



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

L'art pour l'art: RILKE. GEORGE. BENN.

Verfasser

Mag. iur. Philipp Huemer

angestrebter akademischer Grad

Magister (phil.)

Wien, am 13. 10.2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger

Inhalt

1. Danksagung	5
2. Vorbemerkung	6
3. Die l'art pour l'art-Diskussion	9
4. Der Demant	13
4.1. Ich trat vor dich...	13
4.2. Der Diamant als Motiv für das l'art pour l'art-Gedicht	13
5. Orpheus. Eurydike. Hermes	21
5.1. Orpheus. Eurydike. Hermes	21
5.2. Ein Prosa-Gedicht	23
5.3. Das lyrische Gedicht als Paradigma	24
5.3.1. Das Syntagma	30
5.3.2. Das Funktionieren des Paradigmas	32
5.3.3. Zeiten des Gedichtes	35
5.3.4. Die Rolle der Wendung und des Verses	36
5.4. Konsequenz für das L'art pour l'art-Gedicht	39
6. Das Vorspiel	41
6.1. Das erste Gedicht des Vorspiels	41
6.2. Die Gliederung des Titels	41
6.3. Semantik des Wortes „Vorspiel“	42
6.4. Verse wörtlich nehmen	44
6.4.1. Die Semantisierung lautlicher Einheiten	44
6.4.2. Der bleiche Eifer	46
6.4.3. Der bleiche Eifer als Zugang zum Hort	49
6.4.4. Der Hort	53
6.5. Der Engel	61
6.5.1. Die Pforte	62
6.5.2. Der Engel als Bote	64
6.6. Similarität von Engel und lyrischem Ich	65
6.6.1. Selbstneutralisierung und Fremdvergegenwärtigung	67
6.6.2. Ähnlichkeiten in der Stimme	69
6.6.3. Grammophon	71
6.6.4. Das Klangbild als absolute Metapher	74

6.7. Die fehlende Krone des Engels	77
6.8. Das Dunkel des Gedichtes	82
6.9. Fünf sinnfassende Finger.....	85
6.10. Zum Problem des „Überinterpretierens“	87
7. Zur Entstehung eines Gedichtes von Gottfried Benn.....	90
7.1. Requiem	90
7.2. Der Prozess der Versifikation.....	90
7.3. Der dumpfe Keim	92
8. Schluss	95
9. Literaturverzeichnis.....	97
Zusammenfassung	102
Abstract	103
Curriculum Vitae.....	104

1. Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle jenen Menschen danken, die mich während der Zeit der Entstehung meiner Diplomarbeit so ungemein unterstützt haben, sei es in fachlicher oder in persönlicher Hinsicht.

Hier sei Univ.-Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger genannt, die mir eine herzliche und hilfreiche Betreuerin war, weiters PD Dr. Armin Schäfer, dem ich für Diskussion und Kritik danke. Auch meine Eltern, Margareta und Dr. Werner Huemer, seien bedankt, die mir mein Studium ermöglicht haben, darüber hinaus meine Schwester Mag. Barbara Fischer, die während der gesamten Studienzeit mit Rat und Tat hilfreich zur Seite stand. Endlich sage ich all meinen Freunden, allen voran Markus Haspel, Dank für ihre Unterstützung, sowie meiner Freundin Sonja Kamilarov.

2. Vorbemerkung

Rilke, George, Benn: Drei große Namen der lyrischen Welt in der Zeit der Wende vom 19. auf das 20. Jahrhundert, vereint unter einem Schlagwort: *l'art pour l'art*. Vielleicht ist es zu verwegen, die Werke dreier so unterschiedlicher Dichter in Verbindung sehen zu wollen, Rechtfertigung könnte dieses Ansinnen aber erstens über die relative zeitliche Nähe erfahren, in der diese Autoren gewirkt haben, zweitens über die Art der Struktur ihrer Gedichte, denn ihnen ist gemeinsam, dass all ihr Schaffen in einer Tradition wurzelt, eben jener *l'art pour l'art*-Strömung, welche die Vorstellungen einer Diskussion vorwiegend französischer Autoren reflektiert, die beinahe ein Jahrhundert lang im Gange war.

Die hier behandelten Gedichte unterliegen alle den im Zuge der erwähnten Diskussion seitens der *l'art pour l'art*-Verfechter (und auch der Gegner) erstellten Grundsätzen, unter denen vor allem der Loslösung der Kunst von jeder Rechtfertigung sowie die Anerkennung ihres Selbstzweckes und ihrer Autonomie, zu nennen sind, wodurch die Gedichte nicht mehr Abbild einer „natürlichen“ Realität waren, sondern selbst dazu wurden.

Diesen Aspekt des Anspruchs auf Unbedingtheit der lyrischen Werke jener Zeit verdeutlicht besonders ein Gedicht Stefan Georges, das vom Überreichen eines *Demanten*, der dort als Symbol für die Dichtung fungiert, handelt. Der Diamant ist ein Stein, der unumstößlicher Teil menschlicher Realität ist, zumal er, seines ihm zugebilligten Wertes nach, nicht nur *neben* anderen Kostbarkeiten des menschlichen Lebens zu sehen ist, sondern *darüber*. Denn dieser spezielle Stein ist auch seiner strukturellen Beschaffenheit nach ausgezeichnet, seine Bauweise verleiht ihm besondere Härte, und als Medium des Lichts betrachtet spaltet er es – je nach Blickwinkel – in immer neue Spektralfarben auf und bietet dem Betrachter, abhängig von umgebenden Lichtverhältnissen, ein schillerndes, neues, und nie das gleiche Bild.

Diese Eigenschaft verdankt er seiner natürlichen Architektur, und gilt der Diamant also als Metapher für das lyrische Gedicht, provoziert die dieser Gattung zugestandene strukturelle Einzigartigkeit die Frage, wie

sich das Gedicht, die Lyrik überhaupt, zu anderen Gattungen, besonders zur Prosa, verhält. Es tritt die Abgrenzungsproblematik in den Vordergrund.

Mit *Orpheus. Eurydike. Hermes*, einem Gedicht Rilkes, das dieser selbst ein „Prosa Gedicht“ nennt,¹ ist ein Forschungsgegenstand gegeben, der die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Bauweisen von Prosa und lyrischem Gedicht ermöglicht und genannte Strukturdifferenzen aufzuzeigen vermag. Vor allem die Aufsätze „*versi-*“² von Thomas Schestag und „*Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes*“³ von Jürgen Link, die sich intensiv mit den Strukturdifferenzen von lyrischen Werken und Prosa befassen, liefern aufschlussreiche Ansätze, mit welchen Mitteln Autoren lyrischer Texte arbeiten, und basierend auf diesen Arbeiten können spezielle Merkmale der *l'art pour l'art*-Dichtung aufgezeigt werden, eben weil sich deren Konstruktion erheblich von jener der Prosa unterscheidet.

Das erste Gedicht des Vorspiels von Stefan George kann als Paradefall eines nach den Regeln der *l'art pour l'art*-Dichtung entworfenen Gedichtes analysiert werden. Die aufwendige Gestaltung, die Vielschichtigkeit seines Aufbaues, erinnern wieder an den Diamanten, abhängig von Blickwinkel und Umgebung der Betrachtung erscheint das Gedicht in immer neuem Licht, es wird gleichzeitig zur Botschaft wie zum Träger, zum Medium derselben. Jedes Wort, jeder Satz, immer aus neuer Perspektive beleuchtet, wird zur Facette eines wohl geschliffenen Steines, ist gleichermaßen Ausdruck des individuellen Schliffes durch den Autor wie der inhärenten ihm schon zuvor innewohnenden natürlichen Struktur, die dem Gedicht ebenfalls seine Härte verleiht und ihm auch zu gewisser Autonomie dem Künstler gegenüber verhilft.

Dem Auffinden eines Gegenstandes, der sich zur Verarbeitung im Gedicht eignet, widmet sich der letzte Teil der Arbeit. Gottfried Benn be-

¹ Rainer Maria Rilke: In: Ingeborg Schnack (Hg.): Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes, hrsg. von Ingeborg Schnack: Band 1. Frankfurt a. M.: Insel 1990. S. 199, zit. auch bei: Thomas Schestag: *versi-*. In: Wolfram Groddeck (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke. Stuttgart: Reclam 2004, S. 71-85, hier, S. 83.

² Schestag: *versi-* (2004), S. 71-86.

³ Jürgen Link: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Funk-Kolleg Literatur, Bd.1, hrsg. von Helmut Brackert und Eberhard Lämmert, Frankfurt a.M.³ 1982, 234-255.

schrieb den Beginn dieses Vorganges als das Aufsteigen eines *dummpfen schöpferischen Keimes*, so drückte er es im Aufsatz „*Probleme der Lyrik*“ aus.⁴ Das Gedicht *Requiem*, das dem Zyklus „*Morgue*“ zugehört und somit erheblichen Anteil an der Bekanntheit des jungen Gottfried Benn hatte, liefert diesbezüglich interessante Aspekte. Am Beispiel dieses Gedichts kann dargestellt werden, welchen Einfluss das Umfeld, andere Autoren, auf die Entstehung eines Werks von Gottfried Benn hatten, wodurch ersichtlich wird, weshalb nicht allein der jeweilige Autor Anspruch auf Autorschaft an einem seinen Gedichten erheben kann.

Über den intertextuellen Bezug dieses Gedichtes zu bekannten Vorlagen, wie zu der eines Gedichtes von Johann Wolfgang von Goethe, erlangt es neben intertextueller Abhängigkeit auch Eigenständigkeit, die es dem Urheber wieder bis zu einem gewissen Grad entreißt, es erwirbt etwas „Fremdes“, so dass auch in der Beziehung zu seinem Autor Unabhängigkeit gewahrt bleibt. Gleichzeitig ist es immer Teil einer Tradition von Sprache, mit der es in Dialog tritt und sie weiterentwickelt.

⁴ Vgl. Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*. In: Gottfried Benn: *Essays Reden Vorträge*, hrsg. von Marguerite Schlüter [= Gottfried Benn. *Das Hauptwerk* Bd. II]. Wiesbaden, München: Limes 1980, S. 317-355, hier S. 329.

3. Die *l'art pour l'art*-Diskussion

Anfang des 19. Jahrhunderts entspann sich in Frankreich eine Diskussion um den Gedanken, die Kunst könne sich zum Inhalt ihrer selbst erklären. Diese Anschauung fand öffentliche Verbreitung unter dem Begriff *l'art pour l'art*, welcher ab dem Jahr 1804 erstmals aufgetaucht sein dürfte,⁵ wobei diese Formel, die verdeutlichte, man solle die Kunst allein der Kunst wegen praktizieren, im Zuge der Debatte „ebenso als gruppenbildende Parole wie als Schlagwort gegnerischer Polemik“⁶ fungierte. Befürworter und Gegner der Auffassung von in sich selbst wurzelnder Kunst disputierten in Aufsätzen und Vorworten über Jahrzehnte hinweg um die Vertretbarkeit eines sich derart ausnehmenden Kunstcharakters.

Ein gewichtiger Text zu Beginn des Prozesses war ein Aufsatz Victor Cousins, der 1818 erschien. Der Verfasser widersprach darin der Ansicht, die Kunst sei als dezidiertes Mittel zu gebrauchen, den Menschen zu moralischem oder religiösem Handeln zu bewegen, auch wenn eine solche Wirkung nicht ausgeschlossen werden könne. Mit der Selbstzweckformel „die Kunst ist kein Mittel, sie ist ihr eigener Zweck“⁷ formulierte er einen Grundsatz, der es dank der damit behaupteten Eigenständigkeit der Kunst erlaubte, sie auf gleicher Höhe neben Moral, Belehrung und Religion wahrzunehmen, um sie so dem Bereich des Nützlichen, also der Unterordnung unter ein Diktat anderer Werte, zu entrücken.

In der damaligen literarischen und philosophischen Debatte konnte man ergo das *Schöne* losgelöst vom Nützlichen betrachten:

Im allgemeinen hört ein Ding auf, schön zu sein, sobald es nützlich wird. – Es tritt in das positive Leben ein; die Poesie wird Prosa; Freies wird zum Sklaven. – Darin liegt die ganze Kunst. – Kunst bedeutet Freiheit, Luxus, Blüte, bedeutet Entfaltung der Seele im Müßiggang. – Malerei, Bildhauerei und Musik dienen zu absolut gar nichts. [...]

⁵ Vgl. Roman Luckscheiter: Die Geschichte des *l'art pour l'art*-Gedankens und die französische Kunstdebatte der Jahre 1919-1847. In: ders. (Hg.): *L'art pour l'art*. Der Beginn der Modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847 [=Aisthesis Studienbuch Bd. 4]. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 7-38, S. 16.

⁶ Ebd. S. 9.

⁷ Victor Cousin: Die Kunst ist sich selbst ihr eigener Zweck. In: Luckscheiter: Die Geschichte des *l'art pour l'art*-Gedankens (2003), S. 39-42, hier S. 39.

Das Glück liegt nicht darin, alles zu haben, was unentbehrlich ist; nicht zu leiden heißt ja noch nicht zu genießen; und die Gegenstände, die man am wenigsten braucht, sind die aller zauberhaftesten.⁸

Der Kunst wurde, wie hier an einem Zitat Théophile Gautiers gezeigt, von aller Bevormundung losgemacht, sie sollte keine Unterordnung mehr erfahren – und doch, nachdem danach dem *l'art pour l'art*-Begriff vorgeworfen wurde, er hätte, aller Fesseln befreit, die Kunst auf ein „unabhängiges Experiment kombinierter Formen“⁹ reduziert, geschah (zumindest nach Gautier) eine Rechtfertigung, die der Kunst augenscheinlich wieder neue Ketten auferlegte, indem sie in den Dienst des *Schönen* gestellt wurde: „L'art pour l'art bedeutet nicht die Form der Form wegen, sondern *die Form des Schönen wegen*^[10] – bei völliger Ausgrenzung jeglicher ihm fremden Idee, jeglichen Hintergedankens zugunsten irgendeiner Doktrin, jeglicher unmittelbarer Nützlichkeit.“¹¹ In dem Moment, da die Kunst notwendig mit dem Schönen in Verbindung gesetzt wird, müssten allerdings spätere Gedichte, die wohl unter dem Schlagwort *l'art pur l'art* zusammengefasst sind, wieder ausgeklammert werden. So schreibt beispielsweise Paul de Man: „Wie bei Baudelaire sind auch bei Rilke die Kategorien die Schönen und des Häßlichen unter der Rubrik des Interessanten vereint“,¹² womit nach de Man nicht mehr das *Schöne* die Form des Gedichtes bestimmt, sondern das *Interessante*.

Vermutlich dürfte aber in der Blüte des *l'art pour l'art* die Dichtung weder vom *Schönen* noch vom *Interessanten* geleitet worden sein, sondern sie war schlicht autonom – es bedurfte keiner Rechtfertigung durch das *Schöne* oder andere Werte.

Es ist erstaunlich, dass besonders die Gegner der *l'art pour l'art*-Dichtung wie Rudolphe Töpffer dies erkannten. Er war es, der in einer wohl überspitzten Formulierung, die vermutlich die Unerhörtheit des Ge-

⁸ Théophile Gautier: Vorwort zu *Albertus*. In: Luckscheiter: Die Geschichte des *l'art pour l'art*-Gedankens (2003), S. 44-46, hier S. 45.

⁹ Rudolphe Töpffer: Versuch über das Schöne in den Künsten. In: Luckscheiter: Die Geschichte des *l'art pour l'art*-Gedankens (2003), S. 73-76, hier S. 75.

¹⁰ Hervorhebung durch Verfasser.

¹¹ Rudolphe Töpffer: Versuch über das Schöne in den Künsten. In: Luckscheiter: Die Geschichte des *l'art pour l'art*-Gedankens (2003), S. 73-76, hier S. 81.

¹² Paul de Man: Tropen (*Rilke*). In: derselbe. Allegorien des Lebens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 52-90, hier S. 54.

dankens ausdrückte, definitiv das Programm des *l'art pour l'art* auf den Punkt brachte, und so dem Konzept der Artistik, wie es schließlich bei Gottfried Benn, der sich dazu auf Mallarmé bezieht,¹³ auftauchen wird, Vorschub leistete:

L'art pour l'art, das bedeutet wirklich die Form der Form wegen, die Form dient sich selbst als Mittel und Zweck, und das bedeutet, um es klar zu sagen, die absolute Negation nicht nur der Natur als Lieferantin der sichtbaren Urbilder ihrer Schöpfungen; nicht nur des moralischen Sinnes als Regulierer und bisweilen auch Mutter ihrer Schöpfungen; sondern es bedeutet die Negation des Schönen selbst, in dessen Namen die Kunst singt, schnitzt, meißelt, malt, schreibt. Und in der Tat kennt das Schöne, solchermaßen reduziert auf ein unabhängiges Experiment kombinierter Formen, auf eine mehr oder minder glänzende, vielseitige Gestaltung wechselnder, wiederkehrender, ausgelassener oder erneuerter Verfahren, kein Prinzip, kein Fundament, keine Regel mehr – weder in sich noch in uns noch außerhalb von uns, so daß man genauso wenig Anlaß hat, seine Existenz zu bestätigen, als Mittel, es zu fühlen oder durch einen persönlichen Bezug zu schätzen. Hinsichtlich des Wahren ist das Band zwischen der logischen und natürlichen Kette der Realitäten und den Kapriolen einer Form, die von sich und für sich selbst lebt, gebrochen.¹⁴

Das Unwohlsein, das hier ausgedrückt wird, wurzelt wohl in der Unabsehbarkeit der weiteren Entwicklung dieser Überlegungen. Mit der absoluten Loslösung der (Dicht-) Kunst von all ihren Verbindungen zum Natürlichen, mit Etablierung ihrer Eigenständigkeit, ihrer Freiheit, wurde der Grundstein dafür gelegt, wie Dichter im weiteren Prozess die Sprache handhaben würden, und auch dafür, dass spätere Lyriker ihrer Dichtung zugestehen konnten, sie wäre ebenso Real wie die Natur selbst.

Die uralte sokratische Unterstellung, Dichtung sei deshalb Lüge, weil das mit ihr Ausgedrückte nicht der Realität entspreche, wurde nicht mehr mit dem Argument Platons entschuldigt, das in der Dichtung vertretene könne möglich sein,¹⁵ sondern es wurde Reales mit ihr geschaffen –

¹³ Benn: Probleme der Lyrik (1980), S. 319.

¹⁴ Töpfer: Versuch über das Schöne in den Künsten (2003), S. 75.

¹⁵ Vgl. Wolfgang Rösler: Schriftkultur und Fiktionalität. Zum Funktionswandel der griechischen Literatur von Homer bis Aristoteles. In: Aleida Assmann / Jan Assmann / Chris-

deshalb hat sie sich nicht rechtfertigen. Dies ist einer der Grundpfeiler, auf denen die Gedichte Georges, Rilkes, Benns beruhen.

4. Der Demant

4.1. Ich trat vor dich...

Ich trat vor dich mit einem segenspruche
Am abend wo für dich die kerzen brannten
Und reichte dir auf einem sammtnen tuche
Die höchste meiner gaben : den demanten.

Du aber weisst nichts von dem opferbrauche · 5
Von blanken leuchtern mit erhobnen ärmen ·
Von schalen die mit wolkenreinem rauche
Der strengen tempel finsternis erwärmen ·

Von engeln die sich in den nischen sammeln
Und sich bespiegeln am kristallinen lüster · 10
Von glühender und banger bitte stammeln
Von halben seufzern hingehaucht im düster

Und nichts von wünschen die auf untern sprossen
Des festlichen altars vernehmlich wimmern . .
Du fassest fragend kalt und unentschlossen
Den edelstein aus glutten tränen schimmern.¹⁶

4.2. Der Diamant als Motiv für das l'art pour l'art-Gedicht

Dieses Gedicht von Stefan George aus dem Zyklus *Das Jahr der Seele* beschreibt den Vorgang des Darbringens eines kostbaren Geschenkes – dabei überreicht das lyrische Ich dem lyrischen Du den *demanten*, somit einen wertvollen Edelstein, der, richtig geschliffen, Licht bricht und es in sämtliche Farben des Spektrums aufzuteilen und auch zu reflektieren vermag. Die geschilderte Handlung des Überreichens verdient eingehender Beachtung: Zunächst geschieht sie in konkreter Umgebung, was sowohl den räumlichen als auch den zeitlichen Aspekt betrifft, nämlich „Am abend wo für dich die kerzen brannten“¹⁷, weiters vollzieht sich schon in der ers-

¹⁶ Stefan George: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Band I. München: DTV 2000, S. 127-128.

¹⁷ Ebd. S. 127.

ten Strophe eine klare Profilierung der eingeführten Personenkreise, kommuniziert über deren Rang und Vermögen – es tritt auf der einen Seite ein Ich auf, das physisch kostbare Gaben übergibt, auf der anderen Seite ein Du, das diese empfängt. Die ebenso im ersten Vers vollzogene Segnungshandlung impliziert darüber hinaus die privilegierte Stellung seitens des Segnenden, schließlich wird Segen gemeinhin von kirchlichen Würdenträgern oder generell von geistlichen Führern erteilt.¹⁸

Die bereits angesprochene besondere räumliche¹⁹ und zeitliche²⁰ Umgebung kann auf historische/biographische Vorgänge bezogen werden, denn wenn Stefan George Gedichte vortrug, geschah dies immer unter bestimmten Rücksichtnahmen auf Gesellschaft und Ambiente: Er achtete neben der Zusammensetzung seines Publikums sehr auf das örtliche Umfeld, in dem seine Gedichte gelesen wurden, gleichfalls auf die vermittelnde Atmosphäre. Damit rückte er seinen Vortrag aus dem Bereich herkömmlicher Dichterlesungen in den Bereich einer Performance.²¹ Dabei „geht es um eine komplexe, jedoch einmalige Handlung, deren Elemente unzertrennbar sind, und die auf die theatralische Weise Übertragung und Rezeption des poetischen Textes ins Werk setzt“,²² also um die Schaffung einer exklusiven Situation, die gemeinsam mit dem Vorsprechen oder -spielen zu einem einzigartigen Event verschmilzt. Wie die Umstände einer solchen Performance ausgesehen haben könnten, ist beispielsweise in den Erinnerungen des Verlegers Georg Bondi verbürgt:

Am 22. Oktober 1902 hielt George in meinem Hause eine Vorlesung seiner Dichtungen, darunter viele Gedichte aus

¹⁸ Die Segnung eines Menschen, die Worte „*Ich segne dich*“, setzen neben dem tatsächlich Gesagten damit eine Situation voraus, in der eine solche Handlung vollzogen werden kann. Man kann hier, nach der Diktion J. L. Austins, von einem *illokutionären Akt* sprechen, bei dem – über die Bedeutung des Gesprochenen hinaus – vom Sprecher mehr gemeint wird als er sagt. Weiters ist das *Segnen* auch von einem *perlokutionärem Akt* begleitet, der – nach seiner Wirkung – beim Gesegneten ganz bestimmte Gefühle auslösen soll. Vgl. John R. Searle: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. S. 38-43.

¹⁹ die des Kerzenscheins.

²⁰ die abendliche.

²¹ Vgl. Armin Schäfer: Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005, S. 151: „George aber deklamierte nicht bloß seine Gedichte, er schuf eine Performance.“

²² Paul Zumthor: Die orale Dichtung: Raum, Zeit, Periodisierungsproblem. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer (Hg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Frankfurt a. M.: stw 1985, S. 359-375, hier S. 367, zit. auch bei Schäfer: Die Intensität der Form (2005), S. 151-152.

dem erst im Herbst erscheinenden ‚Siebenten Ring‘. Der Abend war höchst eindrucksvoll und ungemein feierlich; kein elektrisches Licht brannte, nur Wachskerzen leuchteten.²³

Über die so belegten Eigenheiten einer abendlich stattfindenden Deklamation der Verse Georges, die sich offenbar in relativer Dunkelheit zutrug, beleuchtet nur von brennenden Wachskerzen, nimmt sich der *demant* des Gedichts bald als Symbol für das Werk des Dichters aus, das dem Publikum, hier demnach dem lyrischen Du, hingegeben wird. In den Strophen zwei und drei prägt sich die bereits in der ersten Strophe eingeführte hierarchische Trennung der zwei Personenkreise noch deutlicher aus, auf der einen Seite etabliert sich der hart an den Versen feilende Künstler, damit das lyrische Ich, auf der anderen Seite das Du, das von Einzelheiten und Schwierigkeiten der Verfertigung, detailreich geschildert in den Zeilen fünf bis fünfzehn, kaum weiß.

Das Gedicht darf als ein Schlüssel begriffen werden, der nicht nur Zugang zum Schaffen Georges eröffnet, sondern auch eine Türe zu der damals im deutschen Sprachraum stattfindenden Diskussion um die Bauart lyrischer Werke an sich aufstößt: Zur Zeit der Veröffentlichung obigen Gedichtes im Gedichtband *Das Jahr der Seele* (1897) hatten sich namhafte deutsche Dichter dem *l'art pour l'art*-Gedanken verschrieben, der inzwischen durch kulturellen Austausch von Frankreich ausgehend auf die deutschsprachige Literatur ausgestrahlt hatte. Der zentrale Aspekt der Loslösung der Kunst von Moral und Religion war ebenso übernommen worden wie die Begriffe der *poésie pure* und der *Artistik*. Damit waren nun auch deutschsprachige Dichter Teil dieses Prozesses, den sie fortan ebenfalls weiterführten und prägten, und, wenn auch bestimmt die Inhalte der Gedichte nicht in den Hintergrund rückten, standen gleichfalls in ihren Werken die Machart, genauso der Vorgang ihres tatsächlichen „Angefertigtwerdens“, die *Versifikation*, im Vordergrund.

*

²³ Georg Bondi: Erinnerungen an Stefan George. Berlin: Georg Bondi 1934, S. 8, zit. auch bei Schäfer: Die Intensität der Form (2005), S. 153.

Wie bereits erwähnt war schon mit der zu Beginn der *l'art pour l'art*-Diskussion erfolgten Loslösung der Kunst von all ihren Zwecken deren relative Selbstständigkeit etabliert worden, und in der Fortführung dieser Überlegung, die Kunst könne alleine *für sich in sich* bestehen, konzederen nunmehr die Dichter der Poesie, sie besäße nicht nur – in einem naturalistischen Verständnis – das Vermögen, Bilder der Natur nachzuzeichnen, sondern das, eigene Realitäten zu schaffen. Der Gedanke der in sich selbst verankerten Kunst hatte ihr eine so starke Stellung verliehen, dass sie gleichrangig neben anderen festen Größen der Realität ihr Dasein behaupten konnte – mit der Kunst schuf der Dichter Tatsächliches. In einem solchen Sinne sind jene Sätze Rilkes aus seiner Rede „Moderne Lyrik“ aus dem Jahr 1898 zu verstehen:

Diese unglückselige Meinung, daß die Kunst sich erfülle in der Nachbildung (sei es nun in der idealisierten oder möglichst getreuen Wiederholung) der Außenwelt, wird immer wieder wach. Die Zeit, welche diesen Aberglauben erweckt, schafft zugleich auch immer von neuem diese scheinbare Kluft zwischen der künstlerischen Betätigung und dem Leben.²⁴

Wie Rilke hier explizit bemerkt waren Kunstwerke und damit Gedichte nach damaligem Verständnis nicht mehr Nachbildungen, sondern Teile des wirklichen Lebens, getrennt von wahrgenommener Realität nur durch scheinbare Klüfte, die allein deshalb im Menschen verankert sind, weil er sie denkt, nicht aber, weil sie *tatsächlich* vorhanden wären. Dies ist einer der Grundgedanken der *l'art pour l'art*-Dichtung.

Auch in den Ausführungen Stéphane Mallarmés findet man eine Passage, in der er der Dichtung jene Kraft zugesteht, selbst Realität zu werden. Außerordentlich ist dabei, dass er hier gerade auch von einem *Edelstein* spricht, den er, wie George in obigem Gedicht, als Symbol für gemachte Verse verwendet:

²⁴ Rainer Maria Rilke: Moderne Lyrik. In: Rainer Maria Rilke. Schriften, hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M.: Insel 1996 [=Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn u. a. Bd. 4.], S. 61-86, hier S. 62.

