

# Maik Bozza

# Genealogie

# des Anfangs

Stefan Georges  
poetologischer  
Selbstentwurf  
um 1890

In der Gallerie

Wind ich in mich

In der welt der farben beschloss ich  
Vom staub des alltags mich zu befreien  
Ich trete ein - du gehst <sup>über</sup> die beim ersten anblick  
Durch deine stirn mir hohes arsew offenbartest  
Und tiefes urteil durch deine augen  
Mit welcher lust hält ich an deiner seite  
Die weiten säle durchwandern mögen  
Unwissend lachen stumpfe blicke  
Und leeres reden der menge verachtend  
Und aus den roten küssen

WALLSTEIN



CASTRVM  
PEREGRINI

Find ich dein anlaß nicht!

Maik Bozza  
Genealogie des Anfangs  
Stefan Georges  
poetologischer Selbstentwurf  
um 1890

CASTRUM PEREGRINI

Neue Folge, Band 9

Herausgegeben von  
Wolfgang Braungart, Ute Oelmann  
und Ernst Osterkamp

Maik Bozza  
Genealogie des Anfangs

*Stefan Georges  
poetologischer Selbstentwurf  
um 1890*



WALLSTEIN VERLAG

*Für Alexander Konrad*

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahr 2015 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel unter der Dekanin Prof. Dr. Barbara Schellewald als Dissertation angenommen. Gutachter waren Prof. Dr. Manfred Koch und Prof. Dr. Alexander Honold. Für die Druckfassung wurde der Text durchgesehen.

# Inhalt

## Einleitung

|  |   |
|--|---|
| Der Kampf gegen das »Ach —!« . . . . . | 7 |
|--|---|

### I. Blick zurück nach vorn

|   |    |
|---|----|
| Kritisches Nachspiel um den »poète symboliste de l'Allemagne« | 15 |
|---|----|

### II. Ursprünge

|   |    |
|---|----|
| Der Geist der Baudelaire-Umdichtung . . . . . | 29 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| George im Spleen? Die <i>Zeichnungen in Grau</i> . . . . . | 72 |
|--|----|

|   |     |
|---|-----|
| Auf zum einsamen Ort! Die Metamorphosen der Sexualitäts-<br>angst zwischen <i>Zeichnungen in Grau</i> und <i>Legenden</i> . . . . . | 101 |
|---|-----|

### III. Guckst du? Georges *Hymnen* zwischen Selbstaussdruck und Beglaubigungssehnsucht

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Poetologische Prolegomena . . . . . | 131 |
|-------------------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| Drei Wege aus der einen Einsamkeit des Ich: <i>Gedichte 1</i> . . . . . | 149 |
|---|-----|

Am inneren Ursprung der Dichtung:

|  |     |
|--|-----|
| Poetologie der Einsamkeit in <i>Weihe</i> und <i>Im Park</i> . . . . . | 149 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| Rückkehr aus dem reinen Subjektivismus<br>oder Die Geschichte des sehnsüchtigen Blicks . . . . . | 177 |
|--|-----|

|   |     |
|---|-----|
| Der Regreß der Rauschphantasien:<br><i>Neuländische Liebesmahle</i> . . . . . | 202 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <i>Gedichte 2</i> oder Der Blick in die Nacht . . . . . | 214 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <i>Auf der Terrasse</i> im Augenblick des anderen oder<br>Die Geschichte des gelingenden Blicks. <i>Hymnen</i> , dritter Teil . . . | 235 |
|---|-----|

### IV. Aus drei mach eins ...

|   |     |
|---|-----|
| Hoffnung auf Lesende: <i>Die Gärten schliessen</i><br>und die Frage am Schluß . . . . . | 261 |
|---|-----|

## Anhang

|                |     |
|----------------|-----|
| Dank . . . . . | 275 |
|----------------|-----|

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| Handschriftenverzeichnis . . . . . | 276 |
|------------------------------------|-----|

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| Literaturverzeichnis . . . . . | 277 |
|--------------------------------|-----|

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Abbildungsverzeichnis . . . . . | 294 |
|---------------------------------|-----|



# Einleitung

## Der Kampf gegen das »Ach — !«

*Wer sein selbst Meister ist/ und sich beherrschen kan/  
dem ist die weite Welt und alles unterthan.*

*Paul Fleming: An Sich*

Spätestens ab 1903 tritt Stefan George in seinem lyrischen Werk als Opponent der Moderne auf. Im Zentrum dieser sich von den *Zeitgedichten* an zuspitzenden Kritik stehen dabei nicht zuerst die ästhetischen Phänomene der literarischen Moderne und ihrer Avantgarden. Vielmehr sind es die Veränderungen der Lebensweise, ist es der Umbruch der deutschen Gesellschaft in der industriellen Moderne und sind es die sozialen, politischen wie individuellen Folgen, die George zu Widerspruch und Angriff reizen. So zielt er in letzter Konsequenz auf den sich seit Beginn der Neuzeit entfaltenden, im weiten Sinne des Wortes modernen Transformationsprozeß einer geschlossenen in eine sich immer weiter öffnende Gesellschaft, in der die Position des Einzelnen nicht mehr sozial und religiös bestimmt ist, sondern interpretationsoffen bleibt. Georges Zeitkritik trifft folglich die Frage des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft und damit dann doch ein spezifisch literarisches Thema. Will man nicht bereits auf das Aufblühen des subjektiven Ausdruckswillens in altgriechischen Zeiten gesellschaftlichen Aufbruchs rekurrieren, so hat die »Erfindung des Ich« zumindest im literarischen Sprechen des christlichen Europa die sozialen Modernisierungsschübe von Beginn an, wenn nicht ausgelöst, dann doch begleitet. Gängigerweise wird auf die Konstitution des individuellen Ich bei Dante und Petrarca hingewiesen, im neuhochdeutschen Sprachraum dreihundert Jahre nach dem Beginn der Renaissance in Norditalien könnte man etwa die Lyrik Paul Flemings nennen, in der ein sich voraussetzungsfrei denkendes Ich die eigenen autobiographischen Lebensumstände als Konstituens des Dichtens in den Blick nimmt. Es kann folglich kaum überraschen, daß der deutschen Soziologie als Wissenschaft vom Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft beinahe unmittelbar mit ihrer Entstehung der Zusammenhang bzw. die Wechselwirkung zwischen sozialer und literarischer »Moderne« auffällt. 1910 weist Georg Simmel in seinem Aufsatz über den *Individualismus der modernen Zeit* auf die immanenten Gefahren des gesteigerten »Individualismus« hin als sich im 19. Jahrhundert parallel zum Sozialismus etablierender Fortentwicklung aus der aufklä-



rerischen »Vereinigung von Freiheit und Gleichheit«. Der »sich von Goethe über Schleiermacher und die Romantik bis zum Nietzscheanismus« immer weiter steigende Selbstbezug tendiere nun, so Simmel, zu einer »Individualität ohne Gleichheit«, in der die »verselbständigten Individuen« sich nach ihrer Ablösung »von den verrosteten Ketten der Zunft, des Geburtsstandes, der Kirche«

auch *von einander* unterscheiden wollen; nicht mehr darauf, daß man überhaupt ein freier Einzelner ist, kommt es an, sondern daß man dieser bestimmte und unverwechselbare ist. Das moderne Differenzierungsstreben kommt damit zu einer Steigerung, die seine eben erst gewonnene Form dementiert, ohne daß diese Entgegengesetztheit an der Identität des Grundtriebes irre machen dürfte; durch die ganze Neuzeit geht das Suchen des Individuums nach sich selbst, nach einem Punkte der Festigkeit und Unzweideutigkeit, dessen es bei der unerhörten Erweiterung des theoretischen und praktischen Gesichtskreises und der Komplizierung des Lebens immer dringlicher bedarf und der eben deshalb in keiner der Seele äußeren Instanz mehr gefunden werden kann.<sup>1</sup>

Schaut man von hierher auf die Position, von der aus George seine Fundamentalkritik an der Moderne äußert, findet man nun nicht einen dichtenden Einzelnen, sondern den ›Meister‹ in einer geschlossenen Gesellschaft, man findet ihn als Mitte eines Kreises auf ihn bezogener, ihn zunehmend widerspruchslos verehrender Künstler-, dann Wissenschaftlerfreunde und schließlich Adoleszenter. Hat hier ein sprechendes Individuum die Vormoderne restituieren können und vermag daher die vermeintliche Sinnleere seiner Umwelt aus vollem Grund zu kritisieren? Blickt man auf den *Kreis* bzw. die *Kreise* der sich bis in die Gegenwart fortpflanzenden ›Freunde‹ Georges, denen das Werk des Dichters rituelles Zentrum, Liturgie eines Kultus ist, könnte man die Frage vielleicht bejahen. Liest man Georges *Werk* aber, das bis zuletzt die leere Mitte, das Klaffende einer fehlenden Letztbegründung immer weiter ausspricht, muß man sie verneinen. Aber steht dem späten Dichter der antimodernen Konzentration auf den gegen die westeuropäisch-lateinische Zivilisation gerichteten nationalkulturellen Sonderweg des deutschen Geistes, steht dem sich der Idee der *Translatio imperii* bedienenden Kreis- und Staatsbildner nicht der frühe, kosmopolitische, europäische Lyriker, der deutsch-französische Symbolist, der ästhetische Avantgardist, erste Modernisierer, ja, erste Moderne der deutschen

