

COMMUNICATIO

Band 15

Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte

Herausgegeben von Fritz Nies und Wilhelm Voßkamp
unter Mitwirkung von Yves Chevrel und Reinhart Koselleck

Wolfgang Braungart

Ästhetischer Katholizismus

Stefan Georges Rituale der Literatur

**Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1997**



Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds
Wissenschaft der VG WORT

Jürgen Stenzel zum 14. April 1997

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Braungart, Wolfgang:

Ästhetischer Katholizismus : Stefan Georges Rituale der Literatur / Wolfgang
Braungart. – Tübingen : Niemeyer, 1997

(Communicatio ; Bd. 15)

ISBN 3-484-63015-9

ISSN 0941-1704

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1997

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz und Druck: Allgäuer Zeitungsverlag GmbH, Kempten

Binden: Geiger Industriebuchbinderei GmbH, Ammerbuch

Inhalt

Vorbemerkung	IX
ERSTER TEIL: TENDENZEN UND DISPOSITIONEN ZUM RITUELLEN UM 1900	1
1. George im Kontext der europäischen Moderne	3
Ästhetizismus und Symbolismus – Selbstinszenierung des Dandys: Baudelaire – Ästhetizismus als negative Theologie – Ästhetizismus und Kulturkritik – Rossetti, Valéry, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine: Interesse am Kultischen und Ritualen – der <i>Renouveau catholique</i> – Claudel	
2. Depotenzierung des Subjekts und Ritualbildung	35
a) Krise und Kritik. Zur Situation in Deutschland	35
Tendenz zum Religiösen und Ritualen um 1900 – Problematik des Modells der Krise – deutscher Sonderweg? – zur deutschen Kulturkritik: Langbehn, Lagarde – Harry Graf Kesslers Plan für ein Nietzsche-Denkmal	
b) Jugendbewegung und Reformpädagogik	43
Rituale der Jugendbewegung – Gustav Wyneken – Klaus Manns Autobiographie – Eugen Diederichs	
c) Konservative oder rituelle Kunst?	49
Zur Situation in der bildenden Kunst – Lechter – Nazarener und Präraffaeliten – Kult der Form – die Katholische Publizistik Heinrich Keiters	
d) Liturgiebewegung	54
Beuroner und Maria Laacher Bewegung – Liturgie als Gesamtkunstwerk – George in der Reichstheologie	
e) Hauptmann und Hofmannsthal	62
Hauptmann, ›Hanneles Himmelfahrt‹, ›Bahnwärter Thiel‹ – Hofmannsthal, ›Der Tor und der Tod‹, ›Das Märchen der 672. Nacht‹	
ZWEITER TEIL: GEORGE	75
1. »Was ich noch sinne und was ich noch füge / Was ich noch liebe trägt die gleichen züge«. Zur Einheit des Werkes – Überblick und These	77
Anmerkungen zur Forschung (Meuthen, David, Morwitz) – religiöse George-Deutungen (Muth, Frommel) – George und die Erlebnislyrik, Subjektivitätskritik – Herkunft aus dem europäischen Ästhetizismus und Fortentwicklung im Zeichen der Kulturkritik – Kreisbildung – Gebärde, Gestalt, Gebilde, Form (Klaus Mann, Hofmannsthal, Ria Claassen): Georges Ästhetik ritueller	

Anschaulichkeit – Übergang zur Lehre – Ritual und Habitus – Georges Werk als Übergangsritual zur Moderne – Religion und Kult (Linke) – These: die Einheit des Werkes	
2. »Das Haupt«: George im Bild	118
Zwei Briefe an George – Literaturgeschichte des Angesichts – Benjamin und die Frühgeschichte des Begriffs der Aura – Theosophie (Marques, Blavatsky, Lechter, Wolfskehl) – Fotografie und Aura der Person – Konkurrenz von Porträtmalerei und Fotografie – Boehringers ›Bild‹ Georges – George-Porträts der Brüder Hilsdorf – eine Rivalität um Bilder: George und Hofmannsthal	
3. Lesen, Hören, Verstehen	154
Sakralisierung des Vorlesens – Lesen als Kreisritual – Wahrheit des Lesens und Wahrheit des Textes – Wissenschaftsskepsis – rituelles und sinnverstehendes Lesen – Georges Geheimsprache – Verstehen als Zuteil-Werden der Wahrheit (Gundolf, Gertrud Simmel, Heidegger) – l'art pour l'art als negative Theologie – Vorlesen als soziale, gemeinschaftsbildende Praxis (Jugendbewegung, Fritz Klatt) – Georges Lesungen	
4. Katholizismus	176
Katholizismus als Topos im Kreis (Gundolf) – Karl Muths George-Kritik – ›Leo XIII‹ – ›Der kindliche Kalender‹: Zyklus und Rhythmisierung – ›Seefahrt‹: sentimentalische Erinnerung – ›Lilie der Auen‹: Innigkeit statt Innerlichkeit – Katholizismus und ›das Individuumchen‹: Curtius, Steiner, Gundolf	
5. Liturgische Lyrik	205
Individuelles und kollektives Gebet – Georges ›Gebete‹ im ›Siebenten Ring‹ – zur Problematik der Lehrdichtung – ›Litanei‹ – Baudelaires Litanei – Ästhetik des rituellen Gebetes; Ritualisierung von Herrschaft und Dienst – ›Nachtgesang I‹ – ›Ich bin der Eine und bin Beide‹	
6. Poetische Eucharistie	223
Übergang zur Lehre und Kreisbildung – ›Komm in den totgesagten Park‹ – Kommunion als Prinzip der Kreisbildung: George und Gundolf – Maximin als Kult des göttlichen Kindes: Key, Nietzsche – ›Seelied‹ – ›Einverleibung‹ – noch einmal: zur Problematik der Lehrdichtung	
7. Selbstbezüglichkeit	254
Poetische Funktion – ›Vogelschau‹ – Vogel als poetologisches Motiv – ›Ursprünge‹	
8. Zyklen	265
Ritual und Zyklus – Literarischer Zyklus – Georges Baudelaire-Übertragung – ›Fibel‹ – ›Weihe‹ – ›Weihe und Vogelschau‹: Konsekrierung und Desekrierung – ›Der Teppich des Lebens‹	
9. Lieder	288
Melancholie und Spätzeitbewußtsein im 19. Jahrhundert und bei George – Scheitern des Rituals: ›Ihr tratet zu dem Herde‹; ›Der Schüler‹ – Lied bei George – ›Vorklang‹ – ›Kreuz der strasse‹ – ›Im windes-weben‹ – ›An baches ranft‹	

Literatur	307
Personenregister	373

Vorbemerkung

In meiner Arbeit ›Ritual und Literatur‹ (Tübingen: Niemeyer 1996) habe ich versucht, allgemeinere Aspekte eines Zusammenhangs von Ritual und Literatur zu beschreiben. Nun möchte ich diese Überlegungen literaturgeschichtlich vertiefen am wohl bedeutendsten und konsequentesten Fall einer Ästhetik des Rituals in der literarischen Moderne: an Stefan George. Seine Rituale der Literatur sind freilich keine singuläre Erscheinung. Das soll im ersten Teil über Tendenzen und Dispositionen zum Rituellen um 1900 umrissen werden. Im zweiten Teil werde ich dann zu zeigen versuchen, daß sich unter dem Gesichtspunkt des Rituals der innere Zusammenhang des Werkes und die Einheit von Leben und Werk beschreiben lassen. Ich kann und will dabei auch ästhetische Wertungen nicht vermeiden. Schließlich ist es ein Werk, mit dem wir heute umgehen müssen. Wir müssen uns zu ihm stellen. Georges Leben und besonders sein späteres Werk (seit dem ›Siebenten Ring‹) sind eine Herausforderung. Aber erfreulicherweise hat sich die George-Forschung in den letzten Jahren belebt und auch versachlicht. Es gibt nicht mehr nur die Wahl zwischen Hagiographie und Polemik. Der zunehmende historische Abstand läßt es offensichtlich leichter zu, die Bedeutung Georges wahrzunehmen, ohne gleich in rückhaltlose Verehrung zu verfallen.

Man kann gegen meine Arbeit einwenden, daß sie schon mit ihrem Titel das Katholische im Werk Georges zu stark betone und die große Bedeutung, die das platonisch-griechische Erziehungs- und Sozialmodell des ›schönen Lebens‹ im Kreis hat, vernachlässige. Nun gehört es zu einer These, daß man gewisse Einseitigkeiten und Zuspitzungen in Kauf nehmen muß, wenn sie wirklich deutlich werden soll. Wichtiger aber scheint mir, daß in dem tatsächlich auffälligen Interesse des Kreises am platonisch-griechischen Modell auch seine legitimatorische Funktion und sein sublimatorisches Potential gesehen wird. Den Platonismus bei George und in seinem Kreis zu sehr zu betonen, kann bedeuten, die für George entscheidende Verbindung von Ästhetischem, Religiösem und Sexuellem zu kaschieren. Das platonisierende Modell des schönen Lebens dient im Kreis und in der Rezeptionsgeschichte auch der Adellung und Legitimierung der Georgeschen Pädagogik.

Dagegen ist das *ästhetische* Potential des Katholizismus doch sehr viel höher. Und darauf kommt es mir an. Die Bedeutung des Ästhetischen für die Religion wird seit einiger Zeit auch interkonfessionell wieder lebhaft diskutiert.

Ästhetischer Katholizismus ist also nicht zu verwechseln mit katholischer Ästhetik. Die Problematik einer katholischen Literatur unter den Bedingungen der ästhetischen Moderne hat kürzlich erst Jutta Osinski nachdrücklich in Erinnerung gerufen.¹ Zudem steht George mit seinem Interesse am Katholizismus in der literarischen Landschaft der Jahrhundertwende nicht allein. Neben den großen französischen Lyrikern Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Valéry (s. dazu I, 1.) wären für die deutsche Literatur um und nach 1900 Rilke, Trakl² oder der Dadaist Hugo Ball³ zu nennen.

Diese Arbeit wurde im Wintersemester 1993/94 als Teil II meiner Gießener Habilitationsschrift abgeschlossen. Sie wurde für den Druck leicht überarbeitet. Eingefügt habe ich vor allem weitere, unpublizierte Quellenbelege. Wichtige seither erschienene Literatur – ich denke dabei vor allem an die Untersuchungen Rainer Kolks und Stefan Breuers⁴ – konnte ich in der Regel nur noch in den Anmerkungen berücksichtigen.

Für stete, freundliche Hilfe und große Gastfreundlichkeit danke ich Lore Frank und besonders Ute Oelmann vom Stefan George-Archiv, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart. Ute Oelmann, die Leiterin des Archivs, hat das Entstehen dieser Arbeit über eine lange Zeit hinweg mit vielen Hinweisen unterstützt und in kritischer Diskussionsbereitschaft begleitet. Der Stefan George-Stiftung danke ich für die freundliche Genehmigung des Abdrucks von Zitaten aus unpublizierten Archivalien.

Für Hinweise und Kritik danke ich außerdem Gerhard R. Kaiser, Hans-Georg Kemper, Andreas Nentwich, Angelika Overath und Robert Wolff (†), für sorgfältiges Korrekturlesen Ulrike Morgner, Heide Volkening, Anne Leßmeier, Lothar van Laak und meinem Vater Hans Braungart. Fritz Nies und Wilhelm Voßkamp danke ich für die Aufnahme in die von ihnen herausgegebene Reihe ›Communicatio‹, Birgitta Zeller und Bettina Gade vom Max Niemeyer Verlag für ihr Engagement bei der Drucklegung der Arbeit. Der VG Wort danke ich für einen großzügigen Druckkostenzuschuß.

¹ Vgl. Jutta Osinski, *Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*; jetzt auch: Susanna Schmidt, ›Handlanger der Vergänglichkeit‹. Zur Literatur des katholischen Milieus 1800–1950.

² Ein Problem, das m.E. beim gebürtigen Protestanten Trakl eher unterschätzt wird. Dabei scheint mir die offensichtliche Bezugnahme auf den Katholizismus – in Anspielungen, Zitaten, Motiven, in Gedichttiteln – für die Geschlossenheit des lyrischen Raumes mitverantwortlich zu sein.

³ Aufschlußreich ist dafür Balls Tagebuch ›Die Flucht vor der Zeit‹.

⁴ Daß sich der Titel meiner Arbeit auf Breuers Buch ›Ästhetischer Fundamentalismus‹ zu beziehen scheint, ist allerdings Zufall. Der Titel stand lange vor Erscheinen des Buches von Breuer fest. Dennoch fügt sich, scheint mir, dieser unbeabsichtigte Bezug nicht schlecht.

Besonderen Dank schulde ich meiner Frau Jutta Golawski-Braungart und meinem Schwiegervater Ernst Golawski, die mir wiederum unermüdlich beigestanden haben, und der freundschaftlichen Diskussion mit Manfred Koch und Gerhard Kurz.

