



Recherches germaniques

HS 14 | 2019

Lectures de textes poétiques de la Frühe Moderne
1890-1930

Stefan George: *Von einer Begegnung* (1890)

Ein intertextueller Dialog mit Dante, Petrarca und Baudelaire

Stefan George : Von einer Begegnung (1890). Un dialogue intertextuel avec Dante, Pétrarque et Baudelaire

Stefan George: Von einer Begegnung (1890). An Intertextual Dialogue with Dante, Petrarch and Baudelaire

Klaus Wieland



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rg/1301>

DOI : 10.4000/rg.1301

ISSN : 2649-860X

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 11 juillet 2019

Pagination : 105-125

ISBN : 979-10-344-0051-5

ISSN : 0399-1989

Référence électronique

Klaus Wieland, « Stefan George: *Von einer Begegnung* (1890) », *Recherches germaniques* [Online], HS 14 | 2019, Online erschienen am: 11 Juli 2019, abgerufen am 11 Juli 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rg/1301> ; DOI : 10.4000/rg.1301

Stefan George: *Von einer Begegnung* (1890)

Ein intertextueller Dialog mit Dante, Petrarca und Baudelaire

Klaus WIELAND

In der Literaturwissenschaft besteht seit Langem ein Konsens darüber, dass systematische Definitionen von Literatur, wie sie z.B. Viktor Šklovskij, Roman Jakobson, Jean-Paul Sartre und Theodor W. Adorno vorgenommen haben, um nur einige prominente Beispiele zu nennen, nicht haltbar sind¹. Gegen derartige Definitionen von Literatur wurde eingewendet, dass es nicht möglich sei, universal, d.h. transhistorisch und transkulturell zu bestimmen, was die spezifischen Merkmale von Literatur seien. Prinzipiell lassen sich zwei Varianten von systematischen Literaturdefinitionen unterscheiden. Intrinsische Begriffsbestimmungen beziehen sich auf interne Strukturen von Texten: Šklovskij benennt als zentrales Merkmal der Literatur die verfremdende, entautomatisierte Darstellung von Wirklichkeit und eine ebensolche Verwendung der Sprache², Jakobson die Dominanz der poetischen Funktion der Sprache als die „*Einstellung* auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“³. Doch diese Eigenschaften lassen sich bekanntlich nicht in allen literarischen Texten nachweisen und finden sich zudem auch in anderen, nicht-literarischen Textsorten. Extrinsische Begriffsbestimmungen beziehen sich auf gesellschaftliche Funktionen der Literatur: Sartre setzt als wesentliche Funktion das politische Engagement der Literatur für Freiheit an⁴, Adorno eine „bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft“⁵, mit anderen Worten eine kritische Einstellung gegenüber den bestehenden politisch-gesellschaftlichen Verhältnissen. Abgesehen davon, dass es sich bei extrinsischen Definitionen

1 Siehe Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer: „Radikal historisiert: Für einen pragmatischen Literaturbegriff“. In: Dies. (Hgg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York 2009, S. 3-37.

2 Viktor Šklovskij: „Die Kunst als Verfahren“ [1916]. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1981, S. 5-35.

3 Roman Jakobson: „Linguistik und Poetik“ [1960]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hrsg. von Elmar Hostenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main 1979, S. 83-121, hier S. 92 [Kursiv und Versalien im Original].

4 Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?* Reinbek bei Hamburg 1981 [1947-1948], bes. S. 36-55.

5 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1970, S. 335.

nicht um deskriptive Aussagen über Literatur, sondern um normative Postulate an Schriftsteller handelt, ist es offenkundig, dass die gesellschaftliche Funktion von Literatur mitnichten auf eine einzige reduziert werden kann, sondern nur plural zu erfassen ist. In Anbetracht dieser gewichtigen Einwände gegen systematische Literaturdefinitionen plädieren viele Wissenschaftler für einen pragmatisch-historischen Literaturbegriff, wie ihn z.B. Michael Titzmann vertritt:

Wenn wir einen Text als ‚literarisch‘ klassifizieren, heißt das demnach nur, daß dieser Text von mindestens einer Kultur bzw. Zeit als ‚literarisch‘ klassifiziert worden ist: ‚Literatur‘ wird im Moment nur pragmatisch durch den Gebrauch einer Kultur von ‚Nicht-Literatur‘ unterschieden.⁶

‚Literatur‘ wird demnach als Sammelbegriff für alle Texte verwendet, die in einem bestimmten historischen Zeitraum von der *literary community* einer Kultur, also z.B. von Autoren, Verlegern, Lektoren, Kritikern und Juroren von Literaturpreisen, als literarisch betrachtet werden. Die Entscheidung darüber, was Literatur ist, ist mithin keine demokratische, sondern obliegt den *happy few*, den Angehörigen einer kleinen kulturellen Elite. Die Alternative systematische vs. historisch-pragmatische Begriffsbestimmung kehrt auch in der Diskussion um eine Definition von Lyrik wieder.

Definitionen von Lyrik – systematisch oder pragmatisch-historisch

Auch systematische Definitionen von Lyrik gelten seit geraumer Zeit in der Literaturwissenschaft als obsolet⁷, so etwa die Subjektivitätstheorie von Emil Staiger und die Sprachtheorie von Roman Jakobson, um auch hier wiederum nur die wirkungsmächtigsten zu erwähnen. Im Anschluss an die idealistischen Ästhetiken von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Friedrich Theodor Vischer bestimmt Staiger die Lyrik als Ausdruck von subjektiven Stimmungen des Dichters, bei denen der lyrisch gestimmte Leser mitschwingen kann⁸. Laut Jakobson ist die Lyrik durch die Dominanz der poetischen und emotiven Sprachfunktionen gekennzeichnet, d.h. die sprachliche Materialität der Botschaft und die emotionale Haltung des Sprechers gegenüber der Botschaft stehen im Zentrum der Lyrik⁹. Gegen beide Definitionen ist zu Recht eingewendet worden, dass es zahlreiche Gedichte gibt, die mit den Kategorien

6 Michael Titzmann: *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München 1977, S. 65. Ähnlich argumentieren auch Jannidis/Lauer/Winko: „Radikal historisiert“.

7 Einen Überblick über systematische Lyriktheorien bietet Dieter Lamping: „Theorien der Lyrik“. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart/Weimar 2010, S. 324-327.

8 Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. München 1983, S. 11-61.

9 Jakobson: „Linguistik und Poetik“, S. 93f.

‚Subjektivität‘, ‚Poetizität‘ und ‚Emotionalität‘ nicht angemessen beschrieben werden können; bei Staiger kommt nachteilig hinzu, dass sich Stimmungen und Mitschwingen nicht operationalisieren lassen, d.h. nicht messbar sind. In den letzten Jahrzehnten wurden jedoch erneut systematische Theorien der Lyrik entwickelt, die den Anspruch erheben, eine transhistorische und transkulturelle Bestimmung der Gattung vorzunehmen, so z.B. von Dieter Lamping, Rüdiger Zymner und Klaus W. Hempfer. Im Folgenden sollen ihre Lyriktheorien in gebotener Kürze skizziert und kritisch diskutiert werden. Bei der Überprüfung des universalen Gültigkeitsanspruchs dieser Theorien beschränke ich mich aus Platzgründen auf die deutschsprachige Lyrik der Frühen Moderne (1890-1930), die Gegenstand der vorliegenden Sammelpublikation ist.

Lamping geht bei seiner Definition der Lyrik in zwei Schritten vor: ein Gedicht bestimmt er zunächst als „Versrede“ oder „Rede in Versen“, ein lyrisches Gedicht sodann als „Einzelrede in Versen“¹⁰, also über ein strukturelles und ein formales Merkmal. Ein lyrisches Gedicht ist – so Lamping – eine sinnhafte sprachliche Äußerung, die strukturell eine Einzelrede darstellt, keine Wechselrede wie im Drama und keine vermittelnde Rede wie in der Epik. Formal ist es in Versen abgefasst, nicht in Prosa, d.h. es ist grafisch so segmentiert, dass ein Satzrhythmus mit Pausen entsteht, der in Prosatexten nicht vorhanden ist. Gegen diese Definition ist bekanntlich eingewendet worden, dass sich durchaus Gedichte finden lassen, welche diese Merkmale nicht aufweisen. Dialogische Gedichte, etwa von Hugo von Hofmannsthal (*Gesellschaft* [1896-1903], *Gespräch* [1897], *Der Jüngling und die Spinne* [1899]), Erich Kästner (*Das ohnmächtige Zwiegespräch* [1932]) und Stefan George (Dialoggedichte in *Das Neue Reich* [1928]), stellen keine Einzelrede, sondern eine Wechselrede dar. Prosagedichte¹¹ wie Detlev von Liliencrons *Adjutantenritte* (1883) und Georg Trakls *Traum und Umnachtung* (1915) sowie dadaistische Figuren- und Buchstabengedichte (z.B. Tristan Tzara: *Textbild* [1916], Raoul Hausmann: *Plakatgedichte* [1918]) sind nicht in Versform abgefasst. Lampings Definition von Lyrik steht somit im Gegensatz zur herkömmlichen Verwendung des Begriffs, der sowohl Dialog-, Prosa-, Figuren- und Buchstabengedichte abdeckt. Eine wissenschaftliche Begriffsbestimmung sollte sich aber – wie Lamping übrigens selbst fordert – an den geläufigen Sprachgebrauch anlehnen.

