

David E. Wellbery

## Souveränität und Hingabe Zur Struktur lyrischer Subjektivität bei Hofmannsthal

Feingespinnene Gedichte, wie sie das lyrische Œuvre Hofmannsthals aufweist, erfordern vom Wissenschaftler theoretische Zurückhaltung, hermeneutische Diskretion. Deswegen nehmen nachfolgende Überlegungen ihren Ausgang nicht von Abstraktionen wie etwa dem im Titel geführten Begriff »Subjektivität«, sondern von Beobachtungen, die aufgrund ihrer Textnähe leicht nachvollziehbar sein dürften. Diese gelten zudem einem Gebilde, das, obzwar intrikat gefügt,<sup>1</sup> an das unmittelbare Verständnis keine allzu großen Anforderungen stellt. Gemeint ist der erstmals 1892 in den »Blättern für die Kunst« veröffentlichte Text »Vorfrühling«, den ich hier nach der Version von 1907 zitiere:

### Vorfrühling

Es läuft der Frühlingswind  
Durch kahle Alleen,  
Seltsame Dinge sind  
In seinem Wehn.

Er hat sich gewiegt,  
Wo Weinen war,  
Und hat sich geschmiegt  
In zerrüttetes Haar.

Er schüttelte nieder  
Akazienblüten  
Und kühlte die Glieder,  
Die atmend glühten.

<sup>1</sup> Vgl. Konrad Heumann, Hugo von Hofmannsthal (1875–1929): Vorfrühling. In: Deutsche Lyrik in 30 Beispielen. Hg. von Andrea Geier und Jochen Strobel. München 2011, S. 187–196.

Lippen im Lachen  
Hat er berührt,  
Die weichen und wachen  
Fluren durchspürt.

Er glitt durch die Flöte  
Als schluchzender Schrei,  
An dämmernder Röte  
Flog er vorbei.

Er flog mit Schweigen  
Durch flüsternde Zimmer  
Und löschte im Neigen  
Der Ampel Schimmer.

Es läuft der Frühlingswind  
Durch kahle Alleen,  
Seltsame Dinge sind  
In seinem Wehn.

Durch die glatten  
Kahlen Alleen  
Treibt sein Wehen  
Blasse Schatten

Und den Duft,  
Den er gebracht,  
Von wo er gekommen  
Seit gestern nacht.<sup>2</sup>

Die Verlaufsgestalt des Textes läßt einen Gesamtsinn hervortreten, den ich ›unpersönlich-schweifende Prozeßhaftigkeit‹ nennen möchte. Das Wehen des heraufkommenden Frühlingswindes gehorcht zwar dem natürlichen Zyklus der Jahreszeiten, aber von einer Zielgerichtetheit seines Kursierens kann keine Rede sein. Die Inseln des Inhalts, deren Essenz der Wind gleichsam in sich aufsaugt und in die noch winterlich kahlen Alleen trägt, fügen sich keiner Ordnung. Kein Handlungssinn ist hier zu erkennen, sondern bloß eine Reihe zufälliger Berührungen, die unvorausehbar auftauchen und folgenlos vergehen. Die geschlossenen semantischen Konfigurationen der einzelnen Strophen sind dem das Gedicht durchflutenden Strömen als ephemere Momente eingesenkt. Für

<sup>2</sup> SW I Gedichte 1, S. 26–27.

das Fehlen eines eindeutigen Richtungssinns spricht auch die Tatsache, daß die im Lauf der Text- und Publikationsgeschichte entstandenen Varianten divergierende Strophenarrangements aufweisen. So bildet das Gedicht eine mäandernde Bewegung ab, in der momentane Verdichtungen menschlichen Sinns aufkommen und sich sogleich auflösen.

Sobald man die übergreifende Intention des Textes auf diese Weise umrissen hat, kommt allerdings eine zweite, die eben skizzierte Sinnschicht überwölbende semantische Integrationsstufe in den Blick. Die aufgereihten »[s]eltsame[n] Dinge« sind subjektiver Natur. Es handelt sich um Erinnerungen, Wünsche und Phantasien, so flüchtig auftauchend, daß nur affektiv aufgeladene Partialvorstellungen wie Lippe, Haar und atmende Glieder ins Bewußtsein gelangen. Nach dieser Lesart erweist sich die das Gedicht von Anfang bis Ende durchziehende Vorstellung, daß der Wind Spuren der Begebenheiten, an denen er vorbeigeschweift war, mittransportiert, als eine artifizielle (die eigene ›Künstlichkeit‹ exponierende) Metapher. Sie figuriert eine vom Leser imaginativ zu ergänzende Erlebnissituation: nämlich daß vergangenheitsgesättigte, an gleitende Bilder geknüpfte Stimmungen und Gefühle in jemandem wach werden, der verspürt, wie in den noch winterlich kahlen Alleen ein warmer, eigentümlich duftender Wind das baldige Eintreffen des Frühlings ankündigt.

So plausibel sie sein mag, hat die subjektive Lesart jedoch ihre Grenze daran, daß sie sich über den Wortlaut des Textes hinwegsetzen muß. Denn zu den auffallenden Merkmalen der poetischen Darstellung gehört, daß das Moment des persönlichen Erlebnisses – die Beziehung auf ein ichhaftes Zentrum – fast gänzlich fehlt. Nur die temporaldeiktische Formel »gestern nacht«, mit der das Gedicht schließt, bindet den vorausgehenden Sprachvorgang an eine Hier-Jetzt-Ich-Origo<sup>3</sup> und damit an die Zentralperspektive eines erlebenden Ich. Diese Geste, obwohl die Lektüre sie als bedeutsames Datum zu berücksichtigen hat, ist allerdings zu schwach, zu sehr bloße Andeutung, um eine restlose Subjektivierung der Textsemantik rechtfertigen zu können. Offenbar ist eine Lesart zu suchen, die einerseits das subjektive Moment einschließt, andererseits davor bewahrt, daß der poetische Vorgang auf einen psychologischen Prozeß reduziert wird. Kein Ereignis einer In-

<sup>3</sup> Zum Begriff vgl. Karl Bühler, Sprachtheorie [1934]. Stuttgart/New York 1982, S. 102–121.

nenwelt entfaltet sich hier, sondern ein Innen und Außen einbegreifendes Seinsereignis.

Das ist ein pathetisches Wort; aber eines solchen Wortes bedarf der Interpret, um die Sinndimension aufzurufen, in der sich Hofmannsthals Gedichte ausfalten. Nur so kommt in Sicht, daß die »unpersönliche Prozeßhaftigkeit«, von der wir ausgegangen waren, nicht bloß das Naturgeschehen des Frühlingswinds meint; an diesem tut sich vielmehr die Dynamik des metaphysischen Lebens kund. Angesichts dieser Dynamik entfällt nicht nur die Differenz zwischen Innen- und Außenwelt, sondern auch die Unterscheidung zwischen wörtlicher und figürlicher Bedeutung. Das ist ein Grundzug der symbolistischen Poetik, die sich in den Gedichten Hofmannsthals verwirklicht. Das Gedichtete entfaltet sich aus einer ursprünglichen Bildhaftigkeit, welche die Bewegungskonturen des metaphysischen Lebens nachzeichnet.

Die dialektisch angelegten Beobachtungen zu »Vorfrühling« haben zwei Begriffe – den Lebensbegriff einerseits, den Bildbegriff anderseits – eingeführt, die ins Zentrum der Poetik Hofmannsthals weisen. Nun ist aber der Begriff der Bildlichkeit, den der Dichter selber gelegentlich verwendet, insofern irreführend, als er Statisches, Gegenständlich-Visuelles und damit auch eine distanzierte, in der Betrachtung versunkene Subjektivität suggeriert. Gegen ein solches Verständnis von Bildlichkeit ist geltend zu machen, daß sowohl die einzelnen Bilder Hofmannsthalscher Gedichte als auch die Gedichte selbst in ihrem Gesamtverlauf einen unterschiedenen Ereignischarakter aufweisen und in diesem ihren poetischen Sinn haben. Was unseren Beispieltext angeht, ist der wesentliche Punkt in diesem Zusammenhang schon am Titel »Vorfrühling« abzulesen. Etwas kündigt sich an, macht sich mit leiser Insistenz bemerkbar, sammelt sich und zögert an der Grenze zum Ausbruch aus der Latenz. Man befindet sich an der Schwelle zum Ereignis, im Bereich des Präfix »Vor-«, und diese zögerlich-diffuse Imminenz kostet das Gedicht aus.