Wolfgang Braungart

ERSTER TEIL

TENDENZEN UND DISPOSITIONEN ZUM RITUELLEN
UM 1900

1. George im Kontext der europäischen Moderne

Der 24-jährige George veröffentlichte 1892 in der ersten Folge der ›Blätter für die Kunst‹ folgenden Aufruf:

Wir kündigen gern an dass auf anregung unsrer geehrten schwester ›La Plume‹ in Paris sich ein ausschuss von hervorragenden in- und ausländischen künftlern gebildet, in der absicht den grossen dichter BAUDELAIRE mit einem denkmal zu ehren. die kosten dieses denkmals sollen durch unterzeichnungen für ein werk ›Le Tombeau de Ch. Baudelaire‹ bestritten werden, an dem die mitglieder des ausschusses zusammen arbeiten – in Frankreich: die schriftsteller Leconte de Lisle, Stéphane Mallarmé, François Coppée, Octave Mirbeau, Sully-Prudhomme, Catulle Mendès u. a., sowie die vertreter der jungen zeitschriften Plume, Ermitage, Mercure – in Belgien: Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren – in Deutschland: Stefan George – in England: Ch. A. Swinburne.¹

Zweierlei wird aus diesem Aufruf deutlich: Der junge George sieht sich als einzigen deutschen Dichter in einem europäischen Kontext, in dem Literatur durch die Dichter selbst kultisch inszeniert wird. Und: Die französischen Repräsentanten dominieren. Dies gilt auch für die Bedeutung, die sie für George selbst haben. Durch ihn sind sie für viele deutsche Autoren erst zugänglich geworden.² George hat diese Bedeutung auch in seiner Lyrik ausgesprochen und davon später nichts zurückgenommen:

Wie oft noch spät da ich schon grund gewonnen
In trüber heimat streitend und des sieges
Noch ungewiss · lieh neue kraft dies flüstern:
RETURNENT FRANC EN FRANCE DULCE TERRE.

(Schluß des Gedichtes ›Franken‹, SW VI/VII, 19)

George ist ein Autor der europäischen Moderne. Mit ihr verbindet ihn sein ausgeprägtes artistisches Bewußtsein. Die große Bedeutung vor allem des französischen Ästhetizismus und Symbolismus für George bis in engste Anlehnungen an einzelne Gedichte ist unstrittig und von der Forschung schon detailliert

¹ Blätter für die Kunst, Erste Folge, I. Band, S. 32.

² Einige Belege dafür im Marbacher Katalog, Stefan George 1868–1968. – Oskar Loerke notiert in seinem Tagebuch 1905 (zit. nach ebd., S. 195): »Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, de Regnier kennen und lieben gelernt in der wundervollen Übersetzung Stefan Georges.« Inwieweit die Lyrik der französischen Moderne deutschen Autoren erst durch die Übertragungen Georges zugänglich wurden, ist insgesamt noch zu wenig untersucht.

nachgewiesen worden.³ Der Doppelband XIII/XIV der Gesamtausgabe der Werke Georges enthält ausschließlich seine Baudelaire-Übertragungen, was allein schon die Bedeutung Baudelaires für George zeigt.⁴ Die Bände XV und XVI enthalten dagegen seine sonstigen Übertragungen »zeitgenössische[r] Dichter«. Diese beiden Bände sind nach Ländern – England, Dänemark, Holland, Belgien, Frankreich, Italien und Polen – und dann erst nach Autoren geordnet. Die Autoren erscheinen so als Repräsentanten ihrer Nationen und Nationalliteraturen. Die Übertragungen lassen sich deshalb als eine Reverenz vor der europäischen Moderne verstehen, in deren Kontext George sich selbst gesehen hat. Boehringers »Verzeichnis der fremdsprachlichen Gedichte und Prosatexte, die der jugendliche Stefan George abgeschrieben hat«,⁵ gibt einen Eindruck davon, welche breiten Kenntnisse von der europäischen Moderne bereits der junge George hatte.

Ästhetizismus und Symbolismus sind europäische Bewegungen, die sich schon konzeptionell für eine Ritualisierung von Literatur und Kunst anbieten.⁶ Die konstitutive Selbstbezüglichkeit des Ästhetizismus, der die Autonomieästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts radikalisiert,⁷ sieht in der Kunst den höchsten Wert, dem sie sich selbst widmet.⁸ Darum provoziert solche Selbstbezüglichkeit auch die Selbstinszenierung des Künstlers als Künstler.

³ Vgl. die frühe, umfangreiche Untersuchung von Enid Lowry Duthie, *L'Influence du Symbolisme dans le Renouveau Poétique de l'Allemagne*; Curt von Faber du Faur, *Stefan George und der französische Symbolismus*; Claude David, *Stefan George*, z. B. S. 78–81 (zu »Algabal«, zur Bedeutung Baudelaires und Villiers de l'Isle-Adams); Manfred Gsteiger, *Französische Symbolisten in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*; ders., *Anspruch und Resignation. Stefan George in der Literatur des Symbolismus* (engl.: *Expectation and Resignation: Stefan George's Place in German and in European Symbolist Literature*); und vor allem die Arbeiten Bernhard Böschens, die bis in einzelne sprachliche und motivische Details hinein die Bedeutung des französischen Symbolismus für George nachweisen (s. Lit.-Verz.). – Dies ist auch bei Paul Hoffmann, *Symbolismus*, die energische Perspektive für seine Einzelinterpretationen zu George und Rilke. Vgl. ebenfalls Werner Paul Sohnle, *Stefan George und der Symbolismus* (Ausstellungskatalog); ebd. bes. den Aufsatz von Kurt Wais, *Stefan George und Stéphane Mallarmé*; Thomas Keck, *Der deutsche Baudelaire*. – Eine sehr zugänglich geschriebene, dabei sich ständig auf den literarischen Text beziehende Einführung zu George ist Ulrich Schödlbauers Studienbrief »Stefan George: Positionen der Moderne«. Schödlbauer sieht George konsequent als Dichter der ästhetischen Moderne und in ihrem Zusammenhang.

⁴ Ich komme auf diese Übertragungen im zweiten Teil, 5. und 8., noch einmal zurück.

⁵ Im Anhang zu Boehringer, *Mein Bild*, zweite Aufl., S. 209.

⁶ Kunstgeschichtlich: Hans H. Hofstätter, *Symbolismus ff.* (»Kultischer Symbolismus«, »Kultbild«). Hofstätter sieht vor allem den Zusammenhang von symbolistischer Kunst und neuer Religiosität, den er von der Romantik bis in den Expressionismus hinein verfolgt. Vgl. auch ders., *Symbolismus und Religion*.

⁷ Vgl. Victor Zmegač, Artikel »Ästhetizismus«. In: Borchmeyer/Zmegač, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, S. 22f.

⁸ In diesem weiten Sinne gebraucht auch Ralph-Rainer Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse*, den Begriff; im Hinblick auf die französischen Verhältnisse muß man jedoch differenzieren, s. dazu auch unten.

Der Dandy ist der soziale Typus, der diesem ästhetischen Konzept entspricht. Im Dandy hat das Bürgertum des 19. Jahrhunderts den Typus ausgebildet, den eine beständige rituelle Selbstinszenierung kennzeichnet, der ständig »Imagearbeit« betreiben (Goffman) und sein »Image« verteidigen muß und der sich so, weil er sich radikal unterscheiden will, auch von der Menge distanziert.⁹ Dies ist ein Thema, das für die Literatur der Moderne besonders wichtig bleibt.¹⁰ Die Rituale der Selbstinszenierung des Dandys entstehen als Opposition und aus dieser Opposition zur Menge. Sie sind insofern individuelle, aber nicht bloß private Rituale, weil sie durch das moderne Phänomen der Menge bzw. der Masse provoziert werden.¹¹ Als Autor hat der Dandy die Möglichkeit, sein Image durch seinen Stil auszuprägen. Jedes neue Werk ist dann als Imagearbeit deutbar. Das gilt freilich generell für den Schriftsteller in der Moderne: Er muß sein Image mit seinem Werk auf dem Markt ausbilden und verteidigen, weil davon sein Marktwert abhängt.

Im neunten Kapitel von ›Le peintre de la vie moderne‹ (1863) interpretiert Baudelaire den Dandy als neuen Aristokraten, als eine Erscheinung des Übergangs und des gesellschaftlichen Umbruchs zwischen Aristokratie und Demokratie. Diese soziale und historische Einordnung des Dandys ist für Baudelaire nicht nebensächlich. Der ›Kult des Selbst‹ (Maurice Barrès, *Le culte du moi*, 1888–91), wie ihn der Dandy treibt, erscheint so als eine Art Übergangsritual für Schwellenzeiten: »Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires«. Er ist »une espèce de culte de soi-même«, ein »étrange spiritualisme«, »comme une espèce de religion«. Diejenigen, die diesem Kult folgen, sind seine »prêtres« und »victimes«, Hohepriester und Opfer zugleich. Sie sind die Ausgezeichneten, die Verwalter des Heiligen und zugleich die Sündenböcke. Sie unterwerfen sich diesem »culte de soi-même« umfassend: »toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit.«¹² Daß selbst diese Konsequenz etwas Inszeniertes, etwas Sportliches, den Charakter einer Übung hat (»une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme«), ist offensichtlich und wird auch von Baudelaire nicht bestritten.¹³ In seiner Reflexion der Stellung des modernen Autors ist Baudelaires Bestimmung des Dandy nur eine

⁹ Aus der neueren Literatur vgl. Stefan F. J. Fuchs, *Dekadenz*, S. 187ff. (›Dandy und Solitaire‹); Ralph-Rainer Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse*, S. 185ff. (›Der Dandy als Verkleidungsform des Künstlers‹).

¹⁰ Vgl. die Zusammenstellung wichtiger Texte in der von Gerd Stein hg. Anthologie ›Dandy – Snob – Flaneur‹.

¹¹ Zur Soziologie der Masse: Helge Pross/Eugen Buß (Hg.), *Masse*.

¹² »all [den] umständlichen materiellen Bedingungen, denen sie sich unterwerfen (von der untadeligen Toilette zu jeder Stunde des Tages und der Nacht [...])« – Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe* 5, S. 243.

¹³ Alle Zitate aus Baudelaire, *Œuvres complètes*, II, S. 709–712. – Nach der Pléiade-Ausgabe wird überall dort zitiert, wo die neue, von Claude Pichois und Friedhelm Kemp übersetzte, zumeist zweisprachige Ausgabe den französischen Text nicht enthält.

und in sich schon gebrochene, sich selbst relativierende Möglichkeit unter anderen. Diese so geradezu *gezeigte* Brechung gibt es bei George nirgends. Sie erscheint allenfalls ganz verhalten und zurückgenommen (dazu II, 9).

Daß im speziellen Fall Baudelaires der vom Dandy inszenierte und kultivierte Abstand zur Menge womöglich bloße Fassade sein könnte, daß es doch den Wunsch, dazuzugehören, geben könnte, das versucht Fietkau durch eine Interpretation von ›Le Cygne‹ nachzuweisen.¹⁴ An ›Paysage‹, wie auch ›Le Cygne‹ von George übertragen und 1901 publiziert (SW XIII/XIV, 109ff.), läßt sich zeigen, daß die Rolle des einsamen »Dichter[s] der Großstadt«¹⁵ bei Baudelaire ambivalent aufgefaßt wird: »Je veux, pour composer chastement mes églogues / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues«, so setzt das Gedicht ironisch ein.¹⁶ Der Blick hinaus aus dem Fenster schweift nämlich nicht über eine arkadische Hirtenlandschaft, sondern über die Landschaft der Großstadt Paris. ›Paysage Parisien‹ war auch der ursprüngliche Titel. Das Dichter-Subjekt »reflektiert seine Situation in ihr [der Großstadt], seine Kunst und den Zusammenhang beider. Die Mansarde bildet realistisch seine soziale Deklassierung ab und symbolisiert zugleich den sakralen Anspruch der neuen Poesie. Hoch über der Stadt und der Menge der Arbeitenden, doch untrennbar mit ihnen verbunden, konstruiert der Dichter die ›zauberhaften Paläste‹ seiner Imagination.«¹⁷ Ironisch schließt das Gedicht auch:

[...]

Je verrai les printemps, les étés, les automnes;
Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.

Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,
Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.
L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.¹⁸

¹⁴ Wolfgang Fietkau, Schwanengesang auf 1848.

¹⁵ Gerhard R. Kaiser, Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft, S. 93.

¹⁶ Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe 3, S. 220; »Ich will, um meine Hirtenlieder keusch zu schreiben, dem Himmel nahe schlafen wie die Sterndeuter« – ebd., S. 221.

¹⁷ Gerhard R. Kaiser, Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft, S. 93; ebd., S. 92ff., wird das Gedicht interpretiert. Kaiser vergleicht auch die Übersetzungen Georges und Benjamins.

¹⁸ Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe 3, S. 220; »Ich werde den Frühling sehn, den Sommer und den Herbst; und wenn der Winter kommt, eintönig niederschneidend, dann will ich allenthalben Vorhänge und Läden dicht verschließen, um meine Feenschlösser in der Nacht zu bauen. // Träumen will ich dann von blauen Horizonten,

Zunächst scheinen diese künstlichen Paradiese denen Algabals so ferne nicht. Doch bei Baudelaire zwingt sich das lyrische Subjekt in einem ironisch beschriebenen, voluntaristischen Akt dazu, sie zu imaginieren und sich abzuschließen in dem Wissen, daß sich das eigentliche, moderne Leben draußen, vor den Scheiben ereignet: »L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre«. In der ironischen Brechung klingt die Sympathie für den Aufruhr an, wohl auch für den politischen der modernen Menge.¹⁹ Darin kann George nicht mitgehen.²⁰ In seiner Übertragung ist auch die Motivik der modernen Großstadt ganz zurückgenommen.²¹ Bei ihm hebt sich in der Schlußstrophe der Zweifel Baudelaires an der Rolle des einsamen Dichters auf:²²

Frühling seh ich und sommer verschwinden
Und kommt der winter mit eis und winden
Schliess ich die türen und läden zugleich ·
Baue im dunkel mein feenreich.