Die Kinderei der Literatur bisher war, zu glauben, beispielsweise, daß eine gewisse Anzahl von Edelsteinen zu wählen und die Namen auf Papier zu schreiben dasselbe sei, wie Edelsteine *machen*. Mitnichten! Poesie besteht darin, zu *schaffen*, und so heißt es, aus der Menschenseele Zustände und Schimmer von so absoluter Reinheit zu nehmen, daß dergleichen, gut gesungen und gut ins Licht gerückt, wirklich die Edelsteine des Menschen bildet: da ist dann Symbol, da ist Schöpfung, und das Wort Poesie hat hier seinen Sinn: dies jedenfalls ist die einzig mögliche menschliche Schöpfung.²⁵

Auch in diesem Zitat spiegelt sich die dem *l'art pour l'art*-Gedicht attestierte Eigenheit wider, es sei gemachter Teil menschlicher Realität, und um deren unumstößliche Qualität zu unterstreichen, verwendet Mallarmé das Bild des Edelsteins²⁶, deren teuerster und festester der Diamant ist,²⁷ eines Steins, den auch George in seinem Gedicht gebraucht. Der Dichter forciert in der Verwendung dieses Bildes das Anliegen, *Wirkliches* schaffen zu wollen. Sein gemachter Text entspricht in seiner komplexen Ausbildung dem mit Abstand festesten Stein der Mohs'schen Ritzskala, dem profundesten Prüfstein anderer Steine, dem *demanten*, somit einer der kompaktesten und wertvollsten Erscheinungen auf Erden.²⁸

Nachdem die unbedingte Stellung des Gedichtes, gleichgesetzt mit all jenen Dingen, die unleugbar vor Mensch und Natur²⁹ speziell ausgezeichnet sind, statuiert worden war, war es den Dichtern jener Zeit mög-

²⁵ Stéphane Mallarmé: Über die literarische Entwicklung (Umfrage von Jules Huret). In: derselbe: Kritische Schriften. Französisch und Deutsch, hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen: Schneider 1998, S. 60-74, hier S. 71.

²⁶ Marlene Bossart: Diamanten. Bern: Ott 2006, S. 47: „Als Edelsteine werden Materialien bezeichnet, die zu Schmuckzwecken geschliffen und poliert werden können. Weiter zeichnen sich Edelsteine durch ihre Schönheit, Seltenheit und Beständigkeit gegenüber Abnutzung, Bruch und chemischer Einwirkung aus. So verfügt jeder Edelstein über besondere Eigenschaften wie beispielsweise Härte, Farbe oder Leuchtkraft, die für ihn charakteristisch sind. Beim Diamanten sind dies die unvergleichliche Härte und die atemberaubende Brillanz.“

²⁷ Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag² 1997 [=Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache. Bd. 7. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. von Anette Klosa, Werner Scholze-Stubenrecht u. a., bearbeitet von Günter Drosdowski], S. 125: „Dessen [des Diamanten] eigentliche Bedeutung könnte ‚Unbezwinger‘ sein.“

²⁸ Vgl. Gaius Plinius Secundus: Naturalis Historiae, XXXVII, Buch 37, Kap. 15, 58 – er bezeichnet den Diamanten als die Substanz, die den größten Wert unter allen menschlichen Gütern aufweist. Vgl. auch Bossart: Diamanten (2006), S. 17.

²⁹ Bossart: Diamanten (2006), S. 47: „Diamanten bestehen zu 95,95 Prozent aus Kohlenstoff. Die restlichen 0,05 Prozent sind Spurenelemente, die unter anderem die Farbe des Diamanten beeinflussen. Diese Chemie ist *einzigartig* (Hervorhebung durch Verfasser), denn es gibt keine weiteren Edelsteine, die aus nur einem chemischen Element bestehen.“

lich, über ihre Lyrik, zuerst nach eigener Überzeugung dann ebenfalls nach der des weiten Kreises ihrer Anhänger, einen Grundstein für weitestgehende Versprechungen zu legen, die mit der Dichtung eingelöst werden sollten: So sammelte Stefan George einen Kreis Getreuer um sich, um sich messianisch in deren Mitte zu platzieren, um deren geistige Führung zu übernehmen,³⁰ auch zu selbstaufopfernden Taten motivierte.³¹

Auch Rainer Maria Rilkes Werke tragen den Anspruch in sich, den Menschen mehr zu sein als einfache Gedichte. Sie wollen Hilfestellung in konkreten Lebenssituationen bieten, „[v]iele haben ihn gelesen, als hätte er die entlegensten Winkel ihres Selbst angesprochen, indem er Tiefen auf-tat, deren Vorhandensein sie schwerlich vermuteten, und ihnen ermögliche, Prüfungen in Angriff zu nehmen, die er ihnen zu verstehen und zu überwinden half.“³² Diese besondere Stellung der Gedichte erreicht er mittels spezieller Fertigungstechnik, mittels einer Art von sich selbst zärtlich widersprechendem Doppelspiel, indem er einerseits, um die Glaubwürdigkeit seines Versprechens auf Hilfe im Gedicht zu heben, dieses vage genug hält um wirklich konkret zu werden, andererseits indem er die Unbedingtheit seines Textes betont, in dem die Hilfestellung zu finden ist – auch Paul de Man hob in seinem bekannten Aufsatz *Tropen* diesen Glauben Rilkes an die unbedingte Präsenz seines lyrischen Werkes hervor, in der und in dem Hilfe zu finden sei, wobei er aufzeigt, wie der Dichter, zum Beispiel in den *Duineser Elegien*, das dort immer wieder auftauchende *Hier*, mithilfe dessen Rilke selbst und seine Leserschaft Rettung finden kann,³³ mit dem Text gleichsetzt.³⁴ Wäre das *Hier* nicht von massivster

³⁰ Vgl. Thomas Karlauf: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. München: Blessing 2007, S. 157: „Die Gruppe wird zur Sekte, aus künstlerischen Überzeugungen werden Glaubensfragen – eine Entwicklung, die zahlreiche Künstlervereinigungen im 20. Jahrhundert [sic!] genommen haben.“

³¹ Vgl. Theodor W. Adorno: George. In: derselbe: Noten zur Literatur, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 523-535, hier S. 524.: „Dem Grafen Klaus Stauffenberg, der den Tyrannenmord wagte und sich opferte, mochte jenes Georgische Gedicht von Täter gegenwärtig sein, das dessen Bild im Augenblick vor einer solchen Aktion festhält [...]“.

³² De Man: *Tropen* (1988), S. 52-90, hier S. 52.

³³ Vgl. Ebd. S. 56: „Man kann deshalb verstehen, daß Rilke nicht nur das Recht beansprucht, für sich selbst Rettung zu erwirken, sondern auch, sie gewissermaßen anderen aufzudrängen.“

³⁴ Vgl. Ebd. S. 56: „Dieses emphatische *Hier* bezeichnet den dichterischen Text selbst und bekräftigt auf diese Weise, daß er der Fragmentierung von Zahl und Zeit entkommt.“

Qualität, es wäre nicht jene gemachte Realität, beständig wie ein Diamant, die Erlösung versprechen kann.

Die Gesetzmäßigkeiten des Prozesses, nach dem Rilke seine Realitäten, seine *l'art pour l'art*- Gedichte, entstehen lässt, spricht die Erlangung ihrer bemerkenswerten Form, wird von diesem als ein Akt des „halbunbewussten *Findens*“³⁵ des Schönen wahrgenommen, „die Schönheit [muss] etwas Unwillkürliches geworden sein, etwas das er [der Künstler] als normale Bewegung und Äußerung seinen Wesens empfindet.“³⁶ Entschieden wendet sich Rilke gegen all jene Dichter seiner Zeit, die neue Gesetze suchen, nach denen neue Lyrik zu kreieren sei – Rilke nennt sie die „*Formsucher*“³⁷, und deklariert sie damit explizit als solche, die sich nicht darauf verlassen, unbewusst Formen zu finden. Das *neue Gesetz*³⁸, damit den Bauplan, nach dem (nach Rilke) zeitgemäße Gedichte hergestellt werden sollten, will er nicht in der Hand von Formalisten sehen, denn „sie entwickeln lange Theorien [sic!], welche den herrischen Ton des Eroberers tragen und für alle andersklingenden Weisen höchstens ein höhnisches Mitleiden übrig haben.“³⁹ Den *Formsuchern* hält Rilke entgegen:

Alle vergessen sie [...], daß die neue Form nur gefunden, nie aber gesucht werden kann, und daß das neue Gesetz zum Organismus sich verhält wie der Kohlenstoff zum Diamant; man kann aus diesem wohl das Element heraussondern, aber niemals wieder das arme Gas zu dem hellen Edelstein verdichten.⁴⁰

Auch bei Rilke taucht als Metapher für das Gedicht der Diamant auf, denn er besitzt seinem Wesen nach gewisse Ambiguität, die ihn als Metapher für das *l'art pour l'art*-Gedicht auszeichnet, weist er doch in seinem gesamten Auftreten ein zwiegespaltenes Prinzip auf: Einerseits gibt es ihn als wertvollen Rohstoff, der in der Natur aufgefunden wird – lässt sich nach ihm auch in manchen Gebieten zielstrebig suchen als in anderen, der „Schatzsucher“ bleibt letztendlich ein Sucher, der darauf vertrauen muss,

³⁵ Rilke: *Moderne Lyrik* (1996), S. 75, Heraushebung durch Verfasser.

³⁶ Ebd. S. 77.

³⁷ Ebd. S. 75, Hervorhebung durch Verfasser.

³⁸ Ebd. S. 75.

³⁹ Ebd. S. 76.

⁴⁰ Ebd.

den Edelstein zu finden, der aber stets schon davor vorhanden ist. Andererseits ist der Diamant kein Produkt, das mit seiner Auffindung vollendet ist – ist ein wertvoller Stein einmal aufgespürt, bedarf es der Spaltung oder des Schliffs eines Meisters, ihn zum Strahlen zu bringen, ihn zum Juwel zu machen, sei es in Form auffälliger Gestaltung wie im Brillantschliff, oder in weniger glanzvoller, wie beim „Rosenschliff“, wenn das Leuchten des Diamanten hintergründiger und unauffälliger herausgefordert wird. Mit Rilke gesprochen wird letztendlich die „Form [...] durch die Beschaffenheit des behandelten Gegenstandes“,⁴¹ die vorgefunden wird, „und die äußernde Persönlichkeit bestimmt“⁴² (was auf den Künstler verweist, der den Schliff gibt).

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd. S. 75.

5. Orpheus. Eurydike. Hermes

5.1. *Orpheus. Eurydike. Hermes*

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphyrsah es aus im Dunkel. 5
Sonst war nichts Rotes.

Felsen waren da
und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres
und jener große graue blinde Teich,
der über seinem fernen Grunde hing 10
wie Regenhimmel über einer Landschaft.
Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut,
erschien des einen Weges blasser Streifen,
wie eine lange Bleiche hingelegt.

Und dieses einen Weges kamen sie. 15

Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
in großen Bissen; seine Hände hingen
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten 20
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.
Und seine Sinne waren wie entzweit:
indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief, 25
umkehrte, kam und immer wieder weit
und wartend an der nächsten Wendung stand, –
blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.
Manchmal erschien es ihm als reichte es
bis an das Gehen jener beiden andern, 30
die folgen sollten diesen ganzen Aufstieg.
Dann wieder wars nur seines Steigens Nachklang
und seines Mantels Wind was hinter ihm war.
Er aber sagte sich, sie kämen doch;
sagte es laut und hörte sich verhallen. 35
Sie kämen doch, nur wären zwei
die furchtbar leise gingen. Dürfte er
sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,
das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen, 40
die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn:

Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft,
die Reisehaube über hellen Augen,
den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe
und flügelschlagend an den Fußgelenken; 45
und seiner linken Hand gegeben: *sie*.

Die So-geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
daß eine Welt aus Klage ward, in der

alles noch einmal da war: Wald und Tal und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier; und daß um diese Klage-Welt, ganz so wie um die andre Erde, eine Sonne und ein gestirnter stiller Himmel ging, ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen - : Diese So-geliebte.	50 55
Sie aber ging an jenes Gottes Hand, den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern, unsicher, sanft und ohne Ungeduld. Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung, und dachte nicht des Mannes, der voranging, und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg. Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein erfüllte sie wie Fülle. Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel, so war sie voll von ihrem großen Tode, der also neu war, daß sie nichts begriff.	60 65
Sie war in einem neuen Mädchentum und unberührbar; ihr Geschlecht war zu wie eine junge Blume gegen Abend, und ihre Hände waren der Vermählung so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes unendlich leise, leitende Berührung sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.	70
Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau, die in des Dichters Liedern manchmal anklang, nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.	75
Sie war schon aufgelöst wie langes Haar und hingegeben wie gefallner Regen und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.	80
Sie war schon Wurzel.	
Und als plötzlich jäh der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf die Worte sprach: Er hat sich umgewendet –, begriff sie nichts und sagte leise: <i>Wer?</i>	85
Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang, stand irgend jemand, dessen Angesicht nicht zu erkennen war. Er stand und sah, wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen, die schon zurückging dieses selben Weges, den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern, unsicher, sanft und ohne Ungeduld. ⁴³	90 95

⁴³ Rainer Maria Rilke: Werke. Gedichte 1895 bis 1910, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1996 [=Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 1], S. 500–503.

5.2. Ein Prosa-Gedicht

In einem Brief an Clara Rilke, datiert mit dem 19. November 1904, nannte Rainer Maria Rilke dieses Gedicht „[...] das neue Prosa-Gedicht [...]“⁴⁴, und rückte es damit aus dem Gebiet der Prosa und dem der Lyrik, um es als eigenartiges Zwischengebilde zu sehen, verdeutlicht über den gesetzten Querstrich: „Rilkes Kennzeichnung von Orpheus. Eurydike. Hermes als *Prosa-Gedicht* [...] deutet, im Binde- und Unterbrechungsstrich, auf dieses eigentümliche Spiel zwischen Poesie und Prosa.“⁴⁵

Die Differenzierung von Prosa und Lyrik einerseits und die Bestimmung des *Prosa-Gedichtes* als mögliche eigene Gattung oder derern Schnittpunkt andererseits sind schwierig zu bewerkstelligende Aufgaben, und je nach Herangehensweise an die Problemstellung ergeben sich immer eigenwillige Lösungen, die, je allgemeiner sie angelegt sind, zumeist desto weniger überzeugend ausfallen.

Die strukturellen Unterschiede von Prosa und Lyrik sind aber höchst aufschlussreich, denn offenbar konnte der jeweilige Stoff vom Autor nur in dieser oder jener Form behandelt werden. Dazu ist die allgemeine Frage zu stellen: Wozu Gedichte schreiben, wozu sich zusätzlichen sprachlichen Regulierungen unterwerfen? Um reine Inhalte zu vermitteln, ist *Prosa* besser geeignet. Was will ein Gedicht mitteilen?

⁴⁴ Rainer Maria Rilke: In: Ingeborg Schnack (Hg.): Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes, hrsg. von Ingeborg Schnack: Band 1. Frankfurt a. M.: Insel 1990. S. 199, zit. auch bei: Schestag, Thomas: versi-. In: Wolfram Groddeck (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke. Stuttgart: Reclam 2004, S. 71-85, hier, S. 83.

⁴⁵ Schestag: versi- (1990), S. 83.

5.3. *Das lyrische Gedicht als Paradigma*

Jürgen Link hat in dem Aufsatz „Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes“⁴⁶ eine interessante Perspektive für den Zugang zur Unterscheidung der Gattungen Lyrik und Prosa geboten. Ausgehend von dem strukturalistischen Konzept von Syntagma und Paradigma legt er, am Beispiel der Kalendergeschichte Johann Peter Hebels *Unverhofftes Wiedersehen*⁴⁷, die Bearbeitung durch andere Dichter erfahren hat, dar, wie sich eine Textgrundlage in Prosa immer mehr der Lyrik nähern kann. Zuerst wendet sich Link der Behandlung des Textes durch Friedrich Rückert zu, der den ursprünglich prosaisch dargebrachten Inhalt der Geschichte in Vers und Reim wiedergibt, wodurch ein balladeskes Gebilde entsteht. Link zu bedenken:

Auf der einen Seite steht narrative und lyrische Textkonstitution gegeneinander, wir können auch sagen: Narrativik und Lyrik – auf der anderen Seite: prosaische Form und poetische Form, Prosa und Poesie. Das eine kann nicht mit dem anderen kombiniert werden: wir können eine Prosageschichte in Reime bringen, dann haben wir zwar Poesie daraus gemacht, aber noch nicht Lyrik, denn an der zugrunde liegenden Geschichte hat sich nichts geändert. Unsere Reimgeschichte wäre ein narrativer Text in poetischer Form [...].⁴⁸

Die Umformung, die ein prosaischer Text erfährt, indem man ihn *in Reime bringt*, ist allerdings stets ein tiefgreifender Eingriff in die Textstruktur. Insofern erscheint die so von Link dargestellte Trennung von Poesie und Lyrik problematisch. Ein von Prosa in Reim und Vers gebrachter Text bedarf der Etablierung eines mehr oder weniger konstant gehaltenen Versmaßes, dazu muss die Satzstellung adaptiert werden, Wörter ausgetauscht, denn beispielsweise können daktylische oder anapästische Wörter des

⁴⁶ Jürgen Link: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Funk-Kolleg Literatur, Bd.1, hrsg. von Helmut Brackert und Eberhard Lämmert, Frankfurt a.M.³ 1982, 234-255.

⁴⁷ Vgl. Johann Peter Hebel: *Unverhofftes Wiedersehen*. In: Johann Peter Hebel. Erzählungen des Rheinländischen Hausfreundes. Vermischte Schriften, hrsg. von Eberhard Meckel, Frankfurt a.M.: Insel 1968, S.271-273.

⁴⁸ Link: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes (1982), S. 235.

Prosawerkes, die sich nicht in einen rein trochäisch oder jambisch gehaltenen Rhythmus eingliedern lassen, nicht im poetischen Werk beibehalten werden. Auf diese Weise verschiebt sich durch *jede* Form der Bearbeitung die Bedeutung eines Textes, ob gewollt oder ungewollt. Eine „neutrale Übersetzung“ von Prosa in Poesie ohne den Inhalt zu verändern ist allein deshalb undenkbar. Weiters gilt es zu bedenken, dass ein gereimter Text in der Regel jeden *Vers* mit einem Reim abschließt, wodurch der grammatische *Satz*, der in erster Linie das äußere Erscheinungsbild des Prosatextes bestimmt, teilweise abgelöst wird.

Link entdeckt in der „Rückertschen Ballade“⁴⁹ neben den poetischen aber auch erste *rein lyrische* Anzeichen des Textes, wie „de[n] absoluten Gebrauch der Personalpronomina, d.h. ihre[n] Gebrauch ohne eindeutige Zuweisung zu bestimmten Personen“,⁵⁰ das heißt er macht Konstituenten in diesem Werk aus, die speziell darauf ausgerichtet sind, einen *lyrischen* Text zu erzeugen. Dazu zählt er auch verstärkte Einbindung von Symbolen:

Im Berg wird nicht irgendein Erz, sondern ‚Gold‘ gegraben. [...] Gold ist auch Symbol der Treue. Schließlich tritt auch noch die Zahl ‚50 Jahre‘ hinzu: die Zahl der ‚goldenen‘ Hochzeit. [...] Wir werden in Rückerts Verfahren mit dem Konzept des ‚Golds‘ später als allgemein poetisches, besonders aber lyrisches Verfahren noch genauer besprechen. Auch hier zeigt sich also eine Tendenz zur Lyrik.⁵¹

*

Achim von Arnims Text „Des ersten Bergmanns ewige Jugend“⁵² ist die zweite Überarbeitung der ursprünglichen Kalendergeschichte, die Link aufgreift. Sie ist nach seiner These noch eine Spur weiter dem Lyrischen angenähert, weil „noch stärker als bei Rückert [...] die narrative Kette [...]“

⁴⁹ Ebd. S. 237.

⁵⁰ Ebd. S. 237.

⁵¹ Ebd. S. 238.

⁵² Achim von Arnim: Des ersten Bergmanns ewige Jugend. In: Arnims Werke. Gedichte – Von Volksliedern, Erinnerungen eines Reisenden, Briefe, hrsg. von Monty Jacobs. Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Bong & Co ca. 1910 [=Arnims Werke. Auswahl in vier Teilen. Erster Teil.].

zugunsten eingeschobener lyrischer Impressionen [aufgelöst wird]“,⁵³ auch weil „Arnim das Motiv des Berges und des jungen Bergmanns im Sinne eines in der Romantik immer wiederkehrenden Symbols gedeutet hat: danach steht der Berg und besonders die Tiefe des Berges für die irrationalen Kräfte des Unbewußten und der Poesie, und diese Kräfte symbolisieren sich nicht nur im Gebirge, sondern auch in anderen Naturelementen [...].“⁵⁴ Auch Tempuswechsel sind nach Link Indikatoren für das *Lyrische* an einem Text: „Offenbar benutzte Arnim die Tempora ohne festen Bezug zur Geschichte, wir wollen sagen: absolut.“⁵⁵

Nachdem Link festgehalten hat, dass manche der narrativen Texte lyrische Elemente beinhalten können, aber e contrario typisch lyrische Texte keine narrative Struktur aufweisen, unterstreicht er, dass gerade die fehlende Narrativität Merkmal des Lyrischen ist, woraus geschlossen werden kann, dass es in der Lyrik nicht darauf ausgerichtet zu sein scheint, eine Handlung oder eine Geschichte zu vermitteln. Mit dem Fehlen dieses Willens geht beinahe notwendigerweise das Fehlen eines zeitlichen Nacheinander einher.

*

Am Beispiel Conrad Ferdinand Mayers Gedicht „Zwei Segel“ zeigt Jürgen Link auf, wie ein Text, der über gar keine Chronologie (im Verständnis einer Abfolge) verfügt, zeitlich wahrgenommen werden könnte: „Die Vorgänge aller drei Strophen erscheinen gleichzeitig, oder besser gesagt: außerzeitlich. [...] Die ‚Bewegung‘ [...] wirkt auf der einen Seite wie ein punktueller Vorgang, wie eine Momentaufnahme, [...] auf der anderen Seite erscheint das Ganze deshalb auch der Zeit ‚enthoben‘, außerhalb der Nacheinander in idealer Gleichzeitigkeit ‚ewig‘ dauernd. Dieser Effekt ist in erster Linie das Ergebnis der nicht-narrativen Textkonstitution, d. h. einer Textkonstitution, die sich nicht auf eine Geschichte stützt.“⁵⁶

Hier gilt es zu fragen, was denn ein Text vermittelt, der nicht die Absicht birgt, eine Geschichte mitzuteilen – Link beantwortet die Frage

⁵³ Link: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes (1982), S. 238.

⁵⁴ Ebd. S. 238.

⁵⁵ Ebd. S. 240.

⁵⁶ Ebd. S. 241.

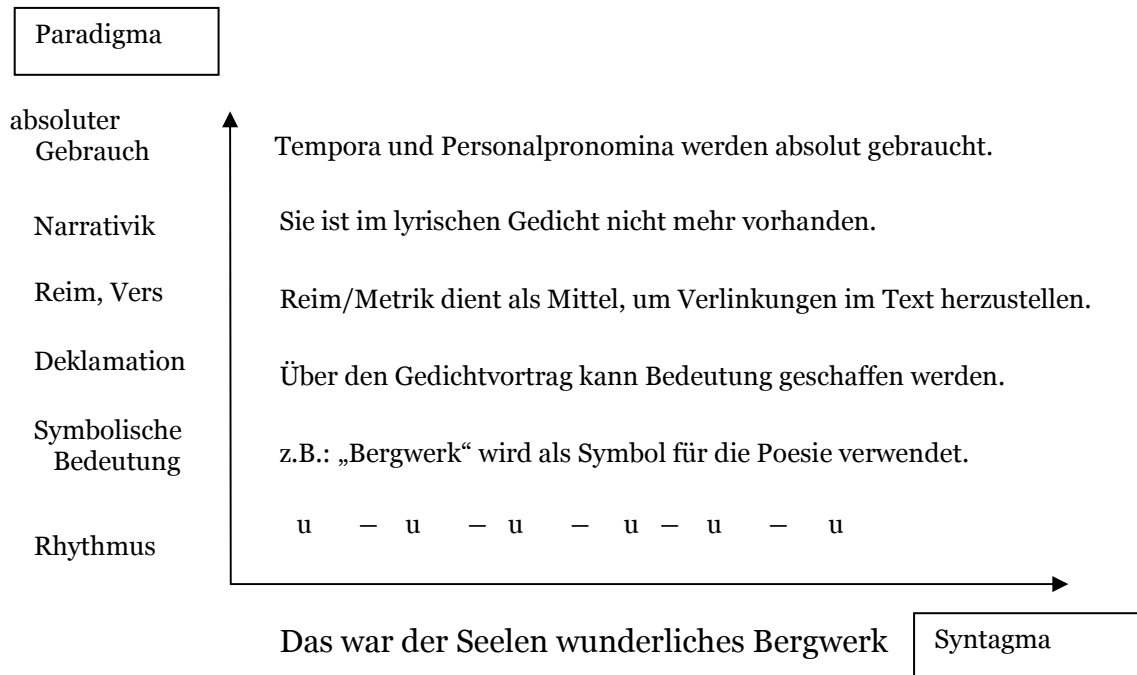
einerseits damit, der Text könnte entweder versuchen, Gefühle zu kommunizieren, was aber einfacher über die Verwendung von Bildern geschähe,⁵⁷ andererseits damit, der Text wäre über die Aussparung einer chronologischen Abfolge eher in der Lage, *Tiefe* entstehen zu lassen, was ihm vor allem über „mehrfache Bedeutungen“ gelänge:

Das, was bei der Lyrik die ‚Stimmung‘ zu sein scheint, beruht darauf, daß die lyrische Textkonstitution die Tendenz besitzt, mehrere Ebenen mit Bedeutung, d. h. mehrere Teilstrukturen aufeinanderzuschichten. So entsteht eine Gesamtstruktur, die wir überstrukturiert nennen wollen. Lyrische Textkonstitution ist also gleichzeitig nicht-narrativ und überstrukturiert. Beides zusammen produziert jene Intensität der Rezeption, die häufig auch verstärkende emotionale Reaktionen auslöst. Wir sehen nun, inwiefern Lyrik tatsächlich mit dem Problem-Kreis des ‚Gefühls‘ in Zusammenhang steht. [...] Wenn wir von mehreren gleichzeitig existierenden Bedeutungsebenen im lyrischen Text sprechen, so scheint das paradox zu sein. Wäre das nicht im Grunde so, als ob mehrere Personen gleichzeitig Verschiedenes sprächen wie manchmal in der Oper, nur, daß dort jeder Satz so oft wiederholt wird, bis man schließlich alles mitbekommt? Und weiter: wie soll denn die Lautebene, der Klangkörper des Textes einen eigenen Sinn bekommen, der nicht mit der normalen Bedeutung der Wörter identisch ist?“⁵⁸

⁵⁷ Ebd. S. 242: Gefühle werden „eher durch komplexe sinnliche Gestalten wie etwa Bilder erregt [...] als durch Sprache.“

⁵⁸ Ebd. S. 245.

Ich versuche, das vorgeführte Konstrukt des in mehreren Ebenen bestehenden Gedichtes graphisch darzustellen:



Unter Zuhilfenahme dieser Graphik ist schnell zu erfassen, wie versucht wird, die *Tiefe des Textes* herzustellen: Während des Rezipierens wird ein Syntagma, zum Beispiel das des Satzes, abgeschritten. Gleichzeitig eröffnen sich stets neue Semantiken, wenn, wie bei Arnim) ein Symbol abgerufen wird – das Symbol fungiert wie eine Abzweigung in eine andere Textebene. Der über das Symbol erzielte Effekt sprengt gewissermaßen die ursprüngliche Zweidimensionalität des Papiers, der Leser kann nicht ungehindert seinem Weg, den er „links oben“ begonnen hatte um ihn „rechts unten“ zu beenden, weiterverfolgen, das Symbol stößt ihn in eine neue, unerwartete Dimension, die Bewegung des Lesers erfährt eine Wendung, die, wenn er ihr folgt, sein ursprüngliches Vorgehen unterbricht. Daher ist die chronologische Abfolge, die über das Narrative entsteht (bei Rilke wäre dies der Vorgang des Bergens der Eurydike) von beinahe sekundärer Bedeutung. Entscheidend ist die vom Text über seine Struktur (z.B. über seine Symbolik) generierte Gleichzeitigkeit der Ebenen. Das, was Link als

*Tiefe*⁵⁹ auffasst, ist Teil im Prozess des von der Textstruktur provozierten Innehaltens im Textfluss, nicht im Fluss der Erzählung.