Daß die Ereignisform zu den konstitutiven Elementen der Poetik Hofmannsthals gehört, zeichnet sich noch deutlicher ab, wenn man die Textbasis etwas erweitert. Zu diesem Zweck empfiehlt sich zunächst eine gleichsam dringlichere Variante des Antizipationsparadigmas von »Vorfrühling«: das zeitgleich entstandene Gedicht »Vorgefühl«.<sup>4</sup> Hier hat

<sup>4</sup> Es kann sein, daß der Titel auf eine »Werther«-Stelle anspielt. Gemeint ist der Brief

das Präfix »Vor-« allerdings fast keine aufschiebende, verzögernde Kraft mehr. Weil nämlich das Gedicht im Vergleich zu »Vorfrühling« viel ausschließlicher auf die vorwegnehmende Wucht des sexuellen Begehrens zugespitzt ist, schlägt die Antizipation in Gegenwart um. Der Frühling ist sich selber voraus, schon glüht der Sommer:

#### Vorgefühl

Das ist der Frühling nicht allein  
Der durch die Herzen dränget  
Und wie im Fass der junge Wein  
Die Reifen fast zersprengt

Der Frühling ist ja zart und kühl  
Ein mädchenhaftes Säumen  
Jetzt aber wogt es reif und schwül  
Wie Julinächte träumen

Es blinkt der See, es rauscht die Bucht  
Der Mond zieht laue Kreise  
Der Hauch der Nachtluft füllt die Frucht  
Das Gras erschauert leise

Das ist der Frühling nicht allein  
Mit [scheuem] zarten Sprießen  
Die ganze Zukunft drängt herein  
In ungehemmtem Fließen

Draus quillts und treibts durch Zweig und Ast  
Und drängt sie fast entzwei  
Die erste Knospe sprengt den Bast  
Ein stummer Wonneschrei

vom 12. August, der über die Debatte mit Albert über den Selbstmord berichtet. Von dem Mädchen, das sich aus enttäuschter Liebe das Leben nimmt, heißt es: »Wiederholtes Versprechen, das ihr die Gewißheit aller Hoffnungen versiegelt, kühne Liebkosungen die ihre Begierden vermehren, umfassen ganz ihre Seele; sie schwebt in einem dumpfen Bewußtseyn, in einem Vorgefühl aller Freuden, sie ist bis auf den höchsten Grad gespannt.« (Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. [Frankfurter Ausgabe]. Hg. von Friedmar Apel u.a. 40 Bde. in 2 Abt. Frankfurt a.M. 1985–1999, hier I. Abt., Bd. 8, Frankfurt a.M. 1994, S. 101)

[Am Himmel] glänzt die weiche Luft  
Die Erde wittert Leben  
Und wie <der> Zukunft lauer Duft  
Grüßts im Vorüberschweben<sup>5</sup>

Schließlich sei auf ein 1891 entstandenes, mit einer geistreichen Goethe-Anspielung versehenes Sonett hingewiesen, das den oben zur Explikation von »Vorfrühling« bemühten metaphysischen Lebensbegriff sowie die Aufhebung der Innen-/Außen-Differenz zum expliziten Thema macht. Hier fehlt das Moment der Antizipation vollends, das metaphysische Leben ist Gegenwart geworden, durchdringt, wie die erste Zeile verkündet, »meinen Geist«. Im zweiten Teil des Gedichts jedoch – und das kann man auch als Widerspruch empfinden – spaltet das sprechende Ich die eigenen Gedanken, Gefühle und Aspirationen von sich ab, um sie in direkter Anrede zum Genuß des Lebensquells aufzufordern. Es ist, als gälte es, durch Personifikation der geistig-emotionalen Vorgänge der poetisch evozierten Präsenz des Metaphysikums ein Moment des Aufschubs und der Künftigkeit abzugewinnen.

#### Lebensquell

Die Frühlingsfluthen zieh'n durch meinen Geist:  
Verwandte Gärung fühl ich sich ergießen  
Durch tausend Knospen, die sich heut' erschließen  
Und neues Leben dampft und quillt und kreist.

Das ist des ew'gen Jugendbrunnens Fließen  
Der jedem Jahr die gleiche Fülle weist:  
In neuer, feuchtverklärter Schönheit gleißt  
Was er benetzt, und locket zum Genießen:

Gedanken kommt und trinkt euch neues Leben:  
Du scheue Hoffnung, fastverklung'nes Fühlen  
Du halbverzagtes, wegemüdes Streben,  
<Lasst euch von lichter Lebensfluth umspülen>  
Ihr Träume, Bilder, die ich täglich schaue,  
Dass euch auf immer dieser Glanz bethaue.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> SW II Gedichte 2, S. 43.

<sup>6</sup> Ebd., S. 49.

Unsere Fragestellung zielt auf die Erfassung der für die zitierten Texte charakteristischen Bildlichkeit, und wir gehen dabei von der Beobachtung aus, daß es auf der Bildebene auffallende Entsprechungen unter den Texten gibt. Zum Beispiel:

*Text 1:*

Er glitt durch die Flöte  
Als schluchzender Schrei,

*Text 2:*

Die erste Knospe sprengt den Bast  
Ein stummer Wonneschrei

*Text 3:*

Verwandte Gärung fühl ich sich ergießen  
Durch tausend Knospen, die sich heut' erschließen  
Und neues Leben dampft und quillt und kreist.

Was soll man hier sagen? Soll man etwa darauf aufmerksam machen, daß in den Texten 1 und 2 das Motiv des Schreis, mal schluchzend, mal wonnevoll, in den Texten 2 und 3 das Motiv der Knospe vorkommt? Damit aber wiederholt sich bloß das Zu-Erklärende in einem als Erklärung getarnten technischen Begriff. Oder soll man sagen, daß die Bildentsprechungen daher rühren, daß es sich sämtlich um Frühlingsgedichte handelt und Knospen und manchmal auch Schreie zum Frühling gehören? Dagegen ist einzuwenden, daß für das Verständnis der symbolistischen Poetik der Gegenstandsbezug eine höchst problematische Kategorie wäre. Ich schlage statt dessen die These vor, daß sich die drei zitierten Gedichte auf eine gemeinsame Tiefenstruktur beziehen, auf ein abstraktes imaginäres Szenario, welches bestimmte Rollen innerhalb eines übergreifenden Ereignisschemas vorsieht. Diese Rollen – man könnte sie auch ›Funktionen‹ taufen, sie sind dem grammatischen Phänomen des Kasus verwandt – können unterschiedlich besetzt werden, woraus entlang der Gedichtreihe ein Spiel aus Konstanz und Varianz entsteht. Eine der zu besetzenden Rollen – gleichsam die Hauptrolle – im Szenario ist die einer ›durchdringenden Kraft‹, zu deren Eigenschaften Beweglichkeit, Fluidität, Fruchtbarkeit und Mächtigkeit gehören. Sie kann – und nun kommen wir zur Ebene der Konkretion – mal als Wind durch die Flöte wehen, mal die Knospe zum Blühen treiben. Die genannte Kraft

tritt immer als Bewegung auf, sie pulsiert gleichsam durch eine Reihe von Zeitwörtern, in unseren Beispieltexten etwa »wehen«, »treiben«, »gleiten«, »durchspüren«, »umspülen«, »dampfen«, »quellen«, »kreisen«, »ziehen«, »drängen«, »wogen«, »fließen«, »sich ergießen«. Diese Variationsreihe der Verben, ein Reservoir, aus dem nicht wenige Hofmannsthalsche End- und Binnenreime sich bilden, ließe sich selbstverständlich fortsetzen, aber eine genaue Analyse des Gesamtbestands würde bei einigen wenigen Grundwörtern statistische Verdichtungen feststellen, beispielsweise bei »treiben«, »fließen«, »quellen«. Nicht unbedeutend ist, daß diese Verben oft in syntaktischer Verbindung mit dem unbestimmten Subjekt »es« erscheinen oder als Substantive selbst die Subjektposition beanspruchen. Beide Tendenzen tragen zur Semantik unpersönlicher Prozeßhaftigkeit bei, von der wir ausgegangen waren.