Träumen werd ich von bläulichen dünsten
Gärten und weinenden wasserkünsten
Küssen und blumen bei nacht und bei licht
Unschuldig wie ein schäfergedicht.
Machtlos die scheiben bestürmendes toben
Lenkt mein geneigtes haupt nicht nach oben.
Tief versunken in schwärmerei
Ruf ich nach willen den frühling herbei ·
Zieh aus der brust eine sonne und spinne
Laue luft mit dem glühenden sinne.

(SW XIII/XIV, 109)

»L'Émeute, tempêtant« überträgt George durch »bestürmendes toben«. Die sozialen und politischen Konnotationen bei Baudelaire werden damit aufgegeben und der selbstherrliche (»Ruf ich nach willen den frühling herbei«), autonome Dichter neu in sein Amt eingesetzt.²³

von Gärten voller Brunnen, die in Alabasterschalen niederweinen, von Küssen und von Vögeln, die früh und spät ihr Lied erschallen lassen, und von allen Kinderfreuden der Idylle. Vergeblich wird der Aufruhr an meine Scheibe tosen: ich hebe nicht die Stirn von meinem Pult; denn ganz vertieft sein werde ich in jene Wollust, den Lenz mit meinem Willen zu beschwören, eine Sonne aus meinem Herzen und aus meinen glühenden Gedanken eine laue Luft zu ziehn.« Ebd., S. 221.

¹⁹ Gerhard R. Kaiser, Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft, S. 93ff.; vgl. auch ders., Georg Trakl – »moderne Lyrik im Dirndlkleid«, S. 247ff.; Wolfgang Fietkau, Schwanengesang auf 1848, S. 455.

²⁰ Vgl. auch Hofmannsthals frühes Gedicht »Tobt der Pöbel in den Gassen«, 1890. Sämtliche Werke II. Gedichte 2, S. 22.

²¹ Zu diesem Motiv überhaupt vgl. Michael Pleister, Das Bild der Großstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthals.

²² Kaiser, Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft, S. 96.

²³ »toben« verwendet George später aber auch in kulturkritischer Bedeutung:

Der alte Gott der schlachten ist nicht mehr.
Erkrankte welten fiebern sich zu ende

Die dandyhafte Selbstinszenierung, die Baudelaire formuliert und auch praktiziert, ist bei ihm aber nur eine Spielart seiner Stilisierungen. Auch George, zumindest dem jungen, ist sie nicht fremd,²⁴ wohl aber die bei Baudelaire anklingende ironische Brechung. Den dekadenten Selbstgenuß, den Baudelaire dem Dandy zuschreibt, kennt George ebenfalls kaum, dafür jedoch umso mehr die kulturkritische Spitze gegen die Demokratie und die Verachtung der Masse:²⁵ »Le dandysme est un soleil couchant;²⁶ comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons.«²⁷ Dennoch ist Baudelaires Verhältnis zur Masse ein anderes als das Georges: nämlich auch die Bedingung der Erfahrung ›flüchtiger Schönheit‹ (›A une passante‹).²⁸ Das ist nicht Georges Verhältnis zur modernen Großstadt. George, der dieses Gedicht schon früh übertragen hat (›Einer Vorübergehenden‹, 1891 im Privatdruck seiner ersten Baudelaire-Übertragungen, vgl. GA XIII/XIV, 240 mit der Handschrift; SW XIII/XIV, 119), bezieht sich gewiß auf Baudelaires Gedicht auch in einem eigenen Gedicht ›Von einer Begegnung‹ aus den ›Hymnen‹ (1890, SW II, 15f.), so vermutet jedenfalls Benjamin.²⁹ Hofmannsthal antwortet seinerseits auf die erste Begegnung mit George in seinem George gewidmeten und im Dezember 1891 brieflich übermittelten Gedicht ›Einem der vorübergeht‹, das sich mit seinem Titel ganz offensichtlich auf Baudelaire bezieht und mit dieser Anspielung die Begegnung interpretiert.³⁰

In dem getob. Heilig sind nur die säfte
Noch makelfrei verspritzt – ein ganzer strom.

Der Krieg, GA IX, 30.

²⁴ Edith Landmann, Gespräche mit Stefan George, S. 105, berichtet: »Dass er einmal als Mode rote russische Hemden habe einführen wollen; sie waren aber nicht zu bekommen. Die orangegelbe Krawatte stand darauf sehr gut. – Dass von ihm die einzige expressive Männermode ausging.« Ebd., S. 86: »Er hatte auch, wie Lechter erzählte, die Wirkung des Haschisch einmal an sich erprobt.«

²⁵ Ernst Glöckner Ende Juli/Anfang August 1918 an George: »eine demokratenherrschaft wird uns ebenso töten, wie sie noch jedes volk getötet hat.« Hs., Stefan George-Archiv.

²⁶ Die Formulierung erinnert an das berühmte Sonett ›Le coucher du soleil romantique‹, das Baudelaire 1862 geschrieben hat und das die 1866 erschienene Sammlung ›Les Épaves‹ eröffnet; Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe 4, S. 6.

²⁷ Baudelaire, Œuvres complètes, II, S. 712. – »Der Dandysmus ist eine untergehende Sonne; wie das sinkende Gestirn ist er prächtig, ohne Wärme und voller Melancholie. Aber leider ertränkt die steigende Flut der Demokratie, die überall eindringt und alles gleichmacht, Tag um Tag diese letzten Vertreter des menschlichen Stolzes und wälzt Ströme der Vergessenheit über die Spuren dieser erstaunlichen Myrmidonen.« Sämtliche Werke/Briefe 5, S. 244.

²⁸ Vgl. Harald Weinrich, Literatur für Leser, S. 117, mit Bezug auf Benjamin.

²⁹ Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, Gesammelte Schriften I, 2, S. 624.

³⁰ George/Hofmannsthal, Briefwechsel, S. 7. Allg. zur ›Literaturgeschichte des Flaneurs‹ vgl. Eckhardt Köhn, Straßenrausch. – Zu Georges Verhältnis zur Masse vgl. unten, vor allem II, 4, ›Katholizismus‹.

Mit dem Dandyismus hängt die Boheme-Kultur eng zusammen.³¹ Sie ist Konsequenz eines künstlerischen Selbstverständnisses aus der Opposition zur Masse und aus dem Konzept der ›ästhetischen Opposition‹ (Mattenklott) zur Gesellschaft, und sie inszeniert diese Opposition geradezu. Sie ist also ebenfalls, wie der Dandyismus, ein Phänomen der europäischen Moderne. Welche Stile und welche Rituale die Boheme-Kultur ausbilden konnte, hat Helmut Kreuzer gezeigt.³² Der Münchner Kosmiker-Kreis um George, Wolfskehl, Klages und Schuler trug Merkmale der Boheme-Kultur. Franziska von Reventlow hat sie in ihrem »Wahnmoehinger« Schlüsselroman »Herrn Dames Aufzeichnungen« geschildert.³³ Bohemistische Züge hatten auch der spätere Kreis um George und George selbst in seiner nomadischen Außenseiterexistenz. Das Bohemienhafte Georges³⁴ ist aber nur eine Seite – und nicht die wichtigste – seiner Opposition zur Masse und zur Gesellschaft. Die andere ist die des sozialen Konzeptes der Elite, das um 1900 in der Rezeption Nietzsches ebenfalls an Interesse gewinnt und als Geistesaristokratie verstanden wird, nicht als offene, sozial durchlässige Leistungselite.³⁵

Festhalten kann man also schon hier, daß der Ästhetizismus selbst ein Potential zur ideologischen Verfestigung besaß. Denn die ästhetizistische Distanzierung der Masse und der Gesellschaft wird im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem wichtigen Ideologem der europäischen Kulturkritik. In dieser Weise wird sie auch von George aufgenommen, für den dieses Ideologem eine besondere Bedeutung hatte. Es blieb also nicht bei den Ritualen der ästhetischen Selbstinszenierung, auch in Frankreich nicht. Der *Renouveau catholique* des ausgehenden Jahrhunderts wurde ja vor allem von Schriftstellern getragen. Die Verbindung von Nationalismus und Katholizismus war in Frankreich³⁶ auch für die Literatur ein Versuch, über den Ästhetizismus hinauszukommen, dem man dennoch verpflichtet blieb. Schon vor der Jahrhundertwende ist in Deutschland aber Nietzsche von größter Bedeutung für die Kul-

³¹ Helmut Kreuzer, *Die Boheme*, S. 160.

³² Kreuzer, ebd.

³³ Kreuzer, ebd., S. 97ff. Kreuzer geht mehrfach auf George und den Münchner Kosmiker-Kreis ein. Zu den Kosmikern auch: Richard Faber, *Männerrunde mit Gräfin*.

³⁴ In der Berliner Wohnung Ernst Morwitz' hatte George ein Zimmer. Im selben Haus wohnten auch Prostituierte: »Er [St. G.] mochte diese unbürgerliche Gesellschaft und sprach häufig mit ihnen.« – Manuel Goldschmidt, Ernst Morwitz im Gespräch mit Wolfgang Frommel, S. 38.

³⁵ Zur Diskussion um die Elite vgl. Berking/Evard/Schwengel, *Die veredelte Gesellschaft*, vor allem den Aufsatz von Remo Bodei, *Koloniales Bewußtsein und kollektives Bewußtsein. Die Ursprünge der Elitetheorie und der Massenpsychologie aus Physiologie und Psychopathologie*.

³⁶ Zu dieser Verbindung in Italien vgl. Friedrich Wolfzettel/Peter Ihring, *Katholizismus und Nationalbewußtsein im italienischen Risorgimento. Modelle nationaler Identitätsbildung durch Religion*.

turkritik. Er bleibt es für die Literatur, auch für George, nach der Jahrhundertwende.³⁷

Man kann dieses Problem der ideologischen Entfaltung, Fundierung und Dogmatisierung eines ästhetischen Programms auch am Begriff der ›décadence‹ zeigen, der die kulturkritische Abgrenzung gegenüber dem Vulgären enthält und nicht nur literarisch-ästhetisch zu erläutern ist,³⁸ sondern auch psychopathologisch, kulturanthropologisch³⁹ und kulturmorphologisch.⁴⁰ Max Nordaus einflussreiches Buch ›Entartung‹ (1892/93) wendet den titelgebenden Begriff, der mit dem der ›décadence‹ zusammenhängt und auf die zeitgenössische Psychopathologie (vor allem: Cesare Lombroso, *Genio e follia*, 1864) verweist, auf Kunst und Literatur an (z. B. auf Verlaine).⁴¹

Die neuen Dichter, die sich in Georges ›Blättern für die Kunst‹ versammeln, wollen nicht »Mystiker und Symbolisten« genannt werden; »allein der name künstler genügt«. »sie werden«, so, mit geradezu heiligem Ernst, Paul Gérardy in seinem emphatischen Aufsatz ›Geistige Kunst‹, »keine erfindungen machen, gesellschafts-fragen lassen sie kalt, *die* menschen sind für sie von geringem interesse, denn ihre aufmerksamkeit richtet sich auf *den* menschen und glaubensbekenntnisse haben für sie nur durch den darin eingeschlossenen schönheits-gehalt einen wert. / Sie sind keine sittenprediger und lieben nur die schönheit die schönheit die schönheit.«⁴² Gérardy hatte George im Sommer 1892 kennengelernt.⁴³ Sein Aufsatz inszeniert die dandyhafte Pose des ›Kultes

³⁷ Vgl. Wolfdietrich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, S. 127ff; ders., *Fin de siècle als Ende und Neubeginn. Grundlegend zur Nietzsche-Rezeption*: Bruno Hillebrand, Nietzsche und die deutsche Literatur.

³⁸ Zur Literaturgeschichte der ›décadence‹ vgl. Wolfdietrich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*; ders., *Fin de siècle als Ende und Neubeginn*; Jens Malte Fischer, *Fin de siècle*, S. 78ff.; Stefan F.-J. Fuchs, *Dekadenz (zur engl. und franz. Lit.)*; Roger Bauer, *Altes und Neues über die Décadence*.

³⁹ Henning Mehnert, *Zur Bedeutung der Begriffe ›symbolisme‹, ›décadentisme‹ und ›dégénérescence‹ im 19. Jahrhundert*, S. 76.

⁴⁰ Vgl. aus dem George-Kreis Kurt Hildebrandts ›Norm und Entartung des Menschen‹ und ›Norm und Verfall des Staates‹. – Vgl. zur kulturmorphologischen Diskussion um 1900: Walter Wiora, ›Die Kultur kann sterben‹. Reflexionen zwischen 1880 und 1914.

⁴¹ Vgl. den guten Überblick bei Jens Malte Fischer, *Dekadenz und Entartung*. Max Nordau als Kritiker des Fin de siècle.

⁴² ›Blätter für die Kunst, Zweite Folge, 4. Band, S. 113. In der insistierenden Formel könnte das rituell beschwörende Motto anklingen, das Verlaine der vierten der ›Ariettes oubliées‹ in den ›Romances sans paroles‹ vorangestellt hat: »De la douceur, de la douceur, de la douceur«. – Paul Verlaine, *Gedichte*, S. 96. George hat dieses Gedicht (»Wir müssen – siehst du – uns versöhnlich einen«) außerordentlich sensibel übertragen, nicht aber dieses Motto (GA XVI, 21); s. dazu noch einmal kurz II, 9, dieser Arbeit.

