

Cornelia Blasberg

Stefan Georges »Jahr der Seele« Poetik zwischen Schrift und Bild

I

Wer heute die Modernität von Georges Lyrik behauptet, hat das Frühwerk, also Zyklen wie »Algabal« (1894), »Das Jahr der Seele« (1897) oder den »Teppich des Lebens« (1899) im Blick.¹ Im Einklang mit der Poetik von Georges Lehrmeister Stéphane Mallarmé, der Lyrik französischer und belgischer Symbolisten scheinen sich diese Gedichte radikal von der Erfahrungswelt losgesagt und allein das Dichten selbst – den Inspirationsmoment, den kreativen Sprachprozeß, das gelungene Artefakt – zum Gegenstand zu haben. Von ihnen unterscheiden sich die anschließenden Gedichtbände »Der Siebente Ring« (1907), »Der Stern des Bundes« (1919) und »Das neue Reich« (1928) durch ein Zurücktreten von Wortartistik und Sprachreflexion, und rascher als angemessen wäre hat man sich zu einem recht schematischen Konstrukt verführen lassen. Dessen Logik folgend, pflegt ein Großteil der Forschung der reinen, alle Buchstäblichkeit transzendierenden Spiritualität des Frühwerks die didaktische Intention der späteren Bände entgegenzustellen, dem Credo für das u-topische Reich der Poesie hier das Plädoyer für ein (wenn auch »geheimes«²) »Deutschland« dort, der antimimetischen Poesie eine realistische, einer Kunst, die sich im Zirkel unendlicher sprachlicher Repräsentation dreht, eine andere, der Bezeichnung und Sachverhalt vorgeblich eins sind. Natürlich ist gegen die mißliche Aufteilung des Werkes Einspruch erhoben und im Gegenzug der Versuch unternommen worden, es als eine bewußt gestaltete Einheit zu rekonstruieren, als »Ein Buch«, wie Dominik Jost emphatisch formuliert.³ Der Vorteil dieser Sichtweise ist zweifellos, daß man sich um hypothe-

¹ Vgl. z.B. Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte einer Gattung*. Göttingen 1989, S. 154f.

² Stefan George: »Geheimes Deutschland«. In: *Werke*. Ausgabe in 4 Bdn. Nachdruck der von Robert Boehringer herausgegebenen Ausgabe in 2 Bdn, 3. Aufl. München 1983; hier Bd. 2, S. 8.

³ Dominik Jost: *Blick auf Stefan George*. Bern 1991, S. 5.

tische Zäsuren in Georges Lyrik und deren historische, psychologische oder poetologische Begründung nicht kümmern muß, der Nachteil liegt indes gleichfalls auf der Hand: Georges Werk, zwischen 1891 und 1933 veröffentlicht, verliert jegliche historische Dimension,⁴ wird herausgebrochen aus einer gesamtgesellschaftlichen Modernisierungsdynamik, an der um und nach 1900 nicht nur die neuen Kommunikationsmedien teil hatten, sondern auch die Literatur partizipierte. An der Behauptung, Georges Gedichte seien modern, ist meiner Ansicht nach entschieden festzuhalten, wenn es zu ihrer Legitimation auch neuer Modernitätskriterien bedarf.

Im Bemühen, diese Suche voranzutreiben, konzentrieren sich die folgenden Überlegungen auf die von Georges Dichtung und Literaturpolitik stets bedachte Problematik der sprachlichen und bildlichen Repräsentation. Das Stichwort ›Literaturpolitik‹ verweist auf die Tatsache, daß man Georges lyrisches Werk von Beginn an, verschärft dann seit der Diversifikation des Freundeskreises 1904 und Friedrich Wolters' erster hagiographischer Studie von 1909,⁵ im Kontext seiner Interpretation und Außendarstellung durch den ›Kreis‹ sehen,⁶ also die spannungsreiche Beziehung zwischen autonomem und heteronomem Status der Gedichte berücksichtigen muß. Immer wird die von den Gedichten geleistete Reflexion ihres verstellenden Schrift- und Zeichencharakters von einer gegenläufigen, durch George meist gebilligten Lektüre begleitet, die auf die spontane Evidenz des im ›Meister‹ George verkörperten Sinns zuläuft. Bevor ich mich einzelnen Gedichten unter dieser doppelten Perspektive zuwenden werde, ist der Widerspruch im Verhältnis der Gedichttexte zu ihrem Erinnerungsauftrag einerseits, ihrer bildlichen Illustration andererseits zu präzisieren und zu begründen.

⁴ Ebd., S. 40: »In der Abfolge aller Georgeschen Gedichte ist wohl Entfaltung zu erkennen, nicht aber stilbrechende Erneuerung. Im Hinblick auf die Entwicklung der deutschen Dichtung wurde George kein Durchgang in kommende Sichtweisen hinein. George befreite nicht zu Späterem und regte nicht Künftiges an (wie Goethe, wie Hölderlin, wie Büchner, wie Rilke).«

⁵ Friedrich Wolters: Herrschaft und Dienst. Berlin 1909.

⁶ Die neueste, allerdings strikt soziologisch argumentierende und aufgrund ihrer polemischen Tendenz nur bedingt taugliche Studie über den Freundeskreis um Stefan George stammt von Stefan Breuer: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt 1995.

Da muß zunächst einmal in Rechnung gestellt werden, daß die Vielzahl und die unverkennbar hagiographische Tendenz der zeitgenössischen Erinnerungswerke über den Dichter⁷ nicht ohne Einfluß auf die Rezeption der Lyrik geblieben ist. Im Grunde genommen waren es äußere Fakten wie das Erstarken und die vermehrte Publizität des ›Kreises‹ nach Georges »Maximin«-Krise 1904, waren es auf die Dichtung projizierte Bewahrungswünsche, die dazu geführt haben, daß man die Freundschafts- und Widmungsgedichte im »Siebenten Ring« oder »Neuen Reich« nicht anders las als die realistisch gemeinten Erinnerungsbücher. So verloren alle Skrupel, alle Fragen, ob sich das grammatische, also virtuelle Subjekt der Gedichte wirklich als der leibhaftige Stefan George identifizieren lasse, vorab ihre Berechtigung. Deshalb übersah man auch, daß die Gedichte, statt die Präsenz des gelebten Augenblicks zu behaupten, von der ›Realität‹ des ›Meisters‹ und seines Freundeskreises so sprechen, als sei diese immer schon vom Verschwinden bedroht und habe ihr Daseinsrecht allein im Modus der sprachlichen Vergegenwärtigung.⁸ Das heißt: Georges Werk hat sich nach 1904 thematisch, aber nicht strukturell verändert; es spricht zwar von Erinnerung, doch beglaubigt es dadurch keine von dieser Erinnerung unabhängige ›Wirklichkeit‹. Der Unterschied zur frühen, deutlich vom Symbolismus geprägten Lyrik, die den Dichter als rein ästhetisches, von allen ideologischen Vorgaben der Individualbiographie freies Wesen entwirft, ist nicht so groß, wie das Vorurteil will. Auch die späten Gedichte konstituieren ihren Gegenstand durch sprachliche Repräsentation, sind, so gesehen, nicht weniger selbstreferentiell als die frühen *l'art pour l'art*-Gedichte.

Differenzieren muß man diese Feststellung jedoch im Hinblick darauf, daß nicht nur die Erinnerungsschriften über George, sondern

⁷ Dazu zählen neben Friedrich Wolters' zweiter Monographie »George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890« (Berlin 1930) beispielsweise folgende Schriften: Sabine Lepsius: Stefan George. Geschichte einer Freundschaft. Berlin 1935; Michael Stettler: Begegnungen mit dem Meister. Privatdruck Aarau 1943; Edgar Salin: Um Stefan George. Düsseldorf 1948; Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George. Düsseldorf 1951; Ludwig Thormahlen: Erinnerungen an Stefan George. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Walther Greischel. Hamburg 1962; Edith Landmann: Gespräche mit Stefan George. Herausgegeben von Georg Peter Landmann. Düsseldorf 1963; Kurt Hildebrandt: Erinnerungen an Stefan George und seinen Kreis. Bonn 1965.

⁸ Vgl. dazu Manfred Koch: Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus. Tübingen 1988.

auch die Texte des Dichters selbst von Anfang an im Bund waren mit Erinnerungsbildern – Gemälden, Zeichnungen, Fotografien.⁹ Steht schon die bildnerische Porträtkunst zur anti-mimetischen, auf radikale Entpersönlichung drängenden Poetik des Symbolismus in augenfälligem Widerspruch, verwundert um so mehr, wieviel Wohlwollen George der von vielen Zeitgenossen als kunstlose Reproduktionstechnik geschmähten¹⁰ Porträtfotografie entgegenbrachte. Über hundert Fotografien des Dichters, in Bingener und Münchner Ateliers, von Künstlern oder Mitgliedern des Freundeskreises aufgenommen, befanden sich allein in Georges Privatbesitz.¹¹ Reproduktionen dieser Fotos waren begehrte Schätze und wurden im »Kreis« wie Kultgegenstände¹² verehrt.

Man kann angesichts dieses im intellektuellen Zirkel betriebenen und deshalb von vornherein zivilisationskritisch aufgeladenen Bildkultes leicht nachvollziehen, warum sich die ersten und bis heute zi-

⁹ Mehrfach porträtiert wurde George von den befreundeten Malern Karl Bauer (1868–1942), der zudem Gedichte in den »Blättern für die Kunst« veröffentlichte, Hermann Schlittgen (1859–1930) und Reinhold Lepsius (1857–1922). Auch Paul Herrmann (1964–1940), der Neffe von Paul Heyse, Leo Samberger (1861–1949), Franz von Lenbachs Rivale in München, Curt Stoeving (1863–1939), der Belgier Jan Toorop (1858–1928) und der holländische Jugendstilkünstler Fernand Khnopff hinterließen zahlreiche George-Bildnisse. Büsten des »Meisters« schufen die befreundeten Bildhauer Ludwig Thormachlen (1889–1956), Alexander Zschocke (1894–1982) und Victor Frank (Frank Mehnert, 1909–1943). Reflexionen über Gemeinsamkeiten zwischen Sprach- und bildender Kunst blieben nicht aus: Den Maler und Bildhauer Max Klinger (1857–1920) hatte Carl August Klein bereits in der ersten Folge der »Blätter für die Kunst« als einen dem Dichter kongenialen »vertreter einer neuen kunst« gewürdigt; in der zweiten »Blätter«-Folge veröffentlichte George kleinere Prosaskizzen, »Nach Radierungen von Max Klinger«, die 1925 in die zweite Auflage von »Tage und Taten« aufgenommen wurden. Ein großer Teil von Georges Bildnissen ist dokumentiert in: Stefan George im Bildnis. Auswahl bearbeitet von Walther Greischel und Michael Stettler. München, Düsseldorf 1976.

¹⁰ Zahlreiche Belege bei Gerhard Plümpe: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990.