Mein hermeneutisches Interesse gilt aber der inneren Dynamik des imaginären Szenarios, und deren Erkenntnis setzt voraus, daß wir den gesamten Rollenbestand durchleuchten. Es gibt zum Beispiel noch die Funktion des »symptomatischen Zeichens«. Damit ist ein Vorgang gemeint, der oft bloß durch eine kleine gestische Bewegung die Nähe oder gar die unmittelbare Wirkung der Lebenskraft anzeigt. Der Schrei, der im Fall der Flöte quasinatürlich motiviert wird, im Fall der den Bast sprengenden Knospe ohne jede Anleihe bei der Alltagssemantik als Oxymoron seine sprachliche Formulierung findet, ist ein Beispiel eines solchen Symptoms.<sup>7</sup> Ein anderes zeichnet sich in der dritten, erotisch gefärbten Strophe von »Vorfrühling« ab:

Er schüttelte nieder  
Akazienblüten  
Und kühlte die Glieder,  
Die atmend glühten.

Eine eher ins Poetologische gehende Variante der gleichen Zeichenfunktion, dem Niederschütteln der Akazienblüten eng verwandt, enthält ein »Blühende Bäume« überschriebener Entwurf:

So dringt zu dieser stillen Stund  
Aus dunklem, tiefem Erdengrund

<sup>7</sup> Vgl. auch die Variante aus einem 1891 entstandenen Entwurf: »Ich fühl es wenn der [rauschende] Mai / Sich durch die Bäume drängt / Und wie ein stummer Wonneschrei / die gährenden Knospen sprengt.« (Ebd., S. 55)



Ein Leuchten und ein Leben  
Und öffnet singend mir den Mund  
Und macht die Bäum' erbeben,  
Dass sie in lichter Blütenpracht  
Sich rauschend wiegen in der Nacht!<sup>8</sup>

Unser zweiter Beispieltext, »Vorgefühl«, verlegt das zitternde Symptom von den Bäumen ins Gras: »Der Hauch der Nachtluft füllt die Frucht / Das Gras erschauert leise«. Zur poetischen Bedeutung solcher Stellen gelangt man nur dadurch, daß man die semantische Relevanzhinsicht natürlicher Kausalität (man könnte auch sagen: die mimetische Prämisse) ausschaltet. Nicht mal das Niederschütteln der Akazienblüten ist ein Naturvorgang der üblichen Sorte. Vielmehr handelt es sich an den zitierten Stellen um die geschickt gehandhabte Abwandlung einer kleinen Pathosformel, die in der Lyrik der Empfindsamkeit besonders gepflegt wurde. Zu diesem Komplex gehören Lieblingsvokabeln Hofmannsthals wie »zittern« und »beben«. Die Vibrationen im Gras und in den Ästen – das verrät zumal das Zeitwort »erschauern« – zeugen von der Präsenz eines *mysterium tremendum*.<sup>9</sup> Damit ist eine wichtige Einsicht in das imaginäre Tiefenszenario gewonnen, um das sich die Bildsprache von Hofmannsthals Gedichten organisiert. Beim Metaphysikum »Leben« handelt es sich nicht um einen Naturprozeß, wie die drei Frühlingsgedichte vielleicht suggerieren, sondern um die Instanz eines ganz anderen, um die Mächtigkeit eines Numinosen.

Offensichtlich führt der eben erwähnte Begriff des fünf Jahre vor Hofmannsthal geborenen Religionswissenschaftlers Rudolf Otto auf ein weites Feld, zumal wenn man bedenkt, daß Otto auch zu den vielen Theoretikern von »Urbildern« gehört, die nach 1900 die wissenschaftliche Bühne betraten. Hofmannsthals Gedichte in diesem breiteren Kontext zu verorten, wäre lohnend; etwas von der epochalen Konsistenz des Imaginären und damit von den Verflechtungen, die Dichtung und Wissenschaft aneinanderbinden, käme dabei ans Licht. Unser gegenwärtiges Vorhaben betrifft jedoch das der Lyrik zugrundeliegende imaginäre Szenario. Und hier gilt es, noch ein Element nachzuliefern, nämlich die

<sup>8</sup> Ebd., S. 66.

<sup>9</sup> In diesem Kontext denkt man natürlich an »Einem der Vorübergeht« (zweite Fassung): »Zu weicher blauer Weite / die enge Nähe schwillt / Die Pappeln vor dem Monde / ein Zittern aufwärts quillt.« (Ebd., S. 60)

Rolle des ›Profanen‹, des von der Macht der Lebenskraft Abgeschnittenen, des ›äußeren Lebens‹, um einen der bekanntesten Gedichttitel Hofmannsthals zu zitieren. Wir schauen auf unsere Beispieltex te zurück und stellen fest, daß in »Vorfrühling« diese Position von den »kahle[n] Alleen« besetzt wird. Man könnte einwenden, das sei ein mimetisches Requisit, handelt es sich doch um die vom Wind getragene Vorausdeutung des Frühlings, die im Spätwinter geschieht, da die den Alleen entlang aufgereihten Bäume noch kahl dastehen. Aber die Pointe des Gedichts fällt viel dramatischer aus. Der bilderträchtige Frühlingswind trotz t und überwindet die winterliche Erstarrung, indem er menschliche Ursituationen punktuell aufkommen läßt. Wenden wir uns dem Sonett »Lebensquell« zu, so erkennen wir, daß die Rolle der Kahlheit nunmehr von einer psychologischen Erstarrung besetzt wird. Die Hoffnung ist »scheu« geworden, das Fühlen ist ›fast verklungen‹, das Streben ›halbverzagt‹ und ›wegemüde‹. Die Zeilen rufen den von Hofmannsthal mehrfach herbeizitierten elften Gesang der »Odyssee« auf, nunmehr aber sind es nicht die Schatten der Toten, sondern die Schemen der abgeschliffenen Gedanken und Gefühle, die von der Lebensflut trinken sollen. Die für die kahle, profane Welt charakteristische Temporalität ist die Repetition; sie ist, wie das Gedicht »Frage« es formuliert, ein »Sumpf von öden, leeren Tagen«.<sup>10</sup> Die Öde der Wiederholung hat als sprachtheoretisches Pendant die Sinnlosigkeit, die semantische Vakuität des Angelesenen, des gedankenlos Hingesprochenen und nicht mehr Verstandenen:

Wie Zauberworte, nachgelallt  
Und nicht begriffen in den Grund,  
So geht es jetzt von Mund zu Mund.<sup>11</sup>

So wird in dem großen Gedicht »Weltgeheimnis« der Zustand modernen Sprachverfalls, der Verlust des Zugangs zu den magischen Sprachkräften, gekennzeichnet. In dem zitierten Gedicht »Frage« zielt die Anklage auf eine individuelle Person, die im Gedicht Angeredete, und lautet: »Dein Plaudern, seellos ... Worte, Worte«.<sup>12</sup> Auch in Gedichten wie »Vorgefühl«, wo es keine explizite Nennung der öden Alltäglichkeit, der landschaftlichen Kahlheit, der faden Konventionalität gibt, ist diese Rolle,

<sup>10</sup> SW I Gedichte 1, S. 8.

<sup>11</sup> Ebd., S. 43.

<sup>12</sup> Ebd., S. 8.

dieses Moment des imaginären Szenarios, als kontrastiver Hintergrund vorausgesetzt. Sonst fehlte nämlich die Ereignishaftigkeit.