10 Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen 2000; zur Begriffsbestimmung von ‚Gedicht‘ siehe S. 21-54, von ‚lyrischem Gedicht‘ S. 55-98.

11 Unter Prosagedicht soll mit Bunzel eine hybride Gattung aus Lyrik und Epik verstanden werden, für die keine distinkten textuellen Merkmale angegeben werden können, sondern die nur durch transtextuelle Signale para-, inter- und kontextueller Art bestimmt werden kann. Siehe Wolfgang Bunzel: *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*. Tübingen 2005, insbesondere S. 27-52.

Vorausgesetzt wird [...], daß eine Neudefinition bereits eingeführter Begriffe – und zwar gerade eingeführter Gattungsbegriffe als ‚Phänomene sprachlicher Kommunikation‘ – sich am überkommenen Sprachgebrauch orientieren sollte, wenn sie nicht den Vorwurf der Beliebigkeit auf sich ziehen will.¹²

Lampings Definition von Lyrik als „Einzelrede in Versen“ setzt sich aber genau diesem Vorwurf der Beliebigkeit aus, auch wenn sie durchaus einen Großteil der lyrischen Produktion abdeckt.

Zymner begreift Lyrik als ein Sprachzeichengebilde, das sich von anderen literarischen Gattungen und nicht-literarischen Textsorten dadurch unterscheidet, dass es als „Display sprachlicher Medialität“ und als „Katalysator ästhetischer Evidenz“ fungiert: „Lyrik ist graphische oder phonetische Repräsentation von Sprache als Sprachwerk oder Sprachkunstwerk, welche als generisches Display sprachlicher Medialität fungiert und ästhetische Evidenz prozedural konstituiert.“¹³ Wenn ich Zymners Ausführungen richtig verstehe, stellt das Konzept eines ‚Displays sprachlicher Medialität‘ eine Modifikation von Jakobsons poetischer Funktion der Sprache dar. Wie bereits oben erwähnt, ist mit poetischer Funktion die Fokussierung auf die *sprachliche Materialität* einer Botschaft gemeint, das Display sprachlicher Medialität zeigt dagegen den *medialen Charakter* lyrischer Sprache an. Lyrik ist – so Zymner – durch massive Verletzungen sprachlicher Konventionen gekennzeichnet, die er als Attraktoren bezeichnet, z.B. Metrum, Reim, graphische bzw. phonetische Kohäsionen, rhetorische Figuren und Tropen, die in dieser Dichte in der Epik und im Drama nicht zu finden sind. Darüber hinaus wirken die Attraktoren laut Zymner als Katalysator ästhetischer Evidenz, d.h. sie rufen beim Leser eine „sinnliche Partizipation“ aus, die er paraphrasierend auch als „Sinnerlebnis“, „Flow-Erlebnis“ oder „Genuss“ bezeichnet. Beide Bestandteile der Definition werfen das Problem auf, dass sie nicht operationalisierbar sind. Wie lässt sich erstens die Dichte der Attraktoren messen? Liegt z.B. nicht auch in Hugo von Hofmannsthals lyrischen Dramen eine hohe Dichte von Attraktoren vor, obwohl sie keine Gedichte, sondern Theaterstücke sind? Und wie lässt sich zweitens die sinnliche Partizipation des Rezipienten messen? Und von welchem Rezipienten ist hier überhaupt die Rede – von einem Lesermodell, z.B. dem impliziten Leser (Wolfgang Iser), dem abstrakten Leser (Wolf Schmid) oder dem informierten Leser (Stanley Fish)¹⁴, oder von realen, empirischen Lesern?

12 Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 13.

13 Rüdiger Zymner: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn 2009, S. 140; zum „Display sprachlicher Medialität“ siehe S. 96-126, zum „Katalysator ästhetischer Evidenz“ S. 126-138.

14 Vgl. Wolfgang Iser: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München 1979 [1972]; ders.: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*.

Sollten letztere gemeint sein, kann ich als Hochschullehrer mit jahrzehntelanger Unterrichtserfahrung versichern, dass nicht wenige Studierende – und das sind wahrlich keine Durchschnittsleser, die mit lyrischen Texten nicht umzugehen wissen – die Lektüre von Gedichten mitnichten als sinnlichen Genuss erleben, sondern z.B. mit Desinteresse, Langeweile oder Unverständnis reagieren. Mit anderen Worten: Die Reaktionen von realen, empirischen Lesern sind so vielfältig und unkalkulierbar, dass sie nicht auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden können.

Hempfer nimmt eine prototypische Definition von Lyrik vor, die besagt, dass Gedichte durch die Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation sowie eine Performativitätsfiktion gekennzeichnet sind¹⁵. Die Sprechsituation wird durch eine Ich-Hier-Jetzt-Deixis generiert, die besprochene Situation konstituiert sich durch den Sprechakt auf der Grundlage einer identischen Deixis und lässt sich als Zustand, Handlung, Ereignis, Prozess etc. beschreiben. Aus der Gleichzeitigkeit von Sprechsituation und besprochener Situation resultiert eine textinterne Performativitätsfiktion, d.h. die Fiktion, dass der Sprecher genau das erlebt, worüber er gerade spricht, ganz unabhängig davon, ob das Gedicht in einem bestimmten historischen Kontext realiter vorgetragen wird oder nicht. Dagegen lässt sich einwenden, dass es viele Gedichte gibt, bei denen Sprechsituation und besprochene Situation zeitlich nicht zusammenfallen¹⁶ und somit auch keine Fiktion der Performativität aufgebaut wird, z.B. in Hugo von Hofmannsthals *Erlebnis* (1892), Georg Heyms *Berlin-Gedichte* I-II (1911), Ernst Stadlers *Der Aufbruch* (1914) und Georg Trakls *Sebastian im Traum* (1915). Überdies ist es bei manchen experimentellen Gedichten aufgrund der fehlenden Ich-Hier-Jetzt-Deixis überhaupt nicht möglich, eine Sprechsituation auszumachen, z.B. bei Hugo Balls Lautgedichten *Karawane* (1917) und *Gadji beri bimba* (1916-1928) sowie bei Raoul Hausmanns *Plakatgedichte[n]* (1918). Das *Punctum saliens* von Hempfers Lyriktheorie ist, dass sie prototypisch ist, was es erlaubt, die genannten Gedichte als Abweichungen vom lyrischen Prototyp zu betrachten.

Es wäre nun natürlich unsinnig, wenn ich behaupten würde, der von mir konstruierte Prototyp des Lyrischen würde sich in allen Gedichten wiederfinden lassen [...]. Dies ist auch gar nicht der Sinn einer

München 1990 [1976], S. 50-67; Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York 2008 [2005], S. 64-72; Stanley Fish: „Literatur im Leser: Affektive Stilistik“. In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1979 [1975], S. 196-227.

15 Klaus W. Hempfer: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart 2014, insb. S. 68-70.

16 Dies ist nur der Fall in der sogenannten Erlebnislyrik bzw. Erlebnispostulatslyrik, d.h. einer lyrischen Untergattung, wie Marianne Wünsch überzeugend dargelegt hat: *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes*. Stuttgart 1975, insbesondere S. 91-123.

Prototypenanalyse. Es geht vielmehr darum, aufzuzeigen, wie sich die konkreten Manifestationsformen von ‚Lyrik‘ im Verhältnis zu diesem Prototyp bestimmen lassen.¹⁷

Was Hempfers prototypische Definition jedoch nicht zu leisten vermag, ist die Unterscheidung zwischen nicht-prototypischen Gedichten und nicht-lyrischen Texten. Es bleibt ungeklärt, ab wann die Abweichungen vom Prototyp so gravierend sind, dass ein Text nicht mehr als ein Gedicht betrachtet werden kann, sondern einer anderen Gattung zuzuordnen ist.