Der Gedanke der zeitlich simultangeschalteten Ebenen, die sich aufeinander beziehen, deutet auf die Unmöglichkeit hin, im Rezipienten sofort allen im Text enthaltenen Sinn zu erzeugen, und richtig zeigt Link die Möglichkeit an, dass mit der Überlagerung der Ebenen jene „gerade“ Sinnhaftigkeit verlorengelht, die sonst narrativen Texten unterstellt wird: „Selbstverständlich wächst dabei die Gefahr der totalen Unverständlichkeit. Einige Lyriker haben sie bewußt und gewollt überschritten.“⁶⁰

Nach Jürgen Link müsste daher die relative Unverständlichkeit mancher Texte von ihrer unübersehbaren Tiefe herrühren – zu viele Ebenen haben sich überlagert, als dass einfaches Verstehen möglich wäre. Das ursprüngliche vorrückende Begreifen und Realisieren der Prosa, „die etymologisch auf das lateinische *provorsa* (prorsa, prosa) zurückgeht und somit auf das geradlinige Fortschreiten verweist“⁶¹, wird unterbrochen und der Lese- und Verstehensfluss gerät ins Stocken.⁶²

⁵⁹ Ebd. S. 248: „Der Eindruck der ‚Tiefe‘ entsteht eben dadurch, daß der lyrische Text die Tendenz besitzt, die vertikale Vielfalt der Ebenen ständig noch weiter zu vermehren.“

⁶⁰ Ebd. 248.

⁶¹ Roman Jakobson / Krystyna Pomorska: Poesie und Grammatik. Dialoge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 69.

⁶² Aber auch bei klassisch der Prosa zugeordneten Texten lässt sich dieses Stocken im Text feststellen: Vgl. dazu: Joseph Vogl: Über das Zaudern. Zürich/Berlin: diaphanes² 2008, S. 78: „Das Unverzögliche und das Verzögerte, die Unterbrechung und der Aufbau blockieren sich gegenseitig; und das Syntagma des Textes stockt bzw. zaudert, weil sich die Paradigmen seiner Sätze verzweigen und akkumulieren und in fortlaufender Ersetzung oder Vertauschung stets auf das ‚Gleiche‘ hinauslaufen. Die disjunktiven Synthesen halten den Text im Voranschreiten an und transformieren ihn selbst zu jenem Dazwischen: ein endloses Oszillieren und ein Grundbaustein einer modernen literarischen Textlogik.“

5.3.1. Das Syntagma

Wenn das Gedicht weiterhin als dieses strukturalistische Zusammenspiel von paradigmatischer und syntagmatischer Achse gedacht wird, taucht noch einmal die Frage auf, was denn eigentlich letztlich als *Syntagma*⁶³ angesehen werden kann? Als zuvor dargestellt wurde, dass mit der Konvertierung eines Prosatextes zur Poesie sich auch der Inhalt verändern müsse, wurde bereits auf das Hinzukommen einer zweiten „Kraft“ hingewiesen, die Grundlage, also das *Syntagma* des Gedichtes, sein könnte. War die „Basis“ des Prosatextes der *Satz*, könnte die des Gedichtes der *Vers* sein. Und es dürften immer diese *beiden* zugrundeliegenden *Syntagmen* sein, die sich in der Lyrik abwechseln, ergänzen und widersprechen: einerseits der *Satz*, das syntaktische Gebilde, dessen Korrektheit sich nach den Normen der Grammatik bemisst, andererseits der *Vers*, der in seiner Konstruktion vermehrt metrischen Gesetzen zu gehorchen hat.

*

Die Konkurrenz von Vers und Satz als syntagmatischer Grundbaustein der Poesie drückt sich nicht zuletzt in der Erscheinung des Enjambements aus, sprich wenn ein syntaktisches Gebilde die Grenzen eines Verses überschreitet, oder, als Gegensatz zum Enjambement, wenn sich ein Kolon-schluss⁶⁴ innerhalb der Einheit des Verses ausmachen lässt, weil, vice versa, der Satz oder eine Sinneinheit als abgeschlossen angesehen wird, ehe der Vers sein Ende gefunden hat.

Nach Meinung mancher Autoren reicht allein die Möglichkeit auf dieses Vorkommen eines Enjambements als einziges konstitutives Element für das Vorhandensein eines Gedichtes, damit für die Unterscheidung von Lyrik und Prosa, aus.⁶⁵ Nach diesem Verständnis bedarf es dieser zwei

⁶³ bzw. als Oberfläche.

⁶⁴ Kolon wird hier als Sprechereinheit verstanden.

⁶⁵ Vgl. Giorgio Agamben: *The End of the Poem*. Stanford: Stanford University Press 1999, S. 109-115, hier S. 109: „Awareness of the importance of the opposition between metrical segmentation and semantic segmentation has led some scholars to state the thesis (which I share) according to which the possibility of enjambment constitutes the only criterion for distinguishing poetry from prose.“

„Schienen“, entlang deren der Text verläuft, somit gleichzeitig der Syntax und des Verses, da nur, wenn beides vorhanden ist, auch das eine Prinzip zugunsten des anderen durchbrochen werden kann, wie es das Enjambement erfordert, und es drängt sich der Gedanke auf, dass Vers und Satz simultan Syntagma das Gedichtes bilden könnten, oder, was einleuchtender wäre, dass beide, *Vers* und *Satz*, wiederum „nur“ Ebenen sind, die im Sinne Jürgen Links übereinander liegen, da letztlich ein *Syntagma* dem *Paradigma* nur voraus hat, dass es zumeist horizontal gezeichnet ist, jedoch im Gedicht, dessen Raum nun nicht mehr nach den Regeln der Schwerkraft in „oben“ und „unten“ gegliedert werden kann, seine Stellung verliert.

Es ließe sich bald nicht mehr rechtfertigen, diese beiden Ebenen vor anderen auszuzeichnen, sind es doch beide Ebenen wie auch die Symbolik, der Reim, das Versmaß u.s.w. Das Syntagma wäre aufgehoben, als die stets vorausgesetzte Lesebewegung von links nach rechts, von oben nach unten, nun ebenso zufällig anmutet wie eine vertiefende Bewegung, die beispielsweise klanglichen Ähnlichkeiten folgt, und man könnte mit Recht, weil alle Bewegung damit relativ geworden wären, ebenso einer ursprünglichen paradigmatischen Richtung folgen. Das vormalige Syntagma wäre dann nicht mehr eine Grundlage, sondern selbst eine von vielen Vertiefungen im Text.

Was erst als „Stocken“ bezeichnet wurde, ist dann nur ein Verharren was die relative Bewegung im Text von einem „Linksoben“ nach „Rechtsunten“ betrifft. Absoluten Stillstand gibt es nicht mehr, da die Bewegung in eine andere Richtung, in die *Tiefe*, geschieht.

5.3.2. Das Funktionieren des Paradigmas

Wie Jürgen Link die Symbolik als Mittel gedeutet hat, einen Text von der Narrativik loszulösen um ihn ins Lyrische zu rücken,⁶⁶ wurde bereits am Beispiel des Berges gezeigt (s. o.). Nach seiner These verwendete Achim von Arnim den Berg als *Symbol* „für die irrationalen Kräfte des Unbewußten und der Poesie“⁶⁷. Wie in Arnims Gedicht taucht nun der *Berg* ebenfalls in Rilkes Werk auf („Das war der Seelen wunderliches *Bergwerk*“^[68] [1]⁶⁹), hier aber als Teil des Kompositums *Bergwerk*, und es liegt auf der Hand, dass auch in dieser Kombination der Worte *Berg* und *Werk* zumindest teilweise jenes romantische *Berg-symbol* beschworen wird, von dem auch Link spricht.

Thomas Schestag vermochte in dem Aufsatz „*versi-*“⁷⁰ der sich ebenfalls mit dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* auseinandersetzt, diese Semantik noch einmal zu vertiefen, und addierte zur den herkömmlichen Bedeutungen des *Bergwerkes* noch gedichts- und inhaltsspezifische hinzu:

Es [das Wort *Bergwerk*] tritt auseinander: in einen Ort, der die Seelen birgt, die ihm entspringen; und – von der Mitte des Gedichtes her – in einen Vorgang, der darin liegt, Eurydike zu *bergen*: sie der Totenwelt unten noch einmal entzogen, sie in die Welt oben, der Lebenden, noch einmal eingeführt, und die Beschreibung dieses Vorgangs ins Gedicht, das Gedicht aber zum *Werk*, zum *Bergwerk* gefaßt zu haben. Das Gedicht oszilliert zwischen *Bergwerk* und *Bergwerk*.⁷¹

Mithilfe der Analyse Schestags lässt sich beobachten, wie sich Jürgen Links „Gedichtebenen“ übereinander schieben, wie ein Wort, das *Bergwerk*, in seiner Semantik weiter aufgeteilt wird: Es existiert nicht länger in der Bedeutung alleine, die das Wörterbuch für es bereithielte, die es demnach im *Syntagma des Satzes* innehatte, denn wie eine Wurzel spaltet es

⁶⁶ Link stellt ja der *Lyrik* die *Narrativik* gegenüber.

⁶⁷ Link: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes (1982), S. 238.

⁶⁸ Hervorhebung durch Verfasser.

⁶⁹ Die in runder Klammer gesetzten Zahlen verweisen auf den jeweiligen Vers.

⁷⁰ Schestag: *versi-* (2004), S. 71-86.

⁷¹ Ebd. S. 74-75.

sich weiter auf, tritt auch als Symbol hervor, geht in die Tiefe und ruft beim Leser ein Konvolut an Interpretationsmöglichkeiten hervor, die dieser erst in der vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Gedicht erfassen kann.

Neben dem *Bergwerk* existieren noch weitere Begriffe, die nun einerseits dem Kontext des Erzabbaus verhaftet bleiben, andererseits die narrative Handlung der Bergung Eurydikes vorantreiben. In Rilkes Gedicht heißt es: „indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief, / umkehrte, kam und immer wieder weit / und wartend an der nächsten Wendung stand, – / blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.“ (25-28) Die Substantive *Hund* und *Blick* tragen mehrere Bedeutungen:

Der Blick, *wie ein Hund*, erinnert an das Bergwerk einmal mehr. Denn *Hund heißt* auch der kleine Förderkarren im Bergbau [...]. *Hund* ist an dieser Stelle des Gedichtes, oder *Bergwerks* – zwischen *Ab-* und *Aufbau* zögernd –, eine Wendung, die nicht nur das Gehen der Augen durch diese Zeilen irritierend um die Erinnerung an das *Gegenwendige* und Unausrichtbare des Blicks ergänzt, den Willen zum *ganzen* Auf- oder Abstieg aufs Spiel setzt, sondern *Hund* ist an dieser Stelle *vor Augen* eine Wendung, die den Blick, einen leeren Karren auf der Suche nach Inhalten, der ihn zu folgen, seine Bedeutung zu fassen und zu fördern sucht, entzweit.⁷²

Wie der *Hund* ist auch der *Blick* ein Terminus der Bergwerkssprache und benennt einen bestimmten Schimmer, den das Erz gewinnt, wenn es auf dem Treibeherd alle Unreinheiten verloren hat.⁷³ So spinnen sich an diesem Punkt des Gedichtes mehrere Ebenen fort, und beziehen sich dennoch ständig aufeinander. Rilke scheint hier aber nicht Halt machen zu wollen, um sich mit den möglichen Bedeutungen zu begnügen, die das Gedicht nach der Auslegung im äußerst möglichen Wortsinn eröffnet:

⁷² Ebd. S. 75-76.

⁷³ Vgl. Jacob Grimm / Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde [in 32 Teilbänden]. Leipzig: Salomon Hirzel 1854-1954. Quellenverzeichnis 1971. Band 28, Spalte 1814. <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?textsize=600&mode=hierarchy&onlist=&lemid=GB08425#GB08425L3>. (16.07.2009): „zumal wird von den bergleuten dem silber ein blick zugeschrieben, wenn auf dem treibeherd in flusz gerathen es alles unreine ausgetrieben hat, auf der oberfläche starrt und einen schnell vorübergehenden schein oder schimmer zum zeichen seiner lauterkeit wirft.“, ebenfalls zitiert bei: Schestag (2004), S. 83.

Zwischen *Erstarrung* und *Verflüchtigung*, zwischen *Vorauslauf* und *Stand*, Kommen und Warten und Gehen, erinnert der Blick, *wie ein Hund*, nicht nur die Um- und Verkehrbarkeit des lesenden Blicks, sondern legt, aus der Nähe von Hund und Förderkarren zum *Silbererz*, die Uneindeutbarkeit des Blicks zum Blick, der Silbe *Blick* zum Wort, *wie umgekehrt*, des Wortes *Blick* zur Silbe, nah.⁷⁴

Über Ähnlichkeiten im Wortklang, über die Paronomasie der Worte *Silber* und *Silbe*, weist Schestag auf die Macht einer Sprache hin, die auch über den Klang Träger von Bedeutungen und Verweis auf andere Bedeutungen ist, so mittels lautlicher Similarität neuen Sinn zu generieren vermag. Schestag legt damit offen, wie jeder Begriff im Verweis auf andere über seine relative Beschränktheit hinauszuwachsen vermag, um dem bei der Lektüre ins Stocken geratenen Leser die Sinnvarianten aufzudrängen, die ihn zuvor ins Stocken gebracht hatten. Hatte Jürgen Link noch festgestellt, dass die Verwendung des Symbols ein typisch lyrisches Element wäre, dass das Metall, das Gold, auch Zeichen für Treue wäre, geht Schestag noch einen Schritt weiter und denkt zur *Tiefe des Textes* auch all jene Semantiken dazu, die klanglich motiviert sind.⁷⁵

⁷⁴ Schestag: *versi-* (2004), S. 77.

⁷⁵ Die vertiefenden Semantiken lassen sich vermutlich ewig fortsetzen, immer motiviert ein Gedanke den nächsten: So ist dem hier genannten *Edelmetall* die zuvor dem *Edelstein* attestierte Eigenschaft gemeinsam, als Rohstoff in der Natur vorzukommen, wo sie Gegenstand gezielter Suche sind, um weiter verarbeitet zu werden zu können. Zudem erfahren sie ihre Bewertung durch den Menschen über das gleiche Verfahren – beide werden mittels *Karat* gemessen (Vgl. Heike Olschansky: *Täuschende Wörter. Kleines Lexikon der Volksetymologien*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 214: „[Karat] ist die seit dem 16. Jh. übliche, aus dem *Frz.* übernommene Bezeichnung eines Gold- und Edelsteingewichtes.“) Getrennt sind sie aber über ihre Etymologie (Ebd. S. 214: „Aus dem Griechischen kommt auch das Wort *Diamant*, was griechisch der *adámas* wurde, dann ins Romanische entlehnt, wo sich das anlautende *dia-* entwickelte [mittellateinisch *diamas*, altfranzösisch *diamant*], was vielleicht auf einen volksetymologischen Anschluß an griechisch *diaphaínein* ‚durchscheinen‘ zurückgeht. Durch diesen Neuanschluß wurde der Edelstein auch von der Bedeutung ‚Metall‘ abgegrenzt.“)

5.3.3. Zeiten des Gedichtes

Auch hinsichtlich der zeitlichen Achsen und der Bewegungsverläufe, die mit dem *Prosa-Gedicht* entstehen, denkt Schestag die im Text eröffneten Möglichkeiten fort:

Es ist, als führten die ersten Zeilen den Blick vom Einstieg oben Schritt um Schritt in das *wunderliche Bergwerk* der Unterwelt, die war, aber auch in den Gedichtinnenraum als in ein Geschicht aus Stollen und wunderlichen Zeichen ein, die Zeile um Zeile den Weg nach unten weisen. Diesem von oben nach unten absteigenden Blick begegnen aber – als kämen sie vom Ende des Gedichtes her – drei Gehende, die umgekehrt den Weg von unten nach oben zurückzulegen suchen, in Zeilen, die *diesen ganzen Aufstieg* (31) beschrieben, den Orpheus zum ganzen Bergwerk, zum Werk der Bergung Eurydikes zu vollenden sucht.⁷⁶

Der Text produziert mehrere Formen der Zeitlichkeit, einmal über seinen Textinhalt, also über die Chronologie der Ereignisse – dies ist jene Achse, auf der die Bewegung der drei Gehenden, die vom Gedichtinneren her kommen, erfolgt – ein zweites Mal provoziert die Lektüre bzw. ein Vortrag jedes Textes eine andere zeitliche Achse, der entlang die Bewegung des Lesers, sein Voranschreiten in der Sinnsuche, geschieht. Diese zweite Achse lässt sich gut mit den Worten Zanettis beschreiben: „Geschriebenes steht jeweils vor und nach anderem, steht *zwischen* anderem, weist vor und zurück auf anderes, das vor oder nach ihm geschrieben steht – von eigener oder fremder Hand, reproduziert (gesetzt oder abgebildet) oder als Unikat.“⁷⁷ Zanetti schildert damit ein Syntagma, dem ein Autor oder Rezipient beinahe gezwungenermaßen folgt, indem er schreibt, liest – oder vermutlich auch hört, wobei dieses allein über sein graphisches/lautliches Auftreten und letztlich Rezipiertwerden existiert, unabhängig davon, ob es *Satz* oder *Vers* ist.

⁷⁶ Schestag: *versi-* (2004), S. 75.

⁷⁷ Sandro Zanetti: *zeitoffen. Zur Chronographie Paul Celans*. München: Wilhelm Fink 2006. [= *Zur Genealogie des Schreibens*; 6], S.11.

Es ergibt sich der Schluss, dass neben der Achse des *Narrativen*, allein über das gegebene Nacheinander der Laute oder Grapheme, auf sämtlichen Ebenen, auf der Wort-, Satz-, Textebene und intertextueller, eine zweite (Zeit-)Achse installiert wird, die ein stummer Leser/Hörer oder ein lauter Vorleser ständig aktualisiert,⁷⁸ der seine Aufmerksamkeit folgt.

An der zuletzt zitierten Schestagschen Textstelle⁷⁹ konnte ersehen werden, wie die narrativ erzeugte Bewegung in Widerspruch zu der syntagmatisch vorgegebenen Bewegung gelangt, und wie in diesem Wechselspiel von Voran- und Zurückschreiten der Aufmerksamkeit des Lesers Rilkes Text seine Effekte entfaltet – in Gleichzeitigkeit begegnen sich die vorandrängende prosaische Absicht und das zurückblickende lyrische „Zögern“ und treiben den Leser derart gespalten in die *Tiefe* des Werkes.

5.3.4. Die Rolle der Wendung und des Verses

Wenn bisher die *Tiefe des Textes* nach dem Entwurf Jürgen Links behandelt wurde, dann geschah dies immer im Zusammenhang mit dem stockenden Vorangehen im Syntagma, weil sich über das Paradigma neue Deutungsmöglichkeiten auftaten, die sich wiederum zu verzweigen vermochten. Beispiele für dieses „Abzweigen in ein Paradigma“ waren das von Link aufgegriffene, als Symbol genutzte, *Gold*, das von Schestag als Paronomasie gebrauchte *Silber*, oder die Polysemie des Begriffes *Bergwerk*. Bei genauerer Betrachtung dieser Elemente kann man erkennen, dass manche davon ihr Sichverzweigen stärker einem klanglichen Antrieb verdanken, andere eher einem inhaltlichen.

Ein Leser, der versucht, dem vorgegebenen Weg des Gedichts zu folgen, indem er dem Gedruckten nachgeht, muss, bei aufmerksamer Lektüre, irgendwann an einen Punkt kommen, an dem sich der Weg scheidet, wo

⁷⁸ Vgl. (vielleicht) dazu Schäfer: *Die Intensität der Form* (2005), S. 146: „Der Vortrag aktualisiert [...] jeweils eine der im gedruckten Text angelegten Möglichkeiten.“

⁷⁹ Siehe Fußnote 76.

Paradigma und Syntagma sich voneinander trennen.⁸⁰ Entscheidet er sich dann dafür, gedanklich einer über den Klang gelegten Spur (z.B. einer Paronomasie) oder einer Mehrdeutigkeit nachzugehen, weicht er von dem ursprünglichen Pfad ab – er (oder seine Aufmerksamkeit) vollzieht eine Wendung, er verliert die einstige Richtung.

Die von Jürgen Link entworfenen Ebenen, die über einen Inhalt gelegt werden, bis jene Überstruktur entsteht, die das Gedicht konstituiert, scheinen alle diesen Sinn zu verfolgen, eine Abkehr vom Syntagma, der ursprünglichen Stoßrichtung, zu ermöglichen. Das Wörterbuch der Brüder Grimm beschreibt die Wendung so: „*WENDUNG, f., seit dem frühen nhd. bezeugte ableitung von wenden*“,⁸¹ und liefert danach vier Möglichkeiten der Interpretation des Wortes: als eine Vorgangsbezeichnung („*von der richtung- oder lageverändernden eigenbewegung verschiedenartiger wesensheiten*“⁸²); als deren Resultat (hier auch als Redewendung, als „tropus“);⁸³ drittens als Stelle, an der sich eine Wendung vollzieht;⁸⁴ endlich als Eigenschaftsbezeichnung,⁸⁵ heute ist dafür wohl das Substantiv „Wendigkeit“ gebräuchlicher. Damit drückt es aus, dass die Wendung immer eine Umleitung einer ursprünglichen Bewegung ist, die das lineare Vorschreiten, durch das die Prosa gekennzeichnet ist, verhindert.

Wenn man die Funktion der Wendung sehr allgemein formuliert, dann ist sie eine Art Portal, das das Gelangen von einer Ebene zur anderen ermöglicht, die bereits als Struktur im Gedicht vorhanden sind. Erfolgt die Wendung eher aufgrund einer klanglichen Verbindung, spricht man vermutlich eher von einem Vers, als „metrisch gegliederte satzreihe, mhd.

⁸⁰ Vgl. Schestag: *versi-* (2004), S. 74: „In *Versen* lesen. Wie geht das *vor* sich? Wie *vor sich*? Was geht, beim Lesen in Versen, vor, was nach? Dem versierten Blick in Gedichte sind solche Fragen in der Regel fremd. Er geht, Zeile um Zeile, Treppen gleich oder einem Steig, von oben nach unten, linksbündig, gehalten vom Glauben an Anfang und Ende des Gedichts, einer jeden Zeile, eines jeden Worts, den Strophen als vorgezeichneten, vorzeichnenden Wegen.“

⁸¹ Vgl. Jacob Grimm / Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch* (1854-1954), Band 28, Spalte 1814.

http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemmode=lemma-search&mode=hierarchy&textsize=600&onlist=&word=wendung&lemid=GW16561&query_start=1&totalhits=0&textword=&locpattern=&textpattern=&lemmapattern=&verspattern=#GW16561Lo (21.07.2009).

⁸² Vgl. Ebd.

⁸³ Vgl. Ebd.

⁸⁴ Vgl. Ebd.

⁸⁵ Vgl. Ebd.

vers, *ahd.* fers, *ags.* fers, *færs*, *fýrs*“⁸⁶ [,] die vom „*vom lat.* versus [kommt und (...)] *eigentlich das umdrehen des pfluges, die furche, dann linie, zeile* [meint und] *im deutschen [...]* *durchaus schon die rhythmisch gegliederte zeile* [benennt]“;⁸⁷ wird er bezeichnet. Mit ihm assoziiert man die lyrischen Vorstellungen von Rhythmus und vor allem Reim, mit dem nicht nur das Weitergehen im Syntagma verhindert wird, sondern klanglich von einer Textstelle aus eine Passage zu einer anderen entsteht, wobei unentschieden bleibt, ob die nach dem zugrundegelegten Syntagma vorausgehende Textstelle auf eine spätere vorgreift (Protention) oder die spätere auf die vorhergehende zurückgreift (Retention),⁸⁸ wodurch, mit dieser Vor- und Zurücksicht, die der Reim oder Rhythmus ermöglicht, das Vor und Zurück von Prosa und Vers erinnert wird.

Aber auch im Falle einer nicht klanglich motivierten Richtungsänderung bzw. Verweisung auf eine andere Ebene, könnte man von einer Wendung, von einem Vers sprechen. Auch im Fall einer Mehrdeutigkeit oder eines Symbols wird der Leser im Voranschreiten unterbrochen, er stockt, wird auf eine andere Textstelle verwiesen.

⁸⁶ Jacob Grimm / Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch (1854-1954), Band 25, Spalten 1029–1041.

http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemmode=lemma-search&mode=hierarchy&textsize=600&onlist=&word=vers&lemid=GVO3391&query_start=1&totalhits=0&textword=&locpattern=&textpattern=&lemmapattern=&verspattern=#GVO3391Lo (21.07.2009).

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Grundlage für den Vers ist, dass ständig schon vorhandene Laut- und Sinnelemente wiederholt und abgewandelt werden (vgl. Alfred Kelletat: Verslehre. In: Dieter Krywalski (Hg.): Handlexikon zur Literaturwissenschaft. München: Ehrenwirth 1974, S. 500: „Über eine Tatsache scheint Einigkeit zu herrschen: daß alle Versdichtung von der Wiederkehr und Abwandlung ihrer Elemente lebt (repetitio und variatio) – dies gilt für die Bewegungsformen wie für die Klangwelt wie für Wort, Bild und Sinn. Alles verbindet sich zu einem intensiven vielschichtigen Verweisungsgeflecht, und in der Wiederholung, im wiederholten Wiedererkennen solcher Figurationen liegt wohl nicht nur Lust und Reiz für ‚Ohr und Sinn‘, sondern letztlich auch der tiefste psychologische Grund für die Entstehung dieser Kunstübung. ‚Vers‘ meint ja (als part. von vertere = wenden oder von verrere furchen; griech. stichos = Zeile) entgegen der ‚Prosa‘, der nach vorn gerichteten (provorsa) Rede, eben diese konstitutive Wendung und Wiederkehr – wozu eine ursprüngliche Verbindung mit Tanz und Musik noch hinzuzudenken ist.“ Vgl. auch Roman Jakobson / Krystyna Pomorska (1982), S. 69: „Wir erleben den Vers stets in komplexer Gestalt: In der unmittelbaren Wahrnehmung des gegenwärtigen Verses spüren wir noch den nachwirkenden Impuls der vorausgehenden Verse und erwarten schon lebhaft die folgenden.“ Für manche der lautlichen Entsprechungen, die mit der Rezitation der Lyrik abgerufen werden, gibt es aber keine Anhaltspunkte im Text mehr – wenn Thomas Schestag sich auf die Ähnlichkeit von *Silber* und *Silbe* beruft, wird über den ähnlichen Klang Semantik aufgerufen, vielleicht kann man dann auch hier dann von *Vers* sprechen. Was aber über den Klang in tatsächlich Erinnerung gerufen wird, ist im Gedicht nicht vorhanden, sondern nur in der Vorstellung des Lesers.“

5.4. Konsequenz für das *L'art pour l'art*-Gedicht

Eine Aussage Stéphane Mallarmes (1842-1896) – einem jener französischen Dichter, die viel zur Theorie des *l'art pour l'art* beitrugen – lässt erkennen, dass er grundsätzlich jeder Prosa die Möglichkeit einräumt, nicht nur aus *Sätzen* zu bestehen sondern auch aus *Versen*, wobei er das Bemühen des Verfassers um Form stets als Versifikation bezeichnet:

In der Prosa genannten Gattung gibt es Verse, manchmal herrliche, in jeder Art Rhythmus. Aber in Wahrheit gibt es keine Prosa: es gibt das Alphabet und dann mehr oder weniger straffe – mehr oder weniger diffuse – Verse. Immer wenn Anstrengung zum Stil ist, ist Versifikation.⁸⁹

Als in der einleitenden Passage des Kapitels „Das Gedicht als Paradigma“ Jürgen Links These skizziert wurde, die beinhaltete, dass sich auf der einen Seite *Narrativik* und *Lyrik*, auf der anderen *Prosa* und *Poetik* gegenüberstünden, wurde die *Ballade* als Beispiel einer Gattung genannt, die eine Geschichte nicht in Prosa-Form, sondern in poetischer wiedergab.⁹⁰ Dem lag die Überlegung zugrunde, dass eine Geschichte einen Inhalt habe, der losgelöst von der Umsetzung in irgendeiner Form existierte, der Reim und der Vers konnten ihm übergestreift werden, was aber nichts am prosaischen Wesen des Inhalts änderte, den er bedeckte.⁹¹

*

Wenn Lyrik nun als Gegenpol zur Prosa gesehen wird, als Gattung, die keine Geschichte, keine Abfolge vermitteln möchte, sondern sich nur auf die *Tiefe* des Ausdrucks fokussiert, dann findet sich in der Konstruktion Jürgen Links insofern auch der Platz für jene Form der Lyrik, der die Dichter des *L'art pour l'art*-Gedichtes nachstrebten: der Lyrik, die nicht um einen Inhalt entsteht, sondern nur reine Form ist, so auch keinen Verlan-

⁸⁹ Mallarmé: Über die literarische Entwicklung (1998), S. 63.

⁹⁰ Siehe oben.

⁹¹ Vgl. Link: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes (1982), S. 235.

gen nach Referentialität und kommunikativer Wirkung in sich trägt, sondern selbst als ein Teil der Realität für sich sein kann.

