

Epiphanie und Mnemopoesie

Motiv und Struktur des Vorübergehens
bei Stefan George und Hugo von Hofmannsthal

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Chong SHEN

aus

Tongxiang, China

Berlin, September 2018

Erstgutachterin: Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm

Zweitgutachter: Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher

Tag der Disputation: 21. Januar 2019

EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG:

Name: Chong Shen

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Dissertationsarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe; alle Ausführungen, die anderen Schriften wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

Berlin, 27. September 2018

Ort, Datum

Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

EINFÜHRUNG: DAS VORÜBERGEHEN	1
1. „Eine Episode“: Kontext, Zielsetzung und Disposition	2
2. Ennui – Epiphanie – Mnemopoese.....	6
2.1. Ennui: Nichts und Antizipation von Chock oder Aura.....	7
2.2. Epiphanie: Peripetie und Anagnorisis, Subjektivität, Kairos	10
2.3. Mnemopoese: Mnemosyne, Anamnesis und <i>Mémoire involontaire</i>	14
3. Prätext: Baudelaires <i>À une passante</i>	25
3.1. Ennui (V. 1): Begebenheit und Befindlichkeit.....	28
3.2. Epiphanie (V. 2-9): Augen-Blick des Bösen und Schönen	33
3.3. Mnemopoese (V. 9-14): „Mnemotechnik des Schönen“	41
ERSTER TEIL: STEFAN GEORGE.....	52
1. Umdichtung der <i>Blumen des Bösen</i>.....	53
1.1. Konstellation eines neuen Dichterbildes: <i>Vorrede, Trübsinn und Vergeistigung, Segen</i>	53
1.2. Vergeistigung des Trübsinns: <i>Einer Vorübergehenden</i>	60
2. Variationen der <i>Passantin</i>.....	67
2.1. Inszenierung des Scheiterns.....	67
2.1.1. Der zurückgekehrte Horror: <i>Das Bild</i>	67
2.1.2. Das verlorene Wunschbild: <i>In der Galerie</i>	69
2.1.3. Die Konzeption des Scheiterns: <i>Die Fibel</i>	71
2.1.4. Die unerwiderten Blicke und die gescheiterte Erinnerung: <i>Von einer Begegnung</i>	72
2.2. Bildung des Bundes.....	79
2.2.1. Rückkehr der Vorübergegangenen: <i>Auf der Terrasse</i>	79
2.2.2. „In meinen sinnen blieben wir ein paar“: <i>Gefährte in Pilgerfahrten</i>	85
3. Die Botschaft: <i>Donna – Muse – Engel</i>.....	93
3.1. <i>Donna</i> und die Hand des Schicksals: Die Petrarca-Bezüge	95
3.1.1. <i>Laura</i> und Lorbeer: <i>Sonett nach Petrarca</i>	95
3.1.2. „Und zu den sternern mich emporgehoben“: <i>Ich wandelte auf öden düstren bahnen</i>	98
3.2. Der Musenkuss und die Selbstweihe.....	100
3.2.1. Der gezwungene Musenkuss: <i>Weihe</i>	100
3.2.2. Die Selbstbezüglichkeit des Dichters: <i>Ihr rufe junger jahre die befahlen</i>	109
3.3. Der Engel und das „schöne Leben“	114
3.3.1. Der Besuch des Engels: <i>Vorspiel I</i>	114
3.3.2. Herrschaft und Dienst: <i>Vorspiel XI-XII</i>	120
4. Maximin: Dichter als Priester und Prophet.....	130
4.1. Der Rufer des Neuen Gottes: Die Hölderlin-Bezüge.....	135
4.1.1. <i>Hyperion – Kinder des Meeres</i>	136
4.1.2. Hölderlin – Maximin	140
4.2. Nekrolog und Theologie: Kultstiftung in <i>Vorrede zu Maximin</i>	141
4.2.1. Auf das Leben Maximins	142
4.2.2. Auf den Tod Maximins.....	147

4.3.	Epiphanie, Liturgie und Prophetie.....	151
4.3.1.	Epiphanie: Der Dichter und sein Gott.....	152
4.3.2.	Liturgie: Der Gott und seine Gemeinde.....	157
4.3.3.	Prophetie: Der Dichter und die Zeit.....	164
5.	Resümee: <i>Die Winke</i>.....	176

ZWEITER TEIL: HUGO VON HOFMANNSTHAL180

1.	„Ô toi que j’eusse aimée“: Die unendlichen Möglichkeiten.....	181
1.1.	Tyche: Einheit von Schicksal und Zufall.....	184
1.1.1.	Das Schicksal: Der Zusammenhang der Dinge und der überindividuelle Wille.....	184
1.1.2.	Der Zufall: Augenblick und Lebensganzes, Vergangenes und Gegenwart.....	188
1.2.	„Im Vorübergehen“: <i>Apatheia</i> und <i>soif de l’imprevu</i>	192
1.2.1.	Stoizismus und Dilettantismus: Die Selbstgenügsamkeit als Ennui.....	192
1.2.2.	Die Distanz der Kunst zum Leben als die ästhetische Grundfrage.....	197
2.	Begegnungen und Nicht-Begegnungen.....	201
2.1.	Die Sehnsucht des Narzissten: „Wie zuweilen beim Vorübergehen“.....	201
2.1.1.	Eine „poetologisch ausgefeilte Replik“ auf Baudelaire.....	201
2.1.2.	Im Modus des Nichtwirklichen: Das große „Wie“.....	205
2.2.	Der Blick zwischen Imagination und Realität: <i>Das Glück am Weg</i>	208
2.2.1.	<i>La Fortune</i> : Allegorie des Glücks als Erzählung und Personifikation.....	208
2.2.2.	<i>Actio in distans</i> : Sehen und Sehnen.....	210
2.2.3.	<i>Promesse du bonheur</i> : Die Aneignung und deren Scheitern an der Wirklichkeit.....	218
2.3.	Exkurs: Begegnung mit der Fremdheit in der Reiseprosa <i>Fez</i>	224
3.	Der Schöpfungsmythos.....	229
3.1.	Vergessen und Erinnern: <i>Die Wege und die Begegnungen</i>	230
3.1.1.	Assoziative Spurensuche: Bewegung und Begegnung.....	231
3.1.2.	Identifikation mit Agur im Traum.....	237
3.2.	Wachsein und Träumen: <i>Erinnerung schöner Tage</i>	244
3.2.1.	Erinnerung und Dichtung.....	244
3.2.2.	Die Verschmelzung: Das Licht in Venedig.....	249
3.2.3.	Die Verwandlung: Einschlafen und Träumen.....	253
3.2.4.	Die Schöpfung: Träumen und Erwachen.....	260
4.	Resümee: <i>Erinnerung</i>.....	264
	Fazit.....	268
	Literatur.....	275
	Danksagung.....	296

EINFÜHRUNG:
DAS VORÜBERGEHEN

Gedicht unterschrieb George seinen Brief resigniert mit „Einer der vorübergeht“, aus dem diese bezeichnenden Stellen stammen:

Schon lange im leben sehnte ich mich nach jenem wesen von einer verachtenden durchdringenden und überfeinen verstandeskraft die alles verzeiht begreift würdigt und die mit mir über die dinge und die erscheinungen hinflöge. [...]

Jenes wesen hätte mir neue triebe und hoffnungen gegeben [...] und mich im weg aufgehalten der schnurgrad zum nichts führt. [...]

Diesen übermenschen habe ich rastlos gesucht niemals gefunden grad so wie jenes Andre unentdeckbare im all..

Das aber raten Sie aus meinen büchern

Die grosse seelische krise drohte

Und endlich! wie? ja? ein hoffen – ein ahnen – ein zucken – ein schwanken – o mein zwillingsbruder –

Werden wir wieder vernünftig · das ist vorbei. Ich sehe nun deutlicher und ich weiss: In unsren jahren ist die bedeutsame grosse geistige allianz bereits unmöglich[.]⁵

Das Vorübergehen wird in beiden Texten jeweils als Über- und Unterschrift aufgegriffen. Der briefliche Kontext hat einen literarischen Prätext: Baudelaires *À une passante*.⁶ George hat das Sonett vermutlich während seines Aufenthalts in Wien ins Deutsche übersetzt, und zwar mit der Überschrift *Einer Vorübergehenden*. Auch Hofmannsthal hat das letzte Couplet der französischen Vorlage bereits in einem früheren Fragment *Kreuzwege* zitiert und es mit eigenen Worten umzuschreiben bzw. umzudeuten versucht. Das Vorübergehen wird von beiden Dichtern offenbar ganz anders aufgefasst. Der Brief Georges stellt eine plötzliche Erscheinung der Erlösungsfigur dar, die sich als das Alter Ego („zwillingsbruder“) des Dichters entpuppt. Das Sehnen führt zum Suchen, das Suchen zum Finden. Dass eine „geistige allianz [...] in unsren jahren“ durchaus möglich ist, beweist George selbst einige Monate später mit der Gründung der Zeitschrift *Blätter für die Kunst*, des Organs des George-Kreises. In Hofmannsthals Gedicht geht es hingegen um die Erinnerung an das Vorübergehen des Angesprochenen, das den Sprechenden an die heimlichen Dinge erinnert, die im Inneren des Selbst liegen.⁷ Die inspirierende Erinnerung (V. 1-2) spiegelt sich in der rätselhaften Erweckung der Natur (V. 3-12) wieder, die ihrerseits durch das Vorübergehen des Windes verursacht wird.⁸ George und Hofmannsthal haben sich somit während der „Episode“ das Motiv des Vorübergehens, das auf das Sonett Baudelaires zurückgeht, auf unterschiedliche Weise zu eigen gemacht: die Epiphanie auf der einen

S. 243f. Der Forderung Georges kam Hofmannsthal nicht nach.

⁵ GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 12f.

⁶ Auf Baudelaires Sonett im Kontext der „Episode“ wird verwiesen in HSW II, S. 286 und WINKLER 1983.

⁷ Noch deutlicher im Entwurf des Gedichts: „Wie eines verwirrenden Duftes / Wie einer Erinnerung Wehn / Wie irgend eine Ahnung / War sein Vorübergehn“, GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 237 sowie HSW II, S. 282.

⁸ Auf den „wind“ (V. 4) verweisen in darauffolgenden Versen „rufen“ (V. 6), „gleiten“ (V. 7), „schwillt“ (V. 10) und „quillt“ (V. 12). Zur Erinnerung im Wind vgl. das Gedicht *Vorfrühling* (HSW I, S. 26f.) und die Interpretation in HEUMANN 2010.

und die Mnemopoesie auf der anderen Seite. Dieser Unterschied bildet den Ausgangspunkt dieser Arbeit.

Die vorliegende Dissertation hat zum Ziel, das Vorübergehen als Motiv und Struktur bei George und Hofmannsthal zu untersuchen, das nicht nur die vorgeführte „Episode“ geprägt hat, sondern auch als ein Leitfaden gilt, der ihre dichterischen Werke durchzieht und zu getrennten poetischen sowie poetologischen Konzeptionen geführt hat. Zur Vorbereitung der Untersuchung, die sich in zwei parallele Teile gliedert, ist eine diskursive Annäherung an die drei Begriffe „Ennui“, „Epiphanie“ und „Mnemopoesie“ notwendig. Sie bilden eine Struktur, die dem Motiv des Vorübergehens zugrunde liegt. Diese Grundlage soll anhand einer hermeneutischen Gedichtanalyse von Baudelaires Sonett *À une passante* offengelegt werden, das den zu untersuchenden Texten Georges und Hofmannsthals als Prätext dient und auf das wiederholt zurückgekommen wird.

Im ersten Teil der Dissertation wird zunächst (I.1) die Umdichtung Georges von *À une passante* untersucht, um die vorgefasste und eigenständige Einstellung des „Umdichters“ zum Motiv des Vorübergehens zum Vorschein zu bringen. Das zweite Kapitel dieses Teils (I.2) befasst sich mit den vielen Nachdichtungen Georges, in denen das Vorbild der Passantin nach und nach von einer vorübergegangenen Unbekannten zu einer Figur transformiert wird, die einen stolzen Bund mit dem Dichter-Ich eingeht, der dem Modell von „zwillingsbruder“ folgt. Im darauffolgenden Kapitel (I.3) steht statt der gleichberechtigten Partnerschaft die hierarchische Gegenüberstellung im Mittelpunkt, die sich je nach Beziehung des Dichters zu Donna, Muse und Engel unterschiedlich gestaltet. Schließlich ist das vierte Kapitel (I.4) in diesem Teil der Epiphanie von Maximin gewidmet. Aus der Zweisamkeit wird eine Gemeinschaft, die an einen „Neuen Gott“ glaubt, dessen Macht auf seinen Priester und Propheten George zurückgeht.

Der zweite Teil beginnt im ersten Kapitel (II.1) mit Hofmannsthals Rezeption vom Vorübergehen im Schlusscouplet von *À une passante*, die im Zusammenhang mit seinen (selbst-)kritischen Auseinandersetzungen mit dem Ästhetizismus betrachtet wird. Das zweite Kapitel dieses Teils (II.2) beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen Wahrnehmung und Einbildung beim Vorübergehen einer fremden Frau. Der Solipsismus des Fantasten erweist sich in der narzisstischen Selbstspiegelung und in der gescheiterten Aneignung des Gegenübers an dem Einbruch der Wirklichkeit als äußerst problematisch. Schließlich wird im dritten Kapitel (II.3) der Schöpfungsmythos von Hofmannsthal als Mnemopoesie dargestellt, die im Prozess von Vergessen und Wiedererinnern sowie Einschlafen und Wiedererwachen ihren Ausdruck findet.

Am Ende der beiden Teile wird ein Resümee in Form von einer kurzen Textanalyse gezogen, die die gewonnenen Erkenntnisse mitberücksichtigt und zusammenfasst. Analysiert wird Georges Gedicht *Die Winke* sowie Hofmannsthals Prosagedicht *Erinnerung*.

Da die Forschung zu den beiden Dichtern sehr umfangreich ist, wird im Laufe dieser Abhandlung lediglich an geeigneter Stelle die einschlägige Literatur herangezogen. Das Vorübergehen als Motiv wurde in der Forschung zwar in einzelnen Texten Georges und Hofmannsthals behandelt,⁹ es ist jedoch noch nie mit ihren jeweiligen poetologischen Grundgedanken in Verbindung gebracht worden. Die vorliegende Dissertation versteht sich als ein Versuch, diese Lücke zu schließen.

⁹ Zum Beispiel: CORBINEAU-HOFFMANN 1993b und WOLF 2014.

2. ENNUI – EPIPHANIE – MNEMOPOESIE

Als nun so viele Tage vergangen waren, daß genau neun Jahre seit der oben beschriebenen Erscheinung dieser Edlen vollendet waren, geschah es am letzten dieser Tage, daß diese wunderbare Frau, in ein Gewand von blendend weißer Farbe gekleidet, mir inmitten zweier edler Frauen, die älter waren als sie, erschien. Und während sie durch eine Straße ging, wandte sie ihren Blick zu jenem Teil der Straße, wo ich ganz verängstigt stand; und mit ihrem unaussprechlichen Liebreiz, der heute in der Ewigkeit seinen Lohn findet, grüßte sie mich so tugendsam, daß es mir so vorkam, als erschaute ich alle Gefilde der Seligkeit. Die Stunde, da ihr lieblicher Gruß mich erreichte, war mit Bestimmtheit die neunte jenes Tages[.]¹⁰
(Dante: *La Vita nuova*)

Incipit vita nova, das neue Leben beginnt, so bezeichnet Dante seine Begegnung mit Beatrice. Vor ihrer Erscheinung gibt das „Buch[] [s]einer Erinnerungen“, d. h. sein Leben, „nur wenig zu lesen“.¹¹ Im Alter von neun erschien ihm in einer Vision „die glorreiche Herrin [s]einer Seele“.¹² Doch erst neun Jahre später, zur neunten Stunde jenes Tages, grüßte sie den Dichter, indem sie an ihm vorüberging, zum ersten Mal. Anschließend wurde er derart von der Wonne des Grußes erfasst, dass er nach Hause flüchtete und von „ein[em] süß[en] Traum“ überkommen wurde, in dem jene „Frau des Grußes“ sein Herz verspeiste. Den Traum hat er nach dem Erwachen in einem Sonett wiedergegeben.¹³ So beginnt, in einem weiteren Sinne der lateinischen Devise, auch das Buch *Vita nuova*.¹⁴

Aus dem *innamoramento* Dantes ist dreierlei zu schließen: das Nichts im Vorleben, die Erscheinung der Herzensdame und schließlich die Erstehung des Buchs, das sich ihr verdankt und ihr gewidmet ist.¹⁵ Dreimal erscheint die Figur: zuerst in der kindlichen Vision, dann in der Realität und schließlich im Traum, wobei nur der zweiten Erscheinung, wie es oben zitiert ist, eine körperliche Anwesenheit zugrunde liegt, während es sich davor und danach eher um Vorahnung und Nachwirkung handelt.

Jahrhunderte später begrüßt bekanntlich der Dichter Baudelaire zurück an eine Frau, die vorübergeht. Sein Sonett *À une passante* folgt, wie zu zeigen sein wird, einer ähnlichen Dreiteilung wie jener bei Dante, die sich unter „Ennui – Epiphanie – Mnemopoesie“ zusammenfassen lässt. Vor diesem Hintergrund ist erst die Ästhetik des Vorübergehens zu erforschen, die bei George und

¹⁰ DANTE 2007, S. 13.

¹¹ Ebd., S. 7.

¹² Ebd., S. 9.

¹³ Vgl. ebd., S. 13ff.

¹⁴ Das lateinische Wort *Incipit* gilt auch als eine gebräuchliche Formel für die Eröffnung eines Werks. Daher kann *Incipit vita nova* auch als „Hier beginnt [das Buch] *Vita nuova*“ gelesen werden, dazu vgl. ebd., Anm., S. 184.

¹⁵ Die gestorbene und idealisierte Beatrice spielt in der *Göttlichen Komödie* noch eine zentrale Rolle, indem sie die Führung Virgils an der Schwelle des irdischen Paradieses übernimmt und Dante weiter durch die neun himmlischen Sphären des *Paradiso* führt.

Hofmannsthal nicht nur in den ausgetauschten Schriften zu ihrer ersten Begegnung plakativ auffällt, sondern auch in weiteren Texten zu verfolgen ist, die jeweils über ihre gesamten Œuvres verteilt sind. Bevor die Struktur im Sonett *À une passante* belegt wird, sollen im Vorfeld die drei Begriffe „Ennui“, „Epiphanie“ und „Mnemopoesie“ sowie ihre Beziehungen zueinander erläutert werden.

2.1. Ennui: Nichts und Antizipation von Chock oder Aura

Der Gemütszustand *Ennui* ist der Ausgangspunkt der *Fleurs du mal*. Das Eröffnungsgedicht *Au Lecteur* ruft dieses unheimliche Gefühl hervor, das der Dichter mit dem Leser, den er anspricht und als seinesgleichen ansieht, teilt:

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !¹⁶

Auch im allerletzten Gedicht des Gedichtbandes, dem achten Stück von *Le Voyage*, taucht der *Ennui* in seiner Verbform *ennuyer* auf. Diesmal fordert der Dichter den Tod auf, den alten Kapitän, zusammen aus dem Land des *Ennuis* herauszufahren:

O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?

¹⁶ BSW 3, S. 56. (Doch unter den Schakalen, den Pantheren, den Jagdhündinnen, / Den Affen, den Skorpionen, den Geiern, den Schlangen, / Unter all den Monstern, die belfern, heulen, grunzen, kriechen / In der gemeinen Menagerie unserer Laster, // Ist eines hässlicher, böser und schmutziger! / Obwohl es keine großen Glieder reckt, noch laute Schreie ausstößt, / Würde es gerne die ganze Erde zertrümmern / Und gähnend würde es die Welt schlucken; / Der *Ennui* ist es! – das Auge von willensloser Träne geladen, / Es träumt vom Schafott, indem es Wasserpfeife raucht. / Du kennst es, Leser, dieses zarte Monster, / – Heuchlerischer Leser, – Meinesgleichen, – mein Bruder!) Im Folgenden werden Baudelaires Gedichte und Prosagedichte im Original zitiert, das in der deutschen Baudelaire-Ausgabe (*Les Fleurs du mal* in: BSW 3 sowie *Le Spleen de Paris* in: BSW 8) auch angegeben wird, um den Wortlaut der betroffenen Stellen möglichst genau heranzuziehen. Die in Klammern angegebene Übersetzung folgt weitgehend der von Friedhelm Kemp. An einigen Stellen wird sie jedoch zugunsten einer möglichst wortwörtlichen Übertragung modifiziert.

Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !¹⁷

Dem *Ennui* entspringt also die negative Poetik Baudelaires, der ganz im Gegensatz zur Muße in der Aufklärung oder in der Romantik steht, die den Philosophen beim Spaziergang inspiriert (Rousseau: *Les Rêveries du promeneur solitaire*) und den Müllersohn zur Wanderung treibt (Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*). Im Kontext des *Décadence* heißt es: Um sich dem *Ennui* mindestens für einen Moment zu entziehen, sucht der Flaneur das Unerwartete in der Großstadt und provoziert der Dandy das Eklatante in der Gesellschaft. Man findet diese beiden Gestalten der *Décadence* im Dichter der *Fleurs du mal* vereint.¹⁸ Der *Ennui* ist etwas Unerträgliches und Erstickendes, er ist unter allen Untieren, Sünden und Lastern das schlimmste Monster; man wagt sich lieber mit dem Tod auf eine Fahrt zum Untergang oder in die Ungewissheit, als im Land des *Ennuis* zu bleiben. Der einzige Ausweg aus dem *Ennui* scheint es zu sein, das innere Licht im Dunkel nicht zu verlieren und aus dem Abgrund und Unbekannten etwas *Neues* („du *nouveau*“) zu finden. Weder „Langeweile“ noch „Überdruß“ kann den Tatbestand des *Ennuis* passend ausdrücken.¹⁹ Er trägt beides in sich. Thomas Mann denkt wohl an das böseste Monster Baudelaires, wenn er dem „Dämon“ Hans Castorps den Namen „Stumpfsinn“ gibt. Dem jungen Mann auf dem Zauberberg ist nämlich zumute,

als sei es mit Welt und Leben nicht ganz geheuer; als stehe es auf eine besondere Weise und zunehmend schief und beängstigend darum; als habe ein Dämon die Macht ergriffen, der schlimm und närrisch, zwar schon beträchtlichen Einfluß geübt, jetzt aber seine Herrschaft so zügellos offen erklärt habe, daß es wohl geheimnisvolle Schrecken einflößen und Fluchtgedanken nahelegen konnte, – der Dämon des Name Stumpfsinn war.²⁰

Benjamin ersetzt das Wort *Ennui* in seiner freien Übersetzung von *Au Lecteur* schlicht mit einem anderen Begriff, der ebenfalls von Baudelaire geprägt ist: *Spleen*.²¹ Das tut er wohl zu Recht, denn Baudelaire erklärt *Spleen* in einem der vielen gleichnamigen Gedichten ausgerechnet mit *Ennui*, wo er die zeitliche Dimension der negativen Unendlichkeit des Nichts-Gefühls

¹⁷ Ebd., S. 338. (O Tod, alter Kapitän, es ist Zeit! lass uns die Anker lichten! / Dieses Land ennuyiert uns, o Tod! Laß uns ausfahren! / Selbst wenn der Himmel und das Meer schwarz wie Tinte sind, / Unsere Herzen, die du kennst, sind voller Strahlen! // Flößt uns dein Gift ein, damit es uns stärkt! / Wir wollen, so sehr sengt das Feuer uns das Gehirn, / Zur Tiefe des Abgrundes tauchen, Hölle oder Himmel, wen kümmert es? / Zur Tiefe des Unbekannten, um etwas *Neues* zu erfahren!)

¹⁸ Vgl. u. a. WILD 2002, bes. S. 55-116. Baudelaire selber setzt sich u. a. in *Die Modernität* und *Der Dandy* (BSW 5, S. 225ff. bzw. S. 241ff.) mit den beiden Typen auseinander.

¹⁹ Das Wort *Ennui* im Eingangsgedicht wird bspw. von Friedhelm Kemp (BSW 3, S. 57) und Monika Fahrenbach-Wachendorff (BAUDELAIRE 1980, S. 9) mit „Langeweile“ übersetzt, von Terese Robinson (BAUDELAIRE 1925, S. XXXVIII), Carl Fischer (BAUDELAIRE 1955, S. 11) und Wilhelm Richard Berger (BAUDELAIRE 1994, S. 9) hingegen mit „Verdruß“, von Karl Schmid (BAUDELAIRE 1947, S. 10) mit „Verdrossenheit“. Bekanntlich hat George *Au Lecteur* nicht übersetzt mit der eigenmächtigen Behauptung, dass es nur „fälschlich“ als „VORREDE“ genannt ist, GSW XIII/XIV, S. 5. Allgemein zur deutschen Übersetzung von Baudelaire vgl. KECK 1991a sowie KECK 1991b.

²⁰ MANN 2002, S. 951. Das entsprechende Kapitel heißt „Der große Stumpfsinn“.

²¹ BENJAMIN 1972a, GS IV.1, S. 68.

hervorhebt:

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.²²

Außerdem trägt sein prosaisches Gegenstück von *Les Fleurs du mal* das Wort *Spleen* in seinem Titel (*Le Spleen de Paris*) und die größte Sektion seines Gedichtbands führt die Überschrift *Spleen et Idéal*. Das *Idéal*, das im Gegensatz zur platonischen Idee eine individuelle Schönheitswahrnehmung ausdrückt, steht, wie später zu zeigen sein wird, eng mit Baudelaires Kunsttheorie im Zusammenhang. Zur Erläuterung des *Ennuis* ist es aufschlussreich, Benjamins Auffassung von *Spleen* in seinen Studien zu Baudelaire heranzuziehen.

Das englische Wort „spleen“ bedeutet „Milz“, das Organ, in dem die schwarze Galle, also *melan-cholia*, produziert wird, wie man in der Antike glaubte. Diese Schwermut nennt Benjamin unter Berufung auf E. A. Poe „den leeren Zeitverlauf, dem das Subjekt [...] ausgeliefert ist“.²³ „Der spleen ist das Gefühl“, so der Baudelaire-Interpret ferner im *Zentralpark*, „das der Katastrophe in Permanenz entspricht“ und „Jahrhunderte zwischen den gegenwärtigen und den eben gelebten Augenblick [legt]“. ²⁴ Im *Spleen* sei einerseits „die Zeitwahrnehmung übernatürlich geschärft“, in der „jede Sekunde [...] das Bewußtsein auf dem Plan [findet], um ihren Chock abzufangen“.²⁵ Andererseits diagnostiziert er „Baudelaires spleen [als] das Leiden am Verfall der Aura.“²⁶ Im Modus des *Spleens* seien nur gegenstandlose „Erlebnisse“ zu registrieren, jedoch keine „Erfahrung im strikten Sinn“ zu erwerben.²⁷ Der Mangel verrät *ex negativo* dessen Kehrseite, ergo das Gewünschte. Eingeschrieben im *Spleen* sind nach Benjamin zum einen die Bereitschaft auf ein „Chock“, nämlich eine Erfahrung im negativen Sinne, zum anderen die Erwartung von einer „Aura“, d. h. eine Erfahrung im positiven Sinne, wobei die Antizipation

²² Gemeint ist das Gedicht *Spleen* („J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans“), BSW 3, S. 200. (Nichts dehnt sich so lang wie die lahmen Tage, / Wenn unter schweren Flocken verschneiter Jahre / Das Ennuï, Frucht der trüben Teilnahmelosigkeit, / Das Ausmaß der Unsterblichkeit nimmt.)

²³ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 642.

²⁴ Ebd., S. 660f.

²⁵ Ebd., S. 642.

²⁶ BENJAMIN 1982, GS V.1, S. 433.

²⁷ Vgl. BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 643f.: „Der spleen [...] stellt das Erlebnis in seiner Blöße aus. Mit Schrecken sieht der Schwermütige die Erde in einen bloßen Naturstand zurückgefallen. Kein Hauch von Vorgeschichte wittert sie. Keine Aura.“ Die beiden Begriffe „Erlebnis“ und „Erfahrung“, die etwa dem Proustschen Begriffspaar *mémoire volontaire* und *mémoire involontaire* entsprechen, stehen jeweils dem *Spleen* nahe bzw. gegenüber. Zum „Erlebnis“ vgl. BENJAMIN 1982, GS V.1, S. 280: „Die *mémoire volontaire* [...] ist eine Registratur, die den Gegenstand mit einer Ordnungsnummer versieht, hinter der er verschwindet. ‚Da wären wir nun gewesen‘ (‚Es war mir ein Erlebnis.‘)“ Zur „Erfahrung“ vgl. BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 611: „Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion.“ Mit der Verkümmern der Erfahrung setzt sich Benjamin noch in seinem *Erzähler*-Aufsatz auseinander, siehe ebd., S. 438-465.

im Moment des Einfalls bzw. des Überfalls wiederum als Überraschung erscheint. In Anlehnung an Freuds psychoanalytische Theorie versteht Benjamin „das Wesen des traumatischen Chocks“ als eine unerwartete „Durchbrechung des Reizschutzes“.²⁸ Die „Aura“ definiert er hingegen in seiner *Kunstwerk*-Abhandlung als die „einmalige Erscheinung einer Ferne.“²⁹ Sowohl der „Chock“ als auch die „Aura“ bieten dem Subjekt einen Ausweg aus dem *Spleen*, nämlich der Gefahr zu entgehen, von dem Monster des *Ennui* verschlungen zu werden.

2.2. Epiphanie: Peripetie und Anagnorisis, Subjektivität, Kairos

Die Erscheinungsweise von „Chock“ und „Aura“, die von Plötzlichkeit³⁰ und Flüchtigkeit³¹ geprägt ist, verweist auf den nächsten Begriff, der im Folgenden unter die Lupe genommen wird. Das griechische Wort *epiphaneia* hat seine etymologische Wurzel in „Licht“ und „leuchten“, daraus geht die Grundbedeutung von „Sichtbarwerden“ hervor, nämlich „ins *Licht* kommen“ und „Erscheinung“.³² Im mythologischen bzw. theologischen Kontext versteht sie sich als „das plötzliche einbrechende und ebenso rasch weichende Sichtbarwerden der Gottheit vor den Augen der Menschen unter gestalteten oder ungestalteten Anschauungsformen, die natürlichen oder geheimnisvollen Charakter tragen.“³³ Aus der vielfältigen Forschung zur Epiphanie sind einige Merkmale dieses Phänomens zusammengefasst, die für die vorliegende Arbeit relevant sind: (1) Die Epiphanie geht auf göttliche Initiative zurück und lässt sich nicht von menschlicher Magie herbeibeschwören; (2) Die Gottheit erscheint meistens kurz befristet und zeigt nur bestimmten Menschen ihre Präsenz, um sie aus der Not zu retten oder aber um über sie Gericht zu halten (Soteriologie und Eschatologie); (3) Anstelle der konkreten Erscheinung einer Gottheit kann die abstrakte Offenbarung einer Botschaft auftreten, die auf die Unsichtbarkeit Gottes – besonders im Alttestament – zurückzuführen ist; (4) Auf Epiphanie reagiert der Mensch mit Furcht und die Natur mit Unruhe.³⁴

Die Erscheinung der Götter gilt als das wesentliche und konstitutive Moment des Mythos, der durch Glaubensüberzeugung und Institutionalisierung zur Religion systematisiert wird.³⁵ Die Epiphanie betrifft nicht nur den Inhalt des Mythos (i. e.: die Erscheinung der Gottheit), sondern

²⁸ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 613.

²⁹ Ebd., S. 440.

³⁰ Allgemein zur Plötzlichkeit vgl. BOHRER 1998

³¹ Allgemein zur Flüchtigkeit vgl. DOETSCH 2004

³² Vgl. PAX 1955, S. 6. Hervorhebung von C.S.

³³ Ebd., S. 20, vgl. auch Art. „Epiphanie“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. V, S. 832-909, hier S. 832.

³⁴ Paraphrasiert und resümiert aus NIEHAUS 1995, S. 17-42, PAX 1955 und ZAISER 1995, S. 11-25.

³⁵ Zum Verhältnis von Mythos und Religion vgl. DETERING 2013, S. 382f.

auch seine Struktur (i. e.: die Wende in der Erzählung). Ersteres bezieht sich auf die *histoire*, letzteres auf den *écrit*. In *Poetik* definiert Aristoteles *mythos* als „die Komposition der Handlung“.³⁶ Es geht um eine Erzähltechnik, die dem Stoff Form gibt. In diesem Sinne gehört bezeichnenderweise die *Mythe* für André Jolles zu den „einfachen Formen“, in denen „unter Herrschaft einer Geistesbeschäftigung die Vielheit und Mannigfaltigkeit des Seins und des Geschehens sich verdichtet und gestaltet“.³⁷ Ernst Cassirer sieht hingegen im Mythos die grundlegende „symbolische Form“, in der die Weltwahrnehmung der Menschen objektiviert wird:

So wenig [...] diesen Motiven [i. e.: den mythischen Grund- und Urmotiven] unmittelbar Gegenstände entsprechen, so sind sie doch auf dem Wege zur „Gegenständlichkeit“ überhaupt, sofern sich in ihnen eine bestimmte, nicht zufällige, sondern notwendige Art der geistigen Formung darstellt.³⁸

Wichtig ist in erster Linie nicht das Ereignis, von dem erzählt wird, sondern die Art und Weise, wie es erzählt wird. Die durchkomponierte Handlung (*mythos*) soll „Jammer und Schaudern“ (*eleos* und *phobos*) erregen, die durch Erstaunen erzeugt werden und bekanntlich „Reinigung“ (*katharsis*) bewirken sollen.³⁹ Die Ereignisse, die einen im höchsten Maß erstaunen und damit „Schaudererregendes und Jammervolles“ zustande bringen, sind diejenigen, die

wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen. So haben sie nämlich mehr den Charakter des Wunderbaren, als wenn sie in wechselseitiger Unabhängigkeit und durch Zufall vonstatten gehen (denn auch von den zufälligen Ereignissen wirken diejenigen am wunderbarsten, die sich nach einer Absicht vollzogen zu haben scheinen [...]).⁴⁰

Der *mythos* erzielt durch zwei wichtige Mittel die Schauerwirkung der Katharsis: den Wendepunkt (*peripeteia*) und die Wiedererkennung (*anagnorisis*). Das eine bezeichnet „d[en] Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil“; das andere den „Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis“.⁴¹ Bei genauerem Hinsehen ist es festzustellen, dass sie eigentlich zwei Seiten derselben Medaille sind: Die Peripetie betrifft eine Wende in der äußerlichen *Begebenheit*, während die Anagnorisis eine Zäsur in der innerlichen *Befindlichkeit* markiert. Daraus ist nicht schwer zu schließen, dass die Epiphanie nicht nur im herkömmlichen Sinne die ereignisbezogene Theophanie (Gotteserscheinung) in einem Mythos beschreibt, sondern sie bedingt

³⁶ ARISTOTELES 1982, *Poetik*, *passim*.

³⁷ JOLLES 2006, S. 45.

³⁸ CASSIRER 1987, S. 20, vgl. unmittelbar danach: „Die Objektivität des Mythos besteht daher vornehmlich in dem, worin er sich von der Realität der Dinge, von der ‚Wirklichkeit‘ im Sinne eines naiven Realismus und Dogmatismus, am weitesten zu entfernen scheint – sie gründet sich darauf, daß er nicht das Abbild eines gegebenen Daseins, sondern eine eigene typische Weise des Bildens selbst ist, in der das Bewußtsein aus der bloßen Rezeptivität des sinnlichen Eindrucks heraus- und ihr gegenübertritt.“

³⁹ Vgl. ARISTOTELES 1982, *Poetik*, Kap. 6, 1449b27 f.

⁴⁰ Ebd., Kap. 9, 1452a2 ff. Zur Verwicklung von Zufall und Schicksal in einem Ereignis führt Aristoteles ein Beispiel an: „[W]ie es bei der Mitys-Statue in Argos der Fall war, die den Mörder des Mitys tötete, indem sie auf ihn stürzte, während er sie betrachtete; solche Dinge scheinen sich ja nicht blindlings zu ereignen.“ (ebd.)

⁴¹ Ebd., Kap. 11, 1452a23 ff. Anschließend: „Am besten ist die Wiedererkennung, wenn die zugleich mit der Peripetie eintritt, wie es bei der im ‚Ödipus‘ der Fall ist.“ (ebd.)

auch die Komposition der Erzählung (das Wort *mythos* hat ja seine Wurzel in „Erzählung“). Inhaltlich stellt sie also den Höhepunkt dar, strukturell den Wendepunkt.

In Mythologie und Religion steht die Gottheit im Zentrum der Epiphanie, in der Literatur hingegen der Mensch, der die Epiphanie erlebt. So verschiebt sich das Augenmerk von der Erscheinung auf die Eingebung (oder Inspiration). Genau an dieser Stelle löst sich die moderne bzw. neuzeitliche Literatur von der antiken Sage sowie der biblischen Heilsgeschichte ab. Dabei wird die Epiphanie profaniert und säkularisiert. Es muss nicht um eine Epiphanie der Gottheit gehen, auch die Erscheinung eines alltäglichen Gegenstandes kann epiphanisch sein, solange sie in ihrer Evidenz den Menschen plötzlich erleuchtet. Anders gesagt: Die alltägliche Epiphanie teilt mit der mythologischen die Wirkung und Erzählstruktur. In diesem Sinne hat James Joyce den Begriff maßgeblich erneuert, ohne aber die oben angeführten Merkmale zu verwerfen. Stephen Hero, Titelfigur des berühmten Romanfragments und Alter Ego seines Autors, nimmt sich vor, ein Buch der Epiphanien zu verfassen,⁴² nachdem er auf der Straße einen Gesprächsfetzen aufgenommen hat:

This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.⁴³

Unter Epiphanie ist demnach allgemein die plötzliche Manifestation von etwas Höherem in der niedrigen Alltagswelt zu verstehen. Wichtig ist das den Menschen überraschende und die Umgebung überragende Erscheinen (*wie es erscheint*), nicht unbedingt das Erscheinende an sich (*was erscheint*). Bezeichnenderweise behauptet der Protagonist anschließend, dass die Uhr am Ballast Office, die nichts mehr als „an item in the catalogue of Dublin’s street furniture“ darstellt, ebenfalls zur Epiphanie fähig sei, solange seine „glimpses at that clock“ einen „exact focus“ erreicht habe.⁴⁴ Den Tatbestand der Epiphanie führt er unter Berufung auf Thomas von Aquins *Summa theologica* in drei Stufen aus:

First we recognise that the object is *one* integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a *thing* in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.⁴⁵

Zuerst muss man also den Gegenstand aus dem ihn umgebenden Universum herausziehen, um

⁴² Das hat einen autobiographischen Bezug: Insgesamt 40 „Epiphanies“ wurden von James Joyce geschrieben und postum veröffentlicht, JOYCE 1965, *Section 1. The Epiphanies*, S. 3-51.

⁴³ JOYCE 1956, S. 216.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 218.

ihn als ein Ganzes wahrzunehmen („integrity“). Dann soll man ihn in seinen Bestandteilen analysieren, um in seiner Form und Struktur die Harmonie zu erfahren („symmetry“).⁴⁶ Schließlich kommt die Strahlung („radiance“): Das Wesen des Gegenstandes springt („leaps“) aus seinem Schein und seiner Materialität dem Betrachter entgegen. Diese Strahlung macht die Epiphanie aus. Die Episode endet allerdings mit einem ironischen Satz, in dem quasi alles für nichtig erklärt wird:

[Stephen Hero] glanced up at the clock of the Ballast Office and smiled:
- It has not epiphanised yet, he said.⁴⁷

Dass die Epiphanie dem Menschen nicht auf Abruf zur Verfügung steht, ist wohl keine neue Einsicht. Wichtig ist jedoch die Behauptung, dass es die Aufgabe von „man of letters“ ist, Epiphanien in ihrer Plötzlichkeit und Flüchtigkeit aufzuzeichnen und festzuhalten. Man kann wohl sagen, dass es nur dem Dichter vorbehalten ist, sie zu erleben, und daher ihm auferlegt ist, sie niederzuschreiben „with extreme care“. Eine Epiphanie ist dem Anschein zum Trotz nicht einfach zu erblicken („glance“), sondern zu erkennen („recognise“). Damit ist der wesentliche Anteil des Subjekts an der Epiphanie eines Objekts angesprochen. Der Gegenstand ist einfach da, er erreicht seine „supreme quality of beauty“⁴⁸ erst durch den Betrachter, der in ihm die Ganzheit sowie die Eintracht erkennt und schließlich eine Strahlung erfährt. Die Epiphanie ist also auf den Blick des Betrachters angewiesen, der sich wiederum von einem günstigen Augenblick abhängt, um von der Betrachtung zur Erkennung zu gelangen. Benjamin hätte der letzten und höchsten Qualität („radiance“) eines Gegenstandes den Namen „Aura“ gegeben. Die Gegenständlichkeit schließt dabei die Subjektivität nicht aus.

Den günstigen Augenblick, der Stephan Hero zur Erfahrung der Epiphanie fehlt, nennt der Grieche „Kairos“.⁴⁹ In der bildenden Kunst wird Kairos oft als ein Jüngling dargestellt, der zwar eine fallende Haarlocke vor der Stirn hat, am Hinterkopf aber kahl ist. Man ergreift ihn nur, wenn er entgegenkommt, kann ihn aber nicht mehr erwischen, wenn er vorbeigeht. Wichtig sind dabei die Fähigkeit, ihn zu erkennen, und die Entschlossenheit, ihn zu ergreifen. Der Kairos bezeichnet daher in erster Linie weniger den Augenblick der *Erscheinung*, die der Mensch passiv erlebt. Sondern er steht für den rechten Zeitpunkt der *Entscheidung*, einen dem Menschen gegebenen Augenblick also, die Gelegenheit zu *ergreifen*. Es handelt sich um den Augenblick zur Tat. Zu den anschaulichsten Kairos-Darstellungen in der Literatur gehört wohl

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 217f.

⁴⁷ Ebd., S. 218.

⁴⁸ Ebd., S. 217.

⁴⁹ SCHAFFNER 1999, Art. „Kairos“, S. 138.

die Schlusszene der IV. *Römischen Elegie* Goethes:

Einst erschien sie auch mir, ein bräunliches Mädchen, die Haare
Fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab.
Kurze Locken ringelten sich ums zierliche Hälschen,
Ungeflochtenes Haar krauste vom Scheitel sich auf.
Und ich verkannte sie nicht, ergriff die Eilende, lieblich
Gab sie Umarmung und Kuß bald mir gelehrig zurück.
O wie war ich beglückt! – Doch stille, die Zeit ist vorüber,
Und umwunden bin ich, römische Flechten, von euch.⁵⁰

Die Verse sprechen für sich selbst. Anzumerken ist nur, dass der Grund, weshalb Goethe hier seine dichterische Inspiration als eine junge Frau statt als Jüngling darstellt, auf den Genus von *Occasio* zurückgeht, dem römischen Pendant zum Kairos.⁵¹

2.3. Mnemopoesie: Mnemosyne, Anamnesis und *Mémoire involontaire*

Der zu erläuternde Neologismus Mnemopoesie steht der Mnemotechnik bewusst entgegen,⁵² die darauf abzielt, durch verschiedene Kunstgriffe und Merkhilfen („Technik“) das Gedächtnis („Mneme“) willentlich zu beeinflussen. Die deutsche Übersetzung „Gedächtniskunst“ für Mnemotechnik mag trügerisch sein, denn sie gehört gerade nicht zur Kunst (im Sinne von „schöner Kunst“), sondern zur Wissenschaft. Die Mnemotechnik wurde vor allem in der Rhetorik gelehrt und gelernt, indem die zu erinnernden Informationen gezielt – beispielsweise durch die Verkopplung von *loci et imagines* (Orten und Bildern)⁵³ – und möglichst präzise geordnet werden, um sie der Vergessenheit zu entreißen. Bei der Mnemopoetik geht es hingegen um das Verhältnis von Erinnerung und Kunst(werk). Der Antagonismus der beiden Begriffe findet seinen Ausdruck nicht nur im Gegensatz von Poetik und Technik (also: Kunst und Wissenschaft), sondern auch in der Zweideutigkeit von „Mneme“: Gedächtnis und Erinnerung. Während das Gedächtnis eine archivierende Speicherung von Informationen bedeutet, ist unter der Erinnerung eher ein (re-)aktivierender Abruf von Erfahrenem zu verstehen. Diese Nuance ist auch linguistisch zu belegen: Das Präfix *Ge-* weist häufig auf einen Sammelbegriff (*collectivum*) hin (z. B.: Geschirr, Gemüse), das Präfix *Er-* hingegen auf eine Aneignung vom Objekt des transitiven Verbs (z. B.: etwas erfassen, erhalten) oder auf das Erreichen des durch den Stamm ausgedrückten

⁵⁰ GOETHE 1981b, HA 1, S. 159f., V. 25-32.

⁵¹ Auch das deutsche Wort zu *Occasio* – die Gelegenheit – ist feminin, vgl. ebd., S. 587, Anmerkung.

⁵² Der Vergleich ist angeregt durch WEINRICH 1997, S. 189. Zur Definition von Mnemotechnik vgl. ferner BERNIS 2007, Art. „Mnemonik“, S. 616-620.

⁵³ Gemeint ist die u. a. von Cicero erzählte Anekdote des Dichters Simonides von Keos, der in der Lage ist, mittels seiner räumlichen Erinnerung an die Sitzordnung der Festgäste ihre Leichen nach der Katastrophe zu identifizieren, d. h. die erinnerten Bilder (*phantasmata* bzw. *imagines*) in die äußere Konstellation (*topoi* bzw. *loci*) einzuordnen. Unter den späteren Rhetorikern wurde Simonides daher als der Erfinder der Gedächtniskunst verehrt, vgl. CICERO 1991, *De oratore*, II, 352f.

Zustandes im Fall eines intransitiven Verbs (z. B.: *erwachen*, *erwachsen*). Man könnte in dieser Hinsicht die zwei Begriffe so differenzieren, dass die *Erinnerung* vom subjektiven Interesse ihren Ausgang nimmt, während sich das *Gedächtnis* eher am Objekt und am Nichtindividuellen orientiert. An beiden Wortstämmen, jeweils deriviert von „Denken“ und „Innerem“, ist im Übrigen zwischen einer vernunftgesteuerten und einer gefühlsmäßigen *Mneme* zu unterscheiden. Mit der Mnemotechnik trainiert man das Gedächtnis, um das überlieferte kollektive Wissen zu erlernen. Auf der Erinnerung beruht die Mnemopoetik, und zwar auf einer unwillentlichen (*mémoire involontaire*), die im Vergessen nicht (nur) ihr Gegenbild sieht, sondern (auch) eine komplementäre und schöpferische Kraft. Um die mnemopoetische Konstellation von Vergessen, Erinnern und Schreiben im Sinne von Proust zu umreißen, ist zunächst eine mythologische und eine epistemologische Vorstellung von Erinnerung vorzuschicken, die ganz am Anfang der europäischen Geistesgeschichte stehen.

Im Mythos sieht Blumenberg die Funktion der Selbstbehauptung des Menschen gegenüber der unbestimmten und unheimlichen „Absolutismus der Wirklichkeit“ der Vorzeit. Geborgenheit und Vertrautheit schafft man sich durch Namengebung, indem das namenlose und numinose Chaos aufgegliedert und lückenlos bezeichnet wird.⁵⁴ Im Zuge der Vergegenwärtigung der Götterwelt obliegt es dem Dichter, jenen dunklen Ursprung durch seinen Gesang ins Licht zu bringen, d. h., ihm Ausdruck zu verleihen. Er ist mehr Formgeber als Erfinder des Mythos. Der Prozess der Niederschrift erweist sich zugleich als der der Erinnerung und der Benennung. Indem er schreibt, entlädt sich jene bildliche und visionäre Chaoswelt in Schrift. Bekanntlich eröffnet Homers *Odysee* mit dem Musenanruf: „Nenne mir, Muse, den Mann, den vielgewandten...“⁵⁵ auch im Proömium der *Theogonie* verdankt Hesiod der Einweihung der Musen seinen Gesang über den Ursprung der Götter: „Diese [Helikonischen Musen] nun lehrten einst Hesiodos schönen Gesang...“⁵⁶ Die Musen sind nach Hesiod Töchter von Mnemosyne, der Göttin des Gedächtnisses, und dem Kronossohn Zeus:⁵⁷

Diese [die olympischen Musen] gebar in Pierien, dem Kronossohn und Vater der Musen in Liebe vereint, Mnemosyne (*Gedächtnis*), die an den Hängen des Eleuther waltet; sie schenken Vergessen der Übel und Trost in Sorgen.⁵⁸

⁵⁴ Vgl. BLUMENBERG 1990, S. 9-67.

⁵⁵ HOMER 1979, *Odysee*, V. 1.

⁵⁶ HESIOD 1999, *Theogonie*, V. 22.

⁵⁷ Mnemosyne stammt aus der Vereinigung von Gaia (Erde), der ersten Gottheit, die aus dem *Chaos* entstanden ist, und ihrem Sohn *Uranos* (Himmel), den sie ohne Befruchtung gebärt, dazu ebd., V. 116f.: „Zuerst nun war das Chaos (*gähnende Leere* des Raumes), danach die breitbrünstige Gaia [...]“ und V. 126f.: „Gaia brachte zuerst, ihr gleich, den sternreichen Uranos hervor“ sowie V. 132ff.: „Dann aber gebar sie [Gaia], von Uranos umarmt, [...] Mnemosyne“. Zeus ist der Sohn von Kronos, dem jüngsten Sohn von Gaia und Uranos.

⁵⁸ Ebd., V. 53ff., ferne V. 915ff.: „Dann wieder liebte Zeus die schönhaarige Mnemosyne, die ihm die Musen mit

Auffällig ist dabei, dass die Töchter der Mnemosyne auch „Vergessen“ schenken. In der von Musen gelehrten Poesie geht es also nicht nur um Gedächtnis, sondern auch um Vergessen. Auf das scheinbare Paradoxon wird unter Berufung auf Platon noch zurückgekommen. Weder der früheste Dichter Homer noch sein Nachfolger Hesiod gibt sich als Schöpfer der Werke an, sondern sie schreiben den Musen ihre Epen zu, die ihnen erschienen sind. Die Dichtung, die die Muse dem Dichter „nennt“ oder ihn „lehrt“, gilt der mythologischen Genealogie zufolge als das Diktat von der Tochter der Mnemosyne, d. h., sie ist aus der Erinnerung an das ehrfurchtserregende Chaos hervorgegangen. Der Stoff ist überindividuell und präexistent. Dem Dichter ist auferlegt, sich des Kollektiven und Gewesenen zu *erinnern* und es zu *äußern*. Die Niederschrift der Dichtung, die die *Erinnerung* zur *Äußerung* verwandelt, wird eingeleitet durch die Epiphanie der Musen. Die Verschriftlichung, die das zuvor nur mündlich Tradierte aufbewahrt, drückt bei allen alten Völkern *per se* die Angst vor dem Vergessen aus, nämlich vor dem Rückfall in die Dunkelheit des Chaos.

Die Mnemosyne (als Begriff) stellt allerdings keinen Rückblick auf die persönliche Lebenserfahrung dar, sondern sie rekurriert auf die gemeinsame und ursprüngliche Weltanschauung des griechischen Volks. Anders formuliert: Diese Art von *Mneme* (im Sinne eines kollektiven und kulturellen Gedächtnisses),⁵⁹ die der Dichter zum Ausdruck bringt, ist weder von der Individualität, die seiner Person anhaftet, noch von der Aktualität, die auf seine Epoche hinweist, geprägt (durch Homers Dichtung wissen wir bspw. so gut wie nichts über seine Person und seine Epoche); gekennzeichnet ist die Mnemosyne eher durch die Kollektivität und die Überzeitlichkeit, die jeder Mythos in sich trägt. Es fehlt ein lyrisches Ich. Dabei nähert sich der Dichter als Mythograph in seiner Vermittlungsrolle dem Priester an. Um jene Vorwelt heraufzubeschwören, macht er das unnennbare Chaos lesbar und damit erfahrbar,⁶⁰ indem er das verschriftlicht, was ihm die Musen offenbart oder diktiert haben. Die Mnemosyne steht so gesehen dem „Eingedenken“ Benjamins nahe, nämlich dem kollektiven und kultischen Gedächtnis, in dem sich die Gegenwart an den Ursprung zurückbindet und der berauschte Einzelne in der Gemeinschaft aufgeht.⁶¹ Die epische Erinnerung richtet sich also immer rückwärts auf das Vergangene und

ihren goldenen Stirnbändern gebar; neun sind es, denen Feste gefallen und Beglückung durch Lieder.“

⁵⁹ Vgl. Art. „Memoria“ in: *Metzler-Lexikon Literatur* 2007, S. 489-491.

⁶⁰ Dazu vgl. BLUMENBERG 1983, *Eine Metapher für das Ganze der Erfahrbarkeit*, S. 9-16.

⁶¹ Vgl. die im Zusammenhang mit „Erfahrung“ teilweise schon zitierte Formulierung: „Wo Erfahrung im strikten Sinne obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion. Die Kulte mit ihrem Zeremoniell, ihren Festen, [...], führten die Verschmelzung zwischen diesen beiden Materien des Gedächtnisses immer von neuem durch. Sie provozierten das Eingedenken zu bestimmten Zeiten und bleiben Handhaben desselben auf Lebenszeit.“ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 611.

auf das Allgemeine.

Platon, der den Dichter des Lügens bezichtigt, spricht seinerseits der Erinnerung die unbegrenzte Fähigkeit des Menschen zu, alles zu erkennen, selbst das, wovon man in der empirischen Welt nichts weiß. Der von ihm geprägte Begriff *Anamnesis* (Wiedererinnerung) bezeichnet eine reaktivierende Erinnerung an die Erkenntnisse, die die Seele schon in ihrer Präexistenz in sich trug, aber bei der Geburt des Menschen vergessen hat.⁶² Unter der vorgeburtlich erblickten „Wahrheit“ ist, wenn man an die Wortbildung des griechischen Wortes *aletheia* glauben darf, das „Unvergessene“ oder „Nichtzuvergessene“ aufzufassen.⁶³ In der empirischen Welt zeigt sie sich aufgrund des Vorfalls bei der Geburt jedoch stets als das „Wiedererinnerte“. Trotz der Definition *ex negativo* ist das Vergessen (*lethe*) gerade eine unvermeidliche – man darf wohl auch sagen: unentbehrliche – Etappe auf dem Weg zur Wahrheit (*aletheia*). Es ist kein endgültiger Verlust, sondern ein zwischenzeitliches Verbergen.⁶⁴ Dementsprechend ist die Erinnerung, wie das französische Wort *souvenir* andeutet, ein „Kommen nach unten“ bzw. eine Suche nach dem Verborgenen. Das Vergessen, das es zu überwinden gilt, ist zugleich die Voraussetzung für die *Anamnesis*: Ohne Vergessen ist kein Wieder-Erinnern möglich. Es verbindet das Gewusste, das aber nicht bewusst ist, und dessen Wiedererkennung im Bewusstsein.

Die Wiedergewinnung des vergessenen Besitzes ist darüber hinaus auf eine Erweckung angewiesen (ein Weckruf im Sinne von *rappeler*), wie sie beispielsweise durch eine gezielte Lenkung (die sogenannte sokratische Methode) zustande kommt.⁶⁵ Der Anstoß von außen treibt den Menschen dazu, sich an das von Anfang an Gewesene und für immer Seiende zu erinnern, das einst die unsterbliche Seele gesehen hat. Das, was es *ist*, ist mit dem platonischen Kernbegriff „Idee“ (*eidos*) zu belegen. Es betrifft einerseits das Wesen, nämlich die Eigenschaften des Dings, und andererseits die Relationen zwischen den Dingen. Alles ist in der Seele vorhanden,

⁶² Vgl. PLATON 2016, *Phaidon*, 75e.

⁶³ Das Wort *aletheia* (Wahrheit) setzt sich aus der Negations-Präfix *a-* und dem Wortstamm *-leth-* zusammen. Letzteres bedeutet „Vergessenheit und Verborgenheit“. Nach ihm wird auch der Fluss des Vergessens in der Unterwelt (*Lethe*) benannt. Vgl. WEINRICH 1997, S. 16.

⁶⁴ Mit „vergessen“ und „verloren“ in Bezug auf Gedächtnis hat sich Augustinus im zehnten Buch seiner *Bekenntnisse* auseinandergesetzt. Am Beispiel des biblischen Gleichnisses von der Frau, die die Drachme wiedergefunden, die sie verloren hatte (Luk. 15, 8-10), behauptet er: „Ist [etwas] völlig aus dem Geist verschwunden, dann erinnern wir uns auch nicht aufgrund von Hinweisen. Wenn wir uns auch nur daran erinnern, etwas vergessen zu haben, haben wir es nicht völlig vergessen. Denn was wir gänzlich vergessen hätten, könnten wir auch nicht als verloren suchen.“ Siehe: AUGUSTINUS 1989, S. 271f., vgl. WEINRICH 1997, S. 37-40 und KOCH 1988, S. 10-14. So wie das Verlorene wiedergefunden werden kann, kann man sich des Vergessenen auch wieder erinnern. Das Verlieren und Vergessen ist nur ein Intervall, bis das vormals im Gedächtnis Vorhandene wiederauftaucht.

⁶⁵ Die *Anamnesis*-These beweist Sokrates durch die Befragung eines Sklaven, der davor nichts von Geometrie wusste, aber allein durch die Fragen Sokrates zur Einsicht kommt, wie man ein kompliziertes geometrisches Problem löst. Die Erkenntnisgewinnung des Sklaven geht nach Sokrates nicht auf das Lehren und Lernen zurück, sondern auf sein eigenes Erinnern an das, was er schon gewusst hat. Dazu siehe PLATON 2015, *Menon*, 82b-86c.

„das Suchen und das Lernen ist demnach ganz und gar Erinnerung“,⁶⁶ nämlich „das Wieder aufnehmen einer uns schon angehörigen Erkenntnis“.⁶⁷ Diese Erkenntnis ist Platon zufolge allerdings nicht durch sinnliche Wahrnehmungen, sondern nur durch das „Denken“ zu erlangen.⁶⁸ Insgesamt lässt sich die Erkenntnislehre Platons unter der Formel „Ideenschau – Vergessen – Wiedererinnern“ zusammenfassen. Es ist genau die Erfahrung, der Hofmannsthal in seinem Gedicht an George Ausdrück verleiht: „du hast mich an die dinge gemahnet / die heimlich in mir sind.“

Sowohl Mnemosyne als auch Anamnesis rekuriert auf die Präexistenz des Chaos bzw. der Idee. Daraus geht eine Art von Transzendenz hervor, denn etwas Präexistentes kann der Mensch nicht empirisch erleben. Es handelt sich bei den beiden Begriffen mehr um Gedächtnis als Erinnerung, die streng genommen auf die Wahrnehmung und Erfahrung des Ich in seiner eigenen Vergangenheit zurückgehen soll. Dabei sind neben der Individualität des sich erinnernden Subjekts auch die Gegenständlichkeit und die Gegenwärtigkeit des erinnerten Objekts hervorzuheben, die die Transzendenz gerade aufzuheben versucht. Dennoch sind die gewonnenen Erkenntnisse über Mnemosyne und Anamnesis wichtig, um sich der *poésie de la mémoire* in der Moderne anzunähern, mit der sich kein anderer so intensiv auseinandergesetzt hat wie Marcel Proust. Auf der einen Seite geht das Monumentalwerk *À la Recherche du temps perdu* nicht über die persönliche Erinnerung des dem Autor gleichnamigen Protagonisten an sein vergangenes Leben hinaus, das übrigens überhaupt kein spektakuläres ist; auf der anderen Seite geht es um nicht weniger als die Berufung des Künstlers und die Entstehung des Kunstwerks durch die *mémoire involontaire*. Der Künstlerroman ist zugleich ein Roman über das Kunstwerk. Das Buch stellt einen „Zyklus der verlorenen und wiedergefundenen Zeit“ dar, und er gibt sich insofern als ein „Roman des Romans“ zu verstehen,⁶⁹ als der gesamte Schreibvorgang *de facto* die Entstehungsgeschichte des Romans präsentiert. Während der großen Reflexion am Ende des Schlussbandes vermengt sich das erinnernde Ich mit dem erinnerten Selbst und der zu schreibende Roman trifft auf den geschriebenen: Der Entschluss des Ich-Erzählers, endlich mit der Arbeit zu beginnen, das innere Buch niederzuschreiben, fällt im selben Moment, in dem sich der große Roman seinem Ende zuneigt. In diesem Doppelspiel zwischen Erzähler (Marcel)

⁶⁶ PLATON 2015, *Menon*, 81d4.

⁶⁷ PLATON 2016, *Phaidon* 75e5 f.

⁶⁸ Vgl. PLATON 2016, *Phaidon*, 75d-79a. Sokrates behauptet, dass sich das unsichtbare Wesen „immer auf gleiche Weise“ verhält, während sich die sichtbaren Dinge ständig verändert: „Und diese Dinge, so sprach er, kannst du doch anrühren, sehen und mit den andern Sinnen wahrnehmen; aber zu jenen sich gleichseienden Wesenheiten kannst du doch wohl auf keine Weise irgend anders gelangen als durch das Denken der Seele selbst, sondern unsichtbar sind diese und werden nicht gesehen.“

⁶⁹ JAUB 1986, S. 13.

und Autor (Proust), zwischen dem zu schreibenden inneren Buch Marceles und dem geschriebenen Roman *Recherche* von Proust zeigt sich erst das besondere Verhältnis zwischen Erinnern und Schreiben bzw. die Konzeption der Erinnerungspoesie, „daß das Kunstwerk das einzige Mittel ist, die verlorene Zeit wiederzufinden“. ⁷⁰ Der Protagonist hegt von Anfang an den Wunsch, „später ein Dichter [zu] sein“ und versucht vergeblich, „einen Gegenstand zu finden, dem [er] eine allumfassende philosophische Ausdeutung geben könnte“. ⁷¹ Diesen Gegenstand findet er, in Combray erahnt und vor der Matinee bei Guermantes erfasst, in der „Zeit“, genauer: in der verlorenen und wiedergefundenen Zeit. ⁷² Der Sachverhalt dieser Erinnerungspoesie soll im Anschluss kurz vorgeführt werden.

In *Du Côté de chez Swann* unterscheidet der Erzähler eine unwillentliche Erinnerung von einer willentlichen. Zur willentlichen Erinnerung gehört das Drama bzw. Trauma des Zubettgehens in Combray, das den „einzig[en] an einem Gebäude beleuchteten“ Mauerpartien gleicht, „dessen übrige Teile in das Dunkel der Nacht getaucht bleiben“. ⁷³ Die unwillentliche Erinnerung wird bekanntlich durch die Madeleine-Episode erläutert, in der das ganze Combray mit seiner Umgebung, nämlich „das unermeßliche Gebäude der Erinnerung“, ⁷⁴ beim Zu-sich-Nehmen des in Tee aufgeweichten Gebäckstücks plötzlich aufsteigt. ⁷⁵ Dabei hat das Ich dasselbe Gaumengefühl des Madeleine-Stücks „wiedererkannt“, das ihm Tante Léonie in seiner Kindheit, „in Lindenblütentee getaucht, zu geben pflegte“. ⁷⁶ Aus diesem wiedergefundenen olfaktorischen und gustatorischen Sinn entfaltet sich dann unwillentlich die ganze Szenerie der Kindheit.

Das Wieder-Erinnern in Sinne der *mémoire involontaire* ist auf zwei Faktoren angewiesen: den Zufall und das Vergessen. Erläutert wird der Tatbestand einerseits durch die Analogie des keltischen Aberglaubens über die zufällig wiedererkannten und dadurch auferstandenen Seelen, ⁷⁷

⁷⁰ PROUST 2002, Recherche 7, S. 306.

⁷¹ PROUST 2002, Recherche 1, S. 252.

⁷² PROUST 2002, Recherche 7, S. 532f.

⁷³ PROUST 2002, Recherche 1, S. 65.

⁷⁴ Ebd., S. 79.

⁷⁵ Die eucharistische Symbolik (Brot und Wein) an Madeleine und Tee ist nicht zu übersehen, vgl. CORBINEAU-HOFFMANN 1993a, S. 144 sowie KOCH 1988, S. 23.

⁷⁶ PROUST 2002, Recherche 1, S. 71.

⁷⁷ Demnach bleiben „die Seelen der Lieben, die uns verlassen haben, in irgendein Wesen untergeordneter Art gebannt [...], tatsächlich verloren für uns bis zu jenem Tag, der für viele niemals kommt, an dem wir zufällig an dem Baum vorbeigehen oder in den Besitz des Dinges gelangen, in dem sie eingeschlossen sind. Dann horchen sie bebend auf, rufen uns an, und sobald wir sie erkennen, ist der Zauber gebrochen. Erlöst durch uns, besiegen sie den Tod und kehren ins Leben zu uns zurück. / Ebenso ist es mit unserer Vergangenheit. Vergebens versuchen wir sie wieder heraufzubeschwören, unser Verstand bemüht sich umsonst. Sie verbirgt sich außerhalb seines Machtbereichs und unerkennbar für ihn in irgendeinem stofflichen Gegenstand (oder der Empfindung, die dieser Gegenstand in uns weckt); in welchem, ahnen wir nicht. Ob wir diesem Gegenstand aber vor unserem Tod begegnen oder nie auf ihn stoßen, hängt einzig vom Zufall ab.“ Ebd., S. 66.

andererseits durch die oben schon erwähnte Metapher des Gebäudes der Erinnerung, das „der Geruch und der Geschmack“ nach dem Untergang der Vergangenheit in die Vergessenheit allein zu tragen vermögen.⁷⁸ Dass das Vergessen bei der unwillentlichen Erinnerung eine wichtige Rolle gespielt hat, bestätigt auch Benjamin: „Steht nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts *mémoire involontaire*, dem Vergessen nicht viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird?“⁷⁹ Im Mittelpunkt der Madeleine-Erfahrung steht

ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb [...]. Es hatte mir mit einem Schlag, wie die Liebe, die Wechselfälle des Lebens gleichgültig werden lassen, seine Katastrophe ungefährlich, seine Kürze imaginär, und es füllte mich mit einer köstlichen Essenz[.]⁸⁰

Auf die *Recherche* – sowohl im Sinne von *Suchen* als auch im Sinne von *Forschen* – begibt sich der Ich-Erzähler nicht lediglich, um sein vergangenes bzw. vergessenes Leben zu rekonstruieren oder es wieder ins Licht zu bringen, sondern auch und vor allem um dem „unerhörte[n] Glücksgefühl“ in der „Immanenz“ oder „Substanz“ der Zeit⁸¹ auf die Spur zu kommen. Das Glücksgefühl während der *mémoire involontaire* ist der eigentliche Gegenstand des Romans. Die ausschlaggebende Frage nach der Wurzel des Glücksgefühls stellt den Ausgangspunkt der großen *Recherche* dar. Sie gleicht einem entschlossenen Sprung in die Vergangenheit, den die kraftgeballte Präposition „à“ im Buchtitel zum Ausdruck bringt. Die Initialfrage lautet:

Woher strömte diese mächtige Freude mir zu? [...] Woher kam sie mir? Was bedeutete sie? Wo konnte ich sie fassen? [...] Es ist ganz offenbar, daß die Wahrheit, die ich suche, nicht in ihm [i. e. dem Madeleine-Stück] ist, sondern in mir. [...] Und wieder beginne ich, mich zu fragen, was das für ein unbekannter Zustand sein mochte, der keinen logischen Beweis, wohl aber die Evidenz seines Glücks mit sich führte, seiner Wirklichkeit, der gegenüber alle anderen verblaßten.⁸²

Anders formuliert: Die Suche nach der verlorenen Zeit stellt sich als die Suche nach dem tief verborgenen Glücksgefühl heraus. *Le Temps retrouvé*, die wiedergefundene Zeit – so heißt der Schlussband des Romans – erfolgt im Moment, in dem der Protagonist das Glücksgefühl erfasst

⁷⁸ „[V]ielleicht auch daher, daß von jenen so lange aus dem Gedächtnis entschwundenen Erinnerungen nichts mehr da war, alles sich in nichts aufgelöst hatte; die Formen [...] waren vergangen, oder sie hatten, in tiefen Schlummer versenkt, jenen Auftrieb verloren, durch den sie ins Bewußtsein hätten emporsteigen können. Doch wenn von einer weit zurückliegenden Vergangenheit nichts mehr existiert, nach dem Tod der Menschen und dem Untergang der Dinge, dann verharren als einzige, zarter, aber dauerhafter, substanzloser, beständiger und treuer der Geruch und der Geschmack, um sich wie Seelen noch lange zu erinnern, um zu warten, zu hoffen, um über den Trümmern alles übrigen auf ihrem beinahe unfaßbaren Tröpfchen, ohne nachzugeben, das unermeßliche Gebäude der Erinnerung zu tragen.“ Ebd., S. 70.

⁷⁹ BENJAMIN 1974b, GS II, S. 311.

⁸⁰ PROUST 2002, Recherche 1, S. 67.

⁸¹ Es ist eben nicht die *Transzendenz* der Zeit. Vgl. JAUB 1986, S. 254: „*Le temps retrouvé* ist also nicht gleichbedeutend mit *le temps transcendé*, sondern meint die im Augenblick der Wieder-Erinnerung für ‚Marcel‘ sichtbar gewordene Substanz der Zeit, von der Proust bereits in seinem Interview sprach.“ Sowie CORBINEAU-HOFFMANN 1993a, S. 190: „Diese Wendung von der Transzendenz zur Immanenz, die Prousts Beschäftigung mit Ruskin zu einem turning point seiner schriftstellerischen Laufbahn macht, läßt bereits, in Skizzenform und nicht ohne Vergrößerung, die Kunstkonzeption der *Recherche* erahnen.“

⁸² PROUST 2002, Recherche 1, S. 67f.

und sich entschlossen hat, es durch die Niederschrift des inneren Buchs festzuhalten.

Ein Glücksgefühl gleicher Art wie bei der Madeleine-Episode überfällt Marcel gehäuft vor der Matinee bei der Fürstin von Guermantes. „Müdigkeit und Überdruß“ bemächtigen sich seiner, als er die Momentaufnahmen von Venedig willentlich aus dem Gedächtnis hervorzuholen versucht, aber vergebens: „[I]ch verspürte keine größere Neigung oder Begabung in mir, jetzt zu beschreiben, was ich vormals gesehen hatte[.]“⁸³ Er ist nahe daran, den Schriftstellertraum aufzugeben.

Doch gerade in diesem Augenblick, in dem alles verloren scheint, erreicht uns zuweilen das Zeichen, das uns retten kann: Man hat an alle Pforten geklopft, die nirgendwohin führen, an die einzige aber, durch die man eintreten kann und die man hundert Jahre lang vergeblich gesucht hätte, pocht man, ohne es zu wissen, und da öffnet sie sich.⁸⁴

Das Stolpern über „die ziemlich schlecht behauenen Pflastersteine“ im Hof des Palais des Guermantes erweckt dieselbe „Empfindung“, wie er sie „einst auf zwei ungleichen Bodenplatten im Baptisterium von San Marco“ in Venedig hatte, „samt allen anderen an jenem Tag mit dieser Empfindung verbundenen Empfindungen, jenen, die seither in Wartstellung an ihrem Platz geblieben waren, worauf ein plötzlicher Zufall sie herausbefohlen hatte, in der Reihe der vergessenen Tage.“⁸⁵ Die gekannte Seligkeit überflutet ihn, die gleich durch weitere einander folgende Zeichen noch intensiviert wird. Das Geräusch eines gegen den Teller geschlagenen Löffels, das die Fahrlässigkeit eines Dieners ausgelöst hat, vermengt sich mit dem Hammerschlag des Bahnarbeiters, der etwas an einem Rad des Zuges in Ordnung bringen wollte, in dem Marcel während einer früheren Reise saß. Dann spürt er im Salon des Guermantes, wo er sich im Augenblick befindet, auf einmal den „Ruch der Waldlandschaft“, neben der jener Zug damals hielt.⁸⁶ Als er mit der Serviette, die ihm der Diener reicht, den Mund abwischt, schwebt vor seinem Auge plötzlich „eine neue, azurumwogte Vision“ vorbei, die er vormals durch ein Fenster auf den Strand in Balbec gesehen hat. Die Serviette hat nämlich genau „die Art von Steifheit und den Stärkegehalt des Handtuchs“, mit dem er sich am ersten Tag der Ankunft in Balbec an einem Fenster abgetrocknet hat.⁸⁷

Das Glücksgefühl bringt ihn also nicht in die Vergangenheit zurück, sondern es lässt die Vergangenheit in die Gegenwart einbrechen, bis zu einem Maße, dass er aufgrund derselben Empfindung, die er im gegenwärtigen und in einem entfernten Augenblick wahrnimmt bzw.

⁸³ PROUST 2002, Recherche 7, S. 256.

⁸⁴ Ebd., S. 257.

⁸⁵ Ebd., S. 258f.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 260f.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 261.

wahrgenommen hat, nicht mehr mit Bestimmtheit feststellen kann, in welchem Augenblick von den beiden er sich befindet. Das ist ein besonderer Augenblick, der „zugleich der Vergangenheit und der Gegenwart zugehörig“, aber „weit wesentlicher als beide ist“,⁸⁸ und der das Ich, das dank des zeitenthebenden Glücksgefühls nun „ein außerzeitliches Wesen“ geworden ist, „die Essenz der Dinge genießen“ und „der Zukunft unbesorgt gegenüber[stehen]“ lässt.⁸⁹ Für „die Dauer eines Blitzes“ ist dem „Wesen, das in mir wiedergeboren war“, erlaubt, „etwas zu erlangen, zu sondern und festzuhalten, was es niemals erahnt hatte: ein kleines Quantum reiner Zeit.“⁹⁰ Beim Empfinden des Glücksgefühls geht es also auf der ersten, oberflächlichen Ebene um die Wiederherstellung der Vergangenheit aufgrund eines wiedererkannten Augenblicks; auf der zweiten, epistemologischen Ebene hingegen um die Einsicht in die Immanenz der Zeit, nämlich die Entgrenzung der drei Zeitdimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie die Überwindung der chronologischen Wahrnehmung des Lebens; auf der dritten, ontologischen Ebene schließlich um ein neugeborenes Ich, das in der Lage ist, dieses Hochgefühl der Seligkeit überhaupt zu genießen.

Im Moment aber, in dem das Rätsel des Glücksgefühls gelöst zu sein scheint, droht schon sein Entzug:

Vielleicht handelt es sich bei dem, was das in mir drei- oder viermal auferweckte Wesen soeben wahrgenommen hatte, tatsächlich um der Zeit entzogene Fragmente des Daseins, doch bei all ihrem Ewigkeitscharakter blieb diese Betrachtung etwas Flüchtliges.⁹¹

Zwar ist das Wahrgenommene der Zeit entzogen, doch ihr unterworfen ist das Wahrnehmen an sich, da der wahrnehmende Mensch sterblich ist. Die Wahrnehmbarkeit der Ewigkeit hat, so paradox wie es auf den ersten Blick auch zu sein scheint, nur die Dauer eines Augenblicks. Marcel ist „entschlossen, [sich] an diese Betrachtung der Essenz der Dinge zu klammern, sie festzuhalten – aber wie, mit welchen Mitteln denn?“⁹² Wie kann man also solche Augenblicke höchsten Glücksgefühls aufbewahren, über die Flüchtigkeit ihrer Erscheinung, ja über die Sterblichkeit des wahrnehmenden Menschen hinaus? Dieser Frage nachgehend gelangt er schließlich zur Einsicht:

[I]ch mußte versuchen, die Empfindungen als die Zeichen ebenso vieler Gesetze und Ideen zu deuten, indem ich zu denken, das heißt aus dem Halbdunkel hervortreten zu lassen und in ein geistiges Äquivalent

⁸⁸ PROUST 2002, Recherche 7, S. 266.

⁸⁹ Ebd., S. 265.

⁹⁰ Ebd., S. 267.

⁹¹ Ebd., S. 271.

⁹² Ebd., S. 272.

umzusetzen versuchte, was ich empfunden hatte. Was anderes aber war dieses Mittel, das einzige in meinen Augen, als das Schaffen eines Kunstwerks?⁹³

Das wiederempfundene Glücksgefühl soll in einem Kunstwerk sein „geistiges Äquivalent“ finden und damit festgehalten werden, indem die Empfindungen als Zeichen gedeutet, ja in Schriftzeichen transkribiert werden. Es ist das „innere Buch der unbekanntenen Zeichen“, das Marcel schreiben will. Das Unbekannte liegt darin, dass die Empfindung in uns ungekannt und verborgen bleibt und nur in einer „zufällige[n], unentrinnbare[n] Weise“ uns erscheint, die aber gerade „für die Wahrheit der wiedererweckten Vergangenheit [bürgt]“.⁹⁴ Was Marcel „manchmal im Lauf [seines] Lebens in kurzen blitzartigen Erhellungen [...] gespürt [hatte]“, ist das, woraufhin er „das Leben als lebenswert erachtet hatte“.⁹⁵ Und „[d]as wahre Leben, das endlich entdeckte und erhellte, das einzige infolgedessen von uns wahrhaft gelebte Leben ist die Literatur.“⁹⁶ Das *Erlebte* dient jenem inneren Buch nur als Stoff. Die Arbeit des Schriftstellers besteht darin, zwischen „Empfindungen und Erinnerungen“ durch „Metapher“ und „Stil“ eine Verbindung zu entdecken, „um für immer in seinem Satz die beiden verschiedenen Glieder miteinander zu verketteten.“⁹⁷ Das Kunstwerk, das ja „ein geistiges Äquivalent“ für das Glücksgefühl sein soll, ist nicht zu erfinden, sondern zu übersetzen, d. h. das Gewesene im Leben bzw. das Wesen des Künstlers ins Werk zu transportieren und transformieren.⁹⁸ Schriftsteller zu sein ist mehr als ein Beruf, sondern eine „Berufung“,⁹⁹ wie Marcel sein bisheriges Leben zusammenfasst. Der Tod, vor dem er sich am Ende des Romans erneut zu fürchten begonnen hat, ist nicht mehr der für sein eigenes Leben, sondern der für das noch ungeschriebene Werk. Ganz in diesem Sinne weist er auf die Weizenkorn-Metapher aus dem Johannesevangelium (12, 24):

Wie jenes Samenkorn konnte ich sterben, sobald die Pflanze entwickelt war; ich hatte offenbar für sie gelebt, ohne es zu wissen oder das Gefühl zu haben, mein Leben müsse jemals in Kontakt mit jenen Büchern kommen, die ich hätte schreiben mögen und für die ich, wenn ich mich früher an den Arbeitstisch setzte, nie ein Thema fand.¹⁰⁰

⁹³ PROUST 2002, Recherche 7, S. 276. Im Rückblick konstatiert Marcel: „War [...] nicht die durch das Gedächtnis vollzogene Wiedererschaffung von Eindrücken, die ich später zu vertiefen, zu erhellen, in geistige Äquivalente umzuwandeln hätte, eine der Voraussetzungen, ja geradezu die Essenz des Kunstwerks, so wie ich es vorhin in der Bibliothek konzipiert hatte?“

⁹⁴ Ebd., S. 277.

⁹⁵ Ebd., S. 504.

⁹⁶ Ebd., S. 301. Diese Reflexion über Leben und Kunst hat eine deutliche Reminiszenz an Nietzsches Widmung an Wagner im Vorwort der *Geburt der Tragödie*: „Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will.“ NIETZSCHE 1999b, KSA I, S. 24.