Als Alternative zu einer systematischen Theorie der Lyrik bietet sich – analog zur Definition von Literatur – eine pragmatisch-historische Bestimmung an. ‚Lyrik‘ dient dann als Sammelbegriff für alle Texte, die in einem bestimmten Zeitraum von der literarischen Öffentlichkeit einer Kultur als Gedichte klassifiziert werden, wie dies Andreas Mahler und Rainer Warning vorgeschlagen haben¹⁸. Es stellt sich dann die Frage, was von den systematischen Theorien der Lyrik bleibt: Sind sie schlichtweg überflüssig und können daher *ad acta* gelegt werden? Ich denke, dass sie durchaus eine Anleitung zur Interpretation von Gedichten bieten, auch wenn sie eigentlich keine Interpretationstheorien, sondern Theorien zur generischen Klassifikation von Texten sind. So können Lampings Ausführungen über Einzelrede, Gedicht- und Strophenformen, Versmaße und Reimschemata für eine metrische Analyse fruchtbar gemacht werden, Zymners Zusammenstellung von Attraktoren erlaubt eine sprachlich-stilistische Untersuchung von lyrischen Texten und Hempfers Unterscheidung von Sprechsituation und besprochener Situation ermöglicht eine Bestimmung der textinternen Kommunikationssituation von Gedichten. Mit anderen Worten: Systematische Theorien der Lyrik können zweckfremd als Ergänzung zu den klassischen Einführungen in die Lyrikanalyse¹⁹ verwendet werden, deren Aufgabe *per definitionem* darin besteht zu erklären, wie man Gedichte interpretiert.

17 Hempfer: *Lyrik*, S. 46.

18 Vgl. Andreas Mahler: „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 38 (2006), S. 217-257, hier S. 217; Andreas Mahler/Horst Weich: „Grundfragen der Analyse von Lyrik und Chanson“. In: Ingo Kolboom/Thomas Kotschi/Edward Reichel (Hgg.): *Handbuch Französisch. Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft*. Berlin 2003, S. 655-659, hier S. 655f.; Rainer Warning: „Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägung zum Umgang mit lyrischen Texten“. In: Ders.: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg im Breisgau 1997, S. 9-43, hier S. 17f.

19 Exemplarisch seien einige einschlägige Standardwerke genannt: Dieter Burdach: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart/Weimar 2015; Kristin Felsner/Holger Helbig/Therese Manz: *Arbeitsbuch Lyrik*. Berlin 2012; Oliver Müller: *Einführung in die Lyrik-Analyse*. Darmstadt 2011; Hans Werner Ludwig: *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*. Tübingen/Basel 2005; Christoph Bode: *Einführung in die Lyrikanalyse*. Trier 2001.

Textanalyse

Einer der prominentesten Dichter der Frühen Moderne ist Stefan George (1868-1933), dessen lyrische Produktion die gesamte Epoche abdeckt²⁰. Sein erster Gedichtband *Hymnen* erscheint 1890, zwei weitere folgen in Jahresabständen: *Pilgerfahrten* (1891) und *Algabal* (1892). Zum Frühwerk werden ferner *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* (1895), *Das Jahr der Seele* (1897) und *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel* (1899) gezählt²¹. Das gemeinsame Merkmal der Gedichte jener Zeit lässt sich am besten *ex negativo* als Anti-Naturalismus bestimmen. Formal zeichnen sie sich durch eine strenge metrische Ordnung bei weitgehendem Verzicht auf Interpunktion und Versalien aus, inhaltlich durch ästhetizistische, artifizielle, dekadente und psychologische Themen und Motive. In der mittleren Schaffensphase erscheinen *Der Siebente Ring* (1907) und *Der Stern des Bundes* (1914), in der Spätphase wird sein letzter Gedichtband *Das Neue Reich* (1928) veröffentlicht. Im mittleren und Spätwerk tritt der Ästhetizismus thematisch-inhaltlich in den Hintergrund, stattdessen steht die männliche Bund- bzw. Kreiseideologie mit der Figur eines kunstreligiösen Führers im Mittelpunkt, während die strenge formal-ästhetische Ordnung beibehalten wird. Eine Anmerkung sei noch zu dem politisch umstrittenen Alterswerk *Das Neue Reich* gemacht, das nach 1933 von manchen Rezipienten, darunter auch Mitgliedern des George-Kreises, irrtümlich mit dem „Dritten Reich“ identifiziert wurde. Wie Ernst Osterkamp überzeugend gezeigt hat²², entfaltet George dort zwar „ein metapolitisches Erlösungsszenario“²³, bei dem der Dichter die Rolle eines „nationalreligiösen Poeta vates“²⁴ übernimmt, wie das künftige Reich aber politisch konkret aussieht, ist dem Gedichtband nicht zu entnehmen. Osterkamp umreißt das Neue Reich als „das absolute Gegenbild zur Gegenwart einer demokratischen, technisierten, ökonomisierten und rationalistischen Moderne“²⁵, das semantisch jedoch so unbestimmt bleibt, dass es nicht als Vorwegnahme des „Dritten Reichs“ gedeutet werden kann, wohl aber von den Nationalsozialisten ideologisch missbraucht werden

20 Einen Überblick über Stefan Georges Werk und den aktuellen Forschungsstand bieten Jürgen Egyptien (Hg.): *Stefan George – Werkkommentar. Studien und Interpretationen zu sämtlichen Dichtungen und Übertragungen*. Berlin/Boston 2017; Achim Aurnhammer/Wolfgang Braungart/Stefan Breuer/Ute Oelmann (Hgg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Bd. 1. Berlin/Boston 2016.

21 1901 wurde außerdem *Die Fibel* mit Georges Jugendgedichten aus den 1880er Jahren publiziert.

22 Ernst Osterkamp: „Das Neue Reich“. In: Aurnhammer/Braungart/Breuer/Oelmann (Hgg.): *Stefan George und sein Kreis*. Bd. 1, S. 203-217.

23 Ebd., S. 211.

24 Ebd., S. 208.

25 Ebd., S. 217.

konnte. Im Folgenden soll eines der bekanntesten Gedichte aus Stefan Georges Erstlingswerk *Hymnen*²⁶ interpretiert werden, nämlich *Von einer Begegnung*²⁷.

Stefan George: *Von einer Begegnung*²⁸

Nun rufen lange schatten mildre gluten
 Und wallen nach den lippen kühler welle
 Die glieder die im mittag müde ruhten –
 Da kreuzest unter säulen Du die schwelle.
 Die blicke mein so mich dem pfad enttraffen
 Auf weisser wange weisser schläfe sammt
 Wie karg und scheu nur wagten sie zu haften –
 Der antwort bar zur kehrung ja verdammt!
 An süssem leib im gang den schlanken bogen
 Sie zur umarmung zaubertoll erschauten •
 Dann sind sie feucht vor sehnen fortgezogen
 Eh sie in deine sich zu trachten trauten.
 O dass die laune dich zurück mir brächte!
 Dass neue nicht die fernen formen stören!
 Wie ward es mir gebot für lange nächte
 Treu zug um zug dein bildnis zu beschwören!
 Umsonst • ein steter regen bitterer lauge
 Benezt und bleicht was mühevoll ich male.
 Es geht... wie war dein haar und wie dein auge?
 Es geht und stirbt in bebendem finale.

In der Forschungsliteratur wurde immer wieder auf die intertextuelle Bezugnahme des Textes auf Charles Baudelaires berühmtes Großstadtgedicht *À une Passante* aus dem Gedichtband *Les Fleurs du Mal* (1857) hingewiesen²⁹, das

26 Zu diesem Gedichtband siehe Franziska Merklin: „Hymnen“. In: *Egyptien* (Hg.): *Stefan George – Werkkommentar*, S. 23-42; Joachim Jacob: „Hymnen Pilgerfahrten Algabal“. In: Aurnhammer/Braungart/Breuer/Oelmann (Hgg.): *Stefan George und sein Kreis*. Bd. 1, 107-121; Joachim Jacob: „Stefan Georges ‚Hymnen‘. Experimente mit dem Schönen“. In: *George-Jahrbuch* 5 (2004/2005), S. 22-44.

27 Ich stütze mich auf meine kursorische Interpretation des Gedichts in: *Der Strukturwandel in der deutschsprachigen Lyrik vom Realismus zur Frühen Moderne*. Bonn 1996, S. 97-100.

28 Zitiert nach Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Hrsg. von der Stefan George Stiftung, Bd. II. Stuttgart 1987, S. 15.