⁴³ Vgl. zu Gérardy und seiner Freundschaft mit George Jörg-Ulrich Fechner, Paul Gérardy. Fechner begreift Gérardy mit Recht als – auch für George – wichtigen Mittler zwischen der modernen französischen und deutschen Literatur.

der Kälte⁴⁴ noch einmal. Der hohe Anspruch und das überspannte Pathos gehen über die konkreten Menschen hinweg, weil sie den Menschen schlechthin ansprechen. Was Kunst ist, kann deshalb nur als Kunst, in der Kunst und durch sie gesagt werden. Die Kunst des Ästhetizismus ist konstitutiv selbstbezüglich.

Darum hat Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz die Kunst des *l'art pour l'art* als Theologie und die sie fortführende Kunst seit dem *l'art pour l'art* als »negative Theologie« bezeichnet, weil sie kein positives Programm und keine positive gesellschaftliche Funktion haben kann: »Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie [...] die Kunst das Nahen der Krise spürt, die nach weiteren hundert Jahren unverkennbar geworden ist, reagierte sie mit der Lehre vom *l'art pour l'art*, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie in Gestalt der Idee einer ›reinen‹ Kunst hervorgegangen, die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt. (In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.)«⁴⁵ Abgesehen sei hier von der Schwierigkeit, daß nicht recht zu sehen ist, warum die Erfindung der Fotografie gerade auf das *literarische* Programm des *l'art pour l'art* derart weitreichende Konsequenzen gehabt haben soll.⁴⁶ Schon in seinem frühen ›Dialog über die Religiosität der Gegenwart‹ (1912) hat Benjamin das *l'art pour l'art* als eine Art Notprogramm charakterisiert, als »die letzte Schranke, die die Kunst vor dem Philister schützt. Sonst würde jeder Schulze über das Recht der Kunst wie über die Fleischpreise verhandeln.« Sogleich wird diese Position aber revidiert: »Ich glaube, wir müssen uns von diesem Mysterium des Philisters, dem *l'art pour l'art* losmachen«, das ein Programm für die »Halbgebildeten« sei. Nun, philiströs ist vermutlich der Sprecher selbst, der »dem Kunstwerk Lebenswerte: Schönheit, Formerkenntnis und Gefühl« entnehmen will und sich dabei noch auf Schiller beruft.⁴⁷ In der Tat macht das Programm des *l'art pour l'art* aus dem Kunstwerk ein substantiell leeres Mysterium, das sich nur formal von der so heftig kritisierten alltäglichen Praxis der Masse abheben kann.⁴⁸ (Es wird sich später noch zeigen, wie wichtig der Begriff des Mysteriums für Mallarmé war.) Wie in der negativen Theologie kein geglaubtes Heiliges mehr direkt zum Gegenstand des Bewußtseins werden und deswegen als das ganz Andere nur durch *Formen* der Unter-

⁴⁴ Vgl. Hiltrud Gnüg, *Kult der Kälte*.

⁴⁵ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, S. 481.

⁴⁶ Für Literatur stellt sich das Problem der technischen Reproduzierbarkeit grundsätzlich anders.

⁴⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, S. 16f.

⁴⁸ Zur Entstehung und Geschichte des Begriffs vgl. Eckhard Heftrich, *Was heißt l'art pour l'art? – Heftrich geht bis auf Schiller und das 18. Jh. zurück; ebd., S. 24.*

scheidung bezeugt werden kann, so kann sich das Kunstwerk im l'art pour l'art nur durch die radikale Unterscheidung in der Form als das postulierte ganz Andere gegenüber dem Vulgären und Profanen zeigen. Kunst ist im l'art pour l'art das Unerreichbare, unfäßlich Höchste, das als Mysterium Formen der Zelebration braucht, weil es nur in diesen Formen da ist und erfahrbar wird.

Programmatisch heißt es 1894 in den ›Blättern für die Kunst‹: »In der dichtung – wie in aller kunst-bethätigung ist jeder der noch von der sucht ergriffen ist etwas ›sagen‹ etwas ›wirken‹ zu wollen nicht einmal wert in den vorhof der kunst einzutreten.«⁴⁹ Schon die erste Folge der ›Blätter‹ von 1892, mit denen George den Kreis um sich zu formen beginnt, wird in diesem Anspruch eröffnet: »Der name dieser veröffentlichung sagt schon zum teil was sie soll: der kunst besonders der dichtung und dem schrifttum dienen, alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend. / Sie will die GEISTIGE KUNST auf grund der neuen fühlweise und mache – eine kunst für die kunst – und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang.«⁵⁰ Mit Bezug auf Nietzsche wird dieser Ästhetizismus in den ›Blättern‹ von 1896 schließlich zur eigentlichen und »höchsten aufgabe des lebens«, ja zu einer Aufgabe, die über das Leben hinausgeht, indem sie es bezwingt: »Einfach liegt was wir teils erstrebten teils verewigten: eine kunst frei von jedem dienst: über dem leben nachdem sie das leben durchdrungen hat: die nach dem Zarathustrawesen zur höchsten aufgabe des lebens werden kann: [...] eine kunst aus der anschauungsfreude aus rausch und klang und sonne.«⁵¹ »Frei von jedem dienst« führt dieser Ästhetizismus im Zeichen Nietzsches zur ästhetischen und schließlich auch sozialen Herrschaft und kündigt hier schon Georges spezifische Modifikation des ästheti-

⁴⁹ Blätter für die Kunst, Zweite Folge, 4. Bd., Okt. 1894, S. 122.

⁵⁰ Blätter für die Kunst, Erster Bd., Okt. 1892, S. 1.

⁵¹ Blätter für die Kunst, Dritte Folge, 1. Bd., Januar 1896, Vorrede S. 2. – »anschauungsfreude aus rausch und klang und sonne«: in diesem Hymnus des l'art pour l'art scheint schon die Natur- und Körperästhetik der Lebensreform- und Jugendbewegung anzuklingen, was auch auf die große Bedeutung der ästhetischen Erfahrung für die Jugendbewegung hinweist. Vgl. etwa aus dem Kultbuch der Jugendbewegung, aus Walter Flex' ›Der Wanderer zwischen beiden Welten‹, S. 56f.: »Wir warfen die Kleider am Nettaufer ab und badeten. Mit dem Strome trieben wir in langen Stößen hinab, schwammen gegen den Strom zurück, daß sich uns das Wasser in frischem Anprall über die Schultern warf, und stürzten uns immer aufs neue von der sonnenheißen Holzbrück, die gegen die Sohlen brannte, kopfüber in weitem Sprung in den Fluß. Auf dem Rücken trieben wir geruhig stromab und liefen auf dem lauen Sande am Schilfufer zurück. Im buntwuchernden Wiesenkraut ließen wir uns von Sonne und Wind trocknen, und die leisen, zitternden Sonnenwellen rannen gleichmäßig durch Luft und Sand und Menschenleib und durchgluteten alles Lebendige mit trunkener Kraft und erschlaffender Freude.« Flex' sonnenhungrige Jünglinge könnten in ihrem Freikörperkult den Bildern eines Fidus entstiegen sein. – Zur Nietzsche-Rezeption etwa ebd., S. 44f.

zistischen Paradigmas an.⁵² Die Amalgamierung des Ästhetizismus mit einer von Nietzsche geprägten Kunstkonzeption und Kulturkritik wird Georges Position bestimmen.

Grundsätzlich ist der Ästhetizismus als Absage an jede Indienstnahme durch die bürgerliche Gesellschaft auch deren Kritik. Das »gesellschaftliche« wird später durchaus ganz unmittelbar als vehemente Gesellschaftskritik in Georges Werk einziehen (in den ›Zeitgedichten‹ des ›Siebenten Rings‹). Und auf das »staatliche«, das hier noch völlig ›ausgeschieden‹ werden soll,⁵³ wird er spätestens dann zurückkommen, wenn er den eigenen Kreis ›Staat‹ nennt. Schon in diesem ersten Band der ›Blätter für die Kunst‹ glaubt George »an eine glänzende wiedergeburt« – wessen? – »in der kunst«.⁵⁴ Das Vorwort zum fünften Band der dritten Folge der ›Blätter‹ (1896) wird dann deutlicher:

Insofern dürfte dieses unternehmen bald aus seinen schranken heraustreten als man mit uns zu bemerken und zu bedauern beginnt dass hinter allen gebildeten ländern das unsrige in stil und geschmack seit jahren zurückgeblieben ist: als in weiteren denkenden kreisen empfunden wird dass durch die ausschliessliche erziehung eines geschlechtes zu wechselseitigem hartem kampf ein wichtiges etwas verloren ging – ja schon auf einigen ragenden gipfeln ein dunkles gefühl dämmert es möchte das grösste und edelste einer rasse sein was da einer allmählichen verflachung und vertrocknung entgegenläuft.

Wir suchten die umkehr in der *kunst* einzuleiten und überlassen es andren zu entwikkeln wie sie aufs *leben* fortgesetzt werden müsse.⁵⁵

⁵² Zu diesem Zitat aus den ›Blättern‹ vgl. auch Theo Meyer, Nietzsche und die Kunst, S. 184. Meyer sieht den Zusammenhang allerdings gerade umgekehrt: George stehe mit seiner Kunstkonzeption »nicht mehr in der Nachfolge Nietzsches, sondern bezieht sich auf die *l'art-pour-l'art*-Ästhetik, die *l'art spirituel* der französischen Symbolisten.« Es hat aber keinen Sinn, bei George den Einfluß der französischen Moderne gegen den Nietzsche auszuspielen. Die Kritik an Nietzsche in Georges Zeitgedicht ›Nietzsche‹ – »sie hätte singen / Nicht reden sollen diese neue seele!«, ein Kommentar Nietzsches zum eigenen Werk aus dem Vorwort zur ›Geburt der Tragödie‹, 1886 – ist nicht ästhetizistisch. Sie verbindet ja gerade den elitären, kulturkritischen (›Blöd trabt die menge drunten‹; SW VI/VII, 12f.), nietzscheanischen Impuls mit der Forderung nach ›Gesang‹ als höchster und dieser Distanzierung allein angemessener, weil poetischer Äußerungsform. Georges Kunstanspruch ist zugleich Machtanspruch. Sein Ästhetizismus und seine Nietzsche-Rezeption gehören unauflösbar zusammen. Vgl. auch Meyer, ebd., S. 205: »George verkündet, im Zeichen des reinen Artefakts, die Trennung von Kunst und Leben.« Das ist nicht richtig, weil George die Kunst als Lebensform begreift. Sein sich mehr und mehr durchsetzender Herrschafts- und Erziehungsanspruch ist nur konsequent.

⁵³ Blätter für die Kunst, 1. Band, Oktober 1892, S. 1. Als in diesem Sinne ›politischer‹ Schriftsteller von seinen Anfängen an wird George von Rainer Gruenter, Rede über Stefan George, interpretiert. Vgl. auch Klaus Landfried, Stefan George – Politik des Unpolitischen.

⁵⁴ Blätter für die Kunst, Erster Band, S. 2. Bedenkt man den nationalistischen Kontext der Jahrhundertwende, so ist an solchen Formulierungen die latente Problematik der Position Georges leicht zu sehen, wengleich George selbst zunächst nur die Literatur, in einem weiteren Sinne jedoch wohl auch die Kultur überhaupt meint.

⁵⁵ Blätter für die Kunst, Dritte Folge, 5. Bd., S. 129.

»Fortgesetzt werden« im »leben« aber muß sie. Hier deutet sich die deutsche Variante des europäischen Ästhetizismus an. Deutschland hat auch ästhetisch aufzuholen, so wie es zum Ende des 19. Jahrhunderts politisch und ökonomisch den ›Platz an der Sonne‹⁵⁶ sucht. Georges Konzeption des Kreises, der Elite, die Wendung zur Verkündigung und zur Lehre kennzeichnen seine spezifische Entwicklung, die ihn, bei aller Nähe zum europäischen Ästhetizismus, doch von diesem auch unterscheidet.⁵⁷ Ästhetizismus ist für George auch in ganz konkreter, politisch-gesellschaftlicher Weise »ästhetische Opposition«.⁵⁸ George ist ein Autor der europäischen Bewegung, in dem sich dieses Potential entfaltet.

Schon der Begriff des Ästhetizismus ist literaturhistorisch nicht unproblematisch. Heine, der mit Théophile Gautier befreundet war, von dem die programmatischen Erklärungen zum *l'art pour l'art* stammen, hat die Autonomie der Kunst für sich selbst ausdrücklich in Anspruch genommen. Er ist so gut engagierter wie artistischer Dichter.⁵⁹ Erst recht aber problematisch ist der Begriff des Symbolismus.⁶⁰ Auch wenn sich die französischen Symbolisten durch den Begriff des Symbols vom Prinzip des *l'art pour l'art* der formstrengen Parnassiens⁶¹ abgrenzen wollten,⁶² sind sie ihm doch verpflichtet. Die Grenzen

⁵⁶ Die Formel geht auf Reichskanzler Bernhard von Bülow (1897) zurück, der sie zur Rechtfertigung des deutschen Imperialismus prägte.

⁵⁷ Auch Nietzsche, der für George besonders wichtig war, ist in dieser spezifischen historischen Konstellation, in der sich Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts befindet, zu sehen. Es bedeutet aber eine historische Verkürzung, gegen den Einfluß der modernen französischen Lyrik den Einfluß Nietzsches zu betonen und mit ihm die Geschichte der modernen deutschen Lyrik beginnen zu lassen; vgl. Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll*.

⁵⁸ Gert Mattenklott, *Bilderdienst*.

⁵⁹ Zur Problematik dieser Unterscheidung vgl. Hans Otto Horch, Artikel ›Lyrik‹, in: Borchmeyer/Zmegač, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, S. 253.