⁹⁷ PROUST 2002, Recherche 7, S. 292f.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 294: „Pflicht und Aufgabe eines Schriftstellers sind die eines Übersetzers.“

⁹⁹ Ebd., S. 307.

¹⁰⁰ Ebd., S. 306f. Um den Dienst der Krankheit, der Vorstufe des Todes, zu erklären, greift Proust nochmals diesen biblischen Spruch auf, und zwar im direkten Zitat: „Es sei denn, daß das Weizenkorn in die Erde falle und ersterbe,

Aus der *invocatio* (Anrufung) an die Musen wird die *vocatio* (Berufung) zum Künstler. Man will fast sagen, dass Proust in seinem großen Erinnerungsroman einen grandiosen Schreibmythos inszeniert. Der Prozess des Schreibens von Proust deckt sich mit dem des Erinnerns von Marcel. Und Marcel soll erst dort seinen Roman zu schreiben anfangen, wo Proust den seinen beendet. An dieser Stelle zeigt sich der Geniestreich des Autors, denn diese scheinbare „Verrenkung“ von Erinnern und Schreiben verweist den Leser gerade auf deren Gegenteil, nämlich ihre untrennbare Verwicklung. Die Schrift, hier also das Buch *Recherche*, zielt weder auf die Rekonstruktion noch auf die Aufbewahrung der Vergangenheit ab, um etwa dem Vergessen entgegenzuwirken. Sie thematisiert nichts anderes als den Prozess des Erinnerns an sich, der zugleich der Prozess des Schreibens ist. Das einzige Mittel, die verlorene Zeit wiederzufinden (d. h. sich ihrer zu erinnern), ist, ein Kunstwerk zu schaffen (d. h. ein Buch zu schreiben). Das ist die Erleuchtung, die Marcel während der Inflation der Erinnerungsektasen im Palais des Guermantes auf einmal einfällt. Das Geschriebensein des Romans an sich vollendet das Erinnerungsprojekt, das sich im Romantitel ausdrückt: *À la Recherche du temps perdu*. Der Erinnernde muss sich um den Ausdruck des tiefen Eindrucks bemühen, den die äußere Wirklichkeit auf ihn gemacht hat, wie banal diese auch sein mag. Die Aufgabe des Künstlers ist heilig. Das Schreiben des Buchs gleicht dem Bau einer Kathedrale.¹⁰¹ Das Kunstwerk gilt also als der Ort, wo das zugleich vergängliche und zeitenthebende Glücksgefühl des „wahrhaften gelebten Lebens“ aufzubewahren ist. Mit der Bauarbeit dieser Kathedrale steht der Künstler infolgedessen auch im Dienst des Lebens.

Der Ennui trägt in sich die Vorahnung der Epiphanie, die sich entweder als Erwartung von Glück oder als Überraschung des Schrecks ausweist. Und die Mnemopoesie versteht sich als die Erinnerung an jenen Augenblick, in dem sich die Epiphanie ereignet. Dass sich diese Struktur in der sogenannten Mythe *de la passante* manifestiert,¹⁰² soll an Baudelaires Sonett belegt werden.

so bleibt's allein; wo es aber erstirbt, so bringt es viele Früchte.“ (ebd., S. 522) Diese Metapher des Künstlertums findet sich bspw. auch in der Autobiographie von André Gide, die den Titel *Si le grain ne meurt* (dt. *Wenn das Korn nicht stirbt*) trägt.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 505.

¹⁰² So lautet das Buch von LEROY 1999.

3. PRÄTEXT: BAUDELAIRES À UNE PASSANTE

Baudelaires Sonett *À une passante* soll im Folgenden herangezogen und genau untersucht werden. Einerseits dient es nicht nur Hofmannsthals Widmungsgedicht an George als auch Georges Bekenntnisbrief an Hofmannsthal als literarischer Prätext, wie es schon im ersten Kapitel erwähnt wurde. Andererseits ist eine Poetik des Vorübergehens aus der Dreiteilung des Sonettes herauszuziehen, die der Struktur „Ennui – Epiphanie - Mnemopoesie“ entspricht.

Nach dem Erstdruck 1860 in der Revue *L'Artiste* wurde das Sonett ein Jahr später leicht verändert¹⁰³ in die Sektion *Tableaux parisiens* des Gedichtbandes *Les Fleurs du mal* aufgenommen.

A UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ; 4

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. 8

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? 9.1-9.2
11

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !¹⁰⁴ 14

Der gattungsbedingte Strophenaufbau ist für die inhaltliche Gliederung, von der die folgende Analyse ausgehen wird, eher irreführend. Auf den ersten Blick scheint das Gedicht, dem Syllogismus bzw. der Dialektik des Sonettes entsprechend,¹⁰⁵ triadisch aufgebaut zu sein. Eine Frau geht vorüber (Quartett 1); das Ich ist in sie verliebt (Quartett 2); die Konklusion, die sich aus den beiden Prämissen ableiten lässt, könnte etwa so lauten: Die Liebe zu einer Passantin ist

¹⁰³ V. 6: „crispé“ (verkrampft) aus „tremblant“ (zitternd); V. 10: „m'a fait soudainement renaître“ (mich plötzlich zur Wiedergeburt geführt hat) aus „m'a fait souvenir et renaître“ (mich zur Erinnerung und Wiedergeburt geführt hat). Mehr dazu siehe unten.

¹⁰⁴ BSW 3, S. 245f. (AN EINE PASSANTIN: Die betäubende Straße rings um mich heulte. / Lang, schlank, in großer Trauer, majestätischer Schmerz, / Ging eine Frau vorüber, von einer prunkvollen Hand, / Die den Besatz und den Saum hob und wiegte; // Flink und edel, mit ihrem Bein der Statue. / Ich aber trank, verkrampft wie ein Extravagant, / Aus ihrem Auge, dem fahlen Himmel, wo der Orkan keimt, / Die Süße, die fasziniert, und die Lust, die tötet. // Ein Blitz...dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, / Deren Blick mich plötzlich zur Wiedergeburt geführt hat, / Werde ich dich nur in der Ewigkeit sehen? // Anderswo, sehr weit von hier! zu spät! *niemals* vielleicht! / Denn ich kenne nicht, wohin du fliehst, du weißt nicht, wohin ich gehe, / O du, die ich geliebt hätte, o du, die es wusste.)

¹⁰⁵ Vgl. Art. „Sonett“, in: *Metzler-Lexikon Literatur* 2007, S. 715: „In den Quartetten werden Prämissen (oder These und Antithese) formuliert, in den Terzetten eine pointierte Konklusion (oder Synthese).“

eine zum Scheitern verdamnte (die beiden Terzette). Aus dem Standpunkt der Wunscherfüllung könnte man diese Dreiteilung auch positiv formulieren: Während das erste Quartett der Passantin, das zweite dem Dichter-Ich gewidmet ist, strebt das Sextett an, eine Liebesbeziehung herzustellen, nämlich aus dem „Du“ und dem „Ich“ ein „Wir“ zu synthetisieren.

Beim genaueren Hinsehen fallen jedoch zahlreiche Regelbrüche auf, so als ob der Inhalt des Sonettes seine vorgegebene Form sprengen wollte. Das Reimschema (*abba cddc efe fgg*) erscheint v. a. ungewöhnlich.¹⁰⁶ Während das Oktett der petrarkischen Tradition (*abba abba*) gemäß im zwar umschlingenden, jedoch nicht wiederholenden Reim steht, entspricht das Sextett eher der shakespeareschen Reimordnung (*efef gg*). Tatsächlich passt die englische Gliederung des Sextetts in ein Quartett und ein Couplet besser zu dem Inhalt als die vorliegende Teilung in zwei Terzette. Der zwölfte Vers, der der vorangegangenen Frage eine resignative Antwort erteilt, hätte der vorigen Strophe gehören können (i. e. V. 9-12 als ein Quartett). Als ein allein-stehendes Verspaar (d. h. V. 13 u. 14 als ein Couplet) würde der epigrammatische Charakter der abschließenden zwei Zeilen noch deutlicher zum Vorschein kommen. Die Disposition der Reime wirkt einerseits fortbewegend, da jede Strophe neue Reime hervorbringt. Andererseits hört es sich geschlossen an,¹⁰⁷ da der Reim zu Beginn (*-lait*), abgesehen von Konsonanten, am Ende (*-vais*) wiederkehrt,¹⁰⁸ zumal das eigentliche Reimpaar *-lait/-let* (V. 1 u. 4) optisch gesehen verunglückt ist. Damit bilden dem Sonett der Eingangsvers und das letzte Reimpaar einen Rahmen, der auch syntaktisch zu beobachten ist. Der erste Satz deckt sich mit dem ersten Vers und zeigt eine metrische Symmetrie (2 + 4 + 4 + 2): „*la rue | assourdissante | autour de moi | hurloit*“.¹⁰⁹ Der letzte Satz ist auf zwei Verse verteilt, die jeweils symmetrisch aufgebaut worden und in sich geschlossen sind: Der 13. Vers steht im Chiasmus (*j'ignore où tu fuis, | tu ne sais où je vais*), der 14. Vers hingegen im Parallelismus.

Im Gegensatz zu den syntaktisch stabil und streng aufgebauten Rahmensätzen scheinen die Verse dazwischen (V. 2-12) aufgrund vieler Enjambements und Satzbrüche unüberschaubar

¹⁰⁶ Das sogenannte *sonnet régulier* oder *français* (auch *de type de Peletier*) trägt das Reimschema *abba abba ccd ede*. Außerdem können die Reime gemäß dem *sonnet marotique* (*abba abba ccd eed*) disponiert werden. Die beiden französischen Modelle leiteten sich von Petrarca's *Canzoniere*. Die *quartine* des petrarkischen Sonetts haben ein fixiertes Reimschema (*abba abba*), während die *terzine* variiert gestaltet sind (*ede ede, cdc dcd* oder *cde dce*). Das englische Sonett (genannt auch „Shakespeare-Sonett“ oder „Elisabethanisches Sonett“) bildet mit drei Quartetten im Kreuzreim und einem Couplet im Paarreim eine Sonderform dieser Gattung (*abab cdcd efef gg*), wobei dem abschließenden Reimpaar häufig eine Sonderstellung zugesprochen wird. Allgemeines zu Sonett vgl. BURDORF 2015, S. 119-124 und Art. „Sonett“ in: *Metzler-Lexikon Literatur 2007*, S. 715f. In *Correspondances* hat Baudelaire ein weiteres Mal dasselbe Reimschema (*abba cddc efe fgg*) verwendet.

¹⁰⁷ Die Sonettform an sich hat „eine Tendenz [...] zur Abgeschlossenheit, zur Vermeidung eines offenen Gedichtschlusses“. BURDORF 2015, S. 120.

¹⁰⁸ Vgl. auch GOEBEL 1980, S. 179. Der Text liefert eine umfangreiche Formstudie zu diesem Sonett.

¹⁰⁹ Vgl. LEROY 1999, S. 13.

und auseinander- bzw. durcheinandergebracht zu sein. Der zweite Satz (V. 2-5), mehrfach zerstückelt, überschreitet die Grenze zwischen den Quartetten und wirkt wie von dem ersten Satz (V. 1) um einen Vers (V. 5) nach unten geschoben zu werden. Der Kernteil („une femme passa“) ist aufs Maximum komprimiert, eingewickelt durch eine Menge adverbialer Umstandsangaben. Er steht somit im krassen syntaktischen Kontrast zu dem ihm folgenden Satz. Das Prädikat („buvais“) und das Objekt („douceur“ und „plaisir“) des dritten Satzes (V. 6-8) werden durch eine Reihe eingeschobener Kola weit voneinander getrennt. Dadurch dehnt sich die Satzstruktur so sehr aus, dass ihr beinahe die Auflösung droht. Die Zäsur des Sonettes, die üblicherweise zwischen das Oktett und das Sextett fällt, ist um einen halben Vers (V. 9.1) verrutscht. Sie ist einerseits durch den einzigen Gedankenstrich des Gedichtes markiert. Andererseits erweist sich die Hemistichion („Un éclair... puis la nuit !“) als weitergeführte Unwettermetapher im siebten Vers („ciel livide où germe l'ouragan“). Damit verkoppeln sich das Vorzeichen (V. 7) und der Einbruch des Blitzes (V. 9.1) über den Strophensprung hinweg eng miteinander. Außerdem trennt dieser Bruch mitten im Vers neun die Gedanken von dem Geschehen auf der einen Seite und die Erinnerung von der Erfahrung auf der anderen Seite, wie noch genauer zu erklären sein wird. Die Diskontinuität und die Instabilität des Satz- und Strophenaufbaus zeigen sich noch durch die vielen Ellipsen (V. 9 u. 12) und die Asymmetrie des ersten Terzettes, in dem der eine Satz nur einen halben Vers umfasst, der andere hingegen zweieinhalb. Kurzum: Strukturell gesehen wird die Unruhe im mittleren Teil des Gedichtes (V. 2-12) durch den Anfang und das Ende (V. 1 u. 13f.) eingefasst.

Mit dieser formalen Umrahmung der Unordnung korrespondiert die inhaltliche Komposition. Eine Episode im Zeitfluss wird reimschematisch und syntaktisch nachgebildet. Während die umkreisende Struktur („la rue [...] hurlait“)¹¹⁰ am Anfang die Ausweglosigkeit des Ich in der großstädtischen Umgebung („autour de moi“) zum Ausdruck bringt, versinnbildlicht der zuerst chiastisch und dann parallel aufgebaute Satz am Ende die Kreuzung der Wege, nämlich die einmalige Begegnung und die ewige Entfernung zwischen „Ich“ und „Du“. Dazwischen findet das unerwartete Zusammentreffen im buchstäblichen Sinne des „*Coup de foudre*“ statt.¹¹¹ Der dadurch ausgelöste „Chock“, dem das Dichter-Ich ausgesetzt ist, findet in der unruhigen Syntax seine Widerspiegelung. Vor und nach dieser Begegnung dominiert der ereignislose Zeitlauf, der zur Dichtung nicht geeignet ist.

Auf Basis dieser Formanalyse kann nun unabhängig vom Strophenaufbau eine Gliederung des

¹¹⁰ Gleichgewichtiger könnte der Satz etwa so aufgebaut werden: La rue assourdissante hurlait autour de moi.

¹¹¹ *Coup de foudre* (wörtlich „Blitzschlag“) bedeutet „Liebe auf den ersten Blick“.

Sonettes vorgeschlagen werden. Der Eingangsvers beansprucht wegen seiner besonderen Position den ersten Teil für sich, in dem die physische Lokation des Ich seine psychische Befindlichkeit ausdrückt. Durch die metrische Symmetrie, die syntaktische Geschlossenheit sowie die inhaltliche und rhythmische Identifikation (ein Satz entspricht einem Vers) unterscheidet er sich von den restlichen Versen des Sonettes. Sogar die Verrenkung im gesamten Strophenaufbau, nämlich der Eindruck, dass die Gliederung um einen Vers nach hinten gerückt zu sein scheint, geht auf die Isoliertheit und Unbeweglichkeit des ersten Verses zurück. Der zweite Teil, in dem die *Rencontre étonnante* stattfindet, umfasst die folgenden siebeneinhalb Verse (V. 2-9.1). Die ersten vier Zeilen davon (V. 2-5) konzentrieren sich auf die Erscheinung der Passantin; in den anschließenden drei Zeilen (V. 6-8) wird hingegen die Wirkung auf das Ich dargestellt. Schließlich wird das gesamte Ereignis in einem einzigen Hemistichion (V. 9.1) zusammengefasst, ja metaphorisch *verdichtet*. Der dritte und letzte Teil besteht aus einer langgezogenen Frage (V. 9.2-11), einer kurzgefassten Antwort (V. 12: „*jamais peut-être*“) sowie der Begründung dieser Antwort (V. 13-14: „*Car...*“). Die Frage ist an sich selbst gerichtet und auch von sich selbst beantwortet und begründet. Es geht also um die Reflexion über die Begegnung. Dass der erste Teil den „Ennui“, der zweite die „Epiphanie“ und der dritte die „Mnemopoesie“ thematisiert, soll im Anschluss erläutert werden.

3.1. Ennui (V. 1): Begebenheit und Befindlichkeit

Der Ennui ist *das* Monster der Moderne, das dem Einzelnen droht, ihn zu verschlingen. Dieses Unwesen mit Zerstörungswut und Mordlust, wie Baudelaire in *Au Lecteur* ostentativ beschreibt, jedoch ohne sein wahres Aussehen zu verraten, nimmt im Eingangsvers von *À une passante* die Gestalt einer betäubenden Straße an, die das Ich (sinn-)bildlich „verschlingt“:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Der Vers gibt den Schauplatz der zu darstellenden Begegnung an, und zwar sowohl den äußerlichen als auch den innerlichen: Mitten auf dem Lebensweg, umschlossen vom Massenlärm, ist das Dichter-Ich verloren. Damit ist die Reminiszenz an die Eröffnungsterzine der *Göttlichen Komödie* nicht zu überhören:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Chè la diritta via era smarrita.¹¹²

¹¹² DANTE 2010, S. 8f. V. 1-3. Vgl. auch WESTERWELLE 1995, S. 65. Dort wird allerdings auf den Kontrast Baudelaire's zu Dante hingewiesen: „Im Gegensatz zu Dante [...] schließt Baudelaire auch die Bewegung des lyrischen Ich aus. Daß der Dichter geht, sagt Baudelaire nicht.“ Auch HEROLD 2017 sieht in der „rue assourdissante“ eine

In beiden Fällen sehnt sich der Verlorene nach einem Ausweg aus der Verwirrung. Bei Dante erscheint in jener großen Wüste („nel gran deserto“) des dunklen Waldes der Dichter Virgil, der ihn durch die Hölle führen wird. So muss dem Dichter-Ich Baudelaires auch eine göttliche Rettung zukommen, die ihm aus dem Gewimmel der Großstadt heraushelfen soll. Die Gemeinsamkeit zwischen Dantes „selva oscura“ und Baudelaires „rue assourdissante“ liegt darin, dass der Ort, an dem sich das Dichter-Ich befindet, trotz der Üppigkeit der Natur bzw. des Gedränges der Menschen eine Wüste ist, die mehr die innere Befindlichkeit als die äußere Lokalität widerspiegelt.

Anders als bei Victor Hugo, der „als erster die Menge in Titeln an[spricht]“¹¹³, ist die Masse „Baudelaire derart innerlich, daß man ihre Schilderung bei ihm vergebens sucht“¹¹⁴. Im Gegensatz zu *Les Misérables* steht Baudelaires Titelfigur im Singular mit unbestimmtem Artikel (*une passante*). Selbst die Schilderung von Paris bleibt in *Tableaux parisiens* weitgehend aus, sodass sie einerseits mit dem früheren Vedutengemälde nichts gemein haben, andererseits „von der späteren ‚Großstadtlyrik‘ entscheidend abzuheben“¹¹⁵ sind. Doch die Masse zeigt im Sonett „eine heimliche Gegenwart“¹¹⁶, die aus sich eine bestimmte Passantin für einen Augenblick hervorbringt und im nächsten Augenblick schon wieder in sich zurücknimmt. Auch die Großstadt ist nirgends namhaft gemacht, sondern durch „la rue“ metonymisch verhüllt. Somit hat die überbevölkerte Stadt Paris bei Baudelaire keine „physiognomische“ Präsenz, damit steht er im Bruch mit der Tradition seit Merciers *Tableau de Paris*:¹¹⁷ Sie übt stattdessen eine „psychische“ Wirkung auf den Einzelnen aus. Für diese unsichtbare und zugleich unentbehrliche Großstadtmenge bei Baudelaire liefert Benjamin eine vortreffliche Definition:

Von keiner Klasse, von keinem irgendwie strukturierten Kollektivum kann die Rede sein. Es handelt sich um nichts anderes als um die amorphe Menge der Passanten, um Straßenpublikum. Diese Menge, deren Dasein Baudelaire nie vergißt, hat ihm zu keinem seiner Werke Modell gestanden. Sie ist aber seinem Schaffen als verborgene Figur eingeprägt[.]¹¹⁸

Unausgedrückt dient auch diesem Sonett die Menschenmasse, vertreten durch die Verkehrsmenge, als Ausgangspunkt – ebenfalls als Endpunkt. Die Masse ist die Urheberin des Lärms,

Reminiszenz an die „selva oscura“ (S. 397). (Auf der Hälfte des Weges unseres Lebens / Fand ich mich in einem finstern Wald wieder, / Denn der gerade Weg war verloren.)
(Auf der Hälfte des Weges unseres Lebens fand ich mich in einem finstern Wald wieder, denn der gerade Weg war verloren.)

¹¹³ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 619.

¹¹⁴ Ebd., S. 621.

¹¹⁵ Ebd., S. 675.

¹¹⁶ Ebd., S. 622.

¹¹⁷ Zur Tradition von *Tableaux de Paris* seit Louis-Sébastien Mercier vgl. STIERLE 1974 sowie CORBINEAU-HOFFMANN 1993b.

¹¹⁸ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 618.

daher der Auslöser des Ennui.

Der Lärm betäubt. Das sozialhistorische Phänomen der Urbanisierung schlägt sich in der Wahrnehmungspsychologie der Großstädter nieder. Die Straße ist dem Ich so unerträglich *laut*, dass es darauf unempfindlich - d. h. *taub* – geworden ist.¹¹⁹ An diesem einen Adjektiv „*as-sourdissant*“, das eine Art Auto-Antonymie (oder: *Antagonymie*) in sich trägt, ist Benjamins gesamte Theorie der „Chock“-Abwehr zu erkennen: Die „Rindenschicht des Gehirns“, die dem lebenden Organismus Reizschutz bietet, ist „durch die Reizwirkung so durchgebrannt [...], daß sie der Reizaufnahme die günstigsten Verhältnisse entgegenbringe“ – so beruft sich Benjamin auf Freud und schreibt diesen Prozess anschließend mit seinem eigenen Wort um:

Daß der Chock derart abgefangen, derart vom Bewußtsein pariert werde, gäbe dem Vorfall, der ihn auslöst, dem Charakter des Erlebnisses im prägnanten Sinn. Es würde diesen Vorfall (unmittelbar der Registratur der bewußten Erinnerung ihn einverleibend) für die dichterische Erfahrung sterilisieren.¹²⁰

Das „Erlebnis“ – ein von Benjamin abgewertetes Wort – gilt als der Gegensatz von der „wahren Erfahrung“, wie er sich gegen Diltheys *Das Erlebnis und die Dichtung* auflehnt.¹²¹ Was als „Erlebnis“ bezeichnet wird, ist in der Tat nicht wahrhaft wahrgenommen – man sieht oder hört etwas, aber man sieht und hört darüber hinweg. Das „Erlebnis“ generiert weder Erfahrung noch Erinnerung: Es „sterilisiert“ somit die Dichtung. Der moderne Mensch hat die „Chock“-Abwehr als eine Art Selbstschutzmechanismus entwickelt und verinnerlicht, um sich unempfindlich gegen die permanent störende Außenwelt zu betäuben. Diese Unempfindlichkeit führt schließlich dazu, dass er sich vom Leben entfremdet.

Der dumpfe Lärm wird durch die doppelte Assonanz auf die dämpfenden Vokale *u* (*rue/hurlait*) und *ou* (*assourdissant/autour*) versinnbildlicht. Man muss sich den Schrei einer betäubenden Straße als ein stummes Heulen vorstellen, das sich unendlich in die Länge zieht. Die erstickende und ewigdauernde Schallwelle ist das Sinnbild für den Ennui, der zugleich Überdruß und Langeweile bedeutet – Letzteres ist auch im buchstäblichen Sinne von einer *langen Weile* zu verstehen. Die Umschlingungsstruktur des eingeschobenen Kolons „*autour de moi*“ evoziert einen geschlossenen Raum. Es handelt sich wohl mehr um eine metaphorische Räumlichkeit als um eine reale, denn die Straße, auf der sich das Ich befindet, gilt eher als ein offener Raum denn ein geschlossener. Dass in der Raumdarstellung des ersten Verses ein leeres Zeitgefühl mitschwingt, das sich des Ich bemächtigt, belegt eine Stelle aus dem Gedicht *Le Goût du néant*.

¹¹⁹ Vgl. WESTERWELLE 1995, S. 62f. Dort wird der Gegensatz von Lärm und Stille allerdings an *assourdissante/hurlait* herausgearbeitet: „Taubheit und Stille (*rue assourdissante*) sind kein bloßer, realistischer Effekt eines schrillen und tosenden Lärms (*hurlait*).“

¹²⁰ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 614.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 608f.

Dort wird „le Temps“ (die Majuskel steht für eine Figuration) – wie hier „la rue“ – als ein Monster dargestellt, das das Ich langsam verschlingt („m’engloutit“): eine altbekannte Metapher Baudelaires für den Ennui:

Et le Temps m’engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur ;¹²²

Der Schneemetapher im Zusammenhang mit dem Ennui, der verlangsamten und ausgedehnten Zeit, begegnet man auch in jenem *Spleen*-Gedicht, das oben schon zitiert wurde („sous les lourds flocons des neigueses années / L’ennui [...] prend les proportions de l’immortalité“). Benjamin erkennt darin die psychische Verfassung des Spleens, in dem die Zeit „verdinglicht“ und „geschichtslos“ ist.¹²³ Die Ewigkeit stellt sich als eine sterile und morbide Unsterblichkeit, ja „eine negative Unendlichkeit“¹²⁴ heraus. Das Geschmack des Nichts, d. h. das Defizit an Erfahrung, drückt sich „in der Darstellung der Zeit, die keine Erinnerung mehr produziert“ aus.¹²⁵ Der Betroffene leidet einerseits an der Überfülle der *Zeit* und andererseits an dem Mangel der *Geschichte*. Die Zeit vergeht, es gibt aber nichts zu erfahren, also auch nichts zu erinnern. Die Zukunft geht unaufhaltsam in die Vergangenheit über, ohne Gedächtnis Spuren in sich zu tragen und ohne je Gegenwart gewesen zu sein. Das *chronologische* Verstreichen der Zeit bewirkt höchstens eine „Registratur, die den Gegenstand mit einer Ordnungsnummer versieht, hinter der er verschwindet.“ Diese Registratur erbringt nur „Erlebnis“.¹²⁶ Die Augenblicke, die voneinander nicht zu unterscheiden sind, schichten sich *mechanisch* wie das Ticken der Uhr („minute par minute“). Jeder Augenblick geht leer aus. Der lyrischen Poesie liegt aber eine wahre „Erfahrung“ zugrunde, die auf die Erinnerung, d. h. auf ein *psychisches* Gefühl der Zeit zurückzuführen ist, die von *persönlichem* Ereignis gefüllt werden soll.

Um Stoff für Dichtung zu gewinnen, *erwartet* der Dichter im Ennui eine *unerwartete* Durchbrechung der Unempfindlichkeit, d. h. eine plötzliche Sprengung aus dem ereignis- und erregungslosen Kontinuum der Zeit, auf die Gefahr hin, sich einem „Chock“ auszusetzen. Damit soll die negative Unendlichkeit unterbrochen bzw. gebrochen werden. Etwas muss aus dem leeren Zeitverlauf herausragen und eine Spur oder gar einen Bruch hinterlassen, wo später die Erinnerung entstehen kann. Diese *Erwartung einer Überraschung* erfüllt eine schöne Passantin (V. 3), die wie ein Schreck aus dem Nichts auftritt. Das Schreckbild der Schönheit – wie noch

¹²² BSW 3, S. 206. (Und die Zeit verschlingt mich Minute um Minute, / Wie der ungeheure Schnee einen erstarrten Körper einnimmt).

¹²³ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 642.

¹²⁴ WESTERWELLE 2015, S. 167 sowie WESTERWELLE 2007, S. 59f.

¹²⁵ BOHRER 1997, S. 175.

¹²⁶ BENJAMIN 1982, GS V.1, S. 280, dazu vgl. die Erklärung in SCHMIDER u. WERNER 2011, S. 576.

zu erläutern sein wird – offenbart sein poetisches Potenzial in einem Spannungsfeld zwischen Erscheinung und Erinnerung. Auf der einen Seite setzt die Bildung der Erinnerung, die ein individuelles Zeitgefühl konstituiert, die Lahmlegung der „Chock“-Abwehr voraus (V. 6: „crispé comme un extravagant“); auf der anderen Seite wird der Schreckmoment, in dem die „Chock“-Abwehr versagt hat, in der Erinnerung verkraftet und verherrlicht (V. 9: „fugitive beauté“).

„[A]utour de moi“: Das Adverb drückt nicht nur die unsichtbare Anwesenheit der Masse aus, sondern auch die Umgangsweise des Ich mit ihr bzw. sein Alleinsein in ihr. Der Eine in der Menge: Es ist im Grunde genommen das Phänomen des Müßiggangs in der Großstadt, das Baudelaire vor allem in der Figur des Flaneurs thematisiert hat. Der Flaneur verkörpert ein soziales Phänomen des Second Empire, mit dem sich Benjamin in seiner ersten Baudelaire-Studie intensiv auseinandergesetzt hat, da er wie sein Gegenpart Dandy ebenfalls eine Untergangsfigur ist.¹²⁷ Außerdem ist die *flânerie* mit der Dichtkunst in der Moderne verwandt, wie Baudelaire es selbst mehrmals zum Ausdruck bringt. Vom Wohlgefühl eines Flaneurs, der seine Freude an der Vermählung mit der Masse¹²⁸ bzw. an der „heiligen Prostitution der Seele“¹²⁹ in der Menge hat, ist im ersten Vers freilich nicht die Rede – doch von seiner Sehnsucht nach Unerwartetem schon, das den Betäubten vom Ennui befreien soll, auch wenn es nur einen Augenblick dauert. Um dem Ennui zu entgehen, gibt sich das Ich wie der Flaneur „dem Ungeahnten [hin], das sich zeigt, dem Unbekannten, das vorübergeht“.¹³⁰ Der in der Menge leidende Dichter, wie das Ich im Sonett, ist jedoch mehr als ein Flaneur, der die Menge genießt, denn

dieser [...] Einsame, der *die große Wüste der Menschen* unablässig durchwandert, hat ganz gewiß ein höheres Ziel als das eines Flaneurs, ein noch allgemeineres Ziel als das augenblickliche Schauvergnügen. Er ist nach etwas auf der Suche, das die *Modernität* zu nennen man mir erlauben möge [...]. Für ihn geht es darum, der Mode das abzugewinnen, was sie im Vorübergehenden an Poetischem enthält, aus dem Vergänglichen das Ewige herauszuziehen.¹³¹

In seiner *Erwartung von etwas Unerwartetem* erscheint dem Ich *eine* Passantin. Ist sie *die* Führerin aus dem Ennui? Jedenfalls verleiht die determinierte Befindlichkeit des Dichters („*la rue*“)

¹²⁷ Zum Untergang des Flaneurs an der Warengesellschaft vgl. BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 557: „Wenn die Passage die klassische Form des Interieurs ist, als das die Straße sich dem Flaneur darstellt, so ist dessen Verfallsform das Warenhaus. Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs.“ Zum Untergang des Dandys an der Demokratie vgl. BSW 5, *Der Dandy*, S. 244: „Der Dandysmus ist das letzte heroische Sichaufbäumen in Zeiten des Verfalls [...]. Der Dandysmus ist eine untergehende Sonne; [...] Aber leider ertränkt die steigende Flut der Demokratie, die überall eindringt und alles gleichmacht, Tag und Tag diese letzten Vertreter des menschlichen Stolzes und wälzt Ströme der Vergessenheit über die Spuren dieser erstaunlichen Myrmidonen.“

¹²⁸ BSW 5, S. 222: „Die Menge ist sein Bereich, wie die Luft der des Vogels, das Wasser der des Fischers ist. Seine Leidenschaft und sein Beruf ist es, *sich mit der Menge zu vermählen*.“

¹²⁹ BSW 8, S. 151.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ BSW 5, S. 225.

der zufällig begegneten Frau („une femme“ in V. 3) eine schicksalhafte Erscheinung.¹³² Eine Führerin ist prädestiniert, diese Passantin füllt somit eine leere Stelle aus, die vor ihrer Erscheinung im Inneren des Ich schon vorhanden war.

3.2. Epiphanie (V. 2-9): Augen-Blick des Bösen und Schönen

Die theologische Dreiheit von Thomas von Aquin, der sich Joyce bedient hat, um die Struktur der Epiphanien in Dubliner Alltagsleben zu erläutern, lässt sich auch auf die Begegnungsszene in Pariser Boulevard übertragen, die Baudelaire poetisch dargestellt hat. Die Ganzheit („integrity“) der Passantin lässt sich durch das Herausragen der einen Figur aus der Massenumgebung feststellen. Das Bedürfnis nach Symmetrie („symmetry“) wird mehr als befriedigt durch die minutiöse Beschreibung der Details von Körper und Kleidung sowie durch den fein strukturierten Parallelismus und Antagonismus auf der syntaktischen und auf der inhaltlichen Ebene, wie es bereits in der Formanalyse gezeigt wurde. Auch die Strahlung („radiance“) findet auf eine demonstrative Weise im Bild eines Blitzes ihren Ausdruck:

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, Une femme passa, d'une main fastueuse Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;	4
Agile et noble, avec sa jambe de statue. Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.	8
Un éclair... puis la nuit ! [...]	9.1

„Une femme passa“: Ihre Präsenz zeigt sich im Modus des Vergehens. Nicht so sehr die Passantin an sich, deren Identität wegen des unbestimmten Artikels gerade nicht zu ermitteln ist, sondern ihre plötzliche wie flüchtige Erscheinungsweise versetzt das Ich in den Schockzustand, der auch in der Metapher der Naturkatastrophe zum Ausdruck gebracht wird. Kommt sie zu erlösen oder zu verderben? Im Folgenden soll diese Figur der Überraschung, ja der Erschütterung und Erschreckung eingehend analysiert werden, um dem poetischen Potenzial der ephemeren Erscheinung bei Baudelaire auf die Spur zu kommen. Der fatale *Augenblick* der

¹³² Vgl. WESTERWELLE 1995. Dort wird der Gegensatz zwischen dem unbestimmten und dem bestimmten Artikel einer ganz anderen Deutung unterzogen: Der bestimmte Artikel – so Westerwelle – „verwandelt den Ort in den einer unbestimmten Immergültigkeit“ (S. 65) und bewirkt „das Schwinden der Bezüglichkeit“ (S. 66). Der Dichter bewege sich „nicht auf die Figur gerichtet“ zu und die Passantin erscheine „als unbestimmte Figur („une“) nicht als Führerin des Dichters“ (ebd.). Die Schlussfolgerung ihrer Analyse des Auftaktes lautet: „Bereits in der unbestimmten Zeitlosigkeit des Eröffnungsverses, dann im einer nicht-reziproken Bewegungsstruktur zerstört das Gedicht die Ordnung und die Allegorie des Weges. Der erste Vers setzt folglich auch keinen Ausgangspunkt des ‚folgenden Geschehens‘.“ (ebd.)

Begegnung kommt buchstäblich durch *Augen* und *Blick* zum Vorschein.

Die Frage, ob die Erscheinung eine Dame¹³³ oder eine Dirne ist, bleibt angesichts der fragmentarischen Wahrnehmung zuerst offen. Die Schwermut und vor allem die Anmut der Passantin (V. 2), die das Ich beeindruckt, lenken seine Aufmerksamkeit zunächst auf ihre reich geschmückte Hand (V. 3), während ihm die Leichtigkeit oder gar die Leichtfertigkeit in ihrer Bewegung (V. 4) ein entblößtes Bein zur Schau stellt (V. 5). Und zwar eine „jambe de statue“: Geht es um eine sich langsam aus dem Marmor lösende Schönheit, wie Pygmalions Elfenbeinstatue? Der Reiz dieser Steinfrau erregt in ihrem Betrachter eine große Sehnsucht, dass er sie aus der Erstarrung befreien und zur Geliebten nehmen will. Oder handelt es sich um eine versteinerte Frau, wie Niobe, die für ihren Hochmut bestraft wird und vor großer Trauer erstarrt ist?¹³⁴ Die *femme idéale* (daher *sauvée*) und die *femme méchante* (daher *damnée*) sind in eins gefallen. Mit „jambe de statue“ endet die Schilderung der Passantin, die im Zwielficht steht: eine Frau in Trauer (wie Niobe), die Glück verspricht (wie Galatea).¹³⁵

Abgesehen von den Reminiszenzen an die antiken Mythen stellt sich das durch das gehobene und gewogene („soulevant, balançant“) Kleid entblößte Bein als ein wichtiges Symbol für die zügellose und gefährliche Schönheit heraus, das in Baudelaires Werk mehrmals wiederkehrt. Schon Pichois verweist auf eine Stelle in der Novelle *La Fanfarlo*.¹³⁶ Es geht dabei um das enthüllte Bein der Titelfigur, einer Kurtisane:

[S]ie hockte auf einem Stuhl und zog einen Halbstiefel an, wobei sie ohne Scham ihr anbetungswürdiges Bein zeigte [...]. Dieses Bein war für Samuel schon seit langem ein Gegenstand ewiger Begierde. Lang, schlank, stark, weich und sehnig zugleich, besaß es die ganze Fehlerlosigkeit des Schönen und den ganzen lockenden Reiz des Hübschen.¹³⁷

Auch in *Fusées (Raketen)*, dem Tagebuch Baudelaires, findet sich eine fetischistische Anbetung des Dichters zu einem Frauenbein:

Bald bat er sie um Erlaubnis, ihr Bein küssen zu dürfen, und er benützt die Gelegenheit, dieses schöne Bein in einer solchen Stellung zu küssen, daß sein Umriß sich deutlich gegen die untergehende Sonne abzeichnete.¹³⁸

Dass das flatternde Kleid und das statuenhafte Bein auf eine Dirne verweisen könnten, belegt etwa noch die Beschreibung von Dorothee, einer „Sex-Sklavin“, im Prosagedicht *La Belle*

¹³³ REICHENBERGER 1961, S. 133.

¹³⁴ Zur Niobe und Elfenbeinstatue vgl. OVID 2010, VI. Buch 143-312 sowie X. Buch 243-297. Westerwelle verweist neben Niobe noch auf Lots Frau im Alttestament, die wegen ihrer Ungehorsamkeit in eine Salzsäule verwandelt wird, WESTERWELLE 1995, S. 74.

¹³⁵ Bei Ovid hat die Elfenbeinstatue keinen Namen. In der Neuzeit wurde sie Galatea genannt.

¹³⁶ OC I, S. 1023.

¹³⁷ BSW 2, S. 107.

¹³⁸ BSW 6, S. 205.

Dorothée. Die Ähnlichkeit reicht stellenweise bis in den Wortlaut hinein:

Elle s'avance, *balançant* mollement son torse si *mince* sur ses hanches si larges. Sa robe de soie collante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau et moule exactement *sa taille longue*, son dos creux et sa gorge pointue. [...]

De temps en temps la brise de mer *soulève* par le coin sa jupe flottante et montre *sa jambe luisante et superbe*; et son pied, *pareil aux pieds des déesses de marbre* que l'Europe enferme dans ses musées, imprime fidèlement sa forme sur le sable fin.¹³⁹

Die Obszönität wird graziös dargestellt. Das provokative Oxymoron der „Heiligen Huren“, in der Rhetorik dem „Edlen Wilden“ im 18. Jahrhundert vergleichbar, evoziert durch die Entbindung der Schönheit von der Moral eine Art Überraschung. Diese ist, wie anhand des Blitzblicks noch zu erläutern sein wird, ein wesentliches Merkmal der Schönheit bei Baudelaire.

Der punktuellen und fragmentarischen Wahrnehmung (V. 2-5), die beinahe in impressionistischer Darstellung von Details des Körpers und der Kleidung zerfällt, folgt eine intensive Wirkung (V. 6-9). Die in Schwarz gekleidete Passantin scheint eine jener Witwen im Prosagedicht *Les Veuves* zu sein, die sich vor der Masse abzeichnen und trotz der Armut ihre Anmut bewahrt haben. Auch an dieser Stelle ist die lexikalische Affinität zu *À une passante* nicht zu übersehen:

[À] travers ce peuple vêtu de blouses et d'indienne, j'aperçus un être dont *la noblesse* faisait un éclatant contraste avec toute la trivialité environnante.

C'est *une femme grande, majestueuse*, et [...] *noble dans tout son air* [...]. Un parfum de hautaine vertu émanait de toute sa personne. Son visage, triste et amaigri, était en parfaite accordance avec *le grand deuil* dont elle était revêtue. Elle aussi, comme la plèbe à laquelle elle s'était mêlée et qu'elle ne voyait pas, elle regardait le monde lumineux avec *un œil profond* [...]¹⁴⁰

In beiden Texten steuert die skrupulöse Beschreibung von der Physis der Frau auf ihr Auge zu, das dann die psychische Dimension eröffnet, nicht so sehr die der Unbekannten, sondern die des Dichters. Der armen Zuschauerin gegenüber bleibt der Dichter ein nüchterner, höchstens mitleidiger Beobachter. Im Sonett ist er hingegen ein Betroffener, in ihm erregt die Passantin eine Art von „Algolagnie“ („crispé comme un extravagant“). Er weidet sich an ihrer „douleur“ (Schmerz) und spürt eine „douceur“ (Süße). An dem blassen und ominösen Auge (V. 7) erkennt man einen Medusenblick.¹⁴¹ Das Ich, von ihrem Blick getroffen, ist plötzlich

¹³⁹ BSW 8, S. 204. Hervorhebung von C.S. (Sie bewegt sich fort, wobei ihr so schmaler Körper trägt auf ihren so breiten Hüften wiegt. Ihr enganliegendes Seidenkleid von einem hellen und rosigen Ton zeichnet sich lebendig von den Dunkelfarben ihrer Haut ab und formt genau ihre schlanke Taille, ihren hohlen Rücken und ihre spitzen Büsten. [...]/ Ab und zu hebt der Meereswind einen Zipfel ihres flatternden Rocks und zeigt ihr glänzendes und herrliches Bein; Und ihr Fuß, der den Füßen der Marmorgöttinnen gleicht, die Europa in seinen Museen gefangen hält, hinterlässt seinen getreuen Abdruck in dem feinen Sand.)

¹⁴⁰ BSW 8, S. 156. Hervorhebung von C.S. ([U]nter diesem Volk in Kitteln und Kattun gewahre ich ein Wesen, dessen Adel einen eklatanten Kontrast zu der ganzen Trivialität der Umgebung bildete. / Es war eine große, majestätische Frau, [...] adlig in ihrer Haltung [...]. Ein Duft stolzer Tugend strömt von ihrer ganzen Person aus. Ihr Gesicht, traurig und mager, stand im vollkommenen Einklang mit der Trauerkleidung, in der sie gekleidet war. Sie auch, wie der Pöbel, unter den sie sich gemischt hatte und den sie nicht sah, sie auch betrachtete die leuchtende Welt mit einem tiefen Auge.)

¹⁴¹ Zur Medusen-Motiv in der weit gefassten „schwarzen Romantik“ vgl. PRAZ 1994, S. 43ff.

verkrampft (V. 6), d. h., wenn man die Statue-Metapher (V. 5) weiterführt, erstarrt und versteinert. Sie fasziniert und tötet (V. 8). Das Opfer ist kein anderer als der Extravagant, der aus ihrem Auge die Süße und die Lust trinkt. Die Passantin erscheint also nicht als eine Massenzauberin, sondern sie verzaubert nur den, der bereit ist, verzaubert zu werden.¹⁴² Das Wort „tue“ (tötet) reimt auf das Wort „statue“ und wirft somit einen unheilvollen Schatten auf die Erscheinung zurück: Im Enjambement „sta-tue / Moi“ (V. 5-6) versteckt sich somit ein unheimlicher Imperativ „Tue-moi !“ (Töte mich!).¹⁴³ An das Töten (tuer) klingt darüber hinaus der Reim *-tueuse* (V. 2-3: *majes-tueuse/fas-tueuse*) an, der an sich „Mörderin“ bedeutet.¹⁴⁴ Die Witwe in Trauerkleidung ist also vermutlich eine Gattenmörderin vom Schlag Klytaimnestras. Die Liebe zu ihr ist tödlich. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Reiz dieser Passantin in ihrer Unbestimmtheit zwischen *femme idéale* und *femme fatale* besteht.

In der berühmten Hemistichion „Un éclair... puis la nuit ! –“ verbildlicht und verdichtet die Erfahrung: ein aufgeblitzter Augenblick in der dunklen Ewigkeit. Auf das Verhältnis von „*la rue*“ und „*une femme*“ wird rekuriert. Die Erscheinung ist zufällig („*un éclair*“), die Situation hingegen determiniert („*la nuit*“). „Un éclair“ steht für eine flüchtige Liebe, den *Coup de foudre*, deutet aber auch die Gefahr dieser Liebe an (nämlich die eines Blitzschlags). Der Blitz steht im selben Metapherfeld wie der Orkan, mit dem der Blick verglichen worden ist (V. 7). Zu Recht erkennt Benjamin in der Passantin „die Figur des Chocks, ja die Figur einer Katastrophe“.¹⁴⁵ Tatsächlich kommt der dubiose Blitz-Blick bei Baudelaire häufig vor. Im Prosagedicht *Le Désir de peindre*, einem Gegenstück zu *À une passante*, heißt es:

Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.¹⁴⁶

Die *Nymphe macabre*, zu deren hässlichen Schönheit sich das Monster bekennt, hat schmutzige

¹⁴² Zur Erhellung des Medusenblicks der Passantin, der fasziniert und tötet, sei eine Szene aus *Walpurgisnacht* heranzuziehen, in der Faust Meduse für Gretchen hält und in ihrem Blick Wollust und Leiden empfindet, GOETHE 1981a, HA III, S. 131, 4199-4202:

Mephisto:	Das ist die Zauberei, du leicht verführter Tor! Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.
Faust:	Welch eine Wonne! Welch ein Leiden! Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.

¹⁴³ Vgl. HEROLD 2017, S. 392.

¹⁴⁴ Vgl. WESTERWELLE 1995, S. 73: „Der Todesprozeß oder die Todesvergegenwärtigung klingt nicht nur in der Verwandlung der Frau von belebter („*femme*“) in unbelebte Materie („*jambe de statue*“) an, sondern auch lautlich im insistierenden Versabschluß „(majes-)tu-euse“, „(fast-)tu-euse“ und „sta-tue“, der auf das Verb *tuer* (das im Vers 8 als „*qui tue*“ auftaucht) anspielt.“

¹⁴⁵ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 623.

¹⁴⁶ BAUDELAIRE 1977ff. BAUDELAIRE 1977ff. BSW 3, S. 168. (Ihre Augen sind zwei Höhlen, wo das Geheimnis verschwommen schimmert, und ihr Blick leuchtet wie ein Blitz: eine Explosion in der Finsternis.)

und schwarze Augen, die einen höllischen Blitz auswerfen:

Tes yeux [...]
Lancent un éclair infernal !
Tes yeux sont noirs comme la boue !¹⁴⁷

Auch das Trinken aus den Augen ist ein wiederkehrendes Motiv bei Baudelaire, in dem die Glückseligkeit mit der Gefährlichkeit gepaart wird. In *Les Petites Vielles* stellt sich der Reiz, den der Dichter wie Milch aus den geheimnisvollen Augen des alten Weibleins saugt, als Unglück heraus:

Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
Pour celui que l'austère Infortune allaita !¹⁴⁸

In *Sed non satiata*, wo die Liebe zu einer *femme fatale* beschrieben wird, sind die Augen zugleich Oase und Hölle, in denen das Ich bis zu Übermaß und Überdruß schwelgt:

Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
O démon sans pitié ! vers-moi moins de flamme [...].¹⁴⁹

Dass die Süße das Gift ist und die Lust dem Laster entstammt, belegt auch der Blickaustausch aus *Le Balcon*:

Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison !¹⁵⁰

Mit *Le Poison* ist ein weiteres Gedicht Baudelaires betitelt. Berauscher als Wein und Opium ist das Gift, das aus den Augen der Geliebten fließt:

[...] le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.¹⁵¹

¹⁴⁷ Ebd., S. 336. (Deine Augen [...] / werfen einen höllischen Blitz! / Deine Augen sind schwarz wie Schleim!) Die schöne Schlanke verbindet sich in diesem Gedicht mit der Anmut und dem Reiz der Gerippe („Ta carcasse a des agréments / Et des grâces particulières“). Vgl. auch die bizarre Schönheit der mageren Totenfigur in *Dance macabre* (Totentanz), ebd., S. 206ff. STIERLE 1993 sieht in der schlanken Passantin daher eine Todesbotin (S. 792f.).

¹⁴⁸ BSW 3, S. 238. (Diese geheimnisvollen Augen haben einen unüberwindlichen Reiz / Für denjenigen, den das strenge Unglück stillte.)

¹⁴⁹ Ebd., S. 58. (Wenn dir meine Begierden im Kamelzug zugehen, / Deine Augen sind der Teich, wo meine Ennuis trinken // Aus den beiden großen schwarzen Augen, Fenstern deiner Seele, / O erbarmungsloser Dämon! flöße mir mindere Flamme ein)

¹⁵⁰ Ebd., S. 76. (Und meine Augen im Dunkel errieten deine Pupillen, / Und ich trank deinen Hauch, O Süße! O Gift!)

¹⁵¹ Ebd., S. 102. ([...] das Gift, / Das aus deinen Augen fließt, deinen grünen Augen, / den Seen, wo meine Seele bebt und ihre Kehrseite erblickt... / Meine Träume kamen in Scharen / Um in diesen bitteren Abgründen ihren Durst zu stillen.)

Sowohl in *Le Spleen de Paris* als auch in *Les Fleurs du mal* gilt der obskure Augen-Blick insgesamt als ein markantes Attribut der *femme fatale*,¹⁵² deren tödlicher Reiz unwiderstehlich ist. Das wiederholt und akribisch geschilderte Schreckbild ist keinesfalls ein Ausdruck von Misogynie. Im Gegenteil: Das Fremde verwirrt und verlockt den Dichter, indem es ihm die Liebe, vor allem eine besondere Schönheit verspricht. Das ist die Ästhetik des Bösen.¹⁵³ „Wir lieben die Frau umso mehr, je fremder sie uns sind“, so Baudelaire in *Raketen*.¹⁵⁴ Im Entwurf zu einem Vorwort zu *Les Fleurs du mal*, das unvollendet bleibt, sieht er seine Aufgabe darin, „dem Bösen seine Schönheit abzugewinnen“.¹⁵⁵ Das möge eine vortreffliche Selbstausslegung zum Titel *Les Fleurs du mal* sein. Für ihn liegt „die einzige und höchste Wollust der Liebe [...] in der Gewißheit, das Böse zu tun. – Und Mann und Weib wissen von Geburt an, daß das Böse alle Wollust enthält.“¹⁵⁶ Die Unbekannte ist unheimlich, und gerade deswegen geheimnisvoll. Die Liebe zu einer *femme fatale* erweist sich als die Anbetung einer besonderen Schönheit. Nach Baudelaire ist „eines der interessantesten Merkmale des Schönen [...] das Rätsel des Geheimnisses, und endlich [...] das Unglück.“ Er sei kaum imstande, „[sich] einen Typus des Schönen vorzustellen, in dem nicht auch das Unglück zum Ausdruck käme.“¹⁵⁷ Der Kontrast, das Böse im Namen des Schönen anzupreisen, dient dazu, eine Überraschung, ja eine Erschütterung hervorzurufen. Das Gleiche gilt auch für die Kollision von Flüchtigkeit und Ewigkeit.

Die plötzliche Erscheinung, die zu überraschen und zu erschrecken vermag, ist der Inbegriff des Schönen, da „das Unerwartete, die Überraschung, das Erstaunen ein wesentliches und charakteristisches Merkmal des Schönen sind.“¹⁵⁸ Das Sonett *À une passante* kann daher als eine poetologische Schrift über das Schöne gelesen werden. Die Passantin dient dabei als eine Projektionsfläche, vor der Baudelaire seinen individuellen Schönheitsbegriff „erläutert“, wie eine

¹⁵² Die Liste lässt sich weiter führen: In *Ciel brouillé* ist das Auge von einer „femme danguereuse“ sowohl vernebelt als auch träumerisch, blass und reizend: „On dirait ton regard d’une vapeur couvert ; / Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert ?) / Alternativement tendre, rêveur, cruel, / Réfléchi l’indolence et la pâleur du ciel.“ BSW 3, S. 150. In *Hymne à la Beauté* gießt der Blick der Schönheit sowohl das Gute als auch das Böse aus, die jenseits der Moral gleichgesetzt werden: „Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’abîme, / O Beauté ? ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime [...]“ Ebd., S. 96. In einem unbetitelten Sonett werden die Augen von einer „femme stérile“ (unfruchtbare Frau) mit Mineralien verglichen, glänzend aber leblos: „Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants, / Et dans cette nature étrange et symbolique [...] / Resplendit à jamais, comme un astre inutile, / La froide majesté de la femme stérile.“ Ebd., S. 106. In einem weiteren Sonett *La Beauté* wird die Muse der Poesie als eine „sphinx incompris“ (rätselhafte Sphinx) dargestellt, die mit ihren spiegelhaften Augen die Dichter verführt und inspiriert: „Car j’ai, pour fasciner ces dociles amants, / De purs miroirs qui font toutes choses plus belles: / Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!“ Ebd., S. 90. Vgl. SCHÖNWÄLDER 2015.

¹⁵³ Allgemein zu diesem Thema vgl. ALT 2010.

¹⁵⁴ BSW 6, S. 197.

¹⁵⁵ BAUDELAIRE 1991: *Entwürfe zu einem Vorwort*, S. 406.

¹⁵⁶ BSW 6, S. 196.

¹⁵⁷ Ebd., S. 202.

¹⁵⁸ Ebd., S. 200.

Stelle aus den *Raketen* verrät:

Ich habe die Definition des Schönen gefunden – meinen Schönheitsbegriff. Etwas zugleich voller Trauer und voll verhaltener Glut, etwas schwebend Ungenaues, das der Vermutung Spielraum läßt. Ich werde, wenn man will, diese meine Vorstellungen an einem sinnlichen Gegenstand erläutern, zum Beispiel an einem interessanten Gegenstand, den die menschliche Gesellschaft bietet, *an einem Frauenantlitz*. Ein schönes, verführerisches Haupt, will sagen das Haupt einer Frau, ist ein Haupt, das gleichzeitig – aber auf eine eigentümlich vermischte Art – *Träume von Wollust und Trauer erregt*; Vorstellungen von Melancholie, Mattigkeit, ja Übersättigung weckt – oder auch entgegengesetzt Vorstellungen von inbrünstigen Lebensgier, untermischt mit Fluten der Bitternis, die Entbehrung oder Hoffnungslosigkeit zurückgelassen haben. Das Rätselhafte und die Wehmut des Bedauerns gehören gleichfalls zu den westlichen Merkmalen des Schönen.¹⁵⁹

Das dynamische Schöne, das sich aus Begehren und Bedauern, aus Wollust und Verlust speist, fußt auf einer Epoche, die von der Romantik zur Moderne übergeht. Baudelaire gibt sich, im provokativen Gegensatz zu Realisten, als „Romantiker“ zu verstehen, freilich nicht der Natur, sondern der Großstadt zugewandt, mit Victor Hugo und Eugène Delacroix als großen Vorbildern. Er trennt das Schöne sowohl von dem Guten (im moralischen Sinne) als auch von dem Wahren (im wissenschaftlichen Sinne). Für ihn liegt der „Romantik“ „weder in der Wahl des Gegenstandes noch in der Genauigkeit der Wiedergabe, sondern in der Art des Empfindens“ und sie ist „der jüngste, der aktuellste Ausdruck des Schönen“; man suche vergebens „außer sich“, was in sich zu finden sei.¹⁶⁰ Mit dem diffusen Begriff „Romantik“ wirft Baudelaire eher einen Blick vorwärts auf die Jahrhundertwende um 1900 als einen Rückblick auf jene um 1800, wo die Romantik ihren Namen verdient. In der „Romantik“ Baudelaires sieht man also eine Vorwegnahme für die erst Jahrzehnte später im deutschsprachigen Raum¹⁶¹ aufkommende subjektivistisch-ästhetizistische Kunstanschauung (Nervenkunst, Ich-Kult, etc.), die auf die Überwindung des Naturalismus abzielt, wie Hermann Bahr propagiert.¹⁶²

Die Modernität in der Großstadt, auf die der Eingangsvers verweist, gilt als die Prämisse für die moderne Schönheit, die wahrzunehmen und auszudrücken die Aufgabe des modernen Künstlers ist. Baudelaire definiert die „Modernität“ in der gleichnamigen Abhandlung als „das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist“.¹⁶³ Schon in *Salon 1846* vertritt er die Ansicht, dass „[j]ede Art

¹⁵⁹ BSW 6, S. 201f. Hervorhebung von C.S.

¹⁶⁰ BSW 1, S. 199.

¹⁶¹ Außerdem steht die Literatur in Deutschland auch im Gegenzug zur Ideologie des Deutschen Kaiserreichs (Ära Bismarck und Wilhelminismus), vergleichbar mit der Kunsthaltung in Second Empire (Napoleon III.). In Österreich-Ungarn leistet die Literatur hingegen einen maßgeblichen Beitrag zu dem sogenannten Habsburger Mythos. Die monarchistische Affinität bestreitet jedoch nicht die sozialkritische und kunstautonome Haltung der Wiener Moderne.

¹⁶² BAHR 2004, S. 128-133.

¹⁶³ BSW 5, S. 226.

Schönheit [...] etwas Ewiges und etwas Vergängliches [enthält]“;¹⁶⁴ in *Das Schöne, die Mode und das Glück* wird schließlich anhand der Modegeschichte die berühmte „Theorie des Schönen“ zum Ausdruck gebracht: „Das Schöne besteht aus einem ewigen, unveränderlichen Element [...] und einem relativen, von den Umständen abhängigen Element [...]. Man betrachte [...] den ewigen gleichbleibenden Anteil als die Seele der Kunst, das veränderliche Element aber als ihren Körper.“¹⁶⁵ Die Auseinandersetzung mit Modernität und Schönheit durchzieht beinahe die gesamte Kunstkritik Baudelaires. In seiner Dichtung ist das eine ohne das andere nicht möglich. Schön ist auf der einen Seite, wie die Passantin in ihrer Kleidung, verhüllt zu sein,¹⁶⁶ auf der anderen Seite das Erkennen einer Erscheinung, die gerade in ihrer Flüchtigkeit an Intensität und Beständigkeit gewinnt. Je enger der Zeitspalt ist, durch den das Objekt erblickt werden kann, desto tiefer wird der Eindruck, den es auf den Betrachter hinterlässt.

„Un éclair... puis la nuit!“: Der Blitz erlischt in der Nacht; die Frau verschwindet in der Menge; die Episode geht zu Ende. An dieser Stelle erfährt man ein Beben auf der Zeitebene. Die Auslassungspunkte und das Ausrufzeichen sind wohl mit Absicht verwechselt worden. Gemäß der Dauer und der Intensität jeweils von Blitz und Nacht sollte die Interpunktion etwa so aussehen: „Un éclair ! puis la nuit...“ Man kann natürlich die Verwechslung so rechtfertigen bzw. demotivieren, dass der Blitz durch die drei Punkte verlängert wird oder dass die Ellipse das Unsagbare an der Erfahrung symbolisiert.¹⁶⁷ Wie erklärt sich aber das Ausrufzeichen? Wird die Nacht dementsprechend durch die Exklamation zusammengepresst oder findet das nicht in Wort zu Fassende doch noch einen Ausdruck? Gewiss nicht. Vielmehr handelt es sich an dieser Stelle um eine Verdopplung des Blitz-Nacht-Verfahrens: Die drei Auslassungspunkte nach dem „éclair“ tragen in sich schon das Bild der Nacht und das Ausrufzeichen ruft bildlich den Blitz noch einmal in der „nuit“ hervor. Die Begriffe („éclair“ und „nuit“) werden durch die Satzzeichen („!“ und „...“) wiedergegeben. Anders formuliert: „la nuit !“ stellt „un éclair...“ spiegelbildlich dar. Im Inneren des Ich wird die Begegnung nachgebildet. Nach der Erschütterung am Tag („un éclair...“) setzt nun die Erinnerung in der Nacht („la nuit !“) ein, die das Geschehen in der Vergangenheit vergegenwärtigt.

¹⁶⁴ BSW 1, S. 280.

¹⁶⁵ BSW 5, S. 217f.

¹⁶⁶ Vgl. auch BENJAMIN 1978, GS I.1, S. 195: „Weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle.“

¹⁶⁷ Vgl. WESTERWELLE 2015, S. 166, HEROLD 2017, S. 404.

3.3. Mnemopoesie (V. 9-14): „Mnemotechnik des Schönen“

Die gattungsbedingte Zäsur, hier um einen halben Vers verschoben, leitet eine vielfache Wende sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene ein: von erzählender Tempora zu besprechender, von dritter Person zu zweiter, von Spleen zu Ideal und von Chock zu Aura:

[...] – Fugitive beauté	9.2
Dont le regard m'a fait soudainement renaître, Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?	11
Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! <i>jamais</i> peut-être ! Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !	14

Diese mehrfache „interne Diskontinuität“¹⁶⁸ verweist, wie noch zu zeigen sein wird, auf einen Einbruch der Erinnerung, die unter anderem zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Objekt und Subjekt sowie zwischen Distanz und Allianz angesiedelt ist und die der künstlerischen Arbeit zugrunde liegt.

Die Passantin stellt für Baudelaire mehr als ein Objekt der Begierde dar, sie ist zugleich die Allegorie der Dichtkunst in der Moderne. Als ein Phänomen der *Tableaux parisiens* ist diese Unbekannte weniger zu lieben als zu dichten. Während ihr flüchtiges Erscheinen dem Dichter einen schlagartigen Eindruck erteilt, ermöglicht ihm ihr unwiederbringliches Verschwinden erst, sich ihrer zu erinnern und sie in sich zu verinnerlichen, um das Idealbild, das in der Erinnerung plötzlich hervortritt, auf Papier als Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen. Die ambige, dem Hier und Jetzt entrückte Schönheit, die durch die Erinnerung wieder vor Augen geführt wird und damit trotz ihrer räumlichen wie zeitlichen Ferne einen wirklichkeitsüberbietenden Schein der Nähe erhält, bekommt in ihrer imaginierten Wiedererscheinung eine poetische Qualität. Das Oberflächliche, Fragmentarische und Vergängliche in der zufälligen Begegnung gewinnt dann aus dieser retrospektiven Perspektive das Potenzial zur Tiefe, Fülle und Dauer. Diese neu erhaltenen Dimensionen sind die Voraussetzungen für die Schaffung eines Kunstwerks. Erst wenn die Erinnerung an die „fugitive beauté“ – die eine Hälfte des Schönen – in einem Kunstwerk aufbewahrt wird, tritt die andere Hälfte – die „éternité“ – zum Vorschein. Dies hat Baudelaire schon in *Salon 1846* vorgeschrieben: „[D]ie Kunst ist die Mnemotechnik des Schönen[.]“¹⁶⁹

¹⁶⁸ Vgl. STIERLE 1993, S. 945, Anm. 40. Die „interne Diskontinuität“ wird dort als „ein Stilmoment der Baudelaire'schen Dichtung“ bezeichnet. Zur „Poetik der Diskontinuität“ im Allgemeinen vgl. ders.: *Diskontinuität* und Maurer: *Lyrik in Raum und Zeit*. Beide Artikel finden sich in: MAURER 1991, S. 427-457 bzw. S. 459-508.

¹⁶⁹ BSW 1, S. 238.

Die Erinnerung setzt die Entfernung des Objekts voraus und zielt auf die Aufbewahrung desselben ab. Der erinnernde Rekurs auf das Objekt trägt jedoch zwangsläufig eine subjektive Prägung, die von Verfälschung bis Verklärung reicht.¹⁷⁰ Zum einen findet die Aufbewahrung nicht im Sinne von Archivierung statt, sondern im Zeichen der Aneignung; zum anderen gibt das vergegenwärtigte Objekt nicht das wieder, was in der Vergangenheit zurückbleibt. Damit ist auch gesagt, dass die Erinnerung sowohl auf einen Ich- als auch auf einen Gegenwartsbezug angewiesen ist. Das Urbild ist für immer verlorengegangen, es muss und kann nicht zurückgebracht werden. Das Bild, das im Gedächtnis bleibt, ist kein Abbild des Vorbildes, sondern ein *Nachbild*, das einer subjektiven Vergegenwärtigung des verschwundenen Objekts entspringt. Es handelt sich um mehr als eine Wiedererscheinung, es ist zugleich eine Überblendung. Das Erinnerungsbild gleicht somit einem Vexierbild, das einerseits in sich zwei Zeitebenen trägt, andererseits sowohl die Präsenz des erinnerten Objekts als auch die Prägung des sich erinnernden Subjekts zu erkennen gibt.

Der Gedankenstrich (V. 9) zieht einen Schlusstrich unter den *Bericht* über die Begegnung mit der Passantin, danach beginnt die *Ansprache* an sie, signalisiert durch die Apostrophe „fugitive beauté“. Dies ist anhand der Aufteilung von „erzählenden“ und „besprechenden“ Tempora zu beobachten.¹⁷¹ Das *Imparfait* („hurlait“ und „buvais“) dient den Quartetten als einen temporären Hintergrund, aus dem das *Passé simple* („passa“) herausragt. Die temporale Hierarchie findet seine Entsprechung auf der inhaltlichen Ebene. Die vorübergehende Frau hebt sich von der Kulisse der Großstadt ab, zu der sowohl die lärmende Straße als auch der Dichter gehört, der der Passantin wie trunken nachsieht („je buvais“). Es geht also um ein *einmaliges* Geschehen („une femme passa“) vor einem *dauernden* Hintergrund („la rue [...] hurlait“). Hingegen stellt das *Présent* das Grundtempus der Terzette dar, das der Ausgangspunkt des *Futur simple* („verrai-je“) und des *Passé composé* („m’a fait“) ist.¹⁷² Im Gegensatz zum Präteritum (*Imparfait* und *Passé simple*), das der absoluten Vergangenheit angehört, hat das Perfekt (*Passé composé*) einen klaren Jetzt-Bezug. Das Perfekt gilt nämlich als eine „Rückschau“ auf die Vergangenheit aus dem Standpunkt der Gegenwart.¹⁷³ Diese aus der retrospektiven Sicht *besprochene* (statt

¹⁷⁰ Vgl. KOCH 1988, S. 103f.

¹⁷¹ Vgl. WEINRICH 1994. Zu *besprechenden Tempora* gehören Präsens, Perfekt, Futur und Futur II; zu *erzählenden Tempora* gehören Präteritum, Plusquamperfekt, Konditional und Konditional II. Diese Theorie hat Weinrich auch auf *A une passante* übertragen, siehe: WEINRICH 1971, S. 94-97, bes. S. 96. Vgl. auch die Anlehnung und die Bemerkung von GOEBEL 1980, S. 180f. u. S. 191, Anm. 4.

¹⁷² Stierle glaubt hingegen, dass der auf die Zukunft gerichtete Blick („verrai“) aus der Vergangenheit hervorgegangen ist, siehe STIERLE 1993, S. 809.

¹⁷³ Weinrich zufolge ist das *Passé composé* im Französischen wie das deutsche Perfekt und das englische Perfect ein „Rückschau-Tempus“, siehe WEINRICH 1994, S. 77.

erzählte) Vergangenheit ist keine von der Gegenwart *abgeschlossene* Vergangenheit, sondern eine für die Gegenwart *aufgeschlossene*. Im Perfekt geht es nicht nur darum, dass die Vergangenheit in die Gegenwart fortwirkt, sondern auch und vor allem darum: „die Vergangenheit besprechend [zu] forme[n]“. ¹⁷⁴ Beim *Erzählen* im Präteritum steht die *Handlung* im Mittelpunkt, es handelt sich also um die Darstellung eines vergangenen Ereignisses (V. 1-8); beim *Besprechen* im Perfekt steht hingegen der *Sprecher* im Vordergrund, es geht um seine Stellungnahme zu dem Vorgang in der Vergangenheit (V. 10). Der temporalbedingte Übergang von der *Erzählung* zur *Besprechung* leitet somit auch die Erinnerung ein. Der Sprechende denkt nicht nur zurück, sondern er vergegenwärtigt die Vorübergegangene und verarbeitet die Begegnung. Nach der Zäsur hat das Ich außerdem eine andere Einstellung zu seinem Gegenüber eingenommen. Davor sieht er ihr zu, danach spricht er sie an. Diese Umstellung hat eine deutliche Spur in der narrativen Ebene des Sonetts hinterlassen. Mit dem veränderten Personenverhältnis erlebt der Textfluss einen Aufschwung. Das lässt sich deutlich an der Verteilung der Satzzeichen erkennen. Während alle drei Sätze im Oktett mit Punkt enden, wird das Sextett mit Frage- und Ausrufezeichen übersät. Bei Ersterem geht es vor allem um Information, bei Letzterem um Emotion. Die informative Erzählung, die um eine Passantin kreist, schlägt plötzlich in einem emotionalen Sprechakt um, der von einem appellierenden Ich ausgeht, das von sich heraus ein zuhörendes Gegenüber heraufbeschwört. Damit erklärt sich der Wechsel des Personalpronomens der Passantin. Die Unbekannte, die in der Erzählung noch als dritte Person vorkommt, verwandelt sich beim Erzählakt in eine Angesprochene als zweite Person. ¹⁷⁵ Dieser Umschlag in der Figurenkonstellation erfolgt vor allem durch die Benennung der Namenlosen. Das Vakuum, das die anonyme Vorübergegangene zurückgelassen hat, wird durch eine Art Antonomasie („fugitive beauté“) besetzt, die zuerst im Vokativ ausgerufen und dann melancholisch angedredet wird. Sie erinnert sich zwar noch an das unbekannte „sie“ (V. 10), stellt sich aber zugleich als eine um zwei Verse vorangestellte Apposition des vertrauten „du“ (V. 11) heraus, das sich dann im nächsten und letzten Terzett durchsetzt.

Der dadurch erzeugten persönlichen Nähe steht allerdings ein Entferntsein in Wirklichkeit entgegen, denn die Frau ist eigentlich schon *vorübergegangen*. Die Anwesenheit der Angesprochenen ist also keine reale, sondern eine heraufbeschworene. Diese vertraute Partnerin in *du-*

¹⁷⁴ WEINRICH 1994, S. 64. Die Abgrenzung des *Besprechens* gegen das *Erzählen* und des *Aufschließens* gegen das *Abschließen* im Perfekt vgl. WEINRICH 1994, S. 64f.

¹⁷⁵ Auf den Wechsel im Personenpronomen verweisen auch STIERLE 1993, S. 801 u. 809, CORBINEAU-HOFFMANN 2013, S. 103. Zum Thema „Das Ich und die anderen“ im Gedicht, nämlich zur Konstellation von erster, zweiter und dritter Person vgl.: BURDORF 2015, S. 193-215.

Form stellt nichts anderes als ein Phantasma von jener unbekanntem Passantin in *sie*-Form dar,¹⁷⁶ das sich im Gedächtnis des Ich gebildet hat und damit aufbewahrt wird. Die Bildung des Nachbildes setzt die Entfernung des Vorbildes voraus. Das *fuir* (Fliehen) der Passantin (V. 13: „tu fuis“), von dem sich auch das *fugitif* (V. 9: „fugitive beauté“) herleitet, ist der verklärenden Erinnerung konstitutiv. Dazu liefert auch das Gedicht [*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne*] einen Beweis: Die verehrende Erinnerung findet in der Nacht statt und die Liebe intensiviert sich durch das Entfliehen der Geliebten:

Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t’aime d’autant plus, belle, que tu me fuis [...].¹⁷⁷

Als Gegenbeispiel ist das Gedicht *Le Masque* anzuführen, in dem eine Frauenstatue aus der Entfernung bewundert wird. Sich ihr annähernd erblickt das Ich jedoch ein doppelköpfiges Monster:

À cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne !
Approchons, et tournons autour de sa beauté.

O blasphème de l’art ! ô surprise fatale !
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale !¹⁷⁸

Nicht nur die zeitliche (V. 9.2: „fugitive“, V. 12: „trop tard“), sondern auch die räumliche Distanz (V. 12: „ailleurs, bien loin d’ici“) gelten als wesentliche Bedingungen, die die Schlussfolgerung einer zwar nicht realisierten, aber durchaus möglichen Liebesbeziehung aus der zufälligen Begegnung ermöglicht haben.

Der Erinnernde, dem der Weg in die Vergangenheit verwehrt wird, richtet seine Hoffnung in die unendliche Zukunft. Mit dem Ausruf „fugitive beauté“ blickt der Sprecher nicht nur zurück, sondern auch voraus, und zwar so, dass er aus der Spannung zwischen Rückblick und Aussicht einen weiteren Kontrast hervorbringt. Die Vergangenheit (V. 10) verbindet sich nämlich mit der Vergänglichkeit, wie sie im Adverb „soudainement“ mitschwingt, während die Zukunft (V. 11) eigentlich durch die Ewigkeit („éternité“) vertreten wird. Darauf verweist auch die Wortverbindung „fugitive beauté“: Einerseits geht das Flüchtige offenbar auf die plötzliche Erscheinung der schönen Frau zurück, andererseits erhebt die Schönheit einen Anspruch auf

¹⁷⁶ Vgl. u. a. CORBINEAU-HOFFMANN 2013, S. 103.

¹⁷⁷ BSW 3, S. 102. (Ich verehere dich wie das nächtliche Gewölbe, / O Vase der Trauer, o großes Schweigen, / Und ich liebe dich umso mehr, du Schöne, dass du vor mir fliehst.)

¹⁷⁸ Ebd., S. 94. (Sieh, welchen erregenden Reiz die Liebeswürdigkeit / diesem Wesen voller Anmut gibt! / Treten wir näher und gehen wir um ihre Schönheit herum. // O Blasphemie der Kunst! O fatale Überraschung! / Die Frau mit göttlichem Körper, glücksversprechend, / enthüllt sich in der Höhe als ein doppelköpfiges Monster!)

Beständigkeit, sodass sich die „beauté“ nicht von ungefähr auf die „éternité“ reimt.¹⁷⁹ Die beiden entgegengesetzten Hälften, das Flüchtige und das Ewige, machen, wie schon erwähnt, den Schönheitsbegriff Baudelaires aus. Es ist keine Überwindung des einen durch das andere, sondern eine Koexistenz, und zwar derart, dass das Flüchtige im Ewigen wiedererscheint. Anders formuliert: Der Dichter will die Schönheit aus ihrer flüchtigen Erscheinung herausziehen und für sich bzw. in sich aufbewahren, allerdings nicht im Sinne von Verlängerung des Augenblicks, sondern in Form einer plötzlichen Wiederkehr, wie sie damals im Gewimmel plötzlich erschien. Es ist eine Erwartung, deren Erfüllung sich aufs Voraussehbare verschiebt. Darin liegt, gemäß der berühmten Formel Stendhals „La beauté n'est que la promesse du bonheur“,¹⁸⁰ die Schönheit.

Auf die verklärende Erinnerung, in der die plötzliche Wiederkehr stattfindet, verweist eine Variante vom Vers zehn, der im Erstdruck noch „Dont le regard m'a fait souvenir et renaître“ lautete.¹⁸¹ Während die Wiedergeburt („renaître“) einen Tod („qui tue“) voraussetzt, liegt der Erinnerung („souvenir“) eine Erschütterung („crispé“) zugrunde. Mit anderem Wort: Die *femme fatale*, deren Erscheinung für einen Augenblick den *Spleen* aufgehoben hat, ist in der Erinnerung zu einer *femme idéale* geworden. Erst im Nachhinein wird sie als „fugitif beauté“ bezeichnet und aus dem Trieb („douceur“ und „plaisir“) zu einer Unbekannten (in dritter Person „sie“) geht die Liebe („toi que j'eusse aimée“) zu einer Vertrauten (in zweiter Person „du“) hervor. Die Verklärung und die Annäherung durch die Erinnerung bzw. in der Erinnerung bringt Baudelaire auch im Gedicht *L'Amour du mensonge* zum Ausdruck:

Je me dis : Qu'elle est belle ! [...]
 Le souvenir massif, royale et lourde tour,
 La couronne [...]

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
 Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
 Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
 Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté.¹⁸²

Die Erinnerung krönt die Frauenfigur, so dumm oder gleichgültig wie sie auch sein mag, zur Schönheit. Der Dichter genießt bewusst den Schein, an dem er Freude hat und in dem er eine

¹⁷⁹ Auf das Reimpaar verweist in einem anderen Kontext auch STIERLE 1993, S. 804. Er vertritt die Meinung, dass die Ewigkeit („éternité“) eine Antwort im Sinne von Revision auf die Flüchtigkeit (fugitif) der Schönheit ist.

¹⁸⁰ STENDHAL 1959, *Chapitre XVII* von *De l'Amour*, S. 41.

¹⁸¹ BSW 3, S. 404. (Deren Blick mich zur Erinnerung und Wiedergeburt geführt hat.)

¹⁸² Ebd., S. 256ff. (Ich sagte mir: Wie schön sie ist! [...] / Die massive Erinnerung, wie ein königlicher und schwerer Turm, / krönt sie [...] // Aber reicht es denn nicht, dass du der Schein bist, / Um ein Herz zu erfreuen, der vor der Wahrheit flieht? / Was kümmert mich deine Dummheit oder deine Gleichgültigkeit? / Maske oder Zierde, sei begrüßt! Ich bete deine Schönheit an.)

Erkennbarkeit festgehalten worden ist.

Im letzten Verspaar kommen die Personalpronomen „Ich“ und „Du“ auf eine inflatorische Weise *gepaart* vor (V.11: j'-tu, tu-je; V.12: toi-j'). Der Eindruck des Gepaartseins wird noch durch den Parallelismus in Bezug auf die Syntax und auf das Vokabular (V. 11: ignore/ne sais, fuis/vais; V. 12: aimée/savais) maßgeblich verstärkt. Die gemeinsame Gewissheit zwischen Ich und Du über eine zwar noch nicht stattgefundene, aber mögliche Liebesbeziehung überführt die Trennung zu einer Art Paarung. Die Liebe findet nicht in der Wirklichkeit statt (V. 13), sondern im Irrealis. Die Perspektiven des Ich und des Du werden verwickelt: Die Liebe des Dichters zu der Passantin wird von dieser bestätigend zur Kenntnis genommen. In der Tat schlüpft das Dichter-Ich an dieser Stelle in die Rolle der Passantin und aus ihrer Stimme die Bestätigung der Liebe ankündigt. Diese Vermutung lässt sich etwa durch die Stelle aus dem Prosagedicht *Les Foules* bestätigen, die die Proteusfähigkeit des Dichters der Menge vortrefflich beschreibt:

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.
Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun.¹⁸⁷

Die Ferne, nämlich die räumliche Unnahbarkeit und die zeitliche Einmaligkeit, verleiht der Passantin eine „Aura“, die Benjamin bekanntlich als „ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung aus der Ferne, so nah sie sein mag“¹⁸⁸ definiert. Später fügt er noch hinzu: „Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare.“¹⁸⁹ Damit relativiert er in der „Aura“-Erfahrung die Ferne und die Nähe: Trotz der physischen Nähe zum Kunstwerk in seiner Materialität ist dennoch eine Art spiritueller Unnahbarkeit des Kunstwerks bewahrt.