29 Siehe Gert Mattenklott: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. Frankfurt am Main 1985 [1970], S. 296-299; Joachim Jacob: „Der zerstörte Palimpsest oder vom Verschwinden der Erinnerung – Zu einem Gedicht Stefan Georges“. In: Ders./Pascal Nicklas (Hgg.): *Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer*. Heidelberg 2004, S. 143-162; ders.: „Stefan Georges ‚Hymnen‘“, S. 39; Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen 2010, S. 462; Ralf Simon: *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano,*

George übrigens ins Deutsche übersetzte³⁰, doch wurde meist übersehen, dass Baudelaires Gedicht seinerseits – wie Rainer Warning nachgewiesen hat³¹ – auf mehrere Prätexte von Dante Alighieri und Francesco Petrarca Bezug nimmt.

Dante schildert in seinem Prosimetrum *Vita Nuova* (Entstehung: spätes 13. Jahrhundert; Erstdruck: 1576) seine Liebe zu einer gewissen Beatrice von der ersten Begegnung über verschiedene Etappen der Entsagung bis zur metaphysisch-platonischen Überhöhung: Die Geliebte wird zur Mittlerin des Liebesgottes Amor stilisiert, wodurch dem Liebenden eine Partizipation am göttlichen Sein und eine metaphysische Läuterung zuteil werden. In den zwei Sonetten der Kap. 21 und 26 der *Vita Nuova* entfaltet Dante die Ursituation stilnovistischer Lyrik: die erotisch-emotionale Betroffenheit des liebenden Sprechers angesichts des Vorüberschreitens der grüßenden Herrin, durch deren Blick der im Herzen des Dichters schlummernde Gott Amor geweckt wird.

Das Grußmotiv greift Petrarca in den Sonetten Nr. 108-111 der *Canzoniere* (Entstehung: Mitte des 14. Jahrhunderts; Erstdruck: 1470) auf, wo der Autor seiner Liebe zu Laura und seiner Trauer über ihren Tod Ausdruck verleiht. In diesen Grußsonetten stehen nicht mehr die gefeierte Herrin und ihre göttliche Mittlerfunktion, sondern die Erinnerung an die Geliebte und letztlich das erinnernde Ich im Zentrum. Der Ursprung dieser Erfahrung ist mithin nicht mehr metaphysische Betroffenheit, sondern subjektive Erinnerung: „Petrarca ersetzt den göttlichen Amor durch die Subjektivität des lyrischen Ichs.“³²

Baudelaire verlagert das Grußmotiv in die moderne Großstadt Paris und inszeniert in *À une passante* eine anonyme, flüchtige Begegnung des lyrischen Ich mit einer unbekanntenen Passantin auf einem lauten Boulevard. Nicht nur der Schauplatz des Geschehens, sondern auch die Erscheinung und das Auftreten

Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke. München 2011, S. 262ff.; Maik Bozza: *Genealogie des Anfangs. Stefan Georges poetologischer Selbstentwurf um 1890*. Göttingen 2016, S. 189-201. Claude David erwähnt nicht Baudelaires *À une passante* als Prätext zu Georges Gedicht: *Stefan George. Sein dichterisches Werk*. München 1967, S. 37ff.

30 Zu Georges Teilübersetzungen bzw. Umdichtungen der *Fleurs du Mal* siehe Cornelia Ortlieb: „Baudelaire • Die Blumen des Bösen. Umdichtungen“. In: Aurnhammer/Braungart/Breuer/Oelmann (Hgg.): *Stefan George und sein Kreis*. Bd. 1, S. 254-262; Mario Zanucchi: *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*. Berlin/Boston 2016, S. 145-156.; speziell zur Umdichtung von *À une Passante* siehe Bozza: *Genealogie des Anfangs*, S. 94-97.

31 Rainer Warning: „Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire“. In: Willi Oelmler (Hg.): *Kolloquium Kunst und Philosophie 2. Ästhetischer Schein*. Paderborn u.a. 1982, S. 168-207; wieder abgedruckt in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (Hgg.): *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*. Wiesbaden 1983, S. 288-317 und ders.: *Lektüren romanischer Lyrik*, S. 105-141. Warnings einlässliche intertextuelle Interpretation kann im Folgenden nur stark verkürzt wiedergegeben werden.

32 Ebd., S. 197.

der Frau stehen ganz im Zeichen der Moderne: modisch gekleidet, groß und schlank, die Hand kokett erhoben und ihre nicht näher begründete Trauer ostentativ zur Schau stellend, erwidert sie den begehrliehen Blick des Sprechers. Ihr Blick löst in ihm eine schockartige sexuelle Betroffenheit aus, die bereits im nächsten Moment der Vergangenheit angehört, weil die Passantin in der Masse verschwindet. Eine Hoffnung auf ein Wiedersehen gibt es in der anonymen Großstadt nicht, das lyrische Ich bleibt über die einmalige Begegnung wehmütig klagend allein zurück.

Der intertextuelle Dialog mit Dante, Petrarca und Baudelaire setzt einen informierten, literarhistorisch gebildeten Leser voraus und ist bei einer Interpretation von Georges *Von einer Begegnung* stets mitzulesen. Die nachfolgende Textanalyse gliedert sich in drei Schritte gemäß der semiotischen Teiltheorien Syntaktik, Pragmatik und Semantik³³: Zunächst soll die metrisch-syntaktische Ordnung untersucht werden, anschließend die textinterne Sprechsituation und schließlich die Bedeutung der Sprech- und besprochenen Situation, wobei ich – der syntagmatischen Abfolge des Textes folgend – ein *Close Reading* vornehmen werde.

Metrische Analyse

Wie bereits der Titel des Gedichtbandes anzeigt, handelt es sich bei Georges *Von einer Begegnung* gattungsmäßig um eine Hymne, also um eine antike lyrische Form, die sich in der Literatur um 1900 einer gewissen Beliebtheit erfreut³⁴. Welche Bedeutung dieser Antikisierung lyrischer Formen um die Jahrhundertwende zukommt, soll weiter unten erörtert werden. Das vorliegende Gedicht besteht aus fünf Strophen, die jeweils vier Verse umfassen. Das Versmaß ist ein fünfhebiger Jambus, bisweilen erfordert der Versauftakt aus semantischen Gründen eine Tonbeugung (z.B. V. 4, 13). Die Verse weisen Kreuzreime und hyperkatalektische weibliche Kadenz auf, nur die Verse 6 und 8 enden mit einer männlichen Kadenz. Gegen Ende des Gedichts finden sich zwei identische Reime, einmal als Schlagreim (V.16: „zug um zug“), das andere Mal als Anfangsreim (V. 19-20: „Es geht“), und ein reicher Reim (V. 17-19: „bitterer lauge“ / „wie dein Auge“). Die Versenden koinzidieren in der Regel mit syntaktischen Zäsuren, manchmal erlaubt sich George indes die metrisch-syntaktische Lizenz eines Enjambements (z.B. V. 2-3, 9-10 und 17-18), welches

33 Mahler: „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“, S. 219ff.; Mahler/Weich: „Grundfragen der Analyse von Lyrik und Chanson“, S. 656ff.; Warning: „Interpretation, Analyse, Lektüre“, S. 20-24.

34 Vgl. Wolfgang Braungart: „Hymne, Ode, Elegie. Oder: Von den Schwierigkeiten mit antiken Formen der Lyrik (Mörrike, George, George-Kreis)“. In: Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof (Hgg.): „Mehr Dionysos als Apoll“. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*. Frankfurt am Main 2002, S. 245-271.

das Versende nicht einfach nur überspielt, sondern zudem die Bedeutung der Wörter, die sich in Endstau- und Rejet-Position befinden (welle / Die glieder, bogen / Sie, lauge / Benezt), hervorhebt. Alles in allem ist das Gedicht *Von einer Begegnung* also durch eine metrische Formstrenge gekennzeichnet, wie sie auch den anderen Hymnen des Gedichtbandes eigen ist³⁵.