1 Simmel: *Individualismus* (1910/2008), S. 351; Zitate zuvor S. 350.

Lyrik gegenüber? Ich möchte behaupten, daß das Frühwerk der späteren modernekritischen Haltung ebensowenig entgegengesetzt ist, wie in dieser späten Haltung das grundlegende Problem Georges bewältigt. Die Motivation zum Werk ist von Beginn an und bis zu seinem Ende das Ringen mit einem, nein, dem spezifisch modernen Nukleus: dem grundlos selbstbewußten Ich. Georges Verhängnis ist, ein sprachmächtiges reflexives Ich zu haben und nicht zu wissen woher. Dies ist der Kern von Georges Modernität ebenso wie der Ursprung seiner stupenden Kraft im Kampf gegen die Moderne, die er für dieses Verhängnis verantwortlich macht. Zum Auftakt des Jahres 1890, dem Jahr, an dessen Ende sein erstes Gedichtbuch erscheinen wird, umreißt George sein Problem in einem Brief an den damals wohl engsten Freund Arthur Stahl:

Merkwürdig gibt es *hier* [in Berlin, M. B.] sogar leute die sich mehr oder weniger meinen so äusserst modernen ansichten anschliessen, obwohl dieser freie geist gewöhnlich nur sich gebärt und gedeiht an der raffinierten brise der Seine, in der hitzatmosfera zu schneller entwicklung inmitten eis und schneeschaue (ich meine russland) und auch in jenen urfreien bergwinden die das alpenland gewährt. Unsere deutschen sind im allgemeinen nur Träumer Denker oder auf der anderen seite streber seelen, die viel von philosophie faseln die sich gelegentlich einmal gern todschiessen möchten denen aber dass jugendlich-kecke und das männlich-wagende zum grössten teil abgeht; und da wo es ein bischen aufflackert von einer erstickenden convenienz-luft sorgsam totgeschlummert wird: Und schrecken der schrecken derjenige der so lange jenes hehre und aus dem staube gezogene banner in die höhe hielt, und der mit kecker stirn dessen devise erregung glühend vor der ganzen umgebung hinausblies:

»Überbord mit vernunft dem schweren bund

Ich segle vielleicht mein schiff in den grund

Doch ist es so herrlich zu fahren.«

Ich sage derjenige selbst ist angekränkt und muss sich oft im bade der erinnerung stärke holen, um sich einigermaßen aufrechtzu-erhalten. Der mann, weisst Du, bin ich!!

Ach —!²

2 StG an A. Stahl, 2.1.1890 (StGA); Binnenzitat Ibsen in Georges Übersetzung; teilabgedr. in Boehringers: *Bild* (1951/1967), S. 37f. Daß Boehringers den Brief Georges in *Mein Bild* fast vollständig abdruckte, ausgerechnet die zentrale Moderne-Reflexion aber meinte auslassen zu müssen, diese hagiographische Entschuldigungslücke also, zeigt die volle hermeneutische Problematik der Wechselbeziehung zwischen George und seinem ›Kreis‹.

Hier versteht George Moderne für einen kurzen Moment lang identifikatorisch positiv und stellt sich in eine Reihe mit den Modernisten in Frankreich, in Rußland und den Alpen – in eine Reihe mit Baudelaire, Dostojewski und Nietzsche also wohl –, und legt *zugleich* den Antrieb seines Antimodernismus offen: Es ist das Verhältnis vom Willen, »jugendlich-keck[]« und »männlich-wagend[]« aufzutreten, und dem Zweifel im Satz: »Ich sage derjenige selbst ist *angekränkt*«. Georges Werk entsteht, forciert gesagt, aus dem Kampf gegen dieses »angekränkt«, es entsteht im Kampf darum, dieses »Ach —!« im Selbstentwurf seiner Lyrik zu bewältigen, mit aller Macht zu überwinden. Die zwei Jahre zwischen dem Eintreffen in Paris im Frühjahr 1889 und dem Erscheinen seines Debütbandes *Hymnen* im Dezember 1890 sind die Zeit des Grundentschlusses dazu. »Hier begegnen wir der ›choix originel‹, der Urwahl seiner selbst [...], jenem absoluten Engagement, durch das ein jeder von uns in einer bestimmten Situation darüber entscheidet, was er sein wird und was er ist« – hat Jean-Paul Sartre 1947 über Charles Baudelaires Entschluß geschrieben, seine fundamentale Einsamkeitsempfindung wie ein Schicksal anzunehmen, d. h. sie nicht »passiv zu ertragen, mit dem Wunsch, sie möge vorübergehen«, sondern sie zu seiner zu machen.<sup>3</sup> Seinen besonderen Reiz entfaltet das Zitat dabei, weil Sartre hier wie in all seinen Autorenbüchern auch den Grundzug seines existentialistischen Freiheitsbegriffs herausarbeitet, für diesmal aber gerade Charles Baudelaire zum Gegenstand seiner Selbsterläuterung macht – und damit eben diejenige Gestalt, an deren Werk, an deren Denken auch George sein eigenes Denken, sein eigenes lyrisches Selbst entwirft. George will dabei freilich nicht den Zweifel und die Einsamkeit *annehmen*, George will sie *überwinden*.

Zeitgenössisch wohl erstmals sichtbar wird dies, als der Lyriker 1891 beginnt, sich essayistisch gegen die französische Würdigung seiner soeben erschienenen *Hymnen*, gegen Albert Saint-Pauls Lobwort vom »poète symboliste de l'Allemagne«, zur Wehr zu setzen. Dies Nachspiel um die Vereinnahmung als Symbolist steht am Beginn dieser Arbeit und vor der Untersuchung von Georges dichterischem Frühwerk selbst,

3 Sartre: Baudelaire (1947/2007), S. 16; vgl. ebd.: »[I]n *Mein entblößtes Herz* [schreibt Baudelaire]: ›Gefühl der Einsamkeit seit meiner Kindheit. Trotz der Familie – und vor allem inmitten der Kameraden – immer das Gefühl eines in alle Ewigkeit einsamen Schicksals.« [...] Das zeigt, daß er sich nicht darauf beschränkt, diese Einsamkeit passiv zu ertragen, mit dem Wunsch, sie möge vorübergehen. Im Gegenteil: ergrimmt wirft er sich in sie hinein, schließt sich in ihr ein, und da er nun einmal verurteilt ist, will er wenigstens, daß diese Verurteilung unwiderruflich sei.«

weil in ihm so deutlich wird, wie George seinen Ausgangspunkt kaschiert: die Auseinandersetzung mit Baudelaires *Les Fleurs du Mal*. Zwar verfolgt George in der Absetzung gegen die französische Anerkennung auch eine Alleinstellungsstrategie, wenn er sich in Deutschland als selbständiger literarischer Innovator zeigen und nicht bloß als ›Übersetzer‹ vorgängiger französischer Ideen verstanden wissen will. Der substanzielle und programmatische ›Symbolismusstreit‹ um literarische Form, um die Auffassung von Strenge und Klassizität in der Lyrik, um die Frage, wie »Erneuerung« in der Literatur auszusehen habe und damit auch um die Verteidigung des ›deutschen‹ Aufstrebens gegen den ›französischen‹ Niedergang, gegen formale, metrische, sprachliche und bildliche Aufsprennung, für eine neue formstrenghklassische Ästhetik, verteidigt aber vor allem das immanente Programm seiner Umdichtung Baudelaires und seine eigene, ex negativo gewonnene Werkidee. Während sich der Symbolismusstreit auf theoretischem und medial nur auf essayistischem, für den Lyriker also äußerlichem Gebiet abspielt, hatte die Selbstbestimmungsarbeit Georges in der Dichtung stattgefunden, als Umdichtung der wohl bedeutendsten Gedichte des langen neunzehnten Jahrhunderts nämlich. In Anverwandlung der *Fleurs du Mal* zu *Baudelaire's Blumen des Bösen*, die George im Frühjahr 1889 beginnt, zeigt sich, was in der späteren Vorrede zur deutlich erweiterten Ausgabe von 1901 rückwirkend ausgesprochen wird: ›Umdichtung‹ ist hier inhaltlich-programmatische Umcodierung von Baudelaires Poetologie. Daß die Auswahlübersetzung Georges erst Ende 1891 und damit ein Jahr *nach* den *Hymnen* erschien, hat die Forschung bisher weitgehend davon abgelenkt, daß die Lektüre Baudelaires und die Arbeit an der Übersetzung der zentrale Ausgangspunkt von Georges eigener poetologischer Programmatik ist. In Absetzung von Baudelaires moderner Metaphysik und Weltauffassung aus der Dichotomie von Ewigem im Momenthaften, vom Schönen im Häßlichen, vom Aufstieg im Untergang, verdichtet sich Georges eigene literarische Denkbewegung, indem er bereits in der Übersetzung selbst *eine* der von Baudelaire im Wechselspiel von *spleen et idéal* gedachten Seiten der Dichter-Imago verabsolutiert (und die andere Seite folglich ausschließt). An Georges bereits unter dem Einfluß seiner Auseinandersetzung mit Baudelaire entstandenem Gedichtzyklus *Zeichnungen in Grau* sind dabei noch die Umbrüche, die Unentschlossenheiten zwischen Anverwandlung und Absetzung, zwischen Reiz der Dekadenz und Bruch mit ihr, hin zur eigenen Poetik des Aufstrebens und Ragens zu beobachten. Und man kann dort einen weiteren Kerngedanken entstehen sehen: mit der Trennung von zeitgenössisch-modernen Sujets wie vom Reiz des untergehenden Schönen ist auch die Abkehr vom

Baudelaireschen Flirt mit der Frau verbunden. Die ebenfalls 1889 abgeschlossenen Handlungsgedichte *Legenden*, die als Variation auf Ovids *Narcissus und Echo*-Erzählung die erste Zusammenschau der Motive von homoerotisch grundierter Sexualitäts-, Fortpflanzungs- und Kulturangst sind und darin Ausbruch von Georges poetologisch wirksamem Haß aufs Weibliche, enden so bereits am schönen Ort Kunst als Rückzugsraum für den sich vor den Frauen ins Schreiben zurückziehenden Ästhet: Der Sexualitätsangst in den *Zeichnungen* und *Legenden* ist ein eigenes Kapitel im Rahmen der Auseinandersetzung mit den konstitutiven Grundgedanken Georges vor dem Entstehen seines ersten Gedichtbandes *Hymnen* gewidmet.