¹¹ Robert Boehringer, Stefan Georges Nachlaßverwalter, stellte aus den ehemals in Georges Besitz befindlichen Fotografien einen kommentierten Sammelband zusammen: Mein Bild von Stefan George. 2 Bde. 2. ergänzte Auflage. München, Düsseldorf 1968.

¹² Als Vorschau auf seine angekündigte große Studie über Kult und Ritual allgemein und den des Georgekreises im besonderen hat Wolfgang Braungart einen Aufsatz zum Thema vorgelegt: Ritual und Literatur. Literaturtheoretische Überlegungen im Hinblick auf Stefan George. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 22/23, 1991/92, H. 67–70, S. 2–31.

tierten George-Interpretationen aus dem »Kreis« um einen synthetischen »Bild«-Begriff bemühten, der alle Unterschiede zwischen Georges Foto, seinen Gedichten und seiner körperlichen Erscheinung nivellieren sollte. Lange vor Friedrich Gundolf, der seinen 1910 erschienenen Aufsatz über Georges Lyrik »Das Bild Georges« überschrieb,¹³ hatte der mit dem Dichter befreundete Philosoph Georg Simmel den Begriff des »Bildes« ins Spiel gebracht, um zum Ausdruck zu bringen, daß Stefan George (in Konkurrenz zu Auguste Rodin) in seinen Augen eine persönlich-überpersönliche Größe, nämlich jenes »individuelle Gesetz« verkörpere, nach dem sich die zwischen »Individualität« und »Gesetzmäßigkeit« zerrissene Moderne sehne.¹⁴ »Bilder« in diesem emphatischen Sinn, die »individuelle Gesetze« zur Anschauung bringen, dienten nicht der Illustration rationalen Wissens, in ihnen kam die genuine Wahrnehmungsleistung gestaltpsychologischer, logoskritischer Epistemologie zum Ausdruck, in ihnen sah man den »leibhaften Sinn« vergegenständlicht.¹⁵ Entsprechend argumen-

¹³ Friedrich Gundolf. Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte. Ausgewählt und hg. von Victor A. Schmitz und Fritz Martini. Heidelberg 1980, S. 121–149. Gundolf greift hier auf eine briefliche Mitteilung Georges zurück, in der es heißt: »meine äusserungen sind beinah ausschliesslich bewegung und gebild«. (Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel. Hg. von Robert Boehrer und Georg Peter Landmann. München/Düsseldorf 1962, S. 39, Brief vom 14. September 1899) Daß Georges Notiz poetologischen Status hat, belegt Ute Oelmann: Das Gedicht als »Gebilde«. Zur Poetik des jungen Stefan George. In: Sinnlichkeit in Bild und Klang. Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag. Hg. von Hansgerd Delbrück. Stuttgart 1987, S. 317–326.

¹⁴ Georg Simmel: Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung [1900]. In: Ders. Gesamtausgabe. Hg. von Otthein Rammstedt. Bd. V. Aufsätze und Abhandlungen 1894–1900. Hg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby. Frankfurt a.M. 1992, S. 287–300, hier S. 289. Simmel bezieht sich vor allem auf »Das Jahr der Seele«. Der Philosoph Georg Simmel kannte George durch dessen Berliner Lesungen im Hause Lepsius 1898/1899; etliche seiner Schülerinnen und Schüler wie Gertrud Kantorowicz, Edith Landmann oder Margarete Susman standen George in späteren Jahren nahe. Vgl. Georg Braungart: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995, S. 262ff.

¹⁵ An der Zauberformel vom »leibhaften Sinn« arbeiteten Simmels Philosophie des »Gesichts« (Die ästhetische Bedeutung des Gesichts. In: Ders. Brücke und Tor. Essays des Philosophen zu Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Im Verein mit Margarete Susman hg. von Michael Landmann. Stuttgart 1957, S. 153–159) ebenso wie Rilkes Rodin-Studien oder die obskure Graphologie von Ludwig Klages. Stefan George und Ludwig Klages (1872–1956) lernten einander 1893 in München kennen; Klages studierte dort Chemie, Psychologie und Philosophie. Seit 1894 veröffentlichte die »Blätter für die Kunst« Gedichte von Ludwig Klages, obwohl dessen Stärke eher im Bereich philoso-

tierte Friedrich Gundolf in einem Brief an den ›Meister‹ aus dem Jahr 1912, der mit der Bitte schloß, ein Foto von George¹⁶ verschenken zu dürfen:

[...] dieses Bild möchte ich in allen Räumen wissen, wo du verehrt wirst: es gibt nächst deinem Werk für die denen dein unmittelbarer Anblick versagt wird, nichts einen so überwältigenden, erziehenden, fast reinigenden Eindruck und Begriff von deiner REALITÄT.[...] Ich wollte dich deshalb bitten, mit der Erlaubnis für sichere und anständige Menschen, selbst des Aussernirgends [d.i. außerhalb des »Kreises«], die es besitzen möchten, nicht zu kargen, dass Hilsdorf es ihnen auf Bestellung geben darf [...]. Was ich dafür zu sagen habe, ist daß erstens dein Kopf längst nicht mehr deine Privatsache ist, sondern ein Werk zur Reinigung des Begriffs vom Menschen, 2.) ohnehin Bilder von dir und mindere umlaufen, käuflich sind 3.) dass es Scheller hat, mit deinem Verlaub.¹⁷

Läßt man sich für einen Moment auf die ›Kreis‹-Logik ein, will es scheinen, ab böte Gundolfs emphatischer Begriff von »REALITÄT«, gegründet auf einen symbolisch überhöhten, sonst eher schlichten und um 1900 theoretisch längst verabschiedeten Fotorealismus, tatsächlich einen Interpretationsschlüssel für Georges späte Gedichte wie »Porta Nigra« oder »Pente Pigadia« (»Der Siebente Ring«). Denn die ersten vier Bände der von George selbst verantworteten Gesamtausgabe (1927–1934) waren, auf das eigene Betreiben des Dichters hin, mit fotografischen Porträts geschmückt. Man könnte, diese Lesart stützend, sogar weitere Beispiele für derartige Foto-Text-Kombinationen heranziehen: Schließlich waren schon die 1902 von Ludwig Klages und Ria Schmuylow-Claassen veröffentlichten, von George autorisierten Schriften über den Dichter mit dessen Konterfei versehen,¹⁸ das Ende 1906 erschienene »Gedenkbuch« für »Maximin« enthielt ein

phischer Zivilisationskritik lag. In München gründete Klages 1897 die »Deutsche Graphologische Gesellschaft«, deren Zeitschrift (»Graphologische Monatshefte«) er seit 1900 herausgab und mit unzähligen eigenen Beiträgen zur Graphologie, Psychodiagnostik und Charakterkunde füllte. Auch die Graphologie ist Teil der zeitgenössischen Oberflächen-Semiotik; sie ist die »Theorie einer Schrift, die als Spur einer Körperbewegung mehr sagt als die von ihr reproduzierten Wörter und Sätze.« (Georg Braungart: Leibhafter Sinn, a.a.O., S. 224).

¹⁶ Vermutlich Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George, a.a.O., Bd. II, T.118.

¹⁷ Zitiert nach: Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel, a.a.O., S. 236f.

¹⁸ Ludwig Klages: Stefan George. Berlin 1902 (mit der Porträtzeichnung von Curt Stoeving); Ria Claassen: Stefan George. In: Socialistische Monatshefte 6/1, Berlin, Januar 1902, S. 9–20 (mit einer Lithographie von Karl Bauer).

Foto des jungen Maximilian Kronberger und die VII. Folge der »Blätter für die Kunst« von 1904 die sogenannte »Dichtertafel« (Abb. 1). Doch werfen diese scheinbar so eindeutigen Belege für eine im



Abb. 1: Die »Dichtertafel« aus der VII. Folge der »Blätter für die Kunst« (1904)

Gundolfischen Sinne »realistische« Gedichtlektüre mehr Fragen auf, als sie beantworten. Wie erklärt man den Widerspruch zwischen Georges Poetik, die sich, im Stil der französischen Symbolisten, auf die Selbstreferentialität des sprachlichen Zeichens gründet, und dem gleichzeitigen Einverständnis des Dichters mit dem Fotokult seines Freundeskreises und der darin beschlossenen Illusion unvermittelter Referenz? Oder ist man, diese Frage stellend, dem Realitätsbegriff des »Kreises« schon so weit verfallen, daß man das Interesse an einer anderen, George vielleicht angemesseneren Betrachtungsweise der (fotografischen) Bilder verloren hat?

Demjenigen, der sich auf die Suche nach einer alternativen Funktionsbestimmung der George-Fotos im Werkkontext begibt, fällt zunächst ihre besondere Form auf. Ausnahmslos alle Porträts des Dichters¹⁹ sind ungewöhnlich stilisiert, als habe George, effektbedachter Arrangeur seiner Posen, das Foto vorab vom Verdacht schlichter Abbildlichkeit befreien und es stattdessen einer komplizierteren Semiose nach dem Vorbild der Sprache unterwerfen wollen. Dies läßt sich exemplarisch an einem Foto verdeutlichen, das Ludwig Thormaelen 1924 im Pförtnerhaus einer Grunewalder Villa aufnahm; es zeigt den Dichter zusammen mit Claus und Berthold von Stauffenberg vor einem früheren, von dem Sitzenden haltungsmäßig nur wenig variierten Porträt (Abb. 2). Daß hier die vom Foto erwartete Referentialität subtil unterlaufen wird, hat Gert Mattenklott in seiner scharfsinnigen Studie zum »Bilderdienst« um Stefan George herausgearbeitet. Das Foto, so Mattenklott im Anschluß an Walter Benjamins Allegorie-Konzept, zeige ein »[a]llegorisches Antlitz«,²⁰ es stelle die »Mortifikation des Lebens« in einem »Bild« aus,²¹ das Bedeutung nur aus dem in ihm personifizierten »Schriftbild«²² zieht. Mir scheint es fraglich zu sein, ob man es hier mit einer Zeit- oder Lebensalter-Allegorie (der gealterte Dichter vor einem Foto seiner reifen Jahre,²³ ehrfürchtig bestaunt von seinen Schülern) zu tun hat, eher mahnt die »Bild-im-Bild-Struktur des Pförtnerhaus-Fotos«²⁴ an, die hier ausgestellte, gleichsam zum Thema und Problem gemachte Bildlichkeit zu reflektieren. Noch bevor man sich auf die Suche nach einer Auslegung des Fotos

¹⁹ Die regelbestätigende Ausnahme ist in diesem Fall der einzige Schnappschuß, den es von Stefan George gibt: Ein Binger Bürger fotografierte den bemützen Dichter, als dieser am 8. Juli 1933 sein Binger Elternhaus verließ, um in die Schweiz zu reisen. Das Foto ist zu sehen bei Robert Boehringer: *Mein Bild von Stefan George*, a.a.O., T 170.

²⁰ Gert Mattenklott: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. München 1970, S. 205.

²¹ Ebd.,

²² Ebd., S. 208.