Analyse der Sprechsituation

Im Anschluss an Karl Bühlers Sprachmodell mit seiner Ich-Jetzt-Hier-Origo³⁶ wird unter der Sprechsituation eines Gedichts gemeinhin die sprachliche Konstitution eines Sprechers oder lyrischen Ich, eines fiktiven Angesprochenen oder lyrischen Du (fakultativ), der Sprechzeit und des Sprechorts sowie die temporale Relationierung der Sprech- und besprochenen Situation verstanden³⁷. Im vorliegenden Gedicht ist das lyrische Ich durch deiktische Ausdrücke der ersten Person Singular grammatikalisch explizit präsent: „mein“ (V.5) , „mich“ (V. 5), „mir“ (V. 13 und 15), „ich“ (V. 18). Es wendet sich an ein scheinbar lyrisches Du, das sich ebenfalls mittels personaler Deiktika grammatikalisch manifestiert: „Du“ (V. 2), „deine“ (V. 12), „dich“ (V. 13), „dein“ (V. 16, 19). Da das Du zum Sprechzeitpunkt abwesend ist, handelt es sich jedoch um keine reale Anrede, sondern um eine pathetische Apostrophe. Die Sprechzeit ist ein später Sommernachmittag (V. 1: „Nun rufen lange schatten mildre gluten“; V. 3: „Die glieder die im mittag müde ruhten“), der Sprechort befindet sich wahrscheinlich in einem südlichen Raum. Die Sprechsituation ist eine Erinnerungssituation, bei der das lyrische Ich sich eine Begegnung mit dem apostrophisch angesprochenen Du vergegenwärtigt (V. 1-3), die in der Vergangenheit stattgefunden hat, wie die Verbformen im Präteritum indizieren (V. 5-12, 15-16). Als sprachliche Schaltstelle zwischen Gegenwart und Vergangenheit fungiert die Verbform „kreuzest“ (V.4), ein narratives Präsens, das die Erinnerungssequenz eröffnet. Das Gedicht endet mit einer wehmütigen Klage darüber, dass der Sprecher sich das Bild des lyrischen Du nicht ins Gedächtnis zu rufen vermag; in dieser Textpassage finden sich – wie schon eingangs – aktuelle Präsensformen (V. 13-14, 17-20).

Über das Geschlecht der angesprochenen Figur ist in der Forschung viel und kontrovers diskutiert worden. Anhänger eines *Queer Reading* haben vorgebracht, dass das Geschlecht des lyrischen Du im Text grammatikalisch

35 Vgl. Merklin: „Hymnen“, S. 28f.; Jacob: „Hymnen Pilgerfahrten Algabal“, S. 108-110; Jacob: „Stefan Georges ‚Hymnen‘“.

36 Karl Bühler: *Sprachtheorie*. Stuttgart/New York 1982 [1934], S. 24-33.

37 Vgl. Mahler: „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“, S. 221ff.; Mahler/Weich: „Grundfragen der Analyse von Lyrik und Chanson“, S. 656; Warning: „Interpretation, Analyse, Lektüre“, S. 21f.; Hempfer: *Lyrik*, S. 68f. Siehe auch Hempfers Beitrag in der vorliegenden Sondernummer.

nicht angezeigt wird, sodass es sich auch um einen Mann und somit um eine homoerotische Begegnung handeln könnte. Verblüffend ist, dass sich die Interpreten darüber einig sind, dass der Sprecher männlichen Geschlechts ist, obwohl es dafür ebenso wenig grammatikalische Indizien im Text gibt. Wenn man denn schon ein *Queer Reading* vornehmen möchte, sollte man konsequent sein und auch die Frage aufwerfen, ob das lyrische Ich nicht auch eine Frau sein könnte, die sich an ein weibliches Du wendet, und das Gedicht mithin eine lesbische Begegnung thematisiert. Der aktuelle Forschungsstand zum Geschlecht der angesprochenen Figur lässt sich wie folgt zusammenfassen: es ist weiblich³⁸, männlich³⁹ oder nicht eindeutig bestimmbar⁴⁰; manche Interpreten reflektieren nicht über das Geschlecht des Gegenübers⁴¹. Zunächst ist festzuhalten, dass es im Text sehr wohl implizite Hinweise auf das Geschlecht des lyrischen Du gibt, denn die Beschreibung der angesprochenen Figur orientiert sich am topischen Katalog weiblicher Schönheitsattribute: ihrem Gesicht ist eine edle Blässe eigen (V. 6: „weisser wange weisser blässe“) und ihr Körper wird als schlank und rund (V. 9: „den schlanken bogen“) sowie süß (V. 6: „An süßem leib“) charakterisiert⁴². Das männliche Geschlecht der Sprechinstanz lässt sich kontextuell und intertextuell plausibilisieren: In den anderen Gedichten der *Hymnen* ist der Sprecher ein Mann, ebenso in den Referenztexten Dantes, Petrarcas und Baudelaires. Wenn George im Gegensatz zu den anderen Hymnen und den Prätexten eine homoerotische Begegnung darstellen wollte, müsste er dies implizit oder explizit deutlich machen. Nun ist es sicherlich richtig, dass Homosexualität in der deutschsprachigen Literatur vom 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert ein „offenes Geheimnis“ war, so der Titel einer einschlägigen Studie von Heinrich Detering⁴³. Liebe und Sexualität zwischen Männern waren im genannten Zeitraum ein gesellschaftliches wie

38 David: *Stefan George*, S. 37ff.; Jacob: „Der zerstörte Palimpsest“, S. 158 („das Auge der Erblickten“); Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie*, S. 462 („einer mit weiblichen Zügen ausgestatteten Figur“).

39 Mattenklott: *Bilderdienst*, S. 298f.; Peter Rau: „Lyrisch unmögliches Lieben. Über den Zusammenhang zwischen Alterität und Autonomie bei Stefan George“. In: Theo Stemmler (Hg.): *Homeroerotische Lyrik*. Tübingen 1992, S. 193-254, hier S. 230f.; Verena Neumann: *Erotik in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne*. Würzburg 2008, S. 176-185, hier S. 178ff.; Bozza: *Genealogie des Anfangs*, S. 192ff.

40 Simon: *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes*, S. 253 und 263.

41 Jacob: „Stefan Georges ‚Hymnen‘“, S. 39; Dirk Werle: *Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750–1930)*. Frankfurt am Main 2014, S. 109f.

42 Bei Bozzas Deutung, dass „die Beschreibung des ‚süsse[n] leib[s]‘ als ‚schlanke[r] bogen‘ [...] einen jungenhaft männlichen Körper imaginieren“ lasse, handelt es sich um eine freie Assoziation, die sich auf keine literarische Konvention berufen kann und wohl dem forcierten *Queer Reading* geschuldet ist. Siehe Bozza: *Genealogie des Anfangs*, S. 192.

43 Heinrich Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen 1994; speziell zur Homoerotik im

literarisches Tabu und konnten nicht offen thematisiert werden. In der Literatur konnte homoerotisches Begehren nur als Subtext zur Sprache gebracht werden, d.h. in Form von Schreibstrategien der Camouflage⁴⁴, z.B. durch die Neutralisierung des Geschlechts einer Figur. Es mag sein, dass der vorsichtige George davor zurückschreckte, das Tabu der Homosexualität zu brechen, doch das grammatikalisch neutrale Geschlecht des lyrischen Du – und dies wäre die einzige Camouflage im Text – reicht beileibe nicht aus, um die dargestellte Begegnung als eine homoerotische zu interpretieren.

Semantische Analyse

Der Titel *Von einer Begegnung* benennt das Thema des Textes, das Zusammentreffen zweier Personen, die sich zufällig begegnen. Das Gedicht ist zugleich Hymne und Elegie, Lobgesang auf eine schöne Frau und Klage über die Flüchtigkeit und Nicht-Wiederholbarkeit der Begegnung. Damit schließt der Text direkt an Baudelaires *À une passante* an, wo eine ebensolche Begegnung auf einem Pariser Boulevard ebenfalls hymnisch und elegisch evoziert wird.

Wie Verena Neumann gezeigt hat⁴⁵, lässt sich die Begegnung in Georges Gedicht mithilfe des fünfgliedrigen pyramidalen Handlungsmodells, das Gustav Freytag für die traditionelle Tragödie entwickelt hat⁴⁶, sehr gut erfassen. Die erste Strophe dient der Exposition, d.h. der Einführung des lyrischen Ich sowie der zeitlichen und räumlichen Situierung der Sprechsituation. In der zweiten Strophe erinnert sich der Sprecher an die Begegnung mit einer Frau, wobei seine sexuelle Erregung als steigende Handlung gedeutet werden kann. Der Höhepunkt ist in der dritten Strophe erreicht, wo ein intensiver Blick- und Augenkontakt zwischen Mann und Frau stattfindet. In der vierten Strophe setzt der Sprecher zu einer Klage darüber an, dass die Begegnung der Vergangenheit angehört, gleichwohl aber noch mit der Hoffnung verbunden, dass er sich wenigstens das Bild der Frau *qua* Erinnerung vergegenwärtigen könne, was als fallende Handlung bzw. Peripetie gedeutet werden kann. Doch die letzte Strophe macht jegliche Hoffnung zunichte und markiert die finale Katastrophe: das wehmütige, resignative Eingeständnis des Sprechers, dass er das Haupt und das Antlitz der Frau nicht zu erinnern vermag.