Auf Grundlage dieser Vorarbeiten wie einer Ausgrabung von Georges Lektüren modernistischer Programmschriften im Jahr 1890, die belegen, wie intensiv sich der junge Autor mit der zeitgenössisch virulenten und breit diskutierten Frage nach einem lyrischen Aufbruch beschäftigt hat, wird Georges erstes gedrucktes Gedichtbuch, werden die *Hymnen* dann als poetischer Selbstentwurf im Zwiespalt gelesen: als Versuch, die – auch existentiell, emotional und erotisch empfundene – postmetaphysische Begründungslücke zu überwinden, ohne sie zu beklagen. Das zentrale Motiv der *Hymnen*-Gedichte ist die intrinsische Suche nach einer Beglaubigung für das genialisch große und sprachmächtige Dichter-Ich, das spricht. Georges *Hymnen*, die immer als für seine Verhältnisse rätselhaft ungestaltetes Buch am Beginn des Werks wahrgenommen wurden, werden dabei in drei Schritten analysiert: als auseinander hervorgehende, erst gegen Ende vereinte Trias von Binnenzyklen, die sich mit demselben Problem befassen. Steht am Anfang der *Gedichte 1* der Entwurf eines neuen Dichtens aus dem solipsistischen Selbstbezug, so lassen sich die folgenden Gedichte als Bewältigungsgeschichte dieses poetischen Gefängnisses in drei Schüben lesen, die sich die Inspirationsfrage doch wieder und noch einmal stellen. Nicht mehr allerdings in Erwartung einer traditionellen Inspiration ›von oben‹, die von George mit Unterwerfung durch weibliches Begehren identifiziert und gemeinsam mit dem Kuß als ihrem Symbol, der sprachlichen Erschütterung und klanglichen Begeisterung als ihren Modi abgewehrt wird, sondern als Hoffnung auf Inspiration aus der Weite, als Sehnsucht nach dem wahrnehmenden wie animierenden Blick eines egalitären Gegenüber. Ist der Blick d'une passante in den *Fleurs du Mal* gerade Moment des Aufblitzens von Sinnfülle aus dem Erleben des erotisch Flüchtigen, so ist er in Georges mehrmaliger, die Entstehungsschübe der *Hymnen* taktierender Adaption von Baudelaires Sujets dabei zunächst immer die schwere Chiffre von Vergewaltigung, von erotischer Einseitigkeit und sogar Unmöglichkeit. Erst im Zen-

trum des dritten und letzten Binnenzklus der *Hymnen* steht ein Gedicht, das den gelungenen Wechselblick mit einem männlichen Gegenüber perspektiviert: Dieser homosexuell konnotierte Blickbund wird Kern immanenter dichterischer Selbstgewißheit, die einhergeht mit der endgültigen Desavouierung des weiblich apostrophierten Transzendenten und dem für das Gesamtwerk bleibenden ästhetischen Imaginativ einer ›rein männlichen‹ Kunstwelt, in der die romantische Vorstellung von der matriachalen Sprachherrschaft überwunden sein will. Indem sich das poetische Ich im letzten Gedicht von *Georges Hymnen* freilich dann in offener Selbstreflexion ›angekränkt‹ vom Zweifel ob der Qualität der vorgelegten Dichtung zeigt und auf Bejahung seiner Leistung durch den Leser hofft, läßt sich bereits ahnen, daß die Lücke der Selbstbegründung, daß die leere Mitte des Dichter-Ichs, daß der grundsätzliche moderne, poetologische wie existentielle Zweifel Georges mit den *Hymnen* nicht überwunden ist. Die Genealogie des Gesamtwerks hat hier erst begonnen.

\*

Wenn der Werkauftritt Georges in dieser Arbeit ein weiteres Mal als programmatischer Versuch der poetologischen Selbstkonstitution gelesen wird, so geschieht dies gerade nicht im Sinne derjenigen Interpreten Georges, die diesen Anfang als Neubeginn im Sinne einer *Creatio ex nihilo* begreifen und damit die Komplexität und Voraussetzungsfülle, in diesem Sinne auch die literarische Qualität, bereits dieser frühen Dichtung mißachten und negieren. Auch für das Frühwerk und den kaum mehr als zwanzigjährigen Lyriker kann man beinahe den Eindruck gewinnen, daß bereits zu gelten scheint, was Ernst Osterkamp für den Alten des *Neuen Reichs* vermerkt hat:

Dem Dichter George unterläuft nichts, bei ihm ist alles Ausdruck einer Absicht. Er schreibt nicht schlechte Verse, weil er bessere nicht [...] schreiben kann, sondern er schreibt genau die Verse, die seinen Absichten gemäß sind.<sup>4</sup>

Zu den Spätfolgen dieser »Absicht«, dieser intentionalen Beherrschung auch und vor allem »seiner Mittel« gehört freilich, daß George den Blick auf die Konstitution seiner Texte – im Gedicht als kleinen, im Zyklus, in der Entstehung einzelner Bände im größeren – ex post verschüttet und gezielt zu kaschieren versucht hat (was freilich nicht bedeutet, daß er seine Werkstufen auch vernichtet hätte). So hat Osterkamp noch

4 Hier und im folgenden Absatz: Osterkamp: *Leere Mitte* (2010), S. 19.

jüngst auf die Bedeutung der *Gesamt-Ausgabe* eigener Hand für die literaturwissenschaftliche Deutung von Georges Werk hingewiesen:

Was seine Dichtung anbetraf, nahm [George] die drei zentralen Aufgaben der Philologie – Edition, Biographie und Kommentar – fest in die eigene Hand und versiegelte damit für viele Jahrzehnte seine Poesie vor einem Zugriff von außen, dessen Normen und Methoden von einer disziplinar verfassten Wissenschaft definiert wurden und nicht vom Ethos des Dichters selbst. Die ›Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung‹, auf deren Konzeption und Verwirklichung er in seinen letzten Jahren die gesamte ihm verbliebene Energie verwandte, hatte, wie schon die titelgebende Kategorie der Endgültigkeit zeigt, nicht zuletzt die Aufgabe, das Werk vor dem philologischen Blick zu verschließen, und zwar: endgültig.<sup>5</sup>

Nun hat die kritische Edition der *Sämtlichen Werke* diesen fatalen Schlußpunkt zwar revidiert und den Textbestand der *Gesamt-Ausgabe* kommentiert vorgelegt, auf alle erhaltenen Dokumente der jeweiligen Textkonstitution aufmerksam gemacht und die Textvarianten in Bezug auf die Fassungen letzter Hand ausgewiesen. Weiterhin aber sind die allermeisten Untersuchungen zu Georges Gedichten am Textzustand in der Fassung der *Gesamt-Ausgabe* orientiert, wie er ja auch im Haupttext der *Sämtlichen Werke* noch, der letzten Hand folgend, gegeben wird, und sind damit Georges Strategie der Selbstkaschierung ausgeliefert: dem Wissen um des Meisters Publikations- als Werkpolitik, dem Wissen um die nachträglichen Eingriffe, Umkonstruktionen, Veränderungen und Retuschen also zum Trotz. Um dem zu entgehen und George eben am Anfang seines Werks so unretuschiert in den Blick zu bekommen wie möglich, werden hier immer, bzw. mit einer Ausnahme, die Fassungen der Erstdrucke benutzt. Im Fall von *Baudelaire's Blumen des Bösen* und den *Hymnen* heißt das, nach dem Text der Privatdrucke von 1891 bzw. 1890 zu arbeiten, die in nur fünfundzwanzig bzw. einhundert Exemplaren existiert haben. Die *Legenden* wurden in der Fassung ihres frühesten Drucks in den *Blättern für die Kunst* 1892 gelesen. Für den Text der *Zeichnungen in Grau*, jenes Zyklus, der erst zwölf Jahre nach seinem Entstehen 1901 von George in modifizierter Fassung publiziert wurde, sind die erhaltenen Handschriften aus dem Jahr 1889 benutzt worden. In Ermangelung einer Ausgabe von Georges Werken in der Fassung der Erstdrucke, sie wäre nützlich!, werden die hier interpretierten Gedichte deshalb im Fließtext immer vollständig wiedergegeben.