Die Unnahbarkeit des Kunstwerks geht auf das Gefühl seines Betrachters zurück, mit anderen Worten: Benjamins Kunstauffassung setzt die Wahrnehmung des Rezipienten voraus. Das Kunstwerk verdankt seine „Aura“ demjenigen, der es betrachtet. In der Besprechung über das Buch *Le Regard* von Georges Salles, einem Konservator des Louvre, behauptet Benjamin:

Il m'a particulièrement frappé de trouver chez lui une description [sic] de l'aura concordante à celle à laquelle je me suis référé dans le „Baudelaire“. Salles voit dans les objets d'art „les témoins de l'époque qui les a retrouvés, du savant qui les a étudiés, du prince qui les a acquis, enfin des amateurs qui ne cessent de les

¹⁸⁷ BSW 8, S. 148. (Menschenmenge, Einsamkeit: Für den aktiven und furchtbaren Dichter [sind sie] gleiche Begriffe. Wer nicht weiß, seine Einsamkeit zu bevölkern, der weiß auch nicht, in einer geschäftigen Menge allein zu sein. / Der Dichter genießt dieses unvergleichbare Vorrecht, auf seine Art und Weise sich selbst oder ein anderer zu sein. Wie jene umherirrenden Seelen, die einen Körper suchen, tritt er, wie er will, in die Persönlichkeit eines jeden Menschen ein.)

¹⁸⁸ BENJAMIN 1974b, GS I.2, S. 440.

¹⁸⁹ BENJAMIN 1978ff. BENJAMIN 1974b, GS I.2, S. 480 und BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 647.

reclasser. Sur le même objet s'entre-croisent les rayons venus d'innombrables regards, proches ou lointains, qui lui prêtent leur vie.¹⁹⁰

Die Blicke, die sich auf ein Objekt richten, haben ihm den Nimbus des Kunstwerks verliehen. Diese kulturgeschichtliche Betrachtung Salles' erweist sich als eine Ergänzung zu Benjamins „Aura“-Theorie in seinen Baudelaire-Studien, in denen er konstatiert, dass die „Aura“ erst im Moment entsteht, in dem der Blick des Betrachters von dem Betrachteten erwidert wird: „Dem Blick wohnt [...] die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [...], da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu.“¹⁹¹ Diese aura-konstitutive Blickerwiderung findet in diesem Sonett nicht so sehr in der Anwesenheit der Passantin (V. 6-8: „Je buvais [...] dans son œuil [...] la douceur [...] et le plaisir [...]“) statt, sondern erst in ihrer Abwesenheit, nämlich in der Rückbesinnung des Dichters auf den Blickkontakt (V. 10: „Dont le regard m'a fait soudainement renaître“), nachdem die Passantin sowohl im räumlichen als auch im zeitlichen Sinne entfernt ist.

Die Passantin in der Großstadt gleicht, wie schon impliziert, dem „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ im Diskurs Benjamins – und zwar im Sinne eines Gegenprozesses: Während Benjamin den Verlust der Aura aufgrund der Reproduzierbarkeit beklagt, die dem Kunstwerk sein „Hier und Jetzt“, seine „Echtheit“ und „Tradition“ nimmt,¹⁹² versucht der Großstadtdichter Baudelaires die Passantin aus ihrer Umgebung, d. h. aus der Vermassung und Verwechselbarkeit herauszuführen, ihr in *ihrer* Abwesenheit und in *seiner* Erinnerung eine einmalige Bestimmtheit beizumessen. Es ist, im Gegensatz zur Zertrümmerung der „Aura“, die „Auratisierung“ einer zufälligen – wenn man so will: beliebigen – Passantin. Die Benjaminsche Erscheinung „aus der Ferne, so nah sie sein mag“ ist bei Baudelaire daher zu einer Erscheinung „in der Nähe, so fern sie sein mag“ geworden. Die „Aura“, nämlich das wesentliche Merkmal eines Kunstwerks, erhält die Passantin erst in der Erinnerung des Dichters.

Wann bzw. wo findet die Erinnerung statt, die die Figur des „Chocks“ auratisiert? Einen Hinweis gibt das Gedicht [*Que diras-tu ce soir...*], das viele Elemente des *Passante*-Motivs

¹⁹⁰ Siehe Benjamins Brief an Max Horkheimer vom 23. März 1940. BENJAMIN 1972b, GS III, S. 705. (Ich bin besonders glücklich, bei ihm eine entsprechende Beschreibung der Aura zu finden, auf die ich im *Baudelaire* hingewiesen habe. Salles sieht in den Kunstwerken „die Zeugen der Epoche, die sie wiedergefunden hat, des Gelehrten, der sie studiert hat, des Prinzen, der sie erworben hat, schließlich die Kunstliebhaber, die nicht aufhören, sie neu zu klassifizieren. Auf demselben Objekt kreuzen sich die Strahlen, die den zahllosen Blicken entstammen, sei es aus der Nähe oder Ferne, die ihm ihr Leben gewähren.“)

¹⁹¹ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 646.

¹⁹² Vgl. BENJAMIN 1974b, GS I.2, S. 437: „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus, und auf deren Grund ihrerseits liegt die Vorstellung einer Tradition, welche dieses Objekt bis auf den heutigen Tag als ein Selbes und Identisches weitergeleitet hat. *Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.*“

aufweist und in dem die Nachgeschichte einer Begegnung bearbeitet wird:

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
Que dirais-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri,
À la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère,
Dont le regard divin t'a soudain refléuri ? [...]

Que ce soit dans la nuit et dans la solitude,
Que ce soit dans la rue et dans la multitude,
Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau.¹⁹³

Die Affinität zu *À une passante*, insbesondere zu dem dritten Teil des Sonettes (V. 9.2-14), versteht sich von selbst. Die Erinnerung an die höchste Schönheit, an die Straße und an die Menge nimmt in der Nacht und in der Einsamkeit ihren Lauf. Die nächtliche Einsamkeit als das Milieu der Produktion der Dichtung gilt als eine wichtige Denkfigur bei Baudelaire. Dass die verklärende Erinnerung im Sonett nicht nur metaphorisch („puis la nuit!“), sondern auch tatsächlich in der Nacht stattfinden könnte, verrät Baudelaire am Ende des Prosagedichts *Le Crépuscule du soir*:

On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante, *comme sous le noir présent transperce le délicieux passé* ; et les étoiles vacillantes d'or et d'argent, dont elle est semée, représentent *ces feux de la fantaisie* qui ne s'allument bien que sous *le deuil profond* de la Nuit.¹⁹⁴

Es ist nicht schwer, die verschleierte Passantin in ihrem sich wellenartig bewegenden Gewand unter diesen Tänzerinnen einzureihen. Der unbestimmte Artikel der Passantin sowie die Pluralform der Tänzerinnen besagt, dass der Schwerpunkt nicht auf einer bestimmten Person liegt – es könnte *irgendeine* sein –, sondern auf der Art und Weise, wie sie *dem* Betrachter in ihrer Kleidung, d. h. in der Verhüllung und Bewegung erscheint. Im Mittelpunkt stehen nicht die Tänzerinnen, sondern ein Kleid, das eine von ihnen trägt. Dieses Kleidungsstück, das aus einem dunklen Schleier und einem leuchtenden Unterrock besteht, ist die Metapher der zweischichtigen Erinnerung, in der die flimmernde Vergangenheit durch die schwarze Gegenwart („le noir présent“) hindurch schimmert, angefacht durch das Feuer der Fantasie. Und die Fantasie gilt für Baudelaire als „die Königin der Fähigkeiten“: „Die Einbildungskraft ist die Königin des Wahren, und das *Mögliche* [i. e. die Wirklichkeit] ist eine der Provinzen des Wahren. Sie ist in

¹⁹³ BSW 3, S. 136. (Was wirst du heute Abend sagen, arme einsame Seele, / Was wirst du sagen, mein Herz, einst verwelktes Herz, / Zu der Sehr-Schönen, der Sehr-Guten, der Sehr-Lieben, / Deren göttlicher Blick dich plötzlich wieder aufblühen lässt? [...]/ Ob in der Nacht und in der Einsamkeit, / Ob auf der Straße oder in der Menge, / Ihr Phantom tanzt in der Luft wie eine Fackel.)

¹⁹⁴ BSW 8, S. 196. Hervorhebung von C.S. Es gibt noch ein gleichnamiges Gedicht in *Les Fleurs du mal*, siehe: BSW 3, S. 248f. (Man könnte noch von einem jener seltsamen Kleider der Tänzerinnen sprechen, wo ein durchsichtiger und dunkler Schleier die gedämpfte Pracht eines leuchtenden Rocks flüchtig erblicken lässt, wie durch die schwarze Gegenwart die köstliche Vergangenheit durchscheint; und die flimmernden Sterne aus Gold und Silber, mit denen der Rock übersät ist, sind die Feuer der Fantasie, die sich erst unter dem tiefen Trauerschleier der *Nacht* entzündet.)

der Tat mit dem Unendlichen verwandt.“¹⁹⁵ Der Künstler, der mit der Fantasie begabt ist, entnimmt dem „Wörterbuch“, d. h. der „Vorratskammer von Bildern und Zeichen“, die Elemente, „die mit [seiner] Vorstellung übereinstimmen“, und verleiht ihnen „eine völlig neue Physiognomie“.¹⁹⁶ Die poetische Erinnerung ist somit der Fantasie verwandt und verarbeitet auf gleiche Weise die Vergangenheit.

In *Le Peintre de la vie moderne* ist ein Schöpfungsmythos in der einsamen Nacht skizziert. Der moderne Künstler, der „Mann der Menge“, wie ihn Baudelaire unter Anlehnung an Poes gleichnamige Erzählung nennt, hat die Empfindlichkeit eines „immer *trunken[en]*“ Kindes, das „Form und Farbe [aller Dinge] einsaugt“; seine „Inspiration“ ist „der *Kongestion*“ verwandt und sein Gedanke ist „von einer [...] Erschütterung der Nerven begleitet“.¹⁹⁷ Der Schöpfungsakt erfolgt am Abend:

Und wenn alle anderen schlafen, sitzt er über seinen Tisch gebeugt, denselben Blick auf das Papier gerichtet, den er soeben auf die Dinge geheftet hielt; er hantiert mit Bleistift, Feder, Pinsel [...], eilig, heftig, aktiv, als fürchte er, die Bilder könnten ihm entwischen, einsam, doch wie mit sich selbst im Streit liegend und sich selber anfeuernd. Und die Dinge erstehen wieder auf dem Papier, natürlich und mehr als natürlich, schön und mehr als schön, einzigartig und von begeistertem Leben erfüllt wie die Seele ihres Urhebers. Die Phantasmagorie ist der Natur abgewonnen worden. Alle Materialien, die das Gedächtnis gespeichert hatte, ordnen sich, fügen sich, klingen zusammen und gewinnen jede schwer errungene Idealisierung, die das Resultat einer *kindlichen* Wahrnehmung ist, das heißt einer geschärften und aufgrund ihrer Unbefangenheit magischen Wahrnehmung!¹⁹⁸

Der Kernpassus ist voller Gegensätzlichkeit: Tag und Nacht, Gewimmel und Einsamkeit, Gegenstand und Phantom, Impression und Komposition. Die Eindrücke, die am Tag in der Menge aufgenommen wurden oder den Dichter überkamen, werden in der einsamen Nacht zum Ausdruck gebracht, vielmehr noch: sie dringen *selber* zum Ausdruck. Das Bild wird nicht nach einem äußerlichen Modell gemalt, sondern nach einem Ideal, das sich nach und nach im Inneren des Malers bildet.¹⁹⁹ Das Malen kommt also erst in Gang, nachdem die Natur individualisiert, das Objekt subjektiviert worden ist. Daran ist die Imagination beteiligt. Es ist eine Erinnerungskunst, die nachträglich stattfindet: ein Lazarus-Ruf zum vergangenen Ding und eine Raserei

¹⁹⁵ BSW 5, S. 140-144, hier S. 142

¹⁹⁶ BSW 5, S. 144-149, hier S. 146 und 148.

¹⁹⁷ BSW 5, S. 220f.

¹⁹⁸ BSW 5, S. 224f.

¹⁹⁹ Mit dem Verhältnis von Modell und Ideal, d. h. der äußerlichen Wirklichkeit und der innerlichen Wahrheit, befasst sich Baudelaire in *Vom Ideal und vom Modell* aus *Der Salon 1846*: „[E]in Ideal ist das durch das Individuum wiederhergestellte, wiederausgestaltete und durch Pinsel und Meißel in die strahlende Wahrheit seiner ursprünglichen Harmonie wiedererstattete Individuum.“ (BSW 1, S. 239) Ferner auch: „In allen rührenden Szenen, die von Leidenschaften herbeigeführt werden, wird der große Maler der Moderne [...] jeder seiner Personen die ideale Schönheit verleihen, die er aus jenem Temperament entwickelt hat, das geeignet ist, die Wirkung dieser Leidenschaften am lebhaftesten zu empfinden.“ (ebd., S. 240) Zu Baudelaires „Idéal“-Begriff vgl. WESTERWELLE 2007, S. 38-52.

des Pinsels, um das Phantom des Dings festzuhalten, bevor es verschwindet.²⁰⁰

Das Kunstwerk setzt also eine räumliche sowie zeitliche Distanz zu dem Gegenstand voraus, der in der Erinnerung wiedererscheint, allerdings nicht als das, was er war, sondern als das, was er sein soll. Als ein solcher Erinnerungsprozess können die Terzette des Sonetts gelesen werden. Es handelt sich um ein Überblenden bzw. Übermalen, oder in Bezug auf *À une passant* noch zutreffender: ein Aufblitzen. „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei“, so schreibt Benjamin in *Über den Begriff der Geschichte*, „[n]ur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“²⁰¹ Dieser Augenblick, in dem die Vergangenheit erkannt wird, ist das *Hic et nunc*, nämlich die Gegenwart, aber nicht so sehr der Moment der Betroffenheit („*crispé*“) als der der Erkennbarkeit des Schönen („*fugitive beauté*“).

²⁰⁰ Vgl. *Die Gedächtniskunst*, BSW 5, S. 231.

²⁰¹ BENJAMIN 1974c, GS I.2, S. 695.

ERSTER TEIL:
STEFAN GEORGE

1. UMDICHTUNG DER *BLUMEN DES BÖSEN*

1.1. Konstellation eines neuen Dichterbildes:

Vorrede, Trübsinn und Vergeistigung, Segen

In Bezug auf die Stellung der Übersetzung bei George verweist seine Herausgeberin Oelmann auf die Tatsache, dass Übersetzungen beinahe die Hälfte seines Gesamtwerks ausmachen.²⁰² Zu Recht konstatiert sie anschließend, dass bei George die Übersetzung „nicht an erster Stelle dem Transfer eines Fremden [...], sondern immer wieder aufs Neue im Zeichen der Krise deren Überwindung [dient]“.²⁰³ Diese These trifft auf Georges Baudelaire-Übersetzung besonders zu. „[I]ndem er [i. e. George] sich an Baudelaire übte, entdeckte er sich selbst“, so David.²⁰⁴ In diesem Sinne spricht Böschstein von „Übersetzung als Selbstfindung“.²⁰⁵ Der gesamten Jugend- und Frühdichtung Georges von *Die Fibel* zu *Der Teppich* dient seine Baudelaire-Übersetzung Arbogast zufolge als „eine poetische Folie, deren Glanz und Farbigkeit immer wieder durch das Muster dieser Werke hindurch sichtbar wird“.²⁰⁶ Von 1890²⁰⁷ bis 1901²⁰⁸ hat George 117 von 151 Gedichten²⁰⁹ aus *Les Fleurs du mal* übersetzt. Die Zahlen, auch die scheinbar zufälligen, in diesem Fall die Jahreszahlen von Anfang und Abschluss der Übersetzung sowie die Auswahl der Stücke, bedeuten für George fast nie lediglich eine bloße Nummerierung; sie gehören zu seiner „Werkpolitik“.²¹⁰ Die Jahreswende 1889/1890 zeugt von Georges literarischem Durchbruch (*Hymnen*), die Jahrhundertwende markiert hingegen einen Umbruch in seiner Dichtung (*Teppich*).²¹¹ Die Auswahl bei der Baudelaire-Übersetzung, respektive der

²⁰² Von den 18 Bänden der *Sämtlichen Werke* bestehen sieben Bände (Bd. X-XVI) nur aus Übersetzungen, zwei Bände (Bd. XVII-XVIII) teilweise aus Übersetzungen. Auch im ersten Band *Die Fibel* sind einige „Übertragungen“ zu finden. Im Archiv liegen noch unveröffentlichte, „zum Teil umfangreiche[] Übersetzungsprojekte[] Georges“ vor, vgl. OELMANN 2016/2017, S. 1.

²⁰³ Ebd., S. 2.

²⁰⁴ DAVID 1967, S. 57.

²⁰⁵ BÖSCHSTEIN 1990.

²⁰⁶ ARBOGAST 1967, S. 56.

²⁰⁷ Der eigentliche Arbeitsanfang ist nach Mockels Erinnerung noch früher zu datieren. Er berichtet, dass George 1889 während seines Pariser Aufenthalts von Saint-Paul mit der Empfehlung „Il traduit en vers les Fleurs du mal“ in Mallarmés Dichterrunde eingeführt wurde, zit. n. ARBOGAST 1967, S. 146, Anm. 1. Dafür spricht der in Georges Nachlass vorzufindende Titelblattentwurf von eigener Hand: „Umdichtung / Aus Charles Baudelaire’s Fleurs du Mal / Berlin / 1890“, siehe Abbildung in BOZZA 2016, S. 30. Vor dem Titelblattentwurf haben Übersetzungen vorliegen müssen.

²⁰⁸ 1901 erschien *Die Blumen des Bösen. Umdichtung von Stefan George* bei Georg Bondi in Berlin. Dem Abschluss der zehnjährigen Baudelaire-Umdichtung folgt der Beginn der Dante-Übertragung (GSW X/XI), die ebenfalls etwa eine Dekade dauern wird. So erfolgt wohl eine Umorientierung des dichterischen Vorbildes, vgl. GSW XIII/XIV, S. 164 und ORTLIEB 2012, S. 257.

²⁰⁹ Die beiden Zahlen sind je nach Zählweisen und Ausgaben variierend, vgl. u. a. *Anhang*, in: GSW XIII/XIV, S. 164 und ZANUCCHI 2016, S. 146f.

²¹⁰ Dazu MARTUS 2007, S. 514-708.

²¹¹ 1890 erschienen *Hymnen*, gefolgt von *Pilgerfahnen* (1891) und *Algabal* (1892). Die drei Zyklen bilden den

Ausschluss einzelner Gedichte, entspricht bekanntlich der Ästhetik des deutschen Übersetzers.²¹² Die Gedichte, die in Georges Augen „abschreckende[] bilder“²¹³ – unter anderem Übel, Böse, Satanismus und Erotismus – enthalten, werden entweder ausgeschlossen oder vergeistigt (z. B. die Auslassung von *Une Charogne* und die Veredelung von *Segen*). Diese Strategie geht vor allem von ästhetischen, aber nicht moralischen Überlegungen aus (z. B. die Aufnahme von *Lesbos*).²¹⁴ Es bleiben aber auch Stücke ausgeschlossen, die deutliche Spuren in seinen eigenen Gedichten hinterlassen haben (das nicht übersetzte *Rêve parisien* steht beispielsweise der *Unterwelt* in *Algabal* motivisch sehr nahe).²¹⁵ Was der Übersetzung Georges fehlt, „geschah [...] nicht aus künstlerischer Unzulänglichkeit, [...] sondern infolge seiner zu stark ausgeprägten persönlichen Eigenart“, die ihn befähigt, „das fremde Element [...] in sich aufzu[saugen], statt von ihm ausgesogen zu werden“.²¹⁶

Insgesamt trifft das Urteil, das Ortlieb unter Berufung auf Furst fällt, sowohl auf das Selektionsprinzip als auch auf den Übersetzungsstil der verdeutschten *Blumen des Bösen* zu: George gibt „dem ‚symbolistischen‘ Baudelaire den Vorzug vor dem ‚dekadenten‘“.²¹⁷ Auch Gsteigers Diagnose über den „fundamentale[n] Wesenszug“²¹⁸ geht nicht fehl, wenn er feststellt, dass „Georges *Blumen des Bösen* [...] weitgehend eine parnassische oder klassizistische Interpretation der *Fleurs du Mal* [sind]“.²¹⁹ Ihm zufolge hat man in der deutschen Übersetzung „immer

eigentlichen Anfang (nicht *Die Fibel*) von Georges Gesamtwerk (im engeren Sinne Bd. II-IX). 1900 erschien *Der Teppich* (Bd. V, recte 1899), die Mitte und zugleich die Wende in Georges Werkchronologie: Davor sind schon drei Bände entstanden (Bd. II-IV), danach werden noch drei Bände folgen (Bd. VI-IX, davon *Der Siebente Ring* als Doppelband VI/VII).

²¹² Vgl. u. a. DAVID 1967, S. 56f. und ORTLIEB 2012, S. 256.

²¹³ GSW XIII/XIV, S. 5.

²¹⁴ Vgl. DAVID 1967, S. 56.

²¹⁵ Vgl. DURZAK 1968, S. 202-211.

²¹⁶ Zit. n. MELENK 1974, S. 121f.

²¹⁷ ORTLIEB 2012, S. 256 sowie FURST 1974, S. 207: „[I]t is the Symbolist, rather than the Decadent, who is presented in *Die Blumen des Bösen*.“

²¹⁸ GSTEIGER 1963, S. 57. Gsteiger spricht von einer „ästhetische[n] Zensur“ Georges: „Das heißt, daß das Abschwächen, Glätten, Zurückschneiden des Stils der französischen Gedichte ein fundamentaler Wesenszug der Übersetzungen Georges ist.“ (ebd.) Dazu vgl. auch DAVID 1967, S. 56: „[E]ine harmonische und gemäßigte Form soll die Wirkungen abschwächen, die Heftigkeit mildern, die Emphase brechen und die Leidenschaften dämpfen.“

²¹⁹ GSTEIGER 1963, S. 86. Gsteiger zufolge enthalten die *Fleurs du mal* „sowohl die Strenge und Glätte [...] des Parnas als auch die Wortmusik und [...] Bildersprache der Symbolisten.“ Die Übersetzungen Georges „aber stellen vorwiegend auf das parnassische – das attizistische – Element der *Fleurs du mal*“ (ebd.). Lehnen, der Georges Übersetzung unter der Lupe des Marllarméschen Symbolismus betrachtet, kritisiert zu Recht an Gsteigers Unterschätzung des symbolistischen Erbes in Bezug auf Wortklang und Bildsprache in Georges Umdichtung, vgl. LEHNEN 2017a, S. 714. Georges Bewertungen über den parnassischen Stil, der damals in Frankreich schon durch den Symbolismus überwunden und abgelöst wurde, sind im Bewusstsein der unterschiedlichen Entwicklungsniveaus und -kontexte der französischen und der deutschen Literatur überwiegend positiv. So ließ er Klein im Aufsatz *Über Stefan George. Eine neue Kunst* sagen: „auch können literarische epochen in Frankreich mit den unsern nicht rückhaltlos in beziehung gebracht werden. klassizismus und romantismus traten ganz anders auf als bei uns. und die vollendung des ‚Parnasse‘ die wir noch nicht erreicht [haben] ist drüben schon ein überwundener standpunkt“, *Blätter* I/2, S. 46. Der Prätext dürfte Georges Aussage gegenüber Mockel sein, in der er das parnassische Prinzip *La poésie pour l'art* vor dem symbolistischen *L'art pour la poésie* bevorzugt: „pour vous [i. e. die

mit George zu tun, aber nicht immer mit Baudelaire“;²²⁰ Für Furst sind „*Die Blumen des Bösen* [...] very much more the child of Stefan George than of Charles Baudelaire“;²²¹ Kemp, der *Les Fleurs du mal* in Prosa übersetzt, wirft im Anhang zu seiner Übersetzung die Frage auf, ob die Georgesche Übersetzung aufgrund der Souveränität des Übersetzers das Original „nicht eher verbergen, statt es ‚erscheinen‘ zu lassen“;²²² Hogues vertritt sogar die Auffassung, dass George „mit seiner Übersetzungspraxis im Falle Baudelaires beispielhaft den Weg der modernen Lyrik nach Deutschland [blockiert]“.²²³ Alle Kritiker, die über Georges Untreue zum Original klagen, loben andererseits einhellig die genuine Eigenart der Übersetzung. Die Kongenialität der beiden Fassungen geht auf die Heterogenität der beiden Dichter zurück.

Tatsächlich distanzierte sich George schon sehr früh von seinem literarischen Vorgänger, noch viel früher, als er die Übersetzungsarbeit beendete. Schon 1892 ließ George sein Sprachrohr Klein der Ansicht Saint-Pauls, nach der George „ein[] abkömmling Baudelaire’s“ sei, kategorisch entgegensetzen, dass „das grundverschiedene seines [i. e. Georges] verfahrens von dem Franzosen (insonderheit Baudelaire’s) [...] sich am ehsten durch das fehlen aller reflexion aller rhetorik“²²⁴ bekundet. Anfang 1894 hielt George den Vorläufer „der neuesten französischen literatur“ schon für überwunden: „[W]er ihn [i. e. Baudelaire] aber heute noch zur nachahmung empfehlen will · dem rufen wir zurück dass dieser dichter zur zeit des Zweiten Kaiserreiches gelebt hat.“²²⁵ In einem Brief an Lechter vom 1. Januar 1900 bezeichnete George den französischen Dichter in Bezug auf seine „ungebundene[] rede“ unverhohlen als „boulevardier“.²²⁶ Ein Vorbild heißt bestimmt anders.

In der Vorrede der 1901 erschienenen *Baudelaire · Blumen des Bösen · Umdichtung* betont George ausdrücklich, dass er weder die Vollständigkeit der Übersetzung noch die Treue zum Originalwerk anstrebt. Die Baudelaire-Übersetzung kann „nicht willkürlich fortgesetzt und vollendet werden“, da der „umdichter“, so nennt George sich selbst, „seine mehrjährige arbeit als

Franzosen] le danger est que l’art devienne artifice. Vous avez raison de combattre le Parnasse : il stériliserait votre poésie. Mais nous, nous devons instaurer en Allemagne certaines de ses méthodes, momentanément au moins. C’est un commencement nécessaire. Plus tard, nous pourrons dire comme vous : ‚l’art pour la poésie‘ [...]. Notre rôle, pour l’instant, est de pratiquer ‚la poésie pour l’art‘.“ Zit. n. ZANUCCHI 2016, S. 276f. Zu dieser Äußerung Georges kommentiert DURZAK 1968, S. 68: „[D]ie Errungenschaften des Parnasse, Plastizität der Sprache, Reinheit des Künstlerhandwerks, gegen deren Verabsolutierung sich der Symbolismus bereits wieder als Gegenströmung richtet, [waren] für die deutsche Dichtung noch zu erreichende Ziele[.]“

²²⁰ GSTEIGER 1963, S. 70.

²²¹ FURST 1974, S. 217.

²²² *Zur Übersetzung*, in: BAUDELAIRE 1991, S. 417.

²²³ HOGUES 2008, S. 312

²²⁴ *Blätter*, I/2, S. 46.

²²⁵ *Blätter*, I/1, S. 25.

²²⁶ LECHTER u. GEORGE 1991, S. 102.

abgeschlossen nachdem er seine möglichkeit erschöpft sah“.²²⁷ Der Untertitel *Umdichtungen* deutet schon an, wie die „verdeutschung“ zum französischen Original steht. Die selbstbewusste Vorrede drückt unmissverständlich aus, was an *Fleurs du mal* den „umdichter“ anzieht und was ihn abstößt. Zu Recht bezeichnet George seine Übersetzung „weniger eine getreue nachbildung als ein deutsches denkmal.“ Sie dient weder dem französischen Autor noch dem deutschen Leser, sondern „verdankt ihre entstehung [...] der ursprünglichen reinen freude am formen“,²²⁸ will sagen: Sie dient dem Übersetzer selbst, und zwar zur Formübung an Baudelaire und zur Umformung des fremden Stoffs. Einige frühe Äußerungen Georges seien angeführt, um diese Aussage zu erhellen. 1894 kommentiert er im Vorspann seiner Übersetzung des damals in Frankreich wegen Verletzung der öffentlichen Moral verbotenen Gedichts *Lesbos*, dass es angesichts der „reimkunst [...] eines der vorzüglichsten [Gedichte] des meisters“²²⁹ sei. Die „eingeführt[en] [...] ausländischen hervorragenden meister“ seien, so konstatiert George zwei Jahre später, „helfer und ergänzer“ der „einheimischen erzeugnisse“ gewesen und man soll außerdem „nur das“ zum Übersetzen auswählen, „was durch die art der übertragung eigenster besitz geworden für unsere sprache unser schrifttum und unser Werk im einzelnen natürlich und zugänglich war.“²³⁰

Georges Vorrede von 1901 wirkt eher wie ein Fazit über sich selbst als ein Bekenntnis zu Baudelaire:

Es bedarf heute wol kaum noch eines hinweises dass nicht die abschreckenden und widrigen bilder die den Meister eine zeit lang verlockten ihm die grosse verehrung des ganzen jüngeren geschlechtes eingetragen haben sondern der eifer mit dem er der dichtung neue gebiete eroberte und die glühende geistigkeit mit der er auch die sprödesten stoffe durchdrang.²³¹

Indem er von Baudelaire spricht, spricht er von sich selbst, und zwar rückblickend von der eigenen Überwindung der *Décadence*, auf die er sich in *Algabal* „eine zeit lang“ eingelassen hat,²³² und vorausblickend von seiner Neuorientierung um die Jahrhundertwende. Diese Schlussbetrachtung Georges zu Baudelaire entsteht zu einem Zeitpunkt, als George einerseits mit der „glühende[n] geistigkeit [...] die sprödesten stoffe“ aus der Bilderwelt Baudelaires

²²⁷ GSW XIII/XIV, S. 5. Tatsächlich brachten die folgenden sechs Auflagen bis 1922 „weder Ergänzungen noch Änderungen“, erst in der Gesamtausgabe 1930 wurde die Übersetzung „um drei stücke [...] vermehrt“, dazu *Anhang*, in: GSW XIII/XIV, S. 164. Wie sehr sich der deutsche Buchmarkt damals eine vollständige Übersetzung der Georgeschen *Blumen des Bösen* wünschte, belegt eine von Keck berichtete Anekdote, dass „[e]ine angeblich Georgesche Übertragung [...] sich bei näherem Hinsehen als die Robinsonsche Gesamtübertragung von 1925 [entpuppt]“, KECK 1991a, S. 100.

²²⁸ Alle: GSW XII/XIV, S. 5.

²²⁹ *Blätter*, II/2, S. 61.

²³⁰ *Blätter*, III/5, S. 131. Dass der junge George die Form dem Inhalt vorzieht, ist in seinen zerstreuten Aussagen in den *Blättern* überall zu belegen und gilt als eine *opinio communis* in der Forschung.

²³¹ GSW, XIII/XIV, S. 5.

²³² Vgl. LEHNEN 2017a, S. 713

umgeformt hat und andererseits mit „eifer [...] neue gebiete erober[n]“ wird, indem er in *Vorspiel des Teppichs* das gemeinschaftsstiftende „schöne leben“²³³ ankündigt.

Als das bekannteste Beispiel für Georges Verbannung dessen, was nicht in seine Ideenwelt passt, gilt wohl das Wegstreichen des „fälschlich ‚Vorrede‘ genannte[n]“ Einleitungsgedicht *Au Lecteur*.²³⁴ Die Neigung Baudelaires, den Dichter als Paria und Komplizen seiner Leserschaft darzustellen, wie es in diesem Prologgedicht Ausdruck findet, stößt George ab, denn er sieht im Dichter einen zum Höchsten Berufenen, der abseits der Masse das Geheimnis für das Volk aufbewahrt.²³⁵ Damit ist der von Benjamin erschlossene Diskurs über den Flaneur und die Großstadt kein Thema für George. Bei ihm zeigt sich ein fast diametral entgegengesetztes Dichterbild. Das ist der entscheidende Unterschied, der Georges Baudelaire-Übersetzung von der Stück- bis zur Wortwahl bedingt. Zugleich besteht jedoch eine Kontinuität von Baudelaires *poète maudit* zu Georges *poeta laureatus*, die der Übersetzung im wahrsten Sinne den Namen „Umdichtung“ verleiht: „Die radikale Isolation des Dichters zum Außenseiter, ja zum Paria bei Baudelaire ist eine Pose, die [...] bei George ohne jede Gebrochenheit zum heiligen Amt zuge-spitzt und vereinseitigt [wird].“²³⁶

Dieser Umstand verdeutlicht sich exemplarisch an dem wegen der Auslassung von *Au Lecteur* als Auftakt vorangerückten Gedicht *Bénédiction* (*Segen*) und an dem darauffolgenden Gedicht *L'Albatros*. Die beiden Texte behandeln im Grunde dasselbe Motiv des verfemten Dichters, zu dem Baudelaire eine nicht zu übersehende ironische Distanz wahrt – mit dem George sich hingegen durchgehend identifiziert. Der in *Bénédiction* von Baudelaire weitgehend mit (Selbst-)Ironie karikierte gesegnete *Poète*, der anfangs als unzeitgemäßer Dichtertypus von seiner Mutter verflucht und von seiner Frau verspottet wird,²³⁷ wird von George mit allem Ernst und durch subtile Eingriffe in einen vom Gott erwählten und von den Sterblichen – ja von den Weibern – verkannten Dichter „übersetzt“.²³⁸ Auch der „oiseau[] des mers“, nämlich der

²³³ GSW V, S. 10, V. 11.

²³⁴ GSW XIII/XIV, S. 5.

²³⁵ Alle in den *Lobreden* aus *Tage und Taten* gepriesenen Dichter – Mallarmé, Verlaine, Jean Paul und Hölderlin – tragen die Züge des von der Masse missverstandenen bzw. unverstandenen *poète maudit*, der aber das wahre Geheimnis bewahrt, GSW X, S. 46-60.

²³⁶ BRAUNGART 1997, S. 227.

²³⁷ Baudelaire setzt die Mutter (die Anti-Marienfigur) und die Frau (die Anti-donna-Figur) als klagende Instanz gegen die christlichen und romantischen Stereotypen des Dichters (V. 1-36 sowie V. 37-52) in Szene, um am Ende eine neue moderne Dichtergestalt zu profilieren und zu apostrophieren (V. 53-76). Dazu vgl. WESTERWELLE 2004, bes. S. 191f. und S. 210.

²³⁸ Die ironische Distanz Baudelaires zu der *Poète*-Figur, die in *Bénédiction* von der Mutter und der Ehefrau verklagt wird, ist dem deutschen Übersetzer, der dem Prinzip „poetry is praise“ folgt und bekanntlich misogyn ist, wohl fremd und widerlich. Die beiden Antagonistinnen des Dichters werden in der deutschen Übersetzung dementsprechend als feindliche Frauenbilder vereinseitigt. Zur ausführlichen Analyse von *Bénédiction* und *Segen* vgl. BOZZA 2016, S. 44-53, ferner vgl. GSTEIGER 1963, S. 54f., MELENK 1974, S. 10-16 und GRAMBERG 1971, S. 97f.

symbolisch dargestellte Dichter in *L'Albaros*, den Baudelaire vor allem in der dritten Strophe aus der Perspektive der spottenden Seeleute beschreibt („Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !“),²³⁹ wird in der Georgeschen Umdichtung aus einer Perspektive des Mitleidenden geschildert („Er sonst so flink ist nun der matte steife. / Der lüfte könig duldet spott und schmach“).²⁴⁰ Noch deutlicher zeigt sich die Rehabilitation des Bildes von *poète maudit* im Gedicht *Der Herr der Insel*, in dem George dieselbe Metapher des großen Meeresvogels als leidender Dichter aufgreift, der sich lieber dem Tod als den gemeinen Seeleuten hingibt.²⁴¹ Durch die Übersetzung erlebt die Dichterfigur somit eine Umgestaltung: Aus der Masse werden die Uneingeweihten, aus dem verfemten Dichter ein stolzer „Verstoßene[r]“.²⁴²

Da *Au Lecteur* ausgelassen wird, so folgt der programmatischen Vorrede des „Umdichters“ unmittelbar und ohne jeden ironischen Bruch die größte Sektion des Gedichtbandes, die den Titel *Trübsinn und Vergeistigung* trägt und durch das Gedicht *Segen* eingeleitet wird. Die originale Überschrift *Spleen et Idéal* beschreibt eine „kontrapunktisch[e]“ Gegenüberstellung von zwei Seelenverfassungen „des menschlichen Daseins“²⁴³ oder, wie Westerwelle zusammenfasst, eine kontrastierende Darstellung: „Das Ideal ist jene Anschauung in der Form, die den Spleen zur Darstellung bringt.“²⁴⁴ Es handelt sich also um einen Dualismus von *Spleen* und *Idéal* oder die Darstellung des *Spleen*-Daseins in der *Idéal*-Form. Es sind zwei Seiten einer Medaille für die Kunstauffassung Baudelaires. Bei George geht es hingegen eindeutig um die Überwindung des Einen durch das Andere, ergo die „Vergeistigung“ des „Trübsinns“. Der Trübsinn ist entweder zu verbannen oder zu veredeln. Die Vergeistigung drückt das eigentliche Wesen der Georgeschen Poetik aus. Aus der Parataxe wird eine Hypotaxe. Der Hierarchie in der deutschen Überschrift entspricht das modifizierte Eingangsgedicht *Segen*, in dem der Dichter anfangs „auf die trübe erde steigt“ und zum Schluss sich ein „stirnband“ bzw. eine „krone“ aus „reinem lichte“ verflechtet:

²³⁹ BSW 3, S. 64 und 66. (Dieser geflügelte Reisende, wie ist er linkisch und schlaff! / Er, unlängst noch so schön, wie ist er lächerlich und hässlich!)

²⁴⁰ GSW XIII/XIV, S. 12. Als „DULDERKÖNIG“ bezeichnet George in der Widmung von *Algabal* Ludwig II.: „NUN RUFT EIN HEIL DIR ÜBERS GRAB HINAUS ALGABAL / DEIN JÜNGERER BRUDER O VERHÖHNTER DULDERKÖNIG“ (GSW II, S. 56). Unter dieser Bezeichnung ist eine von Zeitgenossen missverstandene große Persönlichkeit zu verstehen.

²⁴¹ Auf die Sage von Arion von Lesbos anspielend entpuppt sich „der Herr der Insel“ als Dichter: Er kommt abends an den Strand, „Die süsse stimme hebend dass delfine / Die freunde des gesanges näher schwammen“. Als jedoch die Menschen zur Insel schifften, hat er „die grossen schwingen [ausgebreitet] / Verscheidend in gedämpften schmerzeslauten“ (GSW III, S. 18).

²⁴² ADORNO 1977, S. 208f.

²⁴³ GSTEIGER 1963, S. 55.

²⁴⁴ WESTERWELLE 2007, S. 52.

Dem aller glanz der menschlichen gesichte
Nichts ist als armes *trübes* spiegelglas.²⁴⁵

Zu Beginn des Gedichts wird ein Kontrast von Oben und Unten evoziert, am Ende ein weiterer von Hell und Dunkel. Das Dativpronomen „Dem“ bezieht sich auf das „reine licht“. Die zwei Verse gibt George seinem Leser zu verstehen: *Im Vergleich mit dem reinem Licht*, dem Material der Dichterkrone, ist aller Glanz der Menschengen nur armes und trübes Spiegelglas. Im Original hingegen erscheint („apparaît“) der Dichter „en ce monde ennuyé“ und die Augen der Sterblichen sind trübe und karge Spiegel *des reinen Lichtes* („pure lumière“):

Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!²⁴⁶

Der Baudelaire'sche „Poète“ erscheint also *in* der Alltagswelt und das reine Licht wird ebenfalls *in* den Menschengen widergespiegelt. Das *Idéal* (die Dichterkrone) und der *Spleen* (die Alltagswelt) sind ineinander verwickelt. Bei George sind die beiden Sphären von Oben/Hell und Unten/Dunkel streng getrennt. Das zweimal vorgekommene Adjektiv „trüb“ zu Beginn und am Ende – im Original handelt es sich um zwei voneinander unabhängige Attribute „ennuyé“ und „obscurci“ – bildet einen Rahmen, in den die irdische Welt verwiesen worden ist. Der Dichter gehört aber nicht zu dieser Welt. Er stammt aus einer anderen und höheren Welt: Er „steigt“ zwar in diese „trübe erde“ herab, hat aber „[a]m himmel“ „der sitze besten“.²⁴⁷ Im Vergleich zu dem reinen Licht der Dichterkrone ist der irdische Glanz nur „trübes“ Glas.

Dass George seine *Blumen des Bösen* durch den *Segen* – die Dichterweihe – eröffnet, hängt darüber hinaus eng mit seiner Werkpolitik zusammen. Man findet zwei Gedichte in seinem Gesamtwerk, die dieselbe Doppelfunktion der Eröffnung eines Gedichtbandes und der Segnung des Dichters erfüllen und jeweils zu Beginn und am Ende der Baudelaire-Umdichtungen entstanden sind. Die *Hymnen* fangen mit dem Gedicht *Weihe* an, in dem eine Herrin niederschwebt, um das angesprochene Du durch einen Musenkuss zum Dichter zu segnen. Der *Teppich* öffnet mit einem Gedicht, das zeitweise *Der Besuch* (später: *Vorspiel I*) genannt wurde, in dem ein Engel den Dichter in Not rettet und ins schöne Leben einweiht.

²⁴⁵ GSW XIII/XIV, S. 9 und S. 11. Hervorhebungen von C. S.

²⁴⁶ BSW 3, S. 64. Das *pronom relatif* „dont“ bedeutet „des reinen Lichts“, damit soll die Syntax so eingelöst werden: Die Menschengen sind trotz ihres vollen Glanzes nur verdunkelte und klägliche Spiegel des reinen Lichtes.

²⁴⁷ GSW XIII/XIV, S. 11. Bei Baudelaire heißt es an dieser Stelle, dass der Gott „une place au Poète“ freihält, *einen* Sitz also, mitnichten *den* „besten“, dazu GSTEIGER 1963, S. 54: „Wenn bei Baudelaire der Dichter Gott gegenüber seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, er werde in den Legionen der Seligen einen Platz finden (*une place ... dans les rangs bienheureux des saintes Légions*), so wird bei George daraus ‚der Sitze bester‘, aus der demütigen Hoffnung auf ewige Seligkeit das Recht auf einen Vorzugsplatz!“

Damit führt der kleine Exkurs über die Gesamtkonzeption der Baudelaire-Umdichtungen zum Sonett *À une passante* zurück. Denn die Herrin in *Weihe*, der Engel in *Vorspiel* und später der Knabengott Maximin seit dem *Siebenten Ring* bilden eine Figurenreihe, die auf die (Denk-)Figur der *Passante* zurückzuführen ist, die sich George durch seine Übersetzung *Einer Vorübergehenden* und seine wiederholten Nachdichtungen desselben Sonetts anverwandelt hat. In der neuen Konstellation zu Beginn der *Umdichtungen* (also *Vorrede, Trübsinn und Vergeistigung, Segen* statt *Au Lecteur, Spleen et Idéal, Bénédiction*) stellt George ein neues Dichterbild vor, das folgerichtig in einem anderen Verhältnis zu der vorübergehenden Erscheinung steht. Alle Variationen des Motivs stimmen trotz ihrer heterogenen Ausrichtungen in den Tenor „Ennui – Epiphanie – Mnemopoesie“ ein.

1.2. Vergeistigung des Trübsinns: *Einer Vorübergehenden*

Unter den 40 Gedichten, die George zunächst aus *Les Fleurs du mal* ins Deutsche übersetzte und in 25 Exemplaren zum Verschenken vervielfältigen ließ, ist das Sonett *Einer Vorübergehenden* schon zu finden.²⁴⁸ Eine vergleichende Analyse soll verdeutlichen, wie George sich die Baudelaire'sche Passantin-Figur zu eigen macht:

À UNE PASSANTE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'outlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savait !

EINER VORÜBERGEHENDEN

Es tost betäubend in der strassen raum.
Gross schmal in tiefer trauer majestätisch
Erschien ein weib · ihr finger gravitatisch
Erhob und wiegte kleidbesatz und saum ·

Beschwingt und hehr mit einer statue knie. 5
Ich las · die hände ballend wie im wahne ·
Aus ihrem auge (heimat der orkane):
Mit anmut bannt mit liebe tötet sie.

Ein strahl ... dann nacht! o schöne wesenheit
Die mich mit EINEM blicke neu geboren · 10
Kommst du erst wieder in der ewigkeit?

Verändert · fern · zu spät · auf stets verloren!
Du bist mir fremd · ich ward dir nie genannt ·
Dich hätte ich geliebt · dich die's erkannt.²⁴⁹

²⁴⁸ Siehe die Liste im *Anhang*, in: GSW XIII/XIV, S. 165f. Die ungewöhnliche Veröffentlichungsweise geht auf das Problem des Reproduktionsrechts zurück. Am 23. März 1891 wendete George sich schriftlich an Saint-Paul, um sich über „le droit de reproduction“ von *Les Fleurs du mal* zu informieren; zu diesem Zeitpunkt habe er schon einige Stücke übersetzt („J'en ai déjà quelques morceaux“), dazu BOEHRINGER 1967, S. 32 und SEEKAMP u.a. 1972, S. 19. „Als sich dann ergab, daß ein Druck der Bewilligung bedürfe, aber eine vervielfältigte Handschrift beliebig verschenkt werden könne, ließ George Ende des Jahres die bis dahin übersetzten Gedichte von seinem Freund Klein ins Reine schreiben und die Abschrift in 25 Exemplare vervielfältigen“, BOEHRINGER 1967, S. 218, zit. auch in BOZZA 2016, S. 31, Anm. 10.

²⁴⁹ GSW XIII/XIV, S. 119.

Zur Gedichtübersetzung gehört bekanntlich neben der Wiedergabe des Sinnes auch die Übertragung der Form, denn ein Gedicht, zumindest bis Rimbaud und Mallarmé, versteht sich immer als eine sinnerfüllte Form auf der einen und ein formgewordener Sinn auf der anderen Seite.²⁵⁰ In der Harmonie von Sinn und Form besteht die poetische Qualität eines – auch wenn übersetzen – Gedichts. So gesehen ist Georges Umdichtung nicht nur gelungen, sondern gilt auch als ein Kunstwerk an sich, das mit dem Original durchaus mithalten kann. Sowohl das Reimschema (*abba cddc efe fgg*) als auch der Wechsel von männlicher und weiblicher Kadenz (bis auf V. 6-7) wird von George treu und fast zwanglos wiedergegeben. Darüber hinaus werden die Wortfolge und das Versvolumen in der Übersetzung ohne rhythmus- oder platzgezwungene Wort- bzw. Zeilenverschiebung weitgehend beibehalten, auch die Reime fallen überwiegend auf entsprechende Wörter oder Sinnfelder (ausgenommen von V. 1: *hurlait/raum*). In Hinsicht auf die poetische Qualität ist Georges Umdichtung mit Abstand die äquivalenteste – um nicht zu sagen die treueste – Übersetzung dieses Sonetts.²⁵¹ Darüber hinaus zeigt sich in ihr eine hochgradige Originalität, statt der Gehorsamkeit, dem Original auf Schritt und Tritt zu folgen. Georges *Passante*-Fassung bringt „vielfach eher die dichterische Physiognomie des Übersetzers [...] als diejenige des Autors“²⁵² zum Vorschein, wie Corbineau-Hoffmann konstatiert. Auch Wuthenow sieht in *Einer Vorübergehenden* die „künstlerische Individualität“ Georges, die „sich in der Übersetzung so wenig verleugnen kann wie im eigenen Werk“.²⁵³ Im Folgenden soll das „Georgesche“ Sonett vor dem Hintergrund des „Baudelaireschen“ abgezeichnet werden, um die von George angeeignete *Passantin* zu konturieren, die variiert in seinem Frühwerk wiederkehrt.

Die Forschung ist sich einig darüber, dass George an der Baudelaire-Übersetzung seinen eigenen Stil gesucht, geübt und gefunden hat,²⁵⁴ der dem Selbstaussdruck und der „GEISTIGE[N] KUNST auf grund der neuen fühlweise und mache“²⁵⁵ dienen soll. Der Umdichter sieht in dem deutschen fünfhebigen Jambus ein poetisches Pendant zum französischen Alexandriner.²⁵⁶ Es müssen allerdings freilich einige Änderungen in Kauf genommen werden. Die Symmetrie des

²⁵⁰ Das ist wohl der Ausgangspunkt der *Struktur der modernen Lyrik* FRIEDRICH 1962.

²⁵¹ Vergleichende Untersuchungen zu Übersetzungen dieses Sonettes vgl. WUTHENOW 1969, S. 142-147 und STACKELBERG 1978, S. 206-212.

²⁵² CORBINEAU-HOFFMANN 1993b, S. 253f.

²⁵³ WUTHENOW 1969, S. 143.

²⁵⁴ Allen voran ARBOGAST 1967 und DURZAK 1968, neuerlich auch BOZZA 2016. Ob Georges Baudelaire-Übersetzung mehr auf sein persönliches Interesse an dem französischen Dichter oder eher auf seine Intention, die deutsche Sprache für seine eigene Dichtung zu erneuern, zurückgeht, bleibt offen. Für ihn geht offenbar beides gut zusammen. Vgl. KECK 1991a, S. 101.

²⁵⁵ *Blätter*, I/1, S. 1.

²⁵⁶ Eben nicht der deutsche Alexandriner als Pendant, denn er „steht in der deutschen Versgeschichte nicht im besten Ruf“, dazu vgl. ARBOGAST 1967, S. 62, ferner: MELENK 1974, S. 112: „Der Hebungen zählende deutsche Alexandriner [...] neige [sic!] zum metrischem Schematismus, zu Füllwörtern und zu übermäßiger Breite.“

Alexandriners mit einer Mittelzäsur nach der sechsten Silbe wird durch die Asymmetrie des jambischen Fünfhebers ersetzt, dessen Zäsur regelmäßig nach der zweiten Hebung gesetzt wird.²⁵⁷ Die Umstellung des zwölf- oder dreizehnsilbigen, also sechsfüßigen Verses in einen fünffüßigen, nämlich zehn- oder elfsilbigen Vers²⁵⁸ hat eine selbstverständliche Folge, wenn man sich an die Wortfolge, das Versvolumen und die Zeilenzahl des Originals halten will: „daß die Inhalte in einen merklich eingeschränkten Sprachraum hineingepreßt werden mußten“.²⁵⁹ Die Verknappung der Form, möglichst ohne den Sinn zu verkürzen, erfolgt unter anderem: durch die Vermeidung abhängiger Sätze, um das finite Verb zu sparen (hier V. 8); durch die Auslassung des Artikels (V. 4); durch Asyndeton (das Wegfallen der Konjunktion „et“) und Hyperbaton bzw. Voranstellung des Genetivattributs (V. 5: „mit einer statue knie“); oder durch die Verwendung der Parenthese, um Inhalt einzuschieben ohne Nebensatz zu bauen (V. 7).²⁶⁰ All diese Maßnahmen bestimmen die Stilmerkmale der Georgeschen Übersetzung, die später auch seine eigene Dichtung kennzeichnen werden. Arbogast spricht von einem „brachylogischen Stil[], der der Baudelaireschen Dichtung fremd war“ und der in „d[er] Gedrungenheit und d[er] harte[n] Fügung des Georgeschen Verses“ seinen Ausdruck findet;²⁶¹ Gramberg sieht in der deutschen Umdichtung eine „Tendenz zur Abstraktion und zur Glättung des Ausdrucks“;²⁶² darüber hinaus stellt Melenk bei George eine „spannungsärmer[e] Syntax“ und eine „flächige, teppichartige Oberfläche der Sprachbewegung“ aufgrund des konstanten Rhythmus fest, in dem „jede Takteinheit gleichmäßig beton[t]“ und jedes „Element[] gleich gewichtig“ ist.²⁶³ Die Verdichtung der Form und die Veredelung des Inhalts, die auch über dieses Sonett hinaus zu beobachten sind, ergänzen und stärken sich gegenseitig. Vor diesem stilistischen Hintergrund der Georgeschen Umdichtung ist die doppelte Rehabilitation des Dichters und der Passantin in *Einer Vorübergehenden* nachzuvollziehen.

²⁵⁷ Vgl. BÖSCHENSTEIN 1990, S. 37: „Von grundsätzlicher Tragweite ist [...] seine [i. e. Georges] Entscheidung, den Alexandriner meist in fünfhebige Jamben umzuformen. Denn damit wird ein symmetrisches Baugesetz in ein asymmetrisches umgestaltet, wird die durch Mittelzäsur gekennzeichnete Häufigkeit aufgegeben, werden häufige Zwillingsausdrücke des Originals von ihrem statischen Standort weg auf einen dynamischeren Platz gerückt oder getilgt. Die Folgen sind in jedem einzelnen Vers auszumachen.“

²⁵⁸ Die Silbenzahl in beiden Fällen ist je nach der männlichen oder der weiblichen Kadenz variierend. Ein Vers mit weiblicher Kadenz zählt eine Silbe mehr als einer mit männlicher Kadenz.

²⁵⁹ ARBOGAST 1967, S. 63 u. 74.

²⁶⁰ Vgl. ARBOGAST 1967, S. 65-74, ferner DURZAK 1968, S. 120: „Die Hauptmerkmale [...] sind Wortkontraktionen, z. B. die Bildung neuer Hauptwörter durch die Verbindung von zwei Substantiven, Ausspaltung des Artikels, z. B. durch vorangestellten Genetiv, Aussparung der Hilfsverben, Verknappung der Prädikate durch partizipiale Verbformen, Reduktion der hypotaktischen Satzstruktur auf einfachste Formen durch Ausschaltung der Konjunktion oder gelegentlich durch die Ersatzform der Parenthese.“

²⁶¹ ARBOGAST 1967, S. 65; „Die Tendenz zum brachylogischen Stil“ diagnostiziert schon MICHELS 1967 in seiner Untersuchung zu Georges Dante-Übersetzung (S. 121).

²⁶² GRAMBERG 1971, S. 97.

²⁶³ MELENK 1974, S. 109f.

Bereits in der Überschrift hat George die Grundproblematik des Sonettes angedeutet: die Flüchtigkeit. Eine „Vorübergehende“ trägt in sich nicht nur die Bewegung der Person („Vorübergehende“ abgeleitet aus dem Verb „vorübergehen“ wie im Original „*passante*“ aus „*passer*“), sondern auch die Vergänglichkeit der Erscheinung („Vorübergehende“ aus dem Adjektiv bzw. Adverb „vorübergehend“), die Baudelaire erst in der Blitzmetapher zum Ausdruck bringt. Die Flüchtigkeit als Ausgangslage bleibt im Original wie in der Übersetzung des Sonetts dieselbe. Das gilt aber nicht für die Art und Weise, wie beide Dichter mit der Flüchtigkeit jeweils umgehen. Es handelt sich im Grunde genommen um zwei Kunstauffassungen. Bei Baudelaire dient die Lyrik als ideale Form, die in der Lage ist, auch den alltäglichen *Spleen* darzustellen. Er hat den Gegenstand der Poesie unter anderem um die Phänomene der Großstadt erweitert – nicht um sie zu poetisieren, als vielmehr um sie in der Form der Poesie zur Schau zu stellen, seien sie banal, schrecklich oder hässlich. Im Fall des vorliegenden Sonettes besteht der *Spleen* darin, dass die Frau, in die der Dichter auf den ersten Blick verliebt ist, vorübergeht. Bei George geht es hingegen darum, wie es zu zeigen sein wird, den *Spleen* in der Poesie zu vergeistigen und zu überwinden. Wichtig ist nicht so sehr der Gegenstand, sondern dessen Umformung.

Die Vorwegnahme der Flüchtigkeit im Titel wird allerdings durch die Dämpfung der großstädtischen bzw. umgangssprachlichen Konnotation der „*passante*“ erkaufte. Mit der Großstadt weiß George wohl wenig anzufangen: Der durch das Reimwort „saum“ (V. 4) gezwungene Ausdruck „der strassen raum“ gilt wohl als der auffälligste, wenn nicht der einzige Makel der Übersetzung.²⁶⁴ Der stadtplanerische Terminus „Straßenraum“ verträgt sich schlecht mit dem archaisierenden Verb „tosen“. Auch die Pluralform „strassen“ entstellt nicht nur die Begegnungssituation im Original, sondern sie ergibt auch keinen nachvollziehbaren Sinn: Man kann sich nur schwer *eine* Passantin in *Straßen* vorstellen. Einen anderen markanten Eingriff in die situative Darstellung stellt das Weglassen des lyrischen Ich („*autor de moi*“) dar, das eine veränderte Erzählsituation zu Folge hat: Die Passantin wird quasi mit der Stimme eines neutralen Erzählers beschrieben statt aus der Perspektive des Ich wahrgenommen. Damit wird eine Distanz zu der plötzlichen Erscheinung erzielt, die in folgenden Versen noch deutlicher zum Vorschein tritt. Mit der Brechung der doppelten Geschlossenheit („*autour de moi*“ und „*la assourdissante [...] hurlait*“) wird die Aussichtslosigkeit des *Ennui* gemildert, wenn nicht aufgehoben. Die unmittelbare Empfindung des Ich mitten im Straßenlärm wird durch die gnomische Beschreibung („*tost*“) des „Straßenraums“ verallgemeinert. Dafür wird der Hintergrundcharakter der Straße

²⁶⁴ Gerade dieses entrückte Reimwort übernimmt Benjamin von George: „Geheul der Straße dröhnte ringsum im Raum“, BENJAMIN 1972a, GS IV.1, S. 41.

gegenüber der Passantin durch den Kontrast der Tempora (tost/erschien – hurlait/passa) entsprechend wiedergegeben.

Das Wort „douleur“, das meistens den körperlichen Schmerz bezeichnet, fällt aus, dagegen wird das „deuil“, der seelische Schmerz ausgelöst durch Todesfall der Nahestehenden, äquivalent mit „trauer“ übersetzt. Mit dem Ersatz von „passa“ durch „[e]rschien“ verwandelt George – gewollt oder unbewusst – das Verschwinden ins Nichts gerade entgegengesetzt ins Aufkommen aus dem Nichts. Die Flüchtigkeit wird damit gemildert – andererseits wird die Plötzlichkeit auf Umwegen gerettet: Das Verb „erscheinen“ holt auf der semantischen Ebene die Konnotation der Plötzlichkeit nach, die durch die Umstellung des *Passé simple* auf das Präteritum verloren geht.²⁶⁵ Die Beweglichkeit der Passantin wird durch die Reduktion der Glieder („main“ und „jambe“) auf Körperdetails („finger“ und „knie“) beträchtlich „stillgestellt“.²⁶⁶ Mit der Statuen-Metapher eines sich bewegenden Beines, einer rhetorischen Katachrese, hat Baudelaire eine Spannung erzeugt, die bei George allerdings nur schwer zu erkennen ist. Er scheint vielmehr die Metapher wortwörtlich aufgefasst zu haben und verleiht der Frau eine gewisse statuarische Unbeweglichkeit und Erhabenheit.

Die klassizistische Tendenz lässt sich auch formal an der geglätteten Satzstruktur bzw. an dem geebneten Rhythmus erkennen. Das *Participe présent* („soulevant, balancant“) umschreibt George mit dem Präteritum („erhob und wiegte“), d. h. der untergeordnete Satzteil im Original wird in einen unabhängigen Satz verwandelt, der in eine Parenthese gesetzt wird, die durch zwei Hochpunkte („“, V. 3f.) gebildet ist. Die Syntax des mehrzeiligen Satzes (V. 2-5) wird dezentralisiert. Aus dem symmetrischen Satzaufbau „une femme passa, d’une main fastueuse [...]; avec sa jambe de statue“ wird eine eingeschachtelte Struktur von „Satz im Satz“: Der erste Satz „[...] Erschien ein weib [...] beschwingt und hehr mit einer statue knie“ wird durch den zweiten Satz „ihr finger gravitatisch erhob und wiegte kleidbesatz und saum“ in zwei Teile geteilt. Das heißt, zwei kürzere einfache Sätze, deren einer in den anderen eingefügt wird, haben den vielschichtig zusammengesetzten Satz im Original syntaktisch vereinfacht. Aus der Hypotaxe wird eine Parataxe. Die Dynamik des Sprachflusses, die Baudelaire durch die vielen unregelmäßig gesetzten Kommata erzeugt hat, ersetzt George durch die rhythmische Monotonie des Fünftakters, wobei nur dort ein Satzzeichen eingefügt wird, wo es semantisch unentbehrlich ist. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das dynamisch Satzgefüge Baudelaires von George

²⁶⁵ Es ist daher pauschal zu sagen, dass George sowohl die Plötzlichkeit als auch die Flüchtigkeit mindert, etwa bei WOLF 2014, S. 63.

²⁶⁶ Vgl. CORBINEAU-HOFFMANN 1993b, S. 254.

vereinfacht und verflacht wird. Verkürzt wird jede Zeile ohnehin schon um einen Versfuß.

Der darauffolgende zusammengesetzte Satz (V. 6-8) wird nach demselben Prinzip bearbeitet. Durch Parenthese und Doppelpunkt verselbstständigen sich Satzeinheiten. Der „Verflachung“ des Stils entspricht die klassizistische und konventionelle „Vereinseitigung“ der Figurentypen, die sich am deutlichsten in der Wortwahl des „Umdichters“ niederschlägt. Aus dem gierigen Einsaugen („buvais“) wird ein verhaltenes Beobachten („las“), aus dem Erschüttertersein („crispé“) wird ein Sich-Zurückhalten („die hände ballend“). Statt sich preiszugeben, will das Dichter-Ich bei George sich beherrschen und Distanz zur Versuchung wahren.²⁶⁷ Die „anmut“ tritt an die Stelle der Lieblichkeit („douceur“), während die Lust („plaisir“) der „liebe“ ausweicht. Die Sinnlichkeit der *femme fatale* wird deutlich minimalisiert bzw. sublimiert. Während das Ich bei Baudelaire aus dem Auge der Passantin eine Art tödliches Gift trinkt, liest das lyrische Subjekt bei George daraus eine eher nüchterne Erkenntnis, dass das Objekt gefährlich ist. Insgesamt wird der Dichter veredelt, die Passantin vergeistigt.

Mit der Verlängerung des Blitzes („éclair“) zu einem „strahl“ unterdrückt George wieder die Flüchtigkeit wie im genannten Fall von „erschien“ für „passa“, ohne der Plötzlichkeit zu schaden. Dasselbe gilt auch für die Übertragung von „fugitive beauté“ zur „schöne[n] wesenheit“. Die moderne Auffassung Baudelaires von der Schönheit, dass sie einerseits flüchtig und andererseits ewig ist (fugitive beauté/l'éternité) wird von George „essentialisiert“. ²⁶⁸ Die „ewigkeit“ der Schönheit korrespondiert mit der „wesenheit“ (schöne wesenheit/ewigkeit), wobei die etwas spontane Plötzlichkeit („soudainement“) durch den pathetischen „EINE[N] blick[]“ noch an der Substantialität und Tiefgründigkeit verstärkt wird.²⁶⁹

Nicht der Blick der Frau („dont le regard“), sondern die Frau mit einem Blick macht das Ich „neu geboren“. Damit ist auch gesagt, dass George im Unterschied zu Baudelaires Poetik des „Augen-Blicks“ eher konventionell auf die Musefigur fokussiert ist. Die rhetorische Frage nach dem *Wiedersehen* („te verrai-je?“) wird in eine nach dem *Wiederkommen* (kommst du wieder?) umgegossen. Anstelle der einseitigen Sehnsucht des Ich, die Passantin wiederzusehen, lässt George den Wunsch treten, dass die Passantin dem Ich entgegenkommen soll. Dieser Liebesvertrag von beiden Seiten, den hier die Übersetzung impliziert, wird in einer neuen Auflage desselben Motivs *Auf der Terrasse* geschlossen werden und in Kraft treten. Das Verbundensein

²⁶⁷ Vgl. WUTHENOW 1969, S. 142f.: George „wagt [...] es nicht, nicht einmal wo er übersetzt, sich preiszugeben an die betörende Erscheinung, er erhält die Distanz.“

²⁶⁸ BOZZA 2016, S. 95.

²⁶⁹ Vgl. JACOB 2004/2005, S. 39 sowie JACOB 2004, S. 150.

ist das Ziel überhaupt, das George sowohl im Leben als auch im Werk lebenslang anstrebt. Das nicht zu tilgende Vielleicht („peut-être“), das einen Hoffnungsschimmer des Wiedersehens nicht löschen will, wird von George doch ausgeschlossen. Damit geht eine Vereinseitigung der Befindlichkeit des Ich einher. Nun bleibt ihm nur der untröstliche Schmerz vom endgültigen Verlust dessen, was niemals in seinem Besitz gewesen ist.

Die übersetzungstechnische Kunstfertigkeit der letzten beiden Verse ist tadellos. Das Ich-Du-Verhältnis wird bis in die kontrastierenden Wortpositionen hinein nachgebildet. Auch die Symmetrie wird trotz des im Grunde genommen asymmetrischen deutschen Fünfhebers auf eine dynamische Weise wiedergegeben. Bei Baudelaire entzweien die Kommata die beiden zwölf-silbigen Verse genau in der Mitte. George teilt mit dem Hochpunkt den 13. Vers in 2+3 Hebungen, den 14. Vers hingegen in 3+2 Hebungen, damit eine dynamische Symmetrie zustande kommt. Nur eher resignativ statt pathetisch wirkt die Stimmung in der Übersetzung: Sowohl die Apostrophe als auch das Ausrufezeichen im Original werden gestrichen bzw. ersetzt.

Die vorgeführten Merkmale der deutschen Umdichtung, die von der Rehabilitation des Dichters und der Passantin über die Hervorhebung der Plötzlichkeit und die Abschwächung der Flüchtigkeit bis zum Wunsch nach einem Bündnis über den Augenblick hinaus reichen, lassen das Wesen des Umdichters mehr oder weniger zum Vorschein kommen. Zur Irritation Georges über Hofmannsthals Briefgedicht *Herrn Stefan George / einem, der vorübergeht* bringt Adorno genau das auf den Punkt, was den deutschen Dichter zur Umformung des *Passante*-Motivs treibt: George sei „von Anbeginn darauf aus, das Sein vorm Strom des Vergessens zu schützen“, das heißt vor dem „wahren Lethe der Moderne“ und an dessen Rand „gleichsam seine Gebilde auf[zu]richt[en]“; damit wird ihm „das Vergängliche sogleich als Geschichtliche verewigt.“²⁷⁰

²⁷⁰ ADORNO 1977, Bd. 10.1, S. 199.

2. VARIATIONEN DER PASSANTIN

Wie sehr der junge George das *Passante*-Motiv verdeutschen bzw. sich aneignen wollte, zeigt allein die Zahl der Gedichte in seinem Jugend- und Frühwerk,²⁷¹ mit denen er die Begegnungsszene aus dem Baudelaireschen Sonett variiert und modifiziert, bis sie von seinem Geist durchdrungen ist.

2.1. Inszenierung des Scheiterns

2.1.1. Der zurückgekehrte Horror: *Das Bild*

Eine neue Kunst braucht eine neue Sprache. Für „eine kunst für die kunst“,²⁷² eine „reine Poesie“ also, muss die Sprache von Unpoetischem bzw. Alltäglichem gereinigt werden.²⁷³ Bevor George die deutsche Sprache durch die Baudelaire-Übersetzung für seine eigene Dichtung erneuert und gereinigt hatte,²⁷⁴ versuchte er zeitweise in fremden Sprachen und bekanntlich auch in Geheim- und Kunstsprachen zu dichten.²⁷⁵ In der *lingua romana*, einer erfundenen Klangsprache, die dem Spanischen ähnlich ist, hat George einige Gedichte geschrieben, die später von ihm selbst ins Deutsche übersetzt worden sind.²⁷⁶ Eines davon ist *Das Bild*, dessen deutsche

²⁷¹ In der Forschung zu George werden in der Regel *Die Fibel* und die Dramenversuche als Jugendwerk bezeichnet, die Bände von *Hymnen* bis *Jahr der Seele* als Frühwerk. Der Schwellenband *Teppich*, der Georges zweite Dichtungsphase einleitet, trennt das Früh- vom Spätwerk. Sein Spätwerk umfasst die letzten drei Gedichtbände *Der Siebten Ring*, *Der Stern des Bundes* und *Das Neue Reich*. Diese chronologische Teilung kann man auch auf seine Übersetzungstätigkeiten übertragen: Die Übertragungen von Baudelaire und den zeitgenössischen Dichtern zählen zur ersten Phase, die von Dante und Shakespeare zur zweiten Phase. Die 1902 erschienene erste Ausgabe des Prosabandes *Tage und Taten* ist der ersten Phase zuzurechnen, während die Erweiterung v. a. um die *Hölderlin-Lobrede* und die *Vorrede zu Maximin* seit der zweiten Ausgabe 1925 die letzte Trilogie begleitet und ergänzt.

²⁷² *Blätter*, Folge I, Bd. 1, S. 1.

²⁷³ Vgl. BROKOFF 2010, S. 14: „[D]as spezifische Konzept der zu reinigenden Poesie [bildet sich] aus dem allgemeineren Konzept der zu reinigenden Sprache heraus und geht in geschichtlicher wie in sachlicher Hinsicht einen eigenen Weg.“

²⁷⁴ ARBOGAST 1967.

²⁷⁵ George hat einige Gedichte auf Französisch und Englisch geschrieben, dazu: GSW XVIII, S. 104-109. Nach *Algabal* war George eine Zeit lang nicht sicher, „ob ich [...] in meiner muttersprache weitergedichtet hätte!“, GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 90. Zur Geheimsprache vgl. die *Lobrede* auf *Mallarmé*: „Jeden wahren künstler hat einmal die sehnsucht befallen in einer sprache sich auszudrücken deren die unheilige menge sich nie bedienen würde oder seine worte so zu stellen dass nur der eingeweihte ihre hehre bestimmung erkenne.“, GSW XVII, S. 47.

²⁷⁶ Neben den romanischen Fassungen der Gedichte aus der *Fibel* – unter anderem *Paz* (GSW XVIII, S. 103, für *Friede*), *Rosa galba* (GSW I, S. 127, für *Gelbe Rose*), *El Imagen* (siehe unten, für *Das Bild*), *Cognicion. un misterio* (unveröffentlicht bis auf die letzten fünf Zeilen, die in GSW I, S. 133 abgedruckt sind, für *Erkenntnis*) – ist auch ein Briefanfang vom 2. Januar 1890 in *lingua romana* überliefert. Im selben Brief erklärte George sein Vorhaben, „aus klarem romanischem material eine eben so klingende wie leicht verständliche literatur sprache für meinen eigenen bedarf selbst zu verfassen“, zit. n. BOEHRINGER 1967, S. 37f. Diese „leicht verständliche“ Kunstsprache *lingua romana* ist daher keine Geheimsprache, sondern Klangsprache. Zur Geheimsprache gehört hingegen die IMRI genannte Kunstsprache, die George als Kind für das Fantasieland Amhara erfunden hat. Den in IMRI übersetzten ersten Gesang von *Odyssee* ließ George nach seinem Tod verbrennen, damit die Schlussverse der *Ursprünge* „CO BESOSO PASOJE PTOROS / CO ES ON HAMA PASOJE BOAÑ“ (GSW VI/VII, S. 117) ein

Fassung in einem doppelten Sinne Übersetzung ist. Sprachlich handelt es sich um eine wortgetreue Selbstübersetzung aus der *lingua romana* ins Deutsche, inhaltlich um eine freie Nachdichtung des Sonettes *À une Passante*:

EL IMAGEN

Me revigilo terrefacto en las tenebras.
 Vedo nubes negras e imensas
 Qui se distacan e componan sin cesar.
 E durante que un grej de larvas
 Invisibles – ma qui se auden ja ben
 Face fremer meos nervos eccitatos
 Me aparece un imagen.
 Hodie jo lo eflorá entre tantos
 Por el momento tan de profundo me mové
 E de desiderio laxá meo cor transfixato.
 Jo lo obliá de pos – los somnos medesimo
 No poteron resuscitarlo.
 Vindicandose · petendo suo derecho
 En los terrores de la nocte ha venito
 De imponerse poténtemente ancora una viz.²⁷⁷

DAS BILD

Ich wache auf erschreckt in der nacht..
 Ich sehe wolken schwarz und riesengross
 Beständig sich zerfetzen und vereinen
 Und während eine schar von larven
 Unsichtbar doch wol zu fühlen 5
 Meine erregte lippe zittern lässt
 Erscheint mir das bild:
 Heute streift ich es unter vielen..
 Im augenblick hat es so tief mich bewegt
 Von sehnen durchbohrt mich verlassen. 10
 Hernach vergass ichs.. die träume selbst
 Vermochten nicht es aufzuerwecken.
 Rächend sich und sein recht verlangend
 Kam es in den ängsten der nacht
 Mächtig sich noch einmal aufzudrängen.²⁷⁸ 15

Das Gedicht gehört zu *Zeichnungen in Grau*, dem vorletzten Zyklus des Bandes *Fibel*. Mit der Beschreibung der Unruhe in der Natur und der Erschütterung des lyrischen Subjekts wird in diesem Gedicht die Epiphanie einer Figur des „Chocks“ inszeniert (V. 1-7), genauso wie bei Baudelaire, der der Erscheinung einer Passantin durch den Krampf des Ich und die Unwettermetaphern von Orkan und Blitz Nachdruck verleiht. Die augenblickliche Begegnung im Gewimmel (V. 8-10), die den Quartetten von *À une passante* entspricht, kommt erst in Form der Erinnerung (V. 11-15) zum Ausdruck, mit der Baudelaire sich in Terzetten auseinandergesetzt hat. Der Einbruch des Phantoms in der Nacht scheint außerdem eine poetische Wiedergabe des nächtlichen Schöpfungsmythos zu sein, den Baudelaire in *Le Peintre de la vie moderne* darstellt. Hier wie dort handelt es sich um die Bildung des Bildes in der Erinnerung, die durch die Verdichtung der schockartigen Eindrücke erfolgt, denen das Subjekt zuvor ausgesetzt war. Die Nacht steht dem Tag gegenüber, das Nachbild dem Gegenstand, das Erinnern dem Vergessen. Der siebte Vers („Erscheint mir das bild“), der wegen seiner Kürze auffällt, erinnert zwangsläufig an die Georgesche Übersetzung „Erschien ein weib“. Auffällig ist dabei der bestimmte Artikel („das bild“) – in der romanischen Fassung ging es noch um *ein* Bild („un imagen“). Dass daraus *das* Bild wurde, hat vermutlich den Grund, dass George ihm die Zufälligkeit

nie zu erschließendes Geheimnis bleiben, dazu BOEHRINGER 1967, S. 17. Zur ausführlichen Untersuchung der *lingua romana* vgl. RADAELLI 2016/2017, allgemein zu Kunstsprachen Georges vgl. KARLAUF 2007, S. 61-63, zur Stellung der Klang- und Geheimsprachen Georges im Verhältnis von „Sprache und Wirklichkeit“ vgl. DURZAK 1968, S. 21-57.

²⁷⁷ GSW XVIII, S. 103.

²⁷⁸ GSW I, S. 73.

nehmen und eine größere Bedeutung zuschreiben wollte. Außerdem *erscheint* (im Präsens) die Vergangenheit in der nächtlichen Gegenwart. Bei Baudelaire geht es um eine Proustsche unwillentliche Erinnerung, in diesem Gedicht hingegen eher um eine *unwillige* Erinnerung: Das Bild drängt sich in der Gegenwart als „Horror“ auf (V. 13-15).²⁷⁹ Einst in Vergessenheit geraten, lässt sich das Bild weder herbeirufen noch unterdrücken (V. 11f.). Wenn es aus eigener Initiative zurückkehrt, kehrt es eben als jener unverarbeitete „Chock“ zurück, dem das Subjekt am Tag ausgeliefert war. Das Gedicht zeigt somit eine misslungene „Chock“-Verarbeitung: Die Poesie ist an der Verklärung des Erfahrenen gescheitert.

2.1.2. Das verlorene Wunschbild: *In der Galerie*

Während es dem aus dem Alptraum aufgeschreckten Dichter nicht gelungen ist, das Schreckbild zu bannen, ist der Besucher *In der Galerie* – so der Titel des Schlussgedichts des Zyklus *Zeichnungen in Grau*²⁸⁰ – nicht in der Lage, das Wunschbild festzuhalten. Nicht so sehr der moderne *Spleen* über den leeren Zeitlauf, sondern eher die romantische Melancholie über den Verlust einer möglichen Allianz der Liebe kommt hier zum Ausdruck, die durchaus Züge eines geistigen Bündnisses trägt:

IN DER GALERIE

In der welt der farben beschloss ich	
Vom staub des alltags mich zu befreien.	
Ich trete ein. Du gehst die beim ersten anblick	
Durch deine stirn mir hohes wissen offenbartest	
Und tiefes urteil durch deine augen.	5
Mit welcher lust hätt ich an deiner seite	
Die weiten säle durchwandern mögen	
Unwissend lachen stumpfe blicke	
Und leeres reden der menge verachtend	
Und aus den vielen formen bauen mögen	10
Eine einzige mauer von auserlesnem..	
Ach warum gehst du? du kennst mich nicht.	
Ich streife umher unfähig zu geniessen..	
In dem weiten hinguss	
Von fleisch und blau und grün	15
Find ich dein antlitz nicht. ²⁸¹	

In der Gemäldegalerie, „der welt der farben“, sucht das Ich eine Kunstwelt, die sich von der Alltagswelt unterscheidet. Die Befreiung (V. 2) scheint allerdings mehr eine Abschottung zu

²⁷⁹ Vgl. BOZZA 2016, S. 96: „[D]as ‚bild‘ bringt sich gegen alle Versuche des Vergessens und Verdrängens, gegen Macht und Willen des Subjekts gerade als *Horror* zur Erinnerung.“ Ob das Subjekt versucht, das Bild willentlich zu unterdrücken, bleibt im Text offen.

²⁸⁰ Das Gedicht wird dem Zyklus erst 1927 hinzugefügt. In der Handschrift ist es mehrfach mit Rotstift durchgestrichen. GSW I, S. 131.

²⁸¹ GSW I, S. 79.

sein, die Kunstwelt eher eine künstliche Welt. Es ist nicht schwer, an dem „staub des alltags“ die betäubende Straße Baudelaires wiederzuerkennen. Sie ist aber ausdrücklich aus der Szene verbannt.

Auch hier findet anschließend eine Begegnung statt, oder vielmehr eine Trennung: „Ich trete ein. Du gehst [...]“. Der „erste[]“, zugleich auch der letzte Anblick der Vorüber- bzw. Davongehenden²⁸² macht das Ich quasi neugeboren (V. 4f.). Die Offenbarung verweist auf eine Epiphanie eines gottähnlichen Wesens. Doch eine Blickerwiderung bleibt aus, sodass die Perspektive einseitig ist. Eine tagträumerische Fantasie über eine Liebesallianz spielt sich im Modus des Konjunktivs ab (V. 6-11). Die Besucherin hat den Dichter, ohne dass sie es wusste, in eine geistige Sphäre des „hohe[n] wissen[s]“ und des „tiefe[n] urteil[s]“ eingeweiht und sollte, wie der Dichter es wünscht, ein Bündnis mit ihm eingehen. Sie sollten „eine einzige mauer von auserlesnem“ bauen, um sich als stolze Außenseiter gegen uneingeweihte Massenbesucher von „unwissend[em] lachen stumpfe[n] blicke[n] und leere[n] reden“ zu wehren, genauso wie die Wände der Galerie, die den Kunstgenuss gegen den Straßenstaub abschirmen.