Ich möchte bei der semantischen Analyse des Textes von seiner Zugehörigkeit zur lyrischen Untergattung der Hymne⁴⁷ ausgehen und ihn in drei Teile

Werk Georges siehe Marita Keilson-Lauritz: *Von der Liebe, die Freundschaft heißt. Zur Homoerotik im Werk Stefan Georges*. Berlin 1987.

44 Siehe dazu Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 23.

45 Neumann: *Erotik in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne*, S. 182.

46 Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*. Berlin 2015, hier S. 94-114.

47 Zur Definition und Geschichte der Hymne siehe Andreas Kraß: „Hymne“. In: Harald Fricke u.a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. II. Berlin/New

gliedern: Zunächst wird die Sprechsituation konstituiert (erste Strophe), dann feiert der Sprecher hymnisch die Frau und ihre Schönheit (zweite und dritte Strophe), bevor er schließlich elegisch seinem Schmerz und seiner Trauer Ausdruck verleiht, dass die flüchtige Begegnung nicht wiederholt werden kann und er das Erscheinungsbild der Frau nur fragmentarisch zu erinnern vermag (vierte und fünfte Strophe). In den zwei letzten Strophen geht die Hymne also in eine Elegie oder zumindest in eine elegische Sprech- bzw. Schreibweise⁴⁸ über, sodass diese beiden lyrischen Untergattungen amalgamiert werden⁴⁹.

Wie bereits gesagt, dient die erste Strophe der Konstitution der Sprechsituation. Die Sprechzeit (V. 1: „Nun“) ist ein sommerlicher Spätnachmittag, der Sprechort vermutlich ein südlicher Raum, wie aus den Textdaten „lange schatten“ und „mildre gluten“ (beide V. 1) sowie der Tatsache, dass das lyrische Ich seine mittägliche Siesta beendet hat (V. 3: „Die glieder die im mittag müde ruhten“), gefolgert werden kann. Angesichts der sommerlichen Hitze und der körperlichen Entspannung nach der Mittagsruhe ist die Atmosphäre erotisch aufgeladen: Der Sprecher befindet sich in einem Zustand sexueller Reizbarkeit, in dem es ihn nach einem Kuss gelüftet (V. 2-3: „Und wallen nach den lippen kühler welle / Die glieder“). Durch die Wörter „lippen“ und „glieder“ wird die Isotopie [Körper] aufgebaut, die den gesamten Text durchzieht und deutlich macht, dass das Begehren des lyrischen Ich wie bei Baudelaire ein rein körperliches und kein emotionales ist. Die Präsentation der Ausgangssituation ist sprachlich-stilistisch stark „überstrukturiert“⁵⁰. Das Präpositionalobjekt „nach den lippen kühler welle“ stellt eine ungrammatische Genetiv-Inversion dar, bei der die Lippen, deren geschwungene Form metaphorisch als Welle bezeichnet wird, metonymisch auf den ersehnten Kuss verweisen. Durch

York 2000, S. 105-107.

48 Unter ‚Schreibweisen‘ verstehe ich mit Hempfer ahistorische Konstanten wie das Komische, das Ironische, das Satirische oder eben das Elegische. ‚Gattungen‘ und ‚Untergattungen‘ bezeichnen dagegen historisch konkrete Realisationen dieser allgemeinen Schreibweisen. Vgl. Klaus W. Hempfer: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München 1973, S. 27.

49 Dies ist in der Lyrik um 1900 keine Seltenheit, wie Braungart gezeigt hat: „Hymne, Ode, Elegie“, S. 246ff.

50 Jürgen Link versteht unter der Überstrukturierung eines lyrischen Textes, dass erstens metrisch-syntaktische Strukturen semantisiert werden und zweitens eine zusätzliche, konnotative Bedeutungsebene mittels rhetorischer Tropen und Figuren aufgebaut wird. Wie der Titel von Links Aufsatz deutlich macht, betrachtet er Lyrik als ein „Paradigma des überstrukturierten Textes“, d.h. er sieht in der Überstrukturiertheit kein spezifisches Merkmal von Lyrik im Gegensatz zu Zymner, der meint, dass sich eine hohe Dichte von Attraktoren – wohl ein Synonym für ‚Überstrukturierung‘ – nur in Gedichten nachweisen lässt. Vgl. Jürgen Link: „Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Helmut Brackert/Eberhard Lämmert (Hgg.): *Funk-Kolleg Literatur*. Bd. I. Frankfurt am Main 1977, S. 234-256, hier S. 248.

die Wellenmetapher in Endstau-Position und das Subjekt „glieder“ in Rejet-Position wird das erotische Verlangen des Sprechers konkretisiert: Er sehnt sich nach einem feuchten, also französischen Kuss, die Pluralform „glieder“, eine partikularisierende Synekdoche für den Körper, löst die Assoziation an den Singular „Glieder“ und damit an das männliche Geschlechtsorgan aus. Die Bewegungen der Körperteile werden metaphorisch als „wallen“ beschrieben, mit einem Lexem also, das zwei Bedeutungen hat: erstens „in sich in heftiger Bewegung sein, von Grund auf bewegt und aufgewühlt sein“, zweitens „feierlich, gemessen einherschreiten, wallfahren“⁵¹. Durch diese semantische Ambivalenz werden den Körperbewegungen des Mannes die Merkmale ‚unbändig‘ und ‚erhaben‘ zugeschrieben. Die Bedeutung dieser sprachlich-stilistischen Überstrukturierung sollte nicht auf die poetische Funktion im Sinne Jakobsons⁵² reduziert werden. Freilich wird solchermassen die Aufmerksamkeit auf die ästhetisch-künstlerische „Gemachtheit“ des Textes gelenkt, aber eben auch auf das sexuelle Begehren des Sprechers und damit auf die expressive Sprachfunktion.

In diesem Zustand wird das lyrische Ich von einer „*mémoire involontaire*“ überwältigt, spontan und kontingent ausgelöst durch die ähnliche raumzeitliche Situierung der Sprechsituation und besprochenen Situation. Der Sprecher erinnert sich, wie die absente Adressatin einstmal in sein Blickfeld trat (V. 4: „Da kreuzest unter säulen Du die schwelle“). Die Großschreibung des Personalpronomens „Du“ in einem Text, der ansonsten – abgesehen von den Versanfängen – in Kleinschreibung abgefasst ist, unterstreicht die außergewöhnliche Anziehungskraft der Angesprochenen auf das lyrische Ich. Der temporal-deiktische Ausdruck „Da“ markiert durch die semantisch bedingte Tonbeugung das plötzliche Erscheinen der Frau in einer Schwellensituation im doppelten Sinne: Sie überschreitet eine lokale Schwelle von einem Raum in einen anderen an der temporalen Schwelle vom Tag zum Abend. Der Übertritt dieser raumzeitlichen Schwellen löst im männlichen Sprecher eine metaphorische Schwellenüberschreitung aus, nämlich von einem Zustand der erotischen Reizbarkeit in einen solchen der sexuellen Erregung. Der Raum, den die Passantin betritt, ist mit Säulen ausgestattet und lässt an ein Gebäude aus älterer Zeit denken. Der Ort der Begegnung ist somit kein moderner Großstadtboulevard wie bei Baudelaire, sondern ein vormoderner, der an die entsprechenden Settings in Dantes *Vita Nuova* und Petrarcas *Canzoniere* erinnert. Bemerkenswert ist die präsentische Verbform „kreuzest“, die sich auf ein vergangenes Ereignis bezieht. Es handelt sich um ein narratives Präsens, das deutlich macht, dass das sprechende Subjekt die Begegnung mit der Frau

51 <<https://www.duden.de/suchen/dudenonline/wallen>> [15.02.2019].

52 Vgl. Jakobson: „Linguistik und Poetik“, S. 92f.

so emphatisch in seinem Bewusstsein aktualisiert, dass sich die Zeitgrenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart verflüchtigt.