5 Osterkamp: Rede zum Abschluß der SW (2014/15), S. 247.

# I. Blick zurück nach vorn

## Kritisches Nachspiel um den »poète symboliste de l'Allemagne«

Befragt man die Forschung zum Verhältnis zwischen George und dem Symbolismus, antwortet sie uneindeutig. Friedmar Apel faßte die Situation noch jüngst so zusammen: Der »erhebliche[n] Wirkung des französischen Symbolismus auf die dichterische Entwicklung, Kunstauffassung und Gemeinschaftsvorstellung Stefan Georges«, die gerade in literaturgeschichtlichen Überblickswerken immer wieder festgestellt werde, stehe »der Befund erheblicher Unterschiede« zwischen George und den Symbolisten gegenüber, sobald textnah und vergleichend an Einzelwerken Georges gearbeitet werde.<sup>1</sup> Dieses Vexierbild korrespondiert mit der uneindeutigen historischen Situation: So setzt Georges Schriftstellergenealogie zwar unter dem Eindruck der Begegnung mit den französischen Symbolisten ein. Beinahe zeitgleich mit der ersten eigenen Veröffentlichung beginnt aber auch sein Widerstand gegen die Auffassung, der Symbolismus habe ihn beeinflusst, animiert oder sein Werk initiiert, und damit auch gegen die als Vereinnahmung empfundene Bezeichnung als »deutscher Symbolist«. George besteht in seiner publizistischen Auseinandersetzung mit Albert Saint-Paul als Stellvertreter des französischen Symbolismus auf der Originalität seiner eigenen Konzeption und damit auch auf der grundsätzlichen Unterschiedlichkeit der jeweiligen literarischen Verfahren. Der Übergang von Einfluß zu Absetzung, den George in dem Streit zu überdecken sucht und den er damit gleichzeitig markiert, ist von großem Interesse, gerade weil George sich sonst vor unverkappten dichtungstheoretischen Aussagen weitgehend zurückhält. So ermöglicht die Untersuchung dieses »Symbolismusstreits«, ganz unabhängig von der Einschätzung der hier noch unberücksichtigten Frage, ob und wie Georges Werk tatsächlich symbolistisch ist,<sup>2</sup> einen Blick auf Georges publizistische Selbstausslegungsstrategie seines bereits vorliegenden Werks.<sup>3</sup>

\*

- 1 Apel: *Rezeption der franz. und ital. Dichtung* (2012), S. 633. Vgl. aber von Apel selbst stärker konturiert: ders.: *Eigene Sprache als fremde* (2010/11), v. a. S. 10–13.
- 2 Vgl. dazu hier knapp S. 269 ff.
- 3 Zur strategischen Anlage von Georges Werk vgl. Martus: *Werkpolitik* (2007), S. 514–708, und Wegmann: *Dichtung und Warenzeichen* (2011), S. 276–309.



Im Anschluß an seine Reisen nach England und Italien verbringt der einundzwanzigjährige George den Sommer 1889 in Paris. Durch Vermittlung seines ehemaligen Französischlehrers lernt er dort unmittelbar nach der Ankunft im April 1889 den jungen französischen Lyriker Albert Saint-Paul kennen, der ihn bald nicht nur zu einem Dienstags-treffen Stéphane Mallarmés mitnimmt, sondern ihm auch erstmals Verlaines *Sagesse* und wohl auch Baudelaires *Les Fleurs du Mal* zu lesen gibt.<sup>4</sup> Ein engerer Kontakt und Austausch entwickelt sich hauptsächlich zwischen George und den jüngeren Lyrikern aus dem Mallarmé-Kreis. Bernhard Böschstein hat bereits 1968 darauf hingewiesen, daß mit den »kleinen Mallarmé-Schülern – Vielé – Griffin, Kahn, Moréas usw.« auch hauptsächlich deren »weit konventionellere Poesie«, eine »synkretistische Mischung von parnassischen und Mallarméschen Elementen«, auf George gewirkt habe, und nicht die hochkomplexe Ästhetik des späten Mallarmé selbst.<sup>5</sup> Diese sei zwar während der Mardistreffen verhandelt, aber von George eben nachweislich nicht aufgenommen worden.<sup>6</sup> – Unabhängig von der genauen Einschätzung der Rezeption

- 4 Bezüglich *Sagesse* ist Saint-Paul: *George et le Symbolisme* (1928), S. 399, eindeutig; zu den *Fleurs du Mal* notiert er: »Je lui avais depuis quelques jours révélé Baudelaire« (S. 401). Auch Boehringer: *Bild* (1951/1967), Morwitz: *Kommentar* (1960/1969), Wolters: *Blätter* (1930) und Seekamp u. a.: *Zeittafel* (1972) geben keinen Hinweis auf die Übergabe der *Fleurs*; Karlauf: *George* (2007), S. 79, allerdings deutet Saint-Paul so. Osterkamp: *Nachwort* (2005), S. 238, sieht im sichtlichen Einfluß von Baudelaires *Fleurs* für Georges *Zeichnungen* eine intensive Beschäftigung eindeutig für 1889 belegt.
- 5 Böschstein in Heftrich u. a.: *Kolloquium* (1971), S. 174 f. Vgl. auch De Angelis: *Einführung* (2012), S. 11 f., der darauf hinweist, daß George den »wirklichen Größen« um Mallarmé: Dujardin, Gide, Valéry, Claudel, Abbot, Whistler, Debussy, Redon, Gauguin, Verlaine, gar nicht begegnet sei oder nur flüchtigen Kontakt gehabt habe.
- 6 Vgl. Böschstein in Heftrich u. a.: *Kolloquium* (1971), S. 174: »In der Zeit, als George bei Mallarmé war, wurde über die Ästhetik verhandelt, die wir aus den letzten Aufsätzen Mallarmés kennen und die ja auch *Prose pour des Esseintes* zugrunde liegt. Bezeichnend scheint mir aber, daß George in seiner Lobrede auf Mallarmé davon nichts sagt: daß er also erfahren hat, wie man darin gewebt und gelebt hat, daß er dies dann aber für sich ausschloß.« Von George produktiv rezipiert worden sei »nur die *Hérodiade* und nur ein paar Stellen aus *L'Après-Midi d'un Faune*«, beide in völlig verzerrtem Verständnis (S. 173). Armand Nivelle stellt infrage, ob George »aus sprachlichen Gründen, aus Mangel an Kenntnis der französischen Tradition und an Einführung in die Problematik« in der Lage gewesen sei, den späten Mallarmé »auch nur zu verstehen« (ebd., S. 173). Dem folgt De Angelis: *Einführung* (2012), S. 9: »Man kann wohl ausschließen, dass bei George die Voraussetzungen vorhanden waren, um diesem Mallarmé – dem schwierigen, dem neumetaphysischen des Nichts – ohne weiteres folgen zu können.«

betrachtet, sind die Erlebnisse in Paris, der Einfluß von französischer Sprache und Literatur für George so beeindruckend, daß er sich noch im Oktober 1889, nach Berlin zurückgekehrt, seiner Literatursprache nicht sicher ist und zweifelt, ob er statt auf Deutsch nicht auf Französisch debütieren sollte: So entstehen im Winter '89 die *Zeichnungen in Grau* und die *Legenden* zunächst auch in der »lingua romana«, der Kunstsprache, die George, weitgehend am Spanischen orientiert, »aus klarem romanischem material« als »eben so klingende wie leicht verständliche literatur sprache« konzipiert hatte.<sup>7</sup> Es wirken dabei zunächst wohl nicht nur die Faszination für die romanischen Sprachen und ihre hochentwickelten literarischen Kulturen und Formen, sondern auch die (spät-)symbolistische Idee von der auf den Klang konzentrierten, der Bedeutungsvermittlung enthobenen Lyrik bzw. Mallarmés frühe, freilich polemische Überlegungen zu einer »unbefleckte[n] Sprache«, die das Mysterium Kunst vor dem verflachenden Verständnis der Masse retten könne.<sup>8</sup> Noch im Januar 1890 jedenfalls berichtet George seinem ehemaligen Schulfreund Arthur Stahl, daß er »seit monden nichts mehr verfasse«, weil er nicht wisse, »in welcher Sprache« er schreiben solle.<sup>9</sup>

Im Frühjahr 1890 ist der innere Kampf um die Sprache dann spätestens entschieden – und damit die Wahl gegen eine Bindung an die Romanen und für nationalkulturelle Topoi getroffen: Ab Februar 1890 entstehen wieder Gedichte in deutscher Sprache. Daß ihre Veröffentlichung bereits kurz darauf geplant ist, belegt ein erster Titelblattentwurf, der »1890« als Publikationsjahr, aber noch den vom Schüler geführten Namen »Etienne« George und den zunächst projektierten schlichten Bandtitel »Gedichte« zeigt (vgl. Abb. 1 auf S. 18). Im Dezember des gleichen Jahres erscheinen dann achtzehn Gedichte nun »Stefan« Georges unter dem Titel *Hymnen* als Privatdruck in »Berlin« (vgl. Abb. 2 auf S. 18).

Trotz dieser Abnabelung, trotz der Entscheidung für die deutsche Sprache und Literatur, für den deutschen Vornamen und die Hauptstadt des Kaiserreichs als Publikationsort will der Junglyriker George

7 StG an A. Stahl, 2.1.1890 (StGA). In deutsche Sprache übersetzt finden die Gedichte später Eingang in *Die Fibel*; vgl. dazu hier bes. S. 72–100.