Der letzte Teil des Gedichts bildet einen Kontrast zu dem ersten. Der Abgang der göttlichen Besucherin wird am Ende wieder vor Augen geführt und die „welt der farben“ zufällt zu einem „weiten hinguss von fleisch und blau und grün“. Der vorgestellte Traumbund wird von der Realität vereitelt, indem die Vorübergehende²⁸³ in die Welt des Straßenstaubs zurückkehrt, wo sie – wenn man sich auf Baudelaire beruft – eigentlich hingehört. Der Rekurs verweist darauf, dass die Offenbarung und die Träumerei binnen kürzester Zeit haben stattfinden müssen. Denn der Rahmen des inneren und des äußeren Vorgangs, der durch die Tatsache (V. 3: „Du gehst“) und die Reaktion (V. 12: „Ach warum gehst du?“) gebildet sind, hat so gut wie keine Zeitdauer. Auf der Ebene der *histoire* kann man das Gedicht wie folgt zusammenfassen: „Ich trete ein und finde dein antlitz nicht.“ Damit geht der Wunsch, eine Allianz von Auserlesenen zu bilden, um sich von der „vermassten“ Welt abzugrenzen, nicht in Erfüllung.

²⁸² Vgl. BOZZA 2016, S. 98.

²⁸³ Per Handschrift wurde Vers 12 gestrichen. Über der zweiten Vershälfte steht mit Bleistift geschrieben: „mehrmals vorüber!“ Dazu: GSW I, S. 130 sowie BOZZA 2016, S. 100, Abb. 6.

2.1.3. Die Konzeption des Scheiterns: *Die Fibel*

Das Scheitern, wie es sich in den beiden Gedichten zeigt, ist überhaupt das Grundmotiv der *Auswahl erster Verse*, die George bis 1889 verfasst und erst 1901 unter den Titel *Fibel* gesammelt veröffentlicht hat. Georges retrospektive Geringschätzung der *Fibel* dient dazu, seine späteren Werke vor dem Hintergrund der Jugenddichtung hervorzuheben. Das eigentliche Werk Georges beginnt erst mit den *Hymnen* 1890, die oft als Durchbruch gefeiert werden. Außerdem wurde 1900 (*recte* 1899) der *Teppich* veröffentlicht, der eine Wende im Gesamtwerk einleitet. Das eine entstand ein Jahr nach *Die Fibel*, das andere erschien ein Jahr vor ihr. Damit sind sowohl das Jahr der Entstehung als auch das der Veröffentlichung von *Fibel* von werkpolitischer Bedeutung. Die zeitliche Nähe lädt den Leser dazu ein, *Die Fibel* mit *Hymnen* und *Der Teppich* zu vergleichen, damit der Durchbruch um 1890 und die Wende um 1900 noch deutlicher ans Licht treten.²⁸⁴ Nicht von ungefähr ließ George sich seit *Hymnen* mit dem Vornamen „Stefan“ nennen, bei dem angeblich der Dichter Stéphane Mallarmé Pate gestanden hat, während zur Zeit von *Die Fibel* und davor er seine Schriften noch mit dem jugendlichen Rufnamen „Etienne“ unterschrieb.²⁸⁵ Aus dem Novizen „Etienne“ soll der Dichter „Stefan George“ hervorgehen.²⁸⁶

Durch das nachträgliche Hinzufügen des Buchtitels *Fibel*, der *Vorrede* und der *Gleitverse* anlässlich der Veröffentlichung inszeniert George seine unvollkommenen Jugendgedichte – viele davon thematisieren ja gerade das Nichtgelingen der Dichtung – als die Vorstufe der Reife. Das Wort „Fibel“ bedeutet ein „mit Bildern versehenes Kinderbuch zum Lese- und Schreiblernen“.²⁸⁷ So sollen die Gedichte aus diesem Band als Übungen verstanden werden. In der *Vorrede der ersten Ausgabe* warnt George „seine freunde und verehrer [...] die auf eine schöne offenbarung warteten“ vor einer „enttäuschung“. Zugleich impliziert er, dass die Leser „das für die zukunft bedeutsame“ in *Die Fibel* „oft verhüllt und verflüchtigt vorfinden“ mögen, und dass es gerade zur Jugend gehört, dass ihr „die seltensten dinge die sie fühlt und denkt noch verschweigt“. Zum Schluss appelliert er:

Wir die dichter aber erkennen uns in diesen zarten erstlingen wieder und möchten sie unter unsre besondere obhut nehmen.. wir sehen in ihnen die ungestalten puppen aus denen später die falter leuchtender

²⁸⁴ Die publikatorische Konstellation vgl. auch *Anhang*, in: GSW I, S. 96 sowie OELMANN 2012b, S. 95.

²⁸⁵ Dazu KARLAUF 2007, S. 35 sowie KAUFFMANN 2014, S. 13. George erhielt den Vornamen seines Vaters „Stefan“ als Taufnamen, verwendete jedoch bis zu seinem 22. Lebensjahr immer die französische Variante „Etienne“. Nach der Begegnung mit Mallarmé ging er zu seinem Taufnamen zurück, dessen „ph“ er allerdings durch „f“ ersetzte.

²⁸⁶ Vgl. *Anhang*, GSW I, S. 97.

²⁸⁷ EGYPTIEN u. KASPER 2017, S. 6.

gesänge fliegen und lassen uns gern durch sie erinnern an die zeit unsrer reinsten begeisterung und unsrer vollen blühwilligkeit.²⁸⁸

Darauf rekurren noch die *Gleitverse*, die der Sammlung „frühe[r] schöpfungen“ vorangestellt wurden. Die ersten fünf Strophen beginnen alle mit Qualifizierungen des Jugendwerks: „Das ist des Kindes lallen“, „das erste klagen“, „das frühe gähren“ usw.²⁸⁹ Fünfmal wiederholt sich das Plädoyer für das Scheitern des jungen Dichters, bis die Schlussstrophe die Aussicht auf die Zukunft richtet:

Wie in die herbe traube
Erst mählich duft und farbe dringt ·
Wie aus dem nächtigen laube
Die lerche scheu ins frühlicht schwingt.²⁹⁰

2.1.4. Die unerwiderten Blicke und die gescheiterte Erinnerung:

Von einer Begegnung

Selten findet man bei George so frei geschriebene Verse wie die aus *Das Bild* und *In der Galerie* – reimlos, unregelmäßiges Metrum, unterschiedliche Verslänge, ohne Strophengliederung. Ein Bruch mit dem freien Stil der *Fibel* springt sofort ins Auge, wenn man das Gedicht *Von einer Begegnung* aus dem darauffolgenden Band *Hymnen* heranzieht, das dasselbe *Passante*-Motiv behandelt:

VON EINER BEGEGNUNG

Nun rufen lange schatten mildre gluten
Und wallen nach den lippen kühler welle
Die glieder die im mittag müde ruhten –
Da kreuzest unter säulen Du die schwelle.

Die blicke mein so mich dem pfad entrafften 5
Auf weisser wange weisser schläfe sammt
Wie karg und scheu nur wagten sie zu haften –
Der antwort bar zur kehrung ja verdammt!

An süssem leib im gang den schlanken bogen
Sie zur umarmung zaubertoll erschauten · 10
Dann sind sie feucht vor sehnen fortgezogen
Eh sie in deine sich zu tauchen trauten.

O dass die laune dich zurück mir brächte!
Dass neue nicht die fernen formen stören!
Wie ward es mir gebot für lange nächte 15
Treu zug um zug dein bildnis zu beschwören!

²⁸⁸ Alle: GSW I, S. 7.

²⁸⁹ Böschstein verweist darauf, dass dieses „rhetorische Bauprinzip“ des Georgeschen Eingangsgedichtes, das „der immer neuen Setzung des Gleichen dient“, auf die Anfangszeile des Einleitungsgedichtes *Dédicace* von Vielé-Griffins *Cueille d’Avril* („Voici les vieux doux vers, notre orgueil enfantin“) zurückgeht. BÖSCHSTEIN 1968, S. 136f., vgl. auch GSW I, S. 109.

²⁹⁰ GSW I, S. 9

Umsonst · ein steter regen bitterer lauge
Benezt und bleicht was mühevoll ich male.
Es geht... wie war dein haar und wie dein auge?
Es geht und stirbt in bebendem finale.²⁹¹

20

Die Form des Gedichtes ist tadellos: Fünf Strophen mit jeweils vier jambischen Versen, die jeweils fünf Hebungen enthalten und miteinander über einen Kreuzreim verbunden sind. Auffällig sind die eigentümliche Syntax und die ungewöhnlichen Vokabeln,²⁹² die eine flüchtige und fließende Lektüre faktisch unmöglich gemacht und die eigenartige Sprache in den Vordergrund gerückt, ja beinahe über den eigentlichen Gegenstand des Gedichts erhoben haben. Trotzdem ist das Gedicht kein obskures, jedenfalls nicht auf der phonetischen Ebene. Der Text ist mit Stab- und Binnenreimen, Konsonanz und Assonanz sowie anderen Klangkniffen gespickt.²⁹³ Die Demonstrationen der Materialität der Sprache mittels harter Fügung und klangvoller Akustik führen Ralf Simon sogar zur Schlussfolgerung, dass „[v]on dem Gedicht [...] nichts übrig [bleibt] als das, was im Akt des Lesens durch die Fügung der Worte entsteht“.²⁹⁴ Er sieht darin eine „poésie pure“ in der Mallarméschen Tradition, „die in der Bewegung der Texte, in dem konsequenten Gang einer Reduktion des Gegenständlichen und ikonischen Exponierbaren zunehmend offenbar wird“.²⁹⁵ Das Gedicht ist durch und durch ein poetologischer Text gegenständlicher Entleerung und „selbstbezoglicher Ästhetisierung“,²⁹⁶ die der Gesamtkonzeption der *Hymnen* untergeordnet sind. Vor diesem symbolistischen Hintergrund könnte man von einem Gedicht der Form sprechen.

Trotz der scheinbaren Ereignislosigkeit ist der lyrische Text keinesfalls inhaltsarm, und zwar insofern, als ein Prätext nicht zu verkennen, ja beinahe unmöglich nicht mitzulesen ist: Die ersten drei Strophen entsprechen den beiden Quartetten, die letzten zwei den beiden Terzetten des Sonettes *À une passante*.²⁹⁷ In *Von einer Begegnung* will George sich offenbar mit demselben Motiv noch weiter auseinandersetzen, das er in *Blumen des Bösen* umgedichtet und in *Fibel* nachgedichtet hat. Schon Benjamin weist auf den Unterschied beider Gedichte hin:

Das Motiv der Liebe zu der Passantin wird von einem Gedicht des frühen George aufgenommen. Das Entscheidende ist ihm entgangen – die Strömung, mit der die Frau von der Menge getragen an dem

²⁹¹ GSW II, S. 15.

²⁹² Die ersten drei Strophen haben eine Häufung syntaktischer Herausforderungen gebildet. Außergewöhnlich sind Wörter, wie „kreuzen“, „entrafen“, „kehrung“, „lauge“ usw.

²⁹³ „wallen [...] welle“ (V. 2), „weisser wange weisser schläfe“ (V. 6), „tauchen trauten“ (V. 12), „fernen formen“ (V. 14), „Es geht [...] / Es geht“ (V. 19f.), um nur einige zu nennen.

²⁹⁴ SIMON 2011, S. 264.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd., S. 266.

²⁹⁷ WIELAND 1996, S. 97f. verweist unter Anlehnung an WARNING 1983 auf die Tradition des Liebesgrußes von Dantes Beatrice in *Vita nuova* und Petrarcas Laura in *Canzoniere*. Der Hinweis scheint allerdings problematisch zu sein, denn es fehlt dem vorliegenden Gedicht gerade der Gruß des lyrischen Gegenübers.

Dichter vorübertreibt. So kommt es zu einer befangenen Elegie. Die Blicke des Sprechenden sind, wie er seiner Dame gestehen muß, „feucht vor sehnen fortgezogen / eh sie in deine sich zu tauchen trauten“ [...]. Baudelaire läßt darüber keinen Zweifel, dass *er* der Passantin tief in die Augen gesehen hat.²⁹⁸

Der Ausschluss der Großstadt sowie der Menge liegt klar auf der Hand. Der Schauplatz wird von einer Großstadtstraße unter einen antiken bzw. antikisierenden Säulengang verlegt. Dass die „befangene Elegie“ Georges nicht auf den Ortswechsel, sondern auf das ausgebliebene In-die-Augen-Sehen zurückzugehen ist, soll im Folgenden gezeigt werden. Die Tradition des lyrischen Blicks wird zwar aufgegriffen. Es handelt sich hier allerdings nicht um einen kurzen, sondern einen langen Blick, nicht um eine Blickbegegnung, sondern eine Blickverfolgung. Während die poetische Explosivität Baudelaires darin liegt, dass die Erfüllung nicht über die Dauer eines Blitzschlages hinausgeht, kann man bei George nicht einmal von einer Erfüllung, selbst einer flüchtigen, reden. In *Von einer Begegnung* wird ein Vorgang (statt eines Augenblicks) *vor* der Erfüllung dargestellt. Es geht um das Scheitern vor dem Ziel und den Sturz vor dem Höhepunkt. Die gescheiterte Erinnerung am Ende geht ins Leere, wo keine Erfüllung stattgefunden hat.

Das Gender der vorübergehenden Person ist nicht eindeutig festzulegen.²⁹⁹ Außerdem oszilliert das Gedicht zwischen dem sexuellen Begehren eines Erotikers, der unerfüllten Sehnsucht eines Minnesängers und dem erhabenen Liebesverzicht eines Heros.³⁰⁰ Hingegen kann man eindeutig diagnostizieren, dass das Gedicht das Scheitern der Vergewärtigung thematisiert, wobei der Schwerpunkt eher auf dem gescheiterten Erinnern als auf dem entgangenen Wunschbild liegt. Ein Rahmen des Erinnerns ist auf den ersten Blick zu erkennen. Das eigentliche Erlebnis im Präteritum (V. 5-12) wird umrahmt von der „leere[n] Gegenwart, von der aus das Ich des Gedichts spricht“.³⁰¹ Die situative Schilderung (V. 1-4) am Anfang steht wie die redende Erinnerung (V. 17-20) am Ende im Präsens,³⁰² während die vorletzte Strophe (V. 13-16) im Jussiv das

²⁹⁸ BENJAMIN 1972a, GS I.2, S. 548, Anmerkung.

²⁹⁹ Angesichts der sexuellen Orientierung ist das Gender des lyrischen Gegenübers bei Dichtern wie George oder Platen immer eine spekulationsträchtige Frage, die nicht selten an Verschwörungstheorie grenzt. NEUMANN 2008 will an der „weißen schläfe“ ein männliches Kennzeichen feststellen (S. 180); BOZZA 2016 behauptet „ein männliches Gegenüber“ bei George als eine „sinnlogische *conditio sine qua non*“ und will an dem „schlanken bogen“ einen „jungenhaft männlichen Körper“ erkennen (S. 192), darüber hinaus interpretiert er die „kehrung“ als eine „angeborene *Verkehrung* der Geschlechtsempfindung“ und verweist unter Anlehnung an MATTENKLOTT 1970 (S. 299) bezüglich des Verbs „kreuzen“ auf das amerikanische Wort „cruising“ als einen „einschlägige[n] Begriff schwuler Sexpartnersuche im öffentlichen Raum“ (S. 193f.).

³⁰⁰ Auf eine homoerotische Perspektive stützen sich u. a. NEUMANN 2008 und BOZZA 2016, auf eine heteroerotische Sichtweise hingegen WIELAND 1996, der in diesem Gedicht u. a. „eine Vergewaltigung“ sieht (S. 99). Im Gegensatz zu einer sexuell-erotischen Deutung erkennt MATTENKLOTT 1970 einen „heroische[n] gusto, [...] dass zwei sich verfehlen müssen, wo ein Wort Erfüllung hätte sein können“ (S. 296). RAU 1992 betrachtet das Gedicht als einen Text des „Verzicht[es], sofern Verzicht Negation eines Liebens bedeutet, das auf erfüllte Totalität verzichten hieße“ (S. 231).

³⁰¹ JACOB 2004, S. 144.

³⁰² In der ersten Strophe handelt es sich um ein historisches Präsens, durch das „[d]ie zeitliche Distanz zwischen

Vergangene vergebens zu vergegenwärtigen versucht. Das Erlebnis steckt tief in der Vergangenheit, selbst die Präposition „von“ im Titel verweist auf eine retrospektive Perspektive auf die „Begegnung“.³⁰³ Die Poetik des Scheiterns ist bereits im Aufbau des Gedichtes eingeschrieben. Die fünf Strophen werden nach den fünf Akten einer klassischen Tragödie strukturiert: Die erste Strophe entspricht der Exposition, die zweite der Zuspitzung, die dritte dem Höhe- bzw. Wendepunkt, die vierte der Verzögerung und schließlich die fünfte der Katastrophe.³⁰⁴ Es ist eine *Mise en scène*, die auf ein tragisches Scheitern zusteuert.

Die Darstellung von Zeit und Raum in der ersten Strophe knüpft an das vorangegangene Gedicht *Nachmittag* an, in dem der „Einsame[]“ (V. 16) in der Hitze des hochsommerlichen Nachmittags, die durch den dreifachen Refrain „Sengende strahlen senken sich nieder“ (V. 1, 14 u. 22) zum Ausdruck gebracht wird, eine „Gegenglut für zerstörende gluten“ (V. 18) sucht.³⁰⁵ Es ist die psychische Verfassung des *Ennuis*, aus dem heraus man nach Erlösung schmachtet. Das „Nun“ (V. 1), der sich verlängernde „schatten“ (V. 1) und der Rückblick auf „mittag“ (V. 3) verweisen auf einen Übergang vom Nachmittag zum Abend bzw. eine zeitliche Kontinuität mit dem Vorgängergedicht. Die „säulen“, unter denen das großgeschriebene „Du“ „die schwelle“ „kreuz[t]“ (V. 4),³⁰⁶ implizieren hingegen denselben Ort des *Nachmittags*, wo der Protagonist „bei eines pfeilers fuss“³⁰⁷ zum Erliegen kommt (i. e. Säulen und Pfeiler sind vom selben Bau). Das kühle Wasser, nach dem sich das durstige und an der Hitze leidende Ich sehnt, wird in dem Bild der „lippen kühler welle“ (V. 2) metaphorisch ausgedrückt (i. e. Wellen wie Lippen). Dadurch wird dem Wasser, das wie Lippen den Durst stillen soll, unüberhörbar eine erotische Konnotation beigegeben, die die Erscheinung der begehrten Figur (V. 4) vorwegnimmt. Das Verb „wallen“ jedoch – hier wohl im Sinne von „wallfahren“ und „pilgern“ – nobilitiert auf einmal die erotische Konnotation der Szene, in der sich die „glieder“ nach „lippen kühler welle“ bewegen: Man wallt nach einem Heiligtum. Die erlösende Quelle, die das Ich

dem Einst der besprochenen Situation und dem Jetzt der Sprechsituation [...] überspielt [wird]“ und das „der emphatischen Vergegenwärtigung der früheren Begegnung mit der begehrten Frau dient“, dazu WIELAND 1996, S. 98.
³⁰³ Vgl. Ebd., S. 145: „Bereits der Titel verdeutlicht das Entschwinden des Erlebnisses aus der Gegenwart. Er spricht nicht dessen lyrische Evokation: ‚Eine Begegnung‘, sondern spricht ‚Von‘ einer Begegnung und deutet damit schon die narrative Brechung der unvermittelten Evidenz in der Erinnerung an.“ Ferner auch NEUMANN 2008, S. 177: „Wäre lediglich von ‚Die/Eine Begegnung‘ oder ‚Begegnung‘ die Rede, könnte sich dieser Kontakt auch erst während des Gedichtes, also präsentisch, ereignen. Durch die Verwendung der Formel ‚von einer‘ wird das Geschehene in die Vergangenheit gerückt; es erfolgt nicht unmittelbar und direkt. Ein zeitlicher und emotionaler Abstand liegt zwischen dem Geschehen und dem Erzählen, wodurch auch mehr Distanz und Reflexion über das Geschehene möglich ist.“

³⁰⁴ Vgl. NEUMANN 2008, S. 182f.

³⁰⁵ GSW II, S. 14. Verszahlen in Klammern beziehen sich auf das Gedicht.

³⁰⁶ Merkwürdigerweise steht nur das „Du“ (V. 4) in der Majuskel, nicht aber das Possessivpronomen „dein“ (V. 12, 16 und 19) und der Akkusativ „dich“ (V. 13).

³⁰⁷ GSW II, S. 14, V. 21.

erreichen möchte, ist sowohl erotisch als auch heilig – genauso wie das metaphorisch vorweggenommene „Du“.

Während auf engstem Raum der erwartungsaufbauende Gedankenstrich (V. 3) und das überraschende „Da“ (V. 4) der Plötzlichkeit des Auftritts Nachdruck verleihen, wird das naturgemäß flüchtige Vorübergehen des Gegenübers über zwei Strophen in Zeitlupe präsentiert. Nicht nur die Beschreibung der Szene verlangsamt sich, auch die Lektüre der Verse wird durch die komplexe Syntax zur Entschleunigung und zur Reprise gezwungen. Durch ein einmaliges oder schnelles Lesen ist es beispielsweise kaum möglich, mit den Personalpronomina klarzukommen: Das „sie“ (V. 7, 10, 11 und 12) bezieht sich in allen Versen auf die „blicke“ des Ich, während das Gegenüber in zweiter Person (V. 4) in den beiden Strophen nur einmal durch das Possessivpronomen (V. 12: „deine“) erwähnt wird. Die „blicke“ des Ich sind das dominante Subjekt der beiden Strophen. Alle Verben – „entrafen“, „wagten“, „haften“, „erschauten“, „fortgezogen“ und „tauchen trauten“ – gehen auf sie zurück.

Die „blicke“ sind quasi vom Subjekt abgelöst und autonom geworden: Sie bringen das Ich von seinem „pfad“ ab („entrafen“)³⁰⁸ und richten sich verzögernd („karg und scheu“) auf das Gesicht der vorübergehenden Person. Das angestarrte Gesicht wird *pars pro toto* durch „wange“ und „schläfe“ dargestellt – aber ohne Beschreibung der Augen. Den Grund verrät das „nur“ (V. 7): Die „blicke“ „wagten“ eben *nur* sich an die beiden Staffagen des Gesichts zu „haften“, nicht aber an das wichtigste Organ für einen Seelenaustausch: die Augen. Die selbstverständliche Konsequenz, dass kein Blickaustausch stattfinden kann, wird – erneut durch einen Gedankenstrich eingeleitet – als Klage zum Ausdruck gebracht: „Der antwort bar zur kehrung ja verdammt!“ Die Blickerwiderung bleibt wegen der Scheue des Ich selbstverschuldet aus, die ausgesandten „blicke“ sind also zur Rückkehr („kehrung“)³⁰⁹ „verdammt“.

Das inszenierte Scheitern des Blickkontakts wiederholt sich in der folgenden Strophe. Die „blicke“ haben den „süsse[n] leib“ zwar „zaubervoll erschaut[]“, der so schlank wie ein „bogen“ aussieht, „trauten“ aber nicht, in die Augen des Gegenübers „[einzu]tauchen“. Mehr noch: Die hingeworfenen „blicke“ sind von selbst „fortgezogen“, bevor sie vielleicht den Mut hätten fassen können, der vorübergehenden Figur ins Auge zu schauen. Das nicht stattgefundene „[T]auchen“ (V. 12: „Eh [...] trauten“) korrespondiert mit dem unzulänglichen „[H]aften“ (so wie V. 7: „nur wagten“). Auch hier sind die Augen des Gegenübers unerwähnt geblieben. Das

³⁰⁸ Zum Verb „entrafen“ – hier bedeutet es etwa „entreißen“ – vgl. NEUMANN 2008, S. 180.

³⁰⁹ Das Wort „kehrung“ bedeutet nach MORWITZ 1969 „das Unbeantwortetsein der Blicke, die er ausgesandt hat und die jetzt ergebnislos zu ihm sozusagen zurückkehren“ (S. 11f.).

Nichtgelingen des Blickaustauschs, das auf die Zurückhaltung der „blicke“ des Ich zurückgeht, wird somit in der zweiten und der dritten Strophe zweimal zur Schau gestellt. Die Sehnsucht nach der Quelle, die in der ersten Strophe dargestellt wird, spiegelt sich in den Versen elf und zwölf metaphorisch wieder: Die „blicke“ sind zwar „feucht vor sehnen“, d. h. voll von Verlangen, sie trauen sich aber nicht, in die erlösende Quelle – die Augen des Gegenübers – einzutauschen. Die Erwartung wird geweckt, ihrer Erfüllung jedoch ausgewichen.

In den letzten zwei Strophen versucht das Dichter-Ich vergeblich, das entgangene Bild in Erinnerung zu bringen. Scharfsinnig erkennt Brokoff³¹⁰ an den Georgeschen Versen das Scheitern derselben Mnemopoesie, die Baudelaire seinerseits in *Une Charogne* als eine gelungene künstlerische Fähigkeit darstellt. Während es dem Erinnernden hier misslungen ist, „die fernen Formen“ zurückzubringen, ist es dem Künstler dort gelungen, aus dem verwesenden Aas die Form und die göttliche Essenz zu gewinnen:

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir. [...]

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés.³¹¹

Die wiederholten Versuche, in „länge[n] nächte[n] / Treu zug um zug dein bildnis zu beschwören“, erinnern darüber hinaus an den nächtlichen Schöpfungsmythos aus *Le Peintre de la vie moderne*, der am Ende der Untersuchung von *À une passante* zitiert und auch während der Analyse des Gedichts *Das Bild* herangezogen wurde. Auch bei George bemüht sich leidvoll und leidenschaftlich der Dichter-Maler in der einsamen Nacht, das am Tag erblickte und dann entschwundene Bild auf die Leinwand zu bringen – allerdings „[u]msonst“ (V. 17). Die Erinnerungsarbeit („was mühevoll ich male“) scheitert kläglich und schmerzlich an dem Vergessen (V. 19f.), wobei die Emotionalität durch die Anapher noch gesteigert wird:

Es geht... wie war dein haar und wie dein auge?
Es geht und stirbt in bebendem finale.

Auch an dieser Stelle ist eine Baudelaire-Reminiszenz ohrenfällig, wie Zanicchi hinweist:³¹²

³¹⁰ Vgl. BROKOFF 2010, S. 463.

³¹¹ BSW 3, S. 112. (Die Formen verwischten sich und waren nichts mehr als ein Traum, / Als ein langsam kommender Umriss, / Auf der vergessenen Leinwand, den der Künstler / Nur durch die Erinnerung vollendet. / [...] / Jetzt, o meine Schönheit! Sagen Sie dem Gewürm, / Das küssend Sie verspeisen wird, / Dass ich die Form und die göttliche Essenz / Meiner verwesten Liebe bewahrt habe.)

³¹² ZANUCCHI 2016, S. 297, Anm. 417.

Im Sonett *Le Portrait* verblassen die Augen und der Mund der Geliebten im Angesicht der Zeit, des „schwarzen Mörders des Lebens und der Kunst“, zu einer fahlen Zeichnung:

[...]
De ces grands yeux si fervents et si tendres,
De cette bouche où mon cœur se noya,

[...]
Que reste-t-il ? C'est affreux, ô mon âme !
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,

Qui, comme moi, meurt dans la solitude[.]³¹³

Anders als George ließ Baudelaire in der letzten Strophe jedoch noch eine Wende eintreten. Die Mnemopoesie des Dichters ist der alles verwischenden Zeit am Ende doch überlegen:

Noir assassin de la Vie et de l'Art,
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire !³¹⁴

Das Bild bei George zerfließt hingegen unter den Tränen („ein steter regen bitterer lauge“)³¹⁵ und löst sich unwiederbringlich in einem „bebende[n] finale“ auf. Im „bebende[n] finale“ klingt sowohl das Triebhafte als auch das Erhabene an. Es ist eine „kathartisch[e]“ Klärung des „Eros“, eine „Steigerung des Begehrens zur Sehnsucht“ sowie ein „somatische[r] Akt der Emanzipation durch kräftige autoerotische Aktion“.³¹⁶ Man könnte Nietzsches Begriff des „Dionysischen“ heranziehen, um den Schluss als eine Auflösung des Bildlich-Plastischen (d. h. des Apollinischen) in ein Musikalisch-Vibrierendes zu deuten.

Wie schon zitiert: „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“³¹⁷ Da das Ich einen Blickkontakt scheut bzw. ihm ausweicht, kann das Bild eben nicht aus der Vergangenheit heraus in der Gegenwart aufblitzen, womit sich auch keine Erinnerung bildet. Das ist die gezielt tragische Wirkung des Gedichts, das inszenierte Scheitern der Mnemopoesie.

³¹³ BSW 3, S. 130. ([...] / Von den großen Augen, so glühend und so zart, / Von diesem Mund, in dem mein Herz erkrank, // [...] / Was bleibt übrig? Wie fürchterlich, o meine Seele! / Nichts als eine blasse Zeichnung, von drei Stiften [skizziert], // Die, wie ich, in der Einsamkeit stirbt[.]

³¹⁴ BSW 3, S. 130. (Schwarzer Mörder des Lebens und der Kunst, / Du wirst nie in meinem Gedächtnis jene töten, / Die meine Lust war und mein Ruhm!)

³¹⁵ MORWITZ 1969, S. 12: „Das Bild der Tränen wird im Gedicht zuerst durch ‚feucht‘ angedeutet und sodann durch die Worte ‚steter Regen bitterer Lauge‘ möglichst unromantisch ausgeführt.“

³¹⁶ RAU 1992, S. 230f. Sich an das „autoerotisch“ anlehnend wollen BOZZA 2016 und NEUMANN 2008 auf das Fleischliche vereinseitigen. Neumann spricht von einer „autoerotisch[en] [T]ätig[keit]“ (S. 182), Bozza gar von einer „Masturbationsphantasie“ bzw. einem „einsamen Organismus“ (S. 200).

³¹⁷ BENJAMIN 1974c, GS I.2, S. 695.

und in „der göttin schatten“ eine kühne Metapher der „Strahlen des Lichtes“ sehen.³²¹ Es handelt sich demzufolge um den Blick des Dichters auf die Sonne.³²² Ralf Simon versteht „den glatten guss von himmelgrünem glase“ wörtlich als eine gläserne Vase, in der sich schließlich nur der Dichter selbst widerspiegelt. Er deutet „den zug von wunderstaben“ als einen Text aus Buchstaben, d. h. eine Gedichtrede, die den kurzen Anblick der Insassin des Wagens verschriftlicht. Es geht demnach um „die gelungene Ersetzung [der absenten Frau] durch den Text“.³²³ Das Gedicht inszeniere nichts als eine poetologische Selbstreferenz.³²⁴ Bozza hingegen unterstellt dem Gedicht eine homoerotische Dimension. Er betrachtet die Dunkelheit der Sprache als eine codierte Ausdrucksweise für das Geheime und Verbotene und legt den kurzen Bund als einen „homoerotischen Blick-,bund‘ sich untereinander erkennender Verschworener“ aus.³²⁵ Das ganze Gedicht liest er als eine „Andeutung einer sexuellen Begegnung [...], ein Sprechen von nicht meta-, sondern ausschließlich männlich konnotierter physischer Liebe“.³²⁶

Unumstritten ist die Klanglichkeit der Gedichtsprache im Gegensatz zu der angeführten Vielfalt heterogener Lesarten. Das Gedicht, allen voran die erste Strophe, stellt sich als ein durchkomponiertes Klanggebilde dar. Osthoff weist auf die „Häufung von gleichen oder verwandten Vokalen und von gleichen Konsonanzlauten (Alliteration)“ hin.³²⁷ Arbogast spricht von einem „Instrumentieren“ des Textes, worunter „die wiederkehrende Verbindung bestimmter Konsonantengruppen mit bestimmten Vokalen, ihre klangsteigernde Variation und ihre Assoziationen schaffende Vertauschung“ zu verstehen sind.³²⁸ Hoffmann exemplifiziert schließlich die

³²¹ Vgl. SCHULTZ 1967, 23f.

³²² SCHULTZ 1967, S. 24: „Aber wer hätte je das Licht direkt ergriffen? Als Blitz, als Zug von Runen, erscheint es kurz dem Auge, um sogleich wieder durch ein Höheres gnädig ergriffen zu werden. Nur im Abendrot kann der Mensch Blicke mit dem Licht tauschen, wie es der Triumph der vierten Strophe beschreibt. Dabei ist zugleich Trauer, denn das Licht wird verschwinden, aber das Kommen der großen und weißen Göttin und die kleine Dauer des stolzen Bundes zwischen dem Sterblichen und der Göttin wird doch als Triumph empfunden, mit derselben Übersteigerung des Ausdrucks wie zuvor ‚ekstase‘.“ Ausdrücklich gegen diese Deutung spricht sich HOFFMANN 1987 aus (S. 178f.). Die Sonne sei entgegen der deutschen Grammatik „in unserem Kulturkreis“ ein Gott. Bei Goethe handle es sich eher um Eos oder die Göttin der Abenddämmerung. „Das Gedicht *Auf der Terrasse* aber kündigt von einer Begegnung, einem persönlichen Gegenüber (was ja die Assoziation einer Dame erwecken konnte).“ (S. 179)

³²³ Vgl. SIMON 2011, S. 267.

³²⁴ Ebd.: „Das ‚du bist es‘ (Vers 13) ist in einer poetologischen Lektüre die Selbstrede des Ich, das die Inversion des Blicks zum Text vollzogen hat und aus dem ‚abendrote / Getauschter blicke‘ sich selbst und die eigene ‚trauer‘ liest. Wenn das Ich in seiner Selbstrede als ‚du selber‘, nämlich als ‚bote‘ der poetologischen Nachricht kam, dann ist ‚unsres bundes kleine dauer‘ die Selbstbegegnung des blickenden Ich mit dem durch die Vase gespiegelten Blick.“

³²⁵ BOZZA 2016, S. 245.

³²⁶ Ebd., S. 249.

³²⁷ OSTHOFF 1957/58, S. 20f. Es handelt sich um eine „Versinnlichung der deutschen dichterischen Sprache. Versinnlichung bedeutet nicht die Anwendung von leuchtenden Farben als Selbstzweck, sie werden vielmehr als sinnhaltige klangliche Urgegebenheiten planvoll eingesetzt“ (S. 21).

³²⁸ ARBOGAST 1967, S. 108-110, hier S. 108.

„typische[n] symbolistische[n] Stilmerkmale“ dieses Jugendgedichts, die „Aussparrung der realen Vorgänge, Verknappung der Diktion, die Strukturierung auf der vertikalen Ebene“ bewirken.³²⁹

Die Epiphanie der Göttin (V. 4) scheint eher durch die Entfaltung und Entwicklung der Klänge zum Ausdruck gebracht zu werden als durch die inhaltliche Aussage. Die ersten drei Zeilen, die den ersten Satz bilden, strömen klanglich auf die vierte Zeile zu, die zugleich den zweiten Satz umfasst. Die sinnesverwirrende Syntax (V. 1-3) zeichnet sich nicht durch ihre Komplexität, sondern durch ihre Kompression aus. Im Gegensatz zu dem schwer zu entschlüsselnden Sinn, der ja auch zurückgedrängt zu sein scheint, bilden die Klänge der Wörter einen strömenden Sprechfluss: „Die *hügel* vor die *breite brüstung schütten*“ – im Sinne von „werfen“³³⁰ – „den *glatten guss* von *himmelgrünem glase*“, der aus den „*wirren wipfel* und des *glücks hütten*“ besteht, vor den Augen dessen nieder, der sich auf der Terrasse befindet. Die „*wipfel*“ und „*hütten*“ stellen hier zwei Appositionen von „*guss*“ dar. Der „*guss*“ muss sich daher weder auf einen konkreten Fluss (Seine) noch im übertragenen Sinne auf eine glasgegossene Vase beziehen, wie jeweils Morwitz und Simon darin zu sehen glauben. Im sommerlichen Licht-Schatten-Spiel haben die Gegenstände ihre Konturen verloren und sind zu einem einzigen Bilderfluss – einem „*glatten guss*“ – verschmolzen. Die flüssig-fließende Impression wird durch die Dominanz des Umlautes „ü“ bzw. die variierenden Kombinationen von Vokalen und Konsonanten erzeugt: *hü- brei- brü- schü- / gla- gu- grü- gla- / wi- wi- glü- hü-*. Die sich fortbewegende Klangwelle kommt in der vierten Zeile plötzlich ins Stocken, als die klangvolle a-Assonanz (*scha- ra- va-*) die sanft klingende ü-Häufung ablöst, die einen Guss bzw. Fluss evoziert.³³¹ Das Verb „*rasten*“ (V. 4) klingt daher tatsächlich wie ein Befehl zur Ruhe und zum Stillstand des Rhythmus. Mit dem Klangwechsel geht auch eine Wende der Blickrichtung des Betrachters einher:

Der Blick richtet sich von dem Gesamteindruck vor der Terrasse auf ein Detail auf der Terrasse, von der Situation auf einen Moment [...]. Die Plötzlichkeit, mit der dieser Moment auftaucht, die Unvermitteltheit, mit der er der Strophe eingefügt ist, die kontextuelle Ungewissheit verleihen der Aussage den Charakter des Suggestiven und Rätselhaften.³³²

„Der göttin schatten rastet auf der vase“: Der Vers kann freilich als eine poetische Beschreibung des banalen Schattenwurfs einer Göttin-Statue gelesen werden, der dem folgenden Ereignis als

³²⁹ HOFFMANN 1987, S. 180.

³³⁰ ARBOGAST 1967, S. 108f.: „Dieses ‚schütten‘ ist ein reines Produkt der ‚Instrumentierung‘. Der Dichter sucht ein Verb, das man auf den Vorgang der Schattenbildung anwenden kann. Einen Schatten ‚werfen‘, sagt man gemeinhin. Aber dieser Ausdruck war im klanglichen Kontext des Verses nicht verwendbar.“

³³¹ Zur Klangwirkung der ersten Strophe vgl. ARBOGAST 1967, S. 108ff. sowie HOFFMANN 1987, S. 173ff.

³³² HOFFMANN 1987, S. 174.

Zeitangabe dient. Angesichts des feierlichen Tons und des vorangegangenen Licht-Schatten-Spektakels kann er jedoch durchaus buchstäblich verstanden werden – als eine visionäre Göttin-Erscheinung auf der Terrasse. Es geht also um einen Moment der Epiphanie, die nicht nur lautlich durch eine plötzliche Zäsur auf der phonetischen Ebene inszeniert worden ist, sondern auch bildlich dargestellt wird, indem die „göttin“ sich vor dem fernen Hintergrund der „wipfel“ und „hütten“ abhebt.

Die Erscheinung der „göttin“ nimmt die Erscheinung einer Passantin, genauer: einer Frau im Gefährt, vorweg.³³³ Sie wird nicht direkt genannt, sondern zeigt ihre Präsenz zuerst nur verhüllt durch das „heisse[] rad[]“, eine Synekdoche für ihr Vehikel: Man muss sich also eine hinter den Wagenspeichen oder -gittern zu sehende Frauenfigur vorstellen. Die Anwesenheit eines Gegenübers verrät außerdem das Wort „uns“ (V. 6), das von dem Ich ausgerufen wird. Die Frau wird flüchtig wahrgenommen und von dem Ich als seinesgleichen erklärt. Ungewöhnlich ist neben den etwas kühnen Metaphern („rad[]“ und „wunderstaben“) vor allem die im Vers fünf dargestellte Bewegung: Nicht der Wagen fährt auf das Ich zu, wie man normalerweise denkt, sondern das Ich eilt dem Wagen entgegen.³³⁴ Die Bewegung des Ich auf die Passagierin steht der Bewegung des Du als „bote“ auf das Ich in der Schlussstrophe entgegen. Dieses Gleichgewicht untermauert sowohl das „uns“ (V. 6) als auch „unsere[n] bund[]“ (V. 16) am Ende. Außerdem ist an der Bewegung zu erkennen, dass es sich nicht etwa um eine zufällige Begegnung handelt, sondern um ein gewolltes Entgegeneilen bzw. ein gezieltes Suchen des Ich (V. 9: „Ich suche *wieder...*“). An dem von „blick“ (V. 6) und „nacht“ (V. 8) gebildeten Rahmen erkennt man eindeutig die Baudelairesche Formel des Blickkontaktes („Un éclair... puis la nuit!“). Was dort durch Auslassungspunkte unterschlagen wird, wird hier ausführt. Der Schriftzug von Runen („wunderstaben“)³³⁵ steht für ein Geheimnis, das den beiden („uns“) in dem aufblitzenden Augenblick offenbart wird. Sie werden außerdem „ergriffen“ – d. h. erschüttert – durch eine höhere Instanz. Die Erschütterung empfinden sie als „gnade“. Geschildert wird in diesem Zusammenhang ein gemeinsames Erlebnis der Epiphanie, die ja durch die Erscheinung der „göttin“ (V. 4) quasi in ihrem Wortsinn angekündigt wird. Anders als in *À une passante* tritt die Frau im Wagen an dieser Stelle weder als Göttin selbst noch als ihre Vertreterin auf, sie ist vielmehr wie das Ich nur eine Epiphanie-Erlebende. Diese Epiphanie zeichnet sich nicht durch

³³³ Die von Bozza eröffnete Gender-Diskussion sei insofern erledigt, als dass die „göttin“ eine Frau evoziert.

³³⁴ Vgl. OSTHOFF 1957/58, S. 23. Dort gibt er eine andere Erklärung als die folgende.

³³⁵ HOFFMANN 1987, S. 175: „Die Prägung ‚wunderstaben‘, analog zu Buchstaben gebildet mit der Reminiszenz der etymologischen Ebene von Rune und Wahrsagezauber, bedeutet hier sinnhaft konkretes, Sinn offenbarendes Zeichen.“

die Anwesenheit der Gottheit ab, sondern durch die göttliche Botschaft, d. h. ein hohes Wissen oder eine tiefe Erkenntnis, die ihnen beiden während des blitzhaften Erlebnisses vom Blickwechsel eingefallen ist. Durch die gemeinsame Empfindung wird eine Gemeinschaft zwischen dem Ich und seinem Gegenüber schon angedeutet. Die Epiphanie ist nur von kurzer Dauer. Der flüchtige „blitz“ ist in der ewigen „nacht“ sofort verpufft.

Der erste Vers der dritten Strophe (V. 9) rekurriert auf den ersten Vers der zweiten Strophe (V. 5). Der zehnte Vers wiederholt wiederum den vierten. Am selben Ort und zur selben Zeit wird eine neue Suche gestartet. Die erneute Erscheinung bzw. Erwähnung der „göttin“ kündigt wie zuvor eine erneute Begegnung mit derselben Frau an. Doch der Kontext hat sich verändert. Das „du“ (V. 11) bezieht sich einerseits freilich immer noch auf die Frau, die vorübergefahren ist und nach der nun gesucht wird. Andererseits scheint das „du“ der „göttin“ aus dem unmittelbar vorangegangenen Vers nahezustehen. Der pronominale Bezug auf die „göttin“ wird durch die Bezeichnungen „gross und weise“, die göttliche Attribute zu sein scheinen, noch verstärkt.³³⁶ Die Qual in der Ekstase (V. 12) fasst die qualvolle Suche zusammen und greift dem Triumph der folgenden Strophe vor. Über den Strophensprung hinaus setzt sich die Verbundenheit „ekstase./Triumph!“ durch. Die quälende Frage „wärst wirklich du so gross und weise?“ wird mit „du bist es“, einer Antwort voller Kraft und Entschlossenheit, bejaht.

In der Tat bildet die letzte Strophe eine Art Spiegelbild der zweiten Strophe. Das jambische Kolon „Triumph!“ korrespondiert dem aus Vers sechs („Ein blitz:“). Damit leitet der Siegesruf die zweite Begegnung ein, die im Vergleich mit der ersten „mehr ist als ein kurz aufleuchtender Blitz“.³³⁷ Sie „verflüchtigt sich [...] nicht jäh, sondern wird fruchtbar“.³³⁸ Die Mittagssonne, die dem Leser das „heisse[] rad[]“ (V. 5) suggeriert, wird nun durch das milde „abendrot[]“ (V. 13) abgelöst. Der Blickwechsel, der dort hinter der „blitz“-Metapher steht, findet hier im Klartext mit weniger Explosivität und mehr Solennität statt („Getauschte[] blicke“). Darüber hinaus wird der geheimnisvolle Schriftzug (V. 6: „ein zug von wunderstaben“) am Ende quasi entziffert (V. 14: „las“). Das „du“ kommt nicht um des eigenen Willens zurück, sondern als „bote“³³⁹ einer höheren Botschaft, die durch „erhöhte gnade“ (V. 7) in der zweiten Strophe auch

³³⁶ Vgl. HOFFMANN 1987, S. 176.

³³⁷ OSTHOFF 1957/58, S. 24.

³³⁸ HOFFMANN 1987, S. 176.

³³⁹ Nach dem *Deutschen Wörterbuch* kann das Wort „bote“ im Mittelhochdeutsch „gleich andern persönlichen wörtern z. b. freund, feind, meister, herr, nachbar, gesell, koch, auch von frauen gesagt werden: sie mag nicht sein bote sein; er schickte seine frau als boten“ (Bd. 2, Sp. 273). Zit. auch in BOZZA 2016, S. 244, Anm. 285. Bozza will sich allerdings „[v]or dem Hintergrund der Geschlechtertypologie in Georges Frühwerk [...] nicht davon überzeugen“ lassen, dass es sich bei dem „bote[n]“ auch um eine weibliche Figur handeln könnte.

schon vorweggenommen wird.³⁴⁰ Diese Epiphanie des göttlichen Boten – man denke an den Engel in der biblischen Tradition als Gottesgesandten – bringt dem Ich eine zweifache Erleuchtung: Das Erkennen des Du (V. 11: „gross und weise“) und die Selbsterkenntnis (V. 14: „meine trauer“).³⁴¹ Die „trauer“ richtet sich auf das Bewusstsein der zu folgenden Trennung. Das „Doch“ dreht allerdings schlagartig die Stimmungslage von der Resignation zur Elevation – aufgrund des Bekenntnisses zur Treue seitens des Gegenübers. So muss der letzte Vers gelesen werden: Stolz war unser Bund *trotz* der kurzen Dauer.

Bemerkenswert ist die Vermutung von Hoffmann, dass das alles nur Suggestionen und Visionen sind, die von den Impressionen in der ersten Strophe ausgegangen sind:

Der Schatten der Göttin auf der Vase [...] weckt die Sehnsucht nach ihrer Epiphanie. Dumpfe Ahnung strebt nach dem Licht heller Bewußtheit. Die Terrasse wird zum Ort der Vision. Die als Begegnung erfahrene Erleuchtung setzt das Bemühen um sie voraus, die Empfängnis der Seele bedarf der von ihr ausgehenden Aktivität des Willens. In der Wiederkehr der plötzlich entschwundenen Erscheinung wird sie nach einer Strecke des Suchens und quälenden Zweifels in ihrem vollen Gehalt erfaßt, wird der Augenblick fruchtbar. Die Wirksamkeit der ursprünglichen Erfahrung ist bedingt durch ihre Verarbeitung in der Erinnerung und entfaltet sich im Bewusstseinsgrad der Wiederholung.³⁴²

Selbst in diesem kopfkinoartigen Gedankengang von Suggestion, Imagination und Glorifikation bleibt die Struktur „Erweckung – Erscheinung – Erinnerung“ erkennbar, die dem *Passante*-Motiv inhärent ist.

Das Gedicht *Von einer Begegnung* eröffnet außerdem zwei weitere untergeordnete Motive des *Passante*-Motivs, auf die es später noch einzugehen gilt. Das eine bezieht sich auf das Entgegenkommen der Wunschfigur zu dem Ich, das die Schlusszene der *Weihe*, des Einleitungsgedichts von *Hymnen*, ebenfalls feierlich zur Schau stellt. Die Musenfigur „herrin“ – analog zu der auf der Vase rastenden „göttin“ – schwebt zu dem Dichter nieder, um ihn zu weihen. Das andere bezieht sich auf das Erblicken einer Frauenfigur im fahrenden Wagen. Eine ähnliche Szene des Vorübergehens, in der ein nie gekanntes und kaum gesehenes „Köpfchen“ „kokett verborgen in der Sänfte [lehnt]“,³⁴³ wird in der 14-zeiligen Schlussmetapher des *Prologs* zum *Tod des Tizian* zuerst als Gleichnis ausgemalt, dann im Träumen nochmals nachgemalt. Dort wird die Realität durch Vergleichen und Träumen doppelt ausgeblendet, das lyrische Subjekt (der Page) bleibt in einem narzisstischen Schein gefangen.

³⁴⁰ Vgl. OSTHOFF 1957/58, S. 25: „[D]as Du bringt nicht Erfüllung durch sich selbst, sondern ist nur Bote einer noch nicht erfassten tieferen Wesenheit[.]“

³⁴¹ Vgl. HOFFMANN 1987, S. 176 sowie OSTHOFF 1957/58, S. 24.

³⁴² HOFFMANN 1987, S. 179.

³⁴³ HSW III, S. 40, V. 42.

sein soll. Er will die Kunst zur Religion machen, die nach Gläubigen verlangt.³⁴⁶ In diesem Frühwerk bleibt die Idee der Kunstreligion freilich vielmehr eine Intention als eine Realität, eine Haltung als eine Errungenschaft. Es geht einerseits um Versuchungen, die dem Suchenden im Weg stehen, andererseits aber auch um die Bereitschaft des Dichters, sich dem Ideal hinzugeben oder gar daran zugrunde zu gehen. Es ist oft schwer, die beiden Aspekte voneinander zu trennen. Ein Beispiel für die vage Grenze zwischen Versuchung und Hingabe liefert etwa das Jugendgedicht *Die Najade* aus *Die Fibel*, das dem vorliegenden Gedicht thematisch nahesteht. Der Auftritt und der Abgang der Najade ähneln denen der Passantin Baudelaires:

Da tritt aus dem kühlen bade
Plötzlich vor der grotte rand
Lieblich schön die quill-najade
In hell-schimmerndem gewand.

Sie bringt schnell ihn zum erwachen
Streuet blumen vor ihm hin
Und mit einem leisen lachen
Ging sie schnell wie sie erschien.

Die unstillbare Sehnsucht des Jünglings, der die schöne Quellennymphe erblickt, aber nicht erreichen kann, führt schließlich zu seinem Tod im Wasser:

Da erfasst ihn ungemessen
Wilder schmerz.. er härmt sich ab
Nimmer kann er sie vergessen
Und der quell ward ihm zu grab.³⁴⁷

Das Schicksal teilt auch die Titelfigur des Gedichtes *Der Blumenelf*, nachdem er „Die alpenrose im rötlichen kleid / In zarter und herrlicher pracht“ in unerreichbarer Nähe gesehen hat. Die kurze Erfüllung der Sehnsucht erkaufte er sich mit dem Selbstmord:

Er stürzte des sichern verderbens bewusst
Nach ihr in den gähnenden schlund
Und presste im fallen in brennender lust
Die blume an seinen mund.³⁴⁸

Die verhältnismäßig wenigen Untersuchungen zum Gedicht [*Ihr alten bilder...*] bzw. zum Gedichtband *Pilgerfahrten* überhaupt sind sich erstaunlicherweise in dem (Vor-)Urteil einig, dass die seewärts schreitende Frau eine Verführerin und Verderberin des Dichters ist, ohne jedoch handfeste Beweise vorzulegen. In der traumhaften Vorübergehenden will David ein „gefährliche[s] Schauspiel[.]“ sehen, an dem sich die Dichterseele weidet, „sich berauscht und dabei zu leben vergißt“. ³⁴⁹ Lach betrachtet das „nahe[] see“ als „eine erotische Sphäre“ und das

³⁴⁶ Vgl. DAVID 1967, S. 66f.

³⁴⁷ GSW I, S. 14.

³⁴⁸ GSW I, S. 30.

³⁴⁹ DAVID 1967, S. 62.

„wiesental“ als ein lebensfernes „Jugendstil-Paradies“. Die Vorübergehende, die diesem „unheimlichen und gefährlichen“ Milieu zugeordnet wird, erscheine daher „in ihrer sinnlichen Ausstrahlung selbst unheimlich und gefährlich“.³⁵⁰ Unter Berufung auf die Sage von Ritter Stauffenberg reiht Morwitz die Frau am See unter die verführerischen und verhängnisvollen Wasserfeen, wie Undine und Melusine, ein.³⁵¹

Solide Hinweise auf eine gefährliche Wirkung der Frau auf den Dichter liegen im Gedicht nicht vor. Die „verderbnisvolle[] pracht“ (V. 4) muss sich nicht auf die eher nüchtern statt prächtig erscheinende Frau beziehen, deren Bewegung der Dichter schließlich als „weises spiel“ (V. 13) bezeichnet. Das unter Duftrausch erblickte „blaue[] wiesental“ (V. 6) scheint hingegen eher jene „selige gefilde“ aus der *Weihe* zu sein, die unter der Betäubung an „starkem urduft“ sowie „durch der zweige zackenrahmen“ in Erscheinung treten und aus denen „die herrin“ zur Weihe des Dichters niederschwebt.³⁵² Außerdem ist das Frauenbild Georges mindestens zur Zeit seiner Freundschaft mit Ida Coblenz durchaus kein misogynen, wie man den Dichter gerne voreilig und pauschal der Frauenfeindlichkeit bezichtigt.³⁵³ Als Musefigur der *Pilgerfahrten* gilt unter anderen die „madonna von ebenholz“ aus dem Terzinengedicht [*Lauschest du...*],³⁵⁴ in dem Coblenz „zum erstenmal im Werk des Dichters eine Rolle spielt“,³⁵⁵ sowie die „braut“ aus dem Gedicht *Neuer Ausfahrtsegen*, die mit der Vorübergehenden hier in unmittelbarem Zusammenhang steht.³⁵⁶ Insofern ist die alternative Lesart berechtigt, die zum nahen See schreitende Frauenfigur als ein anzubetendes Idealbild des Dichters zu betrachten, dem er sich jedoch nicht annähern kann.

Der Versuch, die „alten bilder“ aus dem Schattenreich heraufzubeschwören, erinnert an Goethes *Zueignung* aus *Faust I*, in der die formlose Vergangenheit nach einer dichterischen Form verlangt und die „schwankende[n] Gestalten“ Figuren werden wollen:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?³⁵⁷

³⁵⁰ LACH 1974, S. 124.

³⁵¹ MORWITZ 1969, S. 37.

³⁵² GSW II, S. 10.

³⁵³ Zu Frauen um George vgl. OELMANN 2010. Zu Georges Beziehung zu Ida Coblenz vgl. GEORGE u. COBLENZ 1983.

³⁵⁴ GSW II, S. 35.

³⁵⁵ MORWITZ 1969, S. 29.

³⁵⁶ GSW II, S. 47. Das Gedicht folgt direkt [*Ihr alten bilder...*].

³⁵⁷ GOETHE 1981a, HA 3, *Faust I*, S. 9, V. 1-4. Der Prolog *Zueignung* spielt auf den biografischen Sachbestand an, dass Goethe 1797 nach einer Pause von mehr als zwei Jahrzehnten das unvollendete Faustdrama wiederaufnahm, vgl. ebd., S. 505, *Anm. zu Zueignung*.

Die Pilgerfahrt zum „wahren auen“ scheint zugleich eine Rückkehr in die kindliche Reinheit zu sein. So fragt der Dichter sich selbst im Gedicht [*Mächtiger traum...*]:

Läg im vergnügen an fasslichen tönen
Die mir seit monden im munde dröhnen
Zu neuer erscheinung ein keim?

Kehr ich nun zu wahren auen heim?³⁵⁸

Dem Reisenden bleiben aber sowohl die „alten bilder“ als auch die „wahren auen“ verschlossen. Er kann weder in die fromme Kindheit³⁵⁹ zurückkehren noch nach dem Heiligtum weiterpilgern. Stattdessen bleibt er in einer Gegenwart (V. 4: „Nun“) voller Versuchungen („verderbnisvoller pracht“) gefangen: einer Seelennot, die eine Erlösung erwartet.

Der Rausch der Düfte (V. 5: „gerüchten“)³⁶⁰ hat den Dichter seiner ausweglosen Wirklichkeit entrückt und gewährt ihm einen Einblick in die reine Traumlandschaft mit fabelhaften Wasservögeln und einem lichtdurchfluteten See. Das aus der Ferne gesehene „wiesental“ muss die ersehnte „wahre[] aue[]“ sein. Dass die Farbenkombination – blau, weiß, rosa (V. 6-7) – auf die Sehnsucht nach einem Ausweg aus der Einsamkeit verweist, belegt das Einleitungsgedicht *Siedlergang*, in dem „[w]ie blau und rot auf weisser saat ein schimmer“ den Einsiedler aus seiner „klause“ herauslockt und zu einer Vision der „lichtgestalten“ führt.³⁶¹ Der Gedanken-gang des Einsiedlers soll herangezogen werden, um das Fantasiewesen im „wiesental“ zu erhellen. Den Tänzerinnen „mit grellen purpurschleifen“ im „alten tale“ bzw. in „des hügels kimme“ – will sagen: in der Realität – die ihn zeitweise verführt haben, zieht er die „lichtgestalten“ auf dem „treppenbogen“ vor,³⁶² die „als Gebilde seiner Phantasie und seiner Wünsche im Gegensatz zu den grell aufgeputzten, tanzenden lebenden Frauen stehen.“³⁶³ Die „lichtgestalten“ sind aber unerreichbar und gehen im edlen Schritt vor den Augen des Einsiedlers ständig vorbei, ohne sich aufzuhalten:

Die edlen schrittes nicht im wege halten.
Vor ihrer keine dränge meine stimme.³⁶⁴

Er „formte früher [...] wuchs und aug und lippe“ seines Idealbildes nach seinem „hange“, muss sich in der Realität aber immer mit „bleichen miene[n]“ konfrontiert sehen.³⁶⁵ Vor der

³⁵⁸ GSW II, S. 43.

³⁵⁹ Vgl. u. a. *Verjäherte Fahrten I*, GSW II, S. 50.

³⁶⁰ Das Wort „gerüchten“ (V. 5, Singular: Gerücht) ist eine Nebenform zu „Geruch (odor, Duft)“, GSW II, S. 116.

³⁶¹ GSW II, S. 32, V. 7 und 18. Die Farben Blau, Weiß und Rot sind Mattia di Taranto zufolge ein Hinweis auf Frankreich, von dem George sich angezogen fühlte, vgl. PIRRO 2017, S. 58, Anm. 4.

³⁶² GSW II, S. 32.

³⁶³ MORWITZ 1969, S. 26.

³⁶⁴ GSW II, S. 32, V. 19-20. „Die“ bezieht sich auf die „lichtgestalten“.

³⁶⁵ GSW II, S. 32f, V. 21-28.

Einsamkeit der „klausen“ flieht der Einsiedler in die lebendige Alltagswelt, da diese aber seinem Idealbild nicht entsprechen kann, kehrt er wieder „Zurück wovon er sich am tage trennte: / Ins leben seiner treuen pergamente“.³⁶⁶

So könnte sich die graziös ans Wasser schreitende Frau im vorliegenden Gedicht jenen unaufhaltsam vorbeigehenden „lichtgestalten“ anschließen, die nur aus der Ferne zu erblicken, aber nicht zu erreichen sind. Ihrer Erscheinung gehen gemäß einer Epiphanie die Unruhe in der Natur („Die reihet [...] flüchten“) und der Lichteffect („glänzt wie stahl“) voraus. Ihre Bewegung und Kleidung (V. 9-12) übernimmt George offensichtlich aus dem Sonett *À une passante*:³⁶⁷

Une femme passa, d'une main fastueuse	Erschien ein weib · ihr finger gravitatisch
Soulevant, balançant le feston et l'outlet ;	Erhob und wiegte kleidbesatz und saum ·

Sie macht die „klänge“ sichtbar und verhüllt sich in „gewänder[n]“. Durch die Assoziation mit Rhythmus und Gewebe (lat.: *textus*, Text) – „ebenmass“, „seidenstränge“ und „wob“ – wird das allegorische Potenzial der sich wundervoll bewegenden Dame ersichtlich: Sie personifiziert die Poesie. Der Wechsel von Verbergen und Enthüllen, den „ihr hochgestreckter finger“ beim Wiegen („hielt und hob“) des Gewandes bewirkt, ist für den Zuschauenden ein „weises spiel“. Unter Anlehnung an die Goethesche Metapher aus *Zueignung* von 1784 – „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“³⁶⁸ – greift George dieses „weise[] spiel“ des Schleierwurfs offenbar in seinem letzten Standbild-Gedicht *Der Schleier* wieder auf, das den *Teppich des Lebens*, den Mittelzyklus des gleichnamigen Gedichtbandes, schließt. Durch den Schleierwurf der siebten Standbildfigur, einer verschleierten Frau,³⁶⁹ die die Dichtung allegorisiert, werden in den Sinnen des Publikums wundervolle Visionen evoziert. Verschiedene dichterische Welten entstehen jeweils beim andersartigen Wogen, Wehen und Wirbeln des Schleiers:

So wie mein schleier spielt wird euer sehen.³⁷⁰

Die Hervorhebung des Spektakels im „wiesental“ findet ihren Ausdruck gerade in der Rückblendung des Ereignisses auf der temporalen Ebene. Das Vorübergehen im Präteritum wird in

³⁶⁶ GSW II, S. 33, V. V. 34-35.

³⁶⁷ LACH 1974 (S. 123, Anm. 1) verweist auf zwei Verse aus einem anderen Sonett Baudelaires: „Avec ses vêtements ondoyants et nacrés, / Même quand elle marche on croirait qu'elle danse“ (Mit ihren flatternden und schillernden Gewändern, / Selbst wenn sie schreitet, ist es, als tanze sie), BSW 3, S. 106, V. 1-2.

³⁶⁸ GOETHE 1981b, HA I, S. 152, V. 96. Auf die Intertextualität zwischen Georges *Schleier* und Goethes *Zueignung* wird hingewiesen in: GSW V, S. 117.

³⁶⁹ Vgl. MORWITZ 1969, S. 196f. Von einer „verhüllte[n] frau“ spricht auch das dritte *Standbild*-Gedicht: „Wie dachte ich dich mir schön · verhüllte frau! / Von welchem zauber dass du durch jedwedem / Betrübten tag hindurch noch an ein eden / Den glauben wecktest berg und bau! // Hat oft das allzu träge blut gestockt / Wie wusstest du mit einem blitz die untern / Die müden kranken irren zu ermuntern! / Wie ist die macht die stets uns fürder lockt..“ GSW V, S. 55.

³⁷⁰ GSW V, S. 59.

der Gegenwart, von der aus das Ich beschreibt und berichtet, eingebettet und somit in die zeitliche Ferne geschoben. Eingebettet oder gar vergraben wird die gesamte Szene auch dadurch, dass ihr Ende im Schlussvers auf ihren Anfang im achten Vers rekurriert (Wiederholung von „Zum nahen see...“). Die Hervorhebung durch Rückblendung verleiht dem wundervollen Schauspiel den Charakter eines ästhetischen Scheins, der nur zum Genießen, aber nicht zum Greifen ist. „In meinen sinnen blieben wir ein paar“, so der Dichter. Diese Liebesallianz besteht nur in der Imagination und dauert nur so kurz, bis die Vorübergehende hinter den blumigen Schlingpflanzen („lianen“) verschwindet. Die Erinnerung an „unsres bundes kleine dauer“ aus dem Gedicht *Auf der Terrasse* wird wach. Ob der Dichter darauf ebenfalls „stolz“ sein kann, bleibt offen.

Die Wirkung der Vision bringt der Dichter erst im drauffolgenden Sonett *Neuer Ausfahrtsegen* zum Ausdruck. Die Kontinuität zwischen den beiden Gedichten ist offensichtlich:

Als noch verheissung mich ins ferne schickte ·
 In lichten schlafen ich die braut ersann ·
 Da tatest du mich einen tag in bann
 An dem ich dich als ihren boten blickte.³⁷¹

An der im Wachtraum („in lichten schlafen“) ersonnenen „braut“ ist jene von Weitem erblickte „wiesental“-Passantin zu erkennen, mit der das Ich in seiner Vorstellung ein Paar bleibt. Nun erscheint dem Ich ein Gegenüber („du“) im Tageslicht („einen tag“), in dem das Ich eine Botin seines Idealbildes zu sehen glaubt. Er erwartet eine „gute fügung“, „[w]enn nochmal mir dein auge nieder nickte“.³⁷² So wird seine Hoffnung auf die „braut“, aber auch auf die wahre Dichtung neu entflammt. Die „Suche nach der Freundin“ scheint sich mit der „dichterischen Sendung zu vereinen“.³⁷³ Der Dichter will erneut zur Suche aufbrechen, indem er wieder nach seinem Pilgermantel fragt, den er zuvor begraben hat:³⁷⁴

Zur salbung fließ · mein eigen siedend blut!
 Wo find ich wieder meinen pilgermantel?
 Wo find ich wieder meinen pilgerhut?³⁷⁵

Der ideale Wegbegleiter bleibt in der ersten Ausgabe der *Pilgerfahrten* 1891 noch aus. Erst 1898 wird zusammen mit der *Aufschrift* und der Widmung an Hofmannsthal das vorletzte Gedicht [*Beträufelt an baum und zaun*] dem Gedichtband hinzugefügt.³⁷⁶ In diesem Gedicht

³⁷¹ GSW II, S. 47, V. 1-4.

³⁷² Ebd., V. 8.

³⁷³ DAVID 1967, S. 62.

³⁷⁴ GSW II, S. 44, V. 13-16 (*[Schweige die klage!]*): „Am fuss einer eiche / Da schuf er ein grab / Für mein mantel und stab · / Sie wurden zur leiche[.]“

³⁷⁵ GSW II, S. 47, V. 9-14 (*Neuer Ausfahrtsegen*).

³⁷⁶ DAVID 1967 bringt das Gedicht mit der Begegnung mit Hofmannsthal zusammen (S. 63f. u. S. 412, Anm. 24).

nähert sich dem verzweifelten Dichter „ein kind“, eine Erlöserfigur, die nach *Der Teppich des Lebens* in Georges Werk immer deutlicher zum Vorschein treten wird:

Beträufelt an baum und zaun
Ein balsam das sprocke holz?
Verspäteter sonnen erglüh
Die herbstlichen farben verschmolz
Rotgelb · gesprenkeltes braun 5
Scharlach und seltsames grün.

Wer naht sich dem namenlosen
Der fern von der menge sich härt?
In mattblauen kleider ein kind.
So raschelt ein schüchterner wind 10
So duften sterbende rosen
Von scheidenden strahlen erwärmt.

An schillernder hecken rand
Bei dorrenden laubes geknister
Und lichter wipfel sang 15
Führen wir uns bei der hand
Wie märchenhafte geschwister
Verzückt und mit zagendem gang.³⁷⁷

Der kindliche Gefährte scheint wie jene Passantin am See ebenfalls ein aus der Sehnsucht geborenes Fantasiewesen zu sein, das nur im Märchen und Traum zu finden ist. Das Gedicht weist nicht nur viele ähnliche Bildelemente, sondern auch eine parallele Struktur zu *[Ihr alten bilder..]* auf. In der ersten Strophe wird das triste Herbstbild („das sprocke holz“) unter der sinnlichen Wirkung des Weihrauchs („balsam“)³⁷⁸ zu einer Farbenpracht (V. 5-6) verklärt. Im mittleren Teil erscheint dem Einsamen ein Kind, durch dessen Erscheinung auch die sterbende Natur belebt wird. Schließlich bilden das Ich und das Kind ein geschwisterliches Paar, um verbündet und vereint weiter zu pilgern.

Hingegen lassen zwei Abweichungen das Kind als Hoffnungsträger noch profilierter als die Frau am See erscheinen und den Ausgang des Gedichts noch verheißungsvoller wirken. Durch das Entgegenkommen des Kindes zu dem Dichter – man denke an die als Botin zurückgekehrte Passagierin aus *Auf der Terrasse* – sowie die Abschaffung der kurzen Dauer – sie pilgern fortan „wie märchenhafte geschwister“ in Glück und Not – wird die Erfüllung des Wunsches entschlossen untermauert und der Bund mit dem Gefährten endgültig besiegelt. Die Gestalt des Kindes aus diesem nachträglich hinzugefügten Gedicht ist wegweisend für die spätere Dichtung

Von einem „kind“ spricht auch das Gedicht *[Soll nun der mund...]*, das sich auf Hofmannsthal bezieht, GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 10.

³⁷⁷ GSW II, S. 53. Die späte Aufnahme des Gedichts in *Pilgerfahrt* vgl. ebd., S. 91 sowie PIRRO 2017, S. 45.

³⁷⁸ Vgl. die Wirkung des Weihrauchs in *Neuländische Liebesmahle I*: „Die kohle glüht · mit dem erkornen rausch / Beträufle sie! der guss verfliegt und zischt. [...] / Wirft neue körner auf die opferschale! / Dass blonder wirbel unsern sinnen male / Die Wissensvolle müd und wunderbar.“ GSW II, S. 16.

Georges und nimmt unverkennbar die Maximin-Erfahrung vorweg. Für George gilt das Kind als die Figur der Erlösung und Erfüllung schlechthin.

Im Zuge der Metamorphosen der Baudelaireschen Passantin verwandelt sich die eigentlich augenblickliche Begegnung mit einer beliebigen fremden Figur in eine einsame und unerbittliche Suche nach noch unbekanntem Gefährten, die der Dichter an sich zu binden strebt. Der Gründer der *Blätter für die Kunst* verfolgt schließlich das Ziel, „zerstreute noch unbekannte ähnlichgesinnte zu entdecken und anzuwerben“. ³⁷⁹ Diese Gefährtensuche scheitert zunächst entweder an der Bindung oder an der Dauer, bis sie schließlich im Bund mit einem Kind mündet, das die Züge eines Erlösers trägt. Damit hat das Gedicht einen Bogen zu der späteren Theologie des George-Kreises geschlagen. Im Knaben Maximin, einer halb biografischen, halb mythologischen Figur, wird George den Leib „vergottet“ und den Gott „verleibt“ sehen. ³⁸⁰

³⁷⁹ Blätter I/1, S. 2.

³⁸⁰ Vgl. GSW VI/VII, S. 53, V. 36 (*Templer*): „Den leib vergottet und den gott verleibt.“

3. DIE BOTSCHAFT: DONNA – MUSE – ENGEL

An den angeführten vielfachen Um- und Nachdichtungen des Sonetts *À une passante* ist die modifizierende Tendenz Georges nicht schwer zu erkennen. Er versucht nämlich Baudelaires ästhetischen Dualismus zwischen *fugitive beauté* und *éternité*, zwischen *Spleen* und *Idéal* zugunsten eines vereinseitigten Monismus von *éternité* oder *Idéal* aufzuheben. Den „Trübsinn“ der Begebenheit bzw. der Befindlichkeit unterzieht George gerne einer „Vergeistigung“, indem er oft den flüchtigen Augenblick in einen plötzlichen umdeutet. Dementsprechend tendiert die zwielichtige *Passante*, die zwischen Verführerin und Erlöserin oszilliert, im Zuge der Variation immer eindeutiger zu einer *femme idéale*.

Georges Auseinandersetzung mit der plötzlich erschienenen *bella donna* findet noch viel früher als seine literarische Begegnung mit Baudelaire statt. Ganz am Anfang steht dem jungen Deutschen ein anderer ausländischer Dichter Pate: Francesco Petrarca. Georges petrarkische Ausrichtung determiniert auch seine idealisierende Modifikation der Ästhetik Baudelaires im Voraus. Ein besonderes Augenmerk gilt vor allem der motivischen und thematischen Verbundenheit zwischen dem Eingangsgedicht der *Fibel* und dem der *Hymnen*. Diese Verbundenheit durch die Darstellung der Musefigur scheint die stilistische Kluft zwischen den beiden Gedichtbänden überbrückt zu haben, die immer als Durchbruch Georges in Form und Ästhetik wahrgenommen wird.

Der Donna aus der *Fibel* steht, wie zu zeigen sein wird, die Herrin (it.: *donna* = Herrin) in den *Hymnen* nahe. Diese Musefigur wird allerdings nicht mehr als das Endziel der Sehnsucht bzw. die höchste und letzte Instanz an sich betrachtet, sondern, wie es schon in *Auf der Terrasse* (V. 15) und *Neuer Ausfahrtsegen* (V. 4) zu beobachten ist, als „bote“ dargestellt. Der Tatbestand entspricht etwa der Unterscheidung der Museenrollen in der antiken Dichtung: Während die Homerische Muse dem Dichter noch als unmittelbare Quelle dient („Nenne mir, Muse, den Mann, den vielgewandten...“), spielen die Helikonischen Musen bei Hesiod eher die Rolle einer Botin, um dem Dichter den Sinn und Willen der Götter mitzuteilen, indem sie „in harmonischem Sang verkünden, was ist, was sein wird und was zuvor war“.³⁸¹ Dass George die Muse gerne als Botin darstellt, kann in seiner ersten Dichtungsphase bis zum *Jahr der Seele* weitgehend verfolgt werden. Anders als Homer ruft der Dichter die Muse niemals an, sondern sie erscheint ihm immer aus eigener Initiative wie bei Hesiod, um ihm eine Botschaft zu erteilen.

³⁸¹ HESIOD 1999, S. 7, V. 38.

Während die Donna des Petrarca-Epigonon noch für *die schöne Liebe* steht, vollbringt die Herrin die Einweihung des Dichter-Novizen in *die schöne Kunst*, die George zwei Jahre später in der ersten Ausgabe der *Blätter für die Kunst* als *L'art pour l'art* proklamieren wird. Das ist der eigentliche Anfang des Dichters. Die Wende hingegen leitet der Engel des *Vorspiels* ein, der dem Dichter *das schöne Leben* ankündigt. Als Bote tritt der Engel dem Dichter im Eröffnungsgedicht entgegen und bleibt ihm als Geleit treu bis über seinen Tod hinaus im Schlussgedicht. Anders als Baudelaires *Passante*, die kommt und geht, erscheint der Engel, der bleibt. Er ist Gottesgesandter (gr.: *angelos* = Bote) und Seelengleiter (gr.: *psychopompos*) zugleich.³⁸² Diese Doppelrolle des Engels, die in der jüdisch-christlichen Tradition wurzelt – man denke an den Verkündigungengel Gabriel und den Schutzengel Michael – kennzeichnet auch den Engel aus dem *Vorspiel*, dem strengst aufgebauten Zyklus von George überhaupt. Das *Vorspiel* überbietet an der inhaltlichen Einheitlichkeit sogar den *Algabal* und an der Uniformität des Aufbaus noch den *Stern des Bundes*. 24 Gedichte, die sich in vier Gruppen unterteilen lassen und jeweils aus vier Strophen von je vier Zeilen bestehen, kreisen dynamisch und dialektisch um die Angelophanie.³⁸³ Der das *Vorspiel* durchziehende Engel ist einerseits die Kristallisation der bisher von George dargestellten heterogenen Figuren der Gefährten und Gesandten des Schicksals, die in seiner ersten Dichtungsphase immer wieder auftauchen. Andererseits verkündet er offenbar die Ankunft von Maximin, dem eigentlichen Zentrum von Werk und Wirkung des späten George.

Die Transgression, den Typus der *Passante* durch den Boten (Muse und Engel) zu ersetzen, verändert das Verhältnis in dem bisher angewandten Dichter-Passantin-Modell. Der zentrale Augenblick ist nicht mehr der der Erschütterung des Dichters gegenüber der fremden Figur, sondern der, in dem er in ihr einen Boten des eigenen Schicksals erkennt, nämlich das Dichteram anzutreten. Unverändert bleibt hingegen die Struktur des *Passante*-Motivs Georgescher Prägung, in dem die Epiphanie der Botenfigur den Ennui des Dichters unterbricht bzw. ihn davon befreit. Als Ort der Erinnerung an diese Erfahrung gilt dann – metatextlich gesehen – das lyrische Gedicht an sich.

³⁸² MICHL 1962, Art. „Engel“ in *Reallexikon für Antike und Christentum*, bes. S. 53 und 55.

³⁸³ Zum Inhalt und Aufbau des Zyklus vgl. u. a. LEHNEN 2017a, S. 260-263.

3.1. Donna und die Hand des Schicksals: Die Petrarca-Bezüge

3.1.1. Laura und Lorbeer: *Sonett nach Petrarka*

Um Tasso und vor allem Petrarca im Original zu lesen, erlernte der junge George autodidaktisch die italienische Sprache. Zwei Sonette aus dem *Canzoniere* – es handelt sich um das zweite und das dritte Stück – hat der damals etwa Vierzehnjährige sorgfältig abgeschrieben.³⁸⁴ Nicht nur die petrarkische Sonettform, die den Darmstädter Schüler sehr fasziniert haben muss und die er zu jener Zeit auch fleißig einübte, verdient besonderes Augenmerk, sondern auch ein berühmter Augenblick der Liebesdarstellung. Eines der beiden abgeschriebenen Sonette stellt im ersten Quartett eine „Donna“ dar, deren Blick den Dichter gefangen nimmt:

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai;
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
che i be' vostr'occhi, Donna, mi legaro.³⁸⁵

Der Augenblick der Erschütterung und Erlösung des Dichters durch die Donna, genannt Laura, ist eine altbekannte Szene, die sowohl an Dantes Begegnung mit Beatrice in *Vita nuova* erinnert als auch den Blickwechsel mit der Passantin in *À une passante* vorwegnimmt.

Der italienische *Poeta laureatus* kommt nur einmal namentlich in der *Fibel* vor. Es handelt sich um das *Sonett nach Petrarka*. Seltsamerweise wird das Sonett nicht in die Sektion *Übertragungen* aufgenommen, sondern unter den Erlebnisgedichten *Von einer Reise* untergebracht. Die Überschrift erlaubt eine zweideutige Auslegung. Einerseits kann es ein Gedicht sein, das nach der Sonettform des Petrarca verfasst worden ist, andererseits aber auch eine Übersetzung, deren Vorlage von Petrarca stammt. Morwitz bezeichnete das Gedicht zuerst als ein „sehr frei Petrarka nachgedichtete[s] Sonett“,³⁸⁶ dann revidierte er seine Aussage angeblich nach der eigenen Angabe Georges, dass es „keine Übertragung eines Gedichtes des Petrarka [ist], [...] sondern eine Wiedergabe von Gedanken und Gefühl Stefan Georges, die er in einer der Dichtart Petrarkas ähnelnden Weise zum Ausdruck bringt“.³⁸⁷ In der Tat entpuppt sich das Gedicht allerdings als eine durchaus wort- und formgetreue Übersetzung des CCCII. Sonettes aus dem

³⁸⁴ Die jugendliche Petrarca-Verehrung Georges belegt etwa das Foto *Mit dem Petrarca Bingen um 1899* (recte: 1897), das kurz vor der Veröffentlichung der *Fibel* entstanden ist. Darauf ist der 29-Jährige zu sehen, der ostentativ einen Band des *Canzoniere* aus dem Jahr 1511 in seiner Hand hält, den er zuvor von Wolfskehl zum Geburtstag geschenkt bekommen hatte. Dazu BOEHRINGER 1967, S. 110, Tafel 77 sowie FITZON 2006, S. 544-546.

³⁸⁵ Siehe *Handschriftproben aus der Fibelzeit* in Anhang der *Gesamtausgabe I*. (Es war der Tag, an dem der Sonne Strahlen / Aus Mitleid mit seinem Schöpfer erleichten; / als ich gefangen wurde und mich nicht wehrte / da Eure schönen Augen, Herrin, mich banden.)

³⁸⁶ MORWITZ 1948, S. 18.

³⁸⁷ MORWITZ 1962, S. 94.

SONETT NACH PETRARCA

Levommi il mio penser in parte ov'era
quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra:
ivi, fra lor che'l terzo cerchio serra,
la rividi più bella et meno altera.

Per man mi prese, et disse: – In questa spera
sarai anchor meco, se'l desir non erra:
i'so' colei che ti die' tanta guerra,
et compie' mia giornata inanzi sera.