Man könnte selbstverständlich das imaginäre Szenario genauer spezifizieren. Es wäre zum Beispiel nicht unwichtig, dessen Topographie herauszuarbeiten, die – dies sei als bekanntes Faktum hingestellt – eine starke Privilegierung der ›Tiefe‹ und des ›Inneren‹ aufweist, wobei das ›Dunkle‹ die Farbqualität des ›tiefen Grundes‹ abgibt. Das hat übrigens Konsequenzen für die vokalische Gestaltung, die nicht wenige Verse mit der tiefen, runden Lautverbindung ›u-n‹ bzw. ›u-m‹ grundiert oder sie im vollen O-Ton ausklingen läßt. So etwa der berühmte Eingang von »Weltgeheimnis«:

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,  
Einst waren alle tief und stumm  
Und alle wußten drum.<sup>13</sup>

Anstatt diese phonischen Aspekte des Szenarios, die poetisch natürlich sehr wichtig sind, weiter zu entfalten, soll jedoch ein zusammenfassender Überblick versucht werden. Hofmannsthals Gedichte, zumindest der Strang derselben, dem wir hier nachgehen, beziehen ihre Energie daher, daß sie sich als Schwellenkunde gestalten; daß sie aus der ›Überschreitung der Schwelle‹, sei sie antizipiert oder tatsächlich vollzogen, aus einem ›Überfließen‹, die vereinheitlichende Kraft eines Ereignisses gewinnen. Schwelle und Überschreitung – das sind die entscheidenden Konstituenten des Ereignisses. An der Schwelle zögerte der Text »Vorfrühling«; in »Vorgefühl« und in »Lebensquell« wurde sie überschritten. Die Überschreitung ist der Ausbruch der Lebensmacht aus der Latenz: aus der ›Tiefe‹, aus dem ›Grund‹; oder sie ist Eingang des Menschen, und sei es nur durch einen ›Blick‹, in jene Tiefe. Die Überschreitung hat Auswirkungen in diversen Bereichen. Das heißt, sie kann in diversen semantischen Registern durchgespielt werden: als Naturereignis, als Erotik, als poetisch-künstlerische Kreativität. All diese Themenbereiche sind jedoch Oberflächenphänomene; alle inszenieren, in je unterschiedlichem Kostüm, das dramatische Urereignis der Überschreitung, des Einbruchs des Numinosen in die Präsenz. Das kündigt sich an durch »Zittern«, »Beben«, »Erschauern«. Das verwirklicht sich als Liquidität: als ein »Wogen«,

<sup>13</sup> Ebd., S. 43.

»Fließen«, »Quellen«, »Sich Ergießen«. Dementsprechend lautet die hier vertretene These: *Die Überschreitung als Eintritt einer numinosen Mächtigkeit in die Präsenz bildet den Faszinationskern, um den sich das den Texten Hofmannsthals zugrundeliegende imaginäre Szenario verdichtet.*

Ich möchte diese These kurz an einem Text konkretisieren, der, weil er eine bekannte Vorlage hat, den besonderen Fokus von Hofmannsthals dichterischer Imagination in aller Deutlichkeit erkennen läßt. Es handelt sich um die poetische Umschrift von Versen aus dem »Hohen Lied«:

Canticum Canticorum IV. 12–16

Du bist der verschlossene Garten  
Deine kindischen Hände warten  
Deine Lippen sind ohne Gewalt.  
Du bist die versiegelte Quelle  
Des Lebens starre Schwelle  
Unwissend herb und kalt.

Nimm, Wind von Norden, Flügel  
Lauf, Südwind, über die Hügel  
Und weh durch diesen Hain  
Lass alle Düfte triefen  
Aus starren Schlafes Tiefen  
Das Leben sich befrei'n.<sup>14</sup>

Reizvoll wäre es, gerade im Zusammenhang mit unserer Fragestellung diesen Text sowohl mit den entsprechenden Zeilen der Lutherschen Übersetzung sowie mit den handschriftlichen Varianten<sup>15</sup> *en détail* zu vergleichen. Hier kann ich nur den dreifachen Kernbefund eines solchen Vergleichs umreißen: 1. Um die in der Vorlage präzedenzlose, etwas undurchsichtige Zeile »Deine Lippen sind ohne Gewalt« herum weisen die Varianten einen Hof an Sinn-Nuancen auf, die Sprachlosigkeit, Teilnahmslosigkeit, Kälte und Herbheit konnotieren, wobei diese Werte sowohl den Reden des Mädchens als auch dessen Lippen zugeschrieben werden. 2. Während die Vorlage die Metaphern des »verschlossene[n] Garten[s]« und der »versiegelte[n] Quelle« enthält, ist die Vorstellung der »starre[n] Schwelle« eine Innovation Hofmannsthals. Daraus, daß diese Schwelle »herb und kalt« genannt wird, also mit Qualitäten versehen,

<sup>14</sup> SW II Gedichte 2, S. 98.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 353–354.

welche die Varianten mit den Lippen bzw. den Reden des Mädchens verknüpfen, geht hervor, daß die »starre Schwelle« imaginativ in engster Beziehung zum Mund des Mädchens steht. 3. Eine über das »Hohe Lied« hinausgehende Erfindung Hofmannsthals ist selbstverständlich auch das Abstraktum »Leben«, das es laut der zweiten Strophe – dies ist der Zweck der gebetähnlichen Anrede an die Winde – aus seinem »starren Schlaf[]« zu wecken gilt. Das Gesamtbild ist also folgendermaßen zusammenzufassen: erstens eine oberflächliche Kälte, Herbheit und Sprachlosigkeit; zweitens ein in der Tiefe schlafendes, also nicht aktives, nicht gegenwärtiges Leben; drittens eine Schwelle, deren Starrheit für den starren Schlaf, also für die Abwesenheit des Lebens, verantwortlich ist; und schließlich viertens eine Anrufung der Winde, die durch ihre Bewegung die Düfte zum Triefen bringen und damit das Leben freisetzen sollen. Der imaginären Logik nach läuft das Gedicht also auf eine ersuchte Überschreitung der Schwelle, die mit dem Mund des Mädchens identifiziert wird, und damit auf die Präsenzwertung des Lebens in seiner erotischen Mächtigkeit hinaus. Das Leben soll die Schwelle überschreiten bzw. überfließen und damit das redende Ich sowie das angeredete Mädchen zur sexuellen Vereinigung hintragen.

Mit Blick auf Hofmannsthals Lyrik wird oft der Begriff des Schöpferischen in Anschlag gebracht; angesichts des Gesagten scheint er mir aber unpassend. Hofmannsthals Schreiben ist keine *creatio ex nihilo*, sondern eher eine virtuose Improvisationskunst, die einige wenige imaginäre Szenarien in immer neue, unerwartete Abwandlungen zu gelungenen Gedichten zu konkretisieren vermag. Es handelt sich um eine Kunst der Aktualisierung traditioneller Formen, metrischer Muster und von Motiven, die immer wieder bestechende Lösungen findet zu dem Problem: Wie kann sich das imaginäre Szenario hier, in dieser Form, an diesen Motiven, in diesem Rhythmus, diesem Ton, dieser Geisteshaltung auf überzeugende Weise ausgestalten? Eine solche Lösung stellt eins der populärsten Gedichte Hofmannsthals, das in die Sonettform gegossene Genrebild »Die Beiden«, dar:

#### Die Beiden

Sie trug den Becher in der Hand  
 – Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand –  
 So leicht und sicher war ihr Gang,  
 Kein Tropfen aus dem Becher sprang.

So leicht und fest war seine Hand:  
Er ritt auf einem jungen Pferde  
Und mit nachlässiger Geberde  
Erzwang er, daß es zitternd stand.

Jedoch, wenn er aus ihrer Hand  
Den leichten Becher nehmen sollte,  
So war es Beiden allzuschwer:  
Denn Beide bebten sie so sehr,  
Daß keine Hand die and're fand,  
Und dunkler Wein am Boden rollte.<sup>16</sup>

Das Szenario wird in einer erotischen Anekdote realisiert, die anspruchslos daherkommt, völlig transparent und mimetisch schlüssig. Der intensive poetische Reiz des Textes verdankt sich der unendlichen Diskretion, die beispielsweise die Konnotation metaphysischer Tiefe fast ausschließlich von den Vokalen der Schlußzeile tragen läßt. Auch das Moment sexueller Transgression deutet sich *sotto voce* an: an dem leichten Mißverhältnis zwischen dem Verbum »rollte« und dem ihm zugeordneten Satzsubjekt »Wein« sowie an der unterschwelligen, fast sakral anmutenden Äquivalenz Wein/Blut. Die Schwellenfunktion ist hier doppelt besetzt, durch den Mund des Mädchens sowie durch den Rand des Bechers. Die Kahlheit oder Öde, die es dem Szenario entsprechend zu überwinden gilt, erscheint als sittengemäßes Verhalten, das gleichsam in die Physis der beiden Protagonisten – in den Gang des Mädchens, in des jungen Mannes fast nonchalante Beherrschung des Pferdes – eingegangen ist. Beben und Zittern deuten die Präsenz der erotischen Lebensmacht an, die dann, dem Szenario entsprechend, die Schwelle überschreitet und sich als Fluidum über den Boden ergießt. So kristallisiert sich die Ereignishaftigkeit des Gedichts um den Faszinationskern der numinosen Transgression, die sich hier allerdings hinter der Maske des Sentimentalen verbirgt. Man kann natürlich über solche Fragen des Tons anderer Meinung sein, aber die Pointe meiner kurzen Erläuterung dürfte evident sein – daß auch die poetische Anekdote von der momentanen erotischen Hingabe des Mädchens zu erfassen ist als Verwirklichung des imaginären Tiefenszenarios.