⁶⁰ Zur Begriffsbestimmung im literaturhistorischen Kontext vgl. Henning Mehnert, *Zur Bedeutung der Begriffe ›symbolisme‹, ›décadentisme‹ und ›dégénérescence‹ im 19. Jahrhundert*, vor allem S. 75f.; Mehnert unterscheidet in der Forschung einen ›ethisch-ästhetischen‹ und ›idealistisch-metaphysischen‹ Symbolismus-Begriff. Paul Hoffmann, *Symbolismus*, S. 20, hält am Begriff des Symbolismus auch für die deutsche Literatur trotz aller definitorischen und literaturhistorischen Schwierigkeiten fest, weil »dadurch der Entwicklungszusammenhang der modernen Literatur an Transparenz und Relief gewinnt«. Konsequent ist der Hauptteil seines Buches deshalb der Darstellung des französischen Symbolismus gewidmet. – Kunstwissenschaftlich zu den verschiedenen Symbolkonzeptionen des 19. Jahrhunderts Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, S. 30ff. (›Symbolbegriffe des 19. Jahrhunderts‹).

⁶¹ Zu dieser Bewegung gab es in Deutschland kein Pendant. Die Funktion der ästhetischen Norm hat in der Lyrik Goethes Werk übernommen.

⁶² Der Symbolismus setzt zumindest programmatisch später ein: 1886 mit Jean Moréas Artikel im *Figaro*; generell darf man die Begriffe nicht einfach gleichsetzen, vor allem wenn man die französische Entwicklung im einzelnen charakterisieren will, auch wenn der allgemeine literaturhistorische Sprachgebrauch nicht immer konsequent unterscheidet.

sind fließend. Es hat sich deshalb eingebürgert und ist sinnvoll, auch terminologisch nicht strikt zwischen Ästhetizismus und Symbolismus zu unterscheiden.

Wichtig ist in meinem Zusammenhang aber die von den Theoretikern des Symbolismus programmatisch in Anspruch genommene, gesteigerte *Bedeutsamkeit* des literarischen Textes, in der sich die dem poetischen Text zugrunde liegende Idee äußern soll, die sich jedoch nicht auf genauer faßbare *Bedeutungen* reduzieren läßt.⁶³ Diese gesteigerte Bedeutsamkeit radikalisiert den ästhetischen Text zum faszinierenden Geheimnis. Noch einmal Paul Gérardy: »eine reine klangvolle strenge und schöne sprache ohne irgend etwas von dieser leichtfertigen und zerfahrenen weise die heut im schwung ist. kein dunkel kein wirtwarr, die kräftige schönheit die feinheit ohne kränkliche verziertheit, das ist was die neuen dichter erstreben. fern liegt es ihnen dinge und ereignisse zu beschreiben – ihnen heisst es nur: hervorrufen und einflüstern mit hülfe wesentlicher worte.«⁶⁴ Symbolistische Bedeutsamkeit soll also für Gérardy gerade nicht offenes Spiel der Zeichen meinen. Zugleich soll sich ihre Bedeutung aber auch nicht fixieren lassen. Es geht ihm um bindenden Sinn ohne Fixierung der Bedeutung. Wie man sich das theoretisch klarmachen soll, ist freilich schwer zu sagen. Es ist ein Versuch, Verbindlichkeit und absoluten Primat des Kunstwerks vor aller begrifflichen Explikation zu umschreiben.

Die symbolistische poetische Rede ist eine sich als bedeutsam inszenierende Rede, die so auch die Bedeutsamkeit des Schriftstellers in Szene setzt.⁶⁵ Der literarische Text wird auf eine neue Weise auratisch und geheimnisvoll. Seine bedeutsame Form evoziert das Mysterium. In einem Interview von 1891 bemerkt Mallarmé: »*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme 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 un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.*«⁶⁶ Eine solche

⁶³ Vgl. für einen knappen Überblick Josef Theisen, Die Dichtung des französischen Symbolismus; genauer: Paul Hoffmann, Symbolismus. – Zu Mallarmés »Poetik der Vagheit«: Petra Leutner, Wege durch die Zeichen-Zone, bes. S. 88ff.

Man kann ja gegen den Begriff einwenden – und das ist auch früh geschehen (vgl. Theisen, Die Dichtung des französischen Symbolismus, S. 5f.) –, daß Dichtung als Sprachkunst per se symbolisch sei. So argumentiert schon Hofmannsthal in seinem »Gespräch über Gedichte«, das vor allem ein Gespräch über Gedichte Stefan Georges ist. Vgl. dazu Verf., Ritual und Literatur, IV, 7.

⁶⁴ Blätter für die Kunst, Zweite Folge, 4. Band, S. 113.

⁶⁵ Eberhard Lämmert, Der Dichturfürst, S. 447, hat die in diesem Zusammenhang für die Genese des Symbolismus interessante These vertreten, daß die »Entwicklung vom allegorischen zum vielbezüglich-symbolischen Ausdruckswert poetischer Sprache« als eine Reaktion auf die »individuellen Teilnahme- und Selbstbestätigungswünsche einer unbekanntenen Leserschaft« verstanden werden könne. Der Schriftsteller mußte nun »sein Ich repräsentativ darstellen und seine Kunst darauf richten, daß unberechenbar verschiedene Interessen sich in den vorgespiegelten Stimmungen und Gestalten widerspiegelt fanden.«

⁶⁶ Mallarmé, Œuvres complètes, S. 869.

Evokation vielfältiger Bedeutungen in einem *prinzipiell* offenen Bedeutungsraum des Textes wird Georges Werk in seiner Entwicklung immer mehr zu kontrollieren suchen, weil sie den Leser in seiner (Deutungs-) Freiheit belassen, ja sie geradezu fördern würde. Die Poetik des »suggerer« legt dagegen das ästhetische Experiment nahe. Das symbolistische Literaturkonzept, sofern man überhaupt davon sprechen kann, eröffnet neue poetische Spielräume, die im *l'art pour l'art* schon angelegt waren. Es gibt dem literarischen Text in ästhetischer wie in sozialer Hinsicht auch besondere Möglichkeiten zu einer rituellen Inszenierung. Vom Ästhetizismus und Symbolismus her gesehen, bieten sich besonders für die Lyrik zwei Wege an: der des autonomen Formexperiments und schließlich der völligen Öffnung textueller Strukturierung und der rituellen Auszeichnung und Verfestigung auch in formaler Hinsicht. Den ersten Weg geht Mallarmé,⁶⁷ den zweiten George.⁶⁸ Bei George wird der Text nicht nur rituell inszeniert, sondern selbst rituell gestaltet. Beide Wege haben aber im Primat, den sie der Form zusprechen, einen gemeinsamen Ausgangspunkt. Auch unter diesem Aspekt ist Georges allmähliche Zuwendung zur Lehre und zum Erzieherischen begreifbar, weil sie in der strengen, rituellen Form angelegt ist. Daß die Form selbst erzieherisch sein soll, daß Erziehung Formung sei, ist ein Gemeinplatz der Pädagogik. In Georges Kreis wird er praktisch.

Drei französische Lyriker waren für George also besonders wichtig: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé. Rimbauds Bedeutung für George ist dagegen schwächer,⁶⁹

⁶⁷ Als einen der letzten Versuche zu Mallarmé vgl. Frauke Bünde, *Imagination und Realität*; auch: Petra Leutner, *Wege durch die Zeichenzone*.

⁶⁸ Allenfalls unter diesem Gesichtspunkt wird begreiflicher, wie Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 8, George und Hofmannsthal übergehen konnte. Sie sind für ihn »Erben und Spätclassiker eines vielhundertjährigen lyrischen Stils, – eben desjenigen, von dem sich Frankreich vor achtzig Jahren gelöst hat.« Demgegenüber muß man aber betonen, daß sich Georges »Klassizismus« und Formstrenge gerade aus der Auseinandersetzung mit der europäischen und vor allem der französischen Moderne entwickelt hat.

⁶⁹ George hat nur die drei Gedichte übersetzt: bezeichnenderweise das sprachalchemistische Gedicht »Voyelles« (»Vokale«, GA XVI, 47), außerdem »Le Dormeur du Val« (»Der schläfer im tal«, GA XVI, 48) und »Tête de Faune« (»Faunskopf«, GA XVI, 49), alle in den Jahren 1869–71 entstanden, also Gedichte des 15- bis 17-jährigen Rimbaud. Zu einer Interpretation des Gedichtes »Voyelles« unter magisch-alchemistischen Gesichtspunkten vgl. Enid Starkie, *Das Leben des Arthur Rimbaud*, S. 218ff.

Warum Georges Interesse an Rimbaud offensichtlich schwächer war, müßte einmal genauer untersucht werden. Vermuten könnte man, daß allein schon Rimbauds extreme Biographie, anders als bei Mallarmé, George stärker auf Distanz hielt. Boehringer zitiert allerdings einen von Gundolf geschriebenen, von George aber unterschriebenen Brief an Berthold Vallentin aus dem Jahr 1904, wo es heißt: »Wie weit von uns abgerückt ist heute der Rimbaud der Illuminationen.« (Boehringer, *Mein Bild*, S. 135). Das impliziert wenigstens, daß er einmal nicht so fern war. Von den französischen Lyrikern war Rimbaud der ernsteste, ungebrochenste, was sicher auch mit seiner kurzen und frühen produktiven Phase zusammenhängt. Das hätte George eigentlich entgegenkommen müssen.

obwohl der größere Teil des Werkes in Georges Frühphase schon publiziert war⁷⁰ und obwohl George auch zahlreiche Gedichte Rimbauds in seiner Jugendzeit abgeschrieben hat, u. a. den Zyklus ›Les Premières Communions‹.⁷¹ Überblickt man die Reihe dieser für George besonders wichtigen Lyriker, so fällt ein ihnen gemeinsames, sich in der Lyrik selbst artikulierendes Interesse am christlichen, vor allem am katholischen Ritual auf, das sich von der Konkurrenz zwischen Poesie und Literatur seit Klopstocks Aufwertung der Dichtung zur »heiligen Poesie« und der romantischen Kunstreligion insofern abhebt, als es sich an den *konkreten Elementen* des religiösen Ritus und seiner Verlaufsstruktur orientiert und sich als artistisches Interesse artikuliert.⁷²

Dieses Interesse der drei großen französischen Lyriker Baudelaire, Verlaine, Mallarmé am Kultischen und am Ritualen der Religion bedeutet also nicht unbedingt eine positive Wendung zur Religion, wenigstens nicht bei Mallarmé und Baudelaire, der es in den ›Fusées‹ für völlig unsinnig und überflüssig hält, Gott zu leugnen. Denn der apokalyptische Gang der Weltgeschichte spreche für sich. Und dadurch erledige sich die Frage nach Gott von selbst: »Le monde va finir.«⁷³ So wird es auch die moderne literarische Apokalyptik sehen, in der die Möglichkeit des eschatologischen Umschlags sich verliert.⁷⁴ Etwas anders verhält es sich bei Verlaine. Darauf wird noch einzugehen sein. Für alle drei aber ist der religiöse Kult und sein Ritual zunächst ein wichtiges *ästhetisches Modell* und eine Möglichkeit bohemistischer Selbstinszenierung. Die sakrale und pseudoreligiöse Selbststilisierung war in der Bohème-Kultur überhaupt verbreitet.⁷⁵

Bevor ich dies nun kurz an einigen ausgewählten Texten skizziere, sei die besonders ausgeprägte Position des noch nicht zwanzigjährigen Paul Valéry zitiert. In seinem ersten Aufsatz mit dem Titel ›Über die literarische Technik‹ von 1889 schreibt Valéry, der seit 1891 an Mallarmés dienstäglichen Dichterrunden, den ›Mardis‹, teilnahm, George aber wohl erst 1896 kennengelernt hat:⁷⁶

⁷⁰ Nur die ›Lettres du Voyant‹ erschienen später, 1912.

⁷¹ Die Liste der Gedichte bei Boehringer, *Mein Bild*, zweite Aufl., S. 214.

⁷² Diese Besonderheit zu betonen, heißt aber nicht, den von Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, und anderen nachgewiesenen Einfluß der deutschen Romantik auf die französische Moderne zu bestreiten. Vgl. dazu auch den knappen Überblick bei Theisen, *Die Dichtung des französischen Symbolismus*.

⁷³ Baudelaire, *Cœuvres complètes*, I, S. 665; *Sämtliche Werke/Briefe* 6, S. 211. Die dann folgende apokalyptische Philippika gegen Fortschritt, Amerikanisierung und Mechanisierung zeigt noch einmal, wie aus dem Ästhetizismus selbst heraus unmittelbar kulturkritisch argumentiert werden konnte.

⁷⁴ Vgl. Gerhard R. Kaiser (Hg.), *Poesie der Apokalypse*, vor allem die Einleitung des Hg., die die literarischen Tendenzen prägnant zusammenfaßt; Klaus Vondung, *Die Apokalypse in Deutschland*; eine der letzten Überblicksdarstellungen: Joanna Jabłkowska, *Literatur ohne Hoffnung*.

⁷⁵ Vgl. mit vielen Belegen Helmut Kreuzer, *Die Bohème*.

⁷⁶ Seekamp u. a., *Zeittafel*, S. 55.