Mio ben non cape in intelletto humano:
te solo aspetto, et quel che tanto amasti
e là giusto è rimasto, il mio bel velo. –

Deh perché tacque, et allargò la mano?
Ch'al suon de' detti sí pietosi et casti
poco mancò ch'io non rimasi in cielo.³⁸⁹

Es hob mich der gedanke in ihre kreise
Zu ihr nach der hier vergeblich geht mein streben
Dort sah ich sie im dritten himmel schweben..
Schön war sie wie nie doch in minder stolzer weise.

Sie fasste mich bei der hand und sagte leise: 5
,So michs nicht trügt werden hier vereint wir noch leben..
Ich bins die so grosse kämpfe dir gegeben
Und die vor abend beendete ihre reise.

Mein glück begreift kein menschlicher verstand:
Dich allein erwart ich und meine schöne hülle 10
Die da unten blieb – der anfang deiner liebe‘

Ach warum schwieg sie und entzog sie ihre hand?
Bei solcher liebreicher und keuscher worte fülle
War mir als ob ich in dem himmel bliebe.³⁹⁰

Das Sonett stellt eine „Visione estatica“ dar, eine ekstatische Vision also, wie der Dichter Leopardi kommentiert: „Es scheint Petrarca, dass er im dritten Himmel ist und dass er Laura in Begleitung der Glückseligen jener Sphäre sieht. Nachdem sie ihn bei der Hand genommen hatte, sagt sie, dass er nach dem Tode mit ihr an jenem Ort vereint sein wird und dass sie mit unendlicher Glückseligkeit begabt ist, nur, dass ihr seine Gegenwart und ihr Körper fehlt. Zum Schluss beklagt er, dass die Vision abbrach.“³⁹¹ An die italienische Vorlage hat sich der junge Deutsche in seiner Nachdichtung formal wie inhaltlich weitgehend treu gehalten. Der italienische Endecasillabo wird vorwiegend in den deutschen jambischen Fünfheber umgegossen. Die wenigen reim- oder rhythmusbedingten Abweichungen sind unwesentlich bis auf den letzten Vers.³⁹² Aus der schmerzlichen Klage über das abrupte Zerplatzen des schönen Scheines – es fehlt nur wenig („poco mancò“), dass der Dichter im Himmel bleibt – wird eine Illusion, „als ob“ er im Himmel bliebe. Petrarca spricht von einem knappen Scheitern, umso größer ist der Schmerz; George hingegen von einer glücklichen Täuschung, an die er quasi liebevoll zurückdenkt. Der Konjunktiv-Modus in der Übersetzung hat das Bewusstwerden des Verlustes der Vision beträchtlich verschleiert.³⁹³ Der himmlische Schein hat sich am Ende nicht so endgültig aufgelöst wie bei Petrarca. Es ist klar, dass der Dichter zur himmlischen Donna emporstreben und das Zusammensein mit ihr über die Dauer eines Augenblicks hinaus wahren will.

³⁸⁸ Darauf verweist zuerst ROSENFELD 1961, dann FECHNER 1971.

³⁸⁹ PETRARCA 1989, S. 784.

³⁹⁰ GSW I, S. 63.

³⁹¹ Zit. n. FECHNER 1971, S. 10, ferner FITZON 2006, S. 542.

³⁹² Vgl. ROSENFELD 1961, S. 297 und FECHNER 1971, S. 15f.

³⁹³ Vgl. FECHNER 1971, S. 16.

Wodurch? Die Antwort mag sich auf den ersten Blick banal anhören: durch Ruhm und Tat. Beides sieht George in der Dichtung zu verwirklichen, die er später hervorbringen wird.

Die Gegenüberstellung zwischen der Muse, die oben im Himmel schwebt, und dem Dichter, der unten bleibt, gibt eine charakteristische Hierarchie der Liebeslyrik der hohen Dame seit dem mittelalterlichen Minnesang zu erkennen, die zu Beginn der Neuzeit bei Dante und Petrarca einen Aufschwung erlebte. Der junge George schließt sich dieser Tradition an.³⁹⁴ So greift er in *Fibel* dasselbe Thema noch einmal auf, und zwar in einer volksliedhaften Variante:

Du standest in der wolken wehen
Gehüllt in wunderbares licht
So schön und herrlich anzusehen
Und wie ein sterblich wesen nicht.

Ich armer stand im tiefen tale
Und betend blickte ich empor
Geblendet von dem hellen strahlen
Betäubt vom zauberischen chor.

Nur eines kann hinauf mich heben
Zu deines thrones lichtem kreis..
Und ach ich fühle es mit beben:
Mir grünt es spät des ruhmes reis.³⁹⁵

„[D]es ruhmes reis“ ist der Lorbeerkranz des Dichters.³⁹⁶ Nur der Dichterruhm kann den unten Betenden zu dem Himmelsbild emporheben. Somit verknüpft sich die Dichterliebe auch mit der religiösen Marienverehrung.³⁹⁷ Das Thema wird entsexualisiert und vergeistigt. Der liebende Dichter steht darüber hinaus dem liebenden Ritter nahe. Um der Gunst der hohen Dame würdig zu sein, muss er „des ruhmes reis“ gewinnen. In dieser Hinsicht ist es wohl nicht von ungefähr, dass Petrarca's Muse Laura heißt, für deren Liebe er den Lorbeer (*laurus*) tragen soll.

³⁹⁴ Vgl. BÖSCHENSTEIN 1986, S. 318: „In der italienischen Lyrik also wird gleich von Anfang an die höhere Instanz gefunden, die durch Schönheit, Liebe, himmlische Höhe dem Dichter zur Orientierung verhilft. Er [i. e. George], der sich immer deutlicher selber seinen Lesern, Freunden und Jüngern als Autorität darstellen wird, läßt uns den Werdegang seines Dichtertums als Unterwerfung unter eine Autorität begreifen, die die bedeutendste italienische Gedichtsammlung, den *Canzoniere* Petrarca's, strukturiert.“

³⁹⁵ GSW I, S. 27.

³⁹⁶ GSW I, S. 113: „reis Allg. für einzelnen Zweig des Baumes; in der tropischen Verbindung ruhmes reis steht reis als Synonym für Kranz, pars pro toto für den Lorbeerkranz.“

³⁹⁷ Oelmann verweist im Zusammenhang mit dem Gedicht u. a. auf Raffaels Gemälde *Madonna von Foligno* bzw. *Sixtinische Madonna*, GSW I, S. 113.

von Unten und Oben sowie die Erhebung von Unten nach Oben werden übernommen. Das Fassen und das Entziehen der Hand Lauras (siehe oben V. 5: „Sie fasst mich bei der hand“ und V. 12: „Ach warum [...] entzog sie ihre hand?“), die dort die himmlische Vision der Liebe umrahmen, werden hier zu einer Geste des „gütige[n] schicksal[s]“ umgedeutet: „Das mich durch Deine hand zur tat getrieben / Und zu den sternern mich emporgehoben“ (V. 13f.). Anders als Laura ist das Du hier nicht die höchste Instanz an sich, sondern es tritt quasi als Bote des eigenen Schicksals auf. Die Darstellung der Geliebten als Botin göttlicher Vorsehung zeigt eine Tendenz der Vergeistigung auf, die George weiterführen und systematisieren wird.

Der Sonettanfang „Ich wandelte auf öden düstren bahnen“ ruft viele Reminiszenzen an eigene und fremde Texte wach, die ein dichtes Netz in Bezug auf die Publikationen und den Arbeitsplan Georges um 1900 bilden. Den zeitgenössischen Lesern Georges muss der Eröffnungsvers von *Teppich* (1900) sofort einfallen, der ein Jahr vor *Fibel* erschienen ist:

Ich forschte bleichen eifers nach dem horte⁴⁰¹

Hinzu kommt noch das Einleitungsgedicht *Weihe* der *Hymnen*, deren zweite Ausgabe (zusammen mit *Pilgerfahrten* und *Algabal*) 1899 ein Jahr vor *Teppich* veröffentlicht wurde. Auf die *Weihe* wird gleich im Anschluss eingegangen werden. Darüber hinaus klingt an den „öden düstren bahnen“ der berühmte Anfang der *Göttlichen Komödie* an, die George zu dieser Zeit ins Deutsche zu übertragen begann:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Chè la diritta via era smarrita.

Es war inmitten unsres wegs im leben ·
Ich wandelte dahin durch finstre bäume
Da ich die rechte strasse aufgegeben.⁴⁰²

Im Kontext der vorliegenden Arbeit kommt der erste Vers von *À une passante* freilich auch infrage, zumal der Erstdruck der *Blumen des Bösen* (1901) ebenfalls in diese Wendejahre fällt:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Es tost betäubend in der strassen raum.

Der Sonettaufbau weist ersichtlich die Struktur der flüchtigen Begegnung „Ennui – Epiphanie – Mnemopoese“ auf. Das planlose Dahinfließen des Lebens (Quartett 1) wird durch die plötzliche Wahrnehmung des Vorüberschwebens eines Himmelsbildes unterbrochen, das gleichzeitig Beben und Liebe im Inneren des Ich auslöst (Quartett 2). Auffällig ist die Verarbeitung des „Chocks“ durch den hohen Bewusstseinsgrad (Sextett). Der Dichter erkennt an der Erfahrung sofort eine „täuschung“, die aber nicht zur Enttäuschung führt. Der „schmerz“ des Verlustes wird durch die Erkenntnis verkraftet, dass das Lieben an sich nicht der Nähe der Geliebten

vgl. auch FITZON 2006, S. 556, Anm. 56 und 58.

⁴⁰¹ GSW V, S. 10, V. 1.

⁴⁰² GSW X/XI, S. 7, V. 1-3.

Und auf der glatten fluten dunkelglanz 10
Die dünne nebelmauer sich zersplittern?
Hörst du das elfenlied zum elfentanz?

Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen
Mit sternenstädten selige gefilde ·
Der zeiten flug verliert die alten namen 15
Und raum und dasein bleiben nur im bilde.

Nun bist du reif · nun schwebt die herrin nieder ·
Mondfarbne gazedschleier sie umschlingen ·
Halbaffen ihre traumesschweren lider
Zu dir geneigt die segnung zu vollbringen: 20

Indem ihr mund auf deinem antlitz bebte
Und sie dich rein und so geheiligt sah
Dass sie im kuss nicht auszuweichen strebte
Dem finger stützend deiner lippe nah.⁴⁰⁷

Dass George das Gedicht der „Hymne“ zuschreibt, ist merkwürdig und bemerkenswert.⁴⁰⁸ Es teilt mit dem antiken *Hymnus* zwar noch „die appellative Struktur, die hierarchisch-vertikale Ausrichtung, den feierlichen Ton und die Tendenz zur Dreigliedrigkeit (Anrufung, ‚epischer‘ Mittelteil, abschließende Bitte)“,⁴⁰⁹ aber es ist nicht mehr ein Preis- und Lobgesang auf einen mächtigen Gott oder die erhabene Natur. Vielmehr schließt sich George an dieser Stelle der hymnischen Tradition seit Klopstock und Goethe an, die die Hymne zu einer Ausdrucksform für den Geniekult und die Selbstbehauptung des Ich umfunktioniert haben. Doch von den Hymnen des Sturm und Drang unterscheidet sich die *Weihe* wiederum dadurch, dass sie nicht in freiem Rhythmus verfasst wurde. Der Georgischen Hymne fehlen nämlich „die Erregungen der Seele“, die zu „Erschütterungen der Verssprache, das heißt vor allem [zu] Irregularitäten des Metrums und der Syntax“ führten.⁴¹⁰ Statt einer Musen- oder Gottanrufung beinhaltet das Gedicht eine einheitliche Selbstanrede, in der das Ich in zweiter Person aufgefordert (V. 1: „Hinaus zum strom!“), angeordnet (V. 5: „sollst du...“) sowie rhetorisch bzw. hypnotisch gefragt wird (V. 9 und 12: „Siehst du...?“, „Hörst du...?“). Schließlich bezeugt das sprechende Ich seine eigene Reife zur Weihung (V. 17: „Nun bist du reif“). Im Mittelpunkt des Gedichts steht also das solipsistische Ich, das sich sowohl auf das Du als auch auf die sprechende Stimme bezieht. Die „herrin“ stellt sich weder als die Quelle der Inspiration heraus noch als die segnende Instanz. Sie agiert eher als eine Zeugin der schrittweise inszenierten Reifewerdung des Dichters, die an Selbstkrönung grenzt. Denn die eigentliche Weihe ereignet sich nicht so sehr

⁴⁰⁷ GSW I, S. 10.

⁴⁰⁸ Die Gattungszuschreibung zur Hymne erfolgte nachträglich, denn George betitelte den Zyklus zuerst ganz schlicht mit dem Namen *Gedichte*, vgl. GSW II, S. 88 sowie BOZZA 2016, S. 152.

⁴⁰⁹ Art. „Hymne“ in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 2007, Bd. II, S. 105.

⁴¹⁰ BREUER 2001, S. 36.

in den letzten zwei, sondern vielmehr in den ersten vier Strophen, wie es am Verhältnis zwischen Dichter und Muse zu erkennen ist. Das Muster des Sonetts *À une passante* wird ins hymnische Verhältnis transponiert und transgressiert.

Bedient man sich der oben genannten Dreigliedrigkeit des Hymnus, um das vorliegende Gedicht einzuteilen, so stellen die ersten zwei Strophen etwa eine „Anrufung“ dar, oder genauer gesagt: eine Aufforderung, die auf sich selbst statt auf eine höhere Instanz gerichtet ist. Die mittleren zwei Strophen machen dann den ‚epische[n] Mittelteil‘ aus, in dem eine visionäre Landschaft geschildert wird. Die letzten zwei Strophen schließlich entsprechen – allerdings nur notdürftig – einer „abschließende[n] Bitte“, denn die Muse wird nicht gebeten, sondern zum Kuss gezwungen, wie zu zeigen sein wird.

In den ersten vier Strophen handelt es sich um eine durch Synästhesie und Suggestion erhöhte Wahrnehmung der Natur, die in einem hymnischen Ton ihre Form findet. Es kommt also auf die „neue fühlweise und mache“ an, die Formgebung der Eindrücke. Das Gedicht eröffnet sich mit einer Flusslandschaft, die an jenen urszenenartigen „Schilfpalast“ aus der Kindheit Georges erinnert, den er in der kindlichen Fantasie allein beherrscht und später in *Kindliches Königtum* (1894) und *Ursprünge* (1907) noch rückblickend thematisiert.⁴¹¹ Eine strikt durchgeführte Abgrenzung zeigt sich sowohl auf der semantischen als auch auf der phonetischen Ebene. Die hohen Schilfrohre wehren sich stolz gegen den Schmeichelchor der uferwärts vordringenden Wellen und erzeugen dadurch einen gegen Versuchung und Ablenkung abgeschotteten Raum. Dies hat eine lautbildliche Entsprechung: Die o-Assonanz (V. 1 und 4) hält die i- und e-Häufungen (jeweils V. 2 und 3) in Grenzen. Der Abgrenzung der Räumlichkeit folgt eine Entgrenzung der Sinne in der nächsten Strophe (V. 5-8). Der Angesprochene soll sich dem olfaktorischen Sinn hingeben, einem „urduft“, sodass sich das Ursprüngliche vermöge der Konzentration („ohne denkerstörung“) gegen die fremde Versuchung durchsetzen kann. Die Betäubung am Duftrausch soll schließlich eine Synästhesie zwischen Sehen und Hören bewirken: „Das auge *schauend* harre der *erhörung*“.⁴¹² Es geht „nicht [um] wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung“ und was in der Dichtung wirkt, sind „auswahl klang maass und reim“.⁴¹³ Der Gesichts- und der Gehörsinn werden anschließend in der dritten Strophe durch suggestierende Fragen in einen halluzinativen Zustand gebracht. Die Sicht in die Flusslandschaft geht

⁴¹¹ Mit dem Hinweis auf die beiden späteren Gedichte liest Böschenstein – seine eigene Seminararbeit referierend – die *Weihe* als „eine Art Gründungsmythos einer neuen Dichtersprache“, BÖSCHENSTEIN 2001, S. 8. Zum „Schilfpalast“ vgl. ferner: BOEHRINGER 1967, S. 17, MORWITZ 1969, S. 290 sowie KARLAUF 2007, S. 47.

⁴¹² Vgl. SIMON 2011, S. 232, Anm. 441 sowie MARTUS 2007, S. 539

⁴¹³ *Blätter*, II/2, S. 34.

langsam in einer Vision auf. Dies geschieht durch Komposition und Kombination von Gegensätzen: Während das „zittern“ des „laub[es]“ dem „glatten fluten“ noch realitätsgemäß gegenübersteht, evozieren die Oxymora „dunkelglanz“ und „nebelmauer“ schon eine übernatürliche Atmosphäre. Dunkel und hell sind in einem Wort vereint, ebenso wie Natur und Architektur. Das undeutlich Gesehene nimmt Gestalt an und verliert sie gleich wieder. Die visuelle Landschaft „zersplitter[t]“, um dem animistischen und überirdischen Naturbild des „elfentanz[es]“ auszuweichen. Die Elfen sind Naturgeister und symbolisieren gemäß dem Animismus die Seele der Natur, die zu sehen nur ein geweihtes Auge vermag. Es handelt sich um eine Vision auf zweiter Stufe. Auf erster, akustischer Stufe wird das Geräusch der Natur als Elfenlied ästhetisiert wahrgenommen. Das halluzinatorische Hören löst anschließend auf eine assoziative und synästhetische Weise eine weitere Vision, d. h. ein visionäres Schauspiel des Elfenanzes aus. Die (Auto-)Suggestion löst das alte und realistische Naturbild auf und bringt ein beseeltes und vergeistigtes hervor. Die Dichotomie von Natur und Kultur, von Fantastik und Idyllik⁴¹⁴ setzt sich in der nächsten Strophe fort, wobei sich die Gegenbilder durch die Genetiv- und Präpositionsstruktur verbinden und vereinigen (V. 13-14: „der zweige zackenrahmen“ und „Mit sternenstädten selige gefilde“). Eine neue und erhöhte Sphäre nimmt Form an, in der selbst Zeit und Raum sich von der gewohnten und gemeinen Messung und Wahrnehmung im Alltag befreit haben (V. 15-16). Diese durch Erhebung und Überschreitung endlich heraufbeschworene Sphäre bietet sich dann als Schauplatz für die Erscheinung der „herrin“ im Schlussteil an. Das Urteil „Nun bist du reif“ ist ein Selbstzeugnis. Dem angesprochenen Selbst wird die Reife eigenmächtig bescheinigt mit der durch Selbstsuggestion erworbenen Fähigkeit, die Natur durch ästhetische Wahrnehmung zu transformieren und zu überformen⁴¹⁵ – „Sinnbildliches sehen ist die natürliche folge geistiger reife und tiefe“,⁴¹⁶ so lautet Georges Überzeugung. Die „herrin“ mit ihrer präraffaelitisch anmutenden Erscheinung⁴¹⁷ personifiziert die Dichtung. Darauf verweisen sowohl die „mondfarbene[n] gazedschleier“, die in der Goetheschen Tradition der Schleiermetapher steht, als auch die „traumesschweren lider“, deren Homophon „Lieder“ ist. Anders als das „göttlich Weib“ in Goethes *Zueignung* von 1784, von dessen Hand das Ich „Der Dichtung Schleier“ empfängt,⁴¹⁸ handelt es sich hier weder um eine Göttin, die

⁴¹⁴ Siehe „die dichotome Struktur“ in BOZZA 2016, S. 158, Anm. 75.

⁴¹⁵ Vgl. SIMON 2011, S. 232: „Dass die Natur ins ästhetische Anschauen transponiert wurde, gilt dem Gedicht als die Reife, dem Niederschweben der Herrin, wohl der strengen Muse, zu begegnen.“

⁴¹⁶ *Blätter*, II/2, S. 33.

⁴¹⁷ MORWITZ 1969, S. 9 sowie BÖSCHENSTEIN 2001, S. 12.

⁴¹⁸ Bei Goethe heißt es in *Zueignung*: „Da schwebte, mit den Wolken hergetragen, / Ein göttlich Weib vor meinen Augen hin, / Kein schöner Bild sah ich in meinem Leben, / Sie sah mich an und blieb verweilend schweben.“, GOETHE 1981b, HA 1, S. 150, V. 29-32. Auf intertextuelle Reminiszenzen an Goethes *Zueignung*, mit der die von

anzubeten ist, noch um eine Muse, die zur Eingebung herbeigerufen wird, wie es von dem Inspirationstopos (stereo-)typisch zu erwarten ist. Die Bezeichnung „herrin“ ist vielmehr irreführend. Einerseits ist sie dem Dichter nicht überlegen, sondern unterlegen, wie die letzte Strophe zeigt. Andererseits schwebt sie aus eigener Initiative zu dem Dichter nieder (d. h.: sie wird nicht angerufen), um die Segnung zu vollbringen (V. 20), die keine Verleihung, sondern eine Anerkennung seiner selbst erlangten dichterischen Reife ist. Außerdem weist der Auftritt der „herrin“ nicht so sehr die Epiphanie einer Gottheit auf. Die Plötzlichkeit der Erscheinenden und die Erschütterung des Erlebenden werden durch die souverän erlassene Ankündigung des Augenblicks mittels der Epanalepse des Zeitadverbials „nun“ (V. 17) wesentlich abgeschwächt.⁴¹⁹

Der die vorletzte Strophe abschließende Doppelpunkt leitet die Schluss- und Schlüsselszene ein, die den Leser mit dem plötzlichen Wechsel vom Präsens ins Präteritum und der den Sinn verdunkelten Syntax überrascht und herausfordert. Die Überraschung auf der temporalen Ebene besteht nicht so sehr darin, dass die bisher ständig steigende Emotion den Höhenpunkt erlangt, sondern vielmehr darin, dass der erwartete Augenblick an Emotionalität verliert, indem er in die Vergangenheit verwiesen wird.⁴²⁰ Außerdem wird die Chronologie der Ereignisse durcheinandergebracht, denn es ist unklar, ob der Musenkuss in der letzten Strophe den Geschehnissen in den ersten fünf Strophen vorausging (dafür spricht das Präteritum) oder folgt (dafür spricht der Handlungsverlauf). Wie sehr dieser temporale Umschlag verwirrt, zeigt die Vielfalt der (Über-)Interpretationen in der Forschung. Arbogast hält es für widersprüchlich, dass der Sprechende „im Tempus des Präteritums auf das Weihegeschehen bereits zurück [blickt], das doch die vorausgehende Strophe als noch bevorstehend gekennzeichnet hatte“. Damit sei „dieser Augenblick, da die fromme Selbsttäuschung offenbar werden müßte, [...] nicht gestaltbar“.⁴²¹ Angesichts des Vergangenseins der Szene konstatiert Böschenstein, dass „die Vereinigung mit der Herrin als gegenwärtig dargestelltes Ereignis gewissermaßen ausgespart wurde und der Dichter von der Ankündigung zum nachträglichen Bericht übergang“.⁴²² Der höchste

George und Wolfskehl herausgegebene Anthologie *Deutsche Dichtung II* 1910 (S. 8ff.) beginnt, wird hingewiesen in BÖSCHENSTEIN 2001, S. 14. Ferner ZANUCCHI 2016, S. 316f.: „Gegenüber Goethe zeichnen sich bei George „eine Entmachtung der Musengestalt und eine Autonomisierung der Dichterfigur ab, wie das Entfallen der Schleierübergabe zeigt.“

⁴¹⁹ Vgl. BOZZA 2016, S. 158: „In der Formulierung, ‚nun‘ ‚reif‘ zu sein, ist nicht nur die topische Plötzlichkeit epiphanischer Erlebnisse zur sicheren Gewißheit und Berechenbarkeit transformiert und die Ausgeliefertheit des Erlebenden gegenüber dem Erlebnis in ihr Gegenteil verkehrt, sondern darin eben auch die Autonomie dieser ‚herrin‘ in Bezug auf ihre Handlung negiert.“

⁴²⁰ Vgl. SCHÖDELBAUER 1992, S. 34: „Der Übergang [...] durch den Doppelpunkt [...] kennzeichnet innerhalb des Gedichtes die Wendung von der Spannung zur Auflösung[.]“

⁴²¹ ARBOGAST 1967, S. 95.

⁴²² BÖSCHENSTEIN 2001, S. 8.

Augenblick wird seiner Meinung nach also übersprungen.⁴²³ Ähnlich sieht Kauffmann in dem Tempuswechsel einen Hinweis dafür, dass sich „[d]er Augenblick der Epiphanie, auf dessen Vergegenwärtigung in der Gattungstradition alles ankam, [...] der Selbstinszenierung entzieh[t]“. So bleibe „ein Leerraum“ übrig.⁴²⁴ Hingegen legt Bozza den Schwerpunkt auf das Vollendetsein des Vorgangs und beruft sich auf ein „Beglaubigungsprinzip des Rückbezugs auf ein älteres, vergangenes, damit faktisch unwiderlegbares Geschehen“. Der Augenblick der Segnung sei bereits „vollzogen“ und „abgeschlossen“, daher ein unumstrittener *Status quo*.⁴²⁵ Zanucchi spricht dem Präteritum die Funktion zu, die „erotische Unmittelbarkeit [der Szene] zu mildern“, und kommt darüber hinaus zur Behauptung, „dass der Leser als Nicht-Eingeweihter der Vereinigung nicht unmittelbar beiwohnen und diese nur aus der Retrospektive nachvollziehen darf“.⁴²⁶

Eine Nacherzählung im Tempus des Präteritums ist einer Nichterzählung nicht gleichzusetzen, die man bei George gerne als Verheimlichung interpretieren würde. Im Gegensatz zur Auslassung oder Verschleierung wird der Augenblick der Vollendung eigentlich demonstrativ zur Schau gestellt – nur dass dies aus einer retrospektiven Sicht berichtet wird. Der Musenkuss, der dem Niederschweben der Herrin unmittelbar folgt, wird in Form der Erinnerung zum Ausdruck gebracht. Unabhängig vom Tempuswechsel weist der Handlungsverlauf an sich jedoch weder Lücke noch Anachronismus auf: Die Muse schwebt zum Dichter nieder und küsst(e) ihn. Verändert wird nur die Perspektive des Berichts (von einer simultanen zu einer retrospektiven). Das Präteritum deutet hier, anders als erwartet, einen Zeitsprung in die Zukunft an und aus dem dadurch entstandenen neuen Zeitpunkt heraus blickt der Sprecher auf den Moment der Erfüllung zurück, der sich an die Erscheinung der Herrin anschließt. Die sprunghafte Erzählperspektive ist insofern berechtigt, als sich die sprechende Instanz des Gedichtes – im Gegensatz zu ihrem angesprochenen *Alter Ego* – immer außerhalb der Handlung befindet und dem Weihen nicht wirklich teilhaftig wird. Als Regisseur bzw. Magnetiseur ist sie allwissend und vermag auch jenseits der zeitlichen Abfolge zu erzählen. Das Ereignis als ein vergangenes und vollendetes zu schildern, impliziert mehr Bildlichkeit als Beweglichkeit. Die Szene wird also weniger als eine Entwicklung, dafür mehr als ein Ergebnis dargestellt. Die Entgleisung aus der Sequenz

⁴²³ Zum selben Schluss kommt SCHÖDELBAUER 1992 durch syntaktische Beobachtung: „[W]irkungsvoll[] spart der asyntaktische Anschluß *Indem* – zu erwarten wären ein vollständiger Hauptsatz – ein Glied aus der Kette der evozierten Vorstellungen aus: die Spanne zwischen Annäherung und Berührung, den Augenblick, in dem der Wunsch zur Aktion wird“ (S. 34).

⁴²⁴ BREUER 2001, S. 37f.

⁴²⁵ BOZZA 2016, S. 159f.

⁴²⁶ ZANUCCHI 2016, S. 327.

und die Monumentalisierung des Schlussbildes werden vorher schon in einem Verspaar angekündigt: „Der zeiten flug verliert die alten namen / Und raum und dasein bleiben nur im bilde.“

Der von der Konjunktion „indem“ (V. 21) eingeleitete Gliedsatz ist dem Hauptsatz „nun schwebt die herrin nieder [...] zu dir geneigt die segnung zu vollbringen“ untergeordnet. Aufgrund der Ungleichzeitigkeit stellt das „indem“ kein Temporalverhältnis dar (indem = während), das die Gleichzeitigkeit zwischen Haupt- und Nebensatz verlangen würde, sondern vermittelt ein Modalverhältnis, nämlich die Art und Weise, wie die Segnung vollbracht wird (indem = dadurch, dass). In der Schlussstrophe wird also das Verfahren der Segnung geschildert. Das philematologische Ritual beginnt mit einem Kuss auf die Wange und vollendet sich in einem weiteren auf die Lippen. Die Passivität der Herrin, die sich sowohl in ihrer dem Dichter entgegenkommenden Bewegung (niederschweben, „zu dir geneigt“) als auch in ihrem somnambulen Trancezustand (V. 19: „Halboffen ihre traumesschweren lider“) ausgedrückt, ist ferner im Vers 21 an dem Beben ihres Mundes auf dem Antlitz des Dichters zu erkennen. Entzückt zeigt sich nicht der Dichter, sondern die Muse.⁴²⁷ Sowie die Reife des Dichters das Niederschweben der Herrin zur Konsequenz hat, gehen die Reinheit und das Geheiligtsein des Dichters dem zweiten Kuss auf den Lippen voraus. Weil nämlich der Dichter reif geworden ist, schwebt die Herrin nieder; weil er rein und geheiligt geworden ist, küsst sie ihn. Nicht von der Muse durch den Kuss, sondern von sich selbst durch die Autosuggestion ist der Dichter reif, rein und heilig geworden. Der Musenkuss ist eine Folge, keine Ursache.

Die Schluss- und Schlüsselszene ist wegen der komplizierten und komprimierten Syntax äußerst kryptisch. Viele Forscher glauben im letzten Vers eine Pose der Melancholie zu erkennen, wobei der „finger“ synekdochisch für Hand und die „lippe“ für Kopf steht.⁴²⁸ So behauptet Schultz, „nur so die letzten beiden Zeilen auf[zuf]assen“: „Der Dichter sitzt sinnend, seine Lippe mit dem Finger stützend, die Muse neigt sich zu ihm und küßt Antlitz, Mund und Finger des Dichters“.⁴²⁹ Dieser Deutung schließt sich Simon an, indem er es für eine „plausiblere Lesart“ hält, das letzte Wort „nah“ als Substantive „Nahe“ zu verstehen: „Dann würde der Kuss dem Finger, der das Nahe der Lippe stützte, gelten. Die Muse würde dann nicht nur den Finger als Metonymie des Schreibstiftes küssen und damit das Geschriebene nachträglich legitimieren, sie würde zudem die Melancholiegeste des Dichters, der seinen Kopf so stützt, dass sich seine

⁴²⁷ BREUER 2001 spricht von einer „signifikante[n] Vertauschung der Rollen“ (S. 38).

⁴²⁸ Man denke an Dürers Kupferstich *Melencolia I*, in dem eine Figur dargestellt wird, die den Kopf auf die Hand stützt. Diese Pose gilt als das Sinnbild der Melancholie.

⁴²⁹ SCHULTZ 1967, S. 14.

Finger in der Nähe der Lippe befinden, gutheißen.⁴³⁰ Unter Berufung auf das von Kolk aufgestellte „Arsenal melancholischer Topoi“⁴³¹ vertritt Martus dieselbe Meinung, dass sich die Schlusszene der „Tradition der genialen Melancholie an[schließt], die durch die zumindest angedeutete Geste des in die Hand geschmiegtten Kopfes eingespielt wird“.⁴³² Die Gewagtheit dieser Interpretationen, die alle von einer vermeintlichen Pose der Melancholie ausgegangen sind, überbietet Bozza mit einer noch kühneren „Umcodierung der Geste“: „[W]enn ein an die Lippen gelegter Finger den Kopf stützt, so dürfte dafür der Zeigefinger benutzt sein, der unmittelbar auf den Kopf, auf das Ich weist: Die melancholisch-poetische Selbstbezugsgeste als ikonische Verdichtung der vormaligen Trauergebärde des vereinzelt Hinterbliebenen ist nun zum ausdrücklichen Zeichen des Zeigens auf sich selbst als Sinnbild eines totalen, absoluten Selbstbezugs gesteigert.“⁴³³ Trotz der problematischen Deutung der hermetischen Finger-Lippe-Haltung ist Bozzas Umdeutung der Melancholie in die Souveränität des Dichters wohl zutreffend in Bezug auf den Grundton des gesamten Gedichts.

Um eine obskure Textstelle zu enträtseln, ist eine textimmanente Lektüre immer zuverlässiger als eine voreilige Zuordnung in die Literatur- oder Motivgeschichte, zumal bei einem Dichter wie George, der gerne harte Wortfügung und kühne Ausdrucksweise wagt, um sich gegen verkrustete Sprache und abgegriffene Symbole zu wehren. Der Diskurs um Melancholie ist nicht notwendig einzuführen, wenn man die Syntax der letzten zwei Verse zur genauen Betrachtung heranzieht. Zuerst soll die Unklarheit bei den Wortgruppierungen dadurch beseitigt werden, dass man sich am Rhythmus des Verses orientiert. Ein jambischer Fünfheber wird durch eine Zäsur, die regelmäßig nach der zweiten Hebung gesetzt wird, unterteilt. So ergeben sich vier Satzglieder, die einen Überblick über die grammatische Konstellation ermöglicht:

Dass sie im kuss | nicht auszuweichen strebte
Dem finger stützend | deiner lippe nah.

Die Umstandsangabe „im kuss“ stellt einen adverbialen Hintergrund (nämlich „während des Kusses“) dar, während die Konstruktion „nicht auszuweichen strebte“ die eigentliche Aktion ausdrückt. Das Nominativsubjekt von „streben“ ist offenbar das Personalpronomen „sie“ (die „herrin“), während das Dativobjekt von „ausweichen“ erst im folgenden Vers zu finden ist: „dem finger“. Das vom Verb derivierte Adjektiv „stützend“ sorgt für Irritation und führt schließlich zur Annahme jener vermeintlichen Melancholiepose. Man glaubt die Konstruktion

⁴³⁰ SIMON 2011, S. 232.

⁴³¹ KOLK 1998, S. 17ff.

⁴³² MARTUS 2007, S. 532.

⁴³³ BOZZA 2016, S. 163f.

„der Finger stützt deine Lippe“ zu sehen, die allerdings weder syntaktische noch grammatische Grundlage hat. Denn sowohl „finger“ als auch „lippe“ stehen im Dativ. Tatsächlich handelt es sich bei „stützend“ um ein Attribut, das – der französischen Grammatik folgend – dem Substantiv „finger“ nachgestellt ist. Also eigentlich: „dem stützenden Finger“.⁴³⁴ Das letzte Satzkolon besteht aus der Präposition „nah“ und der Dativnominalphrase „deiner lippe“. Es ist damit eine syntaktische Ergänzung wie „im kuss“. Die beiden Wortgruppen gehören auch zusammen: „im kuss deiner lippe nah“. Nach den vorgeführten syntaktischen und grammatischen Hinweisen kann man nun den zweizeiligen Nebensatz rekonstruieren: *Dass sie im Kuss deiner Lippe nah nicht strebte, dem stützenden Finger auszuweichen*. Der stützende Finger bezeichnet schließlich die Geste, mit der der Dichter den Musenkuss vom „antlitz“ zur „lippe“ zwingt.

Diese Auflösung des puzzlehaften Satzbildes muss auch die Ausgangslage der Morwitzschen Deutung sein: „Es ist der Dichter, der versucht, mit seinen Lippen die ihren im Kuss zu erreichen und zu diesem Zweck mit seinem Finger ihren Kopf und Mund dem seinen nahe bringt.“⁴³⁵ Die Aktivität der Herrin stellt sich wiederum als ihre Passivität heraus. Der Kuss zur Segnung wird in der letzten Szene eigentlich vom Dichter erzwungen, indem er seinen Finger einsetzt, um die Muse, die zu widerstehen nicht strebt, seiner Lippe nahezubringen. Es ist nicht das einzige Mal, dass bei George die Gottheit zur Weihung genötigt wird. Auch im zweiten *Vorspiel*-Gedicht versucht der Dichter die Segnung zu erzwingen. George zitiert dabei den Kampf Jakobs mit dem Engel aus dem Alttestament: (Moses I 32, 27: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“):

Ich aber bog den arm an seinen knieen
Und aller wachen sehnsucht stimmen schreien:
Ich lasse nicht · du segnest mich denn.⁴³⁶

Das komplexe Verhältnis zwischen Dichter und Muse, wie Georges Hymne *Weihe* zeigt, ist um 1900 ein viel thematisiertes Sujet überhaupt. Es waren die Wendejahre, in denen sich das alte, von Gott gesegnete und von Musen inspirierte Dichterbild in ein neues Ideal zu verwandeln begann. Der neue Dichter ließ sich durch niemanden als sich selbst zur Dichtung legitimieren. Eine in letzter Zeit in der Alten Nationalgalerie in Berlin ausgestellte Skulptur Rodins veranschaulicht dieses Kippmoment *par excellence*.⁴³⁷ Die bronzene Doppelfigur-Statuette im

⁴³⁴ Dieselbe Nachstellung des Adjektivattributs findet sich bei George u. a. auch im schon zitierten Vers „Die reiher weiss und rosafarben flüchten“ (eigtl.: Die weisen und rosafarbenen Reiher flüchten).

⁴³⁵ MORWITZ 1969, S. 9. Bestätigt wird diese Lesart durch viele Übersetzungen, dazu vgl. ZANUCCHI 2016, S. 327f., Anm. 597.

⁴³⁶ GSW V, S. 11, V. 14-16 sowie die Anmerkung dazu in S. 104.

⁴³⁷ Im Zentrum dieser zum 100. Todestag des großen französischen Bildhauers konzipierten Ausstellung „Rodin – Rilke – Hofmannsthal: Der Mensch und sein Genie“ von 17. November 2017 bis 18. Januar 2018 steht das

markzeichenhaften Non-finito-Stil des französischen Bildhauers besteht aus einer grob gegossenen Männergestalt ohne eindeutigen Gesichtsausdruck und einer beflügelten kopf- und armlosen Frauenfigur, die an die *Nike von Samothrake* im Louvre erinnert.⁴³⁸ Je nach Interpretationen wird das Figurenduo unter anderem *L'Inspiration qui se retire*, *Le Penseur et le génie* und *Le Héros* genannt. Die Musefigur scheint sich sowohl dem Künstler zu entziehen (dafür spricht der erste Titel) als auch sich diesem anzunähern (dafür spricht eine spätere Fassung in Gips⁴³⁹). Versucht der arme Mann vergebens die Muse festzuhalten, die sich ihm unaufhaltsam entzieht (*L'Inspiration qui se retire*)? Oder versucht die Göttin vergebens dem stolzen Heros davonzufliegen, der sie zur Siegessegnung nötigt (*Le Héros*)?⁴⁴⁰ Der Dichter der *Weihe* wäre jedenfalls der letzteren Deutung zugeneigt.

3.2.2. Die Selbstbezüglichkeit des Dichters:

Ihr rufe junger jahre die befehlen

Die Musensegnung im Zeichen der Selbstbezüglichkeit, wie die *Weihe* gezeigt hat, wird auch in der ersten Dreiergruppe des Herbstzyklus *Nach der Lese* aus dem Gedichtband *Jahr der Seele* inszeniert. Es handelt sich um die Wiederbelebung eines herbstlichen Parks, die Anerkennung eines weiblichen Gegenübers und die Danksagung an dieses. In dem programmatischen und poetologischen Eröffnungsgedicht [*Komme in den totgesagten park*] wird diese Frauenfigur zwar nirgends erwähnt. Aber der „totgesagte[] park“, der je nach Interpretation mittels der

genannte Kunststück, das mit zwei Kongenialen Georges eng verbunden ist: Rilke und Hofmannsthal. Hofmannsthal hat 1900 beim Besuch in Rodins Atelier in Meudon diesen Bronzeguss in Auftrag gegeben und ließ ihn zwei Jahrzehnte lang als Symbol dichterischer Inspiration auf seinem Arbeitstisch im Rodauner Schlösschen stehen. 1920 musste er seine Lieblingsskulptur wegen der Finanznot der Nachkriegsjahre an Werner Reinhart verkaufen, und zwar unter der Vermittlung von Rilke (dazu: RENNER 2017). Dieser hat im selben Jahr das Gedicht *Nike / zu einer antiken Figur: / (kleine Nike an der Schulter des Helden.)* zu dieser Doppelfigur-Statue Rodins verfasst (dazu: HOFFMANN 2017). Zur Objektgeschichte dieser Skulptur vgl. GLEIS 2017, bes. S. 10 sowie die Abbilder in S. 72f. Das Stück wird unter dem Namen *Der Held (Der Mensch und sein Genius)* ausgestellt.

⁴³⁸ Zu Rodins „Fragmentarischer Vollkommenheit“ vgl. OBENAUS 2017, dort auch Rodins Verhältnis zu *Nike von Samothrake*, S. 24f.

⁴³⁹ Die Gips-Fassung wurde Rodins Kollegen Eugène Carrière gewidmet. Die Musefigur wird komplettiert, indem sie sich dem Mann zuwendet, um ihm einen Lorbeerkranz zu verleihen. Vgl. die Abbilder im Ausstellungskatalog OBENAUS u. GLEIS 2017, S. 74f. Ferner vgl. auch das Gegenstück *Der Dichter und die Liebe*, ebd., S. 76f. Dargestellt wird ebenfalls eine komplettierte Frauenfigur, die sich jedoch dem alternden Poeten entzieht, der aus seinem halbgeöffneten Mund einen Schmerzensschrei ausstößt. Den Gesichtsausdruck des alten Poeten hat Rodin vermutlich von *Laokoon* übernommen.

⁴⁴⁰ Vgl. den Katalogeintrag zu diesem Gips auf der Ausstellung im Pavillon an der Place de l'Alma im Jahr 1900, damals unter dem Titel *Le Héros*: „Le vigoureux et jeune héros, appuyé à un roc, cherche à retenir une Victoire, une petite figure de femme ailée, capricieuse, prête à prendre son essor.“ zit. n. OBENAUS 2017, S. 22.

ästhetischen Anschauung⁴⁴¹ oder im Zeichen der liturgischen Lektüremetapher⁴⁴² wiederbelebt bzw. beseelt wird, dürfte der Schauplatz für ihre Erscheinung im darauffolgenden Gedicht sein. Das Parkgedicht im Imperativ kann als eine Einladung an den Leser gelesen werden, wovon zahlreiche Interpretationen ausgegangen sind, aber auch als eine poetologische Selbstanrede gesehen werden: Das Ich wird aufgefordert, in den Park einzutreten und ihn sich anzuschauen. Dass es sich um ein symbolistisches Gedicht handelt, zeigt allein – aber nicht nur – das Reimschema (*abab ccdd effe*): Der Kreuzreim evoziert die Schritte in den Park, der Paarreim korrespondiert mit der Aufstellung eines Landschaftsinventars, der umarmende Reim umschließt schließlich den poetologischen Park. Die Fähigkeit der sprechenden Instanz, die „totgesagte[]“ Natur durch das ästhetisierende Schauen oder Lesen wiederzubeleben und zu vergeistigen, ist vergleichbar mit der Selbstweihe durch Selbstsuggestion in *Weihe*. In beiden Texten steht die Sprachgebärde im Mittelpunkt. Für die Selbstbezüglichkeit des Imperativ-Gedichtes spricht außerdem die Vorrede des Gedichtbandes, in der George seinen Lesern die Suche nach Außenbezug des Textes ausredet und darauf verweist, dass „in diesem buch ich und du die selbe seele“ sind.⁴⁴³ Sowohl David als auch Morwitz halten den Dialog im *Jahr der Seele* für „ein Gespräch des Dichters mit sich selbst.“⁴⁴⁴ Es handelt sich also um die Spaltung und Doppelung des Ich, oder die Erweiterung bzw. Übertragung der Innen- auf die Außenwelt – in der symbolistischen Formel heißt es: „Un paysage quelconque est un état de l’âme.“⁴⁴⁵ Das *Jahr der Seele* drückt also die verschiedenen Seelenzustände aus, die ihre Spiegelbilder in der sich mit den Jahreszeiten verändernden Landschaft finden.

Das lyrische Ich, das im Initialgedicht ausbleibt, kommt erst im zweiten Gedicht vor, genauso wie sein weibliches Gegenüber, das allerdings noch in dritter Person angeführt wird:

Ihr rufe junger jahre die befahlen
Nach IHR zu suchen unter diesen zweigen:

⁴⁴¹ Das Motiv des Anschauens durchzieht das ganze Gedicht. Wenn man beispielsweise das letzte Wort „gesicht“ als Vision versteht, dann vollbringt das Gedicht am Ende die Aufforderung der „schau“ aus dem ersten Vers, dazu ROSSELLIT 1993, S. 42: „Es ist die Schau des Künstlers, welche die Dinge erst erschafft“. Die Natur dient dem Gedicht als Rohstoff, der zu verdichten ist. Es geht also um die Dekomposition der Natur und die Rekomposition durch die Kunst, dazu vgl. u. a. LOOCK 1962, S. 270, FALETTI 1983, S. 89, MARTUS 2007, S. 613 sowie ZANUCCHI 2017, S. 206.

⁴⁴² Das „herbstliche[] gesicht“ ist zugleich ein Herbst-„gedicht“. Dazu gehören die vielen Anspielungen auf das Lesen (z. B. V. 6: „buchs“, V. 8: „Erlese“), vgl. BRAUNGART 1997, S. 224-230, bes. S. 225f. und 228. Insgesamt sieht Braungart in dem imperativen Sprachgestus („Komm“, „schau“, „nimm“, „erlese“, „küsse“ usw.) „ein eucharistisches Gedicht“ (S. 230).

⁴⁴³ GSW, IV, S. 7.

⁴⁴⁴ DAVID 1967, S. 143: „[O]ft ist tatsächlich der Dialog in diesem Buch der Einsamkeit nur ein Gespräch des Dichters mit sich selbst“ und die Gefährtin „ist für den Dichter niemals mehr als ein Anlaß, sich seiner selbst bewußt zu werden.“ MORWITZ 1969, S. 113: „Als Gesamtkonzept sind die Herbstgedichte ein Gespräch des Dichters mit sich selbst[.]“

⁴⁴⁵ Aus Henri-Frédéric Amiels *Fragments d’un journal intime*, zit. n. ZANUCCHI 2017, S. 181, Anm. 22.

Ich muss vor euch die stirn verneinend neigen ·
Denn meine liebe schläft im land der strahlen.

Doch schickt ihr SIE mir wieder die im brennen 5
Des sommers und im flattern der Eroten
Sich als geleit mir schüchtern dargeboten
Ich will sie diesmal freudig anerkennen.

Die reifen trauben gären in den bütten ·
Doch will ich alles was an edlen trieben 10
Und schöner saat vom sommer mir geblieben
Aus vollen händen vor ihr niederschütten.⁴⁴⁶

Auffällig ist vor allem das feminine Personalpronomen in Großbuchstaben (V. 2 u. 5). Wer ist diese Frauenfigur? Hildebrandt bringt sie mit dem „himmelsbild“ aus dem ersten Gedicht der *Fibel* in Verbindung, das er, wohl in Analogie zu Petrarcas Laura, als die „erste[], sehr früh gestorbene[] Geliebte[]“ des Dichters bezeichnet.⁴⁴⁷ Morwitz sieht in ihr eine „Traumgeliebte[]“, die der Dichter bisher überall vergeblich gesucht hat.⁴⁴⁸ Für eine Geliebte spricht die Anspielung auf Aphrodite durch „Eroten“ (Plural von Eros). Damit greift George das Thema der *Pilgerfahrten* auf: die Suche nach der Geliebten und Gefährten (V. 2: „Nach IHR zu suchen“) bzw. die Unerreichbarkeit der Lichtgestalten (V. 4: „im land der strahlen“). Etwas gewagt bezieht Middeke das Personalpronomen aufgrund des Femininums auf die „künstliche[] Natur“,⁴⁴⁹ damit wollte er wohl die Verbundenheit zwischen diesem und dem vorangegangenen Gedicht betonen. Diese Deutung könnte aber mit der Personifikation des Herbstes korrigiert werden. Auf eine allegorische Herbstgöttin deuten ja die gärenden „reifen trauben“ (V. 9) und die Opfertgabe der Ernte (V. 12) hin. Dass diese Göttin eine „herbstliche[] Muse“ ist, wie Faletti ohne Weiteres bezeichnet,⁴⁵⁰ belegt der Eingangsvers des folgenden Gedichts, in dem steht, dass sie dem Dichter „segens“ gebracht hat:

Ja heil und dank dir die den segens brachte!
Du schläferst das immer laute pochen
Mit der erwartung deiner – Teure – sachte
In diesen glanz erfüllten sterbewochen.

Du kammst und wir halten uns umschlungen · 5
Ich werde sanfte worte für dich lernen
Und ganz als glichest du der Einen Fernen
Dich loben auf den sonnen-wanderungen.⁴⁵¹

Die Struktur des Vorübergehens ist nun durch die Zusammenstellung der beiden Gedichte zu

⁴⁴⁶ GSW IV, S. 13

⁴⁴⁷ HILDEBRANDT 1960, S. 95.

⁴⁴⁸ MORWITZ 1969, S. 109.

⁴⁴⁹ MIDDEKE 2004, 106.

⁴⁵⁰ FALETTI 1983, S. 90.

⁴⁵¹ GSW IV, S. 14.

erkennen: Der Resignation (Ennui) folgt die Erscheinung (Epiphanie), der Rück- und Ausblick (Mnemopoesie) finden im Dank und Lob ihren Ausdruck. Die Sehnsucht des Dichters, nach der Geliebten bzw. Gefährtin zu suchen, wurde von den „rufe[n] junger jahre“, d. h. das unerfüllte Verlangen der Jugend ausgelöst, das er im Frühwerk *Fibel* zum Ausdruck gebracht hat. Diese Sehnsucht ging aber nicht in Erfüllung. Im vergangenen Sommer, der für die Jugendzeit steht, hat sie „[s]ich als geleit [ihm] schüchtern dargeboten“, wurde aber von ihm abgelehnt oder nicht erkannt. Daran klingt das eigentliche lyrische Moment Baudelaires an, das Moment des Aufflammens und des Erlöschens. Der Augenblick der Erfüllung scheint „unwiderruflich mit dem Sommer, dem ‚land der strahlen‘, dahingegangen“ zu sein.⁴⁵² Darauf folgt jedoch die Georgesche Revision, nämlich die Rückkehr der Vorübergegangenen (vgl. *Auf der Terrasse*). Seine Sehnsucht „schickt“ sie ihm im Herbst wieder und diesmal will er sie mit Freude „anerkennen“ und mit einer Opfergabe der Ernte anbeten. Diese herbstliche Ernte bezieht sich wohl auf Georges Herbstgedichte, die im Vergleich mit dem Jugendwerk im Sommer reif geworden sind (vgl. „die reifen trauben gären“ sowie „alles was [...] vom sommer mir geblieben“). Die Herbstmuse ist also das erreichte Ideal, das aber vom Anfang an kein Objekt der Außenwelt ist, sondern ein inneres Bild, das all seine Wünsche und Verlangen zum Ziel haben. Alle Bezüge zielen nach innen, nach dem damals noch jungen und jetzt gereiften Ich, keiner nach außen. Denn draußen, „unter diesen zweigen“, ist das Idealbild nicht zu finden.

Aus dem „SIE“ wird ein Du und die Segnung, die die Herbstmuse vollbracht hat, ist wie in *Weihe* ein Zeugnis für die Reifewerdung des Dichters. Die eigentliche direkte (An-)Rede an das Gegenüber umfasst nur eine Zeile (V. 1). Der einzige (Binnen-)Satz, der im Präsens gehalten ist (V. 5: „wir halten uns umschlungen“), teilt den Bericht in einen Rückblick im Präteritum (V. 2-5: was das Du gemacht hat) und einen Ausblick im Futur (V. 6-8: was das Ich machen wird). Es ist der Verbindungs- und Höhepunkt, der sich zumindest auf der temporalen Ebene abhebt. Das „laute pochen“ der Jugend wurde durch die Erfüllung der Erwartung gemildert und der Dichter wird fortan seine Gesänge für die Muse in „sanfte[n] worte[n]“ singen. Nun gilt nicht mehr das „pochen“, sondern das „loben“. Und mit „loben“ kann man die Veränderung im Stil der Dichtung Georges seit dem *Algabal* zusammenfassen. Eine Tendenz lässt sich von den *Preisgedichten* bis zum *Neuen Reich* verfolgen: Nach *Algabal* bilden Lobgedichte einen unentbehrlichen Bestandteil von jedem seiner folgenden Gedichtbände.⁴⁵³

⁴⁵² EGYPTIEN 1996/1997, S. 52.

⁴⁵³ Diese Tendenz beginnt mit den *Preisgedichten auf einige junge Männer und Frauen dieser Zeit* 1895, dann folgen *Überschriften und Widmungen aus Jahr der Seele* 1897 sowie einzelne Gedichte aus den *Liedern von Traum und Tod* mit Namen der Widmungsträger 1900. In späteren Gedichtbänden schließen sich Personengedichte den

Auffallend ist dabei die „Eine[] Ferne[]“ im Majuskel. Der Dichter lobt das Gegenüber, nicht weil es diese „Eine[] Ferne[]“ ist, sondern weil es ihr *gleich*. Dieselbe Rolle der Stellvertretung wird, wie schon gezeigt, sowohl der Frau im Wagen in *Auf der Terrasse* zugewiesen, die zu dem Ich „treu bekennd“ als „bote“ zurückkehrt, als auch dem „himmelsbild“ aus *[Ich wandelte...]*, das als Hand des Schicksals den Dichter zur Tat treibt.

Das vertretene und damit verhüllte Ideal ist – um einen Bogen zurück zu Baudelaire zu schlagen – nur hinter dem Kaleidoskop der Erscheinungswelt zu ahnen, aber nicht als Bild zu sehen. Noch bedeutet es etwas Höheres im platonischen Sinne, das sich über dem bzw. außerhalb des Ich befindet, sondern es ist stets in dem Ich zu finden (vgl. Baudelaires *Ideale*). Was bei George aber über Baudelaire hinausgeht, ist, dass er später in Maximin sowohl die Verkörperung als auch die „verleibung“⁴⁵⁴ (Inkarnation) des Ideals sieht. Maximin ist kein Gottesbote mehr. Er ist Gott selbst, das gestaltgewonnene Ideal. Darüber hinaus ist ihm gelungen, seinen persönlichen Glauben an Maximin durch Liturgie über seine Person hinaus auf seine Anhänger zu übertragen. Wer diesen Glauben teilt, gehört zu den Eingeweihten. Alles geht von dem Ich Georges aus. Es ist das Charismatische an ihm. Umso bemerkenswerter ist Hofmannsthals Besprechung über das *Jahr der Seele* in seinem *Gespräch über Gedichte*, in dem er, wie wir heute wissen, statt Georges Poetik seine eigene auslegt.⁴⁵⁵ Das „Selbst“ sei „nicht in unser Inneres“, sondern „draußen“ zu finden und die „Seele“ sei wie „der wesenlose Regenbogen“, der sich über „den unaufhaltsamen Sturz des Daseins“ spannt:

Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück. Zwar – unser „Selbst“! Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben. Und sind sie auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.⁴⁵⁶

Das ist genau das Gegenteil dessen, was George mit dem *Jahr der Seele* bzw. seinem Gesamtwerk zu verstehen gibt. Kurzum: Hofmannsthal löst das Ich auf, aus dem Georges Werk und

früheren Preisgedichten an. Zu nennen sind *Zeitgedichte* und *Tafeln* aus dem *Siebenten Ring* 1907. Die Zuschreibungen im *Stern des Bundes*, die in Handschrift noch vorhanden waren, wurden 1914 im Druck getilgt. Das *Neue Reich* 1928 beinhaltet neben Gedichten wie *An die Kinder des Meeres* auch Gedichte zum Andenken der Kriegsbeteiligten und -gefallenen aus dem Kreis, z. B. *Der Dichter in Zeiten der Wirren*, *Einem jungen Führer im ersten Weltkrieg*, *Sprüche an die Lebenden* und *An die Toten*. Darüber hinaus zählen dazu die fünf *Lobreden* aus dem Prosaband *Tage und Taten*. Vgl. u. a. OELMANN 2012a, S. 154.

⁴⁵⁴ Ein Neologismus Georges, der Gegenbegriff zu „vergottung“, GSW VI/VII, S. 53, V. 36.

⁴⁵⁵ Gemeint ist Hofmannsthals Schlussthese über die „Lyrik des Hauchs“, dazu SCHINGS 2003. Im Gegensatz dazu sieht Braungart im *Gespräch über Gedichte* den Kern der Poetologie Georges allerdings genau getroffen, freilich auf anderen Ebenen: zum einen die Kunstautonomie, dass die Poesie „niemals [...] eine Sache für eine andere [setzt]“, zum anderen das Opferritual, in dem Gabriel alias Hofmannsthal die „Wurzel aller Poesie“ sieht, dazu vgl. BRAUNGART 2016, S. 338-342, Binnenzitat HSW XXXI, S. 77 und 81.

⁴⁵⁶ HSW XXXI, S. 76.

Entfielen ihm die lilien und mimosen –
 Und als ich sie zu heben mich gebückt
 Da kniet auch ER · ich badete beglückt
 Mein ganzes antlitz in den frischen rosen.⁴⁶⁰

15

Für die Sonderstellung des ersten Gedichts, die erst später der paarweisen Zusammenstellung des Zyklus ausweicht,⁴⁶¹ spricht nicht nur der genannte Vordruck 1896, sondern auch der Nachdruck von dessen erster Strophe ein Jahr später im selben Magazin, die als Motto die Überschrift *Seit der Ankunft des Engels* auslegt und mit dem Doppelpunkt am Ende (V. 4) vier Gedichte einleitet, die später im *Vorspiel* aufgenommen werden.⁴⁶² Schon an der Überschrift ist zu erkennen, dass George der „Ankunft des Engels“ die Bedeutung eines Wendepunktes beimisst. Die Angelophanie, angekündigt von einer zweifachen Zäsur durch einen Gedankenstrich (V. 3) und „Da“ (V. 4), beendet einerseits die erfolgs- und trostlose Suchszene des Dichters (V. 1-3) und erschließt ihm andererseits eine neue und verheißungsvolle Vision des „schönen Lebens“. Der „hort[]“ stellt sich, wie die folgende Apposition „stropfen“ andeutet, als das dichterische Wort heraus, nach dem der Dichter vergebens sucht, um seine „tiefste kümmerniss“ sowie „dumpf[e] und ungewiss[e] dinge“ auszudrücken. Die ersten drei Verse stehen im Zeichen des Scheiterns, und zwar sowohl in Bezug auf das Suchen als auch auf das Gesuchte.⁴⁶³ Umso größer ist der Kontrast zum folgenden Ereignis. Nun tritt dem melancholischen Dichter ein „engel“ entgegen, der ihm „[d]as schöne leben“ verkündet. Er repräsentiert die Botenfigur schlechthin, die bei George zu finden ist. Das ist die erlösende Plötzlichkeit, die er immer wieder hervorhebt, während die Flüchtigkeit keine Rolle mehr spielt. Der Augenblick dieser Art wiederholt sich im *Vorspiel*. Wenn der „Gewittersturm“ dem Dichter auf dem Meer droht, „[...] – so greift ER schnell das steuer“ und führt ihn „[z]ur stillen insel zum gelobten port“.⁴⁶⁴ Wenn der Dichter „des herren joch“ nicht mehr ertragen kann, „[d]a trat ER mir entgegen fahnen-schwinger [...] [u]nd lenkte mich zurück in seinen [des Gottes] bann“.⁴⁶⁵ Der Engel erscheint

⁴⁶⁰ GSW V, S. 10.

⁴⁶¹ Das Prinzip der paarweisen Anordnung nahm erst kurz vor dem Erstdruck des gesamten Bandes Ende 1899 seine endgültige Gestalt an. Im September desselben Jahres wurden 15 Gedichte in Verweys Zeitschrift *Tweemaandelijksch Tijdschrift* gedruckt, die noch eine andere Reihenfolge aufwiesen. Sie entsprechen I VI VII IX VIII XIII XVIII XVII XIV XV XXI XXII XIX XXIII XIV in der Endfassung. Dass das erste Gedicht den Charakter eines Einleitungsgedichtes annimmt, zeigt sich deutlicher im Anordnungsversuch von Georges Hand auf der Innenseite dieser niederländischen Zeitschrift. Alle Gedichte bis auf das erste wurden nummeriert und paarweise bzw. dreierweise gruppiert. Das erste Gedicht [*Ich forschte...*] stand für sich allein. Die Gedichte II III wurden beispielsweise mit 1 und 2 versehen und gekoppelt, vgl. Erläuterungen zu T und H¹⁵ in: GSW V, S. 101 und S. 99f., ferner S. 103.

⁴⁶² *Blätter* IV/1-2, S. 5-8. Die vier nicht nummerierten Gedichte entsprechen II IV V III in der Endfassung.

⁴⁶³ MARTUS 2007 zufolge beziehen sich diese ersten Verse auf „die geleistete dichterische Arbeit, vielleicht sogar konkret auf das *Jahr der Seele*, dessen ‚stropfen‘ in der Tat von ‚tiefste[r] kümmerniss‘ zeugen“ (S. 620f.).

⁴⁶⁴ GSW V, S. 12 (III [*In meinem leben...*]).

⁴⁶⁵ Ebd., S. 13 (IV [*Zu lange dürst ich...*]). Diesem Gedicht dient Miltons berühmtes Sonett [*When I consider...*]

zur Erlösung, begleitet den Dichter auf dem Lebensweg und bleibt ihm treu bis zum Tod:

Mit der betäubung wein aus seinem sprengel
Die dichten schatten der bedrängnis hindernd
Des endes schwere scheideblicke lindernd
So stand am lager fest und hoch: der engel.⁴⁶⁶

Der Engel ist „nackt[]“ (V. 4) und trägt „keine krone“ (V. 9). Dem Aussehen des Engels widerspricht die Zeichnung Lechters, die dem *Vorspiel* in der Erstausgabe unmittelbar vorausgeht und auf die George seit der zweiten Ausgabe zu Recht verzichtet. Der illustrierte Engel trägt einen sternübersäten Umhang und eine Krone mit Diamanten. Das ist die Unstimmigkeit, die sofort auffällt. Außerdem hat der Zeichner den Dichter insofern missverstanden, als er den thronenden Engel reichlich mit gotischen – also mittelalterlichen – Verzierungen umrahmt. Der Engel Georges ist aber trotz seiner vielen biblischen Anspielungen kein christlicher Engel.⁴⁶⁷ Seine Nacktheit soll für die Reinheit und Sinnlichkeit stehen, und zwar die des griechischen Eros.⁴⁶⁸ Denn auf seinen Fahnen steht: „Hellas ewig unsre liebe.“⁴⁶⁹ Es handelt sich um den einzigen Vers, der durch die Verkürzung um einen Fuß dem Metrum des gesamten Zyklus ent-rückt ist und daher besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dass er keine Krone trägt, besagt, dass er kein Gott ist. Der Engel ist seiner Herkunft zufolge Bote des Gottes, nämlich Mittler und Mittelwesen zwischen Gott und Mensch, d. h. höher als Mensch aber kein Gott persönlich.⁴⁷⁰ Er ist vielmehr die Seele des Menschen und damit ein *Alter Ego* des Ich.⁴⁷¹ Dafür spricht, dass „seine stimme fast der meinen glich“ (V. 10) und dass das Ich und der Engel in

wohl als Vorlage. Dort erscheint ein Engel der „Patience“, als der blinde Dichter über Gottes Joch klagt: „[...] But patience to prevent / That murmur, soon replies, God doth not need / Either man’s work or his own gifts, who best / Bear his milde yoak, they serve him best“, MILTON 1899, S. 85. V. 8-11.

⁴⁶⁶ GSW V, S. 33 (XXIV [*Uns die durch viele jahre...*]). Es handelt sich um die letzte Strophe des letzten Gedichts des *Vorspiels*.

⁴⁶⁷ Im *Vorspiel* gibt es zahlreiche biblische Anspielungen: Der Kampf Jakobs mit dem Engel in *Moses I* 32, 27 (dazu II: „Ich lasse nicht · du segnest mich denn.“), Stillung des Sturms in *Mark.* 4, 35-41 (dazu III: „Gebietend schlichtet ER der wellen hader“), Worte Christi an die Jünger am See Genezareth in *Joh.* 21, 15f. (dazu IV: „Als er die jünger fragte: liebt ihr mich?“), Verleugnung des Petrus in *Luk.* 22, 56-62 (dazu XXII: „Die jünger lieben doch sind schwach und feig“), etc. vgl. DAVID 1967, S. 118; FROMMEL 1991, S. 198-202 sowie LEHNEN 2017b, S. 263, Anm. 13. Trotz „d[er] gleiche[n] Symbolik [...], die uns aus dem Leben Christi bekannt ist“, ist für FROMMEL 1991 der *Teppich des Lebens* der Gedichtband, „der die deutlichste und bewusstseinsmässige Abkehr von christlichen Vorstellungen enthält“ (S. 197f.). Auch vertritt DAVID 1967 die „Ansicht, dass George von einer religiösen Haltung zu keiner Zeit weiter entfernt war als gerade jetzt“. Im *Teppich des Lebens* gebe es „kein ‚Jenseits‘, keine Transzendenz“ (S. 188). Dafür liefert ferner das zweite Gedicht von *Ein Knabe der mir von Herbst und Abend sang* den Beweis. Dort „knien wir huldigend dem neuen Gott“ im Gegensatz zu „dem Gott von einst“, „Und zittern und verzückungen wie zuvor // Erhöhen uns doch andere mitgeföhle“ (GSW V, S. 65), vgl. LEHNEN 2017b, S. 264.

⁴⁶⁸ HILDEBRANDT 1960 sieht im Engel „die Platonische Erscheinung des Schönen“ (S. 136). Im Schlussbild des Gedichtes sieht OESTERSANDFORT 2008/2009 eine „Hochzeit von Amor und Psyche“. Damit sei der Engel mit Amor/Eros gleichzusetzen (S. 104).

⁴⁶⁹ GSW V, S. 16, V. 16 (VII [*ich bin freund...*]).

⁴⁷⁰ Dass der Engel kein Gott ist, hängt wohl mit der monotheistischen Vorstellung der jüdischen und der christlichen Religion zusammen.

⁴⁷¹ MICHL 1962, Art. „Engel“ in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, S. 115.

der Schlusszene spiegelbildhaft niederknien: „Und als ich sie zu heben mich gebückt / Da kniet auch ER[.]“ (V. 14f.)

Der wegen des Spiegelmotivs infrage kommende Narzissmus⁴⁷² soll nicht mehr als ein Problem des Ich wie im Frühwerk Georges betrachtet werden. Die Selbstverliebtheit des Algalab ist ein Symptom der Weltflucht und -verneinung, die das narzisstische Ich zu einer aporetischen Ausweglosigkeit des Totengartens führt, der von Defizit an Leben⁴⁷³ und von Groll aus Langeweile⁴⁷⁴ geprägt ist. Gegen die enttäuschende Außenwelt baut das lyrische Ich ein „Königtum“ für sich allein: ein durchaus markantes Motiv in der ersten Dichtungsphase Georges.⁴⁷⁵ Das bedeutet aber keine Herrschaft über, sondern eine Flucht vor der Welt. Im Gegensatz dazu gilt das von George seit dem *Teppich* in „Mitte der Welt“⁴⁷⁶ gestellte Ich als eine Antwort auf den Verlust der Einheit und des Zentrums in der Moderne. Angesichts des „unaufhaltsamen Sturz[es] des Daseins“, wie Hofmannsthal in seiner Besprechung über *Jahr der Seele* die Krise des „Selbst“ beschreibt, schafft George im Engel „das dauerhafte unverrückbare Bild des eigenen Ich, an das er wieder glauben konnte“.⁴⁷⁷ Das absolute Ich stellt einen tragenden Stützpunkt der auseinanderfallenden Welt dar, ein „schöpferische[s] Zentrum“⁴⁷⁸ mitten im „heraklitischen Wechsel“.⁴⁷⁹ Alles zerfließt und zerfällt, aber das Ich bleibt. Zu den Fragen „nach welchem winde kehren / Wo greifen da sich alle fäden queren / Wo schöpfen da es quillt aus jedem bronne?“ und zum Leiden „am zagemut der väter / Dass der gestalten wechselnd buntes schwirren / Und ihre überfülle dich verirren“, gibt der Engel letztgültig die einzige Lösung:

Sind auch der dinge formen abertausend
Ist dir nur Eine – Meine – sie zu künden.⁴⁸⁰

⁴⁷² Darauf verweist auch LEHNEN 2017b, S. 267. HERRES 2012 spricht von „eine[r] Situation pygmalionischer Prosopopöie“ (S. 168).

⁴⁷³ GSW II, S. 63, V. 13-16 (*[Mein garten bedarf...]*): „Wie zeug ich dich aber im heiligtume / – So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass / In kühnen gespinsten der sorge vergass – / Dunkle grosse schwarze blume?“ Die schwarze Blume der Dekadenz steht im Gegensatz zur „Blauen Blumen“ der Romantik, die Sehnsucht und Hoffnung symbolisiert. Anders als Algalabs Totengarten ist der Park im *Jahr der Seele* nur „totgesagt“. Darin zeichnet sich schon Georges „programmatische Abkehr vom provokativen Ästhetizismus“, dazu APEL 1998, S. 144-148, hier S. 146.

⁴⁷⁴ GSW II, S. 71, V. 1-4 (*[So sprach ich...]*): „So sprach ich nur in meinen schwersten tagen: / Ich will dass man im volk stirbt und stöhnt / Und jeder lacher sei ans kreuz geschlagen. / Es ist ein groll der für mich selbst dröhnt.“ Das Gedicht endet in einer narzisstischen Abschottung: „Dann schloss ich hinter aller schar die riegel · / Ich ruhte ohne wunsch und mild und licht / Und beinah einer schwester angesicht / Erwidert dem schauenden ein spiegel.“ (ebd., V. 13-16).

⁴⁷⁵ Etwa *Kindliches Königtum* in GSW III, S. 76.

⁴⁷⁶ KLUSMANN 1961, S. 123.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 121.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ LEHNEN 2017b, S. 261.

⁴⁸⁰ GSW V, S. 19 (X *[Verweist du...]*). Die letzten zwei Versen werden zitiert im selben Zusammenhang bei KLUSMANN 1961, S. 121 und LEHNEN 2017b, S. 267. Lehen sieht Georges Theorie des Selbst im französischen Symbolismus verwurzelt (S. 265-267); Klusmann betrachtet sie hingegen als eine Antwort auf „Nietzsches Wort

In der verwirrenden und orientierungslosen Vielfalt der Welt ist nur dem Maßstab des „schönen Lebens“ zu folgen. Was der Engel dem Dichter sagt, wird in folgenden zwei Gedichten (XI und XII) zur Lehre, die der Dichter seinen Jüngern mitteilt. Die persönliche Offenbarung weitet sich zu einer Gemeinschaftsidee aus. Auf diese innerzyklische Zäsur wird noch eingegangen.

Die Sendung des „schönen Lebens“ erfolgt symbolisch im Akt der Blumengabe, die sich in der letzten Strophe vollendet. Allerdings werden nicht alle Blumen dem Dichter geschenkt. Von „[d]er reichsten blumen last“ ist schon in der zweiten Strophe die Rede. Bemerkenswert ist, dass die Blumen als „last“ bezeichnet werden. Tatsächlich „[e]ntfielen“ dem Blumenträger die „lilien und mimosen“, die bekanntlich Reinheit und Scheu symbolisieren. Die entfallenen Blumen sind zu entsorgen und nicht zu verschenken. Daher hält der Engel den Dichter davon ab, sie aufzuheben. Hingegen sind die Rosen der eigentliche Empfang des Dichters. Ihnen werden durch die rhetorische Geminatio nicht nur Nachdruck verliehen: „Und rosen · rosen waren um sein kinn.“ (V. 8) Auch das ganze Gedicht endet mit „rosen“ (V. 16). Das Rosensymbol steht somit in der Mitte und am Ende. Betrachtet man die beiden Stellen über „rosen“ zusammen, so erschließt das Schlussbild dem Leser seinen Sinn: Das Ich badet sein Antlitz in den Rosen, die um das Kinn des Engels angeordnet sind. Die glückliche Umarmung – wenn nicht ein Segnungskuss wie in *Weihe*⁴⁸¹ – verweist auf eine Vereinigung des Dichters mit dem Engel und damit auf den Empfang des „schönen Lebens“. Das Symbol der Rosen, das trotz der Nachdrücklichkeit jeder Erläuterung entbehrt, wird im *Siebenten Ring* eingelöst.⁴⁸² Die Rose steht im *Templer* für die Leidenschaft und die Leidensbereitschaft der treuen Templer, die stolz fern vom „schar der haufe“ bleiben und in Bann des „wilde[n] sturm[s] der liebe“ stehen. Damit stellt die Rose ein Gegensymbol zu „lilien und mimosen“ dar:

Wir Rose: innre jugendliche brunst
Wir Kreuz: der stolz ertragenen leiden kunst.⁴⁸³

Die jungen Ordensritter knien vor „einem kinde“, dem vergotteten Maximin, der Züge Christi trägt. Dieser selbst ist „der spender unverwelkter rosen“.⁴⁸⁴ Das Rosensymbol verbindet also den neuen Gott und seine Gläubigen. Die Untrennbarkeit von Herrschaft und Gefolgschaft ist somit im „schönen Leben“ vorgeschrieben.

Die diversen Forschungen sind sich trotz verschiedener Ansätze und Schlüsse darin einig, dass

von der ‚Lüge der Dichter‘, [das] in George Zweifel und Unruhe erweckt hat“ (S. 119).

⁴⁸¹ Dazu MARTUS 2007, S. 621. Ferner sieht OESTERSANDFORT 2008/2009 in dem Engelkuss das Platonische, wenn nicht das Homoerotische (S. 104f.).

⁴⁸² Vgl. ALER 1976, S. 79.

⁴⁸³ GSW VI/VII, S. 52. Zur Exklusivität der *Templer* vgl. das VII. *Vorspiel*-Gedicht (GSW V, S. 16).

⁴⁸⁴ GSW VI/VII, S. 103, V. 15. Zum *Templer und Rosenkreuz* vgl. FROMMEL 1991.

das Gespräch mit dem Engel eine Selbstanrede oder ein Dialog mit dem höheren Selbst ist. Der Engel ist als Schutzgeist vergleichbar mit der mythologischen Vorstellung von Genius oder Daimon. Außerdem ist der Bote des „schönen Lebens“, der von Blumen „buchstäblich umflort“, ja umrissen ist,⁴⁸⁵ zugleich ein Sinnbild seiner Botschaft. In ihm sind Projektion des Selbst und Personifikation der Idee eins. Auf die Einheit von Selbst und Gegenüber verweisen schon die kreisinternen Deutungen. Gundolf sieht im *Vorspiel* eine „Zweieinsamkeit“ (S. 178) bzw. eine „Zweieinigkeit“ (S. 163) von Engel und Dichter. In einem schwärmerischen Duktus wird der Engel als der „Geist des Lebens“ (S. 159) und „der sichtbare Daimon“ (S. 162) des Dichters gefeiert; er stehe für „das lautere Selbst, das unbedingte Du des bedingten Ich“ (S. 161) und verkörpere die Synthese von „Logos“ und „Eros“, „Verheißung“ und „Geheiß“ sowie „d[em] Selbst und sein[em] Gesetz“ (S. 162f.). Die Idee des „schönen Lebens“ gewinne durch die Engelfigur eine sichtbare Gestalt, auch das Ideal des Gefährten und Führers zeigt seine „magische Gegenwart“ (S. 173).⁴⁸⁶ Ähnlich sieht Morwitz dem Engel eine „doppelte Funktion“ zugeschrieben: die Verkörperung des Traumgefährten in Rückgriff auf *Pilgerfahrten* und die Verkörperung der Dichterseele mit Rekurs auf *Jahr der Seele*. Die Botschaft des „schönen Lebens“ werde „nicht durch Worte, sondern durch Gesten zum Ausdruck gebracht“, die für den Dichter „eine Bestätigung seiner selbst“ ist.⁴⁸⁷

Bemerkenswert ist unter anderen Davids Ansicht, dass das schöne Leben Georges mit der „Seele der Schönheit“ Schillers aus dem 26. Brief verwandt ist und dass der George-Kreis der Vorstellung des „Staat[es] des schönen Scheins“ aus dem 27. und letzten Brief der *Ästhetischen Erziehung* ähnelt.⁴⁸⁸ Die Bezugnahme auf den Weimarer Idealismus berechtigen Georges Beschäftigungen mit der pädagogischen Idee Schillers, die in der vierten Folge der *Blätter für die Kunst* und im Vorwort zur Anthologie *Deutsche Dichtung* Spuren hinterließen.⁴⁸⁹ Ab der vierten Folge verlegt George den Schwerpunkt der *Blätter* von der „schönen Kunst“ (*L'art pour*

⁴⁸⁵ HERRES 2012, S. 169, dabei wird die Schönheit der ornamentalen und organischen Verzierung hervorgehoben („mandelblüten waren seine finger“, „rosen waren um sein kinn“, „lilien und mimosen“ entfielen ihm, als er sprach). Es ist also ein Engel des Jugendstils.

⁴⁸⁶ GUNDOLF 1930, Seitenzahl in Klammern.

⁴⁸⁷ MORWITZ 1969, S. 159.

⁴⁸⁸ DAVID 1967, S. 198-200. Die „Seele der Schönheit“ ist im Grunde genommen jener „Spieltrieb“, am „ästhetischen Schein“ des Gegenstandes Freude zu haben, ohne ihn zu begehren oder nach seinem Zweck zu fragen, SCHILLER 2004b, SW V, S. 656f. Am Ende der Ausführung fragt Schiller, wo der „Staat des schönen Scheines“ zu finden sei und gibt selber die Antwort: „Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele, der Tat nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigne schöne Natur das Betragen lenkt“, ebd., S. 669.

⁴⁸⁹ Auf diesen Kontext verweisen auch DAVID 1967, S. 170-174 sowie S. 446, Anm. 94 und SCHULTZ 1967, S. 68-89 (*Über das Verhältnis Stefan Georges zu Schiller*), bes. S. 72 und S. 82.

l'art) immer mehr auf eine „schöne Kultur“ (George-Kreis), die unter dem Stern des „schönen Lebens“ (der Engel ist dessen Bote, Maximin dessen Inkarnation) stehen soll. Die Aufgabe ist nun die ästhetische Erziehung der Jugend: „von aller Wichtigkeit ist es die kleineren zu erziehen und hinzuleiten auf dass sie die Luft bilden in denen der grosse Gedanken atmen kann.“⁴⁹⁰ Und das Ziel besteht darin:

Dass ein Strahl von Hellas auf uns fiel: dass unsere Jugend jetzt das Leben [...] glühend anzusehen beginnt: dass sie im Leiblichen und Geistigen nach schönen Massen sucht: [...] dass sie [...] freien Hauptes schön durch das Leben schreiten will [...]: darin finde man den Umschwung des Deutschen Wesens bei der Jahrhundertwende.⁴⁹¹

Vergleicht man den Passus mit dem Lob auf Schiller als „Schönheitslehrer und Erzieher“ in *Vorrede zur Deutschen Dichtung*, so liegt die Verwandtschaft des pädagogischen Konzepts Georges zur Erziehung der Jugend mit der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* Schillers auf der Hand:

Als Schönheitslehrer und Erzieher · als Verfasser der Ästhetischen Erziehung · der seinem Volk auch heute noch fremd ist und vermutlich noch lange bleibt · wird Schiller noch einmal eine glänzende Auferstehung feiern. In diesen Schriften hat die grössere gedankenwissenschaftliche Bildung der Deutschen den Flug seines Geistes die Höhe erreichen lassen. Sie enthalten so endgültige Dinge über Form und Inhalt · Kunst und Volk wie sie dem strenggläubigsten Schönheitseiferer genügen würden und wie sie dem heutigen durchschnittlichen Schillerverehrer unannehmbar sind.⁴⁹²

Daran erkennt man die Stellung des Übergangs, die das *Vorspiel* einnimmt: Über das „schöne Leben“, das ein pädagogisches Konzept der ästhetischen Erziehung beinhaltet, soll die „schöne Kunst“ Georges in einer „schönen Kultur“ des George-Kreises aufgehen.