<sup>16</sup> SW I Gedichte 1, S. 50.

Sieht man nun die ganze Transformationsreihe des Szenarios an, dann steht das Genrebild wohl in nächster Nähe zum »Canticum Canticorum«. Um die Variationsbreite von Hofmannsthals Improvisationskunst – die Kunst, innerhalb der Grenzen eines vorgegebenen Musters Unerwartetes hervorzubringen – zu gewahren, muß man allerdings von den in den Texten evozierten fiktiven Situationen (etwa erotische Begegnung) absehen. Und man tut gut daran, Extrempunkte zu fixieren. Man stelle sich zum Beispiel diese Fragen: Was für ein Gedicht ginge aus dem Versuch hervor, das transgressive Moment auf Dauer zu stellen? Ist eine Subjektivität vorstellbar, die sich gleichsam permanent der Lebensmacht hingäbe, die alle Einschränkungen der Sittlichkeit und der Kultur verwürfe, die das Leben nur als liquides Verströmen ohne jegliche Verfestigung lebte? Hofmannsthals Antwort auf diese Frage erbringt eines seiner geheimnisvollsten Gedichte. Das »Lebenslied« enthält folgende, unsere These von der Schwellenkunde aufs Schönste bestätigende Zeilen:

Ihm bietet jede Stelle  
Geheimnisvoll die Schwelle,  
Es gibt sich jeder Welle  
Der Heimatlose hin!<sup>17</sup>

Nicht nur auf die unsere Textreihe durchziehende Bedeutung der »Schwelle« und der »Überschreitung« weisen die zitierten Verse des »Lebenslieds« hin, sondern ebenfalls auf die für diese Reihe charakteristische Haltung der Subjektivität. Man kann den Sachverhalt so formulieren: Wo sich das Leben als numinose Mächtigkeit in die Präsenz drängt und sich ergießt, entstehen Figuren subjektiver Hingabe. Mal handelt es sich um die Hingabe an den atmosphärischen Drift des Moments wie in »Vorfrühling«, mal um die erotische Hingabe wie in »Canticum Canticorum« oder in »Die Beiden«, mal, wie im »Lebenslied«, um die völlige Verausgabung. Auch in dieser Hinsicht ist also ein Spiel von Konstanz und Varianz zu konstatieren. In allen Varianten sind jedoch die zwei semantischen Hauptnuancen des Begriffs der Hingabe, die in der Sprache des Alltags auseinanderfallen, vereinigt: nämlich die Hingabe an eine umgreifende Prozeßhaftigkeit, wie wenn man sich den Meereswellen hingibt, und die Hingabe an ein anderes Subjekt, wie wenn man sich dem geliebten an-

<sup>17</sup> Ebd., S. 63.

deren hingibt. Hingabe als Getragenwerden; Hingabe als Selbstaufopferung. Die beiden Sinndimensionen sind in den Gedichten deswegen miteinander verknüpft, weil es sich bei der Prozeßhaftigkeit immer um eine Machtinstanz handelt und umgekehrt, weil es bei der liebenden Hingabe an eine Person immer um die im erotischen Begehren zum Durchbruch kommende liquide Lebenskraft geht. Auf diesen Zusammenhang sollte die Titelformel meines Beitrags hindeuten: auf die *Hingabe als Form von lyrischer Subjektivität* bei Hofmannsthal.

Nun wird ein zweiter Subjektivitätsbegriff im Titel geführt, der dem der Hingabe entgegengesetzt ist: der Begriff der Souveränität. Hinter der begrifflichen Zweiheit steckt die These, daß sich die lyrische Imagination Hofmannsthals in spannungsreichen Polaritäten ausfaltet und daß auch die für seine Gedichte charakteristische Gestaltung von Subjektivität diesem Formgesetz der Polarität untersteht. Um die These plausibel zu machen, bedarf es allerdings einer Erweiterung der bisher gewonnenen Auffassung des Lyrisch-Imaginären. Das Szenario von ›Schwelle‹ und ›Überschreitung‹ ist durch einen zweiten imaginären Komplex zu ergänzen, aus dem die Souveränität als Subjektivitätsfigur hervorgeht. Eingang in den diesbezüglich relevanten Bildzusammenhang bietet ein 1894 verfaßter Text:

Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen  
Und fühlt im wundervollen Netz mich liegen  
In Gottes Netz, im Lebenstraum, gefangen.  
Die Winde liefen und die Vögel sangen.

Wie trug, wie trug das Thal den Wasserspiegel!  
Wie rauschend stand der Wald, wie schwoll der Hügel!  
Hoch flog ein Falk, still leuchtete der Raum,  
Im Leben lag mein Herz, in Tod und Traum.<sup>18</sup>

Man könnte natürlich meinen, daß es hier um eine in die Geborgenheit einmündende Variante der Hingabe geht. Das metaphysische Leben, das den Tod auch einbegreift, ist gegenwärtig, aber eben nicht als überwältigende, sich ergießende Kraft, sondern als tragende, geradezu beschützende Instanz. So weit geht die Imagination der Sicherheit und des Aufgehobenseins, daß sogar eine Gottesvorstellung, wenn auch auf der

<sup>18</sup> SW II Gedichte 2, S. 104.



Schwundstufe einer bloßen Redewendung, aufkommen kann. Die uns interessierende Frage aber müßte lauten: Wie kommt es dazu? Welche sind die imaginären Bedingungen dieser Stillstellung des Lebens und der ihr korrespondierenden Affektlage? Und wir setzen dabei voraus, daß die Antwort auf diese Frage nicht wird lauten können: Es war ein schöner, ruhiger Tag, der Dichter fühlte sich halt geborgen. Vielmehr muß sich an der Logik und Dynamik der Bildsprache jene Konfiguration entdecken lassen, welche die Wendung zur Geborgenheit motiviert.

Ich setze bei den Zeilen 5 und 7 an, die aufgrund der Repetition des Verbums »trug« einerseits, der abweichenden Akzentuierung »Hoch flog ein Falk« andererseits eine spürbare Emphase in das Gedicht einzeichnen. Die imaginäre Quelle dieser Emphase erschließt sich an der Textgenese. So enthält eine Handschrift für die fünfte Zeile folgende Variante: »prunkend trug das Becken seinen Wasserspiegel«.<sup>19</sup> Das Tragen, das in der Reinschrift einen bestimmten Aspekt der Landschaft, nämlich die Einbettung des Sees im umfassenden Tal, mit einer kaum als solche kenntlichen gestischen Metapher andeutet, ist in der Variante Komponente einer recht kühnen Trope, die das Tal, nunmehr »Becken« genannt und damit phonisch an »Becher« angrenzend, in einen prunkenden Pokal verwandelt. Für die gleiche Zeile wird auch folgende Formulierung erwogen: »Wie trug das Becken gebündelt/stolz seinen Wasserspiegel«.<sup>20</sup> Es tritt aus dem Landschaftsbild ein Vorstellungsnexus aus Sieg und Triumph gegenüber einem zu bändigenden Element hervor. Wenn man nun die beiden Varianten zusammennimmt, erkennt man, daß hinter der emphatischen Repetition »Wie trug, wie trug« ein imaginärer Komplex sich auswirkte, der mit den Begriffen »Herrschaft«, »Hoheit« und »Reichtum« beschreibbar ist. Es ist fast, als schimmerte aus den Spuren des in die Gedichtkomposition eingehenden Schreibprozesses das Bild von der Hand des Herrschers, zur Feier seines Sieges den prunkenden Pokal hebend. So läßt sich an der Textgenese verfolgen, wie das Gedicht, welches sich zunächst als Landschaftsbild mit Geborgenheitsgefühlen zu verstehen gibt, aus der Imagination eines Herrschaftsgestus hervorgeht. Das berechtigt zur Mutmaßung, daß die Stillstellung des metaphysischen Lebens, von der wir ausgegangen waren, durch die imaginäre Präsenz der Herrschaftsinstanz motiviert ist.