6. Das Vorspiel

6.1. *Das erste Gedicht des Vorspiels*

Ich forschte bleichen eifers nach dem horte Nach strofen drinnen tiefste kummerniss Und dinge rollten dumpf und ungewiss – Da trat ein nackter engel durch die pforte	
Entgegen trug er dem versenkten Sinn Der reichsten blumen last und nicht geringer Als mandelblüten waren seine finger Und rosen rosen waren um sein kinn.	5
Auf seinem haupt keine krone ragte Und seine stimme fast der meinen glich; Das schöne leben sendet mich an dich Als boten: während er dies lächelnd sagte	10
Entfielen ihm die lilien und mimosen – Und als ich sie zu heben mich gebückt Da kniet auch ER · ich badete beglückt Mein ganzes antlitz in den frischen rosen. ⁹²	15

6.2. *Die Gliederung des Titels*

DER TEPPICH
DES LEBENS
UND DIE LIEDER
VON TRAUM UND TOD
MIT EINEM VORSPIEL⁹³

In dieser Form der vertikalen Gliederung zeigt sich der Titel des von Stefan George verfassten Gedichtbandes in der 1932 bei Georg Bondi erschienenen Gesamtausgabe. Diese Ausgabe soll auch die Textgrundlage für das hier folgende 6. Kapitel darstellen, alle Zitate beziehen sich darauf, sofern sie nicht anders gekennzeichnet sind.⁹⁴

⁹² Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Berlin: Georg Bondi 1932 [= Gesamtausgabe der Werke. Endgültige Fassung Bd. 5.], S. 12.

⁹³ Ebd. S. 1.

⁹⁴ Beispielsweise meint (I 12) den 12. Vers im ersten Gedicht des Vorspiels nach der Gesamtausgabe des Jahres 1932.

Im Zentrum des Interesses soll das oben zitierte erste Gedicht des ersten Abschnitts des dreiteiligen Werkes stehen, der als das *Vorspiel* bezeichnet ist. In der Titulierung des gesamten Zyklus präsentiert sich das Wort *Vorspiel* (ersichtlich in obiger Gliederung) interessanter Weise an letzter Stelle, was schon vorab einige Fragen aufwirft: Warum ist es im Titel zuletzt gereiht, obwohl es im Gedichtband doch vorangeht? Wird damit bereits ein sich abzeichnender Zyklus angedeutet? Und was ist eigentlich das *Vorspiel*? Welche Semantik verbindet der Leser mit diesem Wort, wie trifft er allein dabei in die *Tiefe* ab?

Ist das *Vorspiel* ein Spiel im Sinne eines Ereignisses, das dem Hauptereignis, dem Hauptspiel, vorangeht? Hat das *Vorspiel* somit ein bedeutenderes *Nachspiel*? Oder ist das *Vorspiel* gar kein Spiel sondern Ernst, weil es schlicht ein *vor* dem Spiel stattfindender Vorfall ist? Oder ist das *Vorspiel* schon der Vorgang des Interesses, zu verstehen als das *Vorspiel* vor der Menge, coram publico vorgetragen? Ist es gleich einem Präludium wahrzunehmen, als einleitendes Tonstück? Ist es, erotisch konnotiert, ein Austausch von Zärtlichkeiten *vor* dem eigentlichen Akt? Ist das „Vor-“ des „Vorspiels“ zeitlich oder räumlich zu deuten?

6.3. Semantik des Wortes „Vorspiel“

Das im vorangehenden Abschnitt entworfene Konzept des durch das Paradigma zum Stocken gebrachten Syntagmas scheint sich hier schon in der Konstruktion des Titels zu verwirklichen: Der im Titel zuletzt genannte Teil der drei den Zyklus konstruierenden Textbereiche (*Vorspiel* / *Der Teppich des Lebens* / *Die Lieder von Traum und Tod*) ist im Werk der vorangehende und verweist somit in seiner Schlussstellung wieder zurück an den Beginn, wo realiter sein Platz ist. Auch, wie angedeutet, verdient das *Vorspiel* in seiner Mehrdeutigkeit Aufmerksamkeit, um als Hinderung des voranschreitenden Leserwillens angesehen zu werden. Wie in den Beispielen zum *Bergwerk* erläutert, vertieft sich ebenfalls hier der Text um mehrere Sinnebenen:

„[I]n älterer sprache wirkt offenbar vorspiel [...] auf vorspiel, nd. vorspêl ein, sodasz es den sinn von vorzeichen annehmen kann“⁹⁵, so ist im Wörterbuch der Brüder Grimm⁹⁶ zu lesen. Ist damit das Vorspiel ein Vorzeichen setzender Ablauf? Sind auch sehr abseitig gelegene semantische Deutungsmöglichkeiten des Wortes mit dem Gedicht, mit dem Dichter, vereinbar? Was bedeutet ein *Vorspiel* für den mit der Natur verbundenen George?

„[D]ie imker nennen das gesumme der bienen vor dem ersten ausflug und diesen selbst vorspiel“⁹⁷. Hier lässt es sich leicht weiter hineindenken in den Diskurs der Natur, in das Zusammenspiel von Flora und Fauna. Eine wesentliche Funktion der Biene ist es, Pollen von Pflanze zu Pflanze zu tragen, Bienen und Pflanzen entwickelten sich historisch gesehen in gegenseitiger Synergie, die Biene ist somit eingeflochten in die Produktion von Umwelt, erzeugt zwar die Pollen nicht selbst, trägt sie aber weiter. Wie wäre in diesem Kontext ein Engel zu sehen, der Bote göttlicher Nachrichten ist, sie aber selbst nicht verfasst, sondern nur übermittelt?⁹⁸ All diese Fragen zum *Vorspiel* stellen sich, allein bedingt durch die mit dem Wort *Vorspiel* evozierten Inhalte.

⁹⁵ Jacob Grimm / Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch (1854-1954), Band 26, Spalten 1610- 1627.

http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemmode=lemma-search&mode=hierarchy&textsize=600&onlist=&word=vorspiel&lemid=GV10690&query_start=1&totalhits=0&textword=&locpattern=&textpattern=&lemmapattern=&respattern=#GV10690Lo (24.07.2009).

⁹⁶ Auch mit der Kleinschreibung an sich lehnte sich George an das berühmte Vorbild der Brüder Grimm an. Vgl. Schäfer: Die Intensität der Form. (2005), S. 105.

⁹⁷ Jacob Grimm / Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch (1854-1954), Band 26, Spalten 1610 – 1627.

http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemmode=lemma-search&mode=hierarchy&textsize=600&onlist=&word=vorspiel&lemid=GV10690&query_start=1&totalhits=0&textword=&locpattern=&textpattern=&lemmapattern=&respattern=#GV10690Lo (06.05.2009).

⁹⁸ Vgl. Sybille Krämer: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 119: „Er spricht nicht in eigenem, sondern in fremden Namen. Er denkt und meint nicht, was er sagt. Er darf, was er sagt, nicht selbst produzieren; er muss es noch nicht einmal verstehen.“

6.4. Verse wörtlich nehmen

Einen Hinweis darauf, dass die sehr in die Tiefe gehende, sehr genaue, Auseinandersetzung mit diesen Versen Rechtfertigung durch den Willen des Autors erfährt, liefert George, indem er bemerkt: „Diese verse sind immer noch viel wörtlicher zu nehmen als man denkt.“⁹⁹ Wenn in der Folge versucht wird, den Vers oder das Wort demnach wörtlicher zu nehmen, damit den *Tiefen des Textes* verstärkt zu folgen, dann schließt dieses Ansinnen die Möglichkeit aus, das vorliegende Gedicht zur Gänze analysieren. Was geleistet werden kann ist, sich punktuell dem Gedicht zu stellen und zu überprüfen, in welchen Passagen es besonders möglich scheint, paradigmatische Vielschichtigkeit wahrzunehmen.

6.4.1. Die Semantisierung lautlicher Einheiten

Die erste Zeile lautet: „Ich forschte bleichen eifers nach dem horte“ (I 1) – innerhalb des damit etablierten fünfhebigen Jambus, dessen Ende hyperkatalektisch ist, zeigen manche Worte Verbindungen mittels Assonanzen an. Über den zugrundeliegenden Inhalt, den man paraphrastisch so beschrieben könnte: „Ein Ich forscht in einer bestimmten Art der Anstrengung nach einem Ziel“, wurde eine Rhythmisierung gelegt, die sich auch in den nächsten Zeilen, Strophen und Gedichten fortsetzt, gleichzeitig sind Verbindungen innerhalb der Zeile ersichtlich: „forschte“ und „horte“ verknüpft eine lautliche Ähnlichkeit, es ist nämlich ab der letzten betonten Silbe das Vokalmaterial das gleiche. Dieselbe Verbindung besteht zwischen „bleichen“ und „eifers“. „Die Semantisierung der lautlichen und rhythmischen Ebene ist ein grundlegendes Verfahren der Lyrik“,¹⁰⁰ heißt es bei Jürgen Link, und wenn hier Semantisierung vorliegt, ist unklar, wie genau sie aufzufassen ist. Ersichtlich ist, dass die Zusammengehörigkeit von

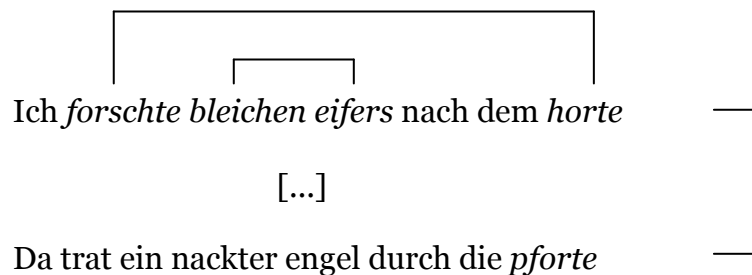
⁹⁹ Robert Boehringer: *Ewiger Augenblick*. München, Düsseldorf: Helmut Küpper vormals Georg Bondi 1965. S. 36, zit. nach: Schäfer: *Die Intensität der Form* (2005), S. 15.

¹⁰⁰ Link: *Das Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes* (1982), S. 246.

forschte und *horte* durch die Zusammengehörigkeit von *bleichen* und *eifers* unterbrochen ist.

*

George wich in der Konstruktion der ersten Verszeile vom Bau eines reinen jambischen Fünfhebers insofern ab, als er dem *hort* das im Dativ nicht obligatorische *e* hinzufügt, und so eine elfte Silbe in Kauf nimmt, was in zweierlei Hinsicht notwendig ist – er erkaufte sich dafür die Assonanz zu *forschte*, und er macht den Reim auf *pforte* in der letzten Zeile möglich, die im Akkusativ grundsätzlich nicht auf ihr *e* verzichten kann.



Über die Vergestaltung geraten *forschte*, *horte* und *pforte* in eine Abhängigkeit voneinander, deren erste Verbindung durch die Worte *bleichen eifers* getrennt ist. In der Folge werden beide „Assonanzketten“, die von *ei-e*¹⁰¹ und die von *o-e* fortgeführt, häufiger lassen sich die Elemente letzterer zählen,¹⁰² die zudem vermehrt Verben und Substantive enthält, und nach meiner Einschätzung deshalb gewichtiger ist als die andere. So fügen sich *forschte* (I 1), *horte* (I 1), *strofen* (I 2), *rollten* (I 3), *pforte* (I 4) *rosen*¹⁰³ (I 8, 16), *krone* (I 9) *boten* (I 12) und *mimose* (I 13), verbunden über ihren Klang, zu einer semantischen „Kette“.

¹⁰¹ Im ersten Gedicht gibt es deren acht.

¹⁰² elfmal.

¹⁰³ Zur Zahlensymbolik: Es ist auffällig, dass die Rosen im achten Vers zweimal vorkommen, im sechzehnten einmal.

6.4.2. Der bleiche Eifer

Generell sind *Vorspiele* bekannte Elemente von Theaterstücken, beispielsweise existiert in jenem des *Faust* von Johann Wolfgang von Goethe ein solches.¹⁰⁴ Im Kommentar zu Stephan Georges Werk von Ernst Morwitz findet sich die Überlegung: „Der Gedanke an ein ‚Vorspiel‘ entspringt vielleicht der Erinnerung an die zwei Vorspiele zum ‚Faust‘.“¹⁰⁵ Wirklich tauchen neben der reinen Voranstellung des *Vorspiels* auch frappante inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen dem Georgischen *Teppich des Lebens* und dem Goetheschen Werk *Faust*, generell dem gesamten Faustdiskurs, auf.

Wie Faust in all seinem Streben nach Wissen sieht sich auch das lyrische Ich dem Drang ausgeliefert, nach etwas zu suchen, nach etwas zu forschen. Es forscht „bleichen eifers“, wobei der „Eifer“, der selbst nicht „stofflich“ ist, dementsprechend nicht Licht reflektieren und somit auch nicht „bleich“ sein kann, wohl als Paradox zu klassifizieren ist.

Bei Stefan George scheint sich dieses Paradox ab dem Moment aufzuklären, in dem man wahrnimmt, dass der Dichter oft dem „Bleichen“ das „Starke“ gegenüberstellt: „Mag es wahr sein, dass jede Tat der Täter, sie werden hier die ‚Starken‘ genannt, sowie der Geistigen, die als die ‚Bleichen‘ charakterisiert werden, in dieser Weltzeit ruhmlos untergeht [...]“. ¹⁰⁶ Morwitz führt die Dichotomie von „Starken“ und „Bleichen“ zwar als Kommentar zu Versen anderer Stelle ein („Verweilst du in den traurigsten bezirken / Wo ruhmlos tat der starken wie der bleichen / Begraben wird so lenkt [...] mein ruf zum wirken“ [X 1-4]) , dennoch ließe sich der „bleiche Eifer“ auch im ersten Vers des Vorspiels als „geistiger Antrieb“ auf diese Weise verstehen. ¹⁰⁷

¹⁰⁴ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Erster Teil. Studienausgabe. Stuttgart: Reclam 2005, S. 11-23.

¹⁰⁵ Ernst Morwitz: *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*. Düsseldorf: Küpper² 1969, S. 158.

¹⁰⁶ Ebd. S. 166.

¹⁰⁷ Das Wort „bleich“ taucht im Vorspiel noch dreimal auf. Einmal liest man: „Drüben schwärme folgen ernst im qualme / Einem *bleichen* mann auf weißem Pferde“ (VII 9-10), ein anderes Mal: „Verweilst du in den traurigsten bezirken / Wo ruhmlos tat der *starken* wie der *bleichen* / Begraben wird so lenkt [...] mein ruf zum wirken.“ (X 1-4), schließlich: „Als du die tempel bauteest für das vliess / Die *bleiche* pracht hienieden übertrafen [Alle Hervorhebungen durch Verfasser]“ (XV 5-6).

Quer durch die Verarbeitung aller Fauststoffe zieht sich das Motiv des Strebenden. Im Mittelpunkt steht dabei die Suche nach Inhalten, die dem Wissensdurstigen anfangs verwehrt bleiben, die nur mittels Allianz mit einer übergeordneten Macht erlangt werden können. Im sogenannten *Volksbuch* ist von diesem Impetus zu lesen, der Faust in die Fänge der fremden Macht treibt:

[...] sobald wir dein Herz besahen, mit was Gedanken du umgingest, und wie du niemand sonst zu solchem deinem Fürnehmen und Werk konntest brauchen und haben, denn den Teufel, siehe, so machten wir deine Gedanken und Nachforschungen noch frecher und kecker, auch so begierlich, daß du Tag und Nacht nicht Ruhe hattest, sondern all dein Dichten und Trachten dahin stunde, wie du die Zauberei zu Wege bringen möchtest.¹⁰⁸

Dieses geistige Streben, der ruhelose Antrieb, schlägt sich gleichfalls in Georges Gedicht nieder, hier erinnert es aber mehr an ein Trachten nach sprachlicher Ausdrucksweise als um ein Verlangen nach Einsichten, und im Bündnis mit dem Engel scheint das lyrische Ich erst seine Ausdrucksweise zu finden, wie Faust seine gesuchten, auf Inhalt ausgerichteten, Kenntnisse im Pakt mit dem Teufel erlangt. Bevor der Engel die Hilfestellung leistet, bleibt das Streben erfolglos. Das Ich forscht nach „strofen drinnen tiefste kümmerniss“ (I 2), der Klang der Dinge bleibt aber dumpf: „doch dinge rollten dumpf und ungewiss“ (I 2), wobei das Verb *rollten*, das in der bekannten Assonanzverbindung *o-e* steht, hier als Hinweis auf das wiederkehrende in der Lyrik, auf das Versmaß, gelesen werden kann.

Gerade diese Verkehrung der Absicht in Relation zum gewöhnlicheren menschlichen Streben, nun nicht mehr auf der Suche nach Inhalten zu sein, sondern die Form finden zu wollen, ist ein zentrales Element der *l'art pour l'art*-Lyrik. So hat Gottfried Benn in seinem Aufsatz „Probleme der Lyrik“ das Thema der Form in Gedichten behandelt, und nicht zufällig mit Blick auf die Dichtung Georges:

Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form ist ja das Gedicht. Die Inhalte eines Gedichtes, sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, die hat ja

¹⁰⁸ Historia von D. Johann Fausten. Stuttgart: Reclam 2000, S. 27.

jeder, das ist der menschliche Bestand, sein Besitz in mehr oder weniger vielfältigem und sublimem Ausmaß, aber Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht. Eine isolierte Form, eine Form an sich, gibt es ja gar nicht. Sie ist das Sein, der existentielle Auftrag des Künstlers, sein Ziel. In diesem Sinne ist wohl auch der Satz von Staiger aufzufassen: Form ist der höchste Inhalt.¹⁰⁹

Auf diese Verwirklichung der Form als Inhalt scheint das lyrische Ich abzu zielen, und es scheitert, solange der Engel nicht hilfreich einschreitet. Allerdings ist mit dem Erreichen des Zieles, des Hortes, wie bei Faust auch bei George eine in Kauf zu nehmende Unbill verbunden. Im vierten Gedicht des Vorspiels drückt sich der Umstand aus, dass die Allianz mit dem Engel auch negative Seiten hat: „Zu lange dürst ich schon nach eurem glücke. / Dass mich des herren joch nicht mehr bedrücke!“ (IV 1-2) Es eröffnen sich im Verlauf des Vorspiels im Zusammenhang mit der Verbindung mit dem Engel auf diese Weise zwei Räumlichkeiten, die mit der antiken Verstellung von *locus amoenus* und *locus terribilis* verknüpft werden können, wie später noch dargestellt wird.

¹⁰⁹ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik (1980), S. 330-331.

6.4.3. Der bleiche Eifer als Zugang zum Hort

Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
Der immerfort an schalem Zeuge klebt,
Mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt,
Und froh ist wenn er Regenwürmer findet.¹¹⁰

Geforscht wird vom lyrischen Ich nach dem „horte“¹¹¹ (I 1). Ein Hort ist, nach dem Wörterbuch der Brüder Grimm, einerseits ein Schatz (ein Vermögenswert), auch ein Geliebter oder eine Geliebte. Er kann weiters etwas bezeichnen, das beschützt, *„gewöhnlich [...] ist im 15., 16. jahrhundert hort zu einer bezeichnung dessen wes man sich tröstet, worauf man sich verlässt oder stützt, abgeblaszt“*.¹¹²

Dieses Wort „horte“ ist, wie im Kapitel 6.3.1 erwähnt, dem Wort „forschte“ in Assonanz verbunden, ebenso wie „bleichen“ dem Wort „eifers“, wobei die Verbindung von „forschte“ und „horte“ räumlich über den Zusammenklang des „bleichen eifers“ getrennt ist – vielleicht ist auf diese Weise, über diesen „Einschub“, in der Struktur des Verses verdeutlicht, dass der „bleiche Eifer“ dem nach dem Horte Forschen(-den) entgegensteht.¹¹³ Denkbar ist aber (beinahe mit demselben Argument) auch, dass der „bleiche Eifer“ im Zentrum des Nach-dem-Horte-Forschens liegen muss.¹¹⁴ Es ließe sich vermuten, dass hier, über die sehr geschickte Konstruktion der ersten Zeile, gleichzeitig zwei Ideen Ausdruck finden, wie der Weg zum Ziel der Lyrik gestaltet sein könnte.

Es zeigen die im Gedicht folgenden Verszeilen, dass beide Interpretationen vom Text getragen werden, der bleiche Eifer sowohl im Zent-

¹¹⁰ Goethe: Faust (2005), S. 59.

¹¹¹ Vgl.: „Doch ist wo du um tiefste schätzt freist / Der freunde nächtiger raum.“ (XVI 9)

¹¹² Jacob Grimm / Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch (1854-1954), Band 10, Spalten 1835-1841.

http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemmode=lemma&search&mode=hierarchy&textsize=600&onlist=&word=horte&lemid=GH12631&query_start=1&totalhits=0&textword=&locpattern=&textpattern=&lemmapattern=&verspatter=#GH12631Lo. Band 10, Spalten 1835-1841 (04.05.2009).

¹¹³ womit es sich mit einem Zitat aus Goethes Faust lesen ließe – Goethe: Faust (2005), S. 31: „Es irrt der Mensch so lang er strebt.“

¹¹⁴ Dann wäre er so aufzufassen, wie es bei Novalis in dessen Werk Heinrich von Ofterdingen zu lesen ist – Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Stuttgart: Reclam 1996, S. 116: „Durch Übung und Nachdenken lernt der Dichter seine Sprache kennen.“

rum des Strebens nach dem Hort steht, als dem Dorthingelangen auch widerstrebt,¹¹⁵ er einerseits Voraussetzung ist, andererseits Hindernis. Was es allerdings wirklich braucht, um zum Hort zu gelangen, ist das überirdische Wesen: „dinge rollten dumpf und ungewiss“ (I 3), solange der Engel nicht eingetreten ist.

Das innige Nachdenken bzw. das konzentrierte geistige Streben könnte daher schlicht als notwendige Vorbereitungshandlung gesehen werden, die selbst nicht zum Erfolg führt, aber die Hilfe einer übergeordneten Macht ermöglicht. Wie den *Formsuchern* nach Rilke kein direktes Gelingen über fokussiertes Suchen nach einem Plan beschieden ist, sondern das Verlassen auf erfolgreiches Finden als einzig probates Mittel gilt, ein Gedicht zu fügen, ist es auch bei George nicht möglich, nur durch das Streben zur Form zu gelangen. Es ist vielmehr als eine schlichte Voraussetzung zur Dichtung anzusehen, weil es in einen Zustand „meditativer Reife“ versetzt, der das Auftreten eines höheren Wesens ermöglicht, das dann wiederum das Gedicht mitverfasst.

Der Gedanke des Mitverfassens eines fremden Wesens ist vielen Autoren eigen, auch bei Gottfried Benn taucht er auf:

[D]ie Frage, von wem ein Gedicht sei, ist auf jeden Fall eine müßige. Ein in keiner Weise zu reduzierendes X hat teil an der Autorschaft des Gedichtes, mit anderen Worten, [...] jedes Gedicht ist von mehreren, das heißt von einem unbekannten Verfasser.¹¹⁶

Nur inniges Streben und Nachdenken scheint zu wenig für den Künstler. Es ist nicht möglich, Gedichte nur über den Prozess des Nachdenkens zu verfassen, es braucht einer Macht, die eingelassen werden muss. Dieses Zulassen des Unbekannten ist es, was den Dichter vom Denker unterscheidet:

Vergegenwärtigen sie sich, welch ein grundlegender Unterschied zwischen Denker und Dichter ist, dem Gelehrten und dem Künstler, die doch in der Öffentlichkeit im-

¹¹⁵ Vgl.: „und meine ehrengift / wird nicht im zwang errungen“ (II 12-13).

¹¹⁶ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik (1980), S. 330. Benn zitiert hier Albrecht Fabris Bemerkung im *Lot*.

mer zusammen genannt, in einen Topf geworfen werden,
als ob da eine große Identität bestände. Weit entfernt!¹¹⁷

*

Wie von Gottfried Benn in *Probleme der Lyrik* geschildert, hat der Gelehrte im Gegensatz zum Dichter eine große Anzahl von Analysen, Bibliotheken und Verfahren¹¹⁸ zur Verfügung, eine Vielzahl gleichgesinnter Forscher zur Seite,

er vergewissert sich, sichert sich, geht dann einen halben Schritt weiter, belegt diesen halben Schritt mit Unterlagen, er erscheint nie allein und bloß. Nichts von alledem beim Künstler. Er steht allein, der Stummheit und der Lächerlichkeit preisgegeben. Er verantwortet sich selbst. Er beginnt seine Dinge und er macht sie fertig. Er folgt einer inneren Stimme, die niemand hört. Er weiß nicht, woher diese Stimme kommt, nicht, was sie schließlich sagen will. Er arbeitet allein, der Lyriker arbeitet besonders allein, da in jedem Jahrzehnt immer nur wenige große Lyriker leben, über Nationen verteilt, in verschiedenen Sprachen dichtend.¹¹⁹

Einsamkeit und Abgeschiedenheit dürften notwendig sein, um den Dichter empfänglich für die Stimme der Muse oder des Engels zu machen. Es bedarf einer Vorbereitung, eines Einstimmens. Auch das erste Gedicht Georges aus dem Zyklus Hymnen mit dem Titel *Weihe*¹²⁰, beschäftigt sich mit dieser Schwierigkeit des „Sich-Reifmachens“ für die Kunst, wobei das Wort *reif* ein Anagramm für *frei* ist, und demonstriert so, dass mit dem Reifwerden das Freiwerden von Regeln, wie denen der wissenschaftliche Vorgehensweise, einhergeht:

Nun bist du reif · nun schwebt die herrin nieder ·
Mondfarbne gazeschleier sie umschlingen ·
Halboffen ihre traumesschweren lider
Zu dir geneigt die segnung zu vollbringen:

¹¹⁷ Ebd. S. 340.

¹¹⁸ Dass aber kein Gedicht nach einem bestimmten Verfahren entsteht, versucht Rilke in oben zitierten Aufsatz „Moderne Lyrik“ zu zeigen.

¹¹⁹ Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik* (1980), S. 340.

¹²⁰ das Wort *Weihe* bildet ein Minimalpaar mit *Weiher*.

Indem ihr Mund auf deinem Antlitz bebte
Und sie dich rein und so geheiligt sah
Dass sie im Kuss nicht auszuweichen strebte
Dem finger stützend deiner lippe nah.¹²¹

„[D]er Kuß der Himmelskönigin, geschieht nie oder ist immer schon geschehen [...].“,¹²² alleine die innere Einstellung und nur diese, also die Annahmewilligkeit der Kunst durch den Dichter mit all ihren Konsequenzen für sein Leben,¹²³ ist das, was den Dichter zum Dichter macht. Nur auf diese Weise *reif* und *frei* kann das Dichten gelingen, kann Form gefunden werden.

Im Gedicht *Weihe* war die Ausgangslage des lyrischen Ich eine ähnliche wie beim ersten Gedicht des Vorspiels: Das lyrische Ich befindet sich vor dem Versifizieren: „Im rasen rastend sollst du dich betäuben / An starkem urduft · ohne denkerstörung · / So dass die fremden hauche all zerstäuben. / Das auge schauend harre der erhörung.“¹²⁴ Mit dem Prozess des Reifens, Freiwerdens wird das übernatürliche Wesen eingelassen, und die Versifikation kann beginnen.

¹²¹ George: Werke (2000), S. 9.

¹²² Schäfer: Die Intensität der Form (2005), S. 178.

¹²³ Vgl. die Gedichte III und IV, wobei die Auswirkungen einmal positiv und einmal negativ bewertet sind.

¹²⁴ George: Werke (2000), S. 9.

6.4.4. Der Hort

Morwitz hat in seiner Analyse den Begriff des Hortes thematisiert: „Der Hort, das Ziel, das dem Leben den bisher vermissten Mittelpunkt geben soll, ist noch nicht gefunden, es ist nicht identisch mit den Strophen, die das Suchen nach ihm voll tiefster Kummernis und voll dumpfer und ungewisser Dinge widerspiegeln.“¹²⁵ Morwitz begreift die ersten beiden Verse in der Art, als er das Wort „drinnen“ (I 2) auf das Gefühlsleben des lyrischen Ichs bezieht, nicht auf die Strophen.

Es könnte jedoch auch sein, dass Georges lyrisches Ich einen Weg sucht, Kummernis mittels Strophen auszudrücken, was ihm als Ziel seines Strebens, als sein „hort“ (I 1), erscheint, sein Ziel liegt demnach im Wort¹²⁶. Das ist die programmatische Ausgangslage, die mit den ersten drei Versen geschaffen, und die mit dem Eintreten des Engels zu überwunden wird: Das lyrische Ich bemüht sich um das Vermögen, eine Form schaffen zu können, die Kummernis umsetzt. Dieses Ziel wird als der *Hort* bezeichnet.

6.4.4.1. Hortus conclusus

Viele der verschiedenen Semantiken des Wortes *Hort* wurden bereits genannt, es existieren aber noch weitere, die im Zusammenhang des Gedichtes Aufmerksamkeit verdienen – so besteht weiters der *hortus conclusus*, der *abgeschlossene Garten*, der von der Antike,¹²⁷ über die Bibellektüre und -interpretation, Eingang in die Dichtung gefunden hat:¹²⁸

¹²⁵ Morwitz: Kommentar (1969), S. 158.