Wie in den *Canzoniere* rückt in den nächsten beiden Strophen die Erinnerung des lyrischen Ich in den Vordergrund, in deren Mittelpunkt das sexualisierte *Innamoramento*-Motiv und die hymnische Lobpreisung der Frau stehen. In der zweiten Strophe kommt es zu einem ersten flüchtigen visuellen Kontakt: „Die blicke mein so mich dem pfad enttraffen“ (V. 5), wobei das Verb „enttraffen“ anzeigt, wie plötzlich und ungestüm der männliche Blick von der Passantin angezogen wird. Durch die alliterierende Epanalepse „Auf weisser wange weisser schläfe sammt“ (V. 6) werden dem Antlitz der Frau die Merkmale ‚blass‘ und ‚fein‘ zugewiesen, wie es für die literarische Beschreibung weiblicher Schönheit seit Langem topisch ist. Bezeichnend ist, dass der Blick nur auf die Wange und Schläfe der Frau gerichtet ist, nicht aber auf ihre Augen, denn der Sprecher ist offensichtlich eingeschüchtert. Er wagt es lediglich, sie „karg und scheu“ (V. 7) zu betrachten, bevor er seinen sexuell begehrliehen Blick wieder abwendet, nicht zuletzt deshalb, weil sie ihn nicht in gleicher Weise (V. 8: „Der antwort bar“) erwidert. Die *Exclamatio* „zur kehrung ja verdammt!“ (V. 8) bringt seine tiefe Enttäuschung ob der diskreten mimischen Zurückweisung pathetisch zum Ausdruck. Die etwas veralteten Ausdrücke „pfad“ und „bar“, die altertümlich anmutende Ad-hoc-Wortschöpfung „kehrung“ sowie die normabweichende Rechtschreibung „sammt“ (statt „samt“ im Sinne von ‚nebst‘, ‚mit‘) evozieren wiederum eine vormoderne Lebenswelt, wie sie in der *Vita Nuova* und den *Canzoniere* entfaltet wird.

In der dritten Strophe unternimmt das lyrische Ich einen weiteren Anlauf, sich der Frau erotisch anzunähern. Zunächst wird die Beschreibung ihrer Schönheit fortgesetzt, indem ihrem Körper die Merkmale ‚süß‘ und ‚schlank‘ (beide V. 9) zugeschrieben werden. Der Höhepunkt der Begegnung ist erreicht, als das sexuelle Begehren des Mannes so stark wird, dass er sich nicht länger zu kontrollieren vermag. Seine exzessive Lust wird euphorisch mit einem Zauber äquivalent gesetzt (V. 10: „zaubertoll“) und bringt ihn dazu, bald die Frau umarmen zu wollen (V. 10), bald seinen Blick wieder abzuwenden (V. 11), um ihr schließlich erstmalig tief in die Augen zu blicken: „Eh sie in deine sich zu tauchen trauten.“ (V. 12) Die alliterierende Verbalphrase „zu tauchen trauten“ versprachlicht einen intensiven Augenkontakt, wobei es offen bleibt, ob die Frau die männliche Blickpenetration als positiv empfindet oder sie lediglich passiv über sich ergehen lässt. Auf jeden Fall schenkt sie ihm keinen Gruß, wie dies Beatrice und Laura in den Grußsonetten bei Dante und Petrarca tun, sondern der persönliche Gruß wird wie schon bei Baudelaire auf einen anonymen Blickkontakt reduziert. Durch die Ausdrücke „süßem leib“ und „schlanken bogen“ wird außerdem die Isotopie [Körper] wiederaufgenommen,

womit abermals deutlich wird, dass das *Innamoramento*-Motiv hier maßgeblich transformiert, nämlich sexualisiert wird.

In den beiden letzten Strophen schlägt die Lobpreisung der schönen Frau in eine wehmütige Klage um. In der vierten Strophe dominiert die expressive Sprachfunktion im Sinne Jakobsons⁵³: Das lyrische Ich bringt seine melancholische Gestimmtheit zum Ausdruck, indem es in Form von drei pathetischen Exklamationen darüber klagt, dass die Begegnung unwiederbringlich der Vergangenheit angehört. Die *qua* Tonbeugung markierte Interjektion „O“ (V. 13) drückt seinen Kummer aus, gefolgt von dem Wunsch, die Frau möge doch zurückkommen. Der sich daran anschließende Wunsch, dass die „fernen formen“ (V. 14), eine alliterierende partikularisierende Synekdoche für den weiblichen Körper, nicht durch neue ersetzt werden, zeigt, dass das lyrische Ich sich nicht vorstellen kann, seine sexuelle Lust durch eine andere Frau befriedigt zu sehen. Der dritte Ausruf versprachlicht das wiederholte nächtliche Bemühen (V. 15: „für lange nächte“), sich die Erscheinung der Frau in Erinnerung zu rufen (V. 16: „Treu zug um zug dein bildnis zu beschwören“). Interpretatorisch bedeutsam ist, dass die Erinnerung als ein „bildnis“ bezeichnet wird, also als ein Porträt der Frau, und somit hyperbolisch zu einem Kunstwerk stilisiert wird. Wie bereits oben erwähnt, können die Erinnerungsbemühungen als Peripetie interpretiert werden, insofern das lyrische Subjekt noch die Hoffnung hegt, die Begegnung wenigstens in Form eines Erinnerungsbildes festzuhalten und somit vor dem Vergessen zu bewahren.

Diese Hoffnung erweist sich gleich zu Beginn der fünften Strophe als eine Illusion: „Umsonst“ (V. 17). Die Genetiv-Inversion „ein steter regen bitterer lauge“ (V. 17) ist ein euphemistischer Ausdruck für die Tränen des lyrischen Ich, die das „mühevoll“ (V. 18) geschaffene Erinnerungsbild zerstören. Der Akt der Auslöschung wird sprachlich-stilistisch überstrukturiert zum Ausdruck gebracht: durch das Enjambement „lauge / Benezt“, die Alliteration „Benezt und bleicht“ sowie die regelwidrige Orthografie der Verbform „Benezt“ (V. 18). Der identische Reim „Es geht“ (V. 19-20) greift die Zerstörung des Erinnerungsbildes wieder auf und die rhetorische Frage „wie war dein haar und wie dein auge“ nimmt die negative Antwort vorweg, die im Schlussvers explizit gegeben wird: „Es geht und stirbt in bebendem finale“ (V. 24). Eine kathartische Wirkung des als Untergang inszenierten Scheiterns des Erinnerungsversuchs, wie in der Forschung bisweilen behauptet wird, und zwar in dem Sinne, dass das lyrische Ich von seiner Trauer ob der unwiederbringlichen Begegnung geläutert wird⁵⁴, bleibt Spekulation, weil das Gedicht dann zu Ende ist

53 Ebd., S. 89f.

54 So versteht z.B. Rau „das ‚bebende finale‘ als somatischen Akt der Emanzipation durch kräftige autoerotische Aktion“. Vgl. Rau: „Lyrisch unmögliches Lieben“, S. 231.

und der Leser nicht erfährt, ob der Sprecher seine Trauer überwindet oder nicht. Entscheidend ist, dass in der Schlussstrophe mit der Verbform „male“ (V. 18) die Isotopie [Kunst] wiederaufgegriffen und somit das – wenn auch misslungene – Erinnerungsbild erneut zu einem Kunstwerk verklärt wird. Das Gedicht kompensiert solchermassen die gescheiterte Erinnerung: Die Rede des lyrischen Ich über die Begegnung und das vergebliche Bemühen, sich das Bild der Frau zu vergegenwärtigen, bringt performativ das vorliegende Gedicht hervor. Damit ist schlussendlich doch erreicht, was ursprünglich beabsichtigt war, nämlich die Immortalisierung der Begegnung mit der Passantin, zwar nicht *qua* Memoria, aber *qua* Lyrik.

Der intertextuelle Dialog mit Dante, Petrarca und Baudelaire ist so gestaltet, dass George einerseits an *À une passante* anschließt, insofern auch in *Von einer Begegnung* eine flüchtige, unwiederholbare Begegnung mit einer unbekanntem Passantin inszeniert wird, während in der *Vita Nuova* und in den *Canzoniere* eine langjährige platonisch-metaphysische Liebe zu Beatrice bzw. eine unerfüllte Liebe zu einer verheirateten Frau namens Laura dargestellt werden. Doch das Setting in einem Säulengang, die traditionelle, ja antiquierte sprachlich-stilistische Ausgestaltung sowie die Einschreibung des Gedichts in die antike Gattung der Hymne evozieren eine vormoderne Epoche, welcher die literarischen Werke Dantes und Petrarcas angehören. Auf diese Weise oszilliert Georges Gedicht zwischen moderner und vormoderner Welt. Eindeutig modern ist es jedoch insoweit, als die Begegnung kurzzeitig die Möglichkeit in Aussicht stellt, dass der Sprecher den zentralen Wert des Literatursystems der Frühen Moderne erreicht, das emphatische oder intensive Leben⁵⁵. Wie Marianne Wünsch gezeigt hat, definiert sich diese Lebensweise „zunächst und primär durch das, was es *nicht* ist: als Negation einerseits der Lebensformen, andererseits der Einstellungen, die das durchschnittlich-alltägliche Leben,