<sup>19</sup> Ebd., S. 367.

<sup>20</sup> Ebd.

Wenden wir uns nun den Varianten zu, die hinter der siebten Zeile stehen, so erweisen sie sich als Gaben jenes Gottes, der den Interpreten zur gelungenen Deutung geleitet. Hier wird nämlich der von mir interpolierte Faktor *Herrschaft* thematisch. Das erste, flüchtig hingeschriebene Konzept des Gedichts sieht so aus:

Gedicht. wie trägt der See den Berg ein königlich kreisender Falke <sup>21</sup>	}	alles gleiche Gemütsstimmung
--	---	------------------------------

Auch der hochfliegende Falke erweist sich als Element des imaginären Komplexes, sei es als Attribut der Herrschaftsinstanz, sei es als eine weitere Figuration derselben, ein weiteres Zeugnis von deren Präsenz. Auf jeden Fall verweist der Adjektiv »königlich« – dies die kostbare Göttergabe – auf den Komplex adeliger Herrschaft, die gleichsam zu einem Emblem – fast möchte man sagen: zu einem Wappen – aus Pokal und Jagdvogel verdichtet wird. Gleichzeitig deutet die Formulierung »Wie trägt der See den Berg« darauf hin, daß das Moment der Reflexion, welches die Reinschrift durch das Substantiv »Wasserspiegel« nur leise andeutet, in den vorausgehenden Entwürfen eine viel aktivere, durch Verbalformen bezeichnete Rolle spielte. Denn hier »trägt« nicht das Tal den »Wasserspiegel«, sondern umgekehrt »der See den Berg«; das heißt: Er spiegelt ihn, hält ihn gespiegelt in sich. Das Spiegeln und das Tragen sind eine einzige Tätigkeit und in dieser aktiven Einheit das Paradigma des Herrschens, der Herrschaftsgestus schlechthin. Aber auch mit dem Falken steht die Funktion des Spiegels in engster Verbindung, wie folgende Variante, in welcher der Falke gleichsam eine Stufe edler als »Adler« erscheint, deutlich zeigt:

Wie (1) glitt (2) flog der Adler dur<ch?>  
 Ein fremdes Thier  
 Vom See gespiegelt (1) lebend o  
                                   (2) spiegelt<sup>22</sup>

Was in der Reinschrift wie ein pittoreskes Requisit anmutet – der hochfliegende Falke –, erweist sich nun als fest verwoben in den imaginären Komplex, dem das Gedicht entsprungen ist. Falke und See sind aufeinan-

<sup>21</sup> Ebd., S. 366.

<sup>22</sup> Ebd., S. 367.

der bezogen. Das zwingt die beiden metaphysischen Extrempunkte der vertikalen Achse, die Tiefe des liquiden Lebensgrundes und die ätherische Höhe, in ein einheitliches Spannungsgefüge. Daß der Falke bzw. Adler vom See gespiegelt wird, akzentuiert darüber hinaus die semantische Implikation, daß auch im Auge des Jagdvogels sich die ganze Landschaft spiegelt. Wenn wir nun auf die siebte Zeile der Reinschrift zurückblicken: »Hoch flog ein Falk, still leuchtete der Raum«, dann begreifen wir, daß die zwei Teilsätze keine zufällige Reihe deskriptiver Elemente konstituieren, wie es zunächst den Anschein haben mochte, sondern vielmehr ein Verhältnis der Konsequenz. Der Logik des Imaginären zufolge »zeitig« der Höhenflug des Falken das stille Leuchten des Raums, das sich nun als Luzidität eines das Leben in seiner Ganzheit reflektierenden Bewußtseins enthüllt. Den Inhalt solchen zur Stille der Reflexion sich erhebenden Lebensbewußtseins artikuliert die Schlußzeile des Gedichts.

Ich habe deswegen so lange bei diesem einen Gedicht verweilt, weil es, zumindest wenn man die Textgenese in die Lektüre mit einbezieht, ein der Schwellenphantasie polar entgegengesetztes imaginäres Szenario erkennen läßt. An diesem Szenario zeichnen sich folgende Strukturmomente ab: erstens, eine Atmosphäre von Stille und Klarheit, die allerdings auf einen gewonnenen Kampf oder einen Bändigungsprozeß zurückverweist; zweitens, eine starke Betonung der Vertikalität, wobei die Figur eines Vogels oft die oberste Position einnimmt; damit einhergehend, drittens, das Moment der die Lebenstotalität erfassenden Reflexivität, das vor allem an die Vorstellung des Spiegeln geknüpft ist; viertens, das Moment der Herrschaft, wobei Attribute der Feudalherrschaft – zumal deren pracht- und glanzvolle Ornamentik – aufgerufen werden; schließlich, fünftens, eine Tendenz zur emblematischen Zeichenhaftigkeit. Der Faszinationskern des Szenarios ist also nicht mehr die Imagination der Überschreitung, nicht mehr die Präsenzwerdung einer numinosen Mächtigkeit, sondern im Gegenteil eine Herrschaftsphantasie, welche die Bändigung der Lebensmacht und deren Erhebung in die Klarheit der Reflexion inszeniert. Die diesem imaginären Szenario eigene Subjektposition – ich erinnere an das Wort »königlich« – ist die Souveränität. So kann man das Gesamtargument meines Beitrags in dem Satz zusammenfassen: *Hofmannsthals lyrische Dichtung entfaltet sich im Spannungsfeld zwischen Souveränität und Hingabe*. Dabei stehen natürlich

die Begriffe »Souveränität« und »Hingabe« *pars pro toto* für die zwei urtypischen imaginären Komplexe, die sich in Hofmannsthals Gedichten variationsreich verwirklichen.

Eine These, die, wie die eben formulierte, eine Gesetzmäßigkeit postuliert, wird sich an weiteren Textbeispielen bewähren müssen. Im Rahmen dieses Aufsatzes muß ich mich auf einige besonders prägnante beschränken. Zunächst verweise ich auf zwei Texte, die hier kommentarlos stehen dürfen, so offenkundig ist ihre Verwandtschaft zum dargelegten Bildzusammenhang. Im ersten Fall handelt es sich um einen gleichzeitig mit dem Gedicht »Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen« entstandenen, das Motiv der Bergwanderung aufgreifenden Text. Der Weg in die Höhe verwandelt sich dank der Gunst der hohen großen Stunde in eine prachtvolle Prozession im Stile feudaler Herrschaft:

(Wem die hohe grosse Stunde  
voraus schreitet den Bergweg  
wie Prunk und Schritt ehrgeiziger Musik  
der hält in Königshänden  
[die Zügel unsäglicher Herrschaft])<sup>23</sup>

Das zweite Beispiel, welches aufgrund seiner evidenten Relevanz zu unserer Fragestellung keiner Erläuterung bedarf, ist einem spielerisch-satirischen, im Hans-Sachs-Ton verfaßten Entwurf entnommen, der sich zum Projekt macht – so der Titel –, den »Triumph einiger <Künstler unserer Zeit>« allegorisch als »Siegerzug« vorzuführen. Der geplante Schluß:

(Den Zug beschließt wiederum  
Ein Flug von Adlern groß und stumm  
Die lassen sich gern ohne Flügelschlagen  
Von ihrer Kraft übern Abgrund tragen.)<sup>24</sup>

Daß das Überschreitungsszenario im thematischen Bereich der Dichtung bzw. der Kunst konkretisiert werden kann, wurde oben an einigen Textbeispielen gezeigt. Wir können den zuletzt zitierten Text zum Anlaß nehmen, Entsprechendes für den Gegenpol festzustellen. Auch das Souveränitätsszenario gibt die imaginäre Grundlage für die poetische Evokation eines künstlerischen Ideals ab. Diese Möglichkeit deutet sich in

<sup>23</sup> Ebd., S. 102.