²³ Diese Foto zeigt George 1910 als Zweiundvierzigjährigen in Berlin. Robert Boehringer: *Mein Bild von Stefan George*, a.a.O., T 119.

²⁴ Thormaelens Foto von 1924 ist nicht das einzige, das diese Bild-im-Bild-Struktur aufweist; aus Thormaelens Nachlaß ist eine ganze Serie von Fotos überliefert, die den Dichter vor seiner Büste im Atelier des Bildhauers zeigen (George-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart). In Boehringers Bildband befindet sich ein Foto aus dem Winter 1917/18, auf dem Stefan George und Erich Boehringer vor einer Holzbüste von Ernst Morwitz zu sehen sind (a.a.O., T 129).



Abb. 2: Stefan George mit Claus und Berthold von Stauffenberg im Pförtnerhaus einer Grunewalder Villa (Herbst 1924)

begeben kann, wird man durch die gegenläufigen Anweisungen, die seine Form enthält, abgelenkt: Entweder sieht man die Präsenz des Fotografierten im Bild durch die Doppelung des Motivs beglaubigt, oder man zieht umgekehrt den vorgeblichen »Realismus« beider Fotos in Zweifel, einen Realismus, zu dessen Legitimation nichts anderes herangezogen werden kann als eine Serie weiterer Fotos.

Um den in seinen vielfältigen Nuancen also noch keineswegs erschlossenen Zusammenhang zwischen Georges Dichtung, ihrem Erinnerungsgestus und der sie von Anfang an begleitenden, technisch recht konventionell anmutenden Porträtfotografie aufzudecken, wähle ich Georges lyrischen Zyklus »Das Jahr der Seele« aus. Dieser Band bietet sich an, weil sich die in ihm versammelten Gedichte in zweierlei Optik, d.h. in grundverschiedenen Ausstattungen darbieten: Das Buch von 1897 ist ein ziseliertes Bild-Text-Artefakt, ein Gesamtkunstwerk nach dem Geschmack des Jugendstils, während sich der Band in der seit 1927 erscheinenden Gesamtausgabe in betont schlichter Eleganz dadiet und nur durch Georges Porträtfoto geschmückt wird. Meine Frage ist, ob ein formbewußter Dichter wie George, dem »nichts« an einem Text »äußerlich« war,²⁵ mit der späteren Ausstattung des »Jahrs der Seele« auf eine Umakzentuierung des symbolistischen

²⁵ Vgl. Carl August Klein: Unterhaltungen im grünen salon I: über das rein formelle. In: Blätter für die Kunst I/3, Berlin, März 1893.

Programms und eine Zurücknahme von dessen Modernität zugunsten einer ›realistischen‹ Erinnerungspoesie des Spätwerks aufmerksam machen oder ob er möglicherweise andere Lektürehinweise geben wollte. Dazu werde ich zunächst die Selbstreflexivität der »Jahr der Seele«-Gedichte in ihrer Entsprechung zur Ornamentalkunst des Buchschmucks herauszustellen versuchen, werde dann das Aufbrechen dieser Text-Bild-Symbiose durch das Titelfoto von 1928 und die Folgen dieser Umorientierung für eine Gedichtlektüre analysieren, bis sich zuletzt, ermöglicht durch die Entdeckung eines für Georges Lyrik äußerst produktiven, allererst vom Foto offenbarten Spannungsverhältnisses zwischen Bild und Text, eine neue Sicht auf die Gedichte im »Jahr der Seele« eröffnen läßt.

II

Stefan George war sich bewußt, daß seine allein und radikal von der Sprache her konzipierten Gedichte in Deutschland eine Sensation, aber kaum eine willkommene waren. Anläßlich der zweiten (der ersten öffentlichen) Ausgabe vom »Jahr der Seele« (1898) gab er dem auf Erlebnislyrik eingeschworenen deutschen Publikum deshalb einige vorsichtige Begleitworte mit auf den Lektüreweg; sie lauteten:

möge man doch [...] auch bei einer dichtung vermeiden sich unweise an das menschliche oder landschaftliche urbild zu kehren: es hat durch die kunst solche umformung erfahren das es dem schöpfer selbst unbedeutend wurde und ein wissen darum für jeden andren eher verwirrt als löst.

Was unter einer solchen »umformung« zu verstehen sei, prägte sich nun gewiß eindrücklicher als durch das Vorwort des Dichters durch das hohe Formbewußtsein der frühen Bände ein, deren bildliche Ausstattung so exklusiv und schmuckreich war, daß niemand auf den Gedanken kommen konnte, hier handele es sich um die gewöhnliche Ware Buch. Bevor 1898 die ersten öffentlichen Ausgaben des Bondi-Verlags publiziert wurden, »gedruckt auf bläulichem Büttenpapier in grünem Papierumschlag mit schwarzem Aufdruck oder weißem Leinenband mit Goldprägung«,²⁶ kursierten die jeweils 100 Exemplare

²⁶ Zitiert nach Georg Peter Landmann: Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie. Mit Hilfe von Gunhild Günther ergänzte 2. Auflage. Hamburg 1976, S. 39.

der Lyrikbände nur im Freundeskreis.²⁷ Vor allem zwei dieser Bücher, »Das Jahr der Seele« von 1897 und »Der Teppich des Lebens« von 1899, waren prunkvolle Gesamtkunstwerke (Abb. 3–5), die Baudelaires²⁸ und Mallarmés²⁹ asketische Buchstabenkunst souverän hinter sich ließen. Sie stellten unter Beweis, daß es eine symbolistische Kunst ohne Bilderverbot gab, daß nicht jede Illustration die evokative, aus dem reinen Andeuten gespeiste Kraft eines Gedichtes,³⁰ auf die Mallarmé höchsten Wert gelegt hatte, zwangsläufig zerstörte. Die Symbiose von Text und Bild in den kostbar ausgestatteten Privatdrucken wies den Blick des Lesers imperativisch auf die Form der Gedichte als auf deren augenfälligstes und wichtigstes Ausdrucksvermögen. Was Oscar Wilde und Hugo von Hofmannsthal poetologisch formuliert hatten, bewies George mit Hilfe einer Buchkunst, die den internationalen Vergleich nicht scheuen mußte: Seine Gedichtbände dokumentierten, daß das Geheimnis moderner Dichtung an der Oberfläche liegt und dort überdauert, jeder Tiefenhermeneutik zum Trotz.

Von 1895 an arbeitete George eng mit dem Maler Melchior Lechter (1865–1937) zusammen. Lechter war ein selbstbewußter Partner, der seine dekorativen Phantasien keinesfalls als »illustrierung des dichterischen wortes«³¹ mißverstanden wissen wollte. Es ist sogar um-

²⁷ Jeder dieser Privatdrucke wurde nach den Angaben des Dichters individuell gestaltet: So sind die »Hymnen« von 1890 auf graugelbes, die »Pilgerfahrten« von 1891 auf rötlich getöntes Bütten in schmuckloser Antiqua gesetzt. Vgl. ebd., S. 14f.

²⁸ Hinweise bei Erwin Koppen: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentwicklung*. Stuttgart 1987, S. 79.

²⁹ Stéphane Mallarmé: *Sur le livre illustré*. In: Ders.: *Oeuvres Complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry*. Paris 1945, S. 878: »Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer l'esprit du lecteur: mais, si vous remplacez la photographie, que n'allez vous droit au cinématographie, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement.«

³⁰ Vgl. Stéphane Mallarmé: *Réponses à des Enquêtes sur l'évolution littéraire*. In: Ebd., S. 869: »Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C' est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet, pour montrer l'état d'âme, ou inversement, choisir un objet et dégager un état d'âme par une série de déchiffrements.«

³¹ Melchior Lechter: *Briefliche Betrachtungen ueber die Symbolik des Kartons zum Glasgemälde »Der schweigende Wachter«*. Berlin 1918, S. 9. Vgl. Wolfhard Raub: *Melchior Lechter als Buchkünstler. Darstellung – Werkverzeichnis – Bibliographie*. Köln

gekehrt zu fragen, ob es tatsächlich in Georges Sinn habe liegen können, daß Lechters Bilder seine Lyrik in einen kulturarchäologisch

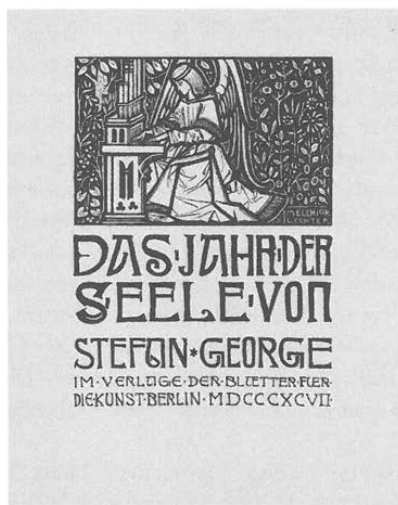


Abb. 3: Das von Melchior Lechter gestaltete Titelblatt zum »Jahr der Seele«-Band von 1897

begründeten Ursprungszusammenhang stellten. Gewiß trafen sich beide Künstler in einem Willen zum Gesamtkunstwerk, der sich aus einer konservativen Opposition gegen moderne industrielle Technik nährte und aus dem Wunsch, der Massenware Buch im Rückgang auf die mittelalterliche Gemeinschaft der Handwerker, Schreiber und Maler,³² wieder individuelles Profil zu schenken. Der Dialog, in den Bild und Text auf diese Weise gerieten, wurde als Wiederbelebung eines natürlichen, ursprünglichen Zeichengebrauchs interpretierbar, eines Zeichengebrauchs, wie man ihn dem goldenen Zeitalter vor der

1969, S. 30f. Günter Heintz, Herausgeber des Briefwechsels zwischen George und Lechter, vertritt die Ansicht, es habe bereits vor 1909, als die Künstler sich trennten und Georges Buchausgaben wieder eine betont schlichte Form erhielten, kein wahres Einverständnis zwischen ihnen geherrscht. Vgl. Melchior Lechter – Stefan George. Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Günter Heintz. Stuttgart 1991, Nachwort des Herausgebers.

³² Horst Wenzel: Schrift und Gemeld. Zur Bildhaftigkeit der Literatur und zur Narrativik der Bilder. In: Klaus Dirscherl (Hg.): Bild und Text im Dialog. Passau 1993, S. 29–52.