8 Mallarmé: *Hérésies artistiques* (1862), zit. n. ders.: *Dichtungen* (1992), S. 268: »So poltern die Erstbesten in ein Meisterwerk hinein, und noch wurde, seit es Dichter gibt, eine unbefleckte Sprache nicht erfunden, um dieser Zudringlichkeit zu wehren«. Zur Kunstsprachenidee vgl. Oelmann: *Georges Notizen* (1996/97), S. 164, und De Angelis: *Einführung* (2012), S. 16 f.

9 StG an A. Stahl, 2.1.1890 (StGA).

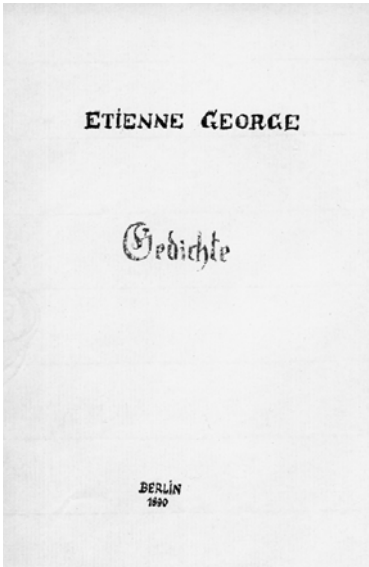


Abb. 1

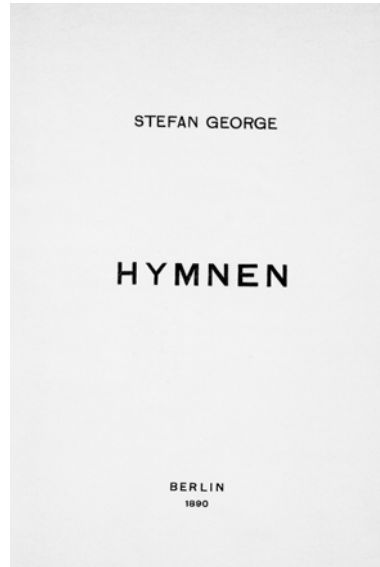


Abb. 2

aber die Anerkennung von den französischen Kollegen: Kaum gedruckt, verschickt er den Band an Saint-Paul und Albert Mockel. Sie reagieren so unmittelbar wie überschwänglich (und bleiben für einige Zeit Georges einzige Rezensenten): Am 16.12.1890 schreibt Albert Saint-Paul, er habe den Band mit ins Café genommen, wo die Dichterkollegen ihn euphorisch begrüßt hätten. Nun sei er, George, als »symbolistischer Dichter aus Deutschland inthronisiert«:

Il a passé de main en main et certains ont essayé des traductions qui, aidés de mes explications sur la personnalité de l'auteur, vous ont de suite intrônisé. Vous voilà désormais le poète symboliste de l'Allemagne.<sup>10</sup>

Einige Tage später bestärkt Saint-Paul die Botschaft von der Anerkennung im Kreis der Symbolisten noch, als er ausdrücklich Mallarmés

10 A. Saint-Paul an StG, 16.12.1890 (StGA), gedr. in Boehringer: Bild (1951/1967), S. 217. Daß es sich vornehmlich um eine Geste handelt, die nicht auf genauer Kenntnis der Gedichte beruht, drückt sich in Saint-Pauls Bitte vom 27.12.1890 (StGA) aus, George möge zum besseren Verständnis für ihn und die anderen französischen Freunde Interlinearübersetzungen ins Französische schicken.

und Verlaines Kenntnissnahme vermeldet.<sup>11</sup> – Einen Dank für diese höfliche Anerkennung hat Saint-Paul nie bekommen. George konzipierte eine auf den 9.1.1891 datierte Antwort, schickte den Brief aber wohl nie ab. Aufbewahrt hat er den Entwurf einer harschen Entgegnung allerdings lebenslang. In ihm reklamiert er Originalität nicht nur für seine eigene Dichtung, deren Programm er als im deutschen Kontext singular begreift, sondern eben auch für das Feingefühl, die drängende nationalliterarische Fragestellung wahrgenommen zu haben. Während man sich im kulturell höchst- und feinentwickelten Frankreich von zu strengem formalen Klassizismus habe befreien müssen und die französische Bewegung sich ergo durch eine Formaufflösungs-poetik auszeichne,<sup>12</sup> sei die strenge Form in Deutschland gerade unbekannt gewesen und man habe jederzeit eine enorme formale Vielfalt und Breite beobachten können. »Unsere großen Klassiker«, faßt George zusammen und benennt damit zugleich auch sein nationalliterarisches wie individuelles Ziel, »haben sich oft wenig besorgt gezeigt um die Klassik!«<sup>13</sup>

Öffentlich sichtbar wird Georges privatim konzipierte Gegenposition zum französischen Symbolismus, wie er ihn versteht bzw. konstruiert, dann, als im Laufe des Jahres 1891 die ersten Rezensionen der Pariser Freunde gedruckt werden: Während Albert Mockel in seiner lobenden Kritik in *La Wallonie* im Frühjahr ausgerechnet das Reizthema der lyrischen Formen anschneidet und George vorwirft, zu viele unterschiedliche metrische und Gedichtformen nebeneinander zu benutzen – nicht ahnend, daß dieser gerade die Einführung einer neuen, höchst regel-

11 Vgl. A. Saint-Paul an StG, 27.12.1890 (StGA), teilabgedr. in Boehring: Bild (1951/1967), S. 217.

12 StG an A. Saint-Paul, 9.1.1891 (Entwurf) (StGA), gedr. in Boehring: Bild (1951/1967), S. 217 f., hier S. 218: »Entre bien d'autres marquez ce point sorti de la différence entre les mouvements littéraires en France et ceux en Allemagne: vous autres qui étiez liés pour des siècles par les règles des »grand maîtres: vous cherchez à vous débarasser des formes trop strictes et c'est nouveau pour vous – nous autres en Allemagne n'avons jamais eu cette contrainte, à toute époque nous avons fait des vers de toute forme, de toute longueur, avec ou sans rime, deux strophes à deux cent deux lignes et douze, ce n'est pas nouveau pour nous. De plus: dans votre langue ces »grands maîtres de poésie« ont eu une pureté excessive de rimes – aussi dans les mots, dans leurs constellations, leur usage [...]«.« Vgl. dazu auch Oelmann: Notizen Georges (1996/97), S. 161.

13 StG an A. Saint-Paul, 9.1.1891 (StGA), gedr. in Boehring: Bild (1951/1967), S. 217 f. Im Original, ebd., S. 218: »nos grands classiques souvent s'en sont fort peu souciés, ils se sont permis des apostrophes et surtout des rimes que vous autres n'auriez jamais jugées »classiques«.«

mäßigen Klassizität ins Deutsche für sich in Anspruch genommen hatte –,<sup>14</sup> bevorwortet Saint-Paul im Oktober 1891 den Abdruck zweier übersetzter George-Gedichte in *L'Ermitage* unter Hinweis auf Baudelaire, Mallarmé und Verlaine als Vorbilder Georges. Die Einleitung schließt mit der Ausformulierung desjenigen Hinweises, der George schon zuvor so herausgefordert hatte:

On verra que si M. Stefan George reçoit quelque influence, elle lui vient de poètes français. Baudelaire, dont il prépare une traduction, Mallarmé, Verlaine, paraissent être ses ascendants. Le Symbolisme l'attire. Il inaugure ainsi en Allemagne, contre l'envahissement du naturalisme, le même mouvement de réaction que les Symbolistes français.<sup>15</sup>

Diesmal antwortet George – wenn auch nur indirekt und verkappt hinter Carl August Klein. Vermittels seines essayistischen Alter ego in unangenehmen Lagen,<sup>16</sup> der ja auch als nomineller Herausgeber der *Blätter für die Kunst* zeichnet,<sup>17</sup> inszeniert er für Saint-Paul eine so fein abgestimmte wie polemisch zugespitzte Erwiderung in mehreren Teilen: Zunächst übersendet er in einem ersten Schritt mit Brief vom 7.5.1892 einen Artikel über die zeitgenössische deutsche Literatur<sup>18</sup> und ruft damit den Eindruck hervor, daß die Franzosen über die Situation in Deutschland unzureichend informiert seien und eine Wissensgrundlage für alle weitere Beschäftigung und Interaktion erst geschaffen werden müsse. Obgleich der Text expliziert, was George bereits im

14 Einerseits lobt Mockel: *Les Livres* (1891) Georges »possession d'un vers très ferme, souvent allitéré«, andererseits weist er auf »rythmes très différents, depuis le petit vers de deux trochées jusqu'au grand vers de huit iambes« hin; zit. n. Fechner: *Dokumente* (1998), S. 32.

15 A. Saint-Paul: *Deux Poèmes de Stéphan George* (1891), hier zit. n. Fechner: *Dokumente* (1998), S. 34.

16 Angesichts von Georges konzeptionellem Formbewußtsein, seines Führungswillens wie auch der inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen den Texten und vorhergehenden Notizen ist fest davon auszugehen, daß die unter Kleins Namen in den *Blättern* publizierten frühen Aufsätze, wenn nicht expressis verbis von George formuliert, so doch unter seiner Direktive entstanden sind. Vgl. dazu Oelmann: *Anhang zu SW II* (1987/2005), S. 91, Braungart: *Katholizismus* (1997), S. 100, u. Apel: *Eigene Sprache als fremde* (2010/11), S. 2 f.