3.3.2. Herrschaft und Dienst: *Vorspiel XI-XII*

Allein der Begriff „das schöne Leben“ lässt bei George fast zwingend an „die schöne Kunst“ denken, unter deren Banner seine bisherigen Gedichtbände und *Blätter*-Folgen stehen. Wenn man das schöne Leben etwas pauschal als „das durch die Kunst geformte und erhöhte Leben“⁴⁹³ versteht, so darf man es nicht mit der ästhetizistischen Anschauung gleichsetzen, dass der Ästhet durch die Kunst das Leben stilisiert oder das Leben erst im Medium der Kunst wahrnimmt. (Selbst-)Reflexion darüber liefert der junge Hofmannsthal in seinem Frühwerk mit der Rede *Poesie und Leben* 1896 als Höhepunkt.⁴⁹⁴ Unter dem Verdacht des Ästhetizismus

⁴⁹⁰ *Blätter* IV/1-2, S. 3.

⁴⁹¹ Ebd., S. 4.

⁴⁹² *Deutsche Dichtung* III 1923, S. 7.

⁴⁹³ KLUSMANN 1961, S. 120.

⁴⁹⁴ Davor sind die drei Lyrischen Dramen (*Gestern* 1891, *Der Tod des Tizian* 1892 und *Der Tor und der Tod* 1893) und seine vielen Reden und Essays (u. a. *Das Tagebuch eines Willenskranken* 1891, *Algernon Charles Swinburne* 1893, *Die Menschen in Ibsens Dramen* 1893, *Gabriele d'Annunzio I* 1893, *Walter Pater* 1894) zu nennen, dazu vgl. v. a. SZONDI 1975 und STREIM 1996.

stand wie Hofmannsthal auch George, und zwar noch kurz vor der Veröffentlichung des *Vorspiels*. Im Januar 1896 behauptete George in *Blätter für die Kunst*, dass „[das] wesentlich[e] die künstlerische umformung eines lebens [ist] – welches lebens? ist vorerst belanglos“ und dass „was wir teils erstrebten teils verewigten [darin liegt]: eine kunst frei von jedem dienst: über dem leben nachdem sie das leben durchdrungen hat: [...] eine kunst aus der anschauungs- freude aus rausch und klang und sonne.“⁴⁹⁵ Im März des selben Jahres wies er noch Hofmannsthal's Aussage über Graf Schönborn, dass dieser „völlig dem Leben an[gehört], keiner Kunst“, mit Unmut zurecht: „wer gar keiner kunst angehört darf sich der überhaupt rühmen dem leben anzugehören?“⁴⁹⁶ Man sieht in diesen Aussagen, dass sich die Kunst noch mit dem Selbstzweck begnügte und dass das Leben nur Stoff der Überformung war. Seit dem *Vorspiel* stellt George hingegen demonstrativ das „schöne Leben“ ins Zentrum seines Werks. Die Kunst steht nicht mehr über dem Leben, sondern dient dazu, die Idee und Lehre des „schönen Lebens“ anzukündigen und zu verkünden. Es handelt sich nicht mehr um eine individuelle Kunstüberzeugung, die einige wenige Künstler teilen, sondern um einen gemeinschaftsstiftenden Glauben, zu dem sich die Anhänger bekennen sollen: Der Dichter hat die Sendung vom Engel empfangen und wendet sich seinen Schülern zu, um sie das „schöne Leben“ zu lehren. Dem Gespräch mit dem Engel folgt die Predigt an die Anhänger und aus der Botschaft wird eine Art von Evangelium. Diese Wende im *Vorspiel* ist vor allem am Wechsel der Sprechsituation im Gedichtpaar XI und XII zu erkennen, das sich in der Mitte des Zyklus befindet und damit die erste Hälfte beendet, in der es hauptsächlich um den Dialog zwischen Engel und Dichter geht. Insgesamt erweitert sich die „Zweieinigkeit“ zu einer Gemeinschaft von Schülern um ihren Meister:

XI	XII	
Ihr bangt der Oberrn pracht wie mehr zu nennen Wenn nicht auf schwerer stirn ihr blitz euch zückt Der sich nicht rufen lässt . . die kinder flennen Um selige stunde die so kurz nur schmückt.	Wir die als fürsten wählen und verschmähn Und welten heben aus den alten angeln Wir sollen siech und todesmüde spähn Und denken dass des höchsten wir ermangeln –	
Dann fleckt auf jedem wort der menge stempel Der toren mund macht süsse laute schal Ihr klagt: du ton der donner ton der tempel Ergreifst du uns allmächtig noch einmal?	Dass wir der liebe treuste priester wol Sie suchen müssen in verhülltem jammern Die augen weit von wilden feuern hohl – Und wenn wir endlich unser gut umklammern	5
Es sanken haupt und hand der müden werker Der stoff ward ungefüge spröd und kalt . . Da – ohne wunsch und zeichen – bricht im kerker Ein streif wie schieres silber durch den spalt.	Dass es gekrönt verehrt genossen kaum Den sinnen wieder flüchtet fahl und mürbe . . All unsre götter schatten nur und schaum! ,Ich weiss dass euer herz verbluten stürbe	10
Es hebt sich leicht was eben dumpf und bleiern	Wenn ich den spruch nicht kennte der es stillt:	

⁴⁹⁵ *Blätter* III/1, S. 1f.

⁴⁹⁶ GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 86f.

Es klinkt geläutert was dem staub gezollt . .
Ein bräutliches beginnliches entschleiern ..
Nun spricht der Ewige: ich will! ihr sollt!⁴⁹⁷

Da jedes bild vor dem ihr fleht und fliehet
Durch euch so gross ist und durch euch so gilt .. 15
Beweinet nicht zu sehr was ihr ihm leihet⁴⁹⁸

Bis auf die beiden Gedichte kreist das Rollenspiel im *Vorspiel* überwiegend um die Interaktion zwischen Dichter und Engel. Sei es in Form eines Berichts des Ich, in dem der Dichter von der Angelophanie und deren Wirkung erzählt (I, III, IV, IX); sei es, dass der Engel die Ich-Perspektive annimmt und den Dichter anspricht (VI, VII, X); oder in Form eines Gesprächs zwischen Dichter und Engel (II, V).⁴⁹⁹ Im XI. Gedicht wird erstmals eine Gruppe von Menschen („Ihr“) angesprochen, die sich im XII. Gedicht dann selbst zu Wort meldet („Wir“). Während es eindeutig ist, dass sich das „Ihr“ und das „Wir“ auf die Schüler des Dichters beziehen, die auch im VIII. Gedicht erwähnt worden sind, ist es nicht klar, ob der Dichter oder der Engel die Jünger anspricht bzw. ihnen etwas erwidert. Die beiden sind in vielen Fällen der darauffolgenden Gedichte nicht voneinander zu unterscheiden.

Die Veränderung der Sprechsituation dürfte für George von großer Bedeutung und bewusst herbeigeführt worden sein.⁵⁰⁰ Die „erste reinschrift“ trägt bezeichnenderweise noch den Titel *Zwiesprach mit dem Engel. Als ein Vorspiel* und enthält zwölf nicht nummerierte Gedichte: davon die I. bis X. Gedichte der Endfassung – allerdings in einer leicht abgewandelten Reihenfolge – und das XIV. Gedicht, in dem der Dichter zu sich spricht, sowie das später mit *Das Kloster* betitelte und in den nächsten Zyklus *Der Teppich* verlegte Gedicht.⁵⁰¹ Es ist im wahrsten Sinne ein „Zwiesprach mit dem Engel“, denn die Schüler des Dichters sind in dieser Reinschrift noch abwesend. Ihre Abwesenheit verdeutlicht außerdem die Variante eines Verses. Im *Kloster*-Gedicht, mit dem die Reinschrift abgeschlossen wird und das später aus dem *Vorspiel* verbannt wird, handelt es sich in der Frühversion noch um einen Imperativ in zweiter Person Singular, also um eine Aufforderung des Engels an ein „Du“, den Dichter. Dieser soll sich der lauten Masse entziehen („Mit wenig brüdern *flieh* die lauten horden“). In der Endfassung steht der Satz hingegen im Imperativ in zweiter Person Plural – Die Anrede ist an ein „Ihr“, die Schüler, gerichtet: „Mit wenig brüdern *flieht* die lauten horden“.⁵⁰² In der frühen Konzeption der „ersten reinschrift“, die etwa der ersten Hälfte der Endfassung entspricht, geht

⁴⁹⁷ GSW V, S. 20.

⁴⁹⁸ GSW V, S. 21.

⁴⁹⁹ Das VIII. Gedicht ist etwas Besonderes. Die Teilnehmer des Gesprächs sind einer der Schüler und der Dichter. Der Engel ist dabei quasi ausgeschlossen. Zu „Struktur und Rollenspiel“ des *Vorspiels* vgl. auch LEHNEN 2017b, S. 260-263. Dort wird die Sprechsituation etwas anders dargestellt.

⁵⁰⁰ Die folgende Analyse basiert auf dem Bericht über die „erste reinschrift des Vorspiels“ und das „handgeschriebene buch“ von HÖPKER-HERBERG 2002/2003, bes. dessen Konkordanzen, S. 216f.

⁵⁰¹ GSW V, S. 51.

⁵⁰² Vgl. den Bericht in HÖPKER-HERBERG 2002/2003, S. 199. Hervorhebung von C. S.

es also lediglich um den Dialog zwischen Dichter und Engel. Das auf zwanzig Gedichte erweiterte „handgeschriebene buch“, zu dem auch das XI. und das XII. Gedicht gehören (dort mit XV und XVI nummeriert), damit die Schülerschaft miteinbezogen ist, trägt hingegen die endgültige Überschrift *Vorspiel*. Es geht nämlich schon über das „Zwischspruch mit dem Engel“ hinaus: Es kommt nun das Verhältnis zwischen Dichter und Schülern hinzu.

Was ist die Lehre, die der Jüngerschaft zuteilwird? Die paarweise Konstellation weist auf die Dialektik der Botschaft hin. Im XI. Gedicht handelt es sich um die dichterische Inspiration von „d[en] Obern“ und „d[em] Ewige[n]“, also um die Macht der Gottheit. Das XII. Gedicht thematisiert hingegen die Gültigkeit der göttlichen Macht durch die Liebe und den Glauben der Schüler. Der Gott und seine Gläubigen sind somit aufeinander angewiesen. Diese Dialektik zwischen Herr und Diener gilt auch als der Grundsatz für das Verhältnis zwischen Meister und Jünger im George-Kreis, das Wolters als „Herrschaft und Dienst“ und Gundolf als „Gefolgschaft und Jüngertum“ auslegt. Gundolf betont die Liebe der Jünger, während Wolters den Schwerpunkt auf die Führung des Meisters legt.⁵⁰³ Auf dieses Prinzip des „schönen Lebens“ wird der *Siebente Ring* noch mehrmals zurückgegriffen. Das gnomische Epigramm aus *Manuel und Menes* – „Ich Herr · du Helfer – wir sind gleich geweiht“⁵⁰⁴ – trifft auf das Wesen dieser gegenüberstehenden Gedichte zu, genauso wie das Gespräch im *Eid*:

Unser glück begann mit deiner spur.
„Mächtig ich durch euren schwur.“
Wir die durch dein atemen glühn und blühn.
„Ich von eurem marke kühn.“⁵⁰⁵

Oder auch im Lied *Vorklang*, in dem das Maximin-Erlebnis als die Verbundenheit von Geliebtem und Liebendem bzw. Führer und Geführtem zusammengefasst wird:

Dass du schön bist
Bannt mich bis zum tod.
Dass du herr bist
Führt in not und tod.

„Dass ich schön bin
Also deucht es mir.
Dass ich dein bin
Also schwör ich dir.“⁵⁰⁶

Im Mittelpunkt des XI. Gedicht steht der Kairos, eine Epiphanie besonderer Art. Er steht für den rechten und günstigen Augenblick. Die Merkmale der Epiphanie, die im Kontext des

⁵⁰³ *Blätter* VIII, jeweils S. 106-112 und S. 133-138.

⁵⁰⁴ GSW VI/VII, S. 43.

⁵⁰⁵ GSW VI/VII, S. 60.

⁵⁰⁶ GSW VI/VII, S. 135.

Passante-Motivs schon mehrfach behandelt wurden, sind fast allesamt vorhanden. Der Augenblick zeichnet sich durch die Plötzlichkeit und die Flüchtigkeit ab, die das „blitz“-Symbol (V. 2) zum Ausdruck bringt, und lässt sich weder herbeirufen (V. 3 und 11) noch festhalten (V. 4). Er blitzt auf, um den Menschen aus der Not (V. 9f.) herauszuziehen. Doch das Gedicht geht darüber hinaus. Vor dem Hintergrund des Kairos wird vor allem das dichterische Schaffen thematisiert.

Die Epiphanie-Struktur (Not-Rettung) geht mit der Gegenüberstellung von oben und unten, schwer und leicht, hell und dunkel, kurz und ewig etc. einher. Außerdem fällt besonders die Umrahmung des Gedichtes durch „d[ie] Obern“ im ersten und „d[en] Ewige[n]“ im letzten Vers auf. Die beiden Instanzen dürfen nicht dieselbe sein. Grammatisch stehen die „Obern“ im Plural – man denke an die griechischen, vom Polytheismus geprägten Götter; der „Ewige“ ist hingegen im Singular, hinter dem der jüdisch-christliche, vom Monotheismus geprägte „Weltschöpfer“ zu vermuten ist.⁵⁰⁷ Die alten Götter sind streng gegenüber den „[Menschen]kinder[n]“ (V. 3), und sie üben ihre Macht, die nur „kurz [...] schmückt“ (V. 4), „auf schwerer stirn“ durch „blitz“ (V. 2) und „donner“ (V. 7) aus. Sie erscheinen, so die Verzweiflung der klagenden Dichter-Lehrlinge, nur „einmal“ (V. 8): Sie flehen vergebens um ein „noch[maliges]“ Erscheinen. Es fehlt die Kommunikation zwischen oben und unten. Die Gnade der Götter meldet und entzieht sich im Zeichen der Strafe. Sie kündigen ihre Anwesenheit durch Blitz und Donner an; sind sie fortgegangen, versiegt die Inspirationsquelle der Dichtung. Der „Ewige“ zeigt sich hingegen in Gestalt „ein[es] streif[s]“ (V. 12) – im Gegensatz zum „blitz“ ist er minder zerstörerisch und von längerer Dauer. Er übt eine erleichternde und verklärende Wirkung (V. 13f.) aus, „entschleier[t]“ sich sanft und scheu wie eine Braut (V. 15). Durch Befehl und Pflicht – „ich will! ihr sollt!“ – sind der „Ewige“ und die Dichter-Lehrlinge verbunden. Doch das ist nur die eine Seite des Verhältnisses. Das von alters her tradierte Schema von Dichtung als Eingebung wird im darauffolgenden spiegelbildlichen XII. Gedicht relativiert.

Wie bereits erwähnt, stellt sich das Gedicht als ein poetologischer Text über das Dichten heraus. Der angestrebten symbolistischen Dichtung, „das wort aus seinem gemeinen alltäglichen kreis zu reissen und in eine leuchtende sfäre zu heben“,⁵⁰⁸ steht der Missstand nach dem Verlassen der Götter im Wege, dass „auf jedem wort der menge stempel [fleckt]“ und „[d]er toren mund [...] süsse laute schal [macht]“ (V. 5f.). Das Wort ist für den Dichter wie „der stoff“ für den „werker“ (V. 9f.). Die Handwerksmetapher der Dichtung findet man in Georges Aussage über

⁵⁰⁷ Dazu HILDEBRANDT 1960, S. 148 und LEHNEN 2017b, S. 274f.

⁵⁰⁸ *Blätter* I/2, S. 46.

„la poésie pour l’art“, die er Mockel gegenüber machte, am besten erklärt:

Il nous faut développer d’abord la plastique du langage: nous devons créer nos instruments de travail, enseigner aux poètes leur métier d’artisan, – leur rappeler que le mot est musique, leur apprendre qu’il a un contour, un volume, une masse, une couleur, une saveur [...]. Notre rôle, pour l’instant, est de pratiquer « la poésie pour l’art ».⁵⁰⁹

Der Wortstoff ist also wegen der Massenbenutzung, die einer Blasphemie gleicht, „ungefüge spröde und kalt“ (V. 10) geworden. In der *Spange* trifft das Dichter-Ich in einer ähnlichen Situation („kein Metall zum Guss reif“) die Entscheidung, den normalen und gemeinen Sprachstoff wezuwerfen und einen kostbaren und fremden Kunststoff zu verwenden.⁵¹⁰ Diese dekadente Kunstauffassung führt jedoch schließlich nur zur Aporie Algabals. Hier im *Vorspiel XI* ist die Lösung weniger vom Solipsismus geprägt, sondern gilt vielmehr als eine Erlösung durch den Eingriff einer höheren Instanz. Die Dichtung ist auf die Gunst der Gottheit angewiesen. Man kann somit die beiden durch Anapher verbundenen und betonten „Es“ (V. 13f.) auf *das* dichterische Wort beziehen. Es wird befreit und gereinigt von gemeiner Benutzung. Wie eine Braut, die sich entschleiert, präsentiert sich den Dichter-Lehrlingen das dichterische Wort. Der Schleier ist, wie schon gezeigt, ein Symbol für die Dichtung.

Das Schlusswort „ich will! ihr sollt!“ betont nicht nur den Willen Gottes, sondern auch das Sollen der Gläubigen, d. h. ihre Entschlossenheit, Gottes Willen zu folgen. Dafür spricht der Tadel der Sprechenden Stimme, dass die Schüler nur „bang[en]“ und „klag[en]“ (V. 1 und 7), aber nicht handeln. Der Handlungslosigkeit („Ihr bangt...“ und „Ihr klagt...“) wird die Aufforderung zur Tat („ihr sollt!“) entgegengestellt. Die Offenbarung stellt sich als der Augenblick zum dichterischen *Schaffen* heraus: Im Moment vom Einbruch des „streif[s]“ erhebt sich das, was zuvor müde und gelähmt gesunken ist: der Willen zur Tat. Das zeichnet das Wesen des Kairos aus.⁵¹¹ Als „Schicksalsgefühl“ ist der Kairos nach Gundolf neben dem Eros (als „Lebenstrieb“) die Schlüsseldenkfigur für Georges „Vergottung des Leibes“.⁵¹² Nicht von ungefähr affirmiert er im Vorspann zu seinen George-Studien, dass „niemand ihn [den Kairos] tiefer erfahren und herrlicher gesungen als George im XI. Gedicht des *Vorspiels*“. Der Kairos komme „seinen Günstlingen nicht als Zufall [...], sondern als Frucht eines wachen, gespannten und bei

⁵⁰⁹ Zit. n. Art. „Mockel, Albert Henri Louis“ in: *George-Handbuch* 2012, Bd. 3, S. 1557. (Wir sollen zuerst die Plastik der Sprache entwickeln: Wir müssen unsere Werkzeuge der Arbeit schaffen, die Dichter ihre Handwerkstätigkeit lehren – sie daran erinnern, dass das Wort Musik ist, ihnen beibringen, dass es eine Kontur, ein Volumen, ein Maß, eine Farbe, ein Geschmack hat [...] Unsere Aufgabe ist momentan „die Poesie für die Kunst“ zu üben.)

⁵¹⁰ GSW II, S. 54.

⁵¹¹ Zu *Kairos bei George* vgl. auch KAUL 2008/2009, bes. S. 5, dort wird auch das XI. Vorspiel-Gedicht analysiert, S. 15f.

⁵¹² GUNDOLF 1930, S. 40. Für die „Verleibung des Gottes“ sind „Schönheit“ und „Weihe“ ausschlaggebend. Die beiden Tendenzen „Vergottung des Leibes“ und „Verleibung des Gottes“ sind nach Gundolf die „Ursprünge“ der Dichtung Georges.

allen Leidenschaften und Erschütterungen weisen Wandels“, lasse sich „weder erzwingen noch überlisten, weder erschmeicheln noch erbitten [...], und wenn er kommt, verlangt er volle Bereitschaft, rücksichtslose Lauterkeit, treueste Hingabe“.⁵¹³ Das ist eine vortreffliche Auslegung zum XI. Gedicht, vor allem zu dessen Schlussvers.

Konkret heißt es im abschließenden Imperativ: den Befehl Gottes auszuführen und seinen Auftrag zu erfüllen. Wer hingegen das Zeichen des göttlichen Augenblicks nicht erkennt und untätig bleibt, der ist verloren. Diese Kehrseite des Kairos hat George ebenfalls thematisiert. Mit *Kairos* ist ein *Tafel*-Gedicht aus dem *Siebenten Ring* überschrieben:

Der Tag war da: so stand der stern.
Weit tat das tor sich dir dem herrn...
Der heut nicht kam bleib immer fern!
Er war nur herr durch diesen stern.⁵¹⁴

Während es im XI. Gedicht um den Willen des Gottes geht, dem die Menschen folgen sollen, handelt das XII. Gedicht von der Gültigkeit des Gottes, die ihm von den Menschen verliehen wird. Zu Recht spricht Pestalozzi von einem „Anthropozentrismus“.⁵¹⁵ Obwohl nicht mit letzter Sicherheit festgestellt werden kann, ob der Dichter selber dem „Wir“ angehört, bezieht sich das „Wir“ jedenfalls auf dieselbe Gruppe, die im vorangegangenen Gedicht als „Ihr“ angesprochen wird. Und die Stimme in den letzten fünf Versen, die in Anführungszeichen stehen, gehört zur selben Sprechinstanz des XI. Gedichtes. So ist davon auszugehen, dass im XII. Gedicht die Dichter-Lehrlinge sprechen, die am Ende von einer höheren Stimme belehrt werden. Sie bezeichnen sich sowohl als „fürsten“, die „wählen und verschmähn“ und „welten“ erneuern, als auch als „der liebe treueste priester“. Sie sind als „priester“ den Göttern gegenüber Diener, als „fürsten“ der Masse gegenüber Herrscher. Sie haben also zwei Identitäten. Außerdem steht die Priester-Passage (V. 5-7) in einer Parenthese, die durch die beiden Gedankenstriche (V. 4 und V. 7) umschlossen wird. Die „liebe“, die die Dichter-Priester „suchen müssen“, obwohl sie paradoxerweise deren „treueste“ Vertreter sind, bezieht sich sowohl auf das „höchste[]“, das den Dichter-Fürsten trotz ihres weltlichen Prestiges fehlt, als auch auf das „gut“, das sie „endlich“ gefunden haben, aber nicht innerlich besitzen. Denn die „liebe“ ist flüchtig, kaum „gekrönt verehrt genossen“ (V. 9), „flüchtet“ sie „[d]en sinnen wieder“ (V. 10). Was hinterlässt,

⁵¹³ GUNDOLF 1930, S. 42.

⁵¹⁴ GSW VI/VII, S. 166. Vgl. ferner auch das für Percy Gothein bestimmte *Sprung*-Gedicht aus dem *Neuen Reich*: „Das höchste was von gott dem menschen eignet / Kam vor dein haus · hat sich für dich ereignet. / Du sahest nicht: du bleibst dein leben blind / Du merktest nicht: du bleibst dein leben kind.“ (GSW IX, S. 78) sowie der zweite *Sprung* für Ludwig Thormaehlen: „Immer-harren macht zum spott / Sich verträsten ist das leerste.. / Dies geheimnis ist das schwerste: / Augenblick als höchster Gott.“ (GSW IX, S. 79)

⁵¹⁵ PESTALOZZI 1970, S. 318, dazu auch S. 317: „Es geht nicht um die Schöpfung von Götterbildern. Diese sind als vorhanden gedacht. Was vom Menschen verliehen wird, betrifft ihre Gültigkeit.“

ist nur „fahl und mürbe“ und die „götter“, die sie kurz zuvor noch verehrten, erscheinen ihnen nun als „schatten nur und schaum“ (V. 11). Die „liebe“ ist offenbar als eine Geliebte dargestellt, die wie die Passantin in Baudelaires Sonett nur flüchtig erscheint. Außerdem kann man aus der Formulierung „der liebe treuste priester“ schließen, dass die „götter“ eigentlich die „liebe“ sind. Vergeht die Liebe, verlieren auch die Götter ihren Zauber.

Indem die Dichter-Lehrlinge über Mangel „des höchsten“ und Verlust des „gut[s]“ klagen, klagen sie eigentlich über die Unhaltbarkeit der Liebe und das Verlassen der Götter. Nun meldet sich die tröstende und lehrende Stimme:

Da jedes bild vor dem ihr fleht und fliehet
Durch euch so gross ist und durch euch so gilt . .

Die Gültigkeit der göttlichen Macht, sei es Gnade oder Strafe, „vor [der] ihr [jeweils] fleht und fliehet“, ist allein auf den Glauben der Gläubigen („durch euch“) angewiesen. Der Gott steht weder außer noch über dem Ich, sondern in ihm. Die Liebe flüchtet, weil die Liebenden nicht innerlich davon durchdrungen sind; die Götter verlassen die Welt, weil die Gläubigen an sie nicht mehr glauben. Diese Lehre erweist sich als jene Mahnung, die George im *Stern des Bundes* an seine Schüler sendet:

Schweigt mir vom Höchsten Gut: eh ihr entsüht
Macht ihr es niedrig wie ihr denkt und seid ..
Gott ist ein schemen wenn ihr selbst vermürbt!⁵¹⁶

Zuletzt bleibt noch die Frage: Wer spricht, der Dichter oder der Engel? Während die Unterscheidung dieser beiden Stimmen in der ersten Hälfte des *Vorspiels* noch deutlich zu treffen ist, sind sie in diesen beiden und vielen der folgenden Gedichte auszutauschen. Die Austauschbarkeit von Dichter und Engel spricht für die Intention Georges, „sich zum prophetischen Dichter zu ernennen“ und „für seine Dichtung religiöse Weihe [zu beanspruchen]“.⁵¹⁷ Nach und nach trägt der Dichter Züge des Engels. Im XIV. Gedicht steigt der Dichter auf die Welt nieder, wie sonst nur der Engel niedersteigt:

Du stiegst ab von deinem hohen hause
Zum wege [...]

Der als „Du“ Angesprochene steigt nieder, um vergebens unter „[d]en vielen“ nach denjenigen zu suchen, mit denen er einen Bund schließen kann. Man weiß nicht, ob der Engel zum Dichter spricht oder dieser zu sich selbst. Am Ende verändert sich plötzlich die Sprechsituation – die Stimme des Sprechenden und die des Angesprochenen verschmelzen in einem direkten Zitat in

⁵¹⁶ GSW VIII, S. 33.

⁵¹⁷ PESTALOZZI 1970, S. 318.

eins:

Nur manchmal bricht aus ihnen edles feuer
Und offenbart dir dass ihr bund nicht schände.
Dann sprich: in starker schmerzgemeinschaft euer
Erfass ich eure brüderlichen hände.⁵¹⁸

Auch ist im XVII. Gedicht nicht klar, wer über das „Er“, den Dichter, berichtet:

Er darf nun reden wie herab vom äther

Die Identität der Sprechinstanz sei dahingestellt. Wichtig ist nur, dass der Dichter wie der Engel „herab vom äther“ redet. Das Schlussbild drückt die Idee aus, die den letzten drei Gedichtbänden Georges zugrunde liegt:

So steigt allein den göttern opferbrodem
Wie ihm der heiligen jugend lobesstimme
Die über seine stufen höher klimme
In ihrem odem viel von seinem odem.⁵¹⁹

Die Strophe ist nicht als Hybris des Dichters zu verstehen, dass er sich den Göttern gleichsetzt.⁵²⁰ Im Gegensatz dazu wird die heilige Jugend als der künftige Herrscher gefeiert. Im Mittelpunkt steht nicht der Dichter, sondern „der heiligen jugend lobesstimme“, die „über seine stufen höher klimme“: Die Jugend soll also *über* den Dichter steigen. Der Jussiv („klimme“) ist die Sprache eines Priesters. Der letzte Vers verweist schließlich auf die dichterische und pädagogische Konzeption des späten George: Er, der Dichter, ist der Erzieher der heiligen Jugend und damit Prophet der Zukunft. Sowie der Engel Diener des Gottes ist, sieht er sich als Priester der Jugend.⁵²¹ Die Erziehung der Jugend ist im *Vorspiel* bei Weitem nicht vollendet. Der künftige Herrscher soll aus der Jüngerschaft, die in den Gedichten XI und XII thematisiert worden ist, erwachsen.⁵²² Diese ist aber noch nicht gereift, daher spricht der Engel im XXII. Gedicht:

„Die jünger leiben doch sind schwach und feig“

Und es bleibt im *Vorspiel* vorerst nur die „Zweieinsamkeit“:

[...] freilich
Ist keiner der dir bleibt · nur du und ich⁵²³

Abschließend ist zu bemerken, dass die Begegnung mit dem Engel, der außerhalb des Bewusstseins des Dichters nicht existiert und keine greifbare Gegenwart besitzt,⁵²⁴ noch nicht die

⁵¹⁸ GSW V, S. 23.

⁵¹⁹ GSW V, S. 26.

⁵²⁰ Vgl. MORWITZ 1969, S. 170.

⁵²¹ MICHL 1962, Art. „Engel“ in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, S. 72 sowie 98.

⁵²² Das Thema wird in *Der Dichter in Zeiten der Wirren* aus dem *Neuen Reich* noch intensiver behandelt, GSW IX, S. 27-30, vgl. v. a. V. 71-90.

⁵²³ GSW V, S. 31.

⁵²⁴ Vgl. DAVID 1967, S. 188: „Alles wird vom einsamen, aber allmächtigen Bewußtsein getragen; außerhalb des

Bedeutung gewinnt, wie Dante sie seiner Begegnung mit Beatrice beimisst oder Petrarca der Erscheinung von Laura. Ein solcher Moment glückt George erst durch das Maximin-Erlebnis.⁵²⁵ So bleibt der Engel lediglich ein Bote, während Maximin ein Gott ist; So gilt der Zyklus nur als ein *Vor-Spiel*, hingegen trägt die Mitte des *Siebenten Rings* die Überschrift *Maximin* und der „Stern des Bundes“ – man muss sich den Mittelpunkt eines Kreises vorstellen – ist kein anderer als Maximin.⁵²⁶

Bewußtseins existiert nichts, kein Gott, keine Vorsehung. Der Engel existiert nicht; er ist nur ein Symbol, besitzt keine greifbare Gegenwart. Er ist so gezeichnet, daß niemand auf den Gedanken kommen kann, ihn für wirklich zu halten.“

⁵²⁵ Vgl. BOEHRINGER 1967, S. 120: „Die Begegnung mit Maximin ist Mitte und Erfüllung von Georges Leben. Wie Dante Beatrice, wie der Dichter des Sonnets seinen Will [gemeint ist Shakespeare], so hat George Maximin unsterblich gemacht, und auch in seinen Dichtungen erkennen wir ‚die anbetung vor der schönheit und den glühenden verewigungsdrang.‘“ Binnenzitat aus *Einleitung zu Shakespeare Sonnete Umdichtung*, GSW XII, S. 5.

⁵²⁶ Vgl. HEFTRICH 1968, S. 85: „Gewiß sind Engel, Maximin und Stern des Bundes [...] unlösbar miteinander verbunden. [...] Auch ist es nicht verkehrt, von einer Entwicklung mit Vorstufen zu reden.“

4. MAXIMIN: DICHTER ALS PRIESTER UND PROPHET

Wer auf die Sitten wirken will, muss seine
Sätze zur Religion machen.⁵²⁷
(Hofmannsthal)

Die typologische Analyse zur Epiphanie des lyrischen Gegenübers hat gezeigt, dass bei George dichterische Autonomie und Heteronomie einander nicht ausschließen. Schon im Jugendwerk wird die Erscheinung der himmlischen Donna als Offenbarung des eigenen Schicksals wahrgenommen. Die Inspiration durch eine höhere Instanz ist oft schwer von der Selbstlegitimation des Dichters zu unterscheiden. Beweis dafür legt nicht nur die Dichterweihe durch einen erzwungenen Musenkuss ab, sondern auch die Verkündung des „schönen Lebens“ von einem Engel, der das Spiegelbild des Dichter-Egos ist. Dasselbe gilt auch für Maximin, die poetologische und soziologische Mitte für Georges Werk und Kreis seit dem *Siebenten Ring*. Das Ganze um diese Kunstfigur könnte man zugespitzt zusammenfassen: Der gemachte Gott verleiht seinem Macher Macht. Der Mythos hängt von dem einen Stifter ab, der Glauben von den vielen Gläubigen – und ganz wichtig: *vice versa*. Im Vorgriff auf die Textanalysen wird der Maximin-Kult im Allgemeinen umrissen, bevor das Muster von Epiphanie, Liturgie und Prophetie, das ihm zugrunde liegt, an einzelnen Beispielen offengelegt wird.

An dem „Neuen Gott“, den George aus dem Knaben Maximilian Kronberger geschaffen hat, ist zum einen die literarische Konstruktion bzw. die präfigurierte Projektion nicht zu bestreiten.⁵²⁸ Zum anderen darf man aber keineswegs an der Aufrichtigkeit Georges zweifeln, dass er daran fest glaubt, dass Maximin der „Neue Gott“ ist, der das „Neue Reich“ (ein)führen wird. Der Dichter ist damit zugleich Schöpfer und Anbeter des Maximin: „Ich geschöpf nun eignen sohnes.“⁵²⁹ Es handelt sich um ein pygmalionisches Verhältnis des Künstlers zum Kunstwerk. Indem sich der Schöpfer seinem Geschöpf unterwirft, das schön und göttlich ist, so macht er sich zum Gottesschöpfer. Der Maximin-Kult ist damit ein George-Kult. Im Kern jedes Kultes steht das Glauben. Das ist nicht nur für George und die Seinen relevant, sondern auch für diejenigen, die Georges Werk und Kreis verstehen wollen. Man kann natürlich die Glaubwürdigkeit seiner Vision infrage stellen, nicht aber die Ehrlichkeit seines Glaubens, dass er so denkt, wie er dichtet, und dass er sich so sieht und so gesehen werden will, wie er sich in seiner

⁵²⁷ HSW XXXVIII, S. 960. Die Notiz trägt den Titel: „ad Stefan George.“

⁵²⁸ Fast alle Forscher sind in diesem Punkt einig. BRAUNGART 2005 betrachtet Maximin als Georges „eigene poetische Geburt“ (S. 10). Ähnlich sieht auch OSTERKAMP 2010, „dass der neue Gott die Kopfgeburt dessen ist, der ihn verzweifelt suchte und endlich fand“ (S. 193). Für BREUER 2001 ist er „ein Produkt der dichterischen Imagination“ (S. 231). Ralf Simon spricht von einem „Realisat des lyrischen Sprechens“ (SIMON 2001, S. 51, später SIMON 2011, S. 215).

⁵²⁹ GSW VI/VII, S. 109, V. 4 (*Einverleibung*).

Dichtung darstellt. Es geht freilich um Selbstinszenierung, aber in dem Maße, dass das Selbst nicht mehr von seiner Rolle zu trennen ist. George kennt keine Schauspielerei.

Maximin ist in erster Linie die poetologische Mitte, um die George sein Spätwerk konzipiert. Auf ihn beziehen sich alle drei Symbole in Titeln der letzten Gedichtbände: der „Ring“, der „Stern“ und das „Reich“. Um den nach ihm benannten Zentralzyklus werden im *Siebenten Ring* heterogene Einzelgedichte und -zyklen zu einer Ringstruktur konstruiert,⁵³⁰ womit dem bisherigen Leben und Werk Georges ein neuer Zusammenhang zuteilwird. Der Dichter ist Zeuge und Erzeuger von Gott, der ihm im Gegenzug eine poetische Neugeburt ermöglicht. Im *Stern des Bundes* steht Maximin mehr für eine pädagogische Lehre als eine literarische Gestalt. Er ist das Eine, aus dem die Vielen emanieren, um neoplatonisch zu sprechen. Die Jünger sollen sich diesem Vor- und Urbild der Jugend folgend zu einer „heiligen Schar“ zusammenschließen.⁵³¹ Der Dichter wird nun Gottes Priester, der das Evangelium an eine Gemeinde sendet und ihren Zugang zu bzw. Umgang mit dem Mysterium verwaltet. Im *Neuen Reich* richten sich alle Propheten, denen eine nietzscheanische Kulturkritik vorausgegangen ist, auf die Geburt des „einzigen der hilft“,⁵³² das Neue Reich in die heillose Gegenwart einzuführen. Der Dichter ist dabei Gottes Prophet, der die gottferne Zeit verwirft und das Neue Reich verkündet.

Namentlich wird Maximin nach dem *Siebenten Ring* trotz seiner poetologischen Omnipräsenz nicht mehr genannt. Immer weiter entzieht sich die Kunstfigur dem Kontext der frühverstorbenen Realperson, bis sie zu einer Denkfigur der Erlösung und Erneuerung abstrahiert wird. Georges Maximin-Erlebnis, dessen faktischer Verlauf von 1902 bis 1904 sich eher banal und belanglos liest,⁵³³ ist im Diskurs seiner Trilogie zu einem synkretistischen Maximin-Mythos

⁵³⁰ Die meisten Gedichte des *Siebenten Rings* sind vor dem Tod Kronbergers 1904 entstanden – einige *Lieder* gehen wahrscheinlich sogar auf die Freundschaft mit Coblenz 1892/93 zurück. George sprach 1906, als fast sämtliche Gedichte schon vorlagen, in einem Brief an Lechter von einer „innere[n] architektur“ (Brief vom 3. September 1906 in LECHTER u. GEORGE 1991, S. 263), an der er noch ein ganzes Jahr arbeitete, bis der Gedichtband im Oktober 1907 in der endgültigen Komposition erschien, dazu GSW VI/VII, S. 190-193 (*Anhang*). George selbst gibt zu, dass „im *Siebenten Ring* [...] alles Chaotische wieder neu hinein[bricht]“, nachdem das Leben im *Teppich* „schon gebändigt“ zu sein scheint (LANDMANN 1963, S. 78). *Maximin* gibt dem Konglomerat ein sinnstiftendes Zentrum, vgl. GUNDOLF 1930, S. 242: „Im ‚Maximin‘ treffen sich alle Bahnen Georges, und der Siebente Ring umfaßt all diese Bahnen – die zu ihm hinführen und die von ihm ausgehen: in den ‚Zeitgedichten‘, den ‚Gestalten‘, den ‚Gezeiten‘ die letzten Hübe, Ballungen, Spannungen zum nah verhüllten Urbild hin, im ‚Traumdunkel‘, in den ‚Liedern‘, den ‚Tafeln‘ die ersten Lockerung, Schwingungen, Ausbreitungen vom offenbaren Urbild her.“ Außerdem wird der Zahl Sieben eine mystische Bedeutung zugeschrieben, die das Äußere und das Innere sowie die einzelnen Gedichte und Zyklen zusammenfügt: Der *Siebente Ring* ist der siebte Gedichtband Georges, der sieben Jahre nach dem *Teppich* im Jahr 1907 erschien. Er besteht aus sieben Zyklen, jeder Zyklus enthält eine durch sieben teilbare Summe von Gedichten (jeweils 14, 21, 21, 14, 28, 70). Im Mittelpunkt steht *Maximin*, ein Name mit sieben Buchstaben, dazu u. a. GSW VI/VII, S. 192 (*Anhang*). Zur Eigenschaft und Heterogenität des einzelnen Zyklus vgl. KAUFFMANN 2012, S. 176-180.

⁵³¹ Der Gedichtband hieß anfangs: *Lieder an die heilige Schar*. MORWITZ 1969, S. 339.

⁵³² GSW IX, S. 30, V. 82.

⁵³³ Vgl. u. a. KARLAUF 2007, S. 342ff.

stilisiert worden.⁵³⁴ Mit dem Ansatz, aus einem privaten Erlebnis einen diskursiven Mythos zu schaffen, ist der Schritt zur Verallgemeinerung der persönlichen Erfahrung getan.⁵³⁵ Die Mythographie Georges liegt darüber hinaus einer Kunstreligion zugrunde, zu der sich seine Anhänger bekennen und die sie zu einer Glaubensgemeinschaft zusammenhält. Dadurch ist der Schritt zur Institutionalisierung vollzogen. Erscheinung (oder vielmehr: Erkennung) des „Neuen Gottes“, Predigt der Offenbarung, Prophezeiung des „Neuen Reichs“: Das sind die Stadien der Kult- und Kreisstiftung, die an der Trilogie um Maximin trotz ihrer Heterogenität deutlich zu erkennen sind. Es handelt sich progressiv um das Verhältnis des Dichters zu dem „Neuen Gott“, zur Gemeinde und zur Gesellschaft.

Damit ist auch gesagt, dass Maximin die mythologisch-theologische, d. h. soziologische Mitte des George-Kreises ist. Indem die Georgeaner Kult treiben, wollen sie eigentlich Kultur schaffen. Im Namen Maximins ist es George gelungen, sein Erlebnis zum Mythos und seine Kunst zur Religion zu erheben. Der Mythos hat seine etymologische Wurzel in „erzählen“ (gr. *mythos*), die Religion in „zurückbinden“ (lat. *religare*). Worüber erzählen und woran zurückbinden? Wohl die Urszene, die sich einmal und nie wieder ereignet. Wesentlich für einen Mythos oder eine Religion ist aber nicht diese in dunkelster Ferne zurückgebliebene Urszene, die ja nicht jeder empirisch erleben und rational erfassen kann. Was wichtig ist und für den kultischen Zusammenhalt der Einzelnen tatsächlich sorgt, ist gerade das Erzählen und Erinnern sowie das Immer-weiter-Erzählen und Immer-wieder-Erinnern, wie sich Mythos und Religion in ihrem Wortsinn zu verstehen geben. Eine neue Mythologie oder eine Kunstreligion, wie man den Maximin-Kult häufig zu bezeichnen pflegt,⁵³⁶ ist im Grunde eine neue Erzähl- und Erinnerungsweise, d. h. eine neue Poesie, die über ihre Kunstautonomie hinaus Anspruch auf Gemeinschaftsstiftung und Gesellschaftserneuerung erhebt. Ersteres bezieht sich intern auf Zusammenhalt des George-Kreises, letzteres extern auf Georges Zeitkritik und Kulturkonzept. Der Zeitkritiker und Kult(ur)stifter ist einerseits antimodern, da er die Zeitgeschichte wegen ihrer Gottlosigkeit und Technokratie scharf anprangert und der Gestaltlosigkeit der Masse große

⁵³⁴ Zum Synkretismus des Maximin-Mythos gehören unter anderem die Mystik der sogenannten kosmischen Runde um Schuler und Klages (dazu: DAVID 1967, S. 214ff.), der militante Katholizismus von Ludwig Derleth (dazu: DAVID 1967, S. 263ff.), die griechische Mythologie und Philosophie, die christliche Religion, die frühromantische neue Mythologie, die germanische Sage usw., vgl. u. a. DÖRR 2015, S. 55-70 (*Elemente der Maximin-Gestalt*), dort wird die Maximin-Region als „Bricolage“ dargestellt.

⁵³⁵ Genau daran zweifelt Max Weber und äußert seine bekannte Kritik im Brief an Dora Jellinek vom 9. Juli 1910: „so ist die Art und Weise des Maximin-Cultus schlechthin absurd, weil sich von dieser Erlöser-Inkarnation mit aller Gewalt nichts *aussagen* läßt, was seine Göttlichkeit für Andre, als diejenigen, die ihn *persönlich* kannten, irgendwie glaubhaft machen könnte.“ WEBER 1994, S. 560f.

⁵³⁶ Vgl. den von Braungart 2015 herausgegebenen Sammelband *Stefan George und die Religion*. Einzelne Beiträge aus diesem Band werden in der vorliegenden Arbeit zitiert.

Persönlichkeiten entgegenstellt, wie es unter anderem in den *Zeitgedichten* zu lesen ist.⁵³⁷ Andererseits gehört es gerade zur Poetologie der Moderne, in der Dichtung eine neue Mythologie bzw. Religion als Antwort auf die Entzauberung der Welt zu stiften.

Sowohl die Kunstreligion als auch die neue Mythologie sind auf das Gedankengut der Frühromantik in ihrer Abwehr gegen die Aufklärung zurückzuführen.⁵³⁸ Die Jahrhundertwenden um 1800 und um 1900 weisen eine ähnliche Glaubenskrise auf.⁵³⁹ Beide romantische Konzeptionen beinhalten weder konkrete Dogmen noch eine bestimmte Theogonie. Sie zeichnen sich allein durch die künstlerische Gemachtheit des Glaubens aus. Nicht, dass die Kunst die Instanz der Religion ersetzt oder die neue Mythologie die alte ablöst, sondern, dass die Poesie die Funktion der Heils- und Göttergeschichte annehmen will. Die neue Poesie soll den Menschen das einheitliche Weltbild zurückgeben, das ihnen die Religion und die Mythologie einst gewährleisteten. Wichtig ist nicht so sehr der Gegenstand, sondern der Akt des Glaubens. Im Fall des Maximin-Kults heißt es: Der Dichter zelebriert die Liturgie, nicht die Botschaft, die Geste, nicht die Kunde. Der Gebärde weicht der Gehalt aus.⁵⁴⁰ Die entscheidende Rolle spielt nicht die Religiosität, sondern allein die Ritualität der Dichtung Georges. Im Ritual verbinden sich das Ästhetische und das Soziale.⁵⁴¹ Vom Wort zur Lehre, von der Poetik zur Pädagogik: Maximin stellt in Georges Gesamtwerk statt eines Bruchs einen Sprung dar. Denn die „geistige Kunst“ des „Schönheitsasketen“⁵⁴² stellt sich in ihrer höchsten Form als nichts anderes heraus, als eine „heilige Kunst“ des *poeta vates*. Auch das Formen des Stoffs, das der frühe Symbolist als das Wesen der Kunst auffasst, ist dem späten Erzieher äquivalent zum Formen des

⁵³⁷ Die Masse wird beispielsweise im Zeitgedicht *Nietzsche* als „qualle“ und „kraut“ dargestellt, die es zu tilgen gilt. GSW VI/VII, S. 12, V. 10.

⁵³⁸ Jede von beiden ist für sich ein weites Feld, auf das in der vorliegenden Arbeit nicht konkret eingegangen werden kann. Hingewiesen seien auf die inzwischen zum Standard gewordenen Werke: zur neuen Mythologie FRANK 1982, *Der kommende Gott*, FRANK 1988, *Gott im Exil*, zu George S. 257ff.; zur Kunstreligion AUEROCHS 2006, *Die Entstehung der Kunstreligion*, zu George S. 98ff. Gundolfs *George*-Buch wird dort wiederholt herangezogen.

⁵³⁹ In Bezug auf die Renaissance des Dionysos-Kultes in der Frühromantik verweist FRANK 1982 auf die gleiche Sinnkrise „am Ende der hellenischen Sophistik und am Ende der europäischen Aufklärung“. Das Dionysische – oder besser: das Mythisch-Irrationale im Allgemeinen – rettet in Zeiten des Sophismus und des Rationalismus die Vernunft, so schreibt Frank unter Berufung auf Nietzsche, „vor der Verzweiflung mißlingender Selbstrechtfertigung“ bzw. „vor dem Nihilismus“ (S. 12).

⁵⁴⁰ Das trifft sowohl auf den Kult als auch auf die Kunst Georges zu. „In der Dichtung [...] ist jeder der noch von der sucht ergriffen ist etwas ‚sagen‘ [...] zu wollen nicht einmal wert in den Vorhof der Kunst einzutreten“ (*Über Dichtung*, GSW XVII, S. 68), was von Belang ist, wie George es schon früh im Sinn hat, zählt allein das lyrische Sprechen.

⁵⁴¹ So der Ausgangspunkt von BRAUNGART 1997, bes. S. 96: „Mit dieser Orientierung zur Lehre gehen die ästhetischen Rituale stärker in soziale Rituale über.“ Ferner BRAUNGART 1996/1997, S. 55: „Das Soziale sollte sich bei ihm [i. e. George] schon immer im Zeichen des Ästhetischen konstituieren. Das Ästhetische geht ins Soziale über.“ Die Aussage wiederholt sich in BRAUNGART 2016, S. 335.

⁵⁴² So Rilke über George in *Moderner Lyrik*, RILKE 1996, KA 4, S. 74.

Biegsamen, d. h. zur Bildung der Jugend.⁵⁴³

Die Liturgie der Kunstreligion Georges fungiert als Eingedenken an die Epiphanie, die im Mythos eingeschrieben ist und in der Geschichte – sei es im Sinne von literarischer *story* oder biografischer *history* – zurückliegt. Es ist der Biographie Georges zu entnehmen, dass er zum einen die Erscheinung Maximins erst nachträglich als Offenbarung konstruiert hat, zum anderen aber das Ganze schon im Vorhinein konzipiert hat, bevor ihm Kronberger begegnet ist.⁵⁴⁴ Maximin ist für seinen Entdecker keine empirisch-historische Figur, sondern eine geschichtsphilosophische: In Zeiten der Wirren muss ein Erlöser erscheinen, der die legitime Ordnung wiederherstellt. George sieht diese Heilandsfigur in dem Frühverstorbenen verkörpert und verkündet anschließend seine Ankunft. Insgesamt achtet der Dichter wenig auf die Chronologie, auch die Vergänglichkeit ist ihm zuwider. Dies hat schon seine Sonett-Umdichtung gezeigt, wo er die Flüchtigkeit der Passantin zur „Wesenheit“ der Schönheit übersetzt („fugitive beauté“ als „o schöne wesenheit“). Wichtig ist, dass Maximin *gewesen* ist, nicht, dass er *vergangen* ist. Durch Ritual und Kult wird das Gewesene wieder gegenwärtig und zukunftsfähig. Die religiöse bzw. mythische Erinnerung ist daher mehr eine Wiederkehr als eine Rückschau.

Es geht bei George trotz der vielen religiösen Bezüge immer um Immanenz, niemals um Transzendenz. In seinem Werk ist nirgends eine Jenseitsvision zu finden.⁵⁴⁵ Der Augenblick der Epiphanie, der ja eine sein Gesamtwerk durchziehende Denkfigur ist, zeichnet sich weniger durch die Jenseitigkeit des Göttlichen als vielmehr durch dessen essenzielle – wenn auch ephemere – Präsenz im Diesseits aus. Auch das „Neue Reich“, das George im gleichnamigen und letzten Gedichtband prophezeit, ist nicht auf ein Jenseits gerichtet, sondern trägt die Züge des Gewesenen, das in die Gegenwart einbricht. Damit ist das Wesen des Eingedenkens, des rituellen und kultischen Erinnerns, gefasst: „[I]n ihr [i. e. der Zukunft] war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte.“⁵⁴⁶ Da jede Sekunde der Augenblick der Erlösung sein kann, ist das Gewesene das Überzeitliche und Allgegenwärtige. Die Zeit gibt sich im

⁵⁴³ Im Brief vom 16. Juli 1897 an Hofmannsthal spricht George beispielsweise von dem Amt des Dichters: „Sie wissen wenn wir überhaupt ein amt haben dass es gewiss nicht dies ist an alten verknorrten bäumen den geringsten ausschlag zu preisen sondern dies: jungen noch biegbaren stämmen unsre sorge zuzuwenden.“ GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 123f.

⁵⁴⁴ Vgl. u. a. KARLAUF 2007, S. 352f.

⁵⁴⁵ Zur Weltlichkeit Georges vgl. LINKE 1960, S. 104: „Stefan George war der Dichter, der ganz und gar in dieser Welt lebte. Sie war ihm ein wirkliches religiosum als ein transzendentes numen.“ Ferner BRAUNGART 1997, S. 78: „Georges Lyrik [ist] keine Poesie der Transzendenz, so sehr sie auf Religion und Religiöses Bezug nimmt.“ DAVID 1967 sieht in Maximin „die Devise eines ästhetischen Humanismus“ und unter Berufung auf Gundolf „Ausgangspunkt und Wahrzeichen einer Religion ohne Gott“ (S. 285f.). Unter Berufung auf Siebeck und Weber spricht BREUER 2001 von einer „Erlösungsreligion“ Georges, „die weltbejahend und zeitablehnend ist“ (S. 227). Ähnlich bezeichnet DÖRR 2015 Georges Maximin-Religion als „intramundane Eschatologie“ (S. 79).

⁵⁴⁶ BENJAMIN 1974c, GS 1.2, S. 704.

Eingedenken nicht als Chronos, den Ablauf, sondern als Kairos, den Augenblick, zu erkennen. Der Augenblick ist eine Zäsur: Davor verdammt der Dichter die gottlose Gegenwart und ruft nach dem „Neuen Gott“, danach gedenken die Anhänger jener Epiphanie und schließen sich im Gedenken zu einer Gemeinde zusammen, die sich zugleich als Gegen- und Vorbild der Gesellschaft versteht.

Nach den angeführten Vorbemerkungen wird im Anschluss der Maximin-Komplex, der die Epiphanie Gottes, die Liturgie des Kultes und die Prophetie des „Neuen Reichs“ umfasst, in einzelnen Texten analysiert. Dabei soll gezeigt werden, dass die Struktur „Ennui – Epiphanie – Mnemopoese“ der Mythographie und Kunstreligion Georges als eine immanente Grundlage dient. Im Fokus steht trotz der charismatischen Person, über die so viel diskutiert wurde,⁵⁴⁷ das Werk Georges, denn da und nirgendwo anders existiert Maximin. Im Kern bleibt Maximin eine literarische (Denk-)Figur im Spätwerk Georges. Diese zu untersuchen, versteht sich freilich als eine philologische Aufgabe.

4.1. Der Rufer des Neuen Gottes: Die Hölderlin-Bezüge

[...] Lang ist
Die Zeit, es ereignete sich aber
Das Wahre.⁵⁴⁸
(Hölderlin: *Mnemosyne*)

Was bleibt aber, stiften die Dichter.⁵⁴⁹
(Hölderlin: *Andenken*)

In Hölderlin sieht der späte George ein Vorbild des Sehers, mehr einen Propheten als einen Poeten.⁵⁵⁰ Während der Rekurs des Titels *Jahr der Seele* 1897 auf Hölderlin noch umstritten ist⁵⁵¹ und dieser in *Deutscher Dichtung* 1902 im Vergleich zu Goethe und Jean Paul nichts mehr als ein „romantischer Nebendichter“⁵⁵² vertreten ist, häufen sich zunehmend die Hölderlin-Bezüge in Georges Spätwerk.⁵⁵³ Die Wende dazu markiert die Entdeckung des späten Hölderlin

⁵⁴⁷ Vgl. OSTERKAMP 2010, S. 14f. Dort kritisiert Osterkamp zu Recht an der aktuellen George-Konjunktur, dass diese sich zu sehr für die Politik des späten George interessiert, aber zu wenig für seine Poetik. Man blickt fasziniert auf den Mann, nicht auf sein Werk.

⁵⁴⁸ HÖLDERLIN 1951, GSA 2.1, S. 193, V. 16-18.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 189, V. 59. Das Gedicht wurde in *Deutsche Dichtung III* aufgenommen (S. 47f.)

⁵⁵⁰ Vgl. AURNHAMMER 1987, bes. S. 99. Dort hat der Autor überzeugend gezeigt, wie George Hölderlin zu einem „Priesterdichter“ und für seine „nationale Wendung“ (S. 87) instrumentalisiert hat. Allgemein zu Hölderlin-Bezügen bei George vgl. OELMANN 2005.

⁵⁵¹ MORWITZ 1969 dementiert nach Georges eigener Angabe die Bezugnahme des *Jahrs der Seele* auf den Schlussvers („Und von neuem ein Jahr unserer Seele beginnt“) der Elegie *Menons Klage um Diotima* (S. 107); hingegen hält DAVID 1967 es als „bekannt“, dass der Buchtitel Georges jenem Vers Hölderlins entnommen ist (S. 147), ohne jedoch Quelle oder Kausalbeleg vorzulegen.

⁵⁵² AURNHAMMER 1987, S. 97.

⁵⁵³ Dazu BOTHE 1992, S. 159-201 (*Hölderlin im Spätwerk Georges*).

durch Hellingrath, den George 1909 kennenlernte.⁵⁵⁴ Den Pindar-Übertragungen widmete sich umgehend im Februar 1910 die neunte Folge der *Blätter für die Kunst*.⁵⁵⁵ Auch das Stilmerkmal der harten Fügung der späten Hymnen Hölderlins ist seitdem bei George reichlich zu belegen.⁵⁵⁶ *Der Stern des Bundes* liefert 1914 ein Krypto-Gedicht zur Geheimlehre, in dem der Name Hölderlins verschlüsselt ist.⁵⁵⁷ Am deutlichsten ließ George den neuentdeckten Dichter in der Hymnentrilogie *Hyperion* aus dem *Neuen Reich*⁵⁵⁸ und in der *Hölderlin-Lobrede in Tage und Taten* als sein Alter Ego auftreten, und zwar als Verkünder eines kommenden Gottes. Die zuletzt genannten zwei Texte verdienen wegen ihrer Positionen in der Komposition der eben genannten Werke besondere Aufmerksamkeit. Beide *personae* – „Hyperion“ wie „Hölderlin“ – prophezeien am Ende die Ankunft eines Gottes, der in darauffolgenden Texten – *An die Kinder des Meeres* und *Vorrede zu Maximin* – wirklich erscheint.

4.1.1. Hyperion – Kinder des Meeres

Im Duktus von Moses, der die „Himmlische[] verheissung“ voraussieht, aber „im Reich nie wandeln darf“,⁵⁵⁹ kündigt Georges Hyperion im letzten der gleichnamigen Gedichte den Advent Gottes auf dem Heimatboden an, zu dem der Dichter aus „entlegnem gestade“, dem „Inselgebiet[]“ Griechenland, zurückkehrt:⁵⁶⁰

⁵⁵⁴ Dazu PIEGER 2012, Art. „Hellingrath“, bes. S. 1421f. George verdankt einerseits Hellingrath seine Begegnung mit Hölderlins Spätwerk, beeinflusst andererseits Hellingraths Editions- und Interpretationsarbeit an Hölderlin maßgeblich. Zu Georges Einfluss auf Hellingraths Hölderlin-Bild vgl. PIEGER 2005 sowie BOTHE 1992, S. 96-114 (*Form und Verkündigung. Die Hölderlindeutungen Nobert von Hellingraths*).

⁵⁵⁵ Es handelt sich um eine Auswahl der Pindar-Übertragungen, gefolgt im November desselben Jahres von der Publikation einer vollständigen Ausgabe in einem eigenen Band im Verlag der *Blätter für die Kunst*. Dies geschah noch vor dem Druck von Hellingraths Dissertation *Pindarübertragungen von Hölderlin* 1911 in Jena, in der er sich die Orthographie des George-Kreises aneignet, dazu PIEGER 2012, Art. „Hellingrath“, S. 1422.

⁵⁵⁶ Andererseits steht der Stilbegriff „harte Fügung“, den Hellingrath bei Hölderlins Pindar-Übertragungen und späten Hymnen diagnostiziert hat (u. a. HELLINGRATH 1944, 28ff.), im engen Zusammenhang mit der symbolistischen Form- und Klangidee, die der Student der Altphilologie bei Georges Übersetzung und Dichtung kennengelernt hatte, dazu vgl. BOTHE 1992, S. 99f.

⁵⁵⁷ MORWITZ 1969 berichtet, dass George Salins Beobachtung bestätigt hat, wonach der verschlüsselte Name Hölderlin im Gedicht „sich aus Zusammenfügung des ersten Buchstabens des ersten Verses mit dem zweiten des zweiten Verses und so fort ergibt“ (S. 329). Das Gedicht lautet: „Hier schliesst das tor: schickt unbereite fort. / Tödlich kann lehre sein dem der nicht fasset. / Bi/d ton und reigen halten sie behütet / Mund nur an mund geht sie als weisung weiter / Von deren fülle keins heut reden darf.. / Beim ersten schwur erführt ihr wo man schweige / Ja deutlichsten verheisser wort für wort / Der welt die ihr geschaut und schauen werdet / Den hehren Ahnen soll nun scheu nicht nennen.“ (GSW VIII, S. 100, Herv. von C. S.) Zu Hölderlin-Bezügen in diesem Gedicht vgl. ferner AURNHAMMER 2017, S. 563-566.

⁵⁵⁸ AURNHAMMER 1987 verweist darauf, dass „[d]ie chiliastische Formel“ schon bei Hölderlin zu finden ist: „So schreibt Hyperion an Bellarmin: ‚Noch weiß ich nicht, doch ahn’ ich es, der neuen Gottheit neues Reich [...].‘ Noch prägnanter steht sie in Hölderlins Entwurf einer Vorrede zum *Hyperion*, die seit 1920 bekannt war: ‚es wartet, um mit Hyperion zu reden, ein neues Reich auf uns, wo die Schönheit Königin ist.“ (S. 91)

⁵⁵⁹ GSW IX, S. 14, V. 10. Vgl. 5. Mos. 4, 22: „Ich muss in diesem Land hier sterben und werde nicht über den Jordan ziehen. Aber ihr werdet hinüberziehen und dieses prächtige Land in Besitz nehmen.“

⁵⁶⁰ GSW IX, S. 12, V. 1 sowie S. 13, V. 1. Die Rückkehr vom fernen Land zur deutschen Heimat ist ein markantes Motiv bei George, das schon seit dem *Jahr der Seele* zu beobachten ist (etwa *Rückkehr*, GSW IV, S. 59, V. 1: „Ich

[...] bald geht mit leichten sohlen
Durch teure flur greifbar im glanz der Gott.⁵⁶¹

Man kennt den leichtfüßigen Gott bereits aus der *Danksagung* aus dem *Siebenten Ring*. In der ersten Hälfte dieses Gedichtes wird eine schwere Situation auf dem Lebensweg des Dichters geschildert, die auch in *Pilgerfahrten* und in *Vorspiel* wiederholt thematisiert wurde: Die Wiese ist verdorrt, der Uferweg voller Schlamm, den irren Nächten folgen schlimme Morgen.⁵⁶² Mit-ten in dieser Aussichtslosigkeit kommt die Rettung:

Da trittst du durch das land mit leichten sohlen
Und es wird hell von farben die du maltest.⁵⁶³

Der Dichter bedankt sich abschließend bei der Lichtgestalt: „Dass du mir tage mehr als sonne strahltest / Und abende als jede sternenzone.“⁵⁶⁴ Während das Gegenüber mit „leichten sohlen“ in *Danksagung* nur noch ein persönlicher Schutzgeist des Dichters bleibt, der ihn aus der Not rettet, gilt der Gott in *Hyperion* als Erlöser des ganzen Heimatlandes – damit ist der Dichter Prophet seines Volks. Wer ist der leichtfüßige Gott? Indizien dafür gibt die *Hyperion I-III* unmittelbar folgende Trilogie *An die Kinder des Meeres* mit einem *Nachklang*, in der drei Epiphanien festgehalten worden sind – Epiphanien insofern, als die Sprechenden in drei anonymen und leichtfüßigen Kindern das Göttliche erfahren haben, und zwar „an entlegnem gestade“ des Meeres, das für die Titelfiguren der vorangegangenen Propheten-Gedichte – „Goethe“ und „Hyperion“ alias George – die ideale Antikenwelt symbolisiert.⁵⁶⁵ In den Meereskindern ist der kommende Gott verkörpert. Alle drei Erscheinungen sind sinnlich, flüchtig und von intensiver Wirkung. Die als Anrede zu verstehende Gesamtüberschrift *An die Kinder des Meeres* erinnert

fahre heim auf reichem kahne“). Gemeint ist Georges Wende von der französischen zur deutschen Dichtung. Später bezieht sich die Ferne auf die antike Welt. Zum „entlegnem gestade“ vgl. den ersten und den letzten Vers von *Goethes letzte Nacht in Italien*: „Welch ein schimmer traf mich vom südlichen meer?“ (GSW IX, S. 8 und 10). Das „südliche meer“ ist der Mittelmeerraum, in dem einst das antike Rom seine Blütezeit erlebte. Sowohl Goethe als auch Hyperion/Hölderlin werden als Erbe der römisch-griechischen Kultur und Prophet des deutschen Volks dargestellt. Zur Erscheinung Gottes auf dem Heimatboden vgl. GSW VIII, S. 71: „Rückgekehrt vom land des rausches / Reicher strände frucht und blüte / Traf ich dich im heimat-lenze.“ (V. 1-3) Den Knaben, dem er begegnet, bezeichnet der Dichter als „gott der nähe“ (V. 8) und „gott der frühe“ (V. 12).

⁵⁶¹ GSW IX, S. 14, V. 17f.

⁵⁶² GSW VI/VII, S. 77: „Die sommerwiese dürrt von arger flamme. / Auf einem uferpfad zertreten schlamm / Im fluss trübröt von ferner donner grimm. / Nach irren nächten sind die morgen schlimm: / Die teuren gärten wurden dumpfe pferche / Mit bäumen voll unzeitig giftigen schneees / Und hoffnungslosen tones stieg die lerche.“

⁵⁶³ Ebd., V. 9f.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Im Kontext des Meeres steht ebenfalls das melancholische *Seelied*, in dem ein weiteres Mal die Epiphanie eines Knabengottes Ausdruck findet: „Mit gliedern blank mit augen klar / Kommt nun ein kind mit goldnem haar · / Es tanzt und singt auf seiner bahn / Und schwindet hinterm grossen kahn. // Ich schau ihm vor · ich schau ihm nach / Wenn es auch niemals mit mir sprach / Und ich ihm nie ein wort gewusst: / Sein kurzer anblick bringt mir lust. // Mein herd ist gut · mein dach ist dicht · / Doch eine freude wohnt dort nicht. / Die netze hab ich all geflickt / Und küch und kammer sind beschiekt. // So sitz ich · wart ich auf dem strand / Die schläfe pocht in meiner hand: / Was hat mein ganzer tag gefrommt // Wenn heut das blonde kind nicht kommt.“ (GSW IX, S. 104) Das Kind erscheint dem Dichter nur, um sich ihm sofort zu entziehen. Zur Analyse des *Seelieds* vgl. BRAUNGART 1997, S. 240.

an die des Baudelaireschen Sonetts *À une passante*, auch jede der drei Epiphanien, die im Folgenden aufgezählt werden, folgt dem Muster des Vorübergehens der Passantin:

Du der in öden strassen · quälend glück
Vor uns erschienst · als wunder zu verstehen ·
[...]
Seefahrend heil und sucht des abenteuers
Reisst dich – den heftigen zauber frommer tage –
Aus unseren augen auf das fernste meer.⁵⁶⁶

Was fragt und wünscht vor dir der sinn? er kniet..
Und dennoch · wie der herr von tod und leben ·
Ziehst du die seele nach an feinem faden
Und schreckst mit langer schwarzer wimper wink
So oft du kommst...⁵⁶⁷

Nachdem unwissend freuden du gespendet
Versippter uns durch der gemeinschaft brauch
Wirst bald du fahren · unsrer hut entzogen ·
Macht-rümlicher! aus deinem edlen hafen
In welches neue land auf welch ein meer?⁵⁶⁸

Keines der als Du angesprochenen Kinder erwidert. Sie werden, ohne dass sie es wussten, als „heftige[r] zauber frommer tage“, „herr von tod und leben“ sowie „Macht-rümlicher“ gepriesen und angebetet. Wie die Passantin, die aus der Masse erscheint und wieder in ihr verschwindet, kommen alle drei Kinder vom Meer und werden wieder von ihm zurückgenommen. Beide Herkunftsmilieus, das Meer wie die Masse, stehen für das Unendliche und Ständig-Wandelnde, für die lange Zeit (Chronos), in der ein Augenblick aufblitzt (Kairos). Auffällig ist, dass jedes Mal eine kollektive Stimme – das „Wir“ – zu dem vorübergehenden Kind spricht. Die Epiphanie gilt nicht einem Einzelnen, wie es bei George bis jetzt der Fall gewesen ist, sondern einer Gemeinschaft. Die Kinder zeigen aber keine dauerhafte Präsenz, sie sind schnell aus dem Augen verloren. Ihre Wirkung gewinnt erst in der Erinnerung an symbolischer Kraft, wie schon der Titel des Schlussgedichts *Nachklang* andeutet: Sie klingen nach ihrem Verschwinden in „uns“ nach.

Das von Morwitz im Georgeschen Duktus verfasste Gedicht fasst die drei flüchtigen Begegnungen zu einer Vision zusammen, die aus dem Vorübergehenden etwas Bleibendes extrahiert:

Jetzt donnert vom erlehten sturm gepeitscht
Die flut zermürbte reste mit sich reissend..
Sie reisst euch fort · doch eure seele bleibt
Und tönt in meergeraubter muschel brausen
Die dort ein knabe in die ferne blickend

⁵⁶⁶ GSW IX, S. 16, V. 5f. u. 19-21.

⁵⁶⁷ GSW IX, S. 17, V. 8-12.

⁵⁶⁸ GSW IX, S. 18, V. 17-21.

Zum ohr hebt · lauschend ernst im feuchten wind.⁵⁶⁹

Das Meer reißt zwar die Kinder fort, denen begegnet wurde, bewahrt aber ihre Seele in seinem Brausen auf. Der Spätgekommene, der sie nicht miterlebt hat, darf ihrer dennoch gedenken, wenn er den Wogen lauscht. Dass das Meer der mythische Ort des Eingedenkens ist, hat schon Hölderlin am Ende von *Archipelagus* besungen:

Aber du, unsterblich, wenn auch der Griechengesang schon
Dich nicht feiert, wie sonst, aus deinen Woogen, o Meergott!
Töne mir in die Seele noch oft, daß über den Wassern
Furchtlosrege der Geist, dem Schwimmer gleich, in der Starken
Frischem Glücke sich üb', und die Göttersprache, das Wechseln
Und das Werden versteh', und wenn die reißende Zeit mir
Zu gewaltig das Haupt ergreift und die Noth und das Irrsaal
Unter Sterblichen mir mein sterblich Leben erschüttert,
Laß der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken.⁵⁷⁰

Das 296 Verse umfassende Gedicht muss George zu dieser Zeit (1914) sehr gut gekannt haben. Mit dem *Archipelagus* hat sich Gundolf in seiner Antrittsvorlesung an der Universität Heidelberg 1911 auseinandergesetzt und Hölderlins Gedankenwelt im Geiste Georges ausgelegt.⁵⁷¹

In *Nachklang* horcht nicht der Dichter, sondern ein Knabe der Seele der fortgerissenen Kinder. Die vielen Meereskinder werden einerseits in der einen Symbolfigur des Knaben synthetisiert, die sich vom empirischen Kontext befreit hat und damit Permanenz erhält. Es ereignet sich somit die Verdichtung der konkreten und flüchtigen Erfahrungen,⁵⁷² will sagen: die „vergottung“ der Meereskinder. Andererseits werden die Spuren zurück auf die sinnlichen Erfahrungen nie verwischt, sodass die Symbolfigur sinnlich und leiblich bleibt. Es ist das Gegengewicht zur abstrahierenden Symbolbildung: die „verleibung“. Die Epiphanien der Meereskinder sind Zeichen, die auf das essenzielle Knabenbild hindeuten, das wiederum auf den von Hyperion prophezeiten Gott „mit leichten sohlen“ rekurriert. Auch das Meer ist ein Symbol, nämlich „die Göttersprache“ vom „Wechseln“ und „Werden“, um mit dem Dichter des *Archipelagus* zu sprechen. Symbole und Zeichen kommen erst zum Tragen, wenn sie als solche erkannt und gedeutet werden. Und das ist, wovon die Trilogie der Meereskinder überhaupt ausgeht. Denn die Kinder wären ohne das Erkennen und Deuten des Dichters, in diesem Fall des sprechenden Wir, bedeutungslos geblieben und spurlos vorübergegangen.

⁵⁶⁹ GSW IX, S. 20, V. 40-45. Zur Autorschaft des *Nachklangs* vgl. MORWITZ 1969, S. 414.

⁵⁷⁰ HÖLDERLIN 1951, GSA 2.1, S. 111f., V. 288-296.

⁵⁷¹ GUNDOLF 1911.

⁵⁷² Zu den biographischen Bezügen auf die Meereskinder vgl. MORWITZ 1969, S. 414ff.

4.1.2. Hölderlin – Maximin

Dem Nacheinander von *Hyperion* und *An die Kinder des Meeres* im *Neuen Reich*, dass der Prophetie des Gottes „mit leichten sohlen“ die Epiphanie der Meereskinder folgt, entspricht die Komposition von zwei Prosatexten in *Tage und Taten*: Die Lobrede auf Hölderlin und die *Vorrede zu Maximin*. Zum Auftakt der *Hölderlin-Lobrede* zitiert George diverse Verse aus den von Hellingrath entdeckten späten Hymnen Hölderlins, in denen der Gott wiederholt besungen wird.⁵⁷³ Der Sänger Gottes wird von George anschließend als Prophet bezeichnet, als „der grosse Seher für sein volk“,⁵⁷⁴ der lange Zeit unbeachtet und vergessen und jetzt „plötzlich [...] ins licht tritt“ (Z. 39f.). Wie sehr die Aussagen eine Selbstinszenierung sind, zeigt allein schon die auffällige Parallelität zwischen Georges Bemerkung zu Hölderlins Nachlass und der Vorrede zum *Stern des Bundes*. Den Nachlass Hölderlins bezeichnet er als ein „sibyllinische[s] buch“, das eigene Gedichtband als ein „geheimbuch“. Beide sind der Öffentlichkeit zu einem gereiften Zeitpunkt nach langer Verborgenheit preisgegeben:

Das sibyllinische buch [lag] lang in den truhen verschlossen weil niemand es lesen konnte [und] wird nun der allgemeinheit zugefügt und den erstaunten blicken eröffnet sich eine unbekannte welt des geheimnisses und der verkündung. Mag dies gefahr sein so bleibt doch der trost dass auch fürder unfassbar was nicht erführbar ist und dass beim nahen des schicksalaugeblicks das fromme schweigen gebrochen werden darf.⁵⁷⁵

Nun ist der verlauf so: der Stern des Bundes war zuerst gedacht für die freunde des engern bezirks und nur die erwägung dass ein verborgen-halten von einmal ausgesprochenem heut kaum mehr möglich ist hat die öffentlichkeit vorgezogen als den sichersten schutz. Dann haben die sofort nach erscheinen sich überstürzenden welt-ereignisse die gemüter auch der weiteren schichten empfänglich gemacht für ein buch das noch jahrelang ein geheimbuch hätte bleiben können.⁵⁷⁶

Im Mittelpunkt steht also das Geheimnis, das für die Zukunft geheim bleibt, selbst wenn es aus der Vergessenheit und Verschlossenheit herausgebracht wird und der Öffentlichkeit ausgesetzt ist. Die Offenbarung ist allein auf den „schicksalaugeblick[.]“ angewiesen. Wegen seiner Dunkelheit ist Hölderlin für George „stifter einer weiteren ahnenreihe“ (Z. 49) und „entdecker“ von

⁵⁷³ Gott wird dargestellt als „ein wahres“ Geheimnis (Z. 4), als Schöpfer von „reine[m] gesetz“ und „reine[r] laute“ (Z. 11f.), als die „aus heiligem chaos gezeugt[e]“ und „allerschaffende“ Natur (Z. 15ff.), als das zwischen „verlassen[en]“ „tempelsäule[n]“ dem Feind verschwiegene Bleibende (Z. 17ff.), als „der gepriesene“, der außer bei „heros“, „dichtern“, „ringer[n]“ und „müssigernsten kinder[n]“ „sonst unsichtbar“ ist (Z. 23ff.), als einer, der erscheint und auf den „allerneuende klarheit [...] auf himmel und erd und meer“ kommt (Z. 29f.), als der „himmliche“, der niedersteigt und schließlich als „ein höherer“, der den Menschen hilft (Z. 37). Die Zeilenzahlen beziehen sich auf die *Hölderlin-Lobrede*, GSW XVII, S. 58-60. Zu Erläuterungen der insgesamt acht Hölderlin-Zitate vgl. BÖSCHENSTEIN 2005.

⁵⁷⁴ HELLINGRATH 1921 bezeichnet die Deutschen als „Volk Hölderlins [...], weil es zutiefst im deutschen Wesen liegt, daß sein innerster Glutkern unendlich weit unter der Schlacken-Kruste, die seine Oberfläche ist, nur im einem *geheimen* Deutschland zutage tritt; [...] in Werken, die immer nur ganz wenigen ihr Geheimnis anvertrauen, ja den meisten ganz schweigen, Nicht-Deutschen wohl nie zugänglich sind[.]“ (S. 16f.)

⁵⁷⁵ GSW XVII, S. 59.

⁵⁷⁶ GSW VIII, S. 5. Auf die Ähnlichkeit beider Texte wird auch verwiesen in *Anhang*, S. 118.

„Dionysos und Orpheus“ (Z. 59f.). Sowohl die Stiftung „einer weiteren ahnenreihe“ als auch die Entdeckung der neuen Götter richten sich auf die Zukunft. Vorbildhaft ist daher nicht Hölderlins „schmerzhaftes und zerrissenes dasein“, sondern seine Vision von „gruft und tempel zu denen er die künftigen mit kränzen zu wallen lädt“ (Z. 78f.), musterhaft nicht „seine dunklen und gesprengten silbenmasse“, sondern seine „verjüng[ung] der sprache und damit der verjüng[ung] der seele“ durch „aufbrechung und zusammenballung“ (Z. 81ff.). Zu seinen Lebzeiten verdammt und verkannt, sieht George den hohen Stellenwert Hölderlins in seiner Nachwelt. Das Dichterbild ist eine Synthese von *poète maudit* und *poeta vates*. Zur Krönung heißt es, dass Hölderlin „mit seinen eindeutigen unzerlegbaren wahrsagungen der eckstein der nächsten deutschen zukunft und der rufer des Neuen Gottes“ ist (Z. 83ff.).

Wer dieser „Neue Gott“ ist, darüber gibt die *Vorrede zu Maximin* Auskunft, die George der Lobrede auf *Hölderlin* unmittelbar folgen ließ.

4.2. Nekrolog und Theologie: Kultstiftung in *Vorrede zu Maximin*

Die *Vorrede zu Maximin* ist der längste und wohl auch der wichtigste Prosatext Georges. Entstanden nach dem Tod Maximilian Kronbergers 1904 und erstmals gedruckt in *Maximin · Ein Gedenkbuch* 1907, ist der Text schließlich der zweiten Ausgabe der *Tage und Taten* 1925 hinzugefügt worden, womit dem Prosaband eine neue Konstellation gegeben wurde.⁵⁷⁷ Die Entstehung und der Erstdruck des Textes verweisen darauf, dass George aus dem Nachruf auf einen jungen Freund eine *Vorrede* gemacht hat, die einem im wahrsten Sinne des Wortes „Poesiealbum“ vorangestellt wurde.⁵⁷⁸ Die *Vorrede* wird jedoch im neuen Kontext „Hölderlin – Maximin“ seiner Funktion als Einleitung nicht mehr gerecht und nimmt die Gestalt einer Verkündigung des kommenden Gottes an. Der Name Maximin in der Überschrift bezieht sich nun weniger auf das gleichnamige *Gedenkbuch* (also: Vorrede zum Buch „Maximin“) als vielmehr auf die symbolträchtige Figur namens Maximin (also: Vorrede auf die Figur „Maximin“). Die *Vorrede*, die sich als eine Proklamation (lat.: *pro-clamare*) herausstellt, scheint sich auch eher auf den Kommenden statt auf den Gestorbenen zu richten. Wie die Lobrede auf *Hölderlin* ist die

⁵⁷⁷ Vgl. GSW XVII, S. 100 (*Anhang*).