... Das Gedicht hat also unserer Ansicht nach kein anderes Ziel, als seinen Ausklang vorzubereiten. Am besten können wir es mit den Stufen eines prachtvollen Altars vergleichen, mit Schwellen aus Porphyrt, die das Tabernakel überragt. Die Ornamentik, die Kerzen, die Goldschmiedearbeiten, die Weihrauchwolken – alles schwingt sich auf, alles ist so angeordnet, daß die Aufmerksamkeit auf das Sakrament gelenkt wird – auf den letzten Vers!⁷⁷

Zunächst vergleicht Valéry den Verlauf des Gedichtes mit dem rituellen Altarraum, der vom Tabernakel bekrönt wird. Für Valéry hat der Dichter das Gedicht so zu entwickeln, wie man durch den sakralen Raum schreitet. Der Gedankenstrich des letzten Satzes überführt den Vergleich in eine Metapher. Der ›letzte Vers‹ eines Gedichtes muß das »Sakrament« selbst sein, in dem es kulminiert, so wie die Messe in der Eucharistie.⁷⁸

Poesie als zelebriertes Sakrament: diese Auffassung ist auch für andere Autoren der europäischen Moderne, in der deutschen Literatur etwa für Brentano⁷⁹ und für George,⁸⁰ wichtig geworden. Es gibt zudem eine bis auf Dante zurückgehende literarische Tradition, in der das Abendmahl zum ästhetischen Modell wird.⁸¹ Kein anderes könnte dem Poetischen eine größere Dignität zusprechen. Höher kann man nicht greifen. Denn die Eucharistie ist Zentrum christlich-katholischer Religiosität, und ihre Bedeutung ist tief im kollektiven Gedächtnis eingegraben. Es geht also nicht um dunkle Mystik.

Daß auf dieses Modell zurückgegriffen wird, liegt bei der Sakralisierung von Kunst und Literatur, wie sie etwa die englischen Präraffaeliten praktiziert haben, besonders nahe. Georges Übertragungen ›zeitgenössischer Dichter‹ werden durch ein Sonett des Begründers der ›Pre-Raphaelite Brotherhood‹ (1848) und Maler-Dichters Dante Gabriel Rosetti eröffnet.⁸² Dieses Gedicht begreift in der eucharistischen Formel die Liebe des lyrischen Subjekts zum angesprochenen, nicht näher bestimmten Du als eucharistisches Sakrament, das den Geist des Sprechers befreie:

⁷⁷ Paul Valéry, Werke, Frankfurter Ausgabe, Bd. 5, S. 13.

⁷⁸ Zu Valérys Interesse am eucharistischen Sakrament vgl. auch ders., ebd., S. 216: »Das Christentum gründet sich auf Brot und Wein. / Der Katholizismus fordert sie. Brot und Wein und den Substanzbegriff. / Die wesentliche Handlung, die den Katholizismus bestimmt, ist der Substanzwandel zweier Erzeugnisse, die durch das menschliche Gewerbe hergestellt worden sind.« Und ebd., f.

⁷⁹ Vgl. Gabriele Brandstetter, Erotik und Religiosität. Zur Lyrik Clemens Brentanos, bes. S. 218ff. (»Brentanos Poetik der Transsubstantiation«).

⁸⁰ Vgl. dazu Kap. II, 6, dieser Arbeit.

⁸¹ Dazu Gerhard Neumann, Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie.

⁸² Zuerst 1894 in den ›Blättern für die Kunst‹, Zweite Folge, 4. Band, S. 123. In der Vorbemerkung (ebd.) wird Rosetti als der »grosse englische Meister« bezeichnet, »der sowol in malerei als in dichtung eine neue zeit begann.« Vgl. auch Peter Wolfgang Günther, Stefan George und die Bildenden Künste; S. 13f.; Ralph Farrell, Stefan Georges Beziehungen zur englischen Dichtung.

Der Liebe Erlösung

Du flössest meinem munde allzeit ein
 Der in der liebe stunde fromm entbrennt
 Der liebe fleisch und blut im sakrament ·
 Ich fühle dir genaht: der odem dein

Muss ihres domes tiefster weihrauch sein ·
 Du hast sie stumm empfangen und dir nennt
 Sie ihren wunsch dass nichts von dir mich trennt
 Und überm kelche sprachst du: denke mein!

O welches glück mir deine huld verleiht
 Und welchen ruhm der liebe! trittst du vor
 Den steilen weg zu dem verlassnen tor

Zum seufzersee zum ort der traurigkeit
 Und bist erlöser dort und steigt befreit
 Mein geist aus banden wenn du winkst empor.

(GA XV, 11)⁸³

Gewiß: Das Gedicht bestätigt manchen Zweifel an der Kunst der Präraffaeliten und macht verständlich, warum sie oft nur in ironischer Distanz zu ertragen ist.⁸⁴ Wichtiger aber ist mir hier, daß durch die Bezugnahme auf das religiöse Ritual nicht etwa eine religiöse Ordnung gefordert und etabliert werden soll, sondern daß der sakramentale Ritus durch das lyrische Subjekt detailliert, nicht nur in Anspielungen, in Anspruch genommen wird, um die Liebe zum angesprochenen Du auszulegen. Das lyrische Subjekt zeichnet sich in seiner Besonderheit durch das Ritual selbst aus. Darum enthält das Gedicht auch ein poetologisches Moment. Bei Rosetti und den Präraffaeliten gewinnt die zelebrierte Geste in der Literatur wie in der Malerei eine besondere Bedeutung. Literatur und Kunst der Präraffaeliten sind rituelle Inszenierungen. Auch Rilkes Werk nimmt ständig auf religiöse Rituale und Sprechformen Bezug. Rilke schließt den ersten Teil des ersten ›Buchs der Bilder‹ mit dem Gedicht ›Das Abendmahl‹ ab, das Leonardos Abendmahl zur bildlichen Vorlage hat⁸⁵ und dem das Gedicht ›Die Konfirmanden‹ unmittelbar vorausgeht.⁸⁶

⁸³ Vgl. auch die neunte Strophe von D'Annunzios, durch George übersetztes Gedicht ›Trost‹ (GA XVI, S. 69, zuerst im dritten Band der ›Blätter für die Kunst‹, 1893, S. 89):

Träume · träume! ich will dein leben leben ·
 In einem neuen leben tief und einfach
 Erstehn. Die leichte hostie die reinigt
 Ich will aus deinem finger sie empfangen.

⁸⁴ Einen Überblick gibt die von Giesela Hönnighausen hg. Anthologie: Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption; zu Georges Übertragungen S. 395f.

⁸⁵ August Stahl, Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk, S. 195.

⁸⁶ Ein weiteres Gedicht mit dem Titel ›Abendmahl‹ enthalten die ›Neuen Gedichte‹, Sämtliche Werke 2, S. 591ff., dort ebenfalls in engem Zusammenhang mit zahlreichen religiösen Gedichten.

In dem zitierten, programmatischen Text Valéry's wird in der Metapher des Weges durch den rituellen Raum die Entwicklung des Gedichtes selbst zu einem sich steigernden Ritual. Das Gedicht ist nicht ein abstrakt Heiliges. Betont werden die sinnlichen, anschaulichen Elemente des Rituals: Porphyry, Ornamentik, Kerzen, Weihrauch. Sie machen auch die Erfahrung des Gedichtes zum ›rituellen Prozeß‹ (Turner). Die »Technik« des Gedichtes ist die des Rituals, die freilich »kein unwandelbarer Ritus, kein endgültiger Ausguß einer ewigen Gußform« ist, sondern »sich der Absicht des Autors anpassen« muß.⁸⁷ Das Modell des Rituals bedeutet demnach nicht, daß der Dichter nur realisiert, was ein für allemal schon festliegt. Auch Valéry betont also, daß das Ritual zunächst dem künstlerischen Subjekt als *ästhetisches Modell* dient.

Für Valéry ist der Dichter auch »nicht mehr der zerzauste Schwärmer, jener, der ein ganzes Gedicht in einer Fiebernacht schreibt, er ist ein kühler Wissenschaftler, fast ein Rechenkünstler«.⁸⁸ Die Genieästhetik erscheint als reine Karikatur. Die Absage an sie weist auch ein quasi-religiöses Verständnis des poetischen Aktes als aus dem furor poeticus heraus vollzogenen Schöpfungsvorgang zurück. Valéry nimmt das für die Poetik der Moderne (Poe, Baudelaire) wichtige Modell des mathematischen Kalküls auf.⁸⁹ Das Gedicht selbst ist für Valéry Ergebnis immer neuer, streng kontrollierter ritueller Arbeit. Jede »Ideenassoziation [...] wird durch ein Sieb hindurchgehen müssen, wird gewogen, geläutert, in *Form* gebracht«.⁹⁰ Eine solche Kunst ist »kompliziert und *künstlich*«, nicht zugänglich »für die große Menge«, sondern »Luxus einer kleinen Zahl« von »*Gerechten*, deren göttliches Königreich sie ist«.⁹¹ Valéry's kurzer Aufsatz ist konsequent aus der Position des Ästhetizismus heraus verfaßt. »Form« und »Stil« sind seine Leitbegriffe einer unvermeidlich elitären Kunst, die keine Bedeutung außerhalb ihrer selbst haben soll. Insofern ist sie »negative Theologie«, weil sie sich selbst zwar höchster Gegenstand ist, weil man darüber aber nur sagen kann, *wie* sie vollzogen werden muß. Eben dies disponiert den Ästhetizismus grundsätzlich dafür, sich der Formkunst des Rituals zu bedienen. Das Kunstwerk soll dabei nicht auf einen Bedeutungszusammenhang jenseits des Kunstwerks selbst referieren, was freilich nicht schon gleichzusetzen ist mit einem Verzicht auf Bedeutung überhaupt. Die betonte Referenzlosigkeit des Kunstwerks schließt also rituelle Ordnung und entsprechende Ordnungserfahrung für den Leser nicht aus. Im Gegenteil.

Zugleich zeigt sich hier noch einmal: Der Ästhetizismus ist ein elitäres Programm, und er enthält darum die Option zur sozialen Elite, die auch

⁸⁷ Paul Valéry, Werke, Bd. 5, S. 12.

⁸⁸ Valéry, ebd.

⁸⁹ Vgl. auch Gerhard Kurz, Winkel und Quadrat. Zu Hölderlins später Poetik und Geschichtsphilosophie.

⁹⁰ Valéry, Werke, Bd. 5, S. 12.

⁹¹ Valéry, ebd., S. 16.

George energisch wahrnehmen und schließlich konsequent aus einer ästhetizistischen Selbstbeschränkung herausführen wird. Der Ästhetizismus ist auch eine implizite Kritik der modernen Massenkultur. Arts and Craft Movement in England und Kunstgewerbe- und Kunsterziehungsbewegung in Deutschland versuchen auszugleichen, was der Ästhetizismus als Mangel an der Masse kritisiert: das ästhetische Defizit der modernen Masse, die auch zum niveauvollen Konsum nicht in der Lage sei. Kunstgewerbe- und Kunsterziehungsbewegung zielen also auf eine Vermittlung von Oppositionen: von industrieller Produktion und ästhetischem Niveau, von Masse und Schönheit.⁹²

Etwa 15 Jahre vor Valérys Aufsatz hat Baudelaire in seinen erst posthum veröffentlichten ›Fusées‹ den dem Ästhetizismus immanenten Gedanken einer negativen Theologie tatsächlich formuliert.⁹³ Er eröffnet die ›Fusées‹ durch einen apodiktischen, vielleicht auf das bekannte Diktum Voltaires anspielenden Satz,⁹⁴ der zeigt, daß die Zuwendung zum Religiösen und seinen Ritualen nicht unbedingt eine positive Theologie einschließen muß: »Quand même Dieu n'existerait pas, la Religion serait encore Sainte et *Divine*. // Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister.«⁹⁵ Im zweiten Abschnitt der ›Fusées‹ heißt es dann weiter:

De la féminité de l'Eglise, comme raison de son omnipotence.
De la couleur violette (amour contenu, mystérieux, voilé, couleur de chanoinesse).

Le prêtre est immense parce qu'il fait croire à une foule de choses étonnantes.
Que l'Eglise veuille tout faire et tout être, c'est une loi de l'esprit humain.
Les peuples adorent l'autorité.
Les prêtres sont les serviteurs et les sectaires de l'imagination.
Le trône et l'autel, maxime révolutionnaire.⁹⁶

⁹² Zu John Ruskin vgl. die Monographie von Wolfgang Kemp; zur gesamten Entwicklung und den Verbindungen zwischen Deutschland und England Gerhard Bott (Hg.), Von Morris zum Bauhaus, dort vor allem der Aufsatz von Hanno-Walter Kruft, Die Arts-and-Crafts-Bewegung und der deutsche Jugendstil, zum Zusammenhang von ökonomischen Interessen und ästhetischer Reform ebd., S. 35f. Außerdem: Ausstellungskatalog Packeis und Pressglas, bearb. von Angelika Thiekötter/Eckhard Siepmann; aus den zahlreichen pädagogikgeschichtlichen Publikationen: Katalog Kind und Kunst. Zur Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts; Hartwig Brandt, Motive der Kunsterziehungs- und Kunstgewerbebewegung; Peter Joerissen, Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland 1871–1918.

⁹³ Zur Deutung der ›Fusées‹ im biographischen Zusammenhang als Ausdruck von Trauer, Lebensmüdigkeit und Pessimismus vgl. Claude Pichois/Jean Ziegler, Baudelaire.

⁹⁴ »Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer«; Voltaire, Épitre à l'auteur du nouveau livre des trois imposteurs, 1769.