¹²⁶ „Worte“ könnte auch das letzte Wort im ersten Vers des Vorspiels sein: Es steht in Paronomasie zu *horte* und *pforte* und wäre ihnen auch im Reim verbunden – allein die *worte* bleiben aber ungesagt.

¹²⁷ Vom *locus amoenus* wird in eine Verbindung zum *hortus conclusus* gesehen. Das Bild des *locus amoenus* zieht sich durch die Literatur der Antike. Siehe dazu Petra Haß: *Der locus amoenus in der antiken Literatur: Zur Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*. Bamberg: WVB 1998.

¹²⁸ Vgl. dazu: Marie-Thérèse Haudebourg: *Vom Glück des Gartens. Gartenparadiese im Mittelalter*. Ostfildern: Thorbecke 2004, S. 90: „Die aufblühende geistliche Poesie – die sogenannte ‚Christusminne‘ – und die wachsende Marienverehrung im Volk begegnen

Im Mittelalter hat man sich bemüht, die lebenswichtigen und künstlerisch gestalteten Gärten im Schutzbereich von Klöstern [...] und Burgen anzulegen, sie waren ummauert und umzäunt – daher der Name ‚hortus conclusus‘ – um eine von den Alltagsfunktionen gewissermaßen abgehobene beschauliche Lebensform zum Ausdruck zu bringen. Obwohl Heilkräuter und Gewürze [...] gleichwertig mit den Blumen in geometrisch geordneten Beeten gezüchtet wurden, haben die Gartenbereiche auch eine Lustfunktion, die von den Zeitgenossen hervorgehoben wurde.¹²⁹

Aus dem *hortus conclusus* wird später ein streng gegliederter Garten, ein Hofbeamter des König Ludwig XIV, Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) „schlug [...] eine dreifache Zonierung der herrschaftlichen Gärten [...] vor. In der Nähe des Schlosses sollten sich die prunkvollen Broderiebeete (als künstliche aus Pflanzen und farbigen toten Materialien ornamental geformte Teppiche) ausbreiten.“¹³⁰ Wie dieser Garten ist auch das Werk Georges dreigeteilt.

[Der Garten] war der symbolische Ort für den Wettstreit zwischen Natur und Kunst [...], er war ein Theater zur Vergegenwärtigung der Künste im Freien [...], er war ein Museum und Kuriositätenkabinett für seltene Pflanzen und exotische Gegenstände und schließlich auch eine physikalische Experimentierstätte [...].¹³¹

*

Der Begriff des *hortus conclusus* liefert auch einen biblischen Bezug, man beruft sich auf das Hohelied, in dem die Liebe zwischen Mann und Frau dargestellt wird, wobei diese Liebe auch metaphorisch als die Liebe Gottes zu seinem Volk gedeutet wird, „oft wird die Kirche selbst als Braut des Ho-

sich im selben historischen Moment: Daraus erwächst das dichterische Bild des *hortus conclusus*.“, auch zit. bei: Harald Schwillus: Hirtenidylle und *hortus conclusus*. In: Arne Moritz / Harald Schwillus (Hg.): Gartendiskurse. Mensch und Garten in Philosophie und Theologie. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007 [=Treffpunkt Philosophie. Band 7], S. 63-73, hier S. 68.

¹²⁹ Géza Hajós: Vom ‚hortus conclusus‘ zum romantischen Park. In: Falko Daim (Hg.): Sein und Sinn, Burg und Mensch. St. Pölten: Niederösterreichisches Landesmuseum 2001, S. 555-569, hier S. 555.

¹³⁰ Ebd. S. 556.

¹³¹ Ebd. S. 556.

henliedes verstanden.“¹³² Sie erscheint darin als Garten, den der Geliebte besuchen kann, sich zu laben.¹³³ Weil schließlich die Figur der Maria ebenfalls auf die Braut projiziert wurde, traten auch Mariensymbole im *Hortus conclusus* auf: Die Lilie und die Rose, die wiederum gleichfalls in Georges Gedicht vorkommen.¹³⁴

Es gibt neben dieser Blumensymbolik gewisse „Präfigurationen aus alttestamentarischen Büchern, die im hortus conclusus um Maria angeordnet werden“¹³⁵, beispielsweise die „verschlossene Pforte Hesekiels“¹³⁶ und das Vlies Gideons¹³⁷.

Bei der Pforte handelt es sich um den Eintrittsbereich des neuen Tempels der Stadt Jerusalem, der dem zerstörten nachfolgen soll und der Ezechiel in einer Vision¹³⁸ gezeigt wird. Ezechiel erhält genaue Instruktionen, wie der Bau gestaltet sein muss, von einem Begleiter, der ihm erscheint und so beschrieben wird: „Da sah ich einen Mann, der aussah, als sei er aus Bronze. Er hatte eine leinene Schnur und eine Meßlatte in der Hand und erscheint im Tor. Der Mann sagte zu mir: Menschensohn, öffne deine Auge und Ohren, sieh und höre, und achte auf alles, was ich dir zeige.“¹³⁹ Die Anweisungen, die Ezechiel empfängt, sind detailreich:

Als er den inneren Tempelbezirk vermessen hatte, führte er mich zum Osttor hinaus und vermaß den ganzen Tempelbezirk ringsum. Er maß mit seiner Meßlatte die Ostseite – fünfhundert Ellen (mit der Meßlatte). Dann wandte er sich (der Nordseite zu) und maß mit der Meßlatte die Nordseite – fünfhundert Ellen. Dann wandte er sich der Südseite zu und maß wieder fünfhundert Ellen. Nach allen vier Windrichtungen vermaß er den Tempelbezirk: Der Tempelbezirk hatte ringsum eine Mauer, fünfhundert

¹³² Schwillus: *Hirtenidylle und hortus conclusus* (2007), S. 68.

¹³³ Hoheslied 4, 12-14.: „Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell. [...] Mein Geliebter komme in seinen Garten und esse von den köstlichen Früchten.“

¹³⁴ Vgl. Schwillus: *Hirtenidylle und hortus conclusus* (2007), S. 69., vgl. auch Hajós (2001), S. 555.

¹³⁵ Ebd. S. 69.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Vgl. Ebd.

¹³⁸ Ez 40, 1: „Am zehnten Tag des Monats am Jahresanfang im fünfundzwanzigsten Jahr nach unserer Verschleppung und im vierzehnten Jahr nach der Eroberung der Stadt (Jerusalem), genau an diesem Tag legte sich die Hand des Herrn auf mich, und er brachte mich dorthin.“

¹³⁹ Ez 40, 3.

Ellen in der Breite; sie sollte das Heilige vom Unheiligen trennen.¹⁴⁰

Über die Schilderung des Tempelaufbaus entsteht ein Geviert, das genau vermessen ist und das das Heilige vom Unheiligen trennt. Der so geschaffene quadratische Raum könnte durchaus als Analogie zu den gestalteten Seiten eines Buches gesehen werden, wie quadratisch von vier Rändern abgeschlossen sind und in denen Wertvolles, vielleicht Heiliges, in denen der Text aufbewahrt wird:

Du findest das geheimnis ewiger runen
In dieser halden strenger linienkunst
Nicht nur in mauermeeres zauberdunst. (V 9-11)

Auch das Vlies, das in der bildenden Kunst gerne innerhalb des *hortus conclusus* dargestellt wird, tritt in Georges Gedicht auf: „Als du die tempel bautest für das Vliess / Die bleiche pracht hienieden übertrafen“ (XV 5-6), heißt es im fünfzehnten Gedicht des Vorspiels. Für das Wort „Vliess“ durchbricht George die obligatorische Kleinschreibung, vielleicht um seinen großen Wert zu unterstreichen, wobei nicht nur das Vlies des Gideon zitiert sein könnte, sondern auch „*das goldene vliesz der Argonautensage, [welches] in neuerer zeit besonders gern symbolisch für ein ziel höchsten strebens, das jeder anstrengung und jeden opfers werth ist [, gesehen wird.]*“¹⁴¹

Damit steht das Höchste, wonach gestrebt werden kann, im Mittelpunkt der „strengen linienkunst“ (V 10). Mit dem Vlies, als zusammenhängendes Stück Wolle betrachtet, dürfte auch der gesamte *Teppich des Lebens*, der Gedichtzyklus, angesprochen sein.

¹⁴⁰ Ez 42, 15-20.

¹⁴¹ Jacob Grimm / Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch (1854-1954), Band 26, Spalten 388-437.

http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemmode=lemma&search&mode=hierarchy&textsize=600&onlist=&word=vlies&lemid=GV07298&query_start=1&totalhits=0&textword=&locpattern=&textpattern=&lemmapattern=&verspattern=#GV07298Lo (04.08.2009).

6.4.4.2. Locus amoenus

Der *locus amoenus* hat seinen ursprünglichen Platz in der Schäferdichtung, ist aber älter als sie – „er erscheint bereits in der Ilias und vor allem in der „Odyssee“ Homers“¹⁴². Er ist als Topos eng verwandt mit dem *hortus conclusus*¹⁴³ und wird als „Lustort“ beschrieben.¹⁴⁴ „[Er] bildet [...] von der Kaiserzeit bis zum 16. Jahrhundert das Hauptmotiv aller Naturschilderung. Er ist [...] ein schöner, beschatteter Naturausschnitt. Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum [...], einer Wiese und einem Quell oder Bach. Hinzutreten können Vogelsang und Blumen. Die reichste Ausführung fügt noch den Windhauch hinzu.“¹⁴⁵ Dieser Locus amoenus tritt in Georges Gedicht mit dem Erscheinen des Engels auf, vor allem die Blumen nehmen Vorrangstellung ein, aus ihnen besteht letztlich auch der Quell, an dem sich das lyrische Ich labt: „ich badete beglückt / Mein ganzes antlitz in den frischen rosen.“¹⁴⁶ (I 15-16)

¹⁴² Klaus Garber: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts. Köln/Wien: Böhlau 1974, S. 85. Er verweist hier auf Ernst Robert Curtius, dessen Werk mir in späterer Auflage vorliegt: Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Tübingen/Basel: Francke¹¹ 1993.

¹⁴³ Schwillus: Hirtenidylle und hortus conclusus (2007), S. 68.

¹⁴⁴ Die Parallelen zum Faustmythos können auch hier gesehen werden: Die anmutige Gegend in Faust II beruft sich auf den locus amoenus, auch im Volksbuch taucht er auf: Historia von D. Johann Fausten (2000), S. 136: „Als sie nun erschienen und doch ein großer Schnee draußen lag, da begab sich in D. Fausti Garten ein herrlich und lustig Spectaul, dann es war in seinem Garten kein Schnee zu sehen, sondern ein schöner Sommer, mit allerlei Gewächs, daß auch das Gras mit allerlei schönen Blumen daher blühet und grünet. Es waren auch da schöne Weinreben, mit allerlei Trauben behängt, desgleichen rote, weiße und leibfarbene Rosen und ander viel schöne wohlriechende Blumen, welches eine schöne herrliche Lust zu sehen und zu riechen gab.“

¹⁴⁵ Curtius: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter (1993), S. 202.

¹⁴⁶ Auch den Nibelungen assoziiert man mit dem Begriff Hort. Siegfried beispielsweise wird an einem locus amoenus von Hagen getötet, er fällt tödlich verwundet in die Blumen: Vgl.: Der Nibelunge Nôt, 16. Aventure, Strophe 988: „Dô viel in die bluomen, der Kriemhilde man.“

6.4.4.3. Locus terribilis

Der *locus amoenus* wandelt sich jedoch innerhalb des Georgischen *Vorspiels*: Der sich nach der ersten Strophe sehr positiv ausnehmende Ort „verdüstert“ sich in gewissen Passagen zu einem Ort, an dem weiteres Ausharren mit Trauer und Schmerz verknüpft ist. Dies könnte seine Begründung haben im Topos des *locus terribilis*.

Dies ist ein Ort, der dem „Lustort“ entgegensteht, weil er eine Stätte der Einsamkeit ist. Dennoch wird er in der Literatur von Leidenden, vor allem Liebeskranken, mit Bereitwilligkeit aufgesucht, da sie dort ihrer Trauer frönen können:

Die Begründung, die die Liebesdichtung der Renaissance und des Barock für den Aufenthalt des Liebesklagenden am abgelegenen Ort liefert, kommt aus der Antike [...]. An dem verlassenen, verschwiegenen Ort kann der Klagende ‚ungestraft‘ [...] seinen verborgenen Schmerz zum Ausdruck bringen.¹⁴⁷

Dieses Streben des Leidenden nach dem *locus terribilis*, an dem ungeniert gelitten werden darf, drücken schon die ersten beiden Verszeilen aus: „Ich suchte bleichen eifers nach dem horte / nach strofen drinnen tiefste kummerniss“ (I 1-2),¹⁴⁸ zudem ist die damit verbundene Abkehr von der Gesellschaft durchgängiges Thema des gesamten *Vorspiels*.

¹⁴⁷ Klaus Garber: Der *locus amoenus* und der *locus terribilis* (1974), S. 265.

¹⁴⁸ Es erscheint auch beispielsweise bei Petrarca eine Abkehr von der Gesellschaft in ähnlichem Zusammenhang wie bei George. Vgl. Ebd. S. 265: „So späht in dem Einsamkeitsgedicht Petrarcas der Klagende, der die verlassensten Gefilde durchschreitet, im Sand nach Menschenspuren, um ihnen zu entfliehen. Der Grund dafür ist nicht Furcht vor Strafe, sondern das Übermaß des Leidens, das der Unglückliche nicht länger vor der Gesellschaft zu verheimlichen weiß, so daß er sich ihr entziehen muß, wenn er sich nicht verraten will.“

Der dargestellte *locus terribilis* ist ein wandlungsfähiger Platz, er kann ein Ort der Geborgenheit sein wie ein schrecklicher Ort. Als das lyrische Ich im vierten Gedicht einem lyrischen Du begegnet, sehnt sich beispielsweise das Ich wieder nach Ungebundenheit, danach, nicht mehr im Dienste des Engels stehen zu müssen, nicht mehr die vom Engel oktroyierte Einsamkeit leiden zu müssen:

Zu lange dürst ich schon nach eurem glücke.
Dass mich des herren joch nicht mehr bedrücke!
Zu düster und zu einsam war sein dienst
Als du mir schmerzlichem am weg erschienst.

Er gebe mir die freiheit wieder · (IV 1-5)

Andererseits dürfte im Dienst des Engels auch Tröstliches sein:

In meinem leben hallten schlimme tage
Und manche Töne hallten rau und schrill.
Nun hält ein guter geist die rechte wage
Nun tu ich alles was der engel will. (III 1-4)

Wenn auch noch oft an freudlosem ufer
Die seele bis zum schluchzen sich vergisst
Sie hört sogleich am ankerplatz den rufer:
Zu schönem strand die segel aufgehisst! (III 5-8)

Bald zieht auf glatten wassern dein geschwader
Zur stillen insel zum gelobten port. (III 15-16)

Wie ambivalent sich aber der Ort präsentiert, wie schnell er sich zum Schrecklichen wenden kann, zeigt besonders das fünfte Gedicht, in dem vermutlich der Engel selbst spricht und dem lyrischen Ich die Vorteile ausinandersetzt, die es durch den englischen Pakt erfährt. Dabei zitiert George einen Abgrund und schroffe Felsen, auch einen Adler und der Leser assoziiert sofort damit die Qualen, die der unsterbliche Prometheus erfahren musste, nachdem er den Menschen das Feuer gebracht hatte:

Du wirst nicht mehr die lauten fahrten preisen
Wo falsche flut gefährlich dich umstürmt
Und wo der abgrund schroffe felsen türmt
Um deren spitzen himmels adler kreisen (V 1-4)

In demselben furchtbaren Licht erscheint auch der Beginn des sechsten Gedichtes, wo der Engel ebenfalls seine Verdienste preist:

Entsinne dich der schrecken die dir längst
Verschollen sind seit du mir eigen bleibst
Und nur durch mich der glutten kelch empfängst
Der sich berauschen wird solange du leibst.

Du danktest damals mir als grösste gunst
Dass dich mein friede nicht mehr schauen liess
Der trocknen sommer wilde feuersbrunst
Die heimatlos dich in die wüste stiess. (VI 1-8)

*

Gesamt gesehen sind die mit dem Auftritt des Engels entstehenden Orte von sehr zwielichtigem Charakter. Einmal sind es tröstliche Orte, einmal sind es quälende, und obwohl sich eingangs das Lyrische nach der Nähe des Engels gesehnt hat, sucht er diesen Orten danach auch wieder zu entfliehen. Es ist somit auch nicht verwunderlich, dass auch der Engel nicht eindeutig positiv oder negativ dargestellt ist.

6.5. Der Engel

*Das Leben ist mir klarer und anschaulicher durch sie geworden. Es dünkte mich, sie müßten befreundet mit den scharfen Geistern des Lichtes sein, die alle Naturen durchdringen und sondern, und einen eigentümlichen, zartgefärbten Schleier über jede verbreiten.*¹⁴⁹

Mit dem Eintritt des Engels beginnt die Etablierung der verschiedenen Örtlichkeiten des *hortus conclusus*, des *locus amoenus* und des *locus terribilis*. Der Engel begleitet den gesamten Abschnitt des *Vorspiels* hindurch und schließt ihn auch ab: „So stand er fest und hoch: der engel.“ (XXIV 16). Mit ihm Verbund wird es dem lyrischen Ich möglich, sich adäquat auszudrücken, sein Erscheinen ist Kern des *Vorspiels*.

Mit Engeln verbindet man gemeinhin Vorstellungen von flügelbewehrten Wesen, die Gottes Glorie preisen und seine Botschaften übermitteln. In vielen bedeutenden Gedichten der Wende des 18. auf das 19. Jahrhundert tritt der Engel aber in speziellerer Funktion auf, die sich nicht mit dem gemeinen Bild des Engels assoziieren lässt. „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?“¹⁵⁰, klingt es anfangs der ersten Duineser Elegie, und „Jeder Engel ist schrecklich.“¹⁵¹ anfangs der zweiten. Der Engel wirkt säkularisiert aber nicht „entsakralisiert“, er wird stärker auf die ihm innewohnende Vermittlerfunktion beschränkt, jedoch ist sein Herkunftsort nicht mehr so klar bestimmbar als das *Reich Gottes*. Dadurch wird der Engel fremder.

¹⁴⁹ Novalis: Heinrich von Ofterdingen (1996), S. 85.

¹⁵⁰ Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien. In: derselbe: Die Gedichte. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 2006, S. 689.

¹⁵¹ Ebd. S. 692.

6.5.1. Die Pforte

Eingang in das Gedicht Georges findet der Engel über die Pforte: „Da trat ein nackter engel durch die pforte:“ (I 4). Das Schriftzeichen des Doppelpunkts am Ende der ersten Strophe wächst in diesem speziellen Zusammenhang über seine begrenzte Funktion der Einleitung der direkten Rede hinaus, wirkt wie ein Ideogramm, stellt schon für sich alleine das Abbild einer Pforte, einer Tür, dar und verweist janusköpfig in beide Richtungen.¹⁵²

Über die Einführung der Pforte teilen sich zwei Räume auf, und im Mittelpunkt steht sie, die Schwelle, die weder Außenraum noch Innenraum ist, sondern ein Verbindungsglied zwischen den Sektoren, die sie geschaffen hat, verkörpert. Sie trennt und verbindet.

Wie bereits erläutert, wird die Pforte des *hortus conclusus* oft als jene begriffen, die im Buch Ezechiel geschildert ist und in der Vision Ezechiels den Eingang zum neuen Tempel darstellt: „Der Tempelbezirk hatte ringsum eine Mauer, fünfhundert Ellen in der Breite; sie sollte das Heilige vom Unheiligen trennen.“¹⁵³ Im *Vorspiel* trennt die durch die Pforte evozierte Mauer vom Bereich des „schönen Lebens“, in dessen Auftrag der Engel handelt: „[...] : /Das schöne leben sendet mich an dich / Als boten:“ (I 10-12). Die Pforte ist eine Lücke in der Mauer, die der Bote überwinden kann, um mit dem lyrischen Ich zu kommunizieren, und es hat beinahe den Anschein, als würden die Worte nicht nur über den Doppelpunkt in das innere des Gedichtes eintreten, sondern auch wieder hinaus, denn die Rede des Engels ist im Text an beiden Seiten durch Kola flankiert.

*

An Bildern, ob in Museen oder an privaten Wänden zuhause, lässt sich erkennen, dass das Gemalte stets einen Bereich darstellt, der Rahmen einen zweiten und die Außenwelt (die Wand) einen dritten. Der Rahmen hat

¹⁵² Zumeist grenzt eine Pforte einen Außenraum von einem Innenraum ab, vielleicht hier das äußere Leben vom Innenleben des Dichters. Vgl. auch „Himmelspforte“ und „die Pforten der Hölle“.

¹⁵³ Ez 42, 15-20.

eine Trennungsfunktion:¹⁵⁴ „Um zwei Gegenstände gegeneinander zu isolieren, bedarf es eines dritten, der weder das eine noch das andere ist.“¹⁵⁵ Über eine Pforte kann dieses Hindernis überwunden werden, denn sie verbindet zwei Räume, die sonst absolut getrennt wären. So wird sie auch zu einem eindrucksvollen Bild für das „Sich-Reif-Machen“ für die Kunst¹⁵⁶, da sie geöffnet werden kann, wodurch der Zugang von Welt und Kunst plötzlich offen steht. Das Kommen des Engels, des Boten, damit die Werdung der Kunst, kann aber nicht erzwungen werden, den Engel kann man nur erwarten.¹⁵⁷

*

Die Pforte könnte weiters als Metapher dafür gelten, was den wesentlichsten Bestandteil eines Gedichtes ausmacht: den *Vers*. Auch er ist letztendlich ein Verbindungsglied zwischen zwei Einheiten, diesmal Einheiten allein des Textes. Zwei Ähnlichkeiten, semantische und/oder klangliche, lassen ihn auftreten, wie eine Schwelle benötigt er zwei Orte, um selbst als ihre Verbindung wahrgenommen werden zu können.

Der *Vers* ist somit ein *Nicht-Ort*, in ihm steckt nur der Verweis eines Platzes auf einen anderen Platz im Gedicht, ohne den zweiten gäbe es den ersten *Vers* nicht.¹⁵⁸ Aus dieser Warte betrachtet wäre der Engel aus dem *Vers*, der Pforte, aus der lyrischen Dichtkunst selbst herausgetreten und in den Innenraum des Gedichtes bzw. des einsamen Dichters eingetreten, er wäre der Teilung entsprungen, die existent sein muss, damit die Dichtkunst existieren kann.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Vgl. zur Funktion des Rahmens im Gedicht „Weihe“: Schäfer: Die Intensität der Form (2005), S. 178-179.

¹⁵⁵ José Ortega y Gasset: Meditationen über den Rahmen. In: derselbe: Triumph des Augenblicks, Glanz der Dauer. Auswahl aus dem Werk. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt 1960, S. 63-70, hier S. 68.

¹⁵⁶ Vgl. obiges Kapitel.

¹⁵⁷ Gleichzeitig gilt der Engel der Bibel als Wächter vor dem Eingang zum Paradies, vielleicht also auch hier als Wächter zum Zugang zur Kunst – Vgl. Gen 3, 24.: „Er [Gott] vertrieb den Menschen und stellte östlich [wie der Garten bei Ezechiel wird das Paradies von dieser Seite her betreten] des Gartens von Eden die Kerubim auf und das lodernde Flammenschwert, damit sie den Weg zum Baum des Lebens bewachen.“

¹⁵⁸ Auch steckt in „horte“ (I 1) wie in pforte (I 4) „orte“, der Reim verbindet hier zwei „orte“.

¹⁵⁹ Im letzten *Vers* der letzten Strophe gibt es ein Pendant zur vierten Strophe der ersten Zeile – der Doppelpunkt, der erst den Engel eingeführt hat, wird noch einmal zitiert: „So stand er fest und hoch: der engel.“ (XXIV 16).

6.5.2. Der Engel als Bote

Die Grundfunktion jedes Engels ist die der Übermittlung von Nachrichten, er ist Medium, nicht aber zwischen Gleichrangigen, sondern er vermittelt zwischen Über- und Untergeordneten. Dabei überwindet er Klüfte: „Die Welt der Engel vereint [...] unversöhnlich voneinander Entferntes, einander Entgegengesetztes *auf einer Ebene*.“¹⁶⁰ Der Engel benötigt demnach geradezu, um seine Existenz zu rechtfertigen, Distanz, Abtrennung, Isolation zweier Bereiche.

Krämer unterscheidet zwischen den Begriffen der vertikalen und horizontalen Vermittlung, „zu den vertikalen Vermittlern zählen auch die Dichter, die als ‚Dolmetscher der Götter‘ [...] ihr Kunde übermitteln.“¹⁶¹ Die vertikale Gliederung konnte schon im ersten behandelten Gedicht aufgezeigt werden, als das lyrische Ich „mit einem segenspruche“¹⁶² vor das lyrische Du trat, eine privilegierte Stellung einnahm. Vermutlich ist die Sonderstellung des lyrischen Ichs bei George mit diesem Umstand verbunden, dass der Dichter sich (wie durchgehend in der Antike, die von George während des Vorspiels immer wieder zitiert wird) „als Medium göttlichen Wissens“^[163] versteht, womit der Dichter, wenn er Kontakt mit einem Engel erfährt, entweder Medium des Mediums wird, oder mit dem Engel in Personalunion gesehen werden müsste.

Grundsätzlich ist „[d]ie Botenfunktion [...] ontologisch neutral“¹⁶⁴, was bedeutet, der Engel hat die Pflicht sich zurücknehmen in Rücksicht auf seine Botschaft: „Die oberste Pflicht des Boten: ‚Zurücktreten, Ausweichen, Flucht oder Rückzug.‘“^[165] Diese Ortlosigkeit und die Fähigkeit zum Entzug prädestinieren Engel dazu, Grenzgänger zu sein, die zwischen Positionen vermitteln können, ohne selbst Heimat zu nehmen oder zu ha-

¹⁶⁰ Andrei Pleșu: Engel: Elemente einer Theorie der Nähe. In: Pichler Cathrin (Hg.): Engel: Engel. Legenden der Gegenwart. Wien: 1997, S. 30, zit. bei Krämer: Medium, Bote, Übertragung. (2008), S. 130.

¹⁶¹ Krämer: Medium, Bote, Übertragung (2008), S. 112.

¹⁶² Vgl. Stefan George: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Band I. München: DTV 2000, S. 127-128: „Ich trat vor dich mit einem segenspruche“.

¹⁶³ Wolfgang Rösler: Schriftkultur und Fiktionalität. (1983), S. 110.

¹⁶⁴ Krämer: Medium, Bote, Übertragung (2008), S. 121.

¹⁶⁵ Krämer zitiert hier Michael Serres: Hermes I – Kommunikation. Berlin: Merve 1995, S. 102.

ben.“¹⁶⁶ Damit könnte der Engel auch einen Repräsentanten für den „Nicht-Ort Vers“ abbilden, er ist „eine Person, die ihrer Rolle gerecht wird, indem sie sich so verhält, als ob sie eine Nicht-Person wäre.“¹⁶⁷

6.6. Similarität von Engel und lyrischem Ich

„Auf seinem haupte keine krone ragte / Und seine Stimme fast der meinen glich: / Das schöne leben sendet mich an dich / Als boten:“ (I 9) Es gibt einige Aspekte des Gedichtes, die annehmen lassen, dass es zwischen dem Engel und dem lyrischen Ich nur geringe Diskrepanz gibt, gelegentlich erscheinen sie als ihr gegenseitiges Spiegelbild,¹⁶⁸ gebrochen jeweils an der Pforte, über die der Engel Eingang in das Gedicht gefunden hat, über den Vers, beziehungsweise ist es denkbar, dass Engel und lyrisches Ich zu einer Person verschmelzen:¹⁶⁹

Nachdem die direkte Rede des Engels endet, sind die gesprochenen Worte in Form von Blumen zur Erde gesunken: „Und als ich sie zu heben mich gebückt / Da kniet auch ER [...]“ (I 14-15). Das Ich befindet sich in dem im Gedicht geschilderten Zeitpunkt bereits in Bodennähe, da wandert sein Blick zum Engel, der nun ebenfalls auf dem Boden verweilt. „[I]ch badete beglückt / Mein ganzes antlitz in den frischen rosen.“¹⁷⁰ (I 16) – die beiden, der Engel und das Ich, betrachten sich gegenseitig, sie knien voreinander (was auch eine beiderseitige Demutsbekundung ausdrückt). Man könnte diese Szene so deuten, als würde hier der Dichter wie ein Kind vor einem Spiegel verweilen, ohne Kenntnis davon zu haben, dass es sein Spiegelbild ist, dem er sich konfrontiert sieht.¹⁷¹

¹⁶⁶ Krämer: Medium, Bote, Übertragung. (2008), S. 127.