17 Vgl. das in Boehringer: *Bild* (1951/1967), S. 37, gegebene Bonmot, Klein habe in »späteren Jahren einmal [an George] geschrieben: ›Dürfte ich um ein Exemplar der von mir herausgegebenen Zeitschrift bitten?«

18 Der Text war Beilage zum Brief StG an A. Saint-Paul, 7.5.1892 (StGA). Zu diesem Zeitpunkt liegt die Arbeit an *Pilgerfahrten* und *Algabal* ebenso hinter George wie der Winaufenthalt und die emotionalen Wirren um Hugo v. Hofmannsthal.

Briefentwurf an Saint-Paul aus dem Vorjahr skizziert hatte, weist George im Anschreiben darauf hin, daß der Text von Klein stamme, er ihn nur ›in eigenhändiger Abschrift‹ einreiche und bitte, ihn übersetzen und in *L'Ermitage* abdrucken zu lassen.<sup>19</sup> *La littérature allemande contemporaine* wird 1892 im Oktoberheft der *L'Ermitage* in Übersetzung von Achille Delaroche gedruckt.<sup>20</sup>

Im selben Monat erscheint das erste Heft der von George gegründeten Zeitschrift *Blätter für die Kunst*. Die programmatische Vorbemerkung, die nicht speziell gekennzeichnet ist und so wohl als Text des auf dem Titelblatt genannten Herausgebers C.A. Klein verstanden worden sein dürfte, verweist darauf, daß sich die Zeitschrift zwar als Gesprächsorgan einer »kunst für die kunst« verstehe und auch »die neuen strömungen der literatur im [...] ausland«, die werke »ähnlichgesinnte[r]« einführen wolle – sie tue dies aber »belehrend und urteilend«. Umgehend auf diese erste in Richtung der französischen Kollegen zu lesende Distanzierung wird dann der von eben jenen Kollegen identifikatorisch benutzte, und von ihnen auf George angewandte Begriff »Symbolismus« als ›verwirrend‹ abgelehnt und auf eine Stufe mit »schlagwort[n]« wie »Dekadentismus Okkultismus u.s.w.« gestellt.<sup>21</sup>

Strategisch so bestens vorbereitet folgen im Dezember 1892 und im März 1893 die ausdrücklichen Lektionen für Saint-Paul: Wiederum unter dem Namen Kleins erscheint im zweiten *Blätter*-Heft ein Aufsatz mit dem Titel *Über Stefan George, Eine neue Kunst*.<sup>22</sup> Er antwortet direkt auf die Ausführungen von »herr[n] Albert Saint-Paul [...] in der pariser ›Ermitage‹« – und rhetorisch zugespitzt finden sich auch hier die Argumente aus Georges Briefentwurf: Saint-Paul sei als »ausländer leisen irrungen unterworfen«, wenn er »alle erscheinungen auf ähnliche im eigenen land« beziehe und George einen »abkömmling Baudelaire's, Verlaine's und Mallarmé's« nenne. Nach dieser gezielten Provokation zieht sich der Text zwar höflich zurück, wenn er die Franzosen doch noch als »erlauchte[] ahnen« charmiert, deren sich der junge George ja überhaupt erst als würdig erweisen müsse.<sup>23</sup> Er tut dies allerdings nur, um daraufhin die Vorstellungen von Vorläufer- und

19 Vgl. StG an A. Saint-Paul, 7.5.1892 (StGA).

20 Vgl. Klein: *La littérature allemande* (1892), wiederabgedr. in Fechner: *Dokumente* (1998), S. 46–48.

21 Alle: *BfdK I.1* (Okt. 1892), S. 1–2. Vgl. dazu Martus: *Werkpolitik* (2007), S. 534 f.

22 Klein: *Über Stefan George* (1892), S. 45–50. Vgl. zu diesem Text als Entwurf von Georges *Ästhetik grundlegend und im folgenden durchgehend konsultiert*: Apel: *Eigene Sprache als fremde* (2010/11).

23 Alle: Klein: *Über Stefan George* (1892), S. 46. Vgl. dazu Apel: *Eigene Sprache als fremde* (2010/11), S. 10.

Nachfolgetum bzw. Ahnschaft und somit einer Hierarchie im Verhältnis zwischen Symbolisten und George doch auf vielfältige Weise zu hintergehen und jedes Nachahmungsgefälle zu bestreiten. Als Avantgarde (»vorgeschrundene«) ihrer jeweiligen Nationalliteraturen seien sie »auf demselben weg« zusammengetroffen, sei »ihm wie Ihnen aufgegangen«, daß das »wesen der modernen Dichtung« darin liege, »das wort aus seinem gemeinen alltäglichen Kreis zu reissen und in eine leuchtende sfäre zu erheben.«<sup>24</sup> Was George hier unter der Tarnkappe Kleins über sich selbst behauptet, ist nicht weniger als daß er unabhängig von allen Einflüssen selbst, *sui generis*, eine Position erlangt habe, die um 1892 bereits beinahe fünfzig Jahre lang die literarische Diskussion der ›Vorgeschrundenen‹ beschäftigt hatte, so Charles Baudelaire, Oscar Wilde,<sup>25</sup> aber eben auch Stéphane Mallarmé. Bereits 1862 hatte der Mallarmé der ersten Werkphase seine in *L'Artiste* erscheinenden *Hérésies artistiques. L'art pour tous* mit dem Satz eröffnet: »Alles Heilige und was heilig bleiben will, hüllt sich in Mysterium.«<sup>26</sup> Diesen ins Hermetische potenzierten *l'art pour l'art*-Gedanken entwickelt Mallarmé in den ›Ketzerien‹ aber gerade aus der polemischen Auseinandersetzung mit den sozio-ökonomischen Bedingungen seiner Zeit. Aus der Analyse der Massengesellschaft und Marktkultur zeichnet er die Folgen einer ›verrohten‹, sich am Massengeschmack orientierenden und sich so von diesem Populismus ästhetisch und wirtschaftlich abhängig machenden ›Kunst für alle‹ (»l'art pour tous«). Als Antidot zur »Vulgarisierung der Kunst« und zum Schaffen der »Handwerker-Poeten« fordert Mallarmé eine Restitution der bedingungslosen Verehrung des Schönen, ja, eine Wiedererweckung des Glaubens an das Arkanum Kunst.<sup>27</sup> Dies ist auch Georges Ziel. Doch: seine »GEISTIGE KUNST« will rein sein von Konzessionen, eben gerade solchen an Vorgänger, mit denen eine französische Vorgeschichte des eigenen Denkens offenbar zu werden drohte oder eine Einordnung der eigenen Konzepte in eine zeitgenössische, historisch bedingte literaturästhetische Entwicklungslinie möglich würde. Vor allem wäre über einen Text wie den Mallarmés eine für George ganz und gar inakzeptable Herleitung und Begründung seines Standpunkts aus der argumentativen, gar analytisch-polemischen Einlassung auf soziale oder ökonomische Bedingungen und Zeitumstände denkbar.

24 Klein: Über Stefan George (1892), S. 46 f.

25 In Bezug auf Wildes *The Soul of Man under Socialism* (1891): Apel: Eigene Sprache als fremde (2010/11), S. 4 f.

26 Mallarmé: *Hérésies artistiques* (1862), zit. n. d. ers.: Dichtungen (1992), S. 268.

27 Ebd., S. 271 bzw. 272. Vgl. in diesem Zusammenhang auch den sarkastischen Hinweis auf die hermetische Kunstsprache, hier S. 17, Anm. 8.

Daß die Gefahr, als Epigone französischer Ideen wahrgenommen zu werden, mit dem Hinweis auf die vermeintliche Gleichzeitigkeit der Entdeckung des *l'art pour l'art* und der »kunst für die kunst« nicht gebannt sein kann, läßt der Text dabei durch seine ambivalente Strategie offenbar werden: George wird zwar einerseits zum Originalgenie mit göttlicher Schöpferkraft stilisiert<sup>28</sup> und die Originalität seines Werkes durchweg betont, eine mögliche Abhängigkeit von französischen Quellen und Mustern aber ebenso beständig bestritten und damit als zentrales Bezugssystem gerade aufgerufen und beglaubigt.<sup>29</sup>

Wer die werke und den entwicklungsgang unseres dichters genau besieht dem wird seine ursprünglichkeit klar werden. das grundverschiedene seines verfahrens von dem der Franzosen (insonderheit Baudelaire's) bekundet sich am ehesten durch das fehlen aller reflexion aller rhetorik. im gegensatz zu den Jüngsten die die formen auflösen sind die seinigen streng regelmässig, und er läßt nie die verständlichkeit und die zusammenfassende beschränkung vermissen.<sup>30</sup>

Die ›Regelmäßigkeit‹ der äußeren, sprachlichen Gestaltung und Klassizität,<sup>31</sup> bald sogar zur Vorstellung von der ›Reinheit‹ der Form verabsolutiert und identifikatorisch überhöht, wird in diesem Text

28 Vgl. Klein: Über Stefan George (1892), S. 48: »seitdem die alten götter tot sind, haben wir es zum erstenmal mit den offenbarungen eines ursprünglichen dichterischen geistes zu thun der aus seinen gedanken eine welt für sich gebaut und nach einem ganz bestimmten ihm eigentümlichen plan ein stehendes abgerundetes werk geschaffen.« Vgl. auch Apel: Eigene Sprache als fremde (2010/11), S. 6f.