⁹⁵ Baudelaire, Œuvres complètes, I, S. 649. – Sämtliche Werke/Briefe 6, S. 193: »Selbst wenn es keinen Gott gäbe, die Religion wäre dennoch Heilig und *Göttlich*. // Gott ist das einzige Wesen, das, um zu herrschen, nicht einmal des Daseins bedarf.«

⁹⁶ Baudelaire, Œuvres complètes I, S. 650; Sämtliche Werke/Briefe 6, S. 194f.:

Über den weiblichen Charakter der Kirche, als Grund ihrer All-Macht.
Über die violette Farbe (verhaltene, geheimnisvolle, verschleierte Liebe, Farbe der Stiftsdamen).

Die Priester selbst sind die »Diener der Einbildungskraft«. Ihnen gelingt es, so Baudelaire in Formulierungen, die an die schon zitierte Passage zum Dandy erinnern, durch ihre ästhetische Erscheinung die Masse in den Bann zu schlagen. Das religiöse Ritual wird so zum ästhetischen. Dichter, Priester und Soldat: das sind für Baudelaire die wirklich großen Menschen.⁹⁷ Der Mensch ist, so Baudelaire, anschließend an die Tradition gnomischer anthropologischer Aussagen seit der Antike, in ›Mon cœur mis à nu‹, »un animal adoreur«; und sogleich präzisierend und nun mit direktem Bezug auf den Dichter: »Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer.«⁹⁸ Dem ersten Teil des Satzes würde George zustimmen können. Der Gedanke des leidenden und sich als Sündenbock opfernden Künstlers ist auch für ihn wichtig; dem zweiten niemals. Der sich selbst inszenierende Dichter Baudelaires sieht sich als Ware auf dem Markt der bürgerlichen Gesellschaft, in der er sich prostituiert. Darin klingt wieder die Brechung an, die schon in der Bestimmung des Dandys durchzuhören war. Auch äußerste Selbsterniedrigung zum poète maudit – Rilkes Malte ist ebenfalls ein solcher Dichter in der Gosse – ist Selbstausszeichnung. Priester und Soldat als die sozialen Typen, mit denen der Dichter verglichen wird, repräsentieren soziale und rituell regulierte Ordnungssysteme. Beide haben Dienst zu leisten. Beide vollziehen das Opfer.

Welche Bedeutung diese Position für Baudelaires eigenes Werk hat, zeigen die ›Fleurs du Mal‹. Sie werden nicht nur durch die Opposition von ›Spleen‹ und ›Ideal‹ strukturiert,⁹⁹ sondern auch durch konsequente Anspielungen auf das religiöse Ritual, vor allem auf das der Messe, deren Elemente für Baudelaires Werk generell eine große Bedeutung haben.¹⁰⁰ Das Meß-Ritual wird aber uminterpretiert und auf die Rolle des Dichters als Paria der bürgerlichen Gesellschaft bezogen.¹⁰¹ Die dritte Strophe des Einleitungsgedichtes der ›Fleurs du Mal‹, ›Au

Der Priester ist ungeheuer, weil er eine Unzahl erstaunlicher Dinge glauben macht.
Daß die Kirche alles tun und alles sein will, ist ein Gesetz des menschlichen Geistes.
Die Völker beten die Autorität an.
Die Priester sind die Diener und Sektierer der Einbildungskraft.
Thron und Altar, ein revolutionärer Wahlspruch.

⁹⁷ Baudelaire, Œuvres complètes, I, S. 693. George hat diesen Text Baudelaires gekannt und gerade die zitierte Stelle herausgegriffen; Edith Landmann, Gespräche mit Stefan George, S. 52: »Er nahm mir mitten auf der Strasse einen Baudelaire-Nachlassband, den ich grad gekauft hatte, aus der Hand, las darin und sagte mir eines oder das andre, stehen bleibend und lachend. Zum Beispiel: ›Es gibt nur drei Urberufe, den Dichter, den Priester und den Soldaten.«

⁹⁸ Baudelaire, Œuvres complètes, I, S. 693; meine Hervorhebung.

⁹⁹ Daß diese Opposition für Baudelaire keinen Widerspruch darstellt, sondern die Modernität seines Werkes tatsächlich begründet, ist die überzeugend entwickelte These von Thorsten Greiner, Ideal und Ironie.

¹⁰⁰ Vgl. die kurzen Hinweise bei Philippe Sellier, Pour ›Un Baudelaire et Pascal‹, S. 13ff. (›les vestiges d'un christianisme enfantin‹). Bezüge zum katholischen Ritual schon in den Titeln und ihre Invertierung auch bei Stanislaw Przybyszewski: ›Totenmesse‹ (1893), ›Vigilien‹ (1894), ›De profundis‹ (1896). Vgl. Jens Malte Fischer, Fin de siècle, S. 220ff.

¹⁰¹ S. dazu II, 8, ›Zyklen‹.

lecteur«, rühmt »Satan Trismégiste« und spielt damit auf Hermes Trismegistos und die für den französischen Symbolismus, auch für Rimbaud, wichtige Tradition hermetisch-alchemistischen Geheimwissens an.¹⁰² Baudelaire war mit dem einflußreichen okkulten Schriftsteller Lévi befreundet, der für die französische Literatur und möglicherweise auch für George wichtig war.¹⁰³ Die Selbstdeklassierung Baudelaires, die ihn von George grundsätzlich unterscheidet, ist auch religiös vorgeprägt.¹⁰⁴ Sie ist eine als Ritual der Statuserhöhung und Statusumkehrung bekannte¹⁰⁵ Form der Selbstinszenierung und Selbstausszeichnung. Die ›Fleurs du Mal‹ sind Baudelaires »Liturgie ›de profundis‹«. ¹⁰⁶ Sie nützen das religiöse Ritual als Medium poetologischer Selbstausslegung.

Für Mallarmé, den George zum Märtyrer für seine Idee stilisiert hat (»Und für sein denkbild blutend: MALLARMÉ«; ›Franken‹, SW VI/VII, 18), sind poetische Texte durch Schwierigkeit und Dunkelheit gekennzeichnet. Poetische Texte machen Mühe und sind deshalb nur wenigen zugänglich. Das begünstigt ihre Stilisierung zum Mysterium und die feierliche Rezeption des poetischen Textes in der kleinen Gemeinde. In den frühen poetologischen ›Hérésies artistiques‹ von 1862 vergleicht Mallarmé die Kunst mit der Religion: »Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné: l'art a les siens.«¹⁰⁷ Der Blick in eine musikalische Partitur rufe »ein religiöses Erstaunen« (»un religieux étonnement«) hervor angesichts »de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice«, weil die Musik außerhalb der ihr ganz allein eigenen Sphäre nicht zugänglich

¹⁰² »Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste / Qui berce longuement notre esprit enchanté, / Et le riche métal de notre volonté / Est tout vaporisé par ce savant chimiste.« – »Satan der Dreimalgroße ist es, der auf dem Pfühl des Bösen lange unsern Geist wiegt, den verzauberten, und das reiche Metall unseres Willens löst dieser hocherfahrene Alchimist in Rauch auf.« Les Fleurs du Mal, Sämtliche Werke/Briefe 3, S. 54 u. 55.

¹⁰³ Eliphas Lévi, Dogme et rituel de la haute magie, erstmals 1854. Vgl. Werner Paul Sohnle, Stefan George und der Symbolismus, S. 48 und 55f.; Morwitz, Kommentar, S. 337.

Zur Bedeutung von Magie und Alchemie für Rimbaud vgl. auch sein sprachalchemistisches Gedicht ›Voyelles‹. – Enid Starkie, Das Leben des Arthur Rimbaud, II, 3., S. 218ff. Allg. zum Zusammenhang: Katalog Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915.

¹⁰⁴ »Wer sich selbst erhöht, wird erniedrigt, und wer sich selbst erniedrigt, wird erhöht werden«; Matth 23,12.

¹⁰⁵ Vgl. Victor Turner, Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, Kap. 5, ›Demut und Hierarchie. Der Schwellenzustand der Statuserhöhung und Statusumkehrung‹.

¹⁰⁶ Harald Weinrich, Literatur für Leser, S. 103.

¹⁰⁷ Mallarmé, Œuvres Complètes, S. 257; Sämtliche Dichtungen, S. 268: »Alles Heilige und was heilig bleiben will, hüllt sich in Mysterium. Die Religionen verschanzen sich hinter Geheimnissen, die sich allein dem Auserwählten offenbaren: die Kunst hat die ihren.«

ist.¹⁰⁸ Der Status der musikalischen Zeichen unterscheidet sich grundsätzlich von dem der Sprachzeichen, deren Verwendung nicht auf den Bezirk der Poesie eingeschränkt werden kann. Vom vermeintlichen Verstehen der sprachlichen Zeichen könne deshalb der Nicht-»Prédestiné«, der sich dennoch berufen fühle zu verstehen, auch nicht abgehalten werden: »Ainsi les premiers venus entrent de plain-pied dans un chef-d'œuvre, et depuis qu'il y a des poètes, il n'a pas été inventé, pour l'ecartement de ces importuns, une langue immaculée, – des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal.«¹⁰⁹ Um diesen »Profanen« zu entgehen, die die »unbefleckte Sprache« der Poesie entheiligen, geht Mallarmé den Weg der Hermetisierung seiner Dichtung, zu der diejenigen, die nicht eingeweiht und des Kunstwerkes nicht würdig sind, keinen Zugang mehr finden können. Sprache ist für ihn im poetischen Zusammenhang kein Instrument der Kommunikation.¹¹⁰ Diese Position führt beim späten Mallarmé zu einer Annäherung von argumentativen und poetischen Texten, die ähnliche Entwicklungen im Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus, etwa bei Derrida, vorwegzunehmen scheint.

¹⁰⁸ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, S. 257; *Sämtliche Dichtungen*, S. 268: »dieser makabren Prozessionen von strengen, keuschen, unbekanntem Zeichen. Und wir schließen das Meßbuch wieder, kein entweihender Gedanke hat es befleckt«; meine Hervorhebungen.

¹⁰⁹ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, S. 257; *Sämtliche Dichtungen*, 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 – hieratische Formeln, deren fruchtloses Studium den Profanen blendet und den schicksalhaften Dulder ansportet«.

¹¹⁰ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 91, betont bei Mallarmé gerade diesen Aspekt: »In solchem Dichten ist die Sprache nicht mehr Mitteilung. Mitteilung setzt Gemeinsamkeit mit demjenigen voraus, dem man mitteilt.« – Friedrich hat in seinem einflußreichen Buch die vermeintliche Lösung vom Verstehen überhaupt zu einem Hauptargument gemacht; vgl. etwa, im Kontext des Baudelaire-Kapitels, S. 37: »Man lese Brentanos Gedicht, das mit dem Vers beginnt: ›Wenn der lahme Weber träumt, er webe.‹ Er will nicht eigentlich mehr verstanden, sondern als tönende Suggestion aufgenommen werden. Stärker als bisher scheiden sich in der Sprache die Funktion der Mitteilung und die Funktion, ein unabhängiger Organismus musikalischer Kraftfelder zu sein. Aber die Sprache bestimmt auch den dichterischen Prozeß selbst, der sich den in ihr liegenden Impulsen hingibt. Die Möglichkeit ist erkannt, ein Gedicht durch eine Kombinatorik entstehen zu lassen, die mit den tönenden und rhythmischen Elementen der Sprache schaltet wie mit magischen Formeln. Aus ihnen, nicht aus der thematischen Planung, kommt dann ein Sinn zustande, – ein schwebender, unbestimmter Sinn, dessen Rätselhaftigkeit weniger von den Kernbedeutungen der Worte verkörpert wird als vielmehr von ihren Klangkräften und semantischen Randzonen. Diese Möglichkeit wird in der modernen Poesie zur beherrschenden Praxis. Der Lyriker wird zum Klangmagier.« – Aber es gibt keine Lösung vom Verstehen. Eben dieser Aspekt ist für den Zusammenhang von Ritual und Literatur interessant. Friedrich vollzieht einen Balanceakt, weil er trotz allem sieht, daß es keine Sprache, auch keine lyrische, ohne ein Verstehen gibt. Was Friedrich als kennzeichnend für moderne Lyrik beschreibt: die Bedeutung der Form und des Klangs, gilt doch für alle Lyrik, wenn auch in unterschiedlichen Graden. – Auf die Diskussion um Friedrichs Buch, an dem u. a. die Festlegung der literarischen Moderne kritisiert wurde, geht kurz ein: Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Bd. I, S. 295ff.

George wird später das Verstehen nicht derart schroff wie Mallarmé zurückweisen, wenn er sich der Lehre und Erziehung seines Kreises zuwendet und dabei zwar für die Geschlossenheit der auserwählten Gemeinde optiert,¹¹¹ nicht aber für die Hermetisierung der Dichtung. Dennoch gibt es auch bei ihm und im Kreis einen grundsätzlichen Vorbehalt gegen die Deutung.¹¹²

Anders als George geht es Mallarmé deshalb in seinem Pariser Kreis und bei den Dienstags-Treffen in der Rue de Rome nicht um die Verkörperung seiner Lehre durch den Kreis. Trotz des religiösen Vokabulars sucht er nicht den Kult um seine Person. Er will nicht die Priesterherrschaft. Aus der zunehmenden Hermetisierung seiner Dichtung, deren entschiedenster Ausdruck schließlich der ›Coup de dés‹ ist, war das Konzept des ›Dichters als Führer‹ also nicht zu entwickeln. Die Typographie des ›Coup de dés‹, der mit seinem Titel auch auf die Tradition der literarischen Aleatorik anspielt,¹¹³ nähert sich der musikalischen Partitur an. Mallarmé stellt diesen Bezug zur Musik im Vorwort selbst her, was allein schon deutlich auf die Unterschiede zwischen ihm und George hinweist.¹¹⁴

Die »Aura von Autorität«¹¹⁵ gewann George dagegen, anders als Mallarmé, nicht primär aus der Hermetik seiner Texte, sondern aus ihrer rituellen Inszenierung und der seiner selbst im Kreis. Für ihn ist eine auch selbstreflexiv zu verstehende und selbstrelativierende Frage wie die Mallarmés (»A quoi sert cela – / A un jeu.«)¹¹⁶ undenkbar. Mallarmé ging es nicht um die Bildung einer Schule. Deshalb konnte er auch – im Unterschied zu George – Gleichrangige um sich versammeln. George hat das mit Hofmannsthal einmal versucht und ist daran gescheitert, weil er Unterordnung forderte (vgl. II, 2). In einem Interview von 1891 über die Entwicklung der Literatur stellt Mallarmé nachdrücklich fest: »J'abomine les écoles [...] et tout ce qui y ressemble: je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. [...] Ce qui m'a donné l'attitude de chef d'école, c'est, d'abord, que je me suis toujours intéressé aux idées des jeunes gens [...] Car moi, au fond, je suis un solitaire.«¹¹⁷

Die sakralisierenden Metaphern und die Vergleiche mit dem religiösen Ritual – »O fermoirs d'or des vieux missels! ô hiéroglyphes inviolés de rouleaux de papyrus!«¹¹⁸ – haben bei Mallarmé einerseits also die Funktion, Poesie als

¹¹¹ Zu der freilich auch neue, geeignete Mitglieder hinzukommen können.