Entzweiung von Stimme, Schrift und Bild zusprach. Dabei orientierte sich Lechter an den Schriften und Werken des Engländers William

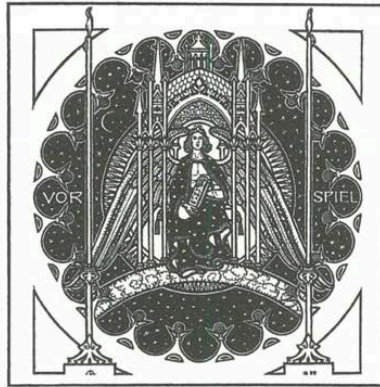


Abb. 4: Melchior Lechters Illustration zum »Vorspiel« im »Teppich des Lebens« (1899)

Morris, dem Ahnherrn der »arts and crafts«-Bewegung und späten Erben des Dichters und visionären Buchgestalters William Blake, um für seine Bücher jenen »auratischen Akt- und Dingcharakter [...] zurückzugewinnen, der der Kunst und Literatur im vormimetischen Zeitalter sehr viel stärker innewohnte.«³³ Sein wichtigster Gewährsmann war jedoch John Ruskin, der Bild und Text nicht als unterschiedliche Repräsentationsformen von Wirklichkeit unterschied, sondern das Eingravieren von Zeichen aller Art als eine jener elementaren Lebenstätigkeiten begriff, ohne die es Wirklichkeit nicht gäbe.³⁴ Entschieden weniger vergangenheitsorientiert muten Georges Erwartungen an das form-/inhaltliche Gesamtkunstwerk Buch an; er

³³ Klaus Dirscherl: Einleitung. In: Ders. (Hg): Bild und Text, a.a.O., S. 24. Das kulturarchäologische Fundament dieser für die gesamte Jugendstil-Kunst charakteristischen Text-Bild-Symbiose hatte zweifellos John Ruskin gelegt, der in »Ariadne Florentina. Lectures on the Art of Engraving« Schreiben und Malen auf den archaischen Akt des Eingravierens, »the primordial material act of scratching a surface to make it a sign« zurückführte. Vgl. J. Hillis Miller: Illustration. Cambridge, Mass. 1992, S. 75.

³⁴ »For Ruskin, writing and making a picture are material acts, acts inseparable from the most fundamental events of life. His emphases are consonant with the assumptions of those cultural critics who see the making or using of any cultural artefact as an active and constitutive part of the life of that culture, *materially embedded in it, never just a representation of it.*« (Hervorhebung C.B.) Ebd., S. 79.

sah in ihm einen Boten in die Zukunft, die »freudige[n] aufschwung [...] von malerei und verzierung« und ein »neues schönheitsverlangen« zu geben versprach.³⁵



Abb. 5: Textseite aus dem »Teppich des Lebens« (1899)

Mit dem Titelbild zur ersten, nicht-öffentlichen Ausgabe des »Jahrs der Seele« von 1897 ist Melchior Lechter berühmt geworden. (Abb. 3). Die schwungvollen, sich zum Seitenabschluß hin verkleinernden Schriftzeichen des Titelblattes treten als Derivate der Bildelemente in Erscheinung. Das Gesicht des Engels, der seit Georges »Hymnen« (1890) die künstlerische Inspiration chiffriert, senkt sich ebenso auf die Tasten des Musikinstrumentes wie auf die Schrift; im Medium seines Blicks und in der Anschauung des Betrachters treten Bild, Ton und Schrift programmatisch zusammen. Orgel und Engel sind perspektivisch, also plastisch dargestellt. Zur Raffinesse des Bildes gehört es jedoch, daß die Figuren ebenso ornamental und flächig gesehen werden können wie die Blumenranken ihrer Umgebung. In seiner Studie zum »Ornament des Blicks« hat Gerhart v. Graevenitz solche visuellen Umschlagsmomente als »Spiele mit dem imaginären *effet du réel* und dem realen *effet de l'imaginaire*« analysiert, als Signale mithin für die Selbstreferenz und -thematisierung des künstlerischen Mediums und jene »entscheidende Grenze, an der sich die Opazität der

³⁵ Stefan George: Vorrede zu Hymnen. In: Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 8.

Materialien öffnet zu ihrer medialen Funktion, zur Erzeugung oder Repräsentation von Imaginationen.«³⁶ Beide Effekte sind in Georges Gedichten zu beobachten. Einerseits deutet der Titel der Sammlung – »Das Jahr der Seele« – darauf, daß den zu Naturbildern zusammen-tretenden Sprachzeichen ein psychologisches Signifikat, ein »See-len«zustand entsprechen soll. Andererseits leitet bereits die Herbst-impression im berühmten ersten Gedicht der Sammlung, »Komm in den totesagten park«, den Leser weniger zum Nachempfinden einer »seelischen« Stimmung an, als daß sie seine Aufmerksamkeit auf die »Textur«, das Sprachgewebe des Gedichtes zurücklenkt.

Komm in den totesagten park und schau:
Der schimmer ferner lächelnder gestade ·
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellet die weiher und die bunten pfade.
Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau
Von birken und von buchs · der wind ist lau ·
Die späten rosen welkten noch nicht ganz ·
Erlese küsse sie und flicht den kranz ·
Vergiss auch diese letzten astern nicht ·
Den purpur um die ranken wilder reben ·
Und was auch übrig blieb von grünem leben
Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

Die erste Strophe evoziert ein Landschaftsbild mit in die Tiefe des Bildhintergrundes gestaffelten Weihern und Pfaden vor fernen »gestaden«, die ins Träumerisch-Undeutliche entrückt und dadurch der Immaterialität »reine[r] wolken« nah verwandt sind. Der zum Schauen aufgeforderte Leser trifft auf den Text, als stelle dieser ein Bild dar, das die Welt durch ein gerahmtes Fenster zeigt – »prospect« nennt Svetlana Alpers dieses Anschauungskonzept.³⁷ Zwar befiehlt die erste Zeile dem Leser, in diese Landschaft einzudringen, doch streut sie mit dem Attribut des »totesagten park[s]« zugleich Zweifel an deren Realität ein. Ist doch nicht zu erkennen, ob die Sprache des Gedichtes mimetisch, die dem Tod verfallene Natur abbildend, aufzufas-

³⁶ Gerhart von Graevenitz: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes »West-östlichen Divan«. Stuttgart, Weimar 1994, S. 69.

³⁷ Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985, S. 114.

sen ist, oder ob es nicht umgekehrt allein ihr zu verdanken ist, daß das Bild dieser toten (und analog zu Algabals mineralischem »Unterreich« niemals lebendig gewesen) Natur entsteht. Über diesen Doppelsinn entscheidet die zweite Strophe, die zunächst die Bildkonzeption verändert und den Leser »dort« mitten in die vorgestellte Landschaft versetzt.³⁸ Doch hat sich der »park« inzwischen zur Palette verwandelt, mit deren Farben ein Maler sein Bild koloriert, er ist unter der Hand zum Materialfundus und Lektüreerlebnis (»erlese«) für einen Dichter geworden, der weiß, daß er seinen Text aus Worten »flicht« und zusammenwindet.³⁹ Georges Gedicht exponiert sein Gemachtsein und präsentiert sich als das Bild, das die Verse evozieren. Entschieden legt die Materialität des Textes ihr Veto gegen eine Lektürepraxis ein, die den Buchstaben hastig auf die Botschaft hin durchstoßen will.⁴⁰ Der Leser muß eine Doppelbewegung realisieren: Dieselben Wörter, die auf ein Geständnis innerster Seelenregungen hin transparent zu sein scheinen, arbeiten am Programm einer »repraesentatio«, die sich zugleich mit den Dingen selbst zur Schau stellt. So läuft im letzten Wort des Poems, nämlich »gesicht«, das »Antlitz«, »Anblick« und »Abbild« bedeuten kann,⁴¹ der unterdrückte Reim

³⁸ Svetlana Alpers hat diese Form des Bildentwurfs als »aspect« bezeichnet: »das Bild, das an die Stelle des Auges tritt und dadurch den Rahmen und unseren Standpunkt unbestimmt läßt«. Ebd., S. 103.

³⁹ Auf den etymologischen Zusammenhang von Text und Gewebe und auf dessen für die Analyse Georgescher Gedichte wichtige literaturtheoretische Konsequenzen hat Roland Barthes aufmerksam gemacht: »Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.« (Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Übersetzt von Traugott König. Frankfurt a.M. 1986, S. 94.

⁴⁰ In diesem Sinne hat Aleida Assmann in ihrem Beitrag »Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose« zwischen zwei Verhaltensweisen gegenüber Texten unterschieden: zwischen »Lesen und Starren (reading and gazing)«. In: Hans-Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg): *Materialität der Kommunikation*. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1995, S. 237–351, hier S. 240ff.

⁴¹ Diesen Hinweis gibt Ernst Morwitz: Kommentar zu dem Werk Stefan Georges. München, Düsseldorf 1960, S. 109: »Das Wort »Gesicht« bedeutet hier nicht Sehkraft oder Vision, sondern wie das holländische Gezicht, ein Abbild der Herbstlandschaft und der Seele, das der aus späten Blumen gelesene und erlesene Strauss in seinen Farben wider-

»Gedicht« hörbar mit. Lechters bildlicher Ausstattung des Gedichtbandes entspricht also eine thematisch anklingende (Schrift-)Bildlichkeit der Gedichte selbst, die aber nicht notwendig kulturarchäologisch begründet werden muß. Vielmehr lassen Gedichte wie »Komm in den totesagten park« vermuten, daß der Text sich zum Bild macht, um den medialen Status der Sprache in den Vordergrund zu rücken und zur Reflexion freizugeben.

III

Warum George diese bedeutungskonstitutive Symbiose von Text, Ornament und Bild in der seit 1927 erscheinenden Werkausgabe so radikal verabschiedete, bedarf der Erklärung. Ohne Rücksicht auf Lechters Protest⁴² ersetzte der Dichter das berühmte Titelbild von 1897 im »Jahr der Seele«-Band von 1928 durch ein Porträtfoto (Abb. 6). Obwohl Georges nach links geneigtes Seitenprofil die Strukturvorgaben des Engelskopfes zu befolgen scheint, was gewiß ein bewußt genutzter Zufall ist, treten die medialen Unterschiede zwischen beiden Repräsentationsformen doch unübersehbar hervor.⁴³ Das Foto irritiert,

spiegelt.« Zu Georges ersten engsten Freunden zählte der niederländische Dichter Albert Verwey (1865–1937), dessen Lyrik George übersetzte.

⁴² Genau diesen Zusammenhang wollte Lechter auch in der späteren Gesamtausgabe von Georges Werken gewahrt wissen und schlug für das Frontispiz des »Jahrs der Seele« die »feinfühligste Bildniszeichnung« von Curt Stoeving vor. Lechter schrieb an George am 24. Januar 1928: »Inliegend finden Sie zur gef. Kenntnis-Nahme getreue Abschriften zweier Briefe von R.[ainer] M.[aria] R.[ilke] aus dem Jahre 1898 an Curt Stöving, die Sie vielleicht interessieren. Aus ganz bestimmtem Grunde liess ich sie für Sie kopieren: nämlich um Ihnen zu zeigen, dass auch andere von dem um die Zeit des Jahres der Seele geschaffenen St.G. Bildnisses Curt Stöving's bewegt wurden. Ich riet Ihnen (als Sie mich fragten) nur diese feinfühligste Bildniszeichnung, in der mir die zarte Sphäre der frühen Dichtung so überaus glücklich gebannt schien, als Bild-Beigabe für den Jahr der Seele-Band« der Gesamt-Ausgabe zu wählen – und nicht das in Vorschlag gebrachte langweilige »bürgerliche« Bondische Photogramm. Was Sie (nebenbei) früher genauso empfanden.« In: Melchior Lechter und Stefan George. Briefe, a.a.O., S. 328f.