55 Wolfdietrich Rasch hat erstmals auf die zentrale Bedeutung des Lebensbegriffs für die deutsche Literatur der Jahrhundertwende aufmerksam gemacht: „Aspekte der deutschen Literatur um 1900“. In: Ders.: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*. Stuttgart 1967, S. 1-48; wieder abgedruckt in: Viktor Žmegač (Hg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Königstein/Ts. 1981, S. 18-48. Im Anschluss an Rasch unterscheidet Marianne Wünsch drei Varianten des emphatischen Lebens für die Erzählliteratur der Frühen Moderne: die sexuell-erotische, die asketisch-altruistische und die mystisch-irrationale: „Das Modell der ‚Wiedergeburt‘ zu ‚neuem Leben‘ in erzählender Literatur 1890-1930“. In: Karl Richter/Jörg Schönert (Hgg.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess*. Stuttgart 1983, S. 379-408. Martin Lindner hat darauf hingewiesen, dass das Konzept des intensiven Lebens vor allem in der Literatur um 1900 und im Expressionismus Konjunktur hat, während es im Naturalismus, in der Neuen Sachlichkeit und in der Exilliteratur meist nur noch darum geht, das biologische Überleben sicherzustellen: *Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*. Stuttgart/Weimar 1994, S. 142ff.

für den Helden in der Regel ein ‚bürgerliches Leben‘, charakterisieren.“⁵⁶ In der Literatur der Frühen Moderne finden sich zahlreiche Varianten des emphatischen Lebens, z.B. in Form einer exzessiven, abweichenden Sexualität, eines gesellschaftlichen Ausstiegs aus der bürgerlichen Welt, eines ästhetizistischen Lebensstils, mystisch-okkultistischer Erfahrungen, politischer oder militärischer Heldentaten. In Georges *Von einer Begegnung* werden zwei Varianten des intensiven Lebens amalgamiert, die sexuell-erotische und die ästhetizistische Variante. Das Leben wird einen Moment lang als emphatisch-gesteigert erfahren bei einer flüchtigen, erotischen Begegnung mit einer schönen Unbekannten, wobei die Erinnerung an die Frauengestalt zu einem unvergänglichen Kunstwerk verklärt wird. Damit demonstriert das Gedicht *in nuce* ein Dilemma, das dem gesteigerten Leben generell eigen ist, nämlich dass es nicht dauerhaft verwirklicht werden kann. Es ist schwer zu erlangen, kann jederzeit wieder verloren werden und ist daher bestenfalls ein temporärer Zustand.

Sozial- und literarhistorischer Kontext

Mit der Gründung des Deutschen Kaiserreichs 1871 setzt die Phase der Hochindustrialisierung in Deutschland ein⁵⁷. Die Leitsektoren der Industriellen Revolution Kohle, Eisen und Stahl verlieren allmählich ihre Führungsrolle und werden in den 1890er Jahren von der Elektrotechnik, dem Maschinenbau und der Chemieindustrie abgelöst. In jener Dekade übertrifft die industrielle Produktion erstmals die der Agrarwirtschaft und die Zahl der in Industrie, Handel, Verkehr, Banken und Versicherungen Beschäftigten übersteigt die der Erwerbstätigen in der Landwirtschaft. Die Hochindustrialisierung ist zudem mit gesellschaftlichen Veränderungen wie einem kontinuierlichen Bevölkerungswachstum, einer rasanten Urbanisierung und der Verschärfung der Klassengegensätze korreliert, welche zu sozialen Missständen – vor allem in der Arbeiterschaft – führt, die durch Bismarcks Sozialgesetzgebung nicht entschärft oder gar beseitigt werden können.

Das Literatursystem um 1900⁵⁸ reagiert auf die technisch-gesellschaftliche Modernisierung auf ganz unterschiedliche Weise: Der Naturalismus übt Kritik an

56 Wünsch: „Das Modell der ‚Wiedergeburt‘ zu ‚neuem Leben‘ in erzählender Literatur 1890-1930“, S. 384 [Kursiv im Original].

57 Vgl. Hans-Ulrich Wehler: *Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918*. Göttingen 1988, S. 41-59; Gregor Schöllgen: *Das Zeitalter des Imperialismus*. München 2000, S. 17-29.

58 Zur Literatur der Jahrhundertwende siehe Philip Ajouri: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus*. Berlin 2009; Dorothee Kimmich/Tobias Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt 2006; York-Gothart Mix (Hg.): *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890-1918* (= *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd.7). München/Wien

den negativen sozialen Auswirkungen der Industrialisierung, die Heimatliteratur beschwört eine vormoderne agrarische Lebenswelt und der Ästhetizismus entwirft „künstliche Paradiese“ – so der Titel eines kunsttheoretischen Essays (1860) von Charles Baudelaire –, womit zweierlei gemeint ist: eine autonome und formstrenge Kunstauffassung sowie eine Stilisierung des Lebens zum Kunstwerk.

Er [der Begriff ‚Ästhetizismus‘] umfaßt nicht nur eine artistische Poetologie und eine streng formalistische Sprachkunst, sondern auch die Lebensentwürfe einer unter dem Vorzeichen des Schönen gesteigerten Subjektivität und Sensibilität. Der Begriff kann sich demnach sowohl auf die Konzeption des künstlerischen Werks, wie auch auf einen Kult der Künstlichkeit beziehen, der unter dem Primat des ‚schönen Lebens‘ und ästhetischer Sensivität [...] steht.⁵⁹

Die Autonomie der Kunst besteht darin, dass sie von allen kunstfremden Zweckbezügen, z.B. moralischer, gesellschaftlicher und lebenspraktischer Art, befreit wird und sich selbst genügsam ist, was die Formel „kunst für die kunst“ – so George in der ersten Ausgabe (1892) seiner exklusiven Zeitschrift *Blätter für die Kunst* – bzw. das französische Äquivalent *l'art pour l'art* zum Ausdruck bringt. Das Leben wird unter den Primat des Schönen und der Kunst gestellt, wobei die dekadente Variante des Ästhetizismus allerdings auch „das Häßliche und Monströse, das Amoralische und Verbrecherische, das Pathologische und das Erotisch-Abweichende, das Blasphemische und das Okkultistische“⁶⁰ einschließt. Dies alles gilt in besonderem Maße für die beiden ästhetizistischen Kultbücher jener Zeit, Joris-Karl Huysmans' *A Rebours* (1884) und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890-1891). Im deutschsprachigen Raum gibt es keinen vergleichbaren Roman, wohl aber Hugo von Hofmannsthal's lyrisches Drama *Der Tor und der Tod* (1894) und Stefan Georges lyrisches Frühwerk. Der Ästhetizismus ist ein kurzlebiges Phänomen geblieben, spätestens ab 1900 wenden sich die meisten Autoren allmählich von ihm ab. Eine Erklärung dafür lässt sich in den ästhetizistischen Werken selbst finden, welche die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben eingestehen. Jean Floressas Des Esseintes gibt am Ende von Huysmans' Roman sein solitäres, extravagantes Leben in der Peripherie von Paris auf und kehrt neurotisch krank in die Stadt zurück, Dorian Gray begeht am Ende eines dekadenten, unmoralischen Lebens Selbstmord, der

2000; Frank Trommler (Hg.): *Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1918* (= *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Bd. 8). Reinbek bei Hamburg 1982; Viktor Žmegač (Hg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Königstein im Taunus 1981*; Christa Bürger/Peter Bürger/Jochen Schulte-Sasse (Hgg.): *Naturalismus/Ästhetizismus*. Frankfurt am Main 1979.

59 Vgl. Renate Werner: „Ästhetizismus“. In: Klaus Weimar u.a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. II. Berlin/New York 1997, S. 20-23, hier S. 20.

60 Ebd., S. 21.

Tor Claudio erkennt kurz vor dem Tod, dass sein zum Kunstwerk erhobenes Leben ein metaphorisches Nicht-Leben ist: „Ich habe nicht gelebt!“⁶¹ und das lyrische Ich in Georges *Von einer Begegnung* muss schließlich einsehen, dass die titelgebende ästhetisch inszenierte Begegnung weder wiederholt noch im individuellen Gedächtnis angemessen bewahrt werden kann. Der Preis für die Ästhetisierung des Lebens erweist sich als (zu) hoch: Die Figuren sind nicht (über)lebensfähig oder leiden zumindest am und im Leben.

61 Hugo von Hofmannsthal: *Der Tor und der Tod*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Bernd Schoeller. Bd. 1. Frankfurt am Main 1979, S. 279-298, hier S. 289.