¹⁶⁷ Ebd. S. 121.

¹⁶⁸ Vgl. Erich Meuthen: Bogengebete. Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan. Frankfurt/M., Bern, New York: Lang 1983, S. 96: „Dem ‚ich‘ begegnet in der Rede über das Leben ein Abbild seiner selbst.“

¹⁶⁹ Vgl. Ebd.

¹⁷⁰ Möglicherweise ist diese Szene durch das Hohelied angeregt – Ez 43, 3-4: „Da fiel ich nieder auf mein Gesicht. Und die Herrlichkeit des Herrn zog in den Tempel ein durch das Tor, das im Osten lag.“

¹⁷¹ Vgl. Krämer: Medium, Bote, Übertragung (2008), S 136: „Im Diskurs über Engel werden diese – und zwar von alters her – immer wieder als Spiegel gekennzeichnet.“

Klanglich vereint sind das lyrische Ich und der Engel über mehrere Ebenen, so zum Beispiel über das Wort „rosen“, die bereits als Assonanz zu „horte“, „pforte“ u.s.w. behandelt worden sind. Sie beziehen sich aufeinander als identische Reime, und während „rosen rosen“ (I 8) um „sein kinn [das des Engles]“ sind, badet das Ich sein „ganzes antlitz in den frischen rosen“ (I 16). Das Bild der achten Zeile zeigt sich spiegelgleich in der sechzehnten wieder, verbunden neben Reim und Vers auch durch eine mathematische Relation, ein Zahlenspiel: Die „rosen“ tauchen in Zeile acht zweimal, in der Zeile sechzehn einmal auf.

Neben dem Klang des Gedichtes, seiner Euphonie, die Ich und Engel zu einer Person werden lässt, ist es der Klang der geschilderten Stimmen, der über Similarität ihr Verbundensein demonstriert: „Und seine Stimme fast der meinen glich [...]“ (I 10). Es stellt sich die Frage, warum die Stimmen so ähnlich sind: Sind sie auch Indiz dafür, dass Ich und Engel eine Person sind?

6.6.1. Selbstneutralisierung und Fremdvergegenwärtigung

Der Engel als Medium beziehungsweise als reiner Nachrichtenübermittler nimmt sich aus dem Dialog aus, den er ermöglicht. Die inhaltliche Ausgestaltung der Nachricht ist für ihn nicht von Belang, seine Haltung ist ja „ontologisch neutral“ (s. o.):

Diese indifferente Position wird sinnfällig in der Tendenz des Boten zurückzutreten, sich zurückzunehmen zugunsten dessen, was er zu übertragen und zu sagen hat. Die Verkörperung einer fremden Stimme ist nur möglich durch das Aufgeben der eigenen Stimme, durch jene Form von Selbstlosigkeit, die der Funktionslogik des Boten eingeschrieben ist – und übrigens auch das Ethos seines Amtes ausmacht: *Fremdvergegenwärtigung durch Selbstneutralisierung*.¹⁷²

Die Idee der *Selbstneutralisierung* scheint bei Stefan George sowohl die Art seiner Schrift zu beeinflussen, als auch den von ihm präferierten Vortragstil, den er möglichst frei von allen schauspielerischen Elementen sehen wollte, sodass letztendlich derjenige, der ein Georgisches Gedicht vortrug, sich selbst aus dem Gedicht fast völlig ausnahm und dem Dichter, letztendlich dem Text, die ultimative Gestaltungshoheit im Vortrag zugestand.¹⁷³ Auch die speziell von Stefan George verwendete Schrift scheint zu versuchen, sämtliche Merkmale auszuschließen, die über das Schriftbild Semantiken vermitteln könnten:

Die intendierten Effekte der Stefan-George-Schrift sind: Ausschalten des inneren Mitsprechens, Verminderung der Haltepunkte pro Zeile, Abbau unbewusster Rückgriffe auf bereits Gelesenes, Erschwerung des Erfassens von Wortgruppen. [...] Die fehlenden Serifen und gekappten Oberlängen bei der Stefan-George-Schrift erschweren das Lesen, weil sie die Gestaltwahrnehmung des Wortbildes behindern. [...] Der Leser muß sich die Substantive der Verse aus der Satzgrammatik herleiten. Die Typographie

¹⁷² Krämer: Medium, Bote, Übertragung (2008), S. 118.

¹⁷³ Ausführlich zu der von George präferierten Vortragsweise siehe Schäfer: Die Intensität der Form (2005), S. 149 ff.

der Stefan-George-Schrift unterstützt ihre Findung nicht [...]. Die Stefan-George-Schrift soll buchstabiert werden, man kann sie nicht ‚lesen‘. Ihre Buchstaben sind gesehene Formen.¹⁷⁴

Es zeigt sich, dass die von George bevorzugten Techniken sowohl in Schrift- als auch Vortragsgestaltung das Medium möglichst reduzieren wollten, um dem vom Dichter verfassten Text den Vorrang einzuräumen.

Und doch ist die Option des Mediums auf absolute Selbstneutralisierung immer bloß eine scheinbare – auch wenn George den Vortragenden möglichst aus dem Vortrag nahm, indem der sich der oben skizzierten Mittel bediente, das Medium muss dennoch letztlich immer (wenn auch neutral) *sein*, um übertragen zu können: „Das schöne leben sendet mich an dich“ (I 11), spricht Georges Engel, und requiriert mit dem Personalpronomen *mich* für sich eine Position, die es benötigt, um sprechen zu können, um Stimme zu haben. Wie die Schrift auf dem Papier, wie der Klang eines Wortes, ist aber jederzeit das Medium ein Stückweit Nachricht und übermittelt (inhaltsfremde) Inhalte – absolute Selbstneutralisierung ist letztthin keine Option für das Medium, da die Nachrichtenübermittlung sonst scheiterte. Nach Marshall McLuhan ist immer das Medium der Inhalt eines anderen Mediums:

Das Beispiel des elektrischen Lichtes wird sich in diesem Zusammenhang vielleicht als aufschlußreich erweisen. Elektrisches Licht ist reine Information. Es ist gewissermaßen ein Medium ohne Botschaft, wenn es nicht gerade dazu verwendet wird, einen Werbetext Buchstabe um Buchstabe auszustrahlen. Diese für alle Medien charakteristische Tatsache bedeutet, daß *der ‚Inhalt‘ jedes Mediums immer ein anderes Medium ist.*^[175] Der Inhalt der Schrift ist Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks ist und der Druck wieder Inhalt des Telegrafen ist.¹⁷⁶

Ein Engel, der es fertigbrächte, sich absolut selbst zu neutralisieren, sodass er keinen Einfluss mehr auf die Botschaft hätte, könnte keine Botschaft übermitteln, er wäre entweder, nur noch Medium, Form der Übertragung,

¹⁷⁴ Schäfer: Die Intensität der Form (2005), S. 109-114.

¹⁷⁵ Hervorhebung durch Verfasser.

¹⁷⁶ Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1994, S. 22.

oder nur Inhalt, der für sich nicht alleine stehen kann, ohne einen Träger zu haben. Das ist ein ganz empfindlicher Punkt für das Wesen der Lyrik und das der Dichtung schlechthin: Ein Ansinnen der *l'art pour l'art*-Dichtung war es, den Inhalt aus dem Gedicht zu verbannen, Form der Form wegen zu praktizieren, Medium ohne Inhalt zu sein. Diesem gedachten Ideal wollten die Dichter nahekomen. Dennoch muss, solange Nachrichten zwischen zwei Personen kursieren, akzeptiert werden, dass Form ohne Inhalt nicht gedacht werden kann.

6.6.2. Ähnlichkeiten in der Stimme

Nachdem der Engel einerseits als Bote aus einem entfernten Raum auftritt, andererseits sich Ähnlichkeiten von Ich und Engel ausmachen lassen, wirft die Stimme des Engels einige Fragen auf, denn sie ist wiederum Medium, das im Verhältnis von Ich und Engel gebraucht wird, um sich zu verständigen. Über die generelle Vermittlung zwischen Mensch und Engel äußert sich Krämer:

Wie aber vollzieht sich seine Vermittlung? Zuerst einmal dadurch, dass der Bote spricht – das allerdings tut er mit fremder Stimme. [...] Der Bote ist heteronom, [...] hier verstanden im Unterschied zu ‚autonom‘. Er ist nicht selbständig, er untersteht einem ‚fremden Gesetz‘ und handelt im Auftrag eines anderen: Er hat eine Mission. Der Bote ist von ‚außen gesteuert.‘¹⁷⁷

Der Georgische Engel spricht aber gerade nicht mit fremder Stimme, sondern das lyrische Ich stellt fest, dass „seine Stimme fast der meinen [des Ichs] glich“(10). Erich Meuthen begreift die Szene, in der Stimmähnlichkeit ausgedrückt wird, als eine Form der Vereinigung:

In diesem Sinne konzentriert sich das Gedicht auch auf die ‚Stimme‘ des Engels: Indem es sich an diese angleicht, vollzieht sich in ihm ein Prozeß der Vereinigung, der in

¹⁷⁷ Krämer: Medium, Bote, Übertragung (2008), S. 111-112.

der Identität einer Geste, des gemeinsamen Aufhebens
der zu Boden gefallenem ‚Blumen‘ Ausdruck findet.¹⁷⁸

Da aber nicht das lyrische Ich seine Stimme an die des Engels angleicht, sondern der Engel mit vergleichbarer Stimme zu sprechen beginnt, könnte man hier einen auch einen Hinweis erkennen, dass die Stimmähnlichkeit nicht Ausdruck der Vereinigung ist, sondern der zuvor schon bestehenden Identität. Demnach würde der Ursprung des Engels gar nicht im Weitenfernten liegen, sondern im tiefsten Inneren. Die Stimmen der beiden Akteure unterscheiden sich nur geringfügig, und dies vor allem in der Wahrnehmung des lyrischen Ichs.

Wenn nun dem so ist, und das lyrische Ich letztlich die eigene Stimme von einer außerhalb ihm selbst liegenden Stelle wahrnimmt, erfüllt der Engel, abstrakt gesprochen, eine Funktion, die im Moment des Hörens mit der eines Aufnahmegerätes¹⁷⁹ verglichen werden kann, mit der eines Mediums, das, nicht wie die Schrift, graphische Umsetzungen von Semantiken festhält, sondern die dazugehörigen Töne – der Engel gibt nicht das wieder, was ihm von einem Dritten zur Wiedergabe aufgetragen wurde, sondern er funktioniert alleine in einer künstlich geschaffenen Zweier-, letztlich „Einerbeziehung“.

Da Tonaufzeichnungsgeräte Ende des 19. Jahrhunderts bekannt waren, erscheint der „Engel [...] [als] eine denkbar archaische Figur; Relikt einer Epoche, in der nichtpersonale Techniken der Nachrichtenübermittlung noch nicht zuhanden waren.“¹⁸⁰ Der Engel kann hier als Anachronismus empfunden werden.

¹⁷⁸ Meuthen: Bogengebete (1983), S. 96.

¹⁷⁹ Ein „schreibender Engel“ war eines der ersten eingetragenen Markenzeichen einer Firma, die Schellackplatten herstellte. Vgl. Friedrich Kittler: Grammophon Film Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 55.

¹⁸⁰ Krämer: Medium, Bote, Übertragung (2008), S. 108.

6.6.3. Grammophon

Wer jemals seine eigene Stimme aufgenommen und später wieder angehört hat, der weiß, dass sie dann fremd klingt. Hört das lyrische Ich des Georgischen Gedichtes die Stimme des Engels sprechen, die eigentlich ihm selbst entspringt, erfährt es die eigene Stimme, vom Medium, dem Engel, reproduziert und auf diese Weise verfremdet.

Akustische Aufnahmegeräte waren zur Zeit Georges schon wohl bekannt, beispielsweise präsentierte „[a]m 6. Dezember 1877 [...] Thomas Alva Edison [...] den Prototyp des Phonographen“.¹⁸¹ George war daher vermutlich mit dem verfremdenden Charakter vertraut, den die eigene Stimme erfährt, wenn sie von einem Aufzeichnungsgerät abgespult wurde.

Auf die ursprüngliche Rolle des Engels als Medium wurde anfangs nicht vergessen, auf der folgenden Abbildung zierte ein schreibender Engel die Vorderseite einer Schellackplatte.



(Abb. 1)¹⁸²

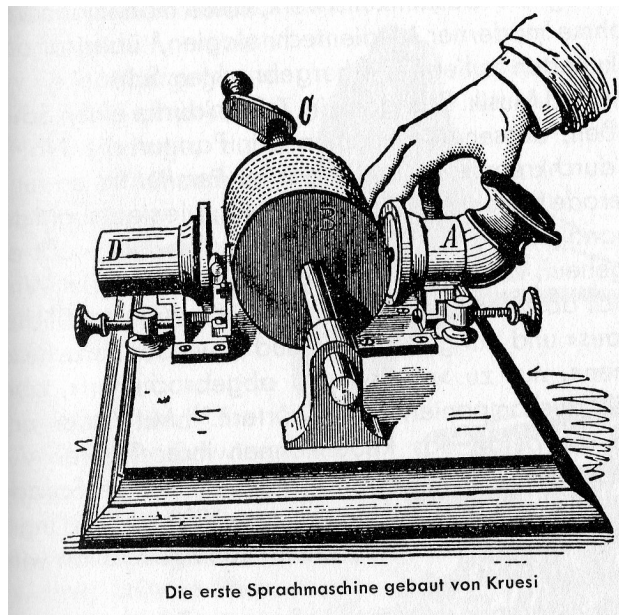
Dichter allgemein, vor allem Rilke, scheinen von diesen Aufnahmegeräten fasziniert gewesen zu sein, Rilke widmete sich den Eigentümlichkeiten dieses Gerätes in einem Aufsatz mit dem Titel „Ur-Geräusch“. Darin schreibt er:

¹⁸¹ Kittler: Grammophon Film Typewriter (1986), S. 10.

¹⁸² Ebd. S. 55.

Zur Zeit, als ich die Schule besuchte, mochte der Phonograph erst kürzlich erfunden worden sein. Er stand jedenfalls im Mittelpunkt des öffentlichen Erstaunens, und so mag es sich erklären, daß unser Physiklehrer, ein zu allerhand emsigen Basteleien geneigter Mann, uns anleitete, einen derartigen Apparat aus dem handgreiflichsten Zubehör geschickt zusammenzustellen. Dazu war nicht mehr nötig, als was ich im Folgenden aufzähle. Ein Stück biegsamerer Pappe, zu einem Trichter zusammengebogen, dessen engere runde Öffnung man sofort mit einem Stück undurchlässigen Papiers, von jener Art, wie man es zu Verschlüssen der Gläser eingekochten Obstes zu verwenden pflegt, verklebte, auf diese Weise eine schwingende Membran improvisierend, in deren Mitte, mit dem nächsten Griff, eine Borste aus einer stärkeren Kleiderbürste, senkrecht abstehend, eingesteckt wurde. Mit diesem Wenigen war die eine Seite der geheimnisvollen Maschine hergestellt, Annehmer und Weitergeber standen in voller Bereitschaft, und es handelte sich nun nur noch um eine Verfertigung einer aufnehmenden Walze, die, mittels einer kleinen Kurbel drehbar, dicht an den einzeichnenden Stift herangeschoben werden konnte. Ich erinnere nicht, woraus wir sie herstellten; es fand sich eben irgendein Zylinder, den wir, so gut und so schlecht uns das gelingen mochte, mit einer dünnen Schicht Kerzenwachs überzogen, welches kaum verkaltet und erstarrt war, als wir schon, mit der Ungeduld, die über dem dringenden Gelebe und Gemache in uns zugenommen hatte, einer den anderen fortdrängend, die Probe auf unsere Unternehmung anstellten. [...] Sprach oder sang jemand in Schalltrichter hinein, so übertrug der in dem Pergamente steckende Stift die Tonwellen auf die empfängliche Oberfläche der langsam an ihm vorbei gedrehten Rolle, und ließ man gleich darauf den eifrigen Zeiger seinen eigenen (inzwischen durch einen Firnis befestigten) Weg wieder verfolgen, so zitterte, schwankte aus der papiernen Tüte der eben noch unsrige Klang, unsicher zwar, unbeschreiblich leise und zaghaft und stellenweise versagend, auf uns zurück.¹⁸³

¹⁸³ Rainer Maria Rilke: Ur-Geräusch. In: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (1996), S. 699-704, hier S. 699-701.



(Abb. 2 – Die von Rilke beschriebene Maschine dürfte dieser von Kruesi und Edison gebauten sehr ähnlich gewesen sein.)¹⁸⁴

Der Umstand, dass nicht rein durch die menschlichen Sinne wahrgenommen und wiedergegeben wurde, sondern der Vorgang unabhängig vom Menschen sich steril und maschinell vollzog, verlieh dem so erhaltenen Tondokument scheinbar vermehrt den Status von real Gewesenem, Rilke bezeichnet es auch als eine Form der *Wirklichkeit*:¹⁸⁵ „Man stand gewissermaßen einer neuen, noch unendlich zarten Stelle der Wirklichkeit gegenüber, aus der uns, Kinder, ein bei weitem Überlegenes doch unsäglich anfängerhaft und gleichsam Hülfe suchend ansprach.“¹⁸⁶ Rilke spricht hier weiters von einer Form der *Überlegenheit*, die, mit dem Grundgedanken im Hinterkopf, dass das Gedicht auch immer von einem anderen, einem

¹⁸⁴ Kittler: Gramophon Film Typewriter (1986), S. 39.

¹⁸⁵ Durch die Erfindung von immer mehr technischen Gerätschaften, die unabhängig vom Menschen *wahrnahmen*, glaubte man zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der Realität auf der Spur zu sein – mit medizinischen Geräten, Fotoapparaten, Phonographen, Grammophonen ließ sich perzipieren, damit war man vermeintlich in der Lage, *objektiv* zu registrieren. Vgl. Helmut Lethen: Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit. Berlin: Rowohlt 2006, S. 69: „Objektivität‘ wird nunmehr an der Fähigkeit bemessen, Sachverhalte ohne Eingriff des Subjekts mit Hilfe von medizinischen Apparaten zu erfassen. Die Wahrnehmung der Naturwissenschaftler orientierte sich an der mechanisch hergestellten Objektivität moderner bildgebender Verfahren.“

¹⁸⁶ Rainer Maria Rilke: Ur-Geräusch. In: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (1996), S. 700.

fremden, Autor mitgeschrieben wird,¹⁸⁷ aus der Verbindung mit einem höheren Wesen, einer Muse, einem Engel herrühren könnte, deshalb fremd wird – der Mitautor, bisher in einem stummen Prozess mitverantwortlich für die Versifikation, schlägt sich nun auch in der eigenen Stimme nieder.

6.6.4. Das Klangbild als absolute Metapher

Rilke erinnert sich:

Damals und durch die Jahre hin meinte ich, es sollte mir gerade dieser selbständige, von uns abgezogene und draußen aufbewahrte Klang unvergeßlich bleiben. Daß es anders kam, ist die Ursache dieser Aufzeichnung. Nicht er, nicht der Ton aus dem Trichter, überwog, wie sich zeigen sollte, in meiner Erinnerung, sondern jene der Walze eingeritzten Zeichen waren mir um vieles eigentümlicher geblieben.

Vierzehn oder fünfzehn Jahre mochten nach meiner Schulzeit hingegangen sein, als mir dies eines Tages zum Bewußtsein kam. Es war in meiner ersten Pariser Zeit, ich besuchte damals mit Eifer die Anatomie-Vorlesungen an der École des Baux-Arts, wobei mich nicht so sehr das vielfältige Geflecht der Muskeln und Sehnen oder die vollkommene Verabredung der inneren Organe anzusprechen schien, als vielmehr das aride Skelett, dessen verhaltene Energie und Elastizität mir damals schon über den Blättern Lionardos sichtbar geworden war. So sehr ich nun auch an dem baulichen Ganzen rätselte, – es war mir zu viel; meine Betrachtung sammelte sich immer wieder zur Untersuchung des Schädels, in dem, sozusagen, das Äußerste, wozu dieses kalkige Element sich noch anspannen konnte, mir geleistet schein, als ob es gerade hier überredet worden wäre, sich zu einem entscheidenden Dienst bedeutend anzustrengen, um ein letzthin Gewagtes, im engen Einschluß schon wieder grenzenlos Wirkendes in seinen festesten Schutz zu nehmen. Die Bezauberung, die dieses besondere, gegen einen durchaus weltischen Raum abgeschlossene Gehäus auf mich ausübte, ging schließlich so weit, daß ich mir eine Schädel anschaffte, um nun auch so manche

¹⁸⁷ Vgl. obiges Kapitel.

Nachtsstunde mit ihm zuzubringen; und, wie es mir immer mit den Dingen geht: nicht allein die Augenblicke absichtlicher Beschäftigung haben mir diesen zweideutigen Gegenstand merkwürdiger angeeignet–; meine Vertrautheit mit ihm verdanke ich ohne Zweifel zu einem gewissen Teil dem streifenden Blick mit dem wir die ungewohnte Umgebung, wenn sie nur einige Beziehung zu uns hat, unwillkürlich prüfen und auffassen. Ein solcher Blick war es, den ich plötzlich in seinem Verlaufe anhielt, und genau und aufmerksam einstellte. In dem oft so eigentümlich wachen und auffordernden Lichte der Kerze war mir soeben die Kronen-Naht ganz auffallend sichtbar geworden, und schon wußte ich auch, woran sie mich erinnerte: an eine jener unvergessenen Spuren, wie sie einmal durch die Spitze einer Borste in eine kleine Wachssrolle eingeritzt worden waren¹⁸⁸

Nachdem also Rilke die Ähnlichkeit der Borstenspurspur auf der Wachssrolle und der Kronennaht erkannt hat, „folgt [er] bis zu einer Konsequenz, die alle Forscherkühnheiten in den Schatten stellt. Niemand vor Rilke hat je vorgeschlagen, eine Bahnung zu decodieren, die nichts und niemand encodierte. Seit es Phonographen gibt, gibt es Schriften ohne Subjekt.“¹⁸⁹ Ein wenig mutet Rilkes Bestrebung an wie die romantische Absicht, der Natur zu lauschen und sie zu verstehen.

Die Kranznaht wirkt wie eine Schrift, die ein technisches Gerät, der Phonograph, der in ähnliche Zeichen transkribiert, zurückübersetzen können müsste, ohne, dass der Mensch noch einmal zwischengeschaltet werden wäre:

Die Kronen-Naht des Schädels [...] hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift tauschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammten, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes –, gut sprechen wirs nur aus: eben (z. B.) die Kronen-Naht wäre–: Was würde geschehen? Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik...¹⁹⁰

¹⁸⁸ Rilke: *Ur-Geräusch* (1996), S. 700-701.

¹⁸⁹ Kittler: *Grammophon Film Typewriter* (1986), S. 71.

¹⁹⁰ Rainer Maria Rilke: *Ur-Geräusch*. In: *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden* (1996), S. 702.

Es drängt sich die Überlegung auf, ob diese Form der Dechiffrierung in einer (und wenn ja welcher) Beziehung zur absoluten Metapher steht,¹⁹¹ die, nach ihrer eigenen Definition, letztlich auch nicht mehr dechiffriert werden kann:

Die moderne Metapher chiffriert nichts mehr. Sie schwimmt wie eine Blume ohne Stiel auf der Oberfläche des Gedichts. Sie ist ihres trivialen Eigentlichkeitsgrundes beraubt und zu einer neuen Eigentlichkeit umfunktioniert. Die Sprache emanzipiert sich zunehmend, jeder auf die Wirklichkeit hin orientierte Bezug wird als ein bloß ‚uneigentlicher‘ entwertet. Eine solche ‚Chiffre‘ verrätselt nichts anderswo Gegebenes und für den Kundigen Auflösbares wie in den barocken Metaphern, sie entfaltet ihre Bedeutungsmöglichkeiten weitgehend im reinen Wortbezirk. Reminiszenzen des ‚Wirklichen‘, die sich nie gänzlich ausschalten lassen, solange Worte benutzt werden, geben zwar noch ‚Farbe‘ und ‚Licht‘, aber keine ‚Bedeutung‘ mehr.¹⁹²

Rilkes Ansinnen könnte man als Versuch der Dechiffrierung einer absoluten Metapher empfinden – sie ist reiner Laut und kann nicht in *Sinn* gewandelt werden. In einer der sehr ursprünglichen Definition der Metapher (der nach Quintilian) war sie ein um ein *wie* verkürzter Vergleich. Rilkes Ur-Geräusch lässt sich aber nicht mehr auf einen Ursachverhalt zurückführen, da es schon einen solchen darstellt, es ist nicht *wie* etwas, es ist *es* selbst.

*

Im vorhergehenden Abschnitt wurde überlegt, dass es dem Ethos des Engels entspräche, sich selbst zu neutralisieren, um Fremdes zu vergegenwärtigen – die ursprüngliche Metapher Quintilians hatte ein ähnliches

¹⁹¹ Kittler: Grammophon Film Typewriter (1986), S. 73-74: „Was die Kranznaht beim Abspielen liefert, dieses Ur-Geräusch ohne Namen, diese Musik ohne Notenschrift, ist fremder noch, als wenn jener Schädel zu Totenbeschwörungen diente. Anatomisch reine Zufälle werden Klang. Die um ihren Schellack betrogene Phonographennadel produziert Töne, die ‚nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammen‘, sondern absolute Übertragung oder eben Metapher sind.“

¹⁹² Gerhard Neumann: Die ‚absolute‘ Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans“. In: Poetica 3 (1970), S. 188-225, hier S. 195-196.

Anliegen: Sie wollte über ein Bild ein anderes Näherbringen. Die Dichter des *l'art pour l'art* versuchten im Gegensatz dazu, mit ihren Werken möglichst das Reale *selbst* zu schaffen – letztlich ist aber die Metapher kein Mittel hierfür, da sie immer einen Verweis auf ein anderes Bild in sich trägt.

Um sie von diesem Joch zu befreien, brauchte es die absolute, die nicht mehr rückführbare Metapher, die, weil sie schon selber das war, was sie darstellte, in Wesentlichen keine Metapher mehr war: „[B]eim Abhören von Zeichen, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammen, sondern anatomische Zufallslinien sind, braucht kein Körper optisch hinphantasiert zu werden. Was das Rauschen erzeugt, ist er selber. Und das unmögliche Reale findet statt.“¹⁹³ Der Bote ist zum Inhalt geworden, Form der Form wegen – *l'art pour l'art*.

6.7. Die fehlende Krone des Engels

*Wir die als fürsten wählen und verschmähn
Und welten heben aus den alten engeln (XII 1-2)*

„Auf seinem haupte keine krone ragte“ (I 9) – der eintretende Engel erscheint ohne Krone. Nun ist der Engel nackt (vgl. I 4), und es scheint müßig, noch zu erwähnen, er trüge keine Krone, es sei denn, man meinte damit den Heiligenschein. Dennoch ist aber die Krone von George gewissermaßen als fehlendes Attribut des Engels ausgewiesen, es stellen sich daher Fragen nach ihr.

Eine Krone ist in der Regel eine bestimmte Auszeichnung, die einer, der Auserwählte, als Insignie seiner exklusiven Stellung zur Schau trägt. Wer eine Krone trägt, hat zumeist Macht. Offen bleibt bei dieser allgemeinen Feststellung, woher jemand diese Macht erhält, ob ihm ein Anspruch auf die Krone von Geburt an als Recht zufällt, oder ob er sich einem Verfahren beugen muss, um eine Krone zu erhalten.

¹⁹³ Kittler: Grammophon Film Typewriter (1986), S. 74.