⁴³ In seinen »Bemerkungen zur Photographie« »Die helle Kammer« hat Roland Barthes diese Differenz auf eine für Georges Dichtung sehr aufschlußreiche Weise bestimmt: Die »Photographie«, heißt es dort, berühre sich »nicht über die MALEREI mit der Kunst, sondern über das THEATER.« Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übersetzt von Dietrich Leube. (La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980) Frankfurt a.M. 1989, S. 40. In anderen Zusammenhängen hat W. J. Thomas Mitchell beobachtet, daß der Doppelsinn von »Repräsentation« (den

Stefan Georges »Das Jahr der Seele« 233



Abb. 6: Georges Porträt (1903) als Titelfoto im »Jahr der Seele« von 1928

weil man es nicht in den eben skizzierten, für die Modernität von Georges Dichtung kennzeichnenden Reflexionszusammenhang zwischen Bild und Text stellen kann; darüber hinaus handelt es sich um ein ganz konventionelles Atelierbild des Dichters, das auf den ersten Blick gar keine neuen, dem Medium Fotografie eigenen Modernitätsprädikate in das Buch hineinzutragen scheint. Noch befremdli-

George immer auszuspielen wußte) – das Moment der ästhetischen und das der politischen Stellvertretung – vor allem in der Theater-Darstellung zusammenfällt. (W. J. Thomas Mitchell: Repräsentation. In: Christiaan L. Hart Nibbrig [Hg]: Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt a.M. 1995, S. 17–33, hier S. 18) Nicht nur hat George etliche dramatische Szenen geschrieben, auch viele seiner Gedichte vom »Buch der Hirten- und Preisgedichte« bis zum Spätwerk sind dialogisch-dramatisch geprägt. (Vgl. »Preisgedichte auf einige junge Männer und Frauen dieser Zeit«, Werke Bd. 1, S. 77–83; »Die Lieder von Traum und Tod«, Werke Bd. 1, S. 210–217; »Der Fürst und der Minner«, Werke Bd. 2, S. 28f.; »Algabal und der Lyder«, Werke Bd. 2, S. 31 u.a.) Zu überlegen wäre, ob es nicht strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Georges Gedichten und Hugo von Hofmannsthals lyrischen Einaktern gibt, die möglicherweise neue Einsichten in die Experimente beider Dichter mit verschiedenen Zeichenordnungen (Wort, Bild, Geste) erlauben. Vgl. dazu den erhellenden Aufsatz von Gerhard Neumann: Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick. In: HJb 1/1993, S. 183–235.

234 Cornelia Blasberg

cher wirkt die fotografische Ausstattung des »Jahrs der Seele«, wenn man den in Datum und Unterschrift dokumentierten Erinnerungsgehalt des Porträts mit der prinzipiellen Zeitenthobenheit symbolistischer Poesie in Beziehung zu setzen und gleichzeitig der Tatsache Rechnung zu tragen versucht, daß George den Vorspruch von 1898 (»möge man doch [...] auch bei einer dichtung vermeiden sich unweise an das menschliche oder landschaftliche urbild zu kehren«) in der neuen Ausgabe beibehielt.

Um die Sensibilität für das Irritationspotential dieser Kombination von Bild und Text zu schärfen, empfiehlt sich ein Seitenblick auf eine frühere Publikation, die Erinnerung explizit zu ihrer Aufgabe erhoben hatte: Georges »Gedenkbuch« für »Maximin«.⁴⁴ Bevor George die Zusammenarbeit mit Lechter 1907 aufkündigte, hatte der Buchkünstler hier noch einmal Gelegenheit, alle Register seines Könnens zu ziehen. Allerdings mußte er sich Georges Gestaltungswünschen in einem Punkt beugen und in die ausladende rot/schwarze Ornamentrahmung des Titelblattes ein Foto des Jungen montieren. (Abb. 7).⁴⁵ So ist auf dem Vorsatzblatt des »Gedenkbuchs« ein Brustbild jenes Münchner Gymnasiasten Maximilian Kronberger zu sehen, den George 1902 kennenlernte und 1904, als der junge Mann starb, zur Kultfigur »Maximin« erhob.⁴⁶ Die Dissonanz der Form macht auf Unstimmig-

⁴⁴ Maximin. Ein Gedenkbuch, herausgegeben von Stefan George. Blätter für die Kunst, Berlin 1907. Pergamenteinband mit Goldaufdruck. Goldschnitt. Schwarzer Druck mit roten Titeln auf Japanpapier. Druckvermerk: »Ausschmückung von Melchior Lechter unter dessen Leitung das Werk bei Otto von Holten in Berlin C im November des Jahres 1906 gedruckt wurde. Das Bildnis nach einer Lichtaufnahme von St.G. 200 Abzüge in gleicher Ausstattung mit der laufenden Zahl versehen und ein Abdruck auf Pergament.« Das Gedenkbuch enthält: Vorrede von St.G., Auf das Leben und den Tod Maximins, 3 Gedichte von Stefan George, eins von Karl Wolfskehl, Friedrich Gundolf, Oscar Dietrich (Maximins Onkel in Wien) und 21 Gedichte von Maximilian Kronberger selbst.

⁴⁵ Ernst Morwitz kommentiert: »[...] Melchior Lechter erzählte gern, wie schwierig es für ihn gewesen sei, das vom Dichter gefertigte Lichtbild Maximins, auf dessen Veröffentlichung der Dichter bestand, in die zeichnerische Auseinandersetzung nach Möglichkeit einzubeziehen.« (Ernst Morwitz: Kommentar, a.a.O., S. 215) Zu den Auseinandersetzungen zwischen George und Lechter vgl. Briefe, a.a.O., S. 236, 239, 253, 263, 265.

⁴⁶ Literarisches Vorbild für »Maximin« war Dantes Beatrice (Robert Boehringer: Mein Bild, a.a.O., Bd. I, S. 117); nicht zufällig zeigen die Fotos vom Münchner Maskenzug 1904 George als Dante, Maximilian Kronberger an seiner Seite als florentinischen Edelknaben verkleidet. Endgültig »Literatur« wurde »Maximin« mit Georges gleichnamigem Zyklus in »Der Siebente Ring« (1907). Hier findet sich auch das Gedicht »An Hanna mit einem

keiten der Aussage aufmerksam: Das Foto zeigt einen zwar nackten, aber doch so gewöhnlichen jungen Mann, daß man all jene von George übel gescholtenen Zeitgenossen gut verstehen kann, die in ihm keinen (auch erotisch⁴⁷ begehrten) »kommenden« Gott⁴⁸ sahen. Die Evidenz, die das Foto suggeriert, täuscht, denn zu sehen ist Maximilian, nicht Maximin, dem das »Gedenkbuch« zugeeignet ist. Zu sehen ist ein Sterblicher, nicht das ideelle Wesen, das durch die umformende Energie der Dichtkunst zum unsterblichen Heilsbringer geworden ist und Garant eines neuen, religiös begründeten kollektiven Gedächtnisses sein soll.

Will man begründen, warum das Bild nicht Maximin, sondern Maximilian zeigt, kann man auf den Begriff der Referentialität, auf die das Foto von allen semiotischen und Bildtechniken ausgrenzende »reine Hinweissprache«⁴⁹ zurückgreifen. Die Fotografie, schreibt Roland Barthes, stelle das »absolute BESONDERE« aus, »die unbeschränkte, blinde, und gleichsam unbedarfte Kontingenz«,⁵⁰ und damit variiert er Überlegungen, die bereits im Erscheinungsjahr von Georges Gesamtausgabe von Siegfried Kracauer publiziert wurden.⁵¹ Noch schärfer und, wenn man will, im Sinne eines direkten Plädoyers für Maximilian gegen Maximin, formulierte Walter Benjamin 1931: »Beim Foto fragt man nach dem, der gewesen ist und nie ganz in Kunst aufgegangen ist.«⁵² Die irreduzible, inkommensurable Referenz,

Bilde« (Werke Bd. 2, S. 109), als dessen Beilage George Hanna Wolfskehl sein aus Maximilian Kronbergers Besitz an ihn zurückerstattetes fotografisches Porträt schenkte.

⁴⁷ Zur Darstellung der »Korrespondenzen« zwischen Erotik und Fotografie vgl. Erwin Koppen: *Literatur und Photographie*, a.a.O., S. 150ff.

⁴⁸ Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt a.M. 1982; explizit zu »Maximin« Manfred Frank: Stefan Georges »neuer Gott«. In: Ders.: *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie II*. Frankfurt a.M. 1988, S. 257–314.

⁴⁹ Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 13.

⁵⁰ Ebd., S. 12.

⁵¹ Das Foto, so Kracauer, biete eine »kahle Selbstanzeige der Raum- und Zeitbestände« und hebe das »noch ungesichtete Naturfundament« menschlicher Wahrnehmung ans Licht. Vgl. Siegfried Kracauer: *Die Photographie* (1927). In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1977, S. 21–39, hier S. 38.

⁵² Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders. *Gesammelte Schriften II/1*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1989, S. 368–385, hier S. 370.

die das Foto definiert, schließt es aus der Gesamtheit der Zeichensysteme und – darauf kommt es mir an – aus der Reihe der Mnemotechniken aus. Wenn Barthes schreibt, im Foto insistiere ein Moment der Denotation jenseits aller Codes,⁵³ dann macht er darauf aufmerksam, daß die Gedächtnisleistung, die man Fotos unbedacht zuzuschreiben pflegt, im Grunde die Leistung der sprachlichen Bildbeschreibung ist und darauf beruht, daß eine zweite, codierte Botschaft über die denotierte geschoben wird.⁵⁴

Die Diskrepanz, die sich zwischen dem Erinnerungsauftrag des »Gedenkbuchs« für »Maximin« und dem Foto des Titelblatts auftut, findet sich im »Jahr der Seele«-Band von 1928 wieder. Denn jeder Betrachter/Leser, der das Foto für eine Art Selbstbegegnung des Dichters im Zeichen »vollendeter Zukunft«⁵⁵ hält, wird darüber nachdenken, warum George das Lichtbild statt mit seinem Namen mit dem Datum der Aufnahme und dem Hinweis auf das Bingener Atelier untertitelte. Und unausweichlich drängt sich dann die zweite Frage auf, ob George seiner Lyrik die Aufgabe zuteilen wollte, die »reine«, aber unklare »Hinweissprache« des Fotos mit Erinnerungszeichen zu überschriften und dadurch interpretierbar zu machen.

Das Foto verändert zunächst die Erwartungshaltung des Lesenden, und es bereitet ihn auf die Entdeckung vor, daß der »Jahr der Seele«-Band von 1897 eine heterogene, für das Frühwerk ungewöhnlich spannungsreiche Einheit darstellt. Er enthält nicht nur *poésie pure*, sondern in der Tat Spurenelemente der späteren »Kreis«-Poesie,⁵⁶ also

⁵³ Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 62, 68, 99. Vgl. hierzu Anselm Haverkamp: *Lichtbild. Das Bildgedächtnis der Photographie: Roland Barthes und Augustinus*. In: *Memoria. Vergessen und Erinnern. Poetik und Hermeneutik XV*. Hg. von Renate Lachmann und Anselm Haverkamp. München 1993, S. 47–66.