<sup>24</sup> Ebd., S. 110.

jenem »Prolog« überschriebenen Gedicht an, welches Hofmannsthal für die Feier zum Gedächtnis Goethes am 8. Oktober 1899 verfaßte. Dort finden sich diese Zeilen:

- 20 So schuf er [...]  
[...]  
23 An allen Abgründen, an allen Prächten,  
24 An allen Wünschen, die durch Eure Glieder,  
25 Von Phantasie genährt, sich glühend wühlen,  
26 An aller Sternenruh' und Wolkenhöh',  
27 Die geisterreich das glüh'nde Aug' Euch kühlen[.]<sup>25</sup>

Ein adäquates Verständnis der Zeilen setzt voraus, daß man die Oppositionsstruktur des Versarrangements erfaßt. Die semantische Entgegensetzung zeichnet sich zunächst innerhalb einer einzigen Zeile – der 23. – ab, wo den »Abgründen«, als dem Bereich der verschlingenden Lebenskraft, das »Prächtige« kontrastiert wird. Es wäre trivial gewesen, als Gegensatz zu »Abgründen« etwa »Gipfel« oder »Höhen« zu setzen. Die »Prächten«, lexikalisch ohnehin apart, bringen eine poetisch produktive Opakheit in den Gang des Gedichtes ein, die wir allerdings durchschauen können, weil wir die »Pracht« als Attribut des »Königlichen« und also des souveränen Blicks von oben erkennen. Die Ausgangsopposition wird dann über die folgenden zwei Zeilenpaare verteilt: »Wünsche[.]«, »Glieder« und »glühendes Wühlen« in den Zeilen 24 und 25, »Sternenruh'«, »Wolkenhöh'« und »geisterreiches Kühlen« in den zwei folgenden Zeilen. Das brauchen wir nicht semantisch auszufalten. Aufgrund des bisher Gesagten tritt nämlich die imaginäre Pointe der Verse deutlich hervor: Einerseits beschwöre Goethe die ergreifende Mächtigkeit des metaphysischen Lebens, andererseits löse er die Vehemenz der Lebenskraft in geistiger Klarheit und Geisteshöhe auf. Sollte nun unsere These von der Polarität des Imaginären zutreffen, dann tendierten diese Zeilen dazu, Goethes Dichtung als den Ort auszumachen, wo die Polarität in Einheit überführt würde. Die Goethesche Dichtung wäre die Totalität des Imaginären, die Synthese aus Hingabe und Souveränität. Andererseits muß man konstatieren, daß im Verlauf des Gedichts die Souveränität die Oberhand gewinnt. So schließt die vorletzte Strophe des »Prologs« mit einem Ausruf, der das uns bekannte Element der Reflexivität hervorhebt:

<sup>25</sup> SW I Gedichte 1, S. 97.

[...] Er! in unsern Wipfeln  
Das Rauschen Seines Geistes, in unsern Träumen  
Der Spiegel Seines Auges! Goethe! Goethe!<sup>26</sup>

Goethe ist aber nicht der einzige Künstler, den die Imagination Hofmannsthals mit den Attributen der Souveränität ausstattet. Auch in dem großen Trauergedicht, das Hofmannsthal zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz im Jahr 1910 verfaßte, prägt sich das Szenario der Souveränität, und zwar bis in die letzte Verästelung des imaginären Gewebes, aus. Das Gedicht setzt mit der Hervorhebung des ›Königlichen‹ und dessen »Glanz« und »Herrlichkeit« ein:

O hätt' ich seine Stimme, hier um ihn  
Zu klagen! Seinen königlichen Anstand,  
Mit meiner Klage dazustehn vor euch!  
Dann wahrlich wäre diese Stunde groß  
Und Glanz und Königtum auf mir, und mehr  
Als Trauer: denn dem Tun der Könige  
Ist Herrlichkeit und Jubel beigemennt  
Auch wo sie klagen und ein Totenfest begehn.<sup>27</sup>

»[K]önigliche[r] Anstand«, »Königtum«, »Könige«: Innerhalb von sechs Zeilen fallen drei Varianten des Lexems. Damit erhebt sich ein Anspruch, den der weitere Verlauf des Gedichts wird einlösen müssen: daß das Prädikat des ›Königlichen‹ mehr als ein leeres Lobeswort sei; daß es der künstlerischen Leistung von Josef Kainz berechtigterweise zukomme. Keine Fakten werden jedoch diesen Nachweis erbringen, sondern allein die Verortung des Schauspielers in einem imaginären Komplex, aus dem der Glanz seiner Souveränität herausstrahlt. Das ist gleichsam das dichterische Problem, das der Vollzug des Gedichts zu lösen hat, das selbst aufgestellte Kriterium von dessen Gelingen. Die poetische Arbeit beginnt mit der Hervorhebung des »Anstand[es]« als einer auszeichnenden Eigenschaft des ›Königlichen‹. Der morphologische Kern des Anstandbegriffs kehrt dann in der unmittelbar nachfolgenden Zeile wieder: Der Dichter muß ja ›dastehen‹, dort auf der Bühne seine Klage erheben, wo Kainz so oft aufgetreten war. Um so empfindlicher also dessen Fehlen, das Fehlen von dessen Stimme, von dessen »königliche[m] Anstand«. Diese Lücke wird

<sup>26</sup> Ebd., S. 98.

<sup>27</sup> Ebd., S. 108.

aber in der Mitte des Gedichts ausgefüllt, wo des Triumphs des großen Schauspielers gedacht wird:

Geheimnisvolles Leben! Dunkler Tod!  
O wie das Leben um ihn rang und niemals  
Ihn ganz verstricken konnte ins Geheimnis  
Wollüstiger Verwandlung! Wie er blieb!  
Wie königlich er standhielt! Wie er schmal,  
Gleich einem Knaben, stand! O kleine Hand  
Voll Kraft [...].<sup>28</sup>

Die Verse zielen darauf, Kainz als Sieger über das Leben auszuweisen und damit die Zuschreibung des »Königtitels« zu legitimieren. Gemeint ist selbstverständlich das »Leben« im metaphysischen Sinn als den Tod einbe-greifende Prozeßhaftigkeit, als Begehren und Verwandlung, als Zeitlichkeit und Werden. Genauso wie die genetische Analyse des Gedichts »Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen« voraussehen ließ, genauso ergibt es sich hier: Die Souveränität bewährt sich dadurch, daß sie das Leben »bändigt«; daß sie im reißenden Strom der Verwandlungen »standfest« bleibt, »steht«. Das ist der »königliche[] Anstand«, von dem das Trauergedicht ausgegan-gen war. Das ist das zur Konstitution von Souveränität notwendige Mo-ment des Sieges. Und so kann das Gedicht die Bangigkeit und Trauer des Anfangs verwinden und die emblematische Heraldik der künstlerischen Souveränität aufsteigen lassen, allerdings nicht vom kreisenden Falken ge-tragen, sondern von dem bei Hofmannsthal besonders signifikanten Sper-ber. Zunächst der Blick von oben in den Abgrund:

O Aug des Sperbers, der auch vor der Sonne  
Den Blick nicht niederschlägt, o kühnes Aug,  
Das beiderlei Abgrund gemessen hat,  
Des Lebens wie des Todes – Aug des Boten!  
O Bote aller Boten, Geist! Du Geist!<sup>29</sup>

Dann die Heraldik, das Emblem vom Sperber und Spiegel, das Moment des Lichtes als geistige Klarheit und Ruhe:

Ich klage nicht um dich. Ich weiß jetzt, wer du warst,  
Schauspieler ohne Maske du, Vergeistiger,

<sup>28</sup> Ebd., S. 109.

<sup>29</sup> Ebd.

Du bist empor und wo mein Auge dich  
 Nicht sieht, dort kreisest du, dem Sperber gleich,  
 Dem Unzerstörbaren, und hältst in Fängen  
 Den Spiegel, der ein weißes Licht herabwirft,  
 Weißer als das Licht der Sterne: dieses Lichtes  
 Bote und Träger bist du immerdar,  
 Und als des Schwebend-Unzerstörbaren  
 Gedenken wir des Geistes, der du bist.