¹¹² Vgl. dazu Kap. II, 3 (›Lesen, Hören, Verstehen‹).

¹¹³ Vgl. Reinhard Döhl, Artikel ›Aleatorik‹.

¹¹⁴ Zu Georges Konkurrenz-Verhältnis zur Musik vgl. II, 3, Ende des Abschnittes.

¹¹⁵ Manfred Engel, Rilkes Duineser Elegien, S. 41.

¹¹⁶ Mallarmé, *La musique et les lettres; Œuvres complètes*, S. 647.

¹¹⁷ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, S. 869.

¹¹⁸ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, S. 257; Sämtliche Dichtungen, S. 268: »O goldene Schließen der alten Meßbücher! o unversehrte Hieroglyphen der Papyrusrollen!«

»un mystère accessible à des rares individualités«¹¹⁹ einzusetzen und gegen »cette impiété, la vulgarisation de l'art«¹²⁰ abzuschirmen: »L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate.«¹²¹ Andererseits verweisen diese Metaphern und Vergleiche auch bei Mallarmé auf eine tiefere, innere Verbindung zwischen religiösem Ritual und Poesie.¹²² Auf sie weist ebenso die große Bedeutung hin, die für Mallarmé die Musik hat. Beide, Poesie wie Musik, entziehen sich klaren Bedeutungszuschreibungen. Beide erfordern ein verstehendes Subjekt, das bereit ist, sich selbst zurückzunehmen und sich in besonderer Weise, konzentriert auf die ästhetische Erscheinung und Bewegung des Kunstwerks einzulassen.¹²³ Im Unterschied zur Poesie wird aber in der Musik auch der eigentlich Unberufene gefesselt, weil die Musik ein ganz eigenes Zeichensystem ist, das auf nichts referiert.

Die dennoch bestehende, enge Verwandtschaft zwischen Musik und Poesie äußert sich bei Mallarmé in der großen Bedeutung, die er der Lautgestalt, dem Klang für die poetische Rede zuspricht. Deshalb kann er auch Georges frühe Übertragungen seiner Gedichte rühmen, ohne sie zu verstehen.¹²⁴ Valéry hat in seinem ›Psaume pour une voix‹ an die Bedeutung des Klangs und an die Bedeutung des Visuellen erinnert: Mallarmé habe die Stimme nicht verstärkt, habe nicht den Ton angehoben, habe mit der Beweglichkeit des Visuellen gerechnet.¹²⁵ Mallarmés wenige Jahre vor seinem Tod entstandener Vortrag ›La musique et les lettres‹ (1895) erlaubt es kaum mehr, zu entscheiden, wann von Musik und wann von Literatur die Rede ist.¹²⁶ Mallarmé selbst will diese

¹¹⁹ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, S. 259; *Sämtliche Dichtungen*, S. 270: »Mysterium, das nur seltenen Individuen zugänglich ist«. – Vgl. Stefan George, *SW V*, S. 36, Schlußstrophe des Gedichtes ›Der Teppich‹:

»Sie [die Lösung] ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltenen selten im gebilde.«

¹²⁰ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, S. 260; *Sämtliche Dichtungen*, S. 271.

¹²¹ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, S. 259; *Sämtliche Dichtungen*, S. 271: »Der Mensch kann Demokrat sein, der Künstler halbiert sich und muß Aristokrat bleiben.«

¹²² Detailliert zu dieser Frage: Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*.

¹²³ Vgl. dazu das vorzügliche Nachwort Johannes Haucks zu Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*.

¹²⁴ Im Februar 1893 schreibt Mallarmé an George: »je vous aurais dit mon émerveillement de la transparente traduction des mes poèmes dans les Blätter für Kunst. Le croiriez-vous, en vous déchiffant mal à travers une langue ignorée, vos vers *Algabal*, et les autres, me paraissent tout d'abord familiers, intuitivement. La mélodie aus sens secret ne me trahit pas, je la perçois en tant qu'un chant certain et pur, et de qualité lyrique tout en déversant sa multiple et subtile rêverie en des intentions verbales qui m'échappent et que je sens belles.« Zit. nach Boehringer, *Mein Bild*, Anhang, S. 203, mit dem Abdruck des Briefwechsels zwischen Mallarmé und George.

¹²⁵ Vgl. Émile Noulet, *Le ton poétique*; Valérys ›Psalm‹ ist zitiert ebd., S. 3f.

¹²⁶ Mallarmé, *Œuvres Complètes*, S. 649: »Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...]: que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée.« –

Unterscheidung vergessen machen. Im Gesamtkunstwerk der Oper Wagners, für den Mallarmé – neben Baudelaire¹²⁷ – ein wichtiger Vermittler in Frankreich war,¹²⁸ wird sie überwunden.¹²⁹ Schon in den frühen ›Hérésies‹ hatte er Wagner neben Beethoven und Mozart gestellt als einen Komponisten, dessen Partitur »religiöses Erstaunen« hervorruft.¹³⁰

1895 hat Mallarmé in der ›Revue blanche‹ unter dem charakteristisch unbestimmten Titel ›Variations sur un sujet‹ kontinuierlich Texte veröffentlicht, die sich nicht mehr eindeutig einer Gattung zuordnen lassen. Die dritte Folge faßt unter dem ebenso mehrdeutigen Haupt-Titel ›Offices‹¹³¹ drei Texte zusammen, in der sich Musikästhetik, Poetik und Bezüge auf den religiösen Ritus überlagern: ›Plaisir sacré‹, ›Catholicisme‹ und ›De même‹.¹³² In der gemeinsamen Erfahrung der Musik, so Mallarmé im ersten Text mit dem Titel ›Plaisir sacré‹, werde die Menge zur gemeinschaftlichen Hüterin des Mysteriums. Ihre Stummheit gegenüber dem Orchester erhebe sie zu kollektiver Größe (›collective grandeur‹). Dies verlange die Unterwerfung des Individuums unter die Musik.¹³³ In den folgenden ›Catholicisme‹ überschriebenen ›Variations‹ wird nun das religiöse Ritual als ästhetisches Modell – »l'esthétique fastueuse de l'Eglise«¹³⁴ – weiter eingekreist. Dabei sucht Mallarmé keine kohärente Gedankenführung, sondern formuliert Erinnerungen an das sinnlich-anschauliche, fesselnde und gemeinschaftsstiftende Potential des Rituals für die moderne Kunst und das moderne Theater: das Potential des Passionsspiels, der Hymnen,¹³⁵ des Wunders des Gemeindegesangs, des rituellen Schreitens der Priester,¹³⁶ der Kommunion, die der »Prototyp des Zeremoniells« schlechthin sei:

Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, S. 277: »Ich stelle, auf eigene Gefahr hin, für den ästhetischen Bereich, diese Schlußfolgerung auf [...]: daß Musik und Literatur das wechselweise Antlitz, hier zur Dunkelheit sich weitend, aufleuchtend da, mit Gewißheit ein und desselben Phänomens sind, ich nannte es, die Idee.«

¹²⁷ ›Richard Wagner et Tannhäuser à Paris‹, 1861; vgl. Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Wagner de Baudelaire*.

¹²⁸ Vgl. ›Richard Wagner. Réverie d'un Poète Français‹, 1885. *Œuvres complètes*, S. 541ff.; zur Wagner-Rezeption vgl. Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*; zu Mallarmé/Wagner vgl. Michael Zimmermann, Stéphane Mallarmé und Richard Wagner; Bettina Rommel, *Mallarmé – Wagner*.

¹²⁹ Vgl. Wolfgang Storch (Hg.), *Die Symbolisten und Richard Wagner*.

¹³⁰ Mallarmé, *Sämtliche Dichtungen*, S. 268.

¹³¹ Kurt Wais, *Mallarmé*, S. 310ff., dessen Paraphrasen diesen außerordentlich schwierigen Texten auch nur begrenzt beikommen, übersetzt mit ›Dienst am Heiligen‹ und fixiert so einen bestimmten Sinn zu sehr.

¹³² Mallarmé, *Œuvres complètes*, S. 388ff.

¹³³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, S. 390: »La foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes, remplit envers les sons, sa fonction par excellence de gardienne du mystère! Le sien! elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur. Prix, à notre insu, ici de quelque extérieur médiocre subi présentement et accepté par l'individu.«

¹³⁴ Mallarmé, *Œuvres complètes*, S. 393.

¹³⁵ Mallarmé, *ebd.*

¹³⁶ Mallarmé, *ebd.*, S. 396. Vgl. auch Kurt Wais, *Mallarmé*, S. 314.

»Notre communion ou part d'un à tous et de tous à un, ainsi, soustraite au mets barbare que désigne le sacrement – en la consécration de l'hostie, néanmoins, s'affirme, prototype de cérémonials, malgré la différence avec une tradition d'art, la Messe.«¹³⁷ Unter diesem *ästhetischen* Gesichtspunkt braucht nicht entschieden zu werden, was das religiöse Ritual selbst genau ist: eine feste tägliche Praxis oder eine großartige Zerstreung,¹³⁸ weil es eben beides ist. Eine dem ästhetischen Modell des religiösen Rituals vergleichbare Kunstform wie die Musik stelle einen überindividuellen Zusammenhang zwischen Bühne und Publikum her.¹³⁹ Das Ritual weise den Weg zu einer neuen Heiligung der Kunst.¹⁴⁰ Immer wieder bezieht sich Mallarmé auf das Wagnersche Gesamtkunstwerk der Oper, in der sich diese neue Kunst schon zeige. Dieser Aspekt des Gesamtkunstwerks, also der umfassenden ästhetischen Inanspruchnahme und Einbeziehung des Zuhörers bzw. Zuschauers, war für Mallarmé tatsächlich außerordentlich wichtig. Er dürfte auch erklären, warum Mallarmé vom katholischen Ritual so fasziniert war. Man sieht das auch daran, daß er, der mit Manet befreundet war, intensiv und mit großer Kennerschaft wie zuvor schon Baudelaire an den Entwicklungen der zeitgenössischen bildenden Kunst Anteil genommen hat.¹⁴¹

Auch im schwierigen, kaum rekonstruierbaren Argumentationsverlauf der ›Offices‹ will Mallarmé offenkundig eine klare Gedankenführung vermeiden. Im Sprachgestus rhapsodischer Einfälle versucht er, ein ästhetisches Modell zu evozieren, ohne es systematisch entwickeln zu müssen und damit zu einer rationalistischen Auslegung und Instrumentalisierung einzuladen. Es ist der Versuch, der neuen, radikal autonomen Kunst einen Weg zu einer ästhetisch absolut kontrollierten und insofern strengen, zugleich aber offenen und variablen Praxis zu weisen. Das ästhetische Kalkül¹⁴² des ›Coup de dés‹ erfordert die

¹³⁷ Mallarmé, ebd., S. 394.

¹³⁸ »Un rite s'extérioriserait-il de la pratique quotidienne, comme pompes et sceau: ou, en est-ce fait d'un genre grandiose de distraction.« – Mallarmé, ebd., S. 392.

¹³⁹ »Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors en traçant l'arrêt à la boîte sonore, l'espace vacant, face à la scène: absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage.« – Mallarmé, ebd., S. 393.

Dieser das Individuum übersteigende, es völlig integrierende Zusammenhang von Bühne und Publikum war auch das Ideal des Kunstgewerblers und Architekten Peter Behrens, das er in seiner 1900 bei Diederichs veröffentlichten kleinen Schrift mit dem Titel ›Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols‹ formulierte.

¹⁴⁰ Vgl. Kurt Wais, Mallarmé, S. 314.

¹⁴¹ Vgl. dazu Kurt Wais, ebd., S. 297ff.

¹⁴² Der Begriff ist hier erlaubt, weil er in der poetologischen Diskussion der Moderne selbst benutzt wird (z. B. bei Poe und auch bei Baudelaire) und weil er auf die ›kalkulierte‹, also kontrollierte, inszenierte Konstruktion des poetischen Textes verweist, die die ästhetische Moderne ausdrücklich beansprucht. Poe in ›The philosophy of composition‹: »Meine Absicht ist, eindeutig festzustellen, daß sich keine Einzelheit dieses Gedichts [›The Raven‹] aus Zufall und Intuition ergeben hat; es entstand