⁵⁴ Für die Vermutung, daß das Bündnis zwischen Fotografie und Zeit gegen die Erinnerung arbeite, gibt es bereits Belege in Kracaurs Schrift. »Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben«, ist dort zu lesen, und an anderer Stelle heißt es dazu: »Das letzte Gedächtnisbild überdauert seiner Unvergessenheit wegen die Zeit; die Photographie, die es nicht meint und faßt, muß wesentlich dem Zeitpunkt ihrer Entstehung zugeordnet sein.« (Siegfried Kracauer: *Die Photographie*, a.a.O., S. 26 und 28f.).

⁵⁵ Roland Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 106. Insofern ist es für Barthes konsequent, das »Datum [als] Teil des Photos« zu definieren. (Ebd., S. 93)

⁵⁶ Besonders deutliche Beispiele für diesen »hermetischen Realismus« bieten die Gedichte »Porta Nigra (Ingenio Alf. Scolari)« und »Pente Pigadia. An Clemens. Gefallen

jener Personen- und Widmungsgedichte, wie sie für den »Siebenten Ring« (1907) und »Das Neue Reich« (1928) charakteristisch sind.⁵⁷ »Überschriften und Widmungen«, »Sprüche für die Geladenen in T...«

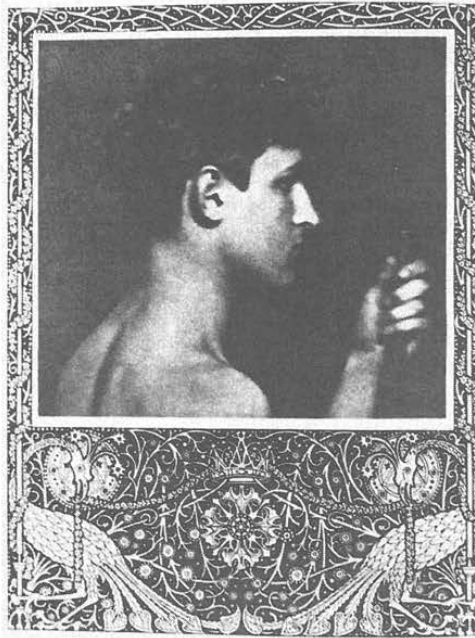


Abb. 7: Titelbild zu »Maximin. Ein Gedenkbuch« (1907)

und »Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit« heißen die betreffenden Zyklen hier. Die befremdliche Bezeichnung »Überschriften«, verrät Ernst Morwitz, Georges langjähriger Freund und Verfasser eines Werkkommentars aus der »Kreis-Perspektive, weise darauf hin, daß »Geschehnisse der Vergangenheit« in die Gegenwart »hinüber-geschrieben« werden sollten, daß die Gedichte folglich »re-

23. April 1897« im »Siebenten Ring«; »Der Dichter in Zeiten der Wirren. Dem Andenken des Grafen Bernhard Uxkull«, »Burg Falkenstein. An Ernst« und »Geheimes Deutschland« im »Stern des Bundes«.

⁵⁷ Z.B. der Zyklus »Tafeln« im »Siebenten Ring« (Werke Bd. 2, S. 104–113); »Sprüche an die Lebenden«, »Sprüche an die Toten« in »Das neue Reich« (Werke Bd. 2, S. 222–240).

trospektiv autobiographisch« seien.⁵⁸ Diese Aussage überrascht natürlich, gibt sie doch implizit all jenen recht, die das »Jahr der Seele«, dem »Vorspruch« zum Trotz, als Liebes- und Erlebnislyrik gelesen haben. Vereinseitigt Morwitz hier das Früh- im Sinne des Spätwerks, war es vielleicht auch dem Dichter/Herausgeber Stefan George, der sich historisch genug für eine Gesamtausgabe geworden war, ein Anliegen, den alten Text nachträglich mit der Signatur gelebten Lebens auszuzeichnen? Glaubt man Ernst Morwitz, dokumentieren die Gedichte im »Jahr der Seele« Stefan Georges an Enttäuschungen reiche Liebesbeziehung zu Ida Coblenz (1870–1942) zwischen 1890 und 1896 (in diesem Jahr heiratete die junge Dame Georges künstlerischen Gegenspieler Richard Dehmel), der George das »Jahr der Seele« ursprünglich gewidmet hatte,⁵⁹ sie erinnern an die Kindheit des Dichters in Bingen, an die Rheinlandschaft und den frühen Freundeskreis. Poetische Äquivalente zum fotografischen Porträt, das den Band von 1928 schmückt, scheinen also von Anfang an vorhanden gewesen zu sein. Und die Versgruppe »VERSTATTET DIES SPIEL: EURE FLÜCHTIG GESCHNITTENEN SCHATTEN ZUM SCHMUCK FÜR MEINER ANGEDENKEN SAAL« mit Sprüchen für die Freunde Melchior Lechter, Hugo von Hofmannsthal, Karl Wolfskehl, Edmond Rassenfosse u.a. setzt sogar die Metapher des Licht-Bildes unbedenklich für die Lyrik ein.

Ohne Zweifel liegt Ernst Morwitz' biographischer Gedichtinterpretation jener im George-»Kreis« geprägte synthetische Bild-Begriff zugrunde, dessen Entstehungsgeschichte und Geltungsanspruch ich bereits kritisch beleuchtet habe. Seine Faszinationskraft muß so groß gewesen sein, daß sie alle Wachsamkeit gegenüber Widersprüchen erstickte; wie anders wäre zu erklären, daß Georges Freunde die von ihnen selbst immer wieder ausgespielte Differenz zwischen den Ge-

⁵⁸ Ernst Morwitz: Kommentar, a.a.O., S. 107f., 128.

⁵⁹ Ernst Morwitz weist zahlreiche Gedichte des »Jahrs der Seele« und des »Siebenten Rings« als an Ida Coblenz gerichtete Liebesgedichte nach; ursprünglich sollte ihr auch »Das Jahr der Seele« gewidmet werden, bevor George die erste öffentliche Ausgabe des Bandes 1898 auf seine Schwester Anna Maria Ottilie umschrieb. Wer weiß, daß Ida Dehmel einerseits keine Gelegenheit ausließ, ihre Bedeutung für Georges Gedichte nachträglich herauszustellen, daß andererseits einige ursprünglich an Friedrich Gundolf gerichtete Gedichte im »Siebenten Ring« erst später auf »Maximin« übertragen wurden, wird nicht alle diese Zuschreibungen für bare Münze nehmen.

dichten einerseits, den unabhängig davon verschenkten Bildnissen des »Meisters« andererseits bereitwillig aufgaben? Schließlich sollte ja das (Erinnerungs-)Bild einen Dichter präsent halten, der sich in seinen Werken, vor allem den frühen, »umformenden«, demonstrativ jeder biographischen Identifikation entzog. Was George selbst betrifft, kann vermutet werden, daß er bei allem Respekt vor physiognomischen Erkenntnissen zwischen der äußeren Erscheinung seiner Freunde und deren Gedichten wohl zu unterscheiden wußte. Daß der Dichter Bild und Text geradewegs im Sinne von Gegenproben nutzte, zeigt beispielsweise seine Hofmannsthal anvertraute Überzeugung: »[...] ob einer ein dichter ist darüber entscheidet rascher und grade so untrüglich sein gesicht wie sein gedicht.«⁶⁰ Deutlicher Ausdruck dieses Spiels mit Mediendifferenzen war auch die »Dichtertafel« (Abb. 1)⁶¹ in der VII. Folge der »Blätter für die Kunst« von 1904. Abgesehen davon, daß sich kaum ein größerer Gegensatz denken läßt als der zwischen den rücksichtslos beschnittenen Konterfeis dieser »Dichter« und George eigenen, bis in Szene, Ausschnitt und Attitüde⁶² hinein stilisier-

⁶⁰ Zitiert aus dem Entwurf zum Brief vom 29.3.1897. In: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Zweite ergänzte Auflage. München, Düsseldorf 1953, S. 251. Georges Äußerung bezieht sich vermutlich auf Hofmannsthals reservierte Haltung in diesem Punkt, denn zuvor heißt es: »Sie sagten zwar – gewiss im scherz – sie interessiere am Dichter das äussere sehr wenig.« (ebd.) Daß Hofmannsthal keineswegs gescherzt, sondern einer tieferen Überzeugung Ausdruck verliehen hatte, bekam George ein zweites Mal 1904 zu spüren, als Hofmannsthal sein Porträt für die sog. »Dichtertafel« in den »Blättern für die Kunst« verweigerte. Aufschlußreich ist bereits der Anfang von Georges Briefentwurf, wo es heißt: »Etwas was ich noch immer vermisse ist für den saal meiner angedenken Ihr bild.« Dem Zyklus »VERSTÄTTET DIES SPIEL: EURE FLÜCHTIG GESCHNITTENEN SCHATTEN ZUM SCHMUCK FÜR MEINER ANGEDENKEN SAAL« im »Jahr der Seele« von 1897, in dem auch »H.H.« ein Gedicht gewidmet ist, scheinen also tatsächlich Lichtbilder zugrundegelegt zu haben.

⁶¹ Dazu heißt es in der Rubrik »Nachrichten« in der 7. Folge der »Blätter für die Kunst« 1904: »Besonders schwierig war die herstellung der »Tafel«, die einen lang und lebhaft ausgesprochenen wunsch erfüllt. es möchten sich die oft nur in diesen blättern vereinigt waren wenigstens im bildnis einander kennen lernen...« (Zitiert nach: Georg Peter Landmann: Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie. Mit der Hilfe von Gunhild Günther ergänzte und nachgeführte zweite Auflage. Hamburg 1976, S. 61). Dort heißt es weiter: »Die beigelegte Tafel zeigt in Einzelfotografien, um George gruppiert, die Köpfe von 12 Blätterdichtern: Klages, Schuler, Derleth; Wolfskehl, Hofmannsthal, Gérardy; Lechter, Perls, Klein; Heiseler, Gundolf, Treuge«.

⁶² Der »Kreis« um Stefan George war der platonischen Staatslehre und einer daraus entlehnten Pädagogik verpflichtet. Die abstrakt-ideelle Haltung, die George vor der Kame-

ten Lichtbildern, muß auffallen, daß die dilettantisch ausgeführte und nicht zuletzt deshalb kuriose Fotomontage in keinem Verhältnis zu Georges gegen alle Evidenz immer wieder betonter Wertschätzung der »Blätter«-Dichter steht. Es scheint, als habe George – in direktem Widerspruch zum Personenkult seiner Freunde – die mediale Differenz zwischen Dichtung und Fotografie, die Ko-Opposition von Foto und Text, zur Grundlage einer »Kreis«-Politik gemacht, die nicht in jedem Punkt mit der Selbstwahrnehmung der Freundesgruppe übereinstimmte.