⁵⁷⁸ Der *Vorrede* folgt im *Gedenkbuch* eine Sammlung von Gedichten unter der Gesamtüberschrift *Auf das Leben und den Tod Maximins*, die von George und anderen Kreismitgliedern wie Wolfskehl und Gundolf verfasst wurden. Den Schlussteil bilden *Die Gedichte Maximins*, die der Gestorbene hinterlassen hat. Das Buch enthält außerdem ein Foto von Maximilian Kronberger und aufwendige Illustrationen von Lechter. Die Gedichte Georges aus der Sektion *Auf das Leben und den Tod Maximins* wurden später in den *Siebenten Ring* unter derselben Überschrift aufgenommen, die wahrscheinlich auf den Untertitel von Petrarcas *Trionfi* zurückgeht: *In vita e in morte di Madonna Laura*, darauf verweist SCHULTZ 1967, S. 154, Anm. 15 bzw. GSW VI/VII, *Anhang*, S. 216f. Außerdem gliedert sich auch der *Canzoniere* in zwei Teile: *In vita di Madonna Laura* und *In morte di Madonna Laura*.

Vorrede zu Maximin ebenfalls in einer die Titelfigur verehrenden und sich ihr ergebenden Wir-Formel gehalten.⁵⁷⁹ Der Prophetie auf Gottes Ankunft, die aus einem Nekrolog hervorgegangen ist, liegt, wie im Anschluss zu zeigen sein wird, die Struktur „Ennui – Epiphanie – Mnemopoese“ zugrunde. Es wird außerdem versucht, durch eine genaue Lektüre dieses bio- bzw. hagiographischen Prosatextes einige Eckdaten des Mysteriums Maximin ans Tageslicht zu bringen, die die darauffolgende Gedichtanalyse erleichtern sollen.

4.2.1. Auf das Leben Maximins

Eröffnet wird die *Vorrede* mit einem Satz, der unverkennbar auf den ersten Vers der *Göttlichen Komödie* rekurriert („Nel mezzo del cammin di nostra vita“), auf den George sich schon wiederholt bezogen hat.⁵⁸⁰ Dem Gefühl des Untergangs nach der Lebensmitte wird dadurch Ausdruck verliehen:⁵⁸¹

Wir hatten eben die mittägliche höhe unsres lebens überschritten und wir bangten beim blick in unsre nächste zukunft. (Z. 1f.)⁵⁸²

In beiden Fällen geht das Ich in dem Wir auf. Es besteht aber ein großer Unterschied. Während Dante im nächsten Vers die kollektive Stimme („nostra vita“) schon aufgibt und sich dem lyrischen Ich zuwendet, hält George sich während der gesamten *Vorrede* an dem Anfangswort „Wir“ fest. Es steht nicht wie in der *Göttlichen Komödie* für die Menschheit im Allgemeinen, in der das mittelalterliche Weltbild mitschwingt, sondern für eine kleine Gruppe, die sich bewusst von ihren Zeitgenossen, nämlich dem Rest der Menschheit, distanziert, der keine Ahnung vom drohenden Untergang hat. Damit geht die Lebenskrise zur Zeitkrise über:

Wir gingen einer entstellten und erkalteten menschheit entgegen die sich mit ihren vielspältigen errungenschaften und verästelten empfindungen brüstete indessen die grosse tat und die grosse liebe am entschwinden war. Massen schufen gebot und regel und erstickten mit dem lug flacher auslegung die zungen der rufer die ehemals der mord gelinder beseitigte: unreine hände wühlten in einem haufen von flitterstücken worin die wahren edelsteine wahllos geworfen wurden · zerlegender dünnkel verdeckte ratlose ohnmacht und dreistes lachen verkündete den untergang des heiligtumes. Wir waren reif genug um uns nicht mehr gegen die schicksalhafte wiederkehr der notwendigen leiden aufzulehnen: jetzt aber schien uns eine seuche zu wüten vor der kein mittel hülfe und die mit der entseelung dieses ganzen geschlechtes endigte. (Z. 2-15)

Die Menschheit der Moderne wird als Masse dargestellt, die die „Rufer“ zum Schweigen und das „Heiligtum“ zum Sturz bringt. Es ist eine Zeit der Blasphemie und Gottlosigkeit, die trotz

⁵⁷⁹ Vgl. GSW XVII, S. 100 (*Anhang*).

⁵⁸⁰ Wie schon erwähnt im ersten Vers des ersten Gedichts der *Fibel* („Ich wandelte auf öden düstren bahnen“) und im ersten Vers des ersten *Vorspiel*-Gedichts („Ich forchte bleichen eifers nach dem horte“).

⁵⁸¹ Diese „Midlife-Crisis“ stellt auch Hölderlin in seinem berühmten Herbstgedicht *Hälfte des Lebens* dar (HÖLDERLIN 1951, GSA 2.1, S. 117). Hölderlin bedient sich der Jahreszeit als Metapher für das Leben, George der Tageszeit.

⁵⁸² Die Zeilenzahlen im Folgenden beziehen sich auf die *Vorrede zu Maximin*, GSW XVII, S. 62-66.

ihrer Überfülle an „vielspältigen errungenschaftlichen und verästelten empfindungen“ im Inneren bar großer Tat und Liebe leer bleibt. Als Konsequenz des Frevels der Zeitgenossen, den George schon in *Zeitgedichten* wiederholt aufs Schärfste verurteilt hat, ist ein unaufhaltsamer und notwendiger Untergang der Welt vorgesehen, auf den er in *Der Krieg* noch eingehen wird. In dieser persönlichen wie überindividuellen Not tritt nun plötzlich eine Figur zur Erlösung auf:

[D]ie plötzliche ankunft eines einzigen menschen in der allgemeinen zerrüttung [gab] uns das vertrauen wieder[,] und [erfüllte] uns mit dem lichte neuer verheissungen. (Z. 17-20)

Es bedarf keiner Erläuterung, um darin eine Epiphanie dargestellt zu sehen. Hier endet der erste Abschnitt des Textes. Sein Aufbau legt die Vermutung nahe, dass die „plötzliche ankunft des einzigen menschen“ zugleich die notwendige Folge der individuellen „Midlife-Crisis“ und der allgemeinen Not der Zeit ist. Die Plötzlichkeit stellt also keine Zufälligkeit dar, sondern die Notwendigkeit. Dies wird im Laufe der *Vorrede* noch deutlicher zum Vorschein treten.

In die anschließenden biographischen Annäherungen an diese Erscheinung mischen sich kulturgeschichtliche Andeutungen. Die Begegnung ist alles andere als ein Zufall:

Als wir Maximin zum erstenmal in unsrer Stadt begegneten stand er noch in den knabenjahren. Er kam uns aus dem siegesbogen geschritten mit der unbeirrbarren festigkeit des jungen fechters und den mienen feldherrlicher obergewalt jedoch gemildert durch jene regbarkeit und schwermut die erst durch jahrhunderte christlicher bildung in die angesichter des volkes gekommen war. (Z. 17-26)

Der Name „Maximin“, der hier zum ersten Mal auftaucht, ist keine bloße gekürzte Form vom Vornamen des Frühverstorbenen. Die Symmetrie des Wortes führt einige Forscher zur Vermutung, dass es aus „Maximum“ und „Minimum“ zusammengesetzt ist:⁵⁸³ ein göttliches Wesen also, das das Allergrößte und das Allerkleinste in sich vereint. Auf die heilsgeschichtliche Relevanz des Knabenjahres wird später im Zusammenhang mit dem Tod noch zurückgekommen werden. Die „Stadt“ bezieht sich nicht nur auf München, wo George Maximilian Kronberger begegnet ist, sondern spielt mit ihrer auffälligen Großschreibung auf die Heilige Stadt an, in der Gott erscheint.⁵⁸⁴ Dasselbe gilt auch für den „siegesbogen“. Nicht von ungefähr findet die Begegnung am Münchner Siegestor statt, aus dem Maximin im Stil eines römischen Triumphzugs herauskommt. Die christlichen („Stadt“) und antiken („siegesbogen“) Konnotationen werden durch die darauffolgende Synthese von Stärke und Milde bestätigt. Das Maximin-Bild, das zugleich von der „festigkeit“ eines römischen Feldherrn und der „schwermut“ eines volkstümlichen Christen geprägt ist, erinnert an jenes Bild von „Johannes in Rosmersholm“, einem Wesen von durchdringender Geisteskraft und romantischer Melancholie, nach dem George

⁵⁸³ Vgl. AURNHAMMER 1987, S. 88 und ESCHENBACH 2017, S. 417.

⁵⁸⁴ Vgl. GSW VI/VII, S. 99, V. 15 (*Auf das Leben und den Tod Maximins: Das Erste*): „Preist eure stadt die einen gott geboren!“

„[s]chon lange im leben sehnte“.⁵⁸⁵ Auch Maximin ist ein solches herbeigewünschtes Wesen der Projektion. Die Begegnung mit ihm ist daher keine zufällige, sondern eine Konsequenz von Wunsch und Erfüllung, Traum und Verwirklichung:

Wir erkannten in ihm den darsteller einer allmächtigen jugend wie wir sie erträumt hatten · mit ihrer ungebrochenen fülle und lauterkeit die auch heut noch hügel versezt und trocken fusses über die wasser schreitet – einer jugend die unser erbe nehmen und neue reiche erobern könnte. (Z. 26-31)

Jugendkult, Bergversetzen und Seewandel: Auf das antike und biblische Bildreservoir wird nochmals und nicht zum letzten Mal angespielt.⁵⁸⁶ Als Erbe und Eroberer gilt Maximin als der Verbindungspunkt im Kontinuum der Geschichte. Die wichtigste Einlage jedoch, die an dieser Stelle erstmals ins Spiel gebracht wird, ist das Verb „erkennen“. Daraus ist zweierlei zu erschließen: die Einsicht und das Urbild. Ohne die Einsicht der Sprechenden könnte der Gott unerkannt vorbeigehen und in der Masse verschwinden:

Wenn er als ein noch schönerer im leben
Jezt käme – wer dann ehrt ihn? er ginge
Ein könig ungekannt an euch vorbei.⁵⁸⁷

Und was einer erkennen kann, muss ihm zuvor schon bekannt gewesen sein – man denke an Platons *Anamnesis*. In diesem Sinne ist Maximin die „Aisthetisierung“⁵⁸⁸ – also Vergegenwärtigung und Vergegenständlichung – des ursprünglich Vorhandenen und das „zur sichtbaren Gestalt“ gewordene „unbekannte numen“,⁵⁸⁹ das zwar vorhergesehen, aber nicht ausgedeutet wurde. Für den früheren Symbolisten besteht die Aufgabe der Kunst in der vergeistigenden „umformung“ des Alltäglichen, für den späteren Mystiker in der sinnlichen „verleibung“ des Göttlichen. Das Gemeinsame ist die Form- bzw. Gestaltgebung. Wenn es auf das Ursprüngliche ankommt, das verbildlicht und verkörpert werden soll, so muss die Kunst ein Urbild hervorbringen, das zwischen symbolträchtigem Zeichen und sinnlich wahrnehmbarem Bild angesiedelt ist. Ein solches Urbild hervorzubringen, ist George mit Maximin gelungen. Indem er in *Kunst und menschliches Urbild* wie folgt schreibt:

⁵⁸⁵ GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 12. Es handelt sich um eine Mischung aus dem Selbstbild des Briefschreibers und dem Bild des Adressaten Hofmannsthal.

⁵⁸⁶ An der „allmächtigen jugend“ klingt u. a. der Kult um Antinoos von Kaiser Hadrian an. Die Parallelitäten zwischen Maximin und Antinoos ist nicht zu übersehen, vgl. LINKE 1960, S. 114-116. Die darauffolgenden Beschreibungen gehen klar auf die Bibel zurück, angespielt wird auf den Glauben, der Berge versetzen kann (1. Kor. 13, 2), und auf das Wunder, dass Jesus über dem See wandelt (Joh. 6, 19-20).

⁵⁸⁷ GSW VI/VII, S. 10, V. 22-24 (*Goethe-Tag*).

⁵⁸⁸ Unter Berufung auf Krämers Theorie zur Medialität (KRÄMER 2008, S. 270) interpretiert LAAK 2015 Maximin als Medium zur Aisthetisierung des Göttlichen, dort *passim*.

⁵⁸⁹ LINKE 1960, S. 103.

Unsere lebensfliessung (rhythmus) verlangt ausser uns das urbild das in den vielen menschlichen gestalten oft einzelne züge und zeit- und näherungsweise eine verkörperung findet. Eine andere erklärung gibt es weder für die Dantesche Geliebte noch für den Shakespearischen Freund.⁵⁹⁰

So ist klar, dass er Maximin unter die großen „Urbilder“ Beatrice und Mr. W. H. einreicht, ihn selbst als Dichter dementsprechend unter Dante und Shakespeare. Das Urbild ist ein sowohl wesentliches als auch ein gewesenes Ideenbild, das nach Erscheinungsformen verlangt, um sich auszudrücken. Das trifft auch auf Maximin zu.

Das Muster der Epiphanie von Not und Rettung wird noch genauer beschrieben, oder vielmehr: als eine Formel von Fehlen und Finden umschrieben:

[W]as uns not tat war Einer der von den einfachen geschehnissen ergriffen wurde und uns die dinge zeigte wie die augen der götter sie sehen.

An der helle die uns überströmte merkten wir dass er gefunden war. [...] Je näher wir ihn kennen lernten desto mehr erinnerte er uns an unser denkbild und ebenso verehrten wir den umfang seines ursprünglichen geistes und die regungen seiner heldenhaften seele wie deren versinnlichung in gestalt und gebärde und sprache. (Z. 36-39 u. 43-46)

Unter den herkömmlichen Merkmalen der Epiphanie wie Offenbarung und Lichtströmung sticht vor allem das „denkbild“ heraus, und zwar das „unsere“, dem Maximin entspricht. Es findet sich in „uns“ bereits vor der Begegnung vor und ist zusammengesetzt aus „denk-“, dem abstrakten Gedanken, und „-bild“, der sinnlichen Erscheinungsform. Ersteres findet in Maximins „ursprüngliche[m] geist[.]“ und „heldenhafte[r] seele“ Ausdruck, letzteres in seiner „gestalt und gebärde und sprache“. Damit erfüllt er zugleich die symbolische und die sinnliche Erwartung derjenigen, die nach einer Verkörperung ihres Denkbildes suchen. Das Erscheinen der Person erweist sich als ein Erkennen des Denkbildes. Auch in Maximins bürgerlichem Namen, der ja eigentlich nur ein *signifiant* der Person ist, wird ein verborgenes Bild erkannt:

Zu andren zeiten erschien er uns als der märchenhafte waise dem die verwunschene unke am teich seine abstammung verraten und ihn zum berger der goldenen krone bestellte. (Z. 47-49)

Das Märchen ist von George erfunden. Der „berger der goldenen krone“ stellt sich als eine Verschlüsselung des Namens „Kronberger“ heraus.⁵⁹¹ Es geht hier jedoch um mehr als ein bloßes Wortspiel. Mit dieser Deutung will George Maximin als Retter („berger“) und König („krone“) legitimieren. Darin schwingt wieder die biblische Resonanz mit: Jesus kommt als Herr und Erlöser zur Welt. Stringent erscheint das folgende Verhältnis von Krieger und Herrscher: „Wir waren die sieghaften krieger des auszuges: er war zum herrscher erkoren.“ (Z. 56f.) Gemeint ist der Auszug unter der Führung Maximins aus „der fieberluft der sumpfe die wir durchwaten mussten“ (Z. 55f.) zu „einem uns unbekanntem ziele“ (Z. 51). Nicht nur für das

⁵⁹⁰ GSW XVII, S. 70. Dass sich das menschliche Urbild auf Maximin bezieht, darauf verweist LAAK 2012, S. 293.

⁵⁹¹ Vgl. GSW XVII, S. 123 (*Anhang*) sowie SCHULTZ 1967, S. 154.

auserwählte „Wir“, das den Gott erkennt, sondern auch für diejenigen, die trotz ihrer Dumpfheit die Göttlichkeit spüren, ist Maximin ein göttliches Wunder:

Sein wesen bewegte sogar die unempfindlichen leute des volkes: sie warteten die stunde ab da er vorüberkam um ihn im nu zu betrachten oder seine stimme zu hören [...] Aber auch ohne dass er sprach und tat: seine blosse anwesenheit im raum genügte um bei allen das gefühl von leibhaftem duft und wärme zu erwecken. Willig gaben wir uns der verwandelnden kraft hin die nur anzuhauchen oder anzurühren braucht um den alltäglichsten umgebungen einen jungfräulichen paradiesischen schimmer zu spenden. (Z. 67-69 und 74-79)

Hervorgehoben wird die Geste gegenüber der Stimme, die Anwesenheit gegenüber der Redlichkeit. Selbst „seine blosse anwesenheit“ vermag „wandelnde[] kraft“ auszuüben. Das Pantomimische ist einerseits immer eine Art *live performance*: Denjenigen, die es nicht unmittelbar erleben, bleibt die Magie verborgen. Andererseits erlauben die Gebärden, die die Sprache in den Schatten stellen, mehr Deutungsraum, ja sogar mehr als der Protagonist selbst wusste. Beide Aspekte sind der folgenden Formulierung zu entnehmen:

Die mitbürtigen die ihn nicht sahen und die späteren werden nicht begreifen wie von solcher jugend uns solche offenbarung zuteil wurde. Denn so sehr die zartheit und seherische pracht seiner hinterlassenen verse als bruchstücke eines eben beginnenden werkes jedes uns gültige maass übersteigt: er selber lieh ihnen keine besondere bedeutung und das tiefste seines wirkens wird erst sichtbar aus dem was unsren geistern durch die kommunion mit seinem geiste hervorzubringen vielleicht vergönnt ist. (Z. 80-87)

An der göttlichen Wirkung Maximins hat das „Wir“ einen mitentscheidenden Anteil. Denn der Gott allein bewirkt kein Wunder. Es muss eine geistige „kommunion“ stattfinden. Dass dieses religiöse Ritual als eine „poetische Eucharistie“ aufzufassen ist, zeigt das Gedicht *Einverleibung*, das einst den Titel *Kommunion* trug.⁵⁹² Dort ist von „seliger einung“ zwischen dem göttlichen Du und dem anbetenden Ich die Rede, die sich „immer neu“ vollzieht.⁵⁹³ Im Gedicht ist die geistige Vereinigung dem Sexualverkehr durchgehend gleichgesetzt.⁵⁹⁴ Daraus geht ein „Bild“ hervor:

Dass aus schein und dunklem schaume
Dass aus freudenruf und zähre
Unzertrennbar sich gebäre
Bild aus dir und mir im traume.⁵⁹⁵

Die Dichtung wird offenbar als Kind dieser „selige[n] einung“ dargestellt, nämlich als ein „Bild“ aus dem gemeinsamen „traume“.⁵⁹⁶ Es sei auch daran zu erinnern, dass für George ein

⁵⁹² BRAUNGART 1997, S. 223-253 (*Poetische Eucharistie*). Zum Gedicht *Einverleibung* dort S. 235ff. Ferner auch BRAUNGART 2016, S. 333-360, bes. S. 345ff. und BRAUNGART 1996/1997.

⁵⁹³ GSW VI/VII, S. 109, V. 12.

⁵⁹⁴ Offenbar lehnt sich George an Goethes *Selige Sehnsucht* an, vgl. die zweite und die dritte Strophe: „In der Liebesnächte Kühlung, / Die dich zeugte, wo du zeugtest, / Überfällt dich fremde Fühlung, / Wenn die stille Kerze leuchtet. // Nicht mehr bleibest du umfängen / In der Finsternis Beschattung, / Und dich reißet neu Verlangen / Auf zu höherer Begattung.“ GOETHE 1978, HA 2, S. 18.

⁵⁹⁵ GSW VI/VII, S. 109, V. 21-24.

⁵⁹⁶ Dazu BRAUNGART 1997, S. 249: „Hier geht es nicht bloß um eine ‚Unio mystica‘, sondern es „läßt sich

Gedicht kein Gerede, sondern ein „gebilde“ ist:

Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den selten selten im gebilde.⁵⁹⁷

In diesem Zusammenhang von Gestalt und Gebilde ist es verständlich, warum George Maximin als „den *plastischen Gott*“ bezeichnet (und nicht als eine gedanklich-gestaltlosen Gottheit), um sich von Nietzsche trotz aller Affirmation abzugrenzen.⁵⁹⁸

4.2.2. Auf den Tod Maximins

Bis jetzt wird das Leben des Maximin hagiographisch dargestellt. Nun wendet sich die *Vorrede* seinem Tod zu, der sich in der Jugend ereignet. Die Jugend wird nicht als „vorstufe und zurichtung“, sondern als „gipfel und vollendeung“ (Z. 88f.) aufgefasst, eine Ansicht, die bereits das Untergangsgefühl der Menschen mittleren Alters zu Beginn des Textes impliziert.⁵⁹⁹ Die Apotheose der vollendeten Jugend geht so weit, dass das Sterben in jungen Jahren als eine kultur- und heilsgeschichtliche Vorbedingtheit zur Entrückung und Inthronisation gefeiert wird:

Allein wir wissen [...] dass mehr in ihrer gestalt als in ihren worten und taten die überdauernde macht der Hehren und Helden liegt und aller Lenzbegnadeten die nur eine weile über die sommerwiese schritten am waldesrand verbluteten oder in dunkler welle versanken um nach oben entrückt zu werden und unvergänglichen namens über allen geschlechtern zu thronen. (Z. 89-94)

Der aristotelische Schüler Alexander der Große und der „zwölfjährige sohn aus Galiläa“⁶⁰⁰ werden anschließend herangezogen, um zu zeigen, dass „der herrscher des längsten weltreiches unsrer überlieferung nicht als dreissiger sondern als jüngling auf seiner blumigen bahn die ewigen zeichen fand und als jüngling den tod erlitt“ (Z. 98-101) – den historischen Fakten zum Trotz, dass weder Alexander der Große noch Jesus von Nazareth „als jüngling“ starb. Maximins Tod in seiner Jugend bekommt eine große Bedeutung zugeschrieben und ist außerdem vorgesehen in „einem frühen vertrag“, nach dem „er auf einen andren stern gehoben [wurde] ehe seine göttlichkeit unsresgleichen geworden war“ (Z. 116-118). Das frühe Hinscheiden erweist

interpretieren, dass ‚Einverleibung‘ die rituelle, gemeinschaftsstiftende Kommunion in der Metaphorik des sexuellen Aktes auslegt, der zur poetischen Geburt führt.“ Ferner auch BRAUNGART 2016, S. 350.

⁵⁹⁷ GSW V, S. 36, V. 15f. (*Der Teppich*)

⁵⁹⁸ GEORGE u. GUNDOLF 1962, S. 202: „Er [i. e.: Nietzsche] hat die wesentlichen grossen Dinge verstanden: nur hatte er den *plastischen Gott* nicht.“

⁵⁹⁹ Dem Deutschtum und dem Griechentum ist die Jugendvollendung gemein, eine Behauptung, die zur heiklen Ideologie führen kann. Dazu GUNDOLF 1930, S. 205: „Nur der Grieche und der Deutsche haben das Menschentum als Jünglinge erfüllt, auf der Stufe des vollendeten Blühens, des erwachenden Geistes und des schönen Leibes. Nur bei diesen beiden Völkern ist Jugend nicht bloß Naturzustand, sondern Geistalge. Es gibt keinen romanischen oder slavischen ‚Jüngling‘ in diesem prägnanten Sinn, sondern junge Männer, und es gibt den englischen ‚boy‘: aber überall dort ist der junge Mensch die Vorstufe des Mannes, wenn nicht gar des Greisen.. nur bei dem Volke des Blühens und bei dem Volke des Werdens, bei den Griechen und den Deutschen war Jugend selbst geistig vollkommen.“

⁶⁰⁰ Zum zwölfjährigen Jesus im Tempel vgl. Luk. 2, 41-52.

sich also als ein freiwilliger und notwendiger Akt zur Aufbewahrung der Göttlichkeit und als Vorkehr gegen den Aura-Verlust. Ferner ist der Tod in jugendlicher Schönheit als ein Beweis der Gottesliebe und -gunst. Denn Maximin soll Gott gebeten und aufgefordert haben:

[S]o zeig dich mir im besten deiner sichtbaren schöpfung! gib mir Leda die geliebte! gib mir den grossen menschen den Meister! und wenn es wahr ist dass hier jeder bau fällt · jede flamme lischt · jede blume welkt: so lass mich einmal auf deine höhe treten und dann von deinem adler schnell entrissen werden! (Z. 126-131)

Es ist nicht schwer zu erkennen, dass es sich an dieser Stelle um einen Synkretismus von Jakobs Ringen mit Gott⁶⁰¹ und Ganymeds Entführung durch den Adler⁶⁰² handelt. Bei Ersterem geht es um Gottes Segen an Jakob, den „Gottesstreiter“ (Israel), bei Letzterem um Zeus' Liebe zu Ganymed, dem Schönsten aller Sterblichen. Damit ist der Tod Maximins, der hier nur euphemistisch angedeutet wird, mythisiert. Und der Mythisierung folgt die Kultstiftung.

Die Tatsache, dass Kronberger an Meningitis starb, ist kaum noch zu spüren, die Plötzlichkeit seines Todes hingegen schon. Zunächst wird von dionysischen Feiern berichtet, an denen Maximin teilgenommen hat.⁶⁰³ Ihr Höhepunkt ist ein Gespräch, das wortwörtlich wiedergegeben wird:

[W]ir deuteten ihm die schauer des erdenruhms an und machten ihn zum heimlichen könig unsrer feiertage. Dies aber war Maximins stolzester abend als er unter langen gesprächen mit dem Meister durch die halbentschlafnen fluren gegangen war und dieser sagte während sich hinter dem schloss eine weinrote wolke erhob: Mein Maximin · was du mir entgelten wolltest ist reichlich zurückgegeben. Mit Einem satze hast du ein quälendes geheimnis gelöst zu dem kein buch und keine rede mir den schlüssel brachte: du hast über grosse eisige flächen nun ein gleichmässiges und wärmendes licht verbreitet. Ich entlasse dich als schüler · nimm mich zum freund! denn immer bleib ich ein teil von dir wie du ein teil von mir. Maximin hing sich in seligkeit an den Meister bevor er antwortete: ich weiss nicht ob ich diese wesen je werde verstehen lernen die aus ihrem wohnsitz sich eine hölle bauen und darüber sich paradiese erfinden.. soweit mein auge reicht seh ich nur glanz · ich habe die ganze brust voll glück und über jedes ende hinaus winkt mir mit goldnen flügeln unsterblichkeit. (Z. 137-153)

Die Gesprächsszene zieht besondere Aufmerksamkeit auf sich, denn zum ersten Mal tritt eine Person aus dem Kollektiv „Wir“ hervor, nämlich der „Meister“. Die bis jetzt anscheinend gleichberechtigte Runde gibt sich damit als ein hieratisch aufgestellter Bund zu erkennen. In seinem Zentrum steht das Verhältnis zwischen dem Meister und Maximin, das der Meister zum Ausdruck bringt und Maximin nicht versteht: „ich ein teil von dir wie du ein teil von mir.“ Es

⁶⁰¹ 1. Mos. 32, 23-32. Es ist offen, ob der Unbekannte, mit dem Jakob ringt, Engel oder Gott ist. Zum Vergleich Georges Beschreibung: „Schon seine kinderjahre waren angefüllt mit sprengenden jenseitsgefühlen mit dem kampf wider den Unnennbaren. Zu ihm wandte er sich als dem Einzigen mit dem sich zu messen er für wert hielt · ihn bat er um prüfungen und schauen des heiligen antlitzes.“ (Z. 120-125)

⁶⁰² Nach der griechischen Mythologie raubt Zeus Ganymed wegen seiner außergewöhnlichen Schönheit, später wurde der Raub als Entführung durch einen Adler dargestellt, in den sich Zeus verwandelt hat, dazu HUNGER 1974, Art. „Ganymédes“, S. 140.

⁶⁰³ Kronberger hat mehrmals an Kostümfesten des George-Kreises teilgenommen, das bekannteste davon findet am 14. Februar 1904 statt. GSW XVII, S. 124 (*Anhang*).

ist vergleichbar mit der Beziehung des Priesters zu Gott. Die mystische Einheit versteht sich statt eines Nebeneinanders als ein Ineinander, d. h. sie vollzieht sich erst, wenn das Du entrückt ist. Mit anderen Worten: Lebt der Gott als Mensch, ist kein Priester vonnöten. Diese Entrückung manifestiert sich in Maximins Tod als Mensch, steht aber auch für seine „unsterblichkeit“ als Gott.

Der plötzliche Tod Maximins wird im letzten Abschnitt des Textes als unmittelbare Folge der rauschvollen „feiertage“ dargestellt: „Nach diesen tagen der entzückung ging er von einem fiebertraum in den tod – so schnell dass wir nur auf ein gewohnes grab starren konnten · und nicht glauben dass es ihn berge.“ (Z. 154-156) Als die „zurückgelassene[] gemeinde“ (Z. 153) fassungslos trauerte, erstand Maximin als Gott auf, um „uns für das neue dasein das wir nun mit ihm beginnen sollten“ zu erwecken:

So steht er vor uns wie wir zuletzt ihn sahen: nicht in der eisigen unerbittlichen hoheit des todes sondern in der siegprangenden glorie des festes · geschmückt und mit dem blumenkranz im haar · kein abbild einsiedlerischen duldenden verzichtes sondern der lächelnden und blühenden schönheit. (Z. 165-169)

Sowohl die triumphale Rückkehr des Dionysos als auch die Resurrektion Jesu Christi klingt in dieser Szene an, die in vielerlei Hinsicht aufschlussreich ist. Plötzlich und zum ersten Mal wendet sich der Bericht vom Präteritum ins Präsens.⁶⁰⁴ Maximin ist damit der Gemeinde *gegenwärtig*, und zwar im doppelten Sinne von „anwesend“ und „erinnerlich“. Und diese Gegenwart ist selbstverständlich im Diesseits angesiedelt. Dafür spricht, dass er vor „uns“ steht, nicht wir vor „ihm“ – eine Auferstehung also, kein Jüngstes Gericht. Der Tod Maximins markiert kein Ende, sondern eine Wende. Denn erst „nun“ nimmt der Kult seinen Lauf:

Wir können nun gierig nach leidenschaftlichen verehrungen in unsren weiheräumen seine säule aufstellen uns vor ihm niederwerfen und ihm huldigen woran die menschliche scheu uns gehindert hatte als er noch unter uns war. (Z. 169-172)

Der Tod beseitigt das letzte Hindernis zur Vergöttlichung Maximins. Die Trauer schlägt in eine religiöse Ekstase um, die in der rituellen Praxis Ausdruck findet. Es ist ein gemeinsames Totengedenken, das allerdings weniger auf den Toten gerichtet ist, als auf die Lebenden, die im Zeichen des Gedenkens zu einer Gemeinde zusammengewachsen sind. Das Individuum geht im Kollektiv auf.

Aus dem hermeneutischen Streifzug durch die *Vorrede zu Maximin* wird nun eine Bilanz gezogen. Die Struktur „Ennui – Epiphanie – Mnemopoesie“ schlägt sich in einem Zusammenhang nieder, den der Text in seinem Narrativ zur Schau stellt: die Gleichgültigkeit der Moderne als

⁶⁰⁴ Darauf verweist auch LAAK 2015, S. 48.

Folge der Gottlosigkeit,⁶⁰⁵ die Erscheinung bzw. Erkennung Maximins als der Kairos-Augenblick und der Totenkult als das gemeinschaftsstiftende Eingedenken. Es mag ein Zufall in der Biographie Georges sein, dass er in seiner Lebensmitte einem Knaben namens Maximilian Kronberger begegnete, der wenig später einen plötzlichen Tod erlitt. Dass der Dichter daraus eine Mythologie bzw. Religion gemacht hat, ist hingegen das Ergebnis des künstlerischen Kalküls und Konstrukts. Er braucht und schafft einen Gott und nennt ihn Maximin. Dieser ist als Erlöser von der Lebens- und Zeitkrise bedingt, als Traumbild von der Sehnsucht präfiguriert. Seine Göttlichkeit ist an die Erkennung und Deutung als Gott durch die Gläubigen gebunden, seine Unsterblichkeit an den Kult der Gemeinde. Das Leben und der Tod Maximins im Spätwerk Georges sind daher eine literarische Komposition von geschichtsphilosophischer Notwendigkeit, die alle Zufälligkeit ausschließt.

Der plötzliche Auftritt Maximins zu Lebzeiten Georges ist wahrlich „ein ewiger Augenblick“, der nach Georges eigener Angabe zur „Geheimlehre“ gehört und in dem man „das Göttliche im Sinnlichen erlebt“. Er ist der Gegensatz zu den unzähligen Momenten, die „gewöhnlich gleichmässig fort[rinnen]“, und es geht darum, „dass für eine vielleicht nur kurze Zeit ein Gebilde da sei, das, aus einer bestimmten Gesinnung hervorgegangen, eine gewisse Höhe des Menschentums gewährleistet.“⁶⁰⁶ Nicht nur auf den Moment, in dem der unsichtbare Gott in einer sichtbaren Gestalt erscheint, bezieht sich dieser ewige Augenblick, sondern auch auf den „Augenblick“, den man auf die Gestalt wirft und in ihr den Gott erkennt. In ihm sind Erscheinung und Erkennung gleichberechtigt und der Gott und sein Seher gleich geheiligt. Seine eigene Zeit, in der ein solcher „ewiger Augenblick“ stattfindet, sieht George offenbar als eine Wiederkunft des „griechischen Jahrhunderts“ an, in dem man „das Göttliche im Sinnlichen“ unmittelbar erfuhr. Das ist einerseits eine Kairos- statt Chronos-Zeiterfahrung, andererseits eine eher zyklische als lineare Geschichtsauffassung.⁶⁰⁷ In einem solchen Kairos-Augenblick ist ein ganzer Zeitlauf verdichtet, den George eine Ewigkeit nennt: „[E]s kommen andere [Momente], in denen sich ein Unendliches an Leben konzentriert: „Und solch ein Umlauf ist die Ewigkeit.“⁶⁰⁸ Da es mehrere solcher Momente kommen können, muss es auch mehrere Ewigkeiten geben. Anderthalb Verse aus dem ersten *Jahrhundertspruch* fassen das Geschichtsbild Georges gut zusammen:

⁶⁰⁵ In diesem Zusammenhang sei auf den zeitgeschichtlichen Triumph des Parlamentarismus (Gleichheit, Demokratie, Sozialismus, usw.) und den Untergang der gottgegebenen Hierarchie (Kirche und Kaisertum) hinzuweisen.

⁶⁰⁶ LANDMANN 1963, S. 39f.

⁶⁰⁷ Dazu vgl. DÖRR 2015, S. 329-331 (*Geschichte und ‚Ewiger Augenblick‘: Kairos*) sowie OSTERKAMP 2010, S. 115-136 (*Zeit und Ort des Neuen Reichs: Augenblick und Mitte*), bes. S. 123f.

⁶⁰⁸ LANDMANN 1963, S. 39.

[...] In jeder ewe
Ist nur ein gott und einer nur sein künder.⁶⁰⁹

Die „ewe“, in der sich ein ewiger Augenblick ereignet, wiederholt sich – das impliziert das Wort „jede[]“ – und prägt den Geschichtsverlauf, der daher eher die Gestalt eines Rings annimmt als die einer geraden Linie:

Aus einer ewe pfeilgeradem willen
Führ ich zum reigen reiss ich in den ring.⁶¹⁰

Es besteht aber ein Grundunterschied zwischen Georges „ewigem Augenblick“ und Nietzsches „ewiger Wiederkunft“. Dass die ewige Wiederkunft „die extremste Form des Nihilismus“ ist,⁶¹¹ liegt aus Georges Sicht wohl daran, dass Nietzsche „ein plastischer Gott“ wie Maximin fehlt. Darum der „Ekel“ des Zarathustra:

Allzuklein der Grösste! – Das war mein Überdross am Menschen! Und ewige Wiederkunft auch des Kleinsten! – Das war mein Überdross an allem Dasein!
Ach, Ekel! Ekel! Ekel!⁶¹²

Tritt „ein plastischer Gott“ auf, so ist der ekelhafte Ennui gebrochen. Und dieser eine Augenblick der Epiphanie gibt der ewigen Wiederkunft eine sinnstiftende Mitte.

4.3. Epiphanie, Liturgie und Prophetie

Die *narratio* der *Vorrede* stellt die Entstehung eines Kultes dar, während die *personae* des Textes die „Wir“-Gemeinde und Maximin gegenüberstellen. Es tritt in der Schlüsselszene allerdings noch eine dritte *persona* auf, die sich als Zwischeninstanz herausstellt: der Meister. Er ist einerseits dem „Wir“ gehörig, steht andererseits Maximin am nächsten, mehr noch: Sie gehören einander („wie ich ein teil von dir wie du ein teil von mir“). Der Dichter ist damit von doppelter Angehörigkeit, die ihn zum Vermittler zwischen Gott und Gemeinde macht. Und er ist außerdem einzigartig, denn es ist „nur ein gott und einer sein künder“. Neben der kreisinternen Konstellation von Maximin, Meister und Gemeinde, die den Nukleus des Spätwerks ausmacht, zeigt sich bei George immer deutlicher eine zeitkritische Tendenz, die im Zeichen des Weltkriegs ihren apokalyptischen Höhepunkt erreicht und letztendlich auf eine grundsätzliche Kulturerneuerung abzielt. Der Kult will also Einfluss auf die Kultur üben, die Gemeinschaft auf die Gesellschaft. Dabei übt der Dichter das Amt des Priesters und Propheten aus. Dieser Wille zur Macht ist in der Dichtung Georges seit dem *Siebenten Ring* zutiefst verankert und lässt sich

⁶⁰⁹ GSW VI/VII, S. 182, V. 3f.

⁶¹⁰ GSW VIII, S. 25, V. 9f.

⁶¹¹ NIETZSCHE 1999e, *Nachlaß 1885-1887*, KSA 12, S. 213

⁶¹² NIETZSCHE 1999a, KSA 4, S. 274f.

durch die Stadien von Epiphanie, Liturgie und Prophetie veranschaulichen, die im Folgenden untersucht werden.

4.3.1. Epiphanie: Der Dichter und sein Gott

Der *Maximin-Zyklus* im *Siebenten Ring* eröffnet mit einem kleinen Gedicht, das vieles auf einmal ausdrückt. Drei Strophen zu je vier Versen und jeder Vers aus drei Jamben: Trotz der Reimlosigkeit ist das Pseudo-Volkslied äußerst rhythmisch und melodisch.⁶¹³

KUNFTTAG I

Dem bist du kind · dem freund.
Ich seh in dir den Gott
Den schauernd ich erkannt
Dem meine andacht gilt.

Du kamst am lezten tag 5
Da ich von harren siech
Da ich des betens müd
Mich in die nacht verlor:

Du an dem strahl mir kund
Der durch mein dunkel floss · 10
Am tritte der die saat
Sogleich erblühen liess.⁶¹⁴

Mit dem Titel wird ein religiöser Kontext vorausgeschickt. Der *Kunfttag* ist eine von George geprägte Verdeutschung für Advent, also die Zeit vor Weihnachten, dem Tag, an dem Gott geboren ist. Zum Schluss des *Kindlichen Kalenders* schreibt George: „Während der Kunfttage gingen wir mit lampen zur frühmette · wo der psalm wiederholt wurde ‚Tauet himmel den Gerechten‘ .. und lange wochen waren erfüllt von den erwartungen der nahen Weihnacht.“⁶¹⁵ Die Metapher des Niederschlags steht für die Niederkunft des Gerechten, die sich sowohl auf die Ankunft des Messias im alttestamentarischen als auch auf die Geburt Jesu Christi im neutestamentarisch Kontext bezieht. Der Advent ist insofern ein Fest, als sich dort auf das größte Fest vorbereitet wird. Er hat damit seinen Sinn nicht in sich, sondern allein in der Erwartung auf den kommenden Gott. Trotz des Bibelbezugs ist der *Kunfttag* aber klar kein Kirchenlied, das der Religion dient. Im Gegensatz dazu bedient sich George der religiösen Sprache, um seinen persönlichen Gott hervorzubringen, der eine eigene Theologie hat: Die Erscheinung als Gott ist

⁶¹³ Das Gedicht *Kunfttag III*, das demselben metrischen Schema folgt, wurde von Anton Weber 1913/14 zu einem Orchesterlied vertont, dazu MARTIN 2012, S. 946. Anm. 23.

⁶¹⁴ GSW VI/VII, S. 90.

⁶¹⁵ GSW XVII, S. 15f., Z. 70-73, Erläuterung dazu, S. 107. Das Binnenzitat stammt aus einem Adventlied von Michael Denis (1774), das wiederum auf das *Alte Testament* zurückgeht: „Taut, ihr Himmel, von oben, ihr Wolken, lasst Gerechtigkeit regnen! Die Erde tue sich auf und bringe das Heil hervor, sie lasse Gerechtigkeit sprießen. Ich, der HERR, erschafft es.“ (Jes. 45, 8)

auf die Erkennung als Gott angewiesen.

Erschütterung (V. 3), Erwartung (V. 4), Erlösung (V. 5ff.), Erleuchtung (V. 9f.) und Erblühen (V. 10f.): Das ist ohne Frage die Sprache der Epiphanie. Besonders auffällig ist der im ersten Verspaar dargestellte Gegensatz zweier Verhältnisse: Kind und Freund auf der einen, Dichter und Gott auf der anderen Seite. Auf den ersten Blick scheint es eine Frage verschiedener Perspektiven zu sein: Für den einen ist das Gegenüber ein Kind, für den anderen ein Gott. Beim genaueren Hinsehen fällt auf, dass das Du im ersten Vers Subjekt und im zweiten Objekt ist. Dementsprechend geht das Verb „sein“ auf das Kind zurück, das „sehen“ hingegen auf den Dichter. Damit wird angedeutet, dass das Du für den Freund, ja für jeden, ein Kind bleibt, weil es ein Kind *ist*, während allein der Dichter in der Lage ist, in dem Kind einen Gott zu *sehen*.⁶¹⁶ Daraus sind zwei Aspekte zu erschließen, die zusammengehören. Erstens: Das Kind ist nur im Auge des Dichters ein Gott; zweitens: Das Kind wäre ohne die Einsicht des Dichters kein Gott. Der Gott ist damit keine absolute Instanz und hängt vom Handeln des Menschen ab.⁶¹⁷ Dafür spricht die Aktivität des Dichters, die im Akt des Erkennens (V. 3) und der Andacht (V. 4) Ausdruck findet. Dabei ist eine Nuance zu erkennen: Der dritte Vers betont die plötzliche Überraschung, der vierte die konstante Besinnung. Der Unterschied ist aber kein Widerspruch: In einer Figur der Überraschung wird das immer gewesene Denkbild erkannt.

Aus syntaktischer Sicht sind die letzten zwei Strophen aus einem Guss. Inhaltlich betrachtet stellt die zweite Strophe die Erscheinung Gottes dar, die dritte die Erkennung Gottes. Das Muster der Epiphanie von Not und Rettung wird um die Spannung zwischen der Ausdauer des Beters und dem Einbruch des Gottes ergänzt. Die Prädikate „siech“ und „müd“ drücken einen matten und dumpfen Seelenzustand aus, der aber kein leerer Zeitlauf ist, sondern stets ein Ziel in sich trägt. Im Ennui-Zustand richten sich nämlich sowohl das „harren“ als auch das „beten“ auf eine Erlösung. Sie ist letztendlich durch die Ankunft des Du vollbracht. Die Präposition „an“ (V. 9 und 11) rekurriert offenbar auf das „erkennen“ im dritten Vers: Der „strahl“ und der „tritt“ sind Zeichen, die der Dichter als göttliche Attribute erfasst. Wohl nur der Dichter nimmt die Verwandlungen wahr, die durch die Erscheinung bewirkt werden: Das „dunkel“ wird bestrahlt, aus der „saat“ wird eine Blüte.

Dass die Erscheinung in der Georgeschen Theologie nicht von der Erkennung zu trennen, ja

⁶¹⁶ Vgl. u. a. MARTUS 2007, S. 649: George sei fähig, „etwas zu sehen, was andere nicht sehen“. SIMON 2011, S. 215: „Man wird die Aktivität des ‚Ich seh‘ betonen müssen: was für die anderen ein Kind oder Freund ist, wird in der verwandelnden Sicht dieses Ich und nur durch sie zum Gott.“ ESCHENBACH 2017, S. 417: Mit den ersten zwei Versen ist es gemeint: „Ich, der Dichter-Seher, bin imstande, den Gott in Dir zu erkennen.“

⁶¹⁷ LINKE 1960, S. 110.

sogar davon abhängig ist, lässt sich in seiner Dichtung reichlich belegen. Der plötzlich aufgetretene neue Gott ist nur dem Anschein nach ein Novum. Tatsächlich ist er schon lange vorgelesen und präfiguriert, schon immer verlangt und erträumt – nur nicht leibgeworden. Es geht um ein langes Suchen, das auf ein endgültiges Finden hofft:

Tag und nacht hab ich nur dies getan
Seit ich eignen lebens mich entsinne:
Dich gesucht auf weg und steg.⁶¹⁸

Das vergangene Leben, soweit sich das Ich erinnern kann, ist von einem präfigurierten und vorgebildeten Du durchdrungen, das nur noch nicht als Gestalt erschienen ist bzw. gefunden wurde. Die Epiphanie ist damit die Gestaltwerdung der vorhandenen Prä-Figur, die allerdings noch keine Figur angenommen hat, und des gewesenen Vor-Bildes, das aber noch nicht Bild geworden ist. So ist beispielsweise im vierten *Eingangs*-Gedicht aus dem *Stern des Bundes* von einer Epiphanie die Rede, in der das Unendliche in einer „spanne“, das Gestaltlose in einem Leib verdichtet ist:

Der strom geht hoch.. da folgt dies wilde herz
Worin ein brand sich wälzt von tausendjahren
Den es verbreiten möchte in licht und tiefe
Und nicht entladen kann – den spiegelungen.
[...]
Da tauchst du Gott vor mir empor ans land
Dass ich von dir ergriffen dich nur schaue ·
Dein erdenleib dies enge heiligtum
Die spanne kaum für eines arms umfassen
Fängt alle sternenflichtigen gedanken
Und bannt mich in den tag für den ich bin.⁶¹⁹

Dass das Du plötzlich aus dem Strom als Gott emporgetaucht ist, gestaltet sich als Figuration, in der die vielen „spiegelungen“ konzentriert sind, in denen das „wilde herz“ den tausendjährigen und uferlosen „brand“ vergebens zu entladen versuchte. Die Entladung ist erst durch Verdichtung erfolgt. Der nur eine „spanne“ umfassende „erdenleib“ ist denkbar klein, aber er ist in der Lage, „alle sternenflichtigen gedanken“, deren Umfang denkbar groß ist, in sich aufzufangen. Hierin liegt der Kern von Georges Maximin-Erlebnis: in einem Kind den Gott verkörpert zu sehen und in einem Minimum das Maximum verdichtet zu erfassen.

Während die große Sehnsucht des Herzens im kleinen Erdenleib des Gegenübers buchstäblich Gestalt annimmt, ist die Anwesenheit des Du schon in der Vergangenheit des Ich „rückwärts“ vorzufinden, wie das vorletzte Gedicht aus derselben Sektion *Eingang* zeigt:

⁶¹⁸ GSW VIII, S. 19. Vgl. auch *Der Rhein*, GSW VI/VII, V. 3f.: „Warst es du nicht mein gefährte / Den ich suche seit ich lebe?“

⁶¹⁹ GSW VIII, S. 11.

Nun wach ich mit dir rückwärts in die jahre
 Vertrauter dir in heimlicherem bund.
 Du strahlst mir aus erlauchter ahnen werke
 Entzückten fehden und berauschten fahrten
 Und wesest wach wie schamvoll auch verhüllt
 Im weisesten im frömmsten seher-spruch.
 [...]

 Wie muss der tag erst sein · gewähr und hoffen ·
 Wo du erschienen bist als schleierloser
 Als herz der runde als geburt als bild
 Du geist der heiligen jugend unsres volks!⁶²⁰

Das Du hat den Dichter im vergangenen Leben immer und überall begleitet, wenn er einen erhöhten Augenblick genoss: bei einer Lektüre, die erleuchtete, in einem Gespräch, das begeisterte, oder auf einer Reise, die berauschte. Nur erschien das Gegenüber damals immer als Licht, nie als Gestalt. Es war als Wesen zwar zu erahnen, blieb aber „schamvoll und verhüllt“. Auffällig ist aber, dass die vergangenen Jahre im Präsens erzählt werden⁶²¹ – ein Beweis dafür, dass es nicht um das endgültig Vergangene geht, sondern um etwas Gewesenes, das das Kommen vorbereitet und vorwegnimmt, daher gegenwärtig und zukunftssträchtig ist. Dementsprechend soll im „seher-spruch“, wie im Zusammenhang mit den Hölderlin-Bezügen schon erläutert wurde, der kommende Gott angekündigt werden.⁶²² Und tatsächlich kann man die Vision in der Schlusszene an das Ende der *Hölderlin-Lobrede* und das der *Hyperion*-Hymne anschließen. Der Tag soll kommen, der Sicherheit und Hoffnung („gewähr und hoffen“) bringt und an dem das göttliche Gegenüber als „schleierloser“ erscheint.⁶²³ Die Erscheinung wird als Entschleierung dessen, das verhüllt gewesen ist, aufgefasst. Es ist unter anderem wie die Zurschau-stellung eines Kunstwerks („bild“) und das Zur-Welt-kommen eines Kindes („geburt“). Das im Vorleben überall erahnte Du ist wohl ein persönlicher *daimon* des Dichters, höchstens ein privater Gott. Es wird aber, wie das Gedicht kulminiert, als „herz der runde“ und „geist der heiligen jugend unsres volks“ gefeiert. Mit der Übertragung der göttlichen Wirkung vom individuellen Bereich auf die gemeinschaftliche und gesellschaftliche Sphäre soll offenbar der Anspruch zum Ausdruck gebracht werden, dass der Dichter Priester der Runde und Prophet des Volks werden will. Diesem Anspruch liegt das Verhältnis des Dichters zu Gott zugrunde.

Das Rätsel lautet: „[E]r mein kind ich meines Kindes kind.“⁶²⁴ Rätselhaft ist nicht so sehr, dass

⁶²⁰ GSW, VIII, S. 15.

⁶²¹ KAUFFMANN 2001 spricht von „einem einzigen Beziehungsgefüge [...], das in einer alle Zeiten umspannenden Präsens-Form gehalten ist“ (S. 42).

⁶²² Auch Morwitz verweist den „seher-spruch“ auf Hölderlin, MORWITZ 1969, S. 347.

⁶²³ Die Nacktheit ist für George ein Zeichen der Göttlichkeit, man denke an den nackten Engel im ersten *Vorspiel*-Gedicht (V. 4: „Da trat ein nackter engel durch die pforte“). Der Schleier hingegen ist ein Attribut der Muse, man denke etwa an die verschleierte Herrin aus *Weihe* (V. 17f.: „[...] nun schwebt die herrin nieder · / mondfarbne gazedschleier sie umschlingen“).

⁶²⁴ GSW VIII, S. 14, V. 1f. MORWITZ 1969 weist u. a. auf die Verse des Angelus Silesius: „Ich bin Gott's Kind

der Dichter von Gottes Gnade ist (Dichter als Gottes Kind), sondern eher, dass der Gott von Gnade des Dichters ist (Gott als Kind des Dichters). Das Wunder des Maximin-Mythos ist ja, wie schon gezeigt, dass ein Kind Gott *wird*, nicht, dass ein Kind Gott *ist*. Der Unterton am „Werden“, der übrigens Maximin von Jesu Christi unterscheidet, lautet, dass das Kind auch kein Gott werden kann, weil es nicht von sich selbst aus ein Gott ist. Die Schönheit ist sicher die Prämisse für die Göttlichkeit,⁶²⁵ eine zwar notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung. Schön ist, wie Baudelaire an der Passantin erläutert, das Überraschende und Unerwartete, das zugleich vergänglich ist. An der Epiphanie hat daher die Schönheit teil. Was ihr allerdings noch fehlt, um göttlich zu sein, ist die Ewigkeit, die erst in der Kunst, der „Mnemotechnik des Schönen“, um nochmals mit Baudelaire zu sprechen, zum Ausdruck kommt. Dieser Umstand lässt sich auf die folgenden Verse übertragen, in denen das Verhältnis zwischen Leib und Geist, ja man könnte wohl sagen: zwischen Maximin und George, dargestellt wird:

Sich selbst nicht wissend blüht und welkt das Schöne
 Der Geist der bleibt reißt an sich was vergänglich
 Er denkt er mehrt und er erhält das Schöne
 Mit allgewalt macht er es unvergänglich.
 Ein Leib der schön ist wirkt in meinem Blut
 Geist der ich bin umfängt ihn mit entzücken:
 So wird er neu im Werk von Geist und Blut
 So wird er mein und dauernd ein entzücken.⁶²⁶

Die schlichten Verse von strenger Dialektik mit identischen Reimwörtern sprechen für sich selbst: Der Geist macht sich das vergängliche Schöne, das ihn entzückt, im Kunstwerk für die Ewigkeit zu eigen. Obwohl das Schlüsselwort „Gott“ unausgesprochen bleibt, richtet sich alles darauf: Er ist die verewigte Schönheit, der vergeistigte Leib und das angeeignete Gegenüber. So ist auch Georges Maximin. Ohne die geistige Tätigkeit des Dichters hinterlässe der schöne und frühgestorbene Knabe der Nachwelt wohl keinen Namen, geschweige denn, dass er zu Gott wird.⁶²⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Epiphanie des Gottes nicht unter der Fügung des Zufalls stattfindet, sondern vielmehr der dichterischen Erkennung und Vergeistigung zu verdanken ist. Ihre Plötzlichkeit manifestiert sich im Finden des langen Gesuchten, in der Gestaltwerdung des unbändigen Gestaltlosen und in der Vergegenwärtigung des für immer

und Sohn / Er wieder ist mein Kind / Wie gehet es doch zu / Dass beide beides sind.“ (S. 346)

⁶²⁵ GSW XVII, S. 65, Z. 114f.: „denn der ist der grösste Woltäter für alle der seine eigene Schönheit bis zum Wunder vervollkommet.“

⁶²⁶ GSW VIII, S. 78, V. 5-12.

⁶²⁷ Man denke an die erste Terzine aus Hofmannsthals *Ballade des äusseren Lebens*: „Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen, / Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben, / Und alle Menschen gehen ihre Wege.“ (HSW I, S. 44)

Gewesenen. Der Gott Maximin ist erst dann geboren, wenn der Geist des Dichters in einem Kind leibgeworden ist. Die unbeirrbar sichere, den einen Gott in den vielen Erscheinungsformen erkannt zu haben, durchzieht das gesamte Spätwerk. Dafür sprechen die folgenden Verse jeweils aus *Der Siebenten Ring*, *Der Stern des Bundes* und *Das Neue Reich*.⁶²⁸

Du bist mein Herr! wenn du auf meinem Weg ·
Vielwechselnder Gestalt doch gleich erkennbar
Und schön · erscheinst beug ich vor dir den Nacken.⁶²⁹

Ich weiss von Einem nur der vielgestaltig
Sich auswächst [...]
Erst einer füllt er seine vielen Formen
Anders und gleich in gleicher Herrlichkeit
Entsiegend aus der Nacht der Reinigung.⁶³⁰

Ich muss mich neigen über den dunklen Brunnen ·
Die Form aus seinen Tiefen wieder suchen –
Anders aber immer Du – und aufwärts holen.⁶³¹

Dabei wird auch die Auffassung Georges von Epiphanie auf den Punkt gebracht: Der „ewige Augenblick“ ist zugleich der Blick, der ihn als solchen erfasst.

4.3.2. Liturgie: Der Gott und seine Gemeinde

Von der Herkunft des Gottes, aber auch seiner Auswirkung ist im letzten Gedicht des *Eingangs* die Rede:

Wer ist dein Gott? All meines Traumes begehrt ·
Der nächste meinem Urbild · schön und hehr.
[...]
Dort ist Er wo mein Blick zu reinste es fand.
Der erst dem einen Löser war und Lader
Dann neue Wallung giesst durch jede Ader
Mit frischem Saft die früheren Götter schwellt
Und alles abgestorbene Wort der Welt.
Der Gott ist das Geheimnis höchster Weihe
Mit Strahlen rings erweist er seine Reihe:
Der Sohn aus Sternenzugung stellt ihn dar
Den neuen Mitte aus dem Geist gebar.⁶³²

Gleich zu Beginn wird rekapituliert, wie der Dichter zu seinem Gott steht. Der Gott ist „mein[em] Traum[us]“ entsprungen und steht „meinem Urbild“ am nächsten. Und er ist dort vorzufinden, wo sich „mein Blick“ am reinsten richtet. Kurz gesagt: Er ist *mein*. Das die eine Seite. Auf der anderen Seite ist der Gott derjenige, der das Ich aus der Not erlöst („Löser“) und zur

⁶²⁸ Auf die folgenden Zitate verweist LINKE 1960 und sieht darin die Vielgestaltigkeit des Gottes (S. 111).

⁶²⁹ GSW VI/VII, S. 87, V. 1-3, *Lobgesang*.

⁶³⁰ GSW VIII, S. 77, V. 3f. u. 6-8, [*Ich weiss nicht ob...*].

⁶³¹ GSW IX, S. 40, V. 4-6, *Gebete III*.

⁶³² GSW VIII, S. 16.

höheren Sphäre einlädt („Läder“). Das Verhältnis ist dialektisch und symbiotisch. Der Dichter ist schließlich „geschöpf [...] eignen sohnes“ und „meines Kindes Kind“, wie George gnomisch formuliert. Der Rolle des Gottes gegenüber „dem einen“ als Erlöser und (Haus-)Herr folgt seine Wirkung auf die Welt als Erneuerer, der selbst neu ist. Diese Akzentverschiebung schlägt sich im temporalen Wechsel vom Präteritum ins Präsens nieder. „[E]rst“ gerettet und gereinigt, „[d]ann“ wird der Dichter – unter „jede[r] ader“ kann man aber auch *pars pro toto* jeden Menschen vermuten – neugeboren durch Eingebung „einer neue[n] wallung“. Mit „frischem saft“ werden „die frühern götter“ und „alles abgestorbne wort“ wieder ins Leben gerufen. Wallung und Saft sind sicher Metaphern für Blut, ein wichtiges Symbol im Spätwerk Georges.⁶³³ Wohl beziehen sich die „frühern götter“ auf die griechische Mythologie und das „abgestorbne wort“ auf die vergessenen Seher-Sprüche. Der junge Gott mit neuem und frischem Blut tritt also im Zeichen der Wiederkunft der antiken Götter und der Erfüllung der alten Prophezeiung auf. Der mehrfach als „mein“ titulierte Gott stellt sich quasi als der Messias in der „Jetztzeit“ im Benjamischen Sinne heraus oder gar als „Weltgeist“ der Geschichte, um mit Hegel zu sprechen. Im Moment seiner Epiphanie hat zum einen die Sehnsucht des Dichters Gestalt angenommen, zum anderen ist die Heilserwartung des Volks in Erfüllung gegangen bzw. der Wille der Weltgeschichte zum Ausdruck gekommen.

Um den neuen Gott wird schließlich eine Rangordnung aufgestellt. Er ist das höchste und heilige „geheimnis“ und je nach Reichweite und Intensität seiner Bestrahlung entsteht „seine reihe“: Man muss sich ein Bild konzentrischer Wellenkreise auf der Wasserfläche vorstellen. Der „sohn aus sternenzugung“ ist offenbar Maximin, der quasi den Gott „in seiner irdischen Erscheinungsform“ darstellt.⁶³⁴ Geistig gezeugt wird er aber, wie schon gezeigt, von dem Dichter. Kurzgefasst: Der Dichter schafft den Gott und dieser seine Gemeinde („reihe“).

Obskur bleibt, worauf sich die „neue mitte“ bezieht. „Neu“ ist wohl in Hinblick auf die alte Mitte, d. h. das antike Griechenland gesagt. Sowie einst die alte Mitte ihre Götter aus den Werken von Homer und Hesiod gebar, sollen auch hier, in der „neuen Mitte“, neue Götter aus der

⁶³³ Zum „Blut“ bei George: „Was gelten alle dinge die ihr rühmet: // Das edelste ging euch verloren: blut.“ (GSW VI/VII, S. 16f., *Porta Nigra*); „Wo ist des herdes heisse erdenflamme / Wo ist das reine blut um uns zu tränken?“ (GSW VIII, S. 13, [*Schon war der raum...*]); „Im blut ein uralt unerschöpftes erbe“ (GSW VIII, S. 15, [*Nun wach ich...*]). Den Frevlern rinnt „statt Gottes rotem blut / Des götzen eiter in den adern“ (GSW VIII, S. 30, [*Die ihr die wilden dunklen zeiten...*]); „Heilig sind nur die säfte / Noch makelfrei verspritzt – ein ganzer strom.“ (GSW IX, S. 24, *Der Krieg*). Im *Gespräch des Herrn mit dem römischen Hauptmann* sagt Gott, der Herr: „Der welt erlösung kommt nur aus entflammtem blut“ und das Blut des Hauptmannes sei zu „dünn“: „Weil deine dünne lympe Gottes kraft nicht mehr erträgt.“ (GSW IX, S. 58f.). Und schließlich: „Krankes blut schafft den ver-rat“ (GSW IX, S. 88, *Zweifel der Jünger*)

⁶³⁴ MORWITZ 1969, S. 348.

Dichtung wie z. B. von Hölderlin und George hervorgehen. Wo liegt die neue Mitte? Man denke bloß an Hölderlins *Germanien* und Georges *Geheimes Deutschland*. Die beiden Hymnen sind nicht nur in der Überschrift verwandt.⁶³⁵ In *Germanien* kommt der Adler vom Orient („Indus“) über Griechenland („Parnassos“) und Italien („Opferhügel“, gemeint sind wohl die Sieben Hügel Roms) in die diesseits der Alpen gelegenen „vielgearteten Länder“, um Germania als Priesterin für Zeus zu erwählen.⁶³⁶ In *Geheimes Deutschland* wird der am „südmeer“ gelegene Dichter⁶³⁷ vom Wald- und Hirtengott Pan, dem „Mittagschreck“,⁶³⁸ aufgefordert, in die „heilige heimat“ zurückzukehren, in der „[m]it dem geschärfteren aug“ noch „ursprüngliche[r] boden“, „[s]chlummernder fülle schooss“ und „unbetretnes gebiet / [w]ie de[r] finsterste[] urwald“ zu finden sind, die den Sagen der neuen Helden und Götter als Wiege dienen sollen. Und tatsächlich tritt unter den vielen Helden und vor den Augen „blöde[r]“ Masse der eine Gott auf:

Da ging vor den blicken der blöden umhegt
Im warmen hell-duftenden frühlingswehn
Der Gott die blumigen bahnen.⁶³⁹

Die „neue mitte“ hat neben der geographischen auch eine geometrische Konnotation, nämlich die Mitte eines Kreises und im übertragenen Sinne die Mitte einer Sternkonstellation. Das ist eine durchaus markante Metapher in Georges Spätwerk, man denke nur an die Titel *Der Siebente Ring* und *Der Stern des Bundes*. Und es versteht sich von selbst, dass der Stern in der Mitte der Leitstern für Mitglieder des George-Kreises ist. Die vielen Wandelsterne umkreisen den einen Fixstern und bleiben ihm verbunden und untertan. Jede Sternkonstellation ist aber in der Tat das Ergebnis der Bildprojektion und Mustererkennung. Die in Position und an Helligkeit unterschiedlichen Sternen sind an sich beziehungs- und bedeutungslos. Die Konstellation und Hierarchie werden allein durch Perspektive und Deutung des Betrachters bestimmt.

⁶³⁵ George zitierte zur Eröffnung seiner *Hölderlin-Lobrede* Verse aus *Germanien*: „Wo aber überflüssiger · denn lautere quellen / Das gold und ernst geworden ist der zorn an dem himmel · / Muss zwischen tag und nacht / Einstmals ein wahres erscheinen. / Dreifach umschreibe du es · / Doch ungesprochen auch · wie es da ist / Unschuldig · muss es bleiben.“ (GSW XVII, S. 58)

⁶³⁶ HÖLDERLIN 1951 GSA 2.1, S. 150, V. 42-48: „Und der Adler, der vom Indus kömmt, / Und über des Parnassos / Beschneite Gipfel fliegt, hoch über den Opferhügeln / Italias, und frohe Beute sucht / Dem Vater, [...], jauchzend überschwingt er / Zuletzt die Alpen und sieht die vielgearteten Länder.“

⁶³⁷ George spielt wohl auf Goethes Italienreise an, vgl. das Gedicht *Goethes letzte Nacht in Italien*, V. 1: „Welch ein schimmer traf mich von südlichen meer?“, GSW IX, S. 8. Dort ist auch von Heimkehr die Rede.

⁶³⁸ Das Wort „Panik“ ist vom Hirtengott „Pan“ abgeleitet, der „besonders in der sommerlichen Mittagsstille, durch sein überraschendes Erscheinen den nach ihm benannten panischen Schreck“ hervorruft, dazu HUNGER 1974, S. 300. Zu diesem Motiv hat der von George hochgeschätzte Maler Böcklin das Gemälde *Pan erschreckt einen Hirten* (um 1860) angefertigt.

⁶³⁹ Alle: GSW IX, S. 47f. Zum „frühlingswehn“: Maximilian Kronberger ist im Frühling geboren und gestorben (14.4.1888-15.4.1904). In *Vorrede zu Maximin* spricht George von „Lenzbeugneten“ (GSW XVII, S. 64, Z. 91).

Und dasselbe gilt auch für den Gott und seinen Seher:

Da blieb nur wer als priester kam...

Nun dringt dein name durch die weiten
Zu läutern unser herz und hirn..
Am dunklen grund der ewigkeiten
Entsteigt durch mich nun dein gestirn.⁶⁴⁰

Die Analogie zwischen Religionsstiftung und Sterndeutung liegt klar auf der Hand. Die Epiphanie Gottes wird auf den plötzlichen Aufstieg des Gestirns aus dem Abgrund übertragen. Der lichte Augenblick bricht die dunkle Ewigkeit. Allerdings findet weder die Epiphanie Gottes noch der Aufstieg des Gestirns selbstverständlich und autonom statt. Die Anderen erleben allein über den Priester die läuternde Wirkung Gottes und erkennen allein über den Sterndeuter die Bedeutung des Gestirns. Die Vermittlungsrolle gewährleistet eine Verwaltungsmacht. Damit wird eine Menschengruppe zum Vorschein gebracht, die nicht auffällt aber unverkennbar anwesend ist. Der Gott wird in zweiter Person angesprochen („*dein* name“) und der Priester geht in einem Kollektiv („*unser* herz und hirn“) auf. Das „durch mich“ entstiegene „gestirn“ gilt damit wohl nicht nur dem Ich, sondern auch der Wir-Gemeinde.

Die Konstellation von Gott („Du“), Dichter („Ich“) und Gemeinde („Wir“) kennt bei George noch eine andere Variante in Bezug auf die Personalpronomina: Während der Dichter das „Ich“ bleibt, wird die Gemeinde als „Ihr“ angesprochen und der Gott als dritte Person „Er“ einbezogen. Die erste Sprechsituation ist die des Gebets, dabei löst sich das Dichter-Ich in einem Wir-Kollektiv auf, das den Gott in zweiter Person anbetet. Die zweite Sprechsituation ist hingegen die der Belehrung, in diesem Fall vertritt der Dichter („Ich“) den Gott („Er“) und spricht an die Gemeinde („Ihr“). Wie das eine Modell ins andere übergeht, zeigt das siebte Gedicht des *Eingangs*:

Die ihr mir folgt und fragend mich umringt
Mehr deutet nicht! Ihr habt nur mich durch ihn!
Ich war verfallen als ich neu gedieh..
Lasst was verhüllt ist: senkt das haupt mit mir:
,O Retter‘ in des dunklen grausens wind.⁶⁴¹

In den ersten zwei Versen identifiziert sich der Dichter beinahe mit dem Gott. Das Gedicht beginnt ja mit der schon zitierten Formel „er mein kind ich meines kindes kind“. Das Hemistichion „Ihr habt nur mich durch ihn!“ klingt wie eine umgekehrte Formulierung von „Entsteigt durch mich nun dein gestirn“. Abgesehen von den Personalpronomina haben sie im Grunde

⁶⁴⁰ GSW VI/VII, S. 105. Vgl. ESCHENBACH 2017, S. 418.

⁶⁴¹ GSW VIII, S. 14, V. 10-14.

aber dieselbe Bedeutung: Der Gott ist nur durch den Dichter zu begreifen und das Gestirn nur durch den Deuter. Die Gegenüberstellung von „Ich“ und „Ihr“ evoziert eine Sprechsituation der Predigt. Der vorletzte Vers steht im Imperativ, während der Ausruf zu Beginn des letzten Verses ein Vokativ ist. Die Aufforderung des Priesters („Ich“) an eine Gemeinde („Ihr“) schlägt also in ein kollektives Gebet um. Die Anrufung „O Retter“ wird offenbar von einer Wir-Stimme, in der das Priester-Ich aufgegangen ist, erhoben und in direkter Rede an den Gott in zweiter Person gerichtet, der zuvor noch in dritter Person stand („durch ihn“). Damit geht die Predigt zwischen Priester („Ich“) und Gemeinde („Ihr“) in eine Liturgie zwischen Gemeinde („Wir“) und Gott („Du“) über. Die liturgische Sprechsituation ist überhaupt ein Merk- und Wahrzeichen des Spätwerks Georges. Hinter der kollektiven Stimme steht unverkennbar der George-Kreis und der angerufene Gott bezieht sich offensichtlich auf Maximin.

[...] o komme
 Du halt du klang in unsren tollen wirbeln
 Du unsrer feier heiligung und krone
 In unsrem dunklen träumen du der strahl!⁶⁴²

Die Bezüge auf *Vorrede zu Maximin* sind deutlich. Der herbeizuwünschende Maximin ist der Retter aus der Not und König der Feiertage. Die kollektive Stimme nimmt quasi den Platz des lyrischen Ich von *Kunffitag* gegenüber dem kommenden Gott ein. Es ist schwer zu unterscheiden, ob der Dichter in der Gemeinde aufgeht oder seine Subjektivität eine derart überindividuelle Gültigkeit erlangt, dass „jener Solipsismus der Seele in seinem Ausdruck monumentale Gestalt gewinnt“.⁶⁴³ Die Ich-Auflösung ist in diesem Fall mit der Ich-Ausdehnung austauschbar. Wie in *Vorrede zu Maximin* schon gezeigt, ist der Tod, nämlich das Entrücken auf einen anderen Stern, die Voraussetzung für die Apotheose und die Auferstehung des Verstorbenen als Gott. Und die Epiphanie Gottes in der Gemeinde, die die Erscheinung des Kindes im Alltag nachbildet, ereignet sich im Zeichen der Kommunion, wie das Gedicht *Erhebung* zeigt. „Was du zu deines erdentags begehung / Gespendet“ soll jeder darbieten, freilich erst nachdem jeder es empfangen hat und seitdem in sich trägt:

Bis du aus unsrem mark
 Aus aller schöne der wir uns entsonnen
 Die ständig in uns blitzt
 Und aus des sehnsens zuruf leib gewonnen
 Und lächelnd vor uns trittst.⁶⁴⁴

Das kollektive Andenken an den abwesenden Angesprochenen wird derart intensiviert, dass er

⁶⁴² GSW VIII, S. 12. V. 11-14.

⁶⁴³ SIMMEL 2001, *Der siebente Ring*, S. 53.

⁶⁴⁴ GSW VI/VII, S. 103.

„seitdem“ zu verstehen sind.

Der Initialsatz ist vielversprechend. Mit „anfang [...] und ende“ wird hier offenbar auf die Bibelstelle vom Alpha und Omega angespielt: „Ich bin das A und das O, spricht Gott der Herr, der da ist und der da war und der da kommt, der Allmächtige.“ (Offb. 1,8)⁶⁴⁸ Das göttliche Du ist also allumfassend und überzeitlich. Das Adverb „stets noch“ bringt ein besonderes Zeitgefühl vom Jetzt zum Ausdruck, in dem das Vergangene und das Kommende vereint sind: Im „stets“ schwingt eine Aussicht in die Zukunft mit, im „noch“ eine Rückschau auf die Vergangenheit.⁶⁴⁹ Und beides fußt eindeutig auf dem Jetzt, von dem aus der Satz gesprochen wird. Das leicht zu überlesende Partikel erweitert quasi die Gegenwart ins Ewige und verleiht dem Gesagten eine gnomische Gültigkeit. Nicht von ungefähr steht das Wort „mitte“ am Versende, genauso wie „Wende“ und „stern[]“. Sie sind miteinander eng verbunden und beziehen sich alle auf Maximin: In der Mitte steht der Stern des Bundes, und die Mitte ist auch die Stelle der Zäsur, an der die Wende stattfindet.⁶⁵⁰ Als „Herr der Wende“ wird der „Stern des Bundes“ gefeiert. Und die Art und Weise, wie die Wende zum Tragen kommt, ist die Epiphanie.

Die Zeit vor der Ankunft des Du ist von Welt- und Lebenskrisen geprägt. Die apokalyptische Stimmung schlägt sich in der über das Land verbreiteten Finsternis und in der Erschütterung des Tempels nieder. Es geht vermutlich um die Vermehrung des Aberglaubens und den Untergang des wahren Glaubens. Es könnte auch die Vorahnung des drohenden Weltkriegs sein, der das Land verwüsten und den Tempel zerstören wird. Das Leben wird verwirrt nicht nur durch fieberhafte Überreizungen der Moderne, die die „väter“ nicht kannten und die die Zeitgenossen zum Erschlaffen bringen, sondern auch durch die vergebliche Sehnsucht nach der schon in die Ferne gerückten Antike in den fernen südlichen Ländern, die das „beste[] blut“ aussaugt. Mitten in dieser allgemeinen Notlage kommt plötzlich die erhoffte, aber auch überraschende Erlösung. Der „Neue Gott“ ist dem „eigenen stamm“, also dem deutschen Boden,⁶⁵¹ entsprossen, wie auch das Motiv der Heimkehr in *Goethes letzte Nacht in Italien* und *Hyperion* darlegt. Auch die Leiblichkeit des Gottes, schön und plastisch (V. 11), nackt und entgegenkommend (V. 12), wird in früheren Gedichten wiederholt thematisiert. Durch die Erscheinung wird die Finsternis erhellte, die Sehnsucht gestillt.

⁶⁴⁸ Daher greift die Deutung von BLASBERG 2001 (S. 30) wohl zu kurz, in dem scheinbaren Anachronismus Anfang, Ende und Mitte „die Vision einer anderen, nicht-linearen Zeiterfahrung“ zu sehen.

⁶⁴⁹ Es ist nicht die „Zeitlichkeit“, wie PIEGER 2017a behauptet (S. 486), sondern gerade die Überwindung der Zeitlichkeit, die durch die zwei Wörter auf den Punkt gebracht wird.

⁶⁵⁰ Zur „radikalen Mitte“ als Ort der „Umkehr“ vgl. SÖRING 1983, S. 204.

⁶⁵¹ Dazu HILDEBRANDT 1960, S. 356 und MORWITZ 1969, S. 342.

Das göttliche Gegenüber bleibt im Grunde genommen dasselbe wie im *Siebenten Ring*, das ersehnt wird und tatsächlich erscheint. Verändert ist das lyrische Subjekt. Im *Stern des Bundes* dominiert das kollektive Wir. Selbst wenn das Ich ab und zu wieder auftritt, sucht es nicht mehr die Nähe Gottes, vielmehr steht es einer Gruppe gegenüber, um sie anzusprechen und zu belehren. Wenn die Kommunion im *Siebenten Ring*, die George später in *Einverleibung* umbenannt hat, die „selige[] einung“ von Dichter und Gott bedeutet, ist sie im *Stern des Bundes* einer deutlichen Umakzentuierung unterzogen worden und damit ihrem religiösen Ursprung noch näher gerückt: Die Gemeinde gedenkt Jesu Christi im Empfang von Brot und Wein. Ausschlaggebend während der Kommunion ist nicht so sehr die Kommunikation des Einzelnen mit Gott, sondern die durch das Ritual vereinigte und verstärkte Kommune. Die gemeinsame Gottesverehrung ist kein Selbstzweck, sie dient der Stiftung und Stabilisierung der Gemeinde.

4.3.3. Prophetie: Der Dichter und die Zeit

Wenn man pauschal den *Siebenten Ring* als Buch der Epiphanie und den *Stern des Bundes* als Buch der Liturgie bezeichnen darf, so ist das *Neue Reich* das Buch der Prophetie. Dass es nicht eigenständig, sondern als der letzte Gedichtband im Rahmen der Gesamtausgabe, und zwar im 60. Lebensjahr des Dichters, an die Öffentlichkeit gelangt, verleiht dem Buch eher den Charakter eines rückwärtsgewandten Vermächnisses als den einer Verkündung des kommenden Reichs, wie der Titel verspricht.⁶⁵² Und tatsächlich gilt Georges Vision des „Neuen Reichs“ als sein wohl größtes und zugleich umstrittenstes Vermächtnis für die Nachwelt. Zu der sich aufdrängenden Frage, was das „Neue Reich“ eigentlich ist, gibt es wohl keine eindeutige Antwort, besonders wenn man es auf den politischen Diskurs überträgt. Seine Mitte bleibt leer,⁶⁵³ jeder darf das hineininterpretieren, was er herausbekommen will. Nach dem Tod Georges konkurrieren teilweise bis heute zwei gängige Auslegungen, deren Polarität kaum größer sein könnte. Während die einen im „Neuen Reich“ den ideologischen Vorläufer des „Dritten Reichs“ sahen und es in diesem Sinne ge- bzw. missbrauchten, verstanden die anderen das „Geheime Deutschland“, ein Synonym für das „Neue Reich“, als das ideelle Gegenbild zum Nazi-Deutschland und leisteten unter diesem Banner Widerstand. Man denke bloß an die NSDAP-Sympathisanten bzw. -Mitglieder Ludwig Thormaehlen und Frank Mehnert auf der einen⁶⁵⁴ sowie an den

⁶⁵² Vgl. OSTERKAMP 2012, S. 210.

⁶⁵³ *Poesie der leeren Mitte*, so lautet der Haupttitel von Osterkamps Studien 2010 zu *Stefan Georges Neuem Reich* (Untertitel).

⁶⁵⁴ Beide sind Bildhauer und enge Vertraute Georges bis zu seinem Tod. Thormaehlen war seiner eigenen Angabe zufolge „begeisterter Nationalsozialist“ (zit. nach AURNHAMMER 2012, Art. „Thormaehlen“ S. 1710), während Mehnert von George „kleiner Nazi“ genannt wurde (zit. nach GRETZ 2012, Art. „Mehnert“ S. 1547). Ferner OSTERKAMP 2010, S. 7f.