29 Diese Linie wird bezeichnenderweise durch offene Widersprüche konterkariert, wenn immer wieder auf Ideenquellen Georges wie etwa »frühzeitig[e] romanische[] einflüsse[]« hingewiesen wird, nur um diesen Bruch mit der Argumentationslinie dadurch wieder zu entschärfen, daß es »besonders italienische[]« Einflüsse gewesen seien, die gewirkt hätten – und diese »in rein linguistischer hinsicht«. In einer zweiten Stufe wird dann auch die Vorstellung von ›Einfluß‹ destruiert, insofern nicht zu verstehen sei, daß George etwas aufgenommen, sondern bestimmte klangästhetische Wahrnehmungen aus dem Italienischen »in der eignen [Sprache] aufzufinden und wiederzugeben« angestrebt habe; alle: Klein: Über Stefan George (1892), S. 48.

30 Ebd., S. 46f.

31 Vgl. ebd., S. 48: »Die form dieses werkes ist im strengsten sinn klassisch. hier giebt es keine falschen unreinen reime mehr keinen einzigen leichtsinnigen fehler im takt und [...] dasselbe wort wiederholt sich niemals im reim.« Bezeichnenderweise ist das Negativbild hier nicht die zeitgenössische französische Lyrik, sondern der Zustand der Dichtung in Deutschland, die all diese Formeigenschaften nicht zeige.



zum zentralen Kriterium von Georges »ursprünglichkeit«. Daß zur Konstruktion dieser vermeintlichen Ursprünglichkeit, die letztlich nur Unabhängigkeit von französischen Mustern bzw. Formcharakteristika meint, auch nationale Stereotype aufgerufen, gegeneinandergesetzt und gewertet werden, ist kein Zufall. Denn Schlußstein der Argumentation wie Auftakt ihrer Fortsetzung im nächsten Blätterheft ist die Setzung gerade eines nationalkulturellen Schutzraums,<sup>32</sup> die Konstruktion einer kulturellen Reichseinheit gegen gesamteuropäische Strömungen wie den Symbolismus:

Wir haben auch vertreter einer neuen kunst und brauchen uns nicht ans ausland anzulehnen. sie ist ganz anderer art als die Zola's und der Norweger und ganz bei uns zu haus. ihre hauptstützen Richard Wagner der komponist Friedrich Nietzsche der orator der maler Arnold Böcklin und der zeichner Max Klinger. zu ihnen tritt ein dichter.<sup>33</sup>

Damit ist abschließend eine doppelte Absage an Saint-Paul und seine Vereinnahmung Georges als ›deutscher Symbolist‹ formuliert: ästhetisch durch Setzung der dann für Georges gesamtes Werk leitenden poetologischen Hohlformel von der Klassizität bzw. Formstrenge Georges als vermeintlich oppositionalem Konzept zum Symbolismus; kulturpolitisch durch die Strategie der Abschottung einer rein nationalsprachlich deutschen Kultursphäre, innerhalb derer jedes etwaige Schüler- oder Konkurrenzverhältnis zu den französischen Kollegen bedeutungslos wird.

Überraschenderweise kehrt der nächste, im März 1893 in den *Blättern* erscheinende Aufsatz von C.A. Klein, *Über das rein Formelle*, trotz dieser eigentlich so absoluten Sphärentrennung noch einmal auch zur Bestimmung des Verhältnisses der Formdiskurse in der französischen und deutschen Literatur zurück – wieder setzt er Ideen aus dem Briefentwurf an Saint-Paul fort und baut zudem auf Notizen auf, die George sich zum Symbolismus, zu Literatur und Kunst seiner Zeit gemacht hatte:<sup>34</sup> Der Text folgt dabei der Vorstellung, daß es unterschiedliche

32 Zur in diesem Kontext entworfenen Abgrenzung von deutsch-romantischem und französisch-symbolistischem Symbolbegriff in Klein: Über Stefan George (1892) vgl. hier dann S. 269 ff., vor allem aber Apel: Eigene Sprache als fremde (2010/11), S. 11–17.

33 Klein: Über Stefan George (1892), S. 50.

34 Klein: Über das rein Formelle (1893), S. 83–85, hier S. 83 f. Vgl. auch George: Notizen zu Literatur (1996/97), S. 153–170, sowie zum Zusammenhang zwischen Georges Notizen und ›Kleins‹ Text Oelmann: Notizen Georges (1996/97), S. 157, und De Angelis: Einführung (2012), S. 13 ff.

Niveaustufen ästhetischer Entwicklung gebe (Stilpluralismus/Unordnung, Klassizität/Ordnung, Destruktion/Ordnungsbruch), die die Nationalliteraturen verschieden schnell und unabhängig voneinander erreichten. Das Movens der Entwicklung wird dabei nicht bei einem Interaktions- oder Austauschprozeß *zwischen* den Literaturen gesehen, sondern, bedingt auch durch die Unterschiedlichkeit von »bau« und »gesetzen« der jeweiligen Sprache, allein *innerhalb* der jeweiligen Literatur.<sup>35</sup> Während Georges Alter ego Klein nun einräumt, daß Frankreich die letzte Stufe formaler Kultivierung erreicht habe, rät er vorerst zur Zurückhaltung, sich dieses Niveau zum Vorbild zu nehmen bzw. die eigene Dichtung daran zu messen, weil die ungleichzeitige Entwicklung für die deutsche Lyrik zunächst noch ganz andere Maße setze:

Wenn wir im nachbarlande die bestrebung erkennen in der dichtung die maasse aufzulösen die reime zu entstellen die alten strofen zu sprengen, es als ein besonderes verdienst gilt einen vers von eilf von dreizehn füßen angewandt zu haben: so hat das jezt für uns geringe bedeutung. / Zu allen literaturläufen [...] haben wir von den strengen formregeln die für die Franzosen galten wenig gebrauch gemacht, daher wir auch deren grad der äusseren vollendung nie erreicht. / Die formelle reinheit ist bei unsern klassikern nirgends durchgeführt. [...] Wenn wir erst formell so weit wie die Romanen vorgeschritten sind wenn unser verfeinertes ohr sich lange genug an vollster metrischer und klanglicher reinheit geweidet und gesättigt: dann erst dürfen wir an eine auflösung und zersetzung der sprache denken und dann erst können unsre freien rhythmten logisch sein musikalisch wirkungsvoll und künstlerisch.<sup>36</sup>

Wenn schlußendlich auch die »freien rhythmten« und damit das von den »Romanen« erreichte Niveau des Formbruchs als fernes Ziel auch der deutschen Lyrik projiziert wird, so verhält sich der Text in seiner Darstellung doch eindeutig wertend und sogar subversiv: Die höchste, letzte Stufe der formalen Kultivierung bzw. ihre Umsetzung in der französischen Lyrik erfährt eine durchgängig pejorative Beschreibung im Vokabular der Destruktion, Auflösung und Zersetzung, des Niedergangs, während die ganze Sehnsucht des Texts einer »durch geschlech-

35 Diese Begründung findet sich bereits in Klein: Über Stefan George (1892), S. 47: »jeder versucht das [d. i. die Umsetzung seines Programms, M. B.] nach dem bau und den gesetzen seiner sprache«. Zur Umcodierung von Goethes Konzept der Sprachbereicherung an dieser Stelle vgl. Apel: Eigene Sprache als fremde (2010/11), S. 7f.

36 Klein: Über das rein Formelle (1893), S. 83–85.

ter hindurch genossene[n] strenge[n] schule« gilt,<sup>37</sup> die ganze sprachliche Sympathie damit der »formellen reinheit« der ›Vorstufe«, der Klassizität gehört, die identifikatorisch idealisiert wird. Daß die »jungen dichter« der »neuesten künstlerischen bewegung«, ergo vor allem George, bereits eine »unbestrittene[] meisterschaft« darin zeigten, sich am Labsal der Form zu ›weiden«, die »sprache zu höchster glätte den reim zu höchster reinheit« brächten und so den Grundstein zur Errichtung solch eines Generationen lang andauernden Formregiments setzten, propagiert der Text demgemäß als »einzig richtigen gang der entwicklung«.<sup>38</sup>

Nun ließe sich die Argumentation als mitunter streng formulierter, aber grundsätzlich freundlicher Hinweis darauf lesen, daß die deutsche Lyrik nicht an der französischen gemessen und damit nicht unter den Druck der Vergleichbarkeit des schlecht Vergleichbaren gesetzt werden solle, vielmehr einfach nur des Freiraums für eine unabhängige, noch anders getaktete Entwicklung bedürfe: Der Text versuchte also nur, der ungerechten Beurteilung von Georges Lyrik mit französischen Maßstäben vorzubeugen, wie sie durch die Einordnung als ›deutscher Symbolist« nahelägen, bzw., in den Innenraum der *Blätter*-Gemeinde gesprochen, das Selbstbewußtsein der »jungen dichter« zu stärken, zunächst den eigenen Weg zu verfolgen. Ihre tatsächliche Schlagkraft erhält die Argumentation aus *Über das rein Formelle* aber erst, wenn man sie im Kontext einer Denkfigur liest, die »der orator« Friedrich Nietzsche 1888 im *Fall Wagner* ausgeführt hatte.