O Stimme! Seele! aufgeflogene!<sup>30</sup>

Auf ein letztes Gedicht ist kurz hinzuweisen. Die vergleichende Methode, die auf urtypische Strukturen abhebt, ist nämlich nicht nur ergiebig, wenn sich, wie im Fall des Trauergedichts für Josef Kainz, Text und Typus zu decken scheinen. Sie wirft auch Licht auf manches Gedicht, das zum Muster nicht ganz paßt, auf Abweichungen, auf Extrempunkte der Variationsreihe. In solchen Fällen läßt sie Verwandtschaften erkennen, wo früher nur das undurchdringliche Geheimnis einer unvergleichlichen Textfigur war. Damit löst sich das Geheimnis nicht auf, vielmehr kommen dessen Tiefendimensionen erst recht in den Blick. So haben wir es oben im Fall des »Lebenslieds« gesehen: Die Erkenntnis, daß dem Gedicht das Schwellenszenario zugrundeliegt, daß dessen Grundgestus auf eine Radikalisierung, eine Verabsolutierung der Überschreitungsfigur hinausläuft, soll das Gedicht nicht durch eine Sinnzumutung ersetzen, sondern vielmehr einen Rahmen abgeben, innerhalb dessen die individuelle Leistung des Gedichts allererst hervortritt. Genauso ist es mit dem Gedicht, auf das ich abschließend aufmerksam machen möchte, und zwar mit dem Zugeständnis, daß ich das Gedicht nicht verstehe, nicht jedenfalls in dem Sinne, daß ich das Trauergedicht für Josef Kainz oder »Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen« zu verstehen meine. Andererseits aber finde ich in dem Gedicht Facetten des Souveränitätsszenarios, gleichsam Splitter des Gesamtbilds, aber wie in verfremdeter Form. Auf der Subjektseite fesselt das die Aufmerksamkeit, auf der Objektseite läßt es die Intensität der imaginären Leistung zur Geltung kommen. Als Gesamteindruck stellt sich eine innige Verbindung zwischen Souveränität und plastischer Schöpfung ein. Michelangelos »Schöpfung« gehört ja zu den Inspirationsquellen des Textes, wie auch das sich in Schöpferhand

<sup>30</sup> Ebd., S. 109f.



ballende Euphratwasser aus Goethes »Divan«-Gedicht »Lied und Gebilde«. Gemeint ist natürlich das großartige Gedicht aus dem Jahr 1895, »Ein Traum von großer Magie«. Der Text ist viel zu komplex, als daß er hier auch nur ansatzweise erörtert werden könnte. Ich will nur einige Fäden aus seiner dichtverwobenen Textur herausziehen, die mit dem hier besprochenen imaginären Komplex verknüpft sind. Zunächst ist natürlich der Einsatz »Viel königlicher als ein Perlenband« hervorzuheben, der das Prädikat der Souveränität mit einer gewissen Opulenz in Verbindung bringt. Das uns bekannte Motiv der prunkvollen, mit Edelsteinen bestückten Ornamentik setzt sich an den »riesige[n] Opale[n]« fort, die der Magier aus dem flüssigen Element schöpft und »tönend« in »Ring« fallenläßt. Auch die Zentrierung auf die Augen, in denen die Turbulenz des Lebens zur Ruhe kommt, ist beim Magier belegt, verbunden allerdings auf proto-surrealistische Weise mit den Edelsteinen: »In seinen Augen aber war die Ruh / Von schlafend- doch lebendgen Edelsteinen.«<sup>31</sup> Auch das zentrale Moment der Vertikalität und der Höhe in Verbindung mit dem Geistigen kennt das Gedicht, wobei das Element des Spiegels fehlt. Hier die diesbezüglich entscheidenden, ein Paracelsus-Wort herbeizitierenden Zeilen:

Cherub und hoher Herr ist unser Geist,  
Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne  
Setzt er den Stuhl und läßt uns viel verwaist[.]<sup>32</sup>

Die aufgelisteten Entsprechungen legen es nahe, das große »Magier«-Gedicht im Zusammenhang mit dem Souveränitätsszenario zu sehen. Vielleicht ist der Text eine Vorform desselben, eine Entwicklungsphase, da sich das Moment des »Geistes« noch nicht rein vom »Leben« gesondert hat. Denn die Macht des Magiers wurzelt nicht bloß in Augen und Hand, sondern auch in seinen »Lenden«, die ihn, dem »Löwen« gleich, von Klippe zur Klippe springen lassen. Mag sein, daß das schon Heraldik ist, aber eine sexual dynamisierte. Jedenfalls zeigt sich an dieser leichten Beweglichkeit Überwindung der »Schwere« und damit der für die Souveränität wesentliche Aspekt des Sieges über das Leben an. Der Zauberer ist schließlich auch in dem Sinne eine Figur des Souveräns, daß sein Befehl unmittelbar in den Bereich des Natürlichen eingreift,

<sup>31</sup> Ebd., S. 53.

<sup>32</sup> Ebd.

er herrscht gleichsam immanent über dessen Kräfte. Im Symbolismus generell – es erübrigt sich fast das zu erwähnen – ist der souveräne Zauberer eine Figur des Dichters. Dafür hat Hugo Friedrich apropos Mallarmé die treffenden Formeln »Sprachmagie« und »diktatorische Phantasie« geprägt. Auch dessen Begriff des »absoluten Blicks« wäre im Gesamtzusammenhang des Souveränitätsszenarios relevant.<sup>33</sup>

Es mögen diese wenigen Hinweise genügen, um das große Gedicht in den hier untersuchten imaginären Komplex einzufügen. Abschließend möchte ich in aller Kürze etwas zur Methodologie der hier durchgeführten Untersuchung sagen. Es wird keinem Leser entgangen sein, daß es sich um eine morphologische Untersuchung handelt, will sagen: um eine Untersuchung, die auf die Herausstellung von urtypischen Formen, die in sich ein Moment der Gesetzmäßigkeit haben, hinzielt. Während sich die literaturwissenschaftliche Morphologie hauptsächlich mit solchen Formen befaßt hat, die gleichsam inhaltsfrei auf der Ebene der Redestruktur angesiedelt sind oder auf der Ebene der Handlungslogik narrative Prozesse steuern, zielt der hier vorgelegte Versuch auf imaginäre Komplexe – ich habe sie Szenarien genannt –, die inhaltsfrei nicht vorstellbar sind. Castoriadis hat zur Kennzeichnung des Imaginären die Metapher eines liquiden Magmas eingesetzt und auch die hier anvisierten Szenarien sind als plastisch-beweglich zu denken.<sup>34</sup> So liegt – diesen Punkt möchte ich betonen – das Erkenntnisinteresse der Morphologie gar nicht darin, zu fixieren oder zu klassifizieren. Sie will nicht Wandel und Vielfalt aufheben, sondern sie allererst verständlich machen. Morphologie ist Verwandlungslehre. Die hier herausgearbeiteten Szenarien sind nicht das Wesen oder gar der Sinn der Gedichte, von diesen abstrahierbar, sondern das lebendige Allgemeine, das sich in den Texten herausbildet und damit verwirklicht. Ich hoffe, daß dieser elementare methodologische Punkt am Gang der Untersuchung evident geworden ist. Hier will ich einen anderen Aspekt, der gleichzeitig ein Desiderat darstellt, akzentuieren. Der Vorteil einer Morphologie, die auf der inhalts gesättigten Ebene des Imaginären ansetzt, besteht darin, daß sie sich nicht auf bestimmte Text- und Diskurstypen beschränkt. Sie mündet mit anderen Worten in eine historische Morphologie des Imaginären ein. Denn

<sup>33</sup> Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg 1956, S. 134–139.

<sup>34</sup> Vgl. Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a.M. 1990.

es dürfte offenkundig sein, daß die im Vorhergehenden beschriebenen Szenarien der Überschreitung und der Souveränität zeittypische Phänomene der Jahrhundertwende und der sich entfaltenden Moderne sind, obwohl sie sehr wohl in Hofmannsthals lyrischem Œuvre eine besondere Zuspitzung, eine besonders komplexe und kunstvolle, eine besonders durchreflektierte Ausprägung erfahren. Am Ende unseres Gangs durch die Gedichte steht also ein doppeltes Desiderat: einerseits die detaillierte Erfassung der Vielfalt durch eingehende Lektüre der Gedichte; andererseits die Rekonstruktion des epochalen Imaginären sowohl in seiner Konsistenz als auch in seinen inneren Spannungen.