In den Zeiten der Reformation war die Wahl eines Kaisers und damit die Übertragung der Kaiserkrone eine hochpolitische und komplexe Angelegenheit, zwar gab es nur wenige Geschlechter, die für die Kaiserwahl ausreichendes Ansehen mitbrachten (insofern war sie lange Zeit ein Geburtsrecht der Wittelsbacher und Habsburger), dennoch wurde die Wahl von den sieben Kurfürsten durchgeführt, die ihre Stimme oft sehr teuer verkauften. Nicht zuletzt entstand allein über das Bestehen eines Wahlvorgangs Streit darüber, wer in der Hierarchie höher stünde: Die Kurfürsten (sie wählten den Kaiser und hatten nach ihrem Empfinden ein Recht, sich manchen seiner Beschlüsse zu widersetzen¹⁹⁴) oder der Kaiser (er konnte, einmal ernannt, die Kurwürde dem Kurfürsten entziehen, wenn entsprechende Gründe vorlagen) – oder doch der Papst,¹⁹⁵ der letzten Endes in der Krönungszeremonie dem Kaiser tatsächlich die Krone auf das Haupt setzte.¹⁹⁶

*

¹⁹⁴ Vgl. Helga Schnabel-Schüle: Die Reformation 1495-1555. Stuttgart: Reclam 2006, S. 183: „Da die Fürsten selbst Obrigkeiten seien, hätten sie damit auch ein Widerstandsrecht gegen den Kaiser, zumal sie durch erbliche Nachfolge legitimiert seien, der Kaiser hingegen durch Wahl.“

¹⁹⁵ Ebd. S. 36: „Das Kaisertum bezog Legitimation und Macht aus seiner Schutzherrschaft über die Kirche, der Kaiser galt als *advokatus ecclesiae*.“

¹⁹⁶ George kannte die politischen Probleme, die mit der Verleihung von Kaiser-Kronen verbunden waren, einer seiner engen Vertrauten, Ernst Kantorowicz, hatte sich beispielsweise mit den Geschehnissen rund um die Kaiserwahl Friedrich II. auseinandergesetzt. Auch dem Faustischen begegnet man bei Kantorowicz wieder – Vgl. Ernst Kantorowicz: Kaiser Friedrich der Zweite. Stuttgart: Klett-Cotta 1991, S. 96: „Schon als Puer Apuliae war er [Friedrich II.] ganz ohne eigenes Zutun [...] für einen Giganten wie Innozenz II. zum Verhängnis geworden, der als der gewaltigste Gegner eines Staufischen Imperiums schließlich keinen Ausweg aus den verschlungenen Geweben mehr wußte, als selbst den letzten und noch dazu: den sizilischen Staufer, den er hätte vernichten können, auf den römischen Kaiserthron zu erheben. Hier umgeistert den Staufer etwas Nur-Deutsches Germanisches, das einem Napoleon ganz fehlte, etwas von dem maßlos Gefährlichen, einer Vorform des Mephisto, der nicht hinkt und nicht Bockshörner trägt, sondern die Lande durchwandelt als ein schöner goldblonder scheinbar unschuldiger Puer Apuliae und mit gottgeraubten Waffen kampfflos siegt.“

Wie aber ist es mit dem Dichter? Wie wird ihm der Kranz, die Krone, verliehen? Empfängt er ihn von staatlicher Macht, einem Fürsten?¹⁹⁷ Der Eröffnungsvers des neunten Gedichts steht in Bezug zum Eingangsgedicht, heißt es am Beginn des Zyklus: „*Ich forschte* ^[198] bleichen eifers nach dem horte“ (I 1), findet man dort: „*Nicht forsche* ^[199] welchem spruch das höchste lob / Und welchem sang der kranz gebührt am fest!“ (IX 1) Das lyrische Du wird aufgefordert, nicht nach einem Menschen zu suchen, der zu krönen ist. In der vierten Strophe wird von George ein „euch“ eingeführt, möglicherweise inkludiert das lyrische Euch das lyrische Du, und weist beide Personen, die zweite Person Singular und die zweite Person Plural, als Einheiten aus, die dem Dichter gegenüberstehen, also selbst nicht Dichter sind, damit vermutlich nach vertikaler Ordnung *unterstellt*, vielleicht Zuhörer²⁰⁰.

„Zu lange dürst ich schon nach eurem glücke. / Dass mich des herren joch nicht mehr bedrücke!“ (IV 1-2). Zwischen lyrischem Ich und dem Euch steht die Auszeichnung durch den Engel, die das Ich erfahren hat. Diese Auszeichnung entpuppt sich gleichermaßen als Fluch²⁰¹ und Segen²⁰². Aber vom Engel erhört worden zu sein, in seine Dienste treten zu dürfen, mit der Kunst in Verbindung zu stehen, macht hier den Künstler aus. Eine allfällige Krönung durch der Kunst Fernstehende ist unnötig und unmöglich, gleichwohl sich die Menge die Krönung des Künstlers und seiner Werke anmaßt, um den Gekrönten als *ihren* Dichter zu preisen:

Und wenn wir endlich unser gut umklammern

Dass es gekrönt verehrt genossen kaum
Den sinnen wieder flüchtet fahl und mürbe..
All unsre götter schatten nur und schaum!
„Ich weiss dass euer herz verblutend stürbe

Wenn ich den spruch nicht kennte der es stillt:
Da jedes bild vor dem ihr fleht und fliehet

¹⁹⁷ Vlg. Johann Wolfgang von Goethe: Torquato Tasso. Stuttgart: Reclam 2003, S. 17: „LEONORE: Du weigerst dich? Sieh, welche Hand den Kranz, / Den schönen unverwelklichen dir bietet.“

¹⁹⁸ Hervorhebung durch Verfasser.

¹⁹⁹ Hervorhebung durch Verfasser.

²⁰⁰ Das lateinische „corona“ kann ebenfalls „Zuhörerkreis“ bedeuten.

²⁰¹ im vierten Gedicht.

²⁰² im dritten Gedicht.

Durch euch so gross ist und durch euch so gilt..
Beweinet nicht zu sehr was ihr ihm liehet' (XII 8-16)

Nach Erich Meuthens Interpretation des ersten Gedichts des *Vorspiels* begegnet „[d]em ‚ich‘ [...] in der Rede über das Leben ein Abbild seiner selbst. Daher erblickt es den Engel ohne Krone, d. h. nicht als übergeordnete, sondern als unbekleidete, reinere Figuration seiner selbst.“²⁰³ Die gesamte Problematik rund um die Krönungsprozedur und die Frage nach der Legitimation der Krönenden und des zu Krönenden wird von ihm ausgeklammert, er stellt alleine fest, dass der Engel ungekrönt ist, und verweist als Ursache dafür auf die Ursprünglichkeit des Ichs/Engels: „Das ‚Baden‘ des ‚ich‘ in den ‚frischen rosen‘, die das Kinn des Engels umgeben, gewinnt so die Bedeutung eines Taufgeschehens – einer rituellen Initiation neuen Lebens – begriffen [...] im ursprünglichen Sinne als Durchgang durch Tod und Neugeburt.“²⁰⁴ Auch bei Meuthen bedarf es also keines äußeren Verleihungsaktes durch Dritte, nur die innere Haltung, die „Öffnung für die Kunst“, ist ausreichend, Dichter zu sein (s.o.).

Letzten Endes ist dies vermutlich einer der Grundgedanken Georges: Der Dichter benötigt die Menge nicht, ihn zu krönen, er ist immer Dichter, somit übergeordnet durch sein eigenes Tun, den Kranz verleiht er sich selbst. Der Dichter bedarf keiner Schar um sich, keines Publikums, ihm genügt die Einsamkeit des *locus terribilis*. Mallarmé stellte dazu fest:

Wenn ein Philosoph auf Popularität aus ist, achte ich ihn darum. Er schließt die Hände nicht über dem Häufchen strahlender Wahrheiten, das von ihnen umfassen wird; er streut sie aus, und es ist recht, daß sie auf jedem seiner Finger eine leuchtende Spur hinterlassen. Aber wenn ein Poet, ein Anbeter des dem gemeinen Volk unzugänglichen Schönen, – sich nicht mit dem Urteil des Sanhedrin der Kunst begnügt, so irritiert mich das, und ich begreife es nicht. Der Mensch mag Demokrat sein, der Artist spaltet sich ab und muß Aristokrat bleiben.²⁰⁵

²⁰³ Meuthen: *Bogengebete* (1983), S. 96.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Stéphane Mallarmé: *Artistische Irrlehren. Die Kunst für alle*. In: derselbe: *Kritische Schriften. Französisch und Deutsch*. Hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen: Schneider 1998, S. 20-29, hier S. 27.

Der Dichter muss sich selbst genügen, ihn soll es nicht nach Öffentlichkeit gelüsten, da er nach anderen Dingen trachtet, die so Profanem wie Ruhm fernliegen. Dabei darf er nicht überheblich werden – er steht zwar in der vertikalen Hierarchie über den anderen (bei George z. B. aufgrund der Verbindung mit dem Engel), soll diese Position aber nicht nach dem Vorbild weltlicher Herrscher ausnutzen:

Erinnern wir uns, daß der Poeta (ob er skandiert, musiziert, malt, skulptiert) nicht der Pegel ist, unter dem die anderen Menschen dahinkriechen; die Menge ist der Pegel, und *er* schwebt. Ernstlich, haben wir je in der Bibel gelesen, der Engel verspottete den Menschen, weil er keine Flügel hat?²⁰⁶

Auf der anderen Seite sollte ebenso wie der Dichter still seine Überlegenheit annimmt und nicht auf Zuspruch der Gemeinschaft hofft, die „Menge“ ihr „Unverständnis“ akzeptieren, sich ihren weltlichen Dingen zuwenden, aber nicht nach dem Tabernakel schielen, ohne sich dafür zu qualifizieren:

Man sollte sich für einen kompletten Menschen halten, ohne einen Vers von Hugo gelesen zu haben, wie man sich für einen kompletten Menschen hält, ohne je eine Note von Verdi entziffert zu haben, und eines der Fundamente der Bildung für alle sollte nicht eine Kunst, d. h. ein nur wenigen Individuen zugängliches Geheimnis, sein. Der Gewinn wäre dabei für die vielen, daß sie nicht mehr über Vergil Stunden verdösten, die sie aktiv und mit einem praktischen Ziel verbringen könnten, und für die Poesie, daß sie nicht mehr den – freilich für sie, die unsterblichen, schwachen – Verdruß hätte, zu ihren Füßen das Geklaff einer Meute von Wesen zu hören, die, weil sie kundig und verständig sind, sich für befugt halten, sie zu beurteilen, wenn nicht gar zu bevormunden.²⁰⁷

²⁰⁶ Mallarmé: Artistische Irrlehren (1998), S. 25.

²⁰⁷ Mallarmé: Artistische Irrlehren (1998), S. 25.

6.8. *Das Dunkel des Gedichtes*

Alles Heilige, das heilig bleiben will, hüllt sich in Geheimnis. Die Religionen schirmen sich ab durch Arcana, die allein dem Auserwählten enthüllt werden: Auch die Kunst hat die ihren. [...] Ich habe mich oft gefragt, warum dieser notwendige Sakralcharakter einer einzigen Kunst, der größten, vorenthalten wurde. *Sie* verfügt über kein Geheimnis gegen heuchlerische Neugier, keinen Schrecken gegen Pietätlosigkeit oder vor dem Grinsen des Unwissenden und des Feindes. Ich rede von der Poesie. [...] So betreten die Nächstbesten umstandslos ein Meisterwerk, und seit es Poeten gibt, wurde, um diese Zudringlichen fernzuhalten, keine unbefleckte Sprache erfunden – hieratische Formeln, deren dürres Studium den Profanen blendet und den schicksalhaft Geduldigen spornt; – und jene Eindringlinge halten als Eintrittskarte eine Seite des ABC-Buchs hin, in dem sie lesen gelernt haben! Oh Goldschließen der alten Meßbücher! Oh unbetastete Hieroglyphen der Papyrusrollen.²⁰⁸

Stefan George hat in seinem Bestreben, eigene Sprachen zu erfinden sowie auch eigene Schriften zu entwerfen, diesem hier von Mallarmé auf den Punkt gebrachten Umstand folgegeleistet, die Kunst dem Allgemeinen zu entrücken.²⁰⁹ George wollte damit aber nicht schlechthin unverstanden bleiben, jedoch eine Abgrenzung geschaffen haben zu den im Gemeingebrauch stehenden sprachlichen Mitteln.

Das Heilige zu profanieren ist Frevel; dennoch sind Heiligtümer der Menge nicht verschlossen, sondern allen zugänglich, die sie mit Ehrfurcht aufsuchen. Genau so war es nicht Georges Absicht, seine Kunst seinem Volk zu verschließen, das er heiß geliebt hat und im Geistigen zu führen wünschte. Nur verabscheute er jede Profanierung, daher konnte er seine Leser nicht suchen, sondern mußte

²⁰⁸ Ebd. S. 21.

²⁰⁹ Beinahe gegensätzlich dazu: Gottfried Benn: Das Volk und der Dichter. In: derselbe: Autobiographische und vermischte Schriften, hrsg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden: Limes 1961. S. 249-250, hier S. 249: „Ich kann auch heute nicht umhin, eine ‚stärkere praktische Annäherung zwischen Volk und Dichtung‘ nur in der Richtung zu wünschen, daß nicht die Dichtung populärer und allgemeinverständlicher wird, sondern daß der Staat öffentliche Einrichtungen, Akademien, Hochschulen, Seminare dazu hergibt, die Nation damit zu durchdringen, in der Dichtung die wahre eigengesetzliche Transzendenz, die Tiefe der geheimnisvollen Hieroglyphe des eigentlichen Volkswesens zu sehen.“ – damit stimmt Benn im Grunde mit Mallarmé überein, dass die Dichtung das Geheimnisvolle behalten sollte. Die Masse dürfe aber dann davon nicht unbehelligt bleiben, sondern ihr müsse Möglichkeiten aufgezeigt werden, wie mit der Dichtung umzugehen sei.

von ihnen gesucht werden. Aber es ist ein Irrtum, zu glauben, daß er je gewünscht hat, sein Werk der Öffentlichkeit entziehen zu wollen.²¹⁰

Die allgemeine Eintrittskarte zu Georges Gedichten sollte demnach nicht das in der Schule gelernte ABC sein, vielmehr musste man sich den Zugang dazu gesondert erkaufen, er war nicht in den gängigen Kommunikationsformen „mitenthaltend“. „Poesie ist Sprache in ihrer ästhetischen Funktion“²¹¹, damit ist sie von der Sprache der rein kommunikativen Funktion ausgeklammert, die „Sinnsuche“ darin ist different zu der teleologischen Interpretation anderer Texte, die Poesie scheint beinahe eine Ausnahme des „hochgradig geschützten Kooperationsprinzips“ zu sein, das jeder sinnhaften Vermittlung zugrunde liegt.²¹²

*

Eine Absicht der Sprache, die sich ästhetisch zu äußern versucht, ist die, nicht mehr die Dinge zu nennen, die sie meint, Gemeintes somit nicht direkt anzusprechen, sondern zu *hervorzurufen*,²¹³ das Nichtgesagte nimmt primäre Stellung ein. Dadurch wird die Sprache dunkler, unverständlicher, sucht vermehrt den Dialog mit dem Rezipienten, als dass sie einseitig Sinn aufoktroyierte. Wenn ein Kommunikationspartner ihr aber immer noch unterstellt, das, was ausgedrückt werde, sei auch gemeint, findet er kaum Zugang zu Büchern dieser Lyrik:

²¹⁰ Bondi: Erinnerungen an Stefan George (1934), S. 17.

²¹¹ Roman Jakobson: Die neueste Russische Poesie. In: Hendrik Birus /Sebastian Donat (Hg.): Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Berlin: Walter de Gruyter 2007 [= Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung Bd. 1], S. 1-123, hier S. 16.

²¹² Vgl. Jonathan Culler: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam 2002, S. 41: „Kommunikation beruht auf der grundlegenden Konvention, dass ihre Teilnehmer miteinander kooperieren und dass deshalb das, was eine Person zur anderen sagt, aller Wahrscheinlichkeit nach von Bedeutung ist.“ Wenn aber nun die Absichten des äussernden Subjektes nicht mit denen des Empfängers der Äußerung übereinstimmen, weil die Sprachfunktion einmal ästhetisch und einmal als kommunikativ empfunden wird, kommt es zu Verständigungsschwierigkeiten. Auch Mallarmé trat im Grunde für die Trennung dieser Funktionen ein (s.o.).

²¹³ Vgl. Mallarmé: Artistische Irrlehren (1998), S. 67: Einen Gegenstand zu *nennen*, heißt dreiviertel des Genusses am Gedicht zu tilgen, der daraus besteht, allmählich zu erraten: die Sache *suggestieren*, das ist der Traum. Der vollkommene Gebrauch dieses Geheimnisses ist es, der das Symbol erstellt: nach und nach einen Gegenstand entstehen zu lassen, um einen Seelenzustand zu zeigen, oder umgekehrt einen Gegenstand wählen und daraus einen Seelenzustand hervorgehen zu lassen, vermöge einer Reihe von Entzifferungen.“

Da liegt, in der Tat, gleichermaßen die Gefahr, ob die Dunkelheit vom Unvermögen des Lesers herrühre oder von dem des Poeten... aber es ist Mogelei, diese Arbeit zu umgehen. Wenn nämlich ein Mensch von mittlerer Intelligenz und unzureichender literarischer Vorbildung zufällig ein so beschaffenes Buch aufschlägt und daran Genuß finden will, so liegt ein Mißverständnis vor, man muß die Dinge an ihren Platz rücken. Es muß immer Rätselhaftigkeit in der Poesie geben, und das Ziel der Literatur – andere Ziele gibt es nicht – ist es, die Gegenstände erstehen zu lassen, hervorzurufen, zu *evozieren*.²¹⁴

Wie ungenannte Gegenstände evoziert werden, wurde in dieser Arbeit bereits dargestellt. Der nach Mallarmé ungebildete Leser glaubt immer noch an das zugrundeliegende zweidimensionale Syntagma, in dem er Sinn findet, indem er den Text nach vorgegebener Weise abschreitet. Er erkennt nicht, dass die Gedichte des *l'art pour l'art* mit dieser Konvention brechen, indem sie verstärkt *Verse* einsetzen, die Struktur zu untergraben. Mit Mehrdeutigkeiten, Paronomasien, Reimen, metrischen Mitteln werden mehrere sinnstiftende bzw. –tragende Ebenen eingerichtet.

²¹⁴ Ebd. S. 67.

6.9. Fünf sinnfassende Finger

Im Boten gewinnt das Phänomen der Abspaltung von Sinn und Sinnlichkeit, von Text und Textur, von Form und Gehalt eine handgreifliche Gestalt.²¹⁵

Mit der Sinnsuche innerhalb des nicht unmittelbar sinnvermittelnden Gedichtes beschäftigt sich Stefan George schon in der ersten Strophe des *Vorspiels*. Nachdem innerhalb des Textes die Pforte geschaffen wurde, um den Engel eintreten zu lassen, wird beschrieben:

Entgegen trug er dem versenkten sinn
Der reichsten blumen last und nicht geringer
Als mandelblüten waren seine finger
Und rosen rosen waren um sein kinn (I 5-8)

Das lyrische Ich hatte in der ersten Zeile „bleichen eifers“ nach dem Hort geforscht, der genannte Abschnitt des Gedichtes dürfte sich darauf beziehen, denn der „versenkte sinn“ könnte für die verbissene Forschungsarbeit, das Sinnieren des Ichs, stehen, allerdings könnte allgemeiner der Sinn genannt sein, der üblicherweise mit der Form zum lyrischen Gedicht verschmilzt. „Entgegen“ markiert eine Gegenbewegung, wie auch jeder Vers eine Gegenbewegung vollzieht, da sich „Vers“ vom lateinischen Wort „vertere“ herleiten lässt und die Stelle kennzeichnet, an der der Pflug beim Bestellen des Ackers wendet. Konsequenterweise müsste man, wenn man unter dem „versenkten Sinn“ den im Gedicht verankerten Sinn versteht, in „der reichsten blumen pracht“ (I 6) eine Metapher für die Schönheit der Form sehen. Der Engel, der Bote des schönen Lebens, scheint sich selbst in reinsten Form entgegenzubringen, er überreicht sich selbst, er besteht aus Blumen, aus Form: „und nicht geringer / als mandelblüten waren seine finger“ (I 7-8). Die Finger, die den Sinn beinhalten, die ihn greifen und erhalten, werden von George entweder als Metapher den Mandelblüten gleichgesetzt, weil sie, bestehend aus fünf rosa Blütenblättern, in ihrer

²¹⁵ Krämer: Medium, Bote, Übertragung (2008), S. 177.

Mitte den Stempel, damit den Samen,²¹⁶ damit das was von „Boten“ zur Fortpflanzung von Pflanze zu Pflanze transportiert wird, verwahren, oder sie bestehen tatsächlich aus Blumen, damit aus Form, die sich im Moment der Performance zersetzt – im Sprechen gewinnt das einzelne Wort zunächst Präsenz, die sich sofort zugunsten eines im Rezipienten verbleibenden Gefühls verflüchtigt.²¹⁷

Die sinntragenden Blumen sind damit *Worte*, und wenn es in der achten Zeile heißt: „Und rosen rosen waren um sein kinn“ (I 8), und gegen Ende des Gedichtes: „Mein ganzes Antlitz in den frischen rosen.“ (I 16), sind mit *Rosen Worte* gemeint. Sie, die *Formen*, die endlich zu Boden fallen – „während er dies lächelnd sagte / entfielen ihm die lilien und mimosen –“ (I 12-13) evozieren jene sinntragenden Einheiten, eben *Worte*, einmal als Assonanz, aber zitieren sie auch: Im *Jahr der Seele* steigt das *Wort* aus grünen Wogenkämmen empor: „Da taucht aus grünen Wogenkämmen, ein Wort · ein rosenes Gesicht:“²¹⁸.

Eine andere der genannten Blumenarten, die Mimose, besitzt einen eigentümlichen Beinamen: Die Mimose, die eine Blume ist, die sich bei jeder Berührung ihrer Blätter zusammenzieht, wird die „schamhafte Sinnpflanze“ genannt (lat. *mimosa pudica*). Wieder offenbart sich die Verschmelzung von Form und Sinn in einem Wort, in einer Blume.

²¹⁶ Hier müsste wiederum die Funktion der Biene, der Trägerin von Pollen, hinzugedacht werden.

²¹⁷ Vgl. dazu das von Lou Andreas-Salomé beschriebene Empfinden nach einer Lesung Stefan Georges im Jahr 1897, die sie gemeinsam mit Rilke besucht hatte – Lou Andreas-Salomé: Grundformen der Kunst. Eine psychologische Studie. In: Pan 4:2 (1898), S. 177-182, hier S. 181, zit. nach: Schäfer: Die Intensität der Form (2005), S. 153: „Für mich hat ein Gedicht noch niemals eine so siegreiche und überwältigende Umwandlung erlebt, wie Stefan Georges Gedichte in seinem mündlichen Vortrag; es war als wenn sorgfältig getrocknete und schön geordnete *Blumenleichen* aus einem Herbarium unversehens in einen blühenden Garten des Lebens zurücksprängen und jedes kleinste ihrer Blättchen goldgrün schimmern in der Sommersonne dehnten.“ (Hervorhebung durch Verfasser.)

²¹⁸ Stefan George: Werke (2000), S. 141. Vgl. dazu auch Meuthen: Bogengebete (1983), S. 96.

Die Enden der Verse sieben und acht sind besonders auffällig: Es sind reiche Reime, deren anlautende Konsonanten sich chiasmisch vertauschen lassen, sodass neuer Sinn entsteht, sie sind Schüttelreime, damit Reime, die ihren Reimpartner schon explizit festgesetzt haben, nach ihm muss nicht gesucht werden – im Schüttelreim ist über die gegebene Form daher schon eine zweite Form und damit ein zweiter Inhalt vorgegeben, ehe der Dichter weiter einschreiten müsste, allein die Sprache und der Reim schaffen hier Sinn. Unterstützt durch die Kleinschreibung, die Substantive nicht mehr eindeutig als solche ausweist, wandelt sich „seine finger“ (I 7) zu „feine singer“, zum Dichter, der mit dem Engel in Verbindung steht. „[S]ein kinn“ (I 8) formt sich unter den strengen Gesetzten des Schüttelreimes zu „kein sinn“, so zur reinen Form. Damit wäre der Idealzustand des *l’art pour l’art*-Kunstwerks erreicht.²¹⁹

6.10. Zum Problem des „Überinterpretierens“

Am Ende dieses Kapitels könnte die Frage auftauchen, wie weit die Interpretation eines Gedichtes gehen darf. Ist das, was diese oder jene Interpretation erkennt, wirklich noch im Gedicht enthalten, und konnte der Autor überhaupt all diese Faktoren in den Bau seines Gedichtes aufnehmen? Viele Forscher haben sich mit diesem Problem beschäftigt, Roman Jakobson schrieb dazu:

²¹⁹ Vgl. dazu: Rainer Maria Rilke: *Ur-Geräusch*. In: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (1996), S. 699-704, hier S. 704: „Es möchte nicht voreilig sein, zu vermuten, daß der Künstler, der diese (wenn man es so nennen darf) fünffingrige Hand seiner Sinne zu immer regerem und geistigerem Griffe entwickelt, am entscheidendsten an einer Erweiterung der einzelnen Sinn-Gebiete arbeitet, nur daß seine beweisende Leistung, da sie ohne das Wunder zuletzt nicht möglich ist, ihm nicht erlaubt, den persönlichen Gebietsgewinn in die aufgeschlagene allgemeine Karte einzutragen“. Vgl. weiters: Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Anrichrist, Ecce Homo, Dionisos-Dithyramben*, Nietzsche contra Wagner, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari: München: DTV 1999, S. 255-374, hier S. 288-289: „Als Artist hat man keine Heimat in Europa außer in Paris: die *délicatesse* in allen fünf Kunstsinnen, die Wagner’s Kunst voraussetzt, die Finger für nuances, die psychologische Morbidität, findet sich nur in Paris. Man hat nirgendswo sonst diese Leidenschaft in Fragen der Form, diesen Ernst in der *mise en scène* – es ist der Pariser Ernst par excellence. Man hat in Deutschland gar keinen Begriff von der ungeheuren Ambition, die in der Seele eines Pariser Künstlers lebt.“

Wann und wo auch immer ich mich über das phonologische und grammatische Gefüge von Dichtwerken äußerte, welcher Sprache und Zeit die untersuchten Gedichte auch angehören mögen – stets taucht eine bestimmte Frage unter den Lesern oder Hörern auf: Ist der Bauplan des Dichtwerks, wie ihn die linguistische Analyse enthüllt, im Schaffensakt des Dichters überlegt und rational geplant und ist er sich seiner wirklich bewußt?²²⁰

*

Gedichte enthalten gewisse Strukturen, und gerade *l'art pour l'art*-Werke versuchen ihre Struktur in den Vordergrund zu stellen. Ihre spezielle „Gemachtheit“ ganz genau zu untersuchen ist daher vermutlich nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten. Ob der ausgeklügelte Bauplan der Gedichte auch vom Dichter gewollt ist, ist beinahe von sekundärer Bedeutung, und auch Jakobson empfand: „Das rationale Erfassen [...] des Baues selbst mag beim Verfasser ex post facto oder auch nie erfolgen“,²²¹ und stützt seine These mit dem Beispiel:

Als Velimir Chlebnikov [...] (1885-1922) [...] sich nach einigen Jahren sein um 1908 verfasstes kurzes Gedicht ‚Kuznčik‘ (‚Die Heuschrecke‘) [...] wieder vornahm, bemerkte er plötzlich, daß im ersten, entscheidenden Satz – *ot točki do točki* ‚von Punkt zu Punkt‘ – jeder der Laute *k*, *r*, *l* und *u* fünfmal vorkommt, ‚ohne irgendwelche Absicht seitens des Schreibers dieses Unsinnss‘ [...], wie er selbst in seinen Aufsätzen von 1912-1913 bekannte, [...] und schloß sich damit all jenen Dichtern an, die anerkannten, daß in ihrem Werk ein verwickelter Bauplan stecken kann, ganz unabhängig davon, ob sie seiner gewahr werden oder ihm beabsichtigt haben.²²²

Es lässt sich niemals mit Sicherheit sagen, was ein Autor letztlich mit seinem Gedicht beabsichtige, welche Umstände er vorsätzlich beim Bau bedachte, was er unbewusst mit einbezog und welche Struktur des Gedichtes niemals bewusst von seinen Gedanken getragen wurde. Entscheidend bei

²²⁰ Roman Jakobson: *Unterschwellige sprachliche Gestaltung der Dichtung* (2007), S. 125-154, hier S. 127-128.

²²¹ Ebd. S. 129.

²²² Ebd. S. 131.

dieser Form der Gedichte ist es, sich vielleicht auch bei der Lektüre auf das Finden des Sinns zu verlassen, anstatt ihn mit Vorsatz zu suchen.

7. Zur Entstehung eines Gedichtes von Gottfried Benn

7.1. *Requiem*

REQUIEM

Auf jedem Tisch zwei. Männer und Weiber 1
kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual.
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber
gebären nun ihr allerletztes Mal.

Jeder drei Näpfe voll: von Hirn bis Hoden. 5
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall
nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden
begrinsen Golgatha und Sündenfall.

Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten:
Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib. 10
Ich sah von zweien, die dereinst sich hurten,
lag es da, wie aus einem Mutterleib.²²³

7.2. *Der Prozess der Versifikation*

Als ich die *Morgue* schrieb, mit der ich begann und die später in so viele Sprachen übersetzt wurde, war es abends, ich wohnte im Nordwesten von Berlin und hatte im Moabiter Krankenhaus einen Sektionskurs gehabt. Es war ein Zyklus von sechs Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen, sich heraufwarfen, da waren, vorher war nichts von ihnen da; als der Dämmerzustand endete, war ich leer, hungernd, taumelnd und stieg schwierig hervor aus dem großen Verfall.²²⁴

²²³ Gottfried Benn: Lyrik, hrsg. von Marguerite Schlüter [= Gottfried Benn. Das Hauptwerk Bd. 1]. Wiesbaden, München: Limes 1980, S. 10.