Das Konzept einer solchen Ko-Opposition, die gleichermaßen das Erscheinungsbild des »Jahr der Seele«-Bandes von 1928 prägt, läßt George in überraschende Nachbarschaft zu modernen zeitgenössischen Künstlern geraten. Literarische Publikationen mit Zeichnungen oder Kupferstichen zu illustrieren, war auch nach 1920 noch üblich,⁶³ während die Fotografie sich zum attraktivsten »Kunstmittel«⁶⁴ der kubistischen Avantgarde entwickelt hatte. Hierher, aus dem Repertoire der Kubisten, stammt das Konzept der Ko-Opposition von Foto und Text: Weil Fotos den durch Diskontinuität und sinnentleerte Materialität geprägten Weltbezug der modernen Menschen so unzensiert vor

ra cinnahm, hatte für seine »Jünger« demnach die durchaus konkrete Bedeutung von politischer und ästhetischer Repräsentation/Stellvertretung. Unnachahmlich hat Theodor W. Adorno hinter Georges abstrakter Pose und Poesie den Wunsch nach technischer Beherrschung dessen, »was vom Bewußtsein sich nicht beherrschen läßt«, aufgedeckt. Georges Kritik an gesellschaftlicher Entfremdung durch Technik, so Adorno, sei von dieser Entfremdung bis ins Innerste durchdrungen und verwandele sich in eine »Tugend der Selbstsetzung«, in pure »Haltung«. »Je leerer das [von der Dichtung suggerierte] Geheimnis, umso mehr bedarf sein Wahrer der Haltung.« Theodor W. Adorno: George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel. In: Ders.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt a.M., Berlin 1955, S. 232–287, hier S. 234 u. 238.

⁶³ Zur Geschichte der Fotografie vgl. z.B. Heinz Buddemeier: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. München 1970; Erwin Koppen: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentwicklung. Stuttgart 1987; Gerhard Plumpe: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990. Während das illustrierende Foto bereits Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Aspekt seiner »technischen Reproduzierbarkeit« (Walter Benjamin) gesehen wird, gewinnen gemalte Bilder komplementär ihre Exklusivität zurück.

⁶⁴ Dietrich Scheunemann: Die Schriftzeichen der Maler – die Stilleben der Dichter. Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910. In: Thomas Koebner (Hg): Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. München 1989, S. 58–95, hier S. 63.

Augen führen, vermögen sie in literarischen Kontexten – zu denken wäre etwa an die bizarren Collagen von Max Ernst oder an einen Foto-Roman wie Bretons »Nadja« (1928)⁶⁵ – eine subversive, jede auf Kohärenz bedachte Lektüre zerstreuende Kraft zu entfalten.⁶⁶ Gewiß war George kein kubistischer Künstler, doch spricht manches dafür, daß die im »Jahr der Seele« von 1928 inszenierte Ko-Opposition von Foto und Text hier ihre Vorbilder hat. Zu fragen ist demnach, ob sich, wenn nicht hinter dem Porträtfoto und seinem vermeintlichen Biographismus, so doch hinter der zur Schau gestellten Mediendifferenz ein Interpretationshinweis verbirgt, der Licht auf die den Lyrikband bereits 1897 prägenden Spannungen und seine Modernität zu werfen vermag.

IV

Mit den Zyklen »Überschriften und Widmungen«, »Erinnerungen an einige Abende« und »VERSTATTET DIES SPIEL: EURE FLÜCHTIG GESCHNITTENEN SCHATTEN ZUM SCHMUCK FÜR MEINER ANGEDENKEN SAAL« ragt Georges Widmungspoesie in »Das Jahr der Seele« hinein und bricht die Einheit des frühen Gedichtbandes auf. Zwar ist dieser Bruch augenfällig, doch hat man stets Argumente gefunden, ihn im Interesse einer konsistenten Interpretation beiseitezuschieben: Während diejenigen, die an Georges symbolistischer Poetik interessiert sind, die Widmungsgedichte ignorieren, messen ihnen die in Morwitz' Tradition stehenden biographischen Analysen höchsten Wert bei, um den lebensgeschichtlichen Gehalt auch solcher Gedichte wie »Komm in den totesagten park« oder »Wir werden heute nicht zum garten gehen« zu beglaubigen. Ich lese hingegen die Koinzidenz beider Gedichttypen als Hinweis auf eine grundsätzlich zwischen zwei Polen schwankende, die Modi sprachlicher wie fotografischer Repräsentation bedenkende Poetik, deren Effekte sich auch in den scheinbar »absoluten«, symbolistischen Gedichten nachweisen lassen. Dazu wähle ich die Verse »Gemahnt dich noch« aus dem »Seelenjahr«-Abschnitt »Sieg des Sommers«:

⁶⁵ Erwin Koppen: *Literatur und Photographie*, a.a.O., S. 210–215.

⁶⁶ Vgl. J. Hillis Miller: *Illustration*, a.a.O., S. 66.

Gemahnt dich noch das schöne bildnis dessen
Der nach den schluchten-rosen kühn gehascht
Der über seiner jagd den tag vergessen
Der von der dolden vollem seim genascht?

Der nach dem parke sich zur ruhe wandte
Trieb ihn ein flügelschillern allzuweit
Der sinnend sass an jenes weihers kante
Und lauschte in die tiefe heimlichkeit ..

Und von der insel moosgekrönter steine
Verliess der schwan das spiel des wasserfalls
und legte in die kinderhand die feine
Die schmeichelnde den schlanken hals.

Nicht nur die pure Referentialität des Fotos, sondern jegliche Hinweis-sprache hat dieses Gedicht hinter sich gelassen, das die Vision eines tollkühnen, doch zugleich »kind«lich verspielten und selbstvergesenen jungen Mannes hervorbringt. Bewegt wie sein Sujet ist der Duktus des Gedichts, wenn auch der gleichmäßige jambische Rhythmus, die Vermeidung jeglichen Enjambements und nicht zuletzt die zahlreichen Wiederholungsfiguren auf die idyllisch beruhigte Schluss-szene vorbereiten. Schon die erste Strophe verrät, daß derjenige, der hier als Jäger vorgestellt wird, so sehr eines Sinnes mit der ihn umgebenden Natur ist, daß sein Erfolg sich keiner herrscherlichen Gewalt verdankt, sondern buchstäblich der im Titel des Zyklus – »Sieg des Sommers« – gepriesenen Großzügigkeit der Natur. Ähnlich wie in dem initialen Seelenjahr-Gedicht »Komm in den totgesagten park« fordert hier jede Zeile eine nicht aufzulösende Doppellektüre heraus: Von einem wildernden jungen Mann ist ebenso die Rede wie von der Poesie und der Entstehung des Gedichts. Dem geflochtenen Kranz der Worte dort, florilegium, entsprechen hier die »schluchten-rosen«, flores, der Redeschmuck. Der Weg des Dichters, der Metaphern jagt, führt gewiß nicht zufällig an den für die Textlandschaft des »Jahrs der Seele« unabdingbaren Teich. Mit dieser Wasserfläche hat das Gedicht einen Spiegel in sein Zentrum gestellt, von dem aus der klanglich zusammengehaltene Metaphernrausch organisiert wird und in dem die Dichtung sich selbst erkennen kann. Auch dieser »Weiher« ist ein mystischer Quell der Dichter»weihe«, doch begegnet dem Initianten hier nicht die »herrin« aus dem »Weihe« betitelten Gedicht der »Hymnen« oder der rosenspendende Engel aus dem »Vorspiel« zum »Tep-

Stefan Georges »Das Jahr der Seele« 243

pich des Lebens«, sondern ein sich dem »kind« zutraulich nähernder Schwan. Der Schwan ist topisch in der symbolistischen Lyrik: Bereits Baudelaire (»Le cygne«), Mallarmé (»Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui«) und Rilke (»Der Schwan«) hatten den Mythos des in seiner Sterbestunde berückend singenden Tieres in die sprach-reflexive Bildlichkeit ihrer Lyrik eingebracht.⁶⁷

Einzig die Anfangszeile: »Gemahnt dich noch das schöne bildnis dessen« fügt sich nicht bruchlos in ein »absolutes« symbolistisches Gedicht, das ausschließlich seine Entstehung und Wirkung zum Gegenstand hat. Die erste Zeile beharrt auf der Existenz eines »bildnisses«, das den Versen vorausliegt und in deren Sprachbildlichkeit nicht aufgeht. Gibt das Gedicht also Antwort auf die Mahnung zum »Angedenken«, die das »bildnis«, ohne selbst erinnerungsmächtig zu sein, aussendet? Angesichts der träumerischen Selbstvergessenheit, die das Gedicht als Vorstufe künstlerischer Inspiration und Tätigkeit ausweist, muß die Absage der ersten Zeile an die »mémoire involontaire« befremden. Kommandieren läßt sich die gesuchte Erinnerung andererseits auch nicht, wenn sogar ihr materielles Korrelat, das »bildnis«, allenfalls »noch« und also möglicherweise nicht mehr lange »mahnt«. Betrachter und Angeschauter, die in einem optischen Verhältnis zueinander stehen, bevor der erotisch-poetische Inspirationsmoment diese Positionen auflöst, scheinen unwiderruflich durch die Zeit getrennt zu sein.

Meiner Ansicht nach inszeniert das Gedicht »Gemahnt dich noch« genau jene Spannungen zwischen Foto und Text, die vor allem, aber nicht nur dem Zyklus »VERSTATTET DIES SPIEL...« aus dem »Jahr der Seele« von 1897 zugrundeliegen und 1927 durch die fotografische Ausstattung zum poetischen Strukturprinzip des Bandes avancieren. Dafür spricht, daß sich der lyrische Text zwar auf ein »bildnis« bezieht, das Gedicht aber keine Bildbeschreibung leistet. Im Gegenteil: Die ersten beiden Strophen exponieren geradezu ihre metaphorische Sprechweise als eine genuin rhetorische Operation. Anders als beispielsweise Rainer Maria Rilkes Verse über das »Jugendbildnis meines

⁶⁷ Vgl. die Zusammenfassung bei Paul Hoffmann: *Symbolismus*. München 1987, S. 181–194.