Exilanten Karl Wolfskehl und den Hitler-Attentäter Claus von Stauffenberg auf der anderen Seite. Alle vier gehörten zeitweise zum engsten Kreis Georges. Auch zu Lebzeiten des Dichters konnte man das „Neue Reich“ als eine oppositionelle politische Utopie auffassen, die sowohl dem wilhelminischen Kaiserreich als auch der demokratischen Weimarer Republik gegenübersteht. Schon beim Namen nimmt man wahr, dass sich das „Neue Reich“ bewusst dem *alten* Reich, aber auch der neuen *Republik* entgegensetzt. Wie sehr Georges Gedichte politisch instrumentalisiert werden können, zeigt eine Episode unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg: Die Münchner Räterepublik machte, freilich ohne den Dichter vorab in Kenntnis zu setzen, sein Gedicht *Einzug* zu einem proletarischen Marschlied.⁶⁵⁵ Die politisch konformistischen Interpretationen gehen auseinander, aber George trägt „die gleichen züge“,⁶⁵⁶ wie er sich zu verstehen gibt. Und er bleibt tatsächlich derselbe: Wie das „Kindliche Königtum“ aus der Jugendzeit, das der Fantasie eines Kindes entsprungen ist und in seinen eigenen Sprachen – man denke an „IMRI“ und *lingua romana* – Ausdruck findet:

Des sehers wort ist wenigen gemeinsam:
 Schon als die ersten kühnen wünsche kamen
 In einem seltnen reiche ernst und einsam
 Erfand er für die dinge eigne namen –⁶⁵⁷

So bleibt auch das „Neue Reich“ vor allem ein poetisches und poetologisches Territorium des alten Dichters. Beide Dominien sind nirgends als im seinem Werk zu finden, also im dichterischen Wort. Und Wort ist auch, womit der Seher wirkt: „Kein ding sei wo das wort gebracht.“⁶⁵⁸ So sehr Georges Spätwerk zu politischen Deutungen einlädt, beruht seine Prophetie nur auf seiner Poesie. Daher ist es wohl angebracht und im Sinne des Dichters, sein „Neues Reich“ primär philologisch, also aus „der Liebe zum Wort“, wie es etymologisch so schön heißt, zu verstehen. Es sollte in poetischen Texten betrachtet werden, nicht in politischen Kontexten.

Der Begriff „Neues Reich“ war zunächst ein Kunstgriff, mit dem George „Die neue Gedichtsammlung. (Für 1928)“,⁶⁵⁹ so der angekündigte inventarmäßige Titel, unter ein thematisches Dach zu bringen versuchte. Die meisten Gedichte, die das *Neue Reich* zu bieten hat, sind nicht neu. Mit der großen Spannweite der Entstehungsgeschichte (etwa 1908 bis 1927),⁶⁶⁰ die von

⁶⁵⁵ PETROW 1995, S. 13. Zu Thema George „in der Arbeiter-Dichtung und im sozialistischen Feuilleton der Zeit“ vgl. HEINTZ 1986, S. 177ff. In diesem Zusammenhang sei die Bemerkung von Klaus Mann zu erwähnen, die Heintz ebenfalls zitiert hat: „Mir ist ein geistiger Mensch denkbar, welcher *Marx* liest und sich trotzdem als George-Anhänger weiss.“ MANN 1980, S. 236.

⁶⁵⁶ Das Motto vom *Lied*, der letzten Sektion des *Neuen Reichs*, lautet: „WAS ICH NOCH SINNE UND WAS ICH NOCH FÜGE / WAS ICH NOCH LIEBE TRÄGT DIE GLEICHEN ZÜGE“ (GSW IX, S. 98).

⁶⁵⁷ GSW IV, S. 51. Vgl. *Kindliches Königtum* in GSW III, S. 76.

⁶⁵⁸ GSW IX, S. 107, *Das Wort*.

⁶⁵⁹ OSTERKAMP 2012, S. 203.

⁶⁶⁰ Nachweisbar ist *Goethes letzte Nacht in Italien* (1908) das früheste und *Zweifel der Jünger* (1927) das späteste

der Vorkriegszeit bis zur Weimarer Republik reicht, geht die große Heterogenität an Themen und Gedichtarten einher, sodass man den Eindruck bekommt, als wollte der alternde Dichter seiner finalen Nachlese diverser und gar divergenter Gedichte allein durch die Namensgebung ein einheitsstiftendes Zentrum im Zeichen der Prophetie geben. Ausschlaggebend dafür ist offenbar der Erste Weltkrieg, zu dem George von Anfang an im Gegensatz zu den meisten Zeitgenossen, aber auch zu den vielen Kreismitgliedern eine Sonderposition einnimmt, die der Kriegsapologetik und dem Pazifismus gleich fern steht.⁶⁶¹ Mit der sogenannten Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts, die die deutsche Gesellschaft im Allgemeinen und den George-Kreis im Besonderen massiv erschüttert, setzt sich der Dichter mehrmals auseinander, um sie in seine Prophetie einer „lichtere[n] zukunft“⁶⁶² zu integrieren. Der Krieg soll die alte Welt zu einem würdelosen, aber notwendigen Untergang führen, damit auf der *Tabula rasa* das „Neue Reich“ errichtet werden kann. Zugleich ist sich der Dichter der Grausamkeit der Schlachten durchaus bewusst. Schließlich hat er viele gefallene Jünglinge zu beklagen, auf die er doch die Hoffnung setzt, das „Neue Reich“ zu errichten.⁶⁶³ Aus diesen Gründen ist seine Kriegsdichtung von Weltzerstörung (Ennui), Heilserwartung (Epiphanie) und Totengedenken (Mnemopoesie) geprägt. Dieser Konstellation folgend werden die Fragen beantwortet, was am „Neuen Reich“ das „Neue“ und was mit „Reich“ gemeint ist.

Unmittelbar mit dem Krieg setzen sich vier Gedichte auseinander, die jeweils in großer Auflage in Form von Separatdruck (*Der Krieg* 1917 und *Drei Gesänge* 1921) erschienen sind und den prophetischen Kern des späteren *Neuen Reichs* gebildet haben.⁶⁶⁴ Der im gleichnamigen Gedicht dargestellte Krieg,⁶⁶⁵ den George für die unweigerliche Konsequenz der kapitalistischen und technokratischen Modernisierung hält, hat deutliche Reminiszenzen an die Apokalypse aus der Offenbarung des Johannes⁶⁶⁶ und an die Ragnarök der germanischen Mythologie. Das

Gedicht des Bandes.

⁶⁶¹ Vgl. EGYPTIEN 2001, S. 205: „Weder hat er [i. e. George] sich von dem Fanatismus der Auguststimmung anstecken lassen, noch hat er sich dem pathetischen Pazifismus der jüngeren expressionistischen Schriftstellergeneration angeschlossen“, wie aus Georges Äußerungen zum Ersten Weltkrieg zu entziehen ist. Ferner ULBRICH 2015, S. 127ff.

⁶⁶² GSW IX, S. 30, V. 71.

⁶⁶³ Vgl. EGYPTIEN 2001, S. 204.

⁶⁶⁴ Dass diese vier Gedichte zusammen ein Ensemble ergeben, wird u. a. durch Helmut Kiesels Bezeichnung „Kriegstriptychon“ bestätigt und betont: „In der Mitte würde sich das Kolossalgemälde ‚Der Krieg‘ entfalten; auf den beiden Seiten träten mit dem ‚Dichter in Zeiten der Wirren‘ und dem ‚Jungen Führer im ersten Weltkrieg‘ zwei Figuren in Erscheinung, die in einem deutlichen [...] Bezug zum Zentralgedicht stehen. Und auch eine Predella fände sich im ‚Neuen Reich‘, nämlich das Gedicht ‚Wenn einst dies Geschlecht sich gereinigt von Schande‘, das die Abteilung ‚Sprüche an die Toten‘ einleitet.“ KIESEL 2016/2017, S. 111.

⁶⁶⁵ GSW IX, S. 21-26. Folgende Verszahlen in Klammern beziehen sich auf das Gedicht.

⁶⁶⁶ Neben den vielen offensichtlichen Zitaten bezieht sich auch der zahlensymbolische Aufbau des Gedichts, zwölf Strophen zu je zwölf Versen (insgesamt 144 Verse), auf die Apokalypse: „In der Offenbarung des Johannes entsprechen der Zwölfzahl der Stämme Israels die zwölf Tore des Himmlischen Jerusalem, dessen Umfang 12000

zeitgenössische Kriegsgeschehen wird also nach dem religiös-mythologischen Muster aufgefasst. Sowie die Auferstehung der Gestorbenen das Jüngste Gericht und der Einbruch der neuen Welt die Götterdämmerung voraussetzt, sind die „viele[n] untergänge ohne würde“ (V. 50) im Krieg die notwendige Voraussetzung für das Entstehen des „Neuen Reichs“. Zehn von zwölf Strophen des *Krieges* sind von Verwerfung und Verdammung des eigenen Volks erfüllt, um in der vorletzten Strophe eine vaterländische Wende zur Verheißung herbeizurufen: „o Land / Zu schön als dass dich fremder tritt verheere / [...] Land dem viel verheissung / Noch innewohnt – das darum nicht untergeht!“ (V. 124f. u. 131f.) Die Erlösung des Heimatlandes vollbringt die Jugend, die die Götter anruft. Die letzte Strophe lautet:

Die jugend ruft die Götter auf.. Erstandne
 Wie Ewige nach des Tages fülle.. Lenker
 Im sturmgewölk gibt Dem des heitren himmels
 Das zepter und verschiebt den Längsten Winter.
 Der an dem Baum des Heiles hing warf ab
 Die blässe blasser seelen · dem Zerstückten
 Im glut-rausch gleich.. Apollo lehnt geheim
 An Baldur: „Eine weile währt noch nacht ·
 Doch diesmal kommt von Osten nicht das licht.“
 Der kampf entschied sich schon auf sternem: Sieger
 Bleibt wer das schutzbild birgt in seinen marken
 Und Herr der zukunfft wer sich wandeln kann.
 (V. 133-144)

„Ein volk ist tot wenn seine götter tot sind“ (V. 113), so lautet der vorausgeschickte Prophetenspruch. Auf die Anrufung der Jugend erstehen die ewigen Götter, die im erfüllten Augenblick („nach des Tages fülle“) nach- und miteinander erscheinen, um die Welt vom Krieg zum Frieden zu wenden. Sie sind überzeitlich, wirken aber durch ihre Epiphanie in der Zeit. Zu erkennen sind drei einander folgende Szenen mit jeweils zwei Göttern, die alle mit Krieg zu tun haben.⁶⁶⁷ Die Kriegsmetaphern schlagen sich der Reihe nach in Wetter, Tod und Licht nieder. In der ersten Szene übergibt der Donnergott Thor, von George „Lenker / Im sturmgewölk“ genannt, die Herrschaft an den Himmels Gott Tiwaz, den Lenker „des heiteren himmels“. Der dadurch verschobene „Längste[] Winter“ bezieht sich auf den *Fimbulvetr*, den „Riesenwinter“, der in der nordischen Mythologie die Ragnarök bzw. den Weltuntergang einleitet.⁶⁶⁸ „Der an dem Baum des Heiles“ Gehängte in der zweiten Szene ist der Gott Odin, der sich an der Weltesche

Stadien mißt, die 144 Ellen nach Engellaß entsprechen“, dazu GSW IX, *Anhang*, S. 142 und EGYPTIEN 2001, S. 206.

⁶⁶⁷ Folgende Erläuterungen basieren auf GSW IX, *Anhang*, S. 141f., MORWITZ 1969, S. 423ff., ZERNACK 2007, S. 67ff. sowie die erweiterte Fassung ZERNACK 2009, S. 20ff. Zu den erwähnten germanischen Göttern vgl. SIMEK 2006, Art. „Thor“, S. 414ff., Art. „Tiwaz“, S. 438, Art. „Ziu“, S. 502, Art. „Odin“, S. 310ff. und Art. „Balder“, S. 36ff. bzw. KRAUSE 2010, Art. „Thor“, S. 277ff., Art. „Tyr“, S. 288f., Art. „Odin“, S. 203f. und Art. „Balder“, S. 27ff.

⁶⁶⁸ SIMEK 2006, Art. „Fimbulwinter“, S. 102 sowie KRAUSE 2010, Art. „Fimbulwinter“, S. 73.

„Yggdrasil“⁶⁶⁹ geopfert hat. Indem der Erhängte „[d]ie blässe blasser seelen“ abwirft, blendet sich ein anderes Bild ein: Auch Christus opferte sich am Kreuz, also dem „Baum des Heiles“.⁶⁷⁰ Diese Anspielung verdeutlicht sich noch durch den Vergleich mit „dem Zerstückten / im glut-rausch“, also Dionysos Zagreus.⁶⁷¹ Nach dem Tod erhebt sich sowohl Christus als auch Dionysos als der neue Gott. Spätestens an dieser Stelle ist klar, dass dem Tod die Auferstehung innewohnt und der Zerstörung die Erneuerung. Die beiden Götter in der dritten Szene werden namentlich genannt. Wie Apollo in der griechischen Mythologie ist auch Baldur ein Gott des Lichtes in der nordischen Sage. Er ist jung gestorben und wird im Anschluss an die Ragnarök zurückkehren, um die neue Welt einzuleiten.⁶⁷² Odin gleicht Christus/Dionysos und „Apollo lehnt geheim / An Baldur“: Der Synkretismus liegt klar auf der Hand. Allerdings werden die christliche Passion und die griechische Mythologie nur herangezogen, um den Wechsel und Wandel der nordischen Götter zu illustrieren. Christus/Dionysos bleibt ein metaphorischer Bildspender, mit dem die Aussicht auf eine Auferstehung dem Opfertod Odins gewährleistet wird. Auch Apollo lehnt an Baldur (und nicht umgekehrt), damit der eher unbekannteren Erlöserfigur Profil und Nachdruck verliehen werden. Für das Ungleichgewicht spricht auch der nächste Vers, in dem das Licht diesmal nicht vom Osten kommt. Vom Osten war zuvor Christus/Dionysos gekommen (*ex oriente lux*). Diesmal kommt die Erlösung jedoch vom germanischen Norden (*ex septentrione lux*).⁶⁷³ Der Dichter fasst die mythologische Darstellung des Kriegsverlaufs zusammen und prophezeit, dass aus dem vorentschiedenen „kampf“ ein „Sieger“ und „Herr der zukunfft“ hervorgehen wird. Er birgt „das schutzbild“ in seinen „marken“, d. h. in seinem Land. Man erinnere sich an das schon zitierte Gedicht *Erhebung*, in dem Maximin „unsrem mark“ entstammt, und an die „neue mitte“ (also: Deutschland) des *Eingangs*, die den „Neuen Gott“ „aus dem geist gebar“. Damit versteht sich von selbst, warum die germanische Mythologie die Oberhand gewinnt und die Erlösung vom Osten abgelehnt wird. Im „Herr[n] der zukunfft“ erkennt man nicht schwer Maximin, den „Neue Gott“ deutscher Abstammung. Der nationale bzw. nationalistische, oder im Hölderlinschen Sinne vaterländische Ton ist trotz aller Vorbehalte gegenüber dem Krieg nicht zu überhören. Zusammenfassend ist es an dem Gedicht *Der Krieg*

⁶⁶⁹ SIMEK 2006, Art. „Yggdrasil“, S. 495f. sowie KRAUSE 2010, Art. „Yggdrasil“, S. 317.

⁶⁷⁰ Dazu MORWITZ 1969, S. 425 sowie ZERNACK 2009, S. 22f.

⁶⁷¹ In der griechischen Mythologie wird der von Titanen zerrissene Zagreus als Dionysos wiedergeboren. „So entsteht später aus dem alten Dionysos-Zagreus durch die Verbindung des Zeus mit Semele der junge Dionysos“. HUNGER 1974, Art. „Zagreus“, S. 429.

⁶⁷² Zu zeitgenössischen Adaptionen von Baldur vgl. ULBRICH 2015, S. 131f.

⁶⁷³ Die Anlehnung an die Erlösung aus dem Osten ist eine „Absage an das Christentum und [...] an die zeitgenössische Heilssuche von Theosophie und Pansophie“, GSW IX, *Anhang*, S. 142. Sowohl ZERNACK 2009 (S. 23f.) als auch ULBRICH 2015 (S. 131) greift das Begriffspaar (*ex oriente lux – ex septentrione lux*) von WIWJORRA 2002 in der nationalistischen Debatte auf.

nicht schwer zu erkennen, dass das „Neue Reich“ eng verbunden ist mit der vaterländischen Wende durch die Jugend und mit der Prophetie einer Erlöserfigur aus der Not.

Die *Drei Gesänge* sind dem jung verstorbenen Grafen Bernhard Uxkull gewidmet, der kurz vor Kriegsende Selbstmord beging, um sich der aussichtslosen Frontschlacht zu entziehen. Es ist ein prototypischer und symbolträchtiger Fall für das Totengedächtnis im Werk und Kreis Georges in und nach dem Ersten Weltkrieg.⁶⁷⁴ Im ersten Gesang *An die Toten*,⁶⁷⁵ der später ohne Titel in *Das Neue Reich* Einzug hält und die Sektion *Sprüche an die Toten* einleitet, wird die Vision der Wiederkehr der „toten“ (V. 8) und des Triumphzugs der „Hehren“ und „Helden“ (V. 16) dargestellt. Das Augenmerk richtet sich allerdings auf „dies geschlecht“ (V. 1) bzw. „dieses volk“ (V. 9). Die Toten werden erst dann zurückkehren, wenn das „geschlecht“ von Schande gereinigt, des Frondienstes enthoben und nach Ehre hungrig ist. Und das „volk“ darf erst dann die aus dem Schlachtfeld oder Totenreich zurückkehrenden Helden begrüßen, wenn es sich seines Selbst, seines Ausgewähltseins und seiner Mission bewusst ist. Die Wenn-dann-Kausalität, die den zwei Strophen zugrunde liegt,⁶⁷⁶ bringt die triumphierende Epiphanie zum Ausdruck, der eine Katharsis des Geschlechts und Volks vorausgehen muss:

Dann wird auf der walstatt voll endloser gräber
Aufzucken der blutschein.. dann jagen auf wolken
Lautdröhnende heere dann braust durchs gefilde
Der schrecklichste schrecken der dritte der stürme:
Der toten zurückkunft!
(V. 4-8)

[...] dann heben sich hände
Und münder ertönen zum preise der würde
Dann flattert im frühwind mit wahrhaften zeichen
Die königsstandarte und grüsst sich verneigend
Die Hehren · die Helden!
(V. 12-16)

Inhaltlich ist die nordische Kriegsmythologie, unter anderem Walhall und Totenrückkehr, weiterhin präsent. Neben dem Totenkult gemäß der Wenn-dann-Formel, die die Lebens- und Totenwelt verbindet, ist ein anderer Aspekt auf den ersten Blick zwar nicht sofort zu erkennen, aber in Bezug auf die auffällige Metrik des Gedichts allgegenwärtig: die jung und schön verstorbene Jugend. Optisch erinnert der Strophenaufbau stark an eine sapphische Strophe. Diese besteht allerdings aus drei fünffüßigen Versen mit einem Daktylus in der Mitte (den

⁶⁷⁴ Zum „Totengedächtnis“ bei George: REISER 2015.

⁶⁷⁵ Das Gedicht (GSW IX, S. 90) stand unter diesem Titel in einer Sammelhandschrift von Georges Hand (H¹⁴). Für den Druck wurde der Titel entfernt (D2), vgl. GSW IX, *Anhang*, S. 123 u. 127. Folgende Verszahlen in Klammern beziehen sich auf das Gedicht.

⁶⁷⁶ Darauf verweist auch REISER 2017, S. 635.

sogenannten sapphischen Versen) und einem abschließenden adonischen Vers aus einem Daktylus und einem Trochäus.⁶⁷⁷ Die Georgesche Strophe umfasst aber sieben vierhebige Verse, die jeweils durch einen großen Abstand in der Mitte in zwei gleichgewichtige Teile getrennt sind, und einen um die Hälfte verkürzten Vers. Beim näheren Hinsehen stellt sich heraus, dass es sich bei allen Halbversen sowie dem Schlussvers um einen Adoneus handelt, der um einen Auftakt (also eine unbetonte Silbe) erweitert wird.⁶⁷⁸ Die dominierende metrische Figur des Gedichts ist also der Adoneus, der bekanntlich nach dem Klageruf um den jung verstorbenen Adonis ὦ τὸν Ἀδωνιν (ὁ τὸν Ἀδόνιν), nämlich „wehe Adonis“, gebildet wird.⁶⁷⁹ In dem etwas martialischen Totenkult, der auf die Erneuerung des lebenden Kollektivs abzielt, schwingt damit stets der klagende Ton um die gefallenen Jünglinge mit. Auch diese *memoria*, die den jung Gefallenen gewidmet ist und an die Lebenden appelliert, gehört zur Idee des „Neuen Reichs“. Der dritte Gesang *Einem jungen Führer im Ersten Weltkrieg*⁶⁸⁰ befasst sich kurz nach Kriegsende mit der Niederlage. Das Prophetische zeigt sich in zwei Zukunftsvisionen, die schon im Titel angedeutet werden. George redet bereits von einem „Ersten“ Weltkrieg, obwohl der Zweite erst nach seinem Tod ausbricht. Es ist eine verhüllte Vorhersage von einer noch folgenschwereren Katastrophe auf der einen Seite. Auf der anderen Seite spricht der Dichter – der enttäuschenden Gegenwart entgegen – von einem hoffnungstragenden „jungen Führer“, der aus dem verlorenen Krieg gestärkt „für die künftig getös“ (V. 26) hervortreten soll, wie er den heimgekehrten jungen Offizier tröstet, der um „den vergeudeten schatz / Wichtigster jahre“ (V. 17f.) trauert. Diese lichte Vision von einem künftigen Führer manifestiert sich in einem flüchtigen Lichteffect, in dem das Gedicht seinen Höhe- und Endpunkt erreicht:

Sieh · als aufschauend um rat langsam du neben mir schrittst
 Wurde vom abend der sank um dein aufflatterndes haar
 Um deinen scheidel der schein erst von strahlen ein ring
 Dann eine krone.
 (V. 27-30)

Der Adoneus („Dann eine krone“) ist wiederum die akzentsetzende metrische Figur, diesmal aber nicht im klagenden, sondern im triumphierenden Ton der Jugend und Schönheit. Auch der gesamte Strophenaufbau steht dem von *An die Toten* optisch sehr nah. Das ganze Gedicht umfasst fünf identisch konstruierte Strophen, die jeweils aus fünf sechshebigen, in zwei geteilten Versen und einem adonischen Schlussvers bestehen. Fast jeder Halbvers setzt sich aus einem

⁶⁷⁷ Zu „Sapphischer Odenstrophe“ vgl. BURDORF 2015, S. 110f.

⁶⁷⁸ Zum „Adoneus“ bei George vgl. PAHMEIER 2016/2017: *Sapphischen Tones*. In Bezug auf das vorliegende Gedicht siehe dort S. 228f.

⁶⁷⁹ BURDORF 2015, S. 110.

⁶⁸⁰ GSW IX, S. 32f. Folgende Verszahlen in Klammern beziehen sich auf das Gedicht.

Daktylus und einem Chorjambus (also: Trochäus + Jambus) zusammen,⁶⁸¹ oder, wenn man das metrische Schema anders gliedert, aus einem Adoneus (also: Daktylus + Trochäus) und einem Jambus. Es bleibt wohl allein dem Dichter vorbehalten, den Reflex beim Sonnenuntergang, der ja nur für einen Augenblick bleibt, als eine Krönungsszene wahrzunehmen, von der der mitsparierende Offizier selbst keine Ahnung hat. Der junge Mann ist damit erst von Gnade des Sehers der künftige Führer.

Der Dichter in Zeiten der Wirren,⁶⁸² so der Titel des zweiten Kriegsgesangs in drei Strophen zu je 30 Versen, bleibt zuerst als „mahner“ (V. 16) ungehört, unverstanden und verdammt. Ihm stehen Cassandra (V. 8-11) aus der griechischen Mythologie und Jeremia (V. 12-30) aus dem Alten Testament Pate. Die Verachtung der Mahnungen führt jeweils zum Fall von Troja und zur Einnahme Jerusalems.⁶⁸³ In der zweiten Strophe wird das Rollenverhältnis umgekehrt. Das in Not geratene Volk bittet nun den zuvor „ins verlies“ (V. 16) gesperrten Dichter um Rat. Dieser erwidert aber als unberührter Bußprediger: „Noch härtre pflugschar muss die scholle furchen / Noch dickrer nebel muss die luft bedräun.“ (V. 52f.), und ermahnt diejenigen, die „eine sprache“ (V. 56) sprechen, zu einem parteifreien Zusammenhalt. In der dritten und letzten Strophe sorgt der Dichter-„Sänger“ (V. 61) dafür, dass „die heilige glut“ (V. 63) des Landes nicht erlischt und die Weisheit der „ahnen“ (V. 65) nicht verlorenght. Es geht um die Erziehung der Jugend und die Bewahrung der Tradition. Der „einzig seher“ (V. 7) warnt nicht nur vor der „nahe[n] not“ (V. 8), sondern sichtet auch die „lichere zukunft“. Verwarnung, Verwerfung und Verkündung bleiben die Pflichten des Sehers: „SEIN amt ist lob und fem · gebet und sühne[.]“⁶⁸⁴ Daher ist er Mahner, Bußprediger und Sänger zugleich. Die Struktur des Gedichts ist für das gesamte Spätwerk repräsentativ: erst die Zeitkritik, dann die Zukunftsverheißung. Der Dichter-Prophet verurteilt die verkommene Gegenwart und erzieht die Jugend für die kommende Zeit.

Und wenn im schlimmsten jammer lezte hoffnung	
Zu löschen droht: so sichtet schon sein aug	70
Die lichtere zukunft. Ihm wuchs schon heran	
Unangetastet von dem geilen markt	
Von dünnem hirngeweb und giftigem flitter	
Gestählt im banne der verruchten jahre	
Ein jung geschlecht das wieder mensch und ding	75
Mit echten maassen misst · das schön und ernst	

⁶⁸¹ Darauf weist auch PAHMEIER 2016/2017 hin (S. 227). Ein weiteres Beispiel für den Chorjambus, der in der deutschen Lyrik eher selten zu finden ist, stellt Georges Preisgedicht *An Apollonia* dar (GSW III, S. 39), dessen erster Vers („Traue dem glück! lacht es auch heut · Apollonia · nicht.“) bspw. aus drei Chorjamben und einem Trochäus (im vorletzten Kolon) besteht.

⁶⁸² GSW IX, S. 27-30. Folgende Verszahlen beziehen sich auf das Gedicht.

⁶⁸³ GSW IX, *Anhang*, S. 143.

⁶⁸⁴ GSW IX, S. 23, V. 37.

Froh seiner einzigkeit · vor Fremden stolz ·	
Sich gleich entfernt von klippen dreisten dünkels	
Wie seichtem sumpf erlogner brüderei	
Das von sich spie was mürb und feig und lau	80
Das aus geweihtem träumen tun und dulden	
Den eizigen der hilft den Mann gebiert..	
Der sprengt die ketten fegt auf trümmerstätten	
Die ordnung · geisselt die verlaufenen heim	
Ins ewige recht wo grosses wiederum gross ist	85
Herr wiederum herr · zucht wiederum zucht · er heftet	
Das wahre sinnbild auf das völkische banner	
Er führt durch sturm und grausige signale	
Des frührots seiner treuen schar zum werk	
Des wachen tags und pflanzt das Neue Reich.	90
(V. 69-90)	

In höchster Not kommt die vom Prophetenauge gesichtete Rettung (V. 69-71), die der folgende, über mehr als zehn Verse laufende Satz zum Ausdruck bringt (V. 71-82). Am Anfang des langen Satzes steht der Dichter („Ihm“), am Ende der einzige „Mann“, dazwischen das „jung geschlecht“. Der pädagogische Prozess, dass der Dichter das „jung geschlecht“ erzieht und aus dem der „Mann“ hervortritt, wird als eine Art von geistiger Zeugung (i. e.: heranwachsen und gebären) dargestellt. Die Vokabel des Eingangs aus *Vorrede zu Maximin* wird teilweise aufgegriffen. Angesichts des „fitter[s]“ und „dünkels“ der Moderne ist in *Vorrede zu Maximin* vom Leid der Menschen mittleren Alters die Rede, in diesem Gedicht aber vom Stolz des „jung[en] geschlecht[s]“. Die Epiphanie des Erlösers wird buchstäblich als ein Zur-Welt-Kommen umformuliert und darüber hinaus zu einem syntaktischen Höhepunkt inszeniert. Der viel verzweigte und mehrmals unterbrochene Sprachfluss mündet nach einer langen Strecke von zwei Parenthesen (V. 72-74) und vier Relativsätzen (V. 75-81) in das eine Akkusativobjekt, das durch die Apposition („Den eizigen der hilft“) nochmals nach hinten verschoben wird: „den Mann“. Die Formulierung ist aber kein Novum: Als „die plötzliche ankunft eines eizigen menschen“ wird der Auftritt der Titelfigur der *Vorrede zu Maximin* dargestellt.

Im zeitgenössischen politischen Kontext waren die Charakterisierungen des „jungen geschlechts“ und des einzigen „Mannes“ eine „ideale[] Projektionsfläche für konservativ-revolutionäre, völkische und nationalsozialistische Wunschträume“. ⁶⁸⁵ Das „jung[e] geschlecht“, das dem „Mann“ quasi als Matrix dient, ist eine elitäre Gruppierung, die sich durch ihre oppositionelle Einstellung kennzeichnet. Sie ist immun gegen die Versuchungen der Moderne (V. 72f.). Ihre Unabhängigkeit drückt sich aus in der Überlegenheit gegenüber „den Fremden“ und in der gleichen Entfernung von Akademismus („klippen dreisten dünkels“) und Demokratie („sumpf erlogner brüderei“). Die realpolitischen Bezüge sind virulent, aber nicht immer eindeutig

⁶⁸⁵ BEBLICH 2003, S. 218.

nachzuweisen.⁶⁸⁶ Viele inner- und außerhalb des Kreises sahen in „d[em] einzigen der hilft“ retrospektiv eine Prophezeiung Hitlers, zumal er „das völkische banner“ trägt.⁶⁸⁷ Andere versuchten freilich den Nachruf Georges vor dem Nationalsozialismus zu retten, indem sie das heikle Beiwort „völkisch“ als deutschen Ausdruck für „national“ oder als etymologische Gleichsetzung von „deutsch“ verharmlosten; das „sinbild“ auf dem „völkische[n] banner“ sei dementsprechend nicht das Hakenkreuz, sondern das Christuszeichen, das Konstantin dem Großen der Legende nach im Jahr 312 den Sieg brachte, oder beziehe sich auf das kreisinterne Lebens- und Erossymbol Swastika, das die Publikationen aus dem George-Kreis schon immer auf der Titelseite führten.⁶⁸⁸

Politisch bleibt vieles im Dunkeln. Poetisch ist die Idee des „Neuen Reichs“ hingegen durchaus erkennbar. Georges Erneuerung der Gesellschaft setzt in hohem Maße auf die Wiederherstellung einer gewesenen, in der profanen Moderne aber verlorengegangenen Ordnung. Das ist auch der Grund, dass er häufig mit der Konservativen Revolution in Verbindung gesetzt wird.⁶⁸⁹ George stellt sich oft selbst als Revolutionär, wird auch mehrmals von Hofmannsthal so dargestellt,⁶⁹⁰ am deutlichsten in der Münchner Rede 1927 des österreichischen Dichters, in der der Begriff „Konservative Revolution“ am Schluss auftaucht.⁶⁹¹ Hofmannsthal beruft sich unter anderem explizit auf George und die Seinen. Die betreffende Passage wirkt wie ein fernes Echo der oben zitierten Verse. Auch in dieser Münchner Rede nimmt die Idee der geistigen Bewegung in der einen Gestalt Kontur an:

Wem ist nicht, und mehr als einmal, die Gestalt begegnet [...]? Der schweifende, aus dem Chaos hervortretende Geistige, mit dem Anspruch auf Lehrerschaft und Führerschaft – mit noch verwegeneren Ansprüchen – mit dem Anhauch des Genius auf der hohen Stirn, mit dem Stigma des Usurpators im scheu-losen Auge oder im gefährlich geformten Ohr? Er, der darum revolutionär in der geistigen Welt ist, weil ihm, als einem wahren Deutschen und Absoluten, die Formen der gesellschaftlichen, der geschichtlichen Welt nicht des Zerbrechens wert erscheinen, so wenig nimmt er ihr Gewaltiges wahr, so wenig gilt ihm ihr Gewaltiges für wirklich, und der nun für seinen Kriegszug Gefährten wirbt, Adepten, solche die sich ihm unbedingt unterwerfen [...]. Er ist auch Dichter, dieser unser Ungenannter, dessen Umrisse ich Ihnen in die Luft hinzeichne, als eines für viele – vielleicht ist er mehr Prophet als Dichter, vielleicht ist er ein

⁶⁸⁶ So bezieht BEBLICH 2003 die „verruichten jahre“ ganz konkret auf „die wilhelminische Vergangenheit“ (S. 212) und die „Fremde[]“ auf „die Siegermacht des Ersten Weltkriegs“ (S. 213). Fern bleibe das „jung geschlecht“ von den „Prinzipien der Französischen Revolution“ (V. 213); die dritte Strophe gelte als eine verschärfte „Kampfan-sage an die Weimarer Republik“ (S. 211). Sogar „die ketten“ des Vertrags von Versailles werden ins Spiel gebracht (S. 214f.). Auf Distanz zu solchem aufgrund der „semantischen Unbestimmtheit“ gemachten „Kurzschluss der poetischen Äußerungen mit der sozialen und politischen Lage der Weimarer Republik“ geht u. a. SCHÄFER 2017, S. 584f.

⁶⁸⁷ OSTERKAMP 2012, 212.

⁶⁸⁸ Vgl. MORWITZ 1969, S. 431. Dieser Interpretation schließt sich die Erläuterung im *Anhang* der GSW IX an (S. 144f.).

⁶⁸⁹ Allen voran BREUER 1993 und BREUER 1995.

⁶⁹⁰ Etwa als Desiderio in *Tod des Tizian* und als Pierre im *Geretteten Venedig*.

⁶⁹¹ „Der Prozeß, von dem ich rede, ist nichts anderes als eine konservative Revolution von einem Umfange, wie die europäische Geschichte ihn nicht kennt. Ihr Ziel ist Form, eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könne.“ GW RA III, S. 41.

erotischer Träumer – er ist eine gefährliche hybride Natur, Liebender und Hassender und Lehrer und Verführer zugleich.⁶⁹²

In der Gestalt des Empörers, die Hofmannsthal seinen Zuhörern vorführt, verschmelzen die Züge des im *Krieg* herbeigesehnten „Mann[es]“ und die des Propheten. „Revolution“ ist allerdings ein etwas trügerisches Wort, um das Unternehmen Georges und der Seinen zu bezeichnen. Der „Mann“ schafft „auf trümmerstätten / Die ordnung“. Sie ist aber keine neue, sondern eine für George von alters her gültige, ja dem „ewige[n]“ Gesetz gerechte Ordnung von Herrschaft und Dienst. Die Sprengung von „ketten“ (V. 83) sorgt nicht für Gleichheit, sondern dafür, dass „Herr wiederum herr · zucht wiederum zucht“ wird. Die Revolution hört sich wie eine Restauration an. Die beiden Begriffe, wenn man sie jenseits von Pejoration und Melioration genauer prüft, tragen in sich tatsächlich zugleich die Bedeutungen von Erneuerung und Wiederherstellung. Dem Anschein nach stürzt eine Revolution das Alte um (und baut nicht immer das Neue auf), wie die *Révolution française* von 1789 und alle Revolutionen danach. Im ursprünglichen Sinne bezeichnet sie jedoch ein Zurückwälzen (lat. *revolutio*), eine Restauration des legitimen Zustandes, man denke an die *Glorious Revolution* 1688, die eine gerechte Ordnung nach dem Englischen Bürgerkrieg wiederhergestellt hat, und zwar insofern, als sie die Monarchie im Rahmen des Parlamentarismus beibehielt. Auch die Restaurierung, um die negative Konnotation von kontrarevolutionärer „Restauration“ zu vermeiden, ist ja eine „Erneuerung“ eines Kunst- oder Bauwerks zurück zu seinem alten Zustand. In dem Sinne, dass sich die kulturerneuernde Revolution auf die Konservierung der Tradition beruft, ist die Bewegung der Konservativen Revolution zu begreifen, die George mit seinem Spätwerk fördert. Indem George als Kulturkritiker der Moderne auf die Zukunft blickt, blickt er eigentlich zurück. Der konservative Revolutionär ist wie jener *Angelus novus*, der sich dem Sturm des Fortschritts entgegensetzend „die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“ will.⁶⁹³

Genau in diesem Spannungsfeld zwischen Erneuerungsanspruch und Wiederherstellungsdrang ist das am Ende zu errichtende „Neue Reich“ anzusiedeln, dem das gesamte Buch seinen Titel zu verdanken hat. Das „Neue“ bezieht sich einerseits offenbar auf die Jugend, auf die George die Hoffnung der „lichteren zukunft“ setzt, andererseits aber auch auf das „ewige recht“, denn was als das „ewige recht“ gilt, ist das immer Neue. Das „Reich“ lässt sich schließlich als ein Plädoyer für die Hierarchie von Herrschaft und Dienst erkennen, als ein geistiger Staat, den der Dichter als Priester und Prophet im Namen des „Neuen Gottes“ regiert, der zugleich sein

⁶⁹² GW RA III, S. 32.

⁶⁹³ BENJAMIN 1974c, S. 697.

geistiges Konstrukt ist. Und in diesem geistigen Territorium sind sowohl die Lebenden als auch die Toten zuhause, also diejenigen, an die der Dichter anspricht.

5. RESÜMEE: *DIE WINKE*

Der Bogen sei nach Hölderlin zurückzuschlagen. Als Motto von *Hyperion* setzt George Verse aus Hölderlins Ode *Rousseau*, die bis dahin noch nicht von Hellingrath gedruckt wurde. Die zeitgenössischen Leser wussten also nicht, von wem die gnomischen Zeilen stammen:

DEM SEHNENDEN WAR
DER WINK GENUG · UND WINKE SIND
VON ALTERS HER DIE SPRACHE DER GÖTTER⁶⁹⁴

Und *Die Winke* heißt auch das Gedicht unmittelbar nach dem dritten Kriegsgesang. Der Überschrift folgt ein Sternzeichen, unter dem die Initiale „M“ für Maximin steht. Diesem Gedicht wird ebenfalls ein Motto voranstellt, das George dem Nachlass Maximilian Kronbergers entnommen hat. Also ein weiteres Arkanum für das damalige Publikum:

JEZT NAHT NACH TAUSENDEN VON JAHREN
EIN EINZIGER FREIER AUGENBLICK:
DA BRECHEN ENDLICH ALLE KETTEN
UND AUS DER WEITGEBORSTNEN ERDE
STEIGT JUNG UND SCHÖN EIN NEUER HALBGOTT AUF⁶⁹⁵

Die Winke sind übrigens als das Eingangsgedicht der letzten Folge (XI/XII als Doppelband) der *Blätter für die Kunst* 1919 erschienen, in der alle Beiträge anonym geblieben sind.⁶⁹⁶ George will damit die Mitglieder der Zeitschrift als ein geschlossenes Ganzes präsentieren, das unter dem Stern des Maximin steht, wie es auch im Gedicht optisch zur Schau gestellt wird: zuerst das Pentagramm mit einer fünfzeiligen Maxime, gefolgt von dem „Einen“, den „Dreien“ und den „Sieben“ in drei Strophen. Aus der strengen Zahlensymbolik⁶⁹⁷ sind sowohl die synchrone Struktur⁶⁹⁸ als auch der diachrone Werdegang⁶⁹⁹ des Dichterkreises bzw. des „Neuen Reichs“ zu entnehmen. Die drei Zahlen rufen einerseits eine Konstruktion konzentrischer Kreise hervor und stehen andererseits für „einen Heilsweg [...], der sich in drei Schritten

⁶⁹⁴ GSW IX, S. 12.

⁶⁹⁵ GSW IX, S. 36. Die Verszahlen im folgenden Text beziehen sich auf dieses Gedicht. Der chiliastische Augenblick, in dem Eschatologie (die Welt berstet) und Soteriologie (der Salvator erscheint) aufeinandertreffen, ist bei George mehrmals zu belegen. Intertextuell eng verbunden mit dem Zusammenhang *Hyperion*-Maximin sei insbesondere die dritte Strophe aus *Leo XIII* heranzuziehen: „Komm heiliger knabe! Hilf der welt die birst / Dass sie nicht elend fälle! einziger retter! [...] / So singt der dichter und der seher weiss: / Das neue heil kommt nur aus neuer liebe.“ (GSW VI/VII, S. 20). Hervorgehoben wird dabei die welterlösende „neue liebe“ in *Hyperion III*: „[...] LIEBE / GEBAR DIE WELT · LIEBE GEBIERT SIE NEU.“ (GSW IX, S. 14, V. 13f.) Diese Prophezeiung geht wiederum auf Hölderlins *Hyperion* zurück: „Die Liebe gebar die Welt, die Freundschaft wird sie wieder gebären.“ Dazu GSW IX, *Anhang*, S. 133f.

⁶⁹⁶ *Blätter*, XI/XII, S. 7f.

⁶⁹⁷ Dazu HILDEBRANDT 1960, S. 411f. sowie MORWITZ 1969, S. 433f.

⁶⁹⁸ Dazu PIEGER 2017b, S. 589-592.

⁶⁹⁹ Dazu MORWITZ 1969, S. 433f.

organisiert: Heilserwartung, Gotteserlebnis, apostolische Aussendung“.⁷⁰⁰ Aus diesem vielversprechenden Gedicht kann man ein Fazit für das gesamte Spätwerk Georges ziehen.

Es ist unschwer, an dem „neue[n] Halbgott“, dem „jung und schön“ attribuiert wird, die Züge des „Mann[es]“ in *Der Krieg* zu erkennen. Der „einzig[e] freie[] Augenblick“ in „tausenden von Jahren“ ist klar der Moment des Kairos. Und der Mann, der die „Ketten“ bricht und aus den Trümmern aufsteigt, ist, wie unter der Bezeichnung „Halbgott“ zu vermuten, ein Sohn geistiger Zeugung wie Dionysos-Christus. Beide sind Halbgötter insofern, als sie jeweils vom höchsten Gott (Zeus/Jahwe) und einer sterblichen Frau (Semele/Maria) abstammen.⁷⁰¹

Dem „Neuen Halbgott“ im Motto stehen seine Gläubigen im Gedicht gegenüber. Ihre Zahlen: „Einer“, „Dreie“ und „Sieben“, mit denen jeweils die drei Strophen anfangen, weisen sowohl auf die Rangordnung als auch auf die Entstehung und Entwicklung der Glaubensgemeinschaft hin. In der ersten Strophe geht es um das Verhältnis zwischen Dichter und Gott. „Einer“ (V. 1) – der Dichter – „erschrak und bebt“ (V. 6) angesichts der Epiphanie, während die Anderen „all im tiefsten schlaf [lagen]“ (V. 5). Der Dichter fragt und Gott antwortet:

Herr! erkenn ich deine zeichen recht?
Stimme scholl herab: Es ist so weit.
(V. 7f.)

Damit ist der Bund zwischen Gott und Priester im Sinne von Zeichen und Zeichendeutung geschlossen. Die zweite Strophe geht über diese „Zweieinigkeit“ hinaus. Es handelt sich nun um die Einstellung der Gemeinde zu Gott. Dem Einen, dem alleinigen Priester, folgen in der zweiten Strophe „Dreie“ (V. 9), die ausgewählt und überglücklich sind:

Deine Stunde · Herr · traf uns an..
Dann mach tragbar uns die überwucht
Unsres glücks da wir aus weltennacht
Leibhaft schreiten sahn das ewige kind.
(V. 13-16)

Die Drei sind Augenzeugen des noch leiblich seienden Gottes, sie haben nämlich Maximilian Kronberger vor seinem Tod erlebt. Das ist die erste Generation des Glaubens, vergleichbar mit den Evangelisten des Neuen Testaments, die das Leben Jesu Christi begleitet haben. „Leibhaft“ heißt aber auch sterblich. Die Fähigkeit, im Leibhaften das Ewige zu sehen, verbürgt die Auserwähltheit und Exklusivität. Der engsten Dreiergruppe folgen in der dritten Strophe „Sieben“ (V. 17), die dem erweiterten Kreis angehören und wohl jenes „jung[e] geschlecht“ in *Der*

⁷⁰⁰ OSTERKAMP 2010, S. 236.

⁷⁰¹ Dass Dionysos und Christus in der frühromantischen Ästhetik als der kommende Gott eins werden, gilt als der Ausgangspunkt von Manfred Franks Theorie zur „Neuen Mythologie“, vgl. FRANK 1982, hier bes., S. 14f.

Krieg bilden. Die jüngere Generation hat Maximin nicht mehr unmittelbar erlebt. Sie hat den Gott nur als Zeichen („licht“) gesehen, das in der Dichtung Georges überliefert ist. Sie sind diejenigen, die das „Neue Reich“ in Zeiten der Wirren aufbauen und wahren:

Deinen odem sandten wir durchs reich
Deine saaten steckten wir im grund
Herr! du schüttelst nochmals unser los.
So du lange brache noch verhängst
Harren wir als wächter deiner höh
Sterben gern seit wir dein licht gesehn.
(V. 21-24)

Die biblisch gefärbten Metaphern „odem“ und „saaten“⁷⁰² deuten auf die Opferbereitschaft der Jünger, Gottes Botschaft zu verbreiten und Gottes Reich zu errichten. Die Katastrophe ist in allen drei Strophen präsent: „erdgetös“ (V. 4), „weltennacht“ (V. 15) und schließlich „lange brache“ (V. 22). Das Letzte bezieht sich konkret auf den Weltkrieg. Er wird als Prüfung Gottes (Losschütteln) verstanden, in dem die Jünger als Gottes Kämpfer „[h]arren“ und „[s]terben“. Mitten in der Katastrophe fällt jedes Mal die Epiphanie im letzten Vers der jeweiligen Strophe auf: als „Stimme“ (V. 8), „kind“ (V. 16) und „licht“ (V. 24). Auffällig ist außerdem, wenn man das Gedicht nochmals als ein Ganzes betrachtet, der Gottesanruf „Herr“ in jeder der drei Strophen (V. 7, 12 u. 21). Dem Präsens des Vokativs steht aber das Präteritum als Grundtempus gegenüber. Mit dem Ausruf wird also jedes Mal das Erlebte vergegenwärtigt.

Katastrophe, Epiphanie und Vergegenwärtigung sind damit die Grundzüge des Gedichts. Die Poetologie im Spätwerk Georges, so lässt sich in Hinblick auf *Die Winke* zusammenfassen, manifestiert sich in der Struktur „Ennui – Epiphanie – Mnemopoesie“, an der im Vergleich zu seiner frühen Dichtung eine deutliche Steigerung zu erkennen ist. Der Ennui bezieht sich nun über die individuelle Befindlichkeit und Begebenheit hinaus auf die Not der Zeit, ja oft ganz konkret auf den Ersten Weltkrieg. Auch die Typologie der Epiphanie, die zuvor von der unerreichbaren Geliebten über die genötigte Muse bis hin zum treubleibenden Engel reicht, konzentriert sich jetzt nur noch auf die eine Gestalt Maximin, den „vergotteten“ Leib und „verlebten“ Gott. Zur Mnemopoesie gehören nicht mehr der melancholische oder verklärende Blick auf die unerfüllte und gescheiterte Liebe, sondern die gemeinschaftliche Liturgie und das kollektive Totengedächtnis, die auf den Zusammenhalt der Gemeinde abzielen. Die Ankunft des „Neuen Gottes“, der Dichter als dessen Priester und Prophet sowie die im Glauben vereinigte Gemeinde werden schließlich unter dem theologisch-poetologischen Konzept des „Neuen

⁷⁰² Das Saatenstecken spielt wohl auf die Weizenkorn-Metapher an: „Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, bleibt es allein; wenn es aber stirbt, bringt es reiche Frucht.“ (Joh. 12, 24).

Reichs“ zusammengebracht, das sich als eine utopische Opposition zur verfallenen Gegenwart versteht und in dem sich revolutionärer Erneuerungsanspruch und konservativer Wiederherstellungswunsch nicht ausschließen.

ZWEITER TEIL:
HUGO VON HOFMANNSTHAL

1. „Ô TOI QUE J’EUSSE AIMÉE“:

DIE UNENDLICHEN MÖGLICHKEITEN

Im Mittelpunkt des Fragments *Kreuzwege*, das zu Hofmannsthals frühestem Literaturprojekt „Studien. sentimentale Erziehung“ von 1891 gehört,⁷⁰³ steht das abschließende Couplet des Sonnettes *À une passante*, in dem der junge Dichter die „Tyche“, die „unendlichen Möglichkeiten“ und „das zufällig-zugefallene“, dargestellt sieht:

Was man also den Lebensweg nennt, ist kein wirklicher Weg mit Anfang und Ziel, sondern er hat viele Kreuzwege, ja er besteht wohl eigentlich nur aus Kreuzwegen und jeder Punkt ist der mögliche Ausgangspunkt zu unendlichen Möglichkeiten; und das Schicksal nannten darum die Griechen sehr geistreich „Tyche“, das zufällig-zugefallene.

Es geht immerfort die Wahrheit an uns vorbei, die wir vielleicht hätten verstehen können, und die Frau, die wir vielleicht hätten lieben können...

...car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais..

Das ist beinahe traurig, aber es ist für mich wirklich erlebte Erfahrung; es gehört zu meiner Resignationsphilosophie. Nervöse Menschen kann es aber auch zu einem seltsamen Suchen und Sehnen führen, schmerzlich und ohne Zuversicht, aber doch ohne Ende.

Wie alle Erfahrung hab ich längst gewusst, seit jeher, aber deutlich, lebendig geworden ist es mir erst damals. Damals.. aber ich erinnere mich so genau, ich könnte das Ganze in ein Tagebuch bringen: ein nachträgliches Tagebuch. Das wäre wenigstens ein Tagebuch ohne Pathos, mit den graziösen unaufdringlichen Dimensionen des Entrückten und dem kühlen reservierten Ton des nicht mehr Wirklichen.⁷⁰⁴

Was an dieser Stelle aus dem Sonett Baudelaires zitiert, aber vor allem auch, was nicht zitiert wird, ist aufschlussreich. Offenbar interessiert den junge Hofmannsthal weniger der *Coup de foudre*, also der akute Augenblick der Betroffenheit („crispé comme un extravagant“), in dem „eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick“⁷⁰⁵ den Städter erschüttert. Vielmehr fasziniert ihn der nicht mehr wirkliche Augenblick in der Erinnerung, ja in der Einbildung des Dichters, nämlich die Liebe im Konjunktiv, die im Ausruf „ô toi que j’eusse aimée“ Ausdruck findet. Mit anderen Worten: Nicht das „jamais“, die gescheiterte Wirklichkeit, sondern das „peut-être“, die „unendlichen Möglichkeiten“, haben den melancholischen Sonettleser intensiv beschäftigt. Und die Vorstellung des Möglichen ist das, was den Dichter

⁷⁰³ Erläuterung dazu HSW XXIX, S. 268. Hofmannsthal erwähnt das längst aufgegebenes Projekt noch 1918 als „Stadien (autobiografisch)“, HSW XXXVIII, S. 761. Wie die Pluralformen „Studien“ und „Stadien“ andeuten, sollte das Projekt mehrere Lebensstufen enthalten. *Age of Innocence* ist der erste und einzig vollendete Teil. Der Titel *Kreuzwege* ist wohl eine provisorische Überschrift des zweiten Teils. Der Untertitel „sentimentale Erziehung“ ist angelehnt an Flauberts Roman *L’Éducation sentimentale* und ebenfalls ironisch gemeint, wie die gescheiterte Entwicklung des Kindes im ersten Teil zeigt. Für Hoppe sind diese frühen Aufzeichnungen „wie kaum ein anderes Dokument“ der Beweis für die gefährliche Seite der sogenannten „Praeexistenz“ und eine Bestätigung des „auffälligen Mangel[s] an ‚Charakteristischem‘ in der Biographie des jungen Hofmannsthal“, HOPPE 1968, S. 13 u. 19. Briese-Neumann sieht darin „das Problem der eigenen Identitätsstörung“ Hofmannsthals dargestellt, BRIESE-NEUMANN 1985, S. 63

⁷⁰⁴ HSW XXIX, S. 20.

⁷⁰⁵ BENJAMIN 1974a, GS I.2, S. 623.

am Motiv des Vorübergehens am meisten fasziniert. In ihr verbirgt sich zum einen die Gefahr des Ästhetizismus, die in seinem Jugendwerk aus den 1890er-Jahren immer wieder thematisiert wird, zum anderen aber auch die Poetologie des Imaginären und Visionären, auf die sich der ältere Dichter, vor allem nach der Jahrhundertwende, wiederholt berufen wird.

Nicht nur semantisch, sondern auch rhetorisch durch den Chiasmus des zitierten Verspaars wird eine Kreuzung zweier Lebenswege evoziert. Die zwischen möglich und unmöglich oszillierende Liebe im *conditionnel* wird quasi ins Deutsche übersetzt („die Frau, die wir vielleicht hätten lieben können“) und über die Liebe hinaus auf das Leben übertragen („Die Wahrheit [...], die wir vielleicht hätten verstehen können“). Für die Verallgemeinerung der im Original geschilderten Szene spricht auch die Induktion vom Individuellen („je“) zum Kollektiven („wir“). Unverändert bleibt hingegen das Vorbeigehen im Irrealis, mit dem sich Hofmannsthal weit über das Fragment hinaus beschäftigt. Formulierungen gleicher Art hat er in sein Notizbuch wiederholt eingetragen. Eine frühe Aufzeichnung von Anfang 1891, die derselben Formel von „vorbeigehen“ folgt,⁷⁰⁶ wird im Entwurf zum *Tod des Tizian* als Definitionsversuch zum „Dilettantismus“ aufgegriffen:

Vielleicht täglich gehen wir an der grossen Liebe vorbei, die alle Kelche unsrer Seele öffnen könnte, vielleicht auch täglich an dem grossen Hass oder Keim der Verzweiflung, an Saat, Gift, Reif, Leuchte[,] Schlüssel.. wer will wägen wo Gewinn und wo Verlust ist.⁷⁰⁷

Teilweise wörtliche Aussagen über die ambige Bedeutung des Vorübergehenden hat Hofmannsthal seinem Konterpart George entgegengestellt, und zwar sowohl brieflich⁷⁰⁸ als auch literarisch im Rollenspiel zwischen Gianino und Desiderio in der Fortsetzung vom *Tod des Tizian*.⁷⁰⁹ Im Vorübergehen unterschiedlicher Menschen und Gegenstände, die „uns“ Glück versprechen und Gefahr bringen könnten, bleibt eines konstant: der Sprachmodus vom Konjunktiv. Es sind eben Möglichkeiten, keine Wirklichkeit. Angesichts dessen, was nicht tatsächlich stattfindet, kann man weder rational über „Gewinn“ oder „Verlust“ sprechen noch

⁷⁰⁶ Sie ist vom 4. Februar 1891 datiert: „Vielleicht täglich gehen wir an dem Buch vorüber, das uns eine Lebensauffassung, an der frau, die uns eine grosse Liebe schenken könnte, vielleicht auch täglich an dem Mann den wir tödtlich hassen, an dem Philosophen über dessen Lehren wir verzweifeln müssten, Wer will's abwägen, ob's Gewinn oder Verlust ist?“ HSW XXXVIII, S. 89.

⁷⁰⁷ HSW III, S. 345.

⁷⁰⁸ Wie schon teilweise zitiert: „Ich glaube daß ein Mensch dem anderen sehr viel sein kann: Leuchte, Schlüssel, Saat, Gift.. aber ich sehe keine Schuld und kein Verdienst und keinen Willen der helfen kann, wo Tyche rätselhaft wirkt.“ GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 14.

⁷⁰⁹ In der geplanten Fortsetzung von *Tod des Tizian* setzt Gianino, das Alter Ego Hofmannsthals, der George-Persona Desiderio entgegen: „Und ist drum jeder für den andern nicht / Ein Keim des Schicksals[?]“ Ihm kommt dann Tizianello zur Hilfe: „Und fällt nicht manchmal namenloses Licht / Aus Seelen flüchtig im Vorübergeh'n[?] / Und kennst du ein so nicht bedeutend Wesen / Dass dirs nicht einmal Schlüssel deines Selbst / Gift oder Labung oder Saat gewesen[?]“ HSW III, S. 359. Zur Projektion der Figuren im *Tod des Tizian* (Gianino als Hofmannsthal, Desiderio als George) siehe BÖSCHENSTEIN 2006, S. 134ff. und RIECKMANN 1997, S. 58ff.

moralisch über „Schuld“ oder „Verdienst“.

Das Gefühl der „unendlichen Möglichkeiten“ führt einerseits zur „Resignationsphilosophie“, andererseits „zu einem seltsamen Suchen und Sehen“. Sowohl die Resignierten, denen starker Wille fehlt, als auch die „[n]ervöse[n] Menschen“ gehören zum Dilettanten, der „besoin d’embrasser toutes les sciences pour embrasser toutes les sensations“ hat und „das Kind des Zufall[s]“, ⁷¹⁰ nämlich die Wirklichkeit, verachtet. Beide Aspekte gehören zusammen: Der Wirklichkeit wird keine Bedeutung beigemessen, weil die Empfindungen („sensations“) eben nicht vom Leben, sondern vom Wissen („sciences“) stammen. Im *Tagebuch eines Willenskranken* 1891 findet sich die Seele der Titelfigur „in die Beschränkung, die im Einzeldasein, in der Persönlichkeit, in dem zufällig zugefallenen Menschenlos, der τύχη [tyche], liegt, nicht mehr hinein“. ⁷¹¹ Er „schwelg[t] im Ausschöpfen des Unausschöpflichen, im Durchträumen der Möglichkeiten“ und „[verachtet] das Zufallskind Wirklichkeit“. ⁷¹² Das zweimal vorgekommene Zufallskind, wie die Wirklichkeit pejorativ bezeichnet wird, geht vermutlich auf Schillers Gedicht *Die Künstler* zurück. Der Kontext soll erklären, warum es verachtet wird:

das Kind der Schönheit, sich allein genug,
vollendet schon aus eurer Hand gegangen,
verliert die Krone, die es trug,
sobald es Wirklichkeit empfangen. ⁷¹³

Die „Wirklichkeit“ entthront das „Kind der Schönheit“. Ist die Wirklichkeit als die einzige Möglichkeit zugefallen, verschwinden im Nu die „unendlichen Möglichkeiten“, die die Fantasie in Schwung brächten. Schön ist dementsprechend das Mögliche, das nicht oder noch nicht wirklich ist, am besten nie wirklich sein wird. Denn was nicht wirklich ist, ist möglich, wie die Liebe, die Baudelaire im *conditionnel* dargestellt hat. Sie ist eine Verheißung, die nicht eingelöst, daher auch nie verleugnet werden kann. Alles, was sich vor dem Einbruch der Wirklichkeit befindet, ist offen für die Vorstellung dessen, was sein könnte. Der Empfang der Wirklichkeit bedeutet in diesem Fall nicht nur die Entzauberung der Kunst, sondern auch die Erstickung der Fantasie. Die „zufällig-zugefallene“ Wirklichkeit vereitelt die „unendlichen Möglichkeiten“. Das ist die ästhetische These, mit der sich der junge Hofmannsthal immer wieder (selbst-)kritisch befasst.

Die Wirklichkeit wird nicht nur verachtet. Sie wird vertrieben. Die hypothetische Situation von

⁷¹⁰ Notiz zum Dilettantismus, HSW III, S. 344 („bedürfen, alle Wissenschaften zu umarmen, um alle Gefühle zu umarmen“). Zum „Dilettantismus“ bei Hofmannsthal vgl. STREIM 1996, S. 86-94.

⁷¹¹ HSW XXXII, S. 22.

⁷¹² Ebd., S. 23.

⁷¹³ SCHILLER 2004a, *Gedichte*, S. 178, V. 157-160. Darauf wird hingewiesen in HSW III, S. 400.

„unendlichen Möglichkeiten“ ist für den Ich-Erzähler „wirklich erlebte Erfahrung“ und „[w]ie alle Erfahrung [...] längst gewusst“. Das Wissen geht dem Erfahren voraus. Und die erkenntnisbringende Erfahrung von „damals“, die wirklich stattgefunden hat, wird durch die Ellipse nach dem Wort „Damals“ ausgelassen.⁷¹⁴ Was bleibt, sind einerseits die Vorahnung von „Suchen und Sehnen“ und andererseits die Erinnerung, die er in „ein nachträgliches Tagebuch“ bringen *könnte*. In der Tat bleibt das Buch aber nicht geschrieben, denn der Ich-Erzähler hat es sich nur vorgestellt. Die Vorahnung ist nicht in einer Wirklichkeit aufgegangen, sie bleibt „ohne Ende“. Auch die Erinnerung *hätte* die „Dimensionen des Entrückten“ und den „Ton des nicht mehr Wirklichen“, wenn sie in Worte gefasst *wäre*. In der gesamten Passage dominiert der Konjunktiv, das nicht und nicht mehr Wirkliche.

Der Augenblick, in dem die Wirklichkeit in die Gedankenwelt einbricht, bleibt aus. Das ist der entscheidende Unterschied zu Baudelaire, denn es fehlt im Vorübergehen, das im Konjunktiv imaginiert wird, die wirkliche Erfahrung der Erschütterung. Dieses Defizit an unmittelbarem Erfahren stellt, so lautet die These der vorliegenden Analyse, den Ausgangspunkt für die Ästhetik des jungen Hofmannsthal dar, die eng mit seiner Kritik verbunden ist, deren Gegenstand je nach Akzentuierung Dilettantismus oder Ästhetizismus heißt.⁷¹⁵ In Bezug auf die Struktur „Ennui – Epiphanie – Mnemopoese“ kann man das Verhältnis etwa so formulieren: Tritt keine Erfahrung der Erschütterung (Epiphanie) ein, so findet sich der Dilettant aus dem ästhetischen Zustand der „unendlichen Möglichkeiten“ (Ennui) nicht mehr heraus und ist nicht in der Lage, seinen Empfindungen in Form der Erinnerung festzuhalten und dadurch Kunst zu produzieren (Mnemopoese).

1.1. Tyche: Einheit von Schicksal und Zufall

Die Tyche gilt dem jungen Dichter durchaus als ein Schlüsselbegriff im Jahr 1891, dem Jahr seines literarischen Durchbruchs. Dafür gibt es zwei Indizien: Die Bekanntschaft mit George und kurz davor die Veröffentlichung seines Erstlings *Gestern*.

1.1.1. Das Schicksal:

Der Zusammenhang der Dinge und der überindividuelle Wille

Auf Georges emotionalen Brief, den er mit „Einer der vorübergeht“ unterschrieben und seinem

⁷¹⁴ In *Age of Innocence* ist die Erzählung von der Szene im Boudoir von W. Heddy, nämlich die Geschichte von „damals“, abrupt unterbrochen, HSW XXIX, S. 21.

⁷¹⁵ Vgl. SZONDI 1975 und STREIM 1996.

„zwillingsbruder“ überreicht hat, antwortet Hofmannsthal in stoischer Manier, dass er das Bekenntnis eher als „ein zufällig aufgefangenes mehr denn Gabe und Geschenk“ vernimmt und „keinen Willen [sieht] der helfen kann, wo Tyche rätselhaft wirkt“.⁷¹⁶ In der „Episode“⁷¹⁷ sieht George das Schicksal einer „grosse[n] geistige[n] allianz“, Hofmannsthal hingegen den Zufall, dem der Wille machtlos preisgegeben ist. Die Berufung auf Tyche ist keine bloße Abwehrtaktik des „diplomatisch[en]“ Wieners, wie George ihm vorwirft,⁷¹⁸ sondern nicht weniger als die „Maxime“ des jungen Dichters: „Begnüg dich mit dem fragmentarischen, dem *zugefallenen* (τὸ τυχόν) [τὸ τυχόν]; dir unbewusst verbindet sich alles in dir.“⁷¹⁹ In einer weiteren Aufzeichnung greift er den Begriff wieder auf: „Bei mir ist jetzt der herrschende Gedanke (νόημα πρυτανεῦον) die Wirksamkeit des Zufalls, der Tyché“, und führt nach einigen Zeilen fort: „Ich sehe aber von weitem schon den Ausweg aus dieser Epoche schimmern, das Jenseits, wo sich der Zufall als Nothwendigkeit darstellt, die überindividuelle Darstellung.“⁷²⁰ Für Hofmannsthal bedeutet Tyche nicht nur das Schicksal, dem man sich unterwerfen muss, sondern auch den Zufall, dem man sich hingeben soll.

Dem herrschenden Gedanken von Tyche steht wohl Schopenhauer Pate,⁷²¹ der in der Abhandlung *Transzendente Spekulation* „dem bloßen, reinen, offenbaren Zufall“, der die Welt dem Anschein nach beherrscht, „eine Absicht unterzulegen“ versucht.⁷²² Vom „demonstrablen Fatalismus“ ausgehend, dass „alles, ohne Ausnahme, was geschieht, mit *strenger Nothwendigkeit* eintritt“,⁷²³ führt Schopenhauer einen anderen, „*transzendenten Fatalismus*“ ein, nach dem „gewisse Vorgänge [...] einerseits [...] den Stempel einer moralischen oder innern Nothwendigkeit, andererseits jedoch den der äußern gänzlichen Zufälligkeit deutlich ausgeprägt an sich tragen“.⁷²⁴ Es liegt „im tiefsten Grunde der Dinge [eine] Einheit des Zufälligen und des Nothwendigen“.⁷²⁵ Zufällig ist etwas, das mit anderen Vorfällen kausal nicht verbunden zu sein scheint. In der Tat ist es aber, dass der Einzelne nicht in der Lage ist, die vorbedingten und verborgenen Kausalketten zu erkennen, weil sie unzählig und miteinander vernetzt sind. Nichts sei „*absolut* zufällig; [...] auch das Zufälligste ist nur ein auf entfernterem Weg herangekommenes

⁷¹⁶ GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 13f.

⁷¹⁷ So Hofmannsthal über seine Bekanntschaft mit George, HSW XXXVIII, S. 148.

⁷¹⁸ GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 17.

⁷¹⁹ Notiz von Anfang Januar 1891, HSW XXXVIII, S. 74.

⁷²⁰ Datiert vom 31. Mai 1891, HSW XXXVIII, S. 111.

⁷²¹ Zu Hofmannsthals Rezeption von Schopenhauer vgl. RIEDEL 2010/2011 und RIEDEL 2011, bes. S. 23-49. Riedel zeigt die Spuren der Willensphilosophie bei Hofmannsthal exemplarisch in *Ein Brief*.

⁷²² SCHOPENHAUER 1989, S. 246.

⁷²³ Ebd., S. 247.

⁷²⁴ Ebd., S. 249.

⁷²⁵ Ebd., S. 252.

Notwendiges“.⁷²⁶ Und wie „jeder der heimliche Theaterdirektor seiner Träume ist“, so lautet die titelgebende Spekulation, geht das Schicksal, „welches unsern wirklichen Lebenslauf beherrscht, [...] zuletzt von jenem *Willen* aus[...], der unser eigener ist, welcher jedoch hier, wo er als Schicksal aufträte, von einer Region aus wirkte, die weit über unser vorstellendes, individuelles Bewußtsein hinausliegt“.⁷²⁷ Der Zufall ist also ein verkanntes oder unerkanntes Schicksal, und zwar deswegen, weil man sich des geheimen Zusammenhangs aller Vorfälle, der in unserem Willen liegt, nicht bewusst ist. Die Fügung des Lebenslaufs des Einzelnen liegt nicht draußen, sondern heimlich in ihm selbst. Das Schicksal ist damit die im Dasein des Menschen verankerte einzige Möglichkeit des Lebens, auf die alle scheinbaren Möglichkeiten unabwendbar zusteuern.

Wie sehr Hofmannsthal von Schopenhauers Vorstellung von Schicksal fasziniert ist, und zwar über die frühen Jahre hinaus,⁷²⁸ zeigt eine Notiz von 1920, in der er „[d]ie vielen Benennungen der Alten für den Begriff Schicksal: ποτμος αἰσα εἰμαρμενη πεπρωμενη μοιρα Ἄδραστεια [i. e. Potmos, Aisa, Eimarmene, Pepromene, Moira, Adrasteia]“ aufzählt.⁷²⁹ Der aufgestellte Thesaurus ist der *Transzendenten Spekulation* entnommen:

Die Alten werden es nicht müde, in Versen und in Prosa, die Allgewalt des Schicksals hervorzuheben, wobei sie auf die Ohnmacht des Menschen, ihm gegenüber, hinweisen. Man sieht überall, daß dies eine Ueberzeugung ist, von der sie durchdrungen sind, indem sie einen geheimnißvollen und tiefern Zusammenhang der Dinge ahnden, als der klar empirische ist. Daher die vielen Benennungen dieses Begriffs im Griechischen: ποτμος, αἰσα, εἰμαρμενη, πεπρωμενη, μοιρα, Ἄδραστεια und vielleicht noch andere.⁷³⁰

Es kommt auf den „geheimnißvollen und tiefern Zusammenhang der Dinge“ an, der außerhalb der empirischen Welt und, wie schon gesagt, verborgen in unserem Willen liegt. Und das Schicksal, das unser eigener Wille ist, regiert überindividuell und jenseits des wachen Bewusstseins. „Damit aber das *Fatum* wohl erkannt werde“, wie Schopenhauer Paracelsus zitiert, „ist es also, daß jeglicher Mensch einen Geist hat, der außerhalb [von] ihm wohnt und setzt seinen Stuhl in die obern Sterne.“⁷³¹ Dieses Paracelsus-Zitat hat Hofmannsthal in eine Terzine

⁷²⁶ Ebd., S. 262.

⁷²⁷ SCHOPENHAUER 1989, S. 267.

⁷²⁸ Zweimal erwähnt Hofmannsthal in seinen Aufzeichnungen von 1893 die „Abhandlung Schopenhauer’s über Zufall und Vorsehung“, HSW XXXVIII, S. 213 und 251.

⁷²⁹ HSW XXXVIII, S. 821. Auch im Entwurf zum *Buch der Freunde*, HSW XXXVII, S. 255.

⁷³⁰ Zit. n. HSW XXXIX, S. 1164. Die Stelle ist in der von Julius Frauenstädt herausgegebenen *Sämtlichen Ausgabe* von Schopenhauer (Bd. 5, Leipzig 1888-1892, S. 223) zu finden, die Hofmannsthal in seiner Bibliothek hatte (siehe HSW XL, S. 607). Sie wurde aber in der neuen Ausgabe (Stuttgart/Frankfurt am Main, 1989) entfernt, aus der die vorliegende Analyse zitiert.

⁷³¹ SCHOPENHAUER 1989, S. 258. Ferner vgl. Hofmannsthals Aufzeichnung vom 5. Juni 1895: „Paracelsus über den geheimnißvollen Regenten unseres Lebens: ‚unser Geist, der nicht in uns wohnt und seinen Stuhl in die oberen Sterne setzt.‘“ Danach bezieht er sich offenbar auf Schopenhauer: „die wirklichen Vorgänge des *transcedenten* Weltlaufes sind über unsere Phantasie hinausgehend und werden durch die kühnsten Bilder in ein unzulänglich banales Medium hinuntergezogen.“ HSW XXXVIII, S. 314.

umgegossen, die der Erzählung des *Traums von großer Magie* unmittelbar folgt:

Cherub und hoher Herr ist unser Geist,
Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne
Setzt er den Stuhl und läßt uns verwaist[.]⁷³²

An dieser Stelle vollendet sich der Exkurs in die Gedankenwelt Schopenhauers: Die Erkenntnis über die Einheit von Zufall und Schicksal stellt nichts anderes als die Einsicht in den geheimen Zusammenhang der Dinge dar, die in unserem Leben nur scheinbar zufällig zuteil geworden sind. Und diese verborgene Vernetzung der Dinge liegt, wie sich der Dichter dem Philosophen anschließt, in unserem Geist, der „nicht in uns“, sondern „in die obern Sterne [...] den Stuhl“ setzt. Der Einzelne soll sich darauf einstellen, sich des eigenen und höheren Selbst bewusst zu sein, um dann überhaupt der Absichtlichkeit im Los des Lebens gewahr zu werden. Die Dinge sind im Subjekt verborgen zusammengehängt. Das ist eine dichterische Erfahrung, die Hofmannsthal vor allem in *Der Dichter und diese Zeit* thematisiert: „In ihm muß und will alles zusammenkommen“, in dem Dichter der Moderne also, der „der lautlose Bruder aller Dinge“ ist.⁷³³ Und umgekehrt erst im Augenblick der unerwarteten Konfrontation mit den Dingen, den stummen und unscheinbaren, erschließt sich dem Dichter das ungeheure Dasein – wie zum Beispiel in den plötzlichen Begegnungen des Lord Chandos mit der Gießkanne in *Ein Brief*, des Zurückgekehrten mit van Goghs Bildern in *Briefe des Zurückgekehrten* sowie des Ich-Erzählers auf der Akropolis mit den Statuen in *Augenblicke in Griechenland*.

Indem Hofmannsthal über das Glück und das Unheil im Vorübergehen reflektiert, hat er wohl nicht nur den Begriff des Schicksals im Sinn. Ihm schwebt sicher auch dessen Personifikation vor, denn Tyche ist in der Mythologie die Göttin der guten oder bösen Fügung. In der Tat ist dabei eine klare Unterscheidung von Gottheit und Abstraktum oft nicht möglich. Als Gottheit ist Tyche nach Hesiod Tochter von Okeanos und Tethys, beide Titanen des Meeres;⁷³⁴ als Abstraktum wird sie häufig mit Moira, Daimon und Kairos in Verbindung gebracht.⁷³⁵ In *Ad me ipsum* hat Hofmannsthal verschiedene Schicksalsbezeichnungen, wie Tyche, Daimon und Ananke, herangezogen, um damit seine frühen Werke selbst zu interpretieren.⁷³⁶ Dabei beruft er sich auf Gundolfs Deutung von Goethes *Urworte. Orphisch*: „Dämon, Tyche, Eros, Ananke, Elpis sind weder reine Ideen aus Goethes Philosophie noch reine Götter aus Goethes Phantasie,

⁷³² HSW I, S. 53, V. 40-42, vgl. auch die Erläuterung in S. 257.

⁷³³ *Der Dichter und diese Zeit*, HSW XXXIII, S. 138.

⁷³⁴ HESIOD 1999, *Theogonie*, V. 360-362.

⁷³⁵ Vgl. JOHANNSEN 2002, Art. „Tyche“, Sp. 936f.

⁷³⁶ Vgl. HSW XXXVII, S. 119 (Nr. 1), S. 122 (Nr. 5 und 8), S. 123 (Nr. 10).

sondern es sind allegorische Dämonen.⁷³⁷ Von der Auffassung Gundolfs, dass in der Allegorie das begriffliche Anderssagen („Ideen“) und die bildliche Personifikation („Götter“) einander nicht ausschließen, muss Hofmannsthal zutiefst überzeugt gewesen sein. Schließlich ist das auch der Grundgedanke hinter der „allegorischen Novelette“⁷³⁸ *Das Glück am Weg*, in der Hofmannsthal das an dieser Stelle skizzierte Spektrum um Tyche, das vom Zufall über das Schicksal, ja sogar bis zu ihrer Herkunft aus dem Meer reicht, kunstvoll verdichtet. Das vorbeifahrende Schiff trägt nämlich den Namen *La Fortune*, also die lateinisch-französische Entsprechung für Tyche. In den goldenen Buchstaben, die dem Ich-Erzähler plötzlich erscheinen und ihm im nächsten Augenblick rasch entkommen, vermengt sich das Glücksgefühl mit der Glücksgöttin.

1.1.2. Der Zufall:

Augenblick und Lebensganzes, Vergangenes und Gegenwart

Der Idee der übermächtigen und überindividuellen Tyche ordnet der junge Dichter selbst einige seiner frühen Gedichte unter.⁷³⁹ Die Schlussthese von *Sünde des Lebens*,⁷⁴⁰ dass der Mensch unbewusst frevelt, geht auf das wiederholt hervorgehobene „Vielleicht“ zurück, nämlich die undurchschaubare Kausalverkettung, in der jede Tat des Menschen unabsichtlich zum Verbrechen führen kann.⁷⁴¹ Im ersten der vielen *Ghaselen* von 1891 stehen die Möglichkeiten im Mittelpunkt, dass „[i]n der ärmsten keinen Geige [...] die Harmonie des Alls verborgen“ liegt, „[i]n dem Stein am Wege [...] der Funke, der die Welt entzündet,“ und „[i]n dem Wort, dem abgegriffnen [...], [e]ine Wahrheit“. Doch für diese geheimen Zusammenhänge bleibt der Mensch blind: „Unsern Blicken ist Vollkomm’nes seit dem Tag des Sündenfalls verborgen.“⁷⁴² Das letzte *Ghasel* aus derselben Reihe ist unmittelbar dem „Zufall“ gewidmet. Man solle „das zugefallne“ nutzen, „Weil das Ganze dir verwehrt ist, / Weil ja Zufall was uns reizet / Was uns bildet und belehrt ist“.⁷⁴³ Der verhängnis- bzw. verheißungsvolle Zufall, um den diese frühen

⁷³⁷ Zitiert nach ebd., S. 499. Goethes fünf Stanzen tragen jeweils die Überschriften: *ΔΑΙΜΩΝ, Dämon, ΤΥΧΗ, Das Zufällige, ΕΡΩΣ, Liebe, ΑΝΑΓΚΗ, Nötigung* und *ΕΛΠΙΣ, Hoffnung*.

⁷³⁸ Hofmannsthals Brief an Marie Herzfeld vom 12. Juli 1893, HOFMANNSTHAL 1967, S. 37. Ferner auch in: HOFMANNSTHAL 1935, *Briefe I*, S. 85.

⁷³⁹ Vgl. HSW XXXVIII, S. 111: „Sünde des Lebens, Ghasel: ‚In der ärmsten...‘ und ‚Zufall ist, was...‘. Drama der sterbenden Frau, die erkennt, wie frevelhaft-zufällig die verhängnissvollste Verbindung sich schliesst.“ Das Drama wird nicht realisiert.

⁷⁴⁰ HSW I, S. 14-18. Der poetologische Sprechgestus des langen Gedichtes wird analysiert in HEINZ 2009, S. 197-205.

⁷⁴¹ Über das Gedicht schreibt Hofmannsthal in einem Brief vom Januar 1891 an Schwarzkopf: „Die furchtbar tiefe Grundidee, daß wir von dem Augenblick an, wo wir die Bedingungen (und Folgen) unserer Existenz, die endlose Faktoren des Produkts ganz durchschauen wollen, daß wir von diesem Augenblick an die Existenz nicht mehr tragen können, habe ich aufgegriffen und versucht, sie ein wenig poetisch glitzern zu lassen.“ HOFMANNSTHAL 1935, *Briefe I*, S. 14.

⁷⁴² HSW II, S. 44.

⁷⁴³ HSW II, S. 46.

Gedichte kreisen, werden im Einakter *Gestern* aufgegriffen und systematisiert. Im Gespräch zwischen Andrea und Fantasio, das über die achte hinaus in der neunten Szene verläuft, wird die gedankliche und damit die eigentliche Wende des „