²²⁴ Benn, Gottfried: Lebensweg eines Intellektualisten. In: Gottfried Benn: Vermischte Schriften, hrsg. von Marguerite Schlüter [= Gottfried Benn. Das Hauptwerk Bd. IV]. Wiesbaden, München: Limes 1980, S. 17-66, hier S. 43.

Wie entsteht ein Gedicht, was ist die Grundlage für den Prozess der Versifikation? Bei Stefan George konnte der Beginn der Gedichtwerdung (bildlich gesprochen) mit dem Eintritt eines Engels in Verbindung gebracht werden, mit dem In-sich-Gehen, mit dem Sich-Reif-Machen. Gottfried Benn, der ebenfalls auf die Mitautorschaft eines fremden Etwas verweist (s.o.), listet in seiner bekannten Rede *Probleme der Lyrik*²²⁵ Stufen der Entstehung eines Gedichtes in folgender Reihe auf. Es gäbe:

Erstens einen dumpfen schöpferischen Keim, eine psychische Materie.

Zweitens Worte, die in seiner [des Dichters] Hand liegen, zu seiner Verfügung stehen, mit denen er umgehen kann, die er bewegen kann, er kennt sozusagen seine Worte. Es gibt nämlich etwas, was man Zuordnung der Worte zu einem Autor nennen kann. Vielleicht ist er auch an diesem Tag auf ein bestimmtes Wort gestoßen, das ihn beschäftigt, erregt, das er leitmotivisch glaubt verwenden zu können.

Drittens besitzt er einen Ariadnefaden, der ihn aus dieser bipolaren Spannung herausführt, mit absoluter Sicherheit herausführt, denn – und nun kommt das Rätselhafte: das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist. Sie wissen ganz genau, wann es fertig ist, das kann natürlich lange dauern, wochenlang, jahrelang, aber bevor es nicht fertig ist, geben Sie es nicht aus der Hand. Immer wieder fühlen sie an ihm herum, am einzelnen Wort, am einzelnen Vers, Sie nehmen die zweite Strophe gesondert heraus, betrachten sie, bei der dritten Strophe fragen sie sich, ob sie das Missing Link zwischen der zweiten und der vierten Strophe ist und so werden sie bei aller Kontrolle, bei aller Selbstbeobachtung, bei aller Kritik die ganzen Strophen hindurch innerlich geführt – ein Schulfall jener Freiheit am Bande der Notwendigkeit, von der Schiller spricht [...].²²⁶

²²⁵ Benn: *Probleme der Lyrik* (1980), S. 317-355.

²²⁶ Ebd. S. 329-330.

7.3. Der dumpfe Keim

Gottfried Benn führt aus, dass zu Beginn jedes Gedichtes eine Art *dumpfer schöpferischer Keim* stehe, der Ursprung des Gedichts sei, seine Motivation. Einen Fingerzeig, wo das Gedicht *Requiem* seinen Keim, seinen Kern, seinen Ursprung, haben könnte, liefert ein intertextueller Vergleich zu Goethes Gedicht *Schillers Reliquien*, wobei Goethes Text ursprünglich titellos war. Dennoch konnte Benn die ex post gesetzten Überschriften kennen:

[E]ine irreführende Verkenntung der poetischen Intention des Gedichts war es [...], als Eckermann 1833 in der postumen Ausgabe letzter Hand die überschriftslosen Verse eigenmächtig betitelte: ‚Bei Betrachtung von Schillers Schädel‘ oder Eduard von der Hellen sie 1902 in der Jubiläumsausgabe mit ‚Schillers Reliquien‘ überschrieb.²²⁷

Die Titulierung des Gedichtes *Schillers Reliquien*²²⁸ dürfte Benn demnach durchaus geläufig gewesen sein, was die Bezugnahme auf die Überschrift des Gedichtes rechtfertigt:

[Schillers Reliquien]

Im ernsten Beinhaus wars wo ich beschaute	1
Wie Schädel Schädeln angeordnet paßten;	
Die alte Zeit gedacht ich, die ergraute.	
Sie stehn in Reih geklemmt, die sonst sich haßten,	
Und derbe Knochen, die sich tödlich schlugen	5
Sie liegen kreuzweis, zahm allhier zu rasten.	
Entrenkte Schulterblätter! was sie trugen,	
Fragt niemand mehr, und zierlich tätge Glieder,	
Die Hand, der Fuß, zerstreut aus Lebensfugen.	
Ihr Müden also lagt vergebens nieder,	10
Nicht Ruh im Grabe ließ man euch, vertrieben	
Seid ihr herauf zum lichten Tage wieder,	
Und niemand kann die dürre Schale lieben,	

²²⁷ Albrecht Schöne: *Schillers Schädel*. München: C.H. Beck³ 2005, S. 61.

²²⁸ Wohl nach einem Brief Goethes an Zelter vom 24. 10. 1827, wo es heißt – nach: Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe der Jahre 1821-1832*, hrsg. von Karl Robert Mandelkow [=Goethes Briefe Bd. IV]. Hamburg: Christian Wegener 1967: S. 114: „Die Reliquien Schillers solltest du verehren, ein Gedicht das ich auf ihr Wiederfinden al Calvario gesprochen [...]“. Vgl. dazu Schöne: *Schillers Schädel* (2005), S. 106.

Welch herrlich edlen Kern sie auch bewahrte.
 Doch mir Adepten war die Schrift geschrieben, 15
 Die heiligen Sinn nicht jedem offenbarte,
 Als ich in Mitten solcher starren Menge
 Unschätzbar herrlich ein Gebild gewahrte,
 Daß in des Raumes Moderkält und Enge
 Ich frei und wärmefühlend mich erquickte, 20
 Als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge.
 Wie mich geheimnisvoll die Form entzückte!
 Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
 Ein Blick der mich an jenes Meer entrückte
 Das flutend strömt gesteigerte Gestalten. 25
 Geheim Gefäß! Orakelsprüche spendend,
 Wie bin ich wert dich in der Hand zu halten?
 Dich höchsten Schatz aus Moder fromm entwendend,
 Und in die freie Luft, zu freiem Sinnen,
 Zum Sonnenlicht andächtig hin mich wendend. 30
 Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
 Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare?
 Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
 Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.²²⁹

Zunächst eröffnet die Paronomasie der Worte *Requiem* zu *Reliquien* den Hinweis auf einen etwaigen Konnex der beiden Werke, denn lautliche Ähnlichkeit besteht zwischen der Bezeichnung für die Totenmesse und der für die Überreste eines Heiligen. Über das Wort *kreuzweis*, das sowohl Goethe als auch Gottfried Benn innerhalb seines Gedichtes gebraucht, entsteht ein weiterer Zusammenhang. Dass aber dieser Zusammenhang besteht, das *Kreuzweise* leitmotivisch bei Benn und Goethe gebraucht wird, ist verwunderlich:

Ist es noch verständlich, dass Knochen in einem Karner insofern „verstreut“ liegen, als sie in Ununterscheidbarkeit, welcher Person sie ursprünglich zugehörig waren, geschlichtet sind, ist es verwunderlich, dass das Motiv der kreuzweise liegenden Verstorbenen sich auch in Benns Schilderung fortspinnt, war er sich, als Pathologe, doch sehr bewusst, dass im Sezierraum keine solche Unordnung herrschte:

Die Leser der *Morgue* entdeckten in den Gedichten
 Sektionsbefunde, die, wie der Expressionist Ernst
 Stadler konstatierte, mit „unheimlicher Schärfe und

²²⁹ Johann Wolfgang von Goethe: Goethe. Gedichte. Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge, hrsg. von Heinz Nicolai. Frankfurt a. M.: Insel 1992, S. 1070-1071.

Sachlichkeit‘,^[230] ja *fotografischer* Detailbesessenheit Szenen aus der Anatomie wiedergaben. Das ist ein ‚Irrtum‘, der sich lange hielt. Werner Rübe und Joachim Dyck haben in den neunziger Jahren darauf hingewiesen.^[231] Sie führen die Fehllektüre der *Morgue*-Gedichte als Erfahrungsdokumente aus der Pathologie auf Schreckbilder von Leuten zurück, die in ihrem Leben nie einen Sektionssaal betreten haben.²³²

Dass zwei Leichen gleichzeitig auf einem Seziertisch liegen, ist kein übliches Verfahren der Pathologen, sondern Fantasie Benns. Selbstverständlich ist es aus heutiger Ex-Post-Perspektive müßig, darüber nachzudenken, was der Ansporn für derartige Fantasien war, das Wort *kreuzweise* drängt sich hier aber geradezu auf, weil eben Benns verschlungen liegende Leichen eher dem konfusen Durcheinander eines Beinhauses nachempfunden sind als der von Medizinern gepflogenen Ordnung.

²³⁰ Lethen zitiert hier Ernst Stadler: *Morgue*. In: Bruno Hillebrand: Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1912-1956. Frankfurt a. M., Berlin: 1993, S. 13.

²³¹ Lethen verweist hier besonders auf Joachim Dyck: *Requiem*. In: Harald Steinhagen (Hg.), *Gedichte von Gottfried Benn*. Stuttgart: Reclam 1997.

²³² Lethen: *Der Sound der Väter* (2006), S. 75.

8. Schluss

Die Vorstellung Jürgen Links, das *Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes* anzusehen, ist meiner Ansicht nach als Konzept durchaus tauglich, um Feinheiten der Struktur in artistischen Gedichten aufzuzeigen. Jedoch gilt es bei dieser Betrachtungsweise im Hinterkopf zu behalten, dass der strukturalistische Glaube an Paradigma und Syntagma, der dieser Position inhärent ist, sich im Moment der intensiveren Betrachtung relativiert, er kann nur als vorläufige Ausgangslage genützt werden.

Denn das *l'art pour l'art*-Gedicht zeichnet aus, dass hier eben die Vorrangstellung des Syntagmas des Satzes, die in der Gattung der Prosa noch gerechtfertigt sein mag, verlorengeht. In diesen Gedichten ist die Form der Inhalt, nicht zuletzt deshalb, weil die Gedichte wirklich *sein* wollen, und nicht abbilden sollen. Über die Form, die mehr als die Form ist, gewinnen sie Autonomie.

Mit ihrer Selbständigkeit werden die Gedichte auf der einen Seite unpersönlicher, was die Gefühlsvermittlung betrifft: Da der Autorschaft auch zu einem gewissen Grad „Fremdautorschaft“ akzeptiert, eignet sie sich beispielsweise diese Lyrik nicht dazu, Gefühlslyrik zu sein. Dennoch werden die Gedichte „persönlicher“, was die Erlangung eigener Persönlichkeit betrifft. Sie drücken nicht alleine aus, was der Autor empfand, sondern drücken selbst aus.

Roman Jakobson, der die Gebrauchssprache von der lyrischen unterscheidet, und die lyrische Sprache in die emotionale und die poetische trennt, beschrieb letztere so:

Wenn in ersterer [der emotionalen lyrischen Sprache] der Affekt der verbalen Masse seine Gesetze diktiert, wenn eben das ‚Ungestüm des Erregungsdampfes die Periodenröhre sprengt‘, so richtet sich die Poesie, die nichts anderes als eine *Äußerung mit Ausrichtung auf den Ausdruck* ist, sozusagen nach immanenten Gesetzen; die kommunikative Funktion, die sowohl der praktischen als auch der emotionalen Sprache zukommt, wird hier auf ein Minimum reduziert. [...] In Bezug auf den Gegenstand der Aussage ist die Poesie indifferent, wie umgekehrt [...] die Gebrauchsprosa,

genauer die sachliche Prosa, in Bezug etwa auf den Rhythmus indifferent ist.²³³

Die Lyrik Rikes, Georges und Benns verkörpert verstärkt diesen Ansatz der „Poesie, die nichts anderes als eine *Äußerung mit Ausrichtung auf den Ausdruck ist*“²³⁴: Die Gedichte sind nicht Gefühlsausdruck des Künstlers, sondern Ausdruck ihrer Konstruiertheit, sind *Form der Form wegen*. Der Künstler wird zum Medium der Kunst, die in ihm wurzelt. Und er wird zum Künstler, weil er den Prozess des Schaffens zulässt.

Dem Leser, der über das Empfinden des Autors beim Verfassen nur mutmaßen kann, offenbart sich der Charakter dieser Dichtung über die fertige Struktur des Textes. Victor Hugo forderte im Laufe der Diskussion rund um den Begriff *l'art pour l'art*: „Prüfen wir, wie gearbeitet wurde, nicht worüber oder warum.“²³⁵

Diesen Ansatz bei der Interpretation von *l'art pour l'art*-Gedichten zu verfolgen hieße, eine Trennung von *wie*, *worüber* und *warum* anzunehmen. Doch der Gegenstand dieser Lyrik war sie selbst, sie und ihr eigener Gestaltungsprozess. Wollte man Hugos Frage nach dem *Wie* in Hinsicht auf das *l'art pour l'art*-Gedicht beantworten, man müsste eingestehen, die Antworten lägen im *Worüber* und dem *Warum*.

²³³ Jakobson: Die neueste russische Poesie (2007), S. 15-16.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Victor Hugo: Vorwort zu *Les Orientales*. In: Roman Luckscheiter (Hg.): *L'art pour l'art. Der Beginn der Modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847* [=Aisthesis Studienbuch Bd. 4]. Bielefeld: Aisthesis 2003. S. 7-38, S. 16.

9. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Arnim, Achim von: Des ersten Bergmanns ewige Jugend. In: Arnims Werke. Gedichte – Von Volksliedern, Erinnerungen eines Reisenden, Briefe. Hrsg. von Monty Jacobs. Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Bong & Co ca. 1910 [= Arnims Werke. Auswahl in vier Teilen. Erster Teil.], S. 40-45.

Bartsch, Karl/de Boor, Helmut (Hg.): Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch. Stuttgart: Reclam 2002.

George, Stefan: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Band I. München: DTV 2000, S. 127-128.

George, Stefan: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Berlin: Georg Bondi 1932 [= Gesamtausgabe der Werke. Endgültige Fassung Bd. 5.].

Goethe, Johann Wolfgang von: Goethe. Gedichte. Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge, hrsg. von Heinz Nicolai, Frankfurt a. M.: Insel 1992.

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Erster Teil. Studienausgabe. Stuttgart: Reclam 2005.

Goethe, Johann Wolfgang von: Torquato Tasso. Stuttgart: Reclam 2003.

Hebel, Johann Peter: Unverhofftes Wiedersehen. In: Johann Peter Hebel. Erzählungen des Rheinländischen Hausfreundes. Vermischte Schriften, hrsg. von Eberhard Meckel, Frankfurt a.M.: Insel 1968, S.271-273.

Historia von D. Johann Fausten. Stuttgart: Reclam 2000.

Interdiözesaner Katechistischer Fond (Hg): Die Bibel. Einheitsübersetzung der heiligen Schrift. Stuttgart / Klosterneuburg: Österreichisches katholisches Bibelwerk 1986.

Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Anrichrist, Ecce Homo, Dionisos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari: München: DTV 1999, S. 255-374.

Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Stuttgart: Reclam 1996.

Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. In: derselbe: Die Gedichte. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 2006.

Rilke, Rainer Maria: Werke. Gedichte 1895 bis 1910, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1996 [=Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 1].

Quellentexte:

Adorno, Theodor W.: George. In: derselbe: Noten zur Literatur, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 523-535.

Andreas-Salomé, Lou: Grundformen der Kunst. Eine psychologische Studie. In: Pan 4:2 (1898), S. 177-182.

Benn, Gottfried: Lebensweg eines Intellektualisten. In: Gottfried Benn: Vermischte Schriften, hrsg. von Marguerite Schlüter [= Gottfried Benn. Das Hauptwerk Bd. IV]. Wiesbaden, München: Limes 1980, S. 17-66.

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Gottfried Benn: Essays Reden Vorträge, hrsg. von Marguerite Schlüter [= Gottfried Benn. Das Hauptwerk Bd. II]. Wiesbaden, München: Limes 1980, S. 317-355.

Benn, Gottfried: Das Volk und der Dichter. In: derselbe: Autobiographische und vermischte Schriften, hrsg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden: Limes 1961. S. 249-250.

Bondi, Georg: Erinnerungen an Stefan George. Berlin: Georg Bondi 1934.

De Man, Paul: Tropen (*Rilke*). In: derselbe. Allegorien des Lebens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 52-90.

Goethe, Johann Wolfgang von: Briefe der Jahre 1821-1832, hrsg. von Karl Rober Mandelkow [=Goethes Briefe Bd. IV]. Hamburg: Christian Wegener 1967.

Hugo, Victor: Vorwort zu Les Orientales. In: Luckscheiter, Roman (Hg.): L'art pour l'art. Der Beginn der Modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847 [=Aisthesis Studienbuch Bd. 4]. Bielefeld: Aisthesis 2003. S. 7-38.

Jakobson, Roman: Die neueste Russische Poesie. In: Birus, Hendrik/Sebastian Donat (Hg.): Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Berlin: Walter de Gruyter 2007 [= Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung Bd. 1], S. 1-123.

Jakobson, Roman: Unterschwellige sprachliche Gestaltung der Dichtung. In: Birus, Hendrik/Sebastian Donat (Hg.): Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Berlin: Walter de Gruyter 2007 [= Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung Bd. 1], S. 125-154.

Jakobson, Roman / Krystyna Pomorska: Poesie und Grammatik. Dialoge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.

Mallarmé, Stéphane: Über die literarische Entwicklung (Umfrage von Jules Huret). In: derselbe: Kritische Schriften. Französisch und Deutsch, hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen: Schneider 1998, S. 60-74.

Mallarmé, Stéphane: Artistische Irrlehren. Die Kunst für alle. In: derselbe: Kritische Schriften. Französisch und Deutsch. Hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen: Schneider 1998, S. 20-29.

Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin. Mit sechsundneunzig Abbildungen. Frankfurt a. M.: Insel 1984.

Rilke, Rainer Maria: Moderne Lyrik. In: Rainer Maria Rilke. Schriften, hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M.: Insel 1996 [=Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von Engel, Manfred, Ulrich Fülleborn u. a. Bd. 4.], S. 61-86.

Rilke, Rainer Maria: Ur-Geräusch. In: Rainer Maria Rilke. Schriften, hrsg. von Horst Nalewski. Frankfurt a. M.: Insel 1996 [=Rainer Maria Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. von Engel, Manfred, Ulrich Fülleborn u. a. Bd. 4.], S. 699-704.

Searle, John R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Sekundärliteratur:

Agamben, Giorgio: The End of the Poem. Stanford: Stanford University Press 1999, S. 109-115.

Benn, Gottfried: Lyrik, hrsg. von Marguerite Schlüter [= Gottfried Benn. Das Hauptwerk Bd. 1]. Wiesbaden, München: Limes 1980.

Boehringer, Robert: Ewiger Augenblick. München, Düsseldorf: Helmut Küpper vormals Georg Bondi 1965. S. 36.

Bossart, Marlene: Diamanten. Bern: Ott 2006.

Cousin, Victor: Die Kunst ist sich selbst ihr eigener Zweck. In: Luckscheiter, Roman (Hg.): L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847 [=Aisthesis Studienbuch Bd. 4]. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 39-42.

Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam 2002.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Tübingen/Basel: Francke¹¹ 1993.

Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag² 1997 [=Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache. Bd. 7. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. von Anette Klosa, Werner Scholze-Stubenrecht u. a., bearbeitet von Günter Drosdowski].

Dyck, Joachim: Requiem. In: Steinhagen, Harald (Hg.), Gedichte von Gottfried Benn. Stuttgart: Reclam 1997.

Gasset, José Ortega y: Meditationen über den Rahmen. In: derselbe: Triumph des Augenblicks, Glanz der Dauer. Auswahl aus dem Werk. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt 1960, S. 63-70.

Garber, Klaus: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts. Köln/Wien: Böhlau 1974.

Gautier, Théophile: Vorwort zu *Albertus*. In: Luckscheiter, Roman (Hg.): L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847 [=Aisthesis Studienbuch Bd. 4]. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 44-46.

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde [in 32 Teilbänden]. Leipzig: Salomon Hirzel 1854-1954. Quellenverzeichnis 1971. Band 28, Spalte 1814.

Hajós, Géza: Vom ‚hortus conclusus‘ zum romantischen Park. In: Daim, Falko (Hg.): Sein und Sinn, Burg und Mensch. St. Pölten: Niederösterreichisches Landesmuseum 2001, S. 555-569.

Haß, Petra: Der *locus amoenus* in der antiken Literatur: Zur Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs. Bamberg: WVB 1998.

Haudebourg, Marie-Thérèse: Vom Glück des Gartens. Gartenparadiese im Mittelalter. Ostfildern: Thorbecke 2004.

Kantorowicz, Ernst: Kaiser Friedrich der Zweite. Stuttgart: Klett-Cotta 1991.

Karlauf, Thomas: Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. München: Blessing 2007.

Kelletat, Alfred: Verslehre. In: Krywalski, Dieter (Hg.): Handlexikon zur Literaturwissenschaft. München: Ehrenwirth 1974.

Kittler, Friedrich: Grammophon Film Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

Lethen, Helmut: Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit. Berlin: Rowohlt 2006.

Link, Jürgen: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Funk-Kolleg Literatur, Bd.1, hrsg. von Helmut Brackert und Eberhard Lämmert, Frankfurt a.M.³ 1982, 234-255.

Luckscheiter, Roman: Die Geschichte des l'art pour l'art-Gedankens und die französische Kunstdebatte der Jahre 1919-1847. In: ders. (Hg.): L'art pour l'art. Der Beginn der Modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847 [=Aisthesis Studienbuch Bd. 4]. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 7-38.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1994.

Meuthen, Erich: Bogengebete. Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan. Frankfurt/M., Bern, New York: Lang 1983.

Morwitz, Ernst: Kommentar zu dem Werk Stefan Georges. Düsseldorf: Küpper² 1969.

Neumann, Gerhard: Die ‚absolute‘ Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans“. In: Poetica 3 (1970), S. 188-225.

Olschansky, Heike: Täuschende Wörter. Kleines Lexikon der Volksetymologien. Stuttgart: Reclam 1999.

Plinius Secundus, Gaius: Naturalis Historiae, XXXVII, Buch 37, Kap. 15, 58.

Pleşu, Andrei: Engel: Elemente eine Theorie der Nähe. In: Cathrin, Pichler (Hg.): Engel: Engel. Legenden der Gegenwart. Wien: 1997.

Rösler, Wolfgang: Schriftkultur und Fiktionalität. Zum Funktionswandel der griechischen Literatur von Homer bis Aristoteles. In: Assmann, Aleida/Assmann, Jan/Hardmeier, Christof (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation. München: Fink 1983, S. 109-122.

Rudolphe Töpffer: Versuch über das Schöne in den Künsten. In: Luckscheiter, Roman (Hg.): L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847 [=Aisthesis Studienbuch Bd. 4]. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 73-76.

Schäfer, Armin: Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005.

Schestag, Thomas: versi-. In: Groddeck Wolfram (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Rainer Maria Rilke. Stuttgart: Reclam 2004, S. 71-85.

Schnabel-Schüle, Helga: Die Reformation 1495-1555. Stuttgart: Reclam 2006.

Schwillus, Harald: Hirtenidylle und hortus conclusus. In: Arne Moritz / Harald Schwillus (Hg.): Gartendiskurse. Mensch und Garten in Philosophie und Theologie. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007 [=Treffpunkt Philosophie. Band 7], S. 63-73.

Schnack, Ingeborg (Hg.): Rilke, Rainer Maria: Chronik seines Lebens und seines Werkes. Band 1. Frankfurt a. M.: Insel 1990.

Schöne, Albrecht: Schillers Schädel. München: C.H. Beck³ 2005.

Serres, Michael: Hermes I – Kommunikation. Berlin: Merve 1995.

Stadler, Ernst: Morgue. In: Hillebrand, Bruno: Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1912-1956. Frankfurt a. M., Berlin: 1993.

Tiedemann-Bartels, Helga: Versuch über das artistische Gedicht. Baudlaire, Mallarmé, George. München: Rogner und Bernhard 1971.

Vogl, Joseph: Über das Zaudern. Zürich/Berlin: diaphanes² 2008.

Zanetti, Sandro: zeitoffen. Zur Chronographie Paul Celans. München: Wilhelm Fink 2006 [= Zur Genealogie des Schreibens; 6].

Zumthor, Paul: Die orale Dichtung: Raum, Zeit, Periodisierungsproblem. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer (Hg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Frankfurt a. M.: stw 1985, S. 359-375.

Zusammenfassung

Mit meiner Diplomarbeit, die den Namen *l'art pour l'art: Rilke. George. Benn.* trägt, will ich erproben, ob sich hinter den Gedichten genannter Autoren nicht ein gemeinsames Konzept finden ließe. Dabei gehe ich von Links These aus, nach der das Gedicht ein überstrukturierter Text sei.

Da jede Überstruktur auch eine Grundstruktur benötigt, wird überlegt, was sich als solche ausnehmen ließe, denn scheinbar konkurrieren im Bereich der Gedichte zumindest der Satz und der Vers als Basis, wobei jedoch Vers und Satz jeweils anderen Normen genügen müssen. Im *l'art pour l'art*-Gedicht ergänzen diese beiden Syntagmen einander, sie verweisen auch ständig aufeinander. Über diesen ständigen Kontakt, über Verweis und Ergänzung, entstehen stets neue Semantiken, die sich dem Leser aufdrängen. Diesem bleibt es endlich überlassen, welcher Struktur er zu folgen gewillt ist: ob dem Klang oder der Syntax – davon hängt in der Folge die Bedeutung ab, die er aus dem Gedicht birgt.

Weiters wird dargestellt, dass ebenfalls über die Mehrdeutigkeit einzelner Wörter Struktur geschaffen wird. Sobald eine zweite Wortbedeutung gefunden ist, kann von dieser aus das gesamte Gedicht erneut reflektiert werden.

Ich bin der Überzeugung, dass alle der hier genannten Phänomene unter dem Begriff *Vers* subsumiert werden können und dass dieser Begriff für den Bereich der *l'art pour l'art Gedichte* viel weiter gedacht werden müsste als gemeinhin üblich. Schließlich versuche ich darzustellen, dass alle drei der behandelten Autoren bewusst um die Möglichkeiten eines derart *gesteigerten Versbegriffes* gewusst, gezielt damit gearbeitet und gespielt haben.

Abstract

In my thesis entitled *l'art pour l'art. Rilke. George. Benn.* I tried to show that there is a common concept in the poems of these three authors, which determines which language they use. The reason why it is very difficult to prove this common concept is the fact that the basis of their poems, the syntagma, is not clear. On the one hand this basis could be the sentence, on the other hand it could also be the verse.

Jürgen Link has shown in his essay *Das Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes* that every poem's nature derives from its *over-structure*, and according to my opinion this *over-structure* results from the interplay which authors know to create by switching between the syntagmata of sentence and verse. Consequently, the reader of the *l'art pour l'art-poems* has more possibilities of finding different meanings in the various poems, either he follows the syntagma of the sentence or the verse.

But verse and sentence do not compete for the attention of the reader, they support each other to create even more meanings. Due to the ambiguity of some words, parts of the poems can be interpreted in different ways.

I am convinced that all of these facts should be part of our definition of the verse, especially in *l'art pour l'art-poems*. Moreover, it is my personal opinion that the three authors, Rilke, George and Benn, were aware of these facts when writing their poems.

Curriculum Vitae

Vornamen: Philipp Werner

Name: Huemer

Staatsangehörigkeit: Österreich

Geburtsdatum: 30. März 1980

Geburtsort: Wien

Ausbildung:

1986-1990:	Volksschule Leobendorf
1990-1991:	Gymnasium Stockerau
1991-1998:	Gymnasium De La Salle Schule Strebersdorf, Reifeprüfung
1998-2006:	Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien, Abschluss: Mag. iur.
1998:	Absolvierung des Präsenzdienstes
ab 2006:	Studium der Deutschen Philologie
2007:	Absolvierung des ersten Studienabschnittes
2009:	Absolvierung des zweiten Studienabschnittes

Interessen und Fähigkeiten: Handball,
Segeln

Fremdsprachen: Englisch (B1)
Italienisch (A2)

Sonstiges: A - Führerschein
B - Führerschein
Segelführerschein A
Segellehrerassistentenschein
Zahlreiche sportliche Ehrungen der
Stadtgemeinde Korneuburg

Berufserfahrung: 1998: einmonatiges Praktikum in der
Bank Austria AG, Lasallestraße 5, 1020
Wien

2000-2003: Angestellter der Fruhstorfer &
Knittl Rechtsanwälte OEG, Naglergasse 25,
1010 Wien