Vaters«⁶⁸ es tun, bemüht sich Georges Gedicht nicht, das in den Händen des Dichters verblassende, für die Augen des Lesers unsichtbare »Daguerreotyp« mithilfe der poetischen Sprache auf neue Weise und für alle Zeiten auferstehen zu lassen. »Gemahnt dich noch« feiert nicht den Triumph der zeitresistenten Sprachkunst über eine moderne Abbildtechnik, deren Produkte zum schnellen Altern disponiert sind. Darüber hinaus »gemahnt« das Gedicht seinen Schöpfer an etwas, das offenkundig nicht in ihm zur Sprache kommt – sonst gäbe es die erste Zeile nicht. Um ihr gerecht zu werden, ist man versucht, auf Ernst Morwitz' biographischen Kommentar auszuweichen, der auch für »Gemahnt dich noch...« eine Vorlage ausfindig gemacht hat, nämlich das »äussere Bild« von Georges belgischem Dichterfreund Edmond Rassenfosse.⁶⁹ George habe den »wilden« und »zarten« jungen Mann, behauptet Morwitz sogar, einmal »in Wirklichkeit«⁷⁰ beim Spiel mit dem Schwan beobachtet. Edmond Rassenfosse ist gleichfalls ein Gedicht im »Jahr der Seele«-Zyklus »VERSTÄTTET DIES SPIEL...« gewidmet;⁷¹ auch die vierte Strophe im ersten Gedicht der Folge »Sprüche für die Geladenen in T..«, einem Gelegenheits-Geschenk für die (fotografisch porträtierten⁷²) Mitgäste in Rassenfosses Villa Joli Mont in Tilff bei Lüttich bezieht sich, Morwitz zufolge, auf den jungen Mann. Sie lautet:

Vergiss nicht: du musst
Deine frische Jugend töten
Auf ihrem Grab allein
Wenn viele Tränen es begossen – sprissen
Unter dem einzig wunderbaren Grün
Die einzigen schönen Rosen.⁷³

Das ist zwar poetische Didaktik im Sinne von Georges späterer »Kreis-Poesie, doch berühren sich diese Zeilen über die Evokation ju-

⁶⁸ Rainer Maria Rilke: Neue Gedichte (1907). Frankfurt a.M. 1974, S. 49; vgl. Der neuen Gedichte anderer Teil: »Bildnis« (der Eleonora Duse), ebd., S. 139; »Damen-Bildnis aus den Achtziger-Jahren«, ebd., S. 144.

⁶⁹ Ernst Morwitz: Kommentar, a.a.O., S. 118.

⁷⁰ Ebd., S. 122.

⁷¹ »E.R.«, In: Werke Bd. 1, S. 151; vgl. E. Morwitz: Kommentar, a.a.O., S. 127.

⁷² Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George, a.a.O., T 35.

⁷³ Stefan George. Werke Bd. 1, S. 141.

gendlichen Ungestüms, über Wasser- und »rosen«-Metaphorik mit den Versen aus dem »Jahr der Seele«. Dem »Vergiss nicht« hier re-spondiert das »Gemahnt dich noch« dort, was hier jedoch imperativi-sche Anrede an den Bedichteten ist, der seine »frische jugend töten« soll, ist dort eine Aufforderung, die vom »bildnis« an den Dichter er-geht.

Aus dem von Morwitz erläuterten Kontext des Seelenjahr-Bandes von 1897 kann man schließen, daß es sich bei diesem »bildnis« um ein Foto gehandelt haben muß, und so möchte ich, um meine Überle-gungen abzuschließen, noch einmal auf Roland Barthes' Fotoästhetik zurückgreifen, die in ihrem zweiten, bislang nicht berücksichtigten Teil in eine »Theorie der Trauer« einmündet.⁷⁴ Daß Fotos der Erinne-rung zuwiderarbeiten, hatten bereits Georges Zeitgenossen Benjamin und Kracauer beobachtet, wenn auch keiner von ihnen die Temporal-struktur, die »maßlose[...], monströse[...]*«* Zeitverfallenheit der Foto-grafie⁷⁵ mit der Barthes eigenen Schärfe zum Fundament einer Semio-tik des Lichtbildes gemacht hat. Es widerspricht nämlich der These von der unhintergehbaren Referentialität des Fotos nicht, differenziert sie allenfalls, wenn Barthes die »Realität« des Referenten entschieden verneint. Das Foto, schreibt Barthes, sei »weder Bild noch Wirklich-keit«, sondern zeige »ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann.«⁷⁶ Die Fotografie sei, fährt er fort, indem sie die Zeit »stocken« lasse, »eine Emanation des *vergangenen Wirklichen*«, ihre Zeugenschaft beziehe sich »nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit.«⁷⁷ Wer Fotos interpretiert, sie, die Anti-Zeichen, also mit einem Code überzieht, der verstrickt sich fast zwangsläufig in eine Doppellektüre, liest gleichzeitig »*das wird sein* und »*das ist gewesen*«, sieht den Tod als Zukunft jedes »vergangenen Wirklichen.«⁷⁸ Von völlig verschiedenen Seiten und Zeiten kommend, erschrecken Geor-ges Gedichte und Roland Barthes' Fotoästhetik vor der Katastrophe des Todes, die im Gedicht und im Lichtbild immer schon stattge-funden hat. Die Entdeckung dieser katastrophischen Struktur ist,

⁷⁴ Anselm Haverkamp: Lichtbild, a.a.O., S. 47.

⁷⁵ Roland Barthes: Die helle Kammer, a.a.O., S. 101.

⁷⁶ Ebd., S. 97.

⁷⁷ Ebd., S. 99.

⁷⁸ Ebd., S. 106.

schreibt Barthes, insofern Widerschein und Komplement der prinzipiellen Uncodiertheit fotografischer Wirklichkeit, als es immer Elemente des Lichtbildes gibt, die sich nicht in einen Diskurs überführen lassen, die den Betrachter »bestechen«, verletzen, »durchbohren« (»punctum«).⁷⁹ Die durch Punktierung angedeutete Unterbrechung von Georges Gedicht »Gemahnt dich noch« scheint mir nicht besser zu kommentieren zu sein als durch die Beobachtung, daß das momenthafte Aussetzen der Sprache hier in untergründiger Beziehung steht zu dem die erste Zeile prägenden Schrecken, daß die mahnende Kraft des »bildnisses« erlöschen wird.

Erinnerungspoesie ist Georges »Jahr der Seele« nicht der Sache, sondern der Form nach, wobei einzuschränken ist: Diese Form, im Bewußtsein der Konkurrenz zwischen Dichtung und Fotografie entstanden, kehrt sich letztlich gegen den Erinnerungsgestus der Verse. Die poetische »Umformung« alles zu Erinnernden basiert ebenso darauf, daß »frische jugend getötet« wird, wie die kontrastiv eingblendeten Anti-Zeichen der Fotografie die immer schon geschehene Katastrophe des Todes ahnen lassen. Das inwendige Gedächtnis der Poesie, durch das sie mit aller Sprache und dem Grund des Lebens zusammenhängt, steht konkurrierend dem auf pure äußerliche Fakten beschränkten Bildarchiv, der modernen Schwundstufe jeglichen Erinnerns, gegenüber, ohne daß eine der beiden Instanzen die andere auszuschalten vermag. Im Gegenteil: Die Konfrontation mit dem Foto zeigt der Dichtung, deren Rede alles Sterbliche umformt und verewigt, ihre unübersteigbare Grenze. Was im Vers erscheint, hat die Sterblichkeit verloren, die seine Existenz ausmachte.

Obwohl Georges Frühwerk von einer glänzenden, wenn auch wie bei keinem anderen Dichter der Zeit in die Grenzen von Metrum, Reim und Figurenrhetorik gebannten Sprachkraft zeugt, ist es in gleichem Maße durchsichtig auf den Verdacht, Sprache töte, indem sie darstelle. Ebenso, wie sich der symbolistische Despot Algabal im »saal des gelben gleisses und der sonne«, im »raum der blassen helle« oder in den »höfen von basalt« der gewaltsam aufrechterhaltenen Widerspruchslosigkeit seines »künstlichen Paradieses« bewußt wird, scheint Georges Sprachkunst vor ihrer virtuosens Immunisierung gegen alles

⁷⁹ Ebd., S. 36.

Lebendige zu erschrecken. Daß ästhetische Repräsentation ein Gefängnis ist, innerhalb dessen es sich von der Präsenz des Dargestellten mit der gleichen Intensität wie Aussichtslosigkeit träumen läßt, ist nicht nur eine Erkenntnis des Frühwerks. Die berühmte Schlußzeile des Gedichtes »Das Wort« (im »Neuen Reich«) – »kein ding sei wo das wort gebricht« – reimt gewiß nicht zufällig auf »verzicht«.⁸⁰ Das Nebeneinander von Foto und Text ist eine Möglichkeit, diese Verzichtleistung visuell auszustellen. Benjamin, Kracauer und Roland Barthes haben überzeugend dargelegt, daß dem Foto in diesem Ko-Oppositionsverhältnis nicht der Part zufällt, der poetischen Sprache einen vermeintlich unverstellten Zugang zur Wirklichkeit entgegenzuhalten. Im Gegenteil liegt, Barthes zufolge, die »bescheidene, *geteilte*« Wahrheit der Fotografie darin, daß der Referent des Lichtbildes die Zeit und die Fotografie selbst eine »neue[...] Form der Halluzination« ist: »falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit.«⁸¹ Damit öffnet Barthes' Analyse die Augen für die intrikate Semantik, die George, in diesem Punkt von seinem Freundeskreis wohl gründlich mißverstanden, den Gedichten durch ihre buchkünstlerisch inszenierte Konkurrenz zum Foto mitgab. Wer einmal auf die Ko-Opposition von Foto und Text, »bild« und »sage« aufmerksam geworden ist, entdeckt dieses Widerspiel bis in Georges Spätwerk hinein, zum Beispiel in den Zeilen an »Balduin« aus den »Sprüchen für die Toten«, wo es heißt:

Mit welcher haltung ihr den markt durchschrittet
 Wie euer auge glänzte dieser tage
 Und wie ihr standet · auf den strassen schrittet
 Ist fernes bild – gehört schon heut zur sage.⁸²

Das »bild« des jungen Mannes, der wie viele andere aus Georges Freundeskreis im Ersten Weltkrieg fiel, »mahnt« aus einer zeitlichen und räumlichen »ferne«, es macht sichtbar, daß die gemeinsame Zeit unwiderruflich verloren ist. Dagegen hat der Vers, die »sage«, den Toten »schon heut«, im Moment des Aufschreibens, in eine ewige Helden- und Sagengestalt verwandelt. Wenn sich also auch der »herme-

⁸⁰ Stefan George. Werke Bd. 2, S. 247.

⁸¹ Roland Barthes: Die helle Kammer, a.a.O., S. 126.

⁸² Stefan George. Werke Bd. 2, S. 237.

tische Realismus« des Spätwerks einer Gegenprobe durch die Fotografie aussetzen muß, dann scheint auf diese Weise ein für Georges gesamte Dichtung vor und nach 1907 geltendes poetologisches Prinzip gefunden zu sein. Georges Dichtung reiht sich ein in die moderne Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts, indem sie – 1897 sicher mit anderer Akzentsetzung als 1928 – ihre Genese als Sprachkunstwerk im Spannungsverhältnis zur bildlichen Repräsentation reflektiert; unverzichtbar ist ihr dabei die produktive Auseinandersetzung mit der modernen Fotoästhetik.*

* Für die Genehmigung zum Abdruck der Fotografien von Stefan George danke ich dem George-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; besonderer Dank gilt Frau Dr. Ute Oelmann für Hilfe und kritische Ratschläge.