In den Nachschriften zu seiner Analyse der zeitgenössischen (Musik-)Kultur anhand des typologisch verstandenen Falls Richard Wagner entwickelt Nietzsche ja gerade die Vorstellung vom unentschiedenen Widerstreit zweier komplementärer Weltanschauungsprinzipien bzw. Handlungsmodi als Charakteristikum »des *Modernen*«: einerseits gebe es die Bereitschaft zum »niedergehende[n] Leben« (und damit zu den Charakteristika: christlicher Wertebegriff, Gott, Jenseits, Entselbstung, verneinend, verarmend, verblassend, verhäßlichend), andererseits den Hang, den Willen zum »aufsteigenden Leben[]« (Herren-Moral, römisch, heidnisch, klassisch, Renaissance, Wille zur Macht, Prinzip des Lebens, Fülle, Überreichtum an Kräften, bejahend, erklärend, verschönend, vernünftig).<sup>39</sup> Die Hauptströmung seiner Zeit nun, die »europäische[] *décadence*« im engen Sinn, neigt für Nietzsches Blick

37 Klein: *Über das rein Formelle* (1893), S. 85.

38 Alle: ebd., S. 85.

39 Nietzsche: *Der Fall Wagner* (1888/1960), S. 936.

(ebenso wie für die mit Sokrates einsetzende *décadence* im weiten Sinn, des abendländischen Denkens und Lebens also überhaupt) gänzlich dem Verfall und damit den »Tugenden des niedergehenden Lebens« zu – folgerichtig habe sie auch die Schönheitsvorstellungen der »Niedergangs-Kulturen«:

Die Ästhetik ist unablässig an diese biologischen Voraussetzungen [Aufstieg oder Niedergang, M. B.] gebunden: es gibt eine *décadence*-Ästhetik, es gibt eine *klassische* Ästhetik – ein »Schönes an sich« ist ein Hirngespinnst, wie der ganze Idealismus.<sup>40</sup>

Ist man bereit, sich von der Auffassung zu trennen, Nietzsche sei von George und seinem Umfeld substantiell und produktiv erst knapp vor 1900 rezipiert worden, und auch die These aufzugeben, daß die direkten Bezüge auf ihn in den frühen *Blätter*heften – und im selben Heft mit *Über das rein Formelle* erscheint immerhin auch ein Beitrag des Nietzsche-Herausgebers Fritz Koegel<sup>41</sup> – nicht viel mehr als »Zugeständnisse an den Modegeschmack«, »Autoritätsverweise« auf »konventionelle[m] Niveau« oder Zitate zur »Legitimierung eigener Ansprüche«<sup>42</sup> sind, kann man in den von »Klein« aufgerufenen Niveaustufen der Formentwicklung präzise dieses Kulturmodell Nietzsches durchscheinen sehen. Die behauptete Klassizität, die »geniale Neuheit und monumentale Einfachheit«<sup>43</sup> von Georges Stil, läßt sich so nicht nur mit den zitierten »Tugenden des *aufsteigenden* Lebens« auf, sondern George selbst wird zum handelnden Subjekt einer bei Nietzsche noch erst her-

40 Nietzsche: Fall Wagner (1888/1960), S. 936; Zitate zuvor S. 928, 936 u. 925.

41 Vgl. Koegel: Von der Kunst (1893), S. 70–71. Dazu auch Raschel: Nietzsche-Bild (1984), S. 6 f.

42 So liest Weber: Bedeutung Nietzsches (1989), bes. S. 44–52, hier S. 51 u. 105, die zwischen 1889 u. 1899 belegten Rezeptionszeugnisse in seiner vielzitierten und als grundlegend bewerteten Studie. Trawny: George dichtet Nietzsche (2000/01), S. 48, kritisiert Webers Analyse in diesem Punkt deutlich, geht aber auf eine produktive Nietzsche-Rezeption um 1890 ebenfalls nicht ein. Auch Raschel: Nietzsche-Bild (1984), S. 18, interpretiert die frühen Bezüge Georges auf Nietzsche trotz seiner Hinweise auf die Beziehung zu Kögel als vom »ausschließliche[n] Anliegen« geprägt, Nietzsche als »Legitimation und Paradigma« zu benutzen: »George [sucht] krampfhaft nach Vorbildern [...]. Nietzsches Ruhm und Ansehen stehen damals bereits fest. Also greift man auf ihn zurück«. Vgl. auch Cancik: Nietzsche in Berlin (2010), bes. S. 334. Martus: Werkpolitik (2007), S. 575–589, allerdings liest den George der *Hymnen* bereits im Kontext von Wagner-Begeisterung und Nietzsches Wagner-Kritik.

43 So die Beschreibung von Georges Stil dann in Klein: Das doch nicht Äusserliche (1893), hier S. 144.

beigesehnten Wende in der unaufhaltsamen Verfallsbewegung oder zumindest Protagonist des Aufwachens aus dem Zustand falscher Unentschiedenheit: Ein Moment des Zögerns, der »Gesundheit« und »Instinkt-Witterung für Schädliches und Gefahrdrohendes« hatte Nietzsche im noch verhältnismäßig »instinktsicheren«, ergo »dumpfen Widerstand« der Deutschen gegen Richard Wagners Musik gesehen – und mit dem daraus hervorgehenden Hinweis auf die ungleichzeitige Entwicklung der europäischen Nationalkulturen en passant die für das folgende Jahrhundert bestimmendste Ausprägung der wirkmächtigen, bereits zwischen Friedrich II. und Voltaire diskutierten Opposition von französischer Zivilisation und deutscher Kultur geformt, die die Vorstellungen des verzögerten deutschen Sonderwegs von Herder bis Humboldt, von Schiller über die Schlegels bis zu Schleiermacher aufnimmt und verdichtet:

so viel Gesundheit hätte Frankreich nicht mehr aufzuwenden. Die Deutschen, die *Verzögerer par excellence* in der Geschichte, sind heute das zurückgebliebenste Kulturvolk Europas: dies hat seinen Vorteil – eben damit sind sie relativ das *jüngste*.<sup>44</sup>

Der von Klein ausgesprochene Wille Georges zur klassischen Form wird – über die zuvor ausgeführte formelle und nationale Opposition hinaus – in diesem Kontext zum harsch selbstbewußten Wehren gegen ein »niedergehendes Leben«. Das bereits vorliegende Werk Georges wird zum Beleg der Verteidigung des deutschen Anspruchs auf »klassische Ästhetik« und reine, aufstrebende Schönheit im Kampf gegen die mit dem Niedergang und der Ästhetik der Auflösung identifizierten französischen Symbolisten.

44 Hier u. zuvor: Nietzsche: Fall Wagner (1888/1960), S. 928. Vgl. zur kulturellen Sonderwegsfrage Wiedemann: Deutsche Klassik u. nationale Identität (1993).

## II. Ursprünge

### Der Geist der Baudelaire-Umdichtung

*... und er handelte nach Brauch und Herkommen. Denn in der Literatur wie in den Wäldern der nordamerikanischen Wilden werden die Väter von den Söhnen todtgeschlagen, sobald sie alt und schwach geworden.*

*Heinrich Heine: Die romantische Schule*

Schaut man auf das ›innere‹, poetische Geschehen, das bereits vor dieser theoretisch-poetologischen Auseinandersetzung auf der Metaebene der Zeitschriften stattfindet, kann man den jungen Lyriker George beim Auffinden der Ursprungsidee seines eigenen Werks beobachten: er bekommt sie in der Beschäftigung mit Baudelaires epochalem Buch *Les Fleurs du Mal* zu fassen.

Hatte George mit der Übersetzung einiger Baudelairescher Gedichte aber nicht erst im Laufe des Jahres 1891 begonnen und damit nach Abschluß seiner *Hymnen*, mitten in der Arbeit an seinem zweiten Gedichtband *Pilgerfahrten* – so, wie es nicht nur Robert Boehringer in seiner immer wieder verblüffend genau aus Quellen gearbeiteten Biographie *Mein Bild von Stefan George*, sondern dann auch Thomas Karlauf berichtet, der auf weitere vierzig Jahre Forschung zurückgreifen konnte?

»Was sagen Sie zu meinem Plan, den Deutschen eine Kostprobe aus den Übertragungen von Baudelaire zu geben«, fragte George im März 1891 seinen Mentor Saint-Paul, »denn mit wem soll man beginnen, wenn nicht mit Baudelaire?«,

schreibt Karlauf.<sup>1</sup> Bei Boehringer heißt es in gleichem Zusammenhang: »Daß George Anfang 1891 seinen Plan, Baudelaire zu übertragen, mit dem Freund [Saint-Paul] besprach, zeigt, wie nahe er sich ihm fühlte.« Weniger auf den Publikationsplan als auf die Übersetzungsabsicht zielend, zeitlich allerdings unbestimmt, fährt Boehringer dann fort: »Zur Übertragung der *Fleurs du Mal* soll er sich entschlossen haben, als er von Mallarmés Übertragungen von Dichtungen Edgar Poes gehört habe.«<sup>2</sup> Ist die These, George habe die Ursprungsidee zu seinem Werk

1 Karlauf: *George* (2007), S. 87, unter Bezug auf StG an A. Saint-Paul, Entwurf v. 23.3.1891 (StGA), abgedr. bei Boehringer: *Bild* (1951/1967), S. 32.

2 Zitat hier u. zuvor: Boehringer: *Bild* (1951/1967), S. 32 u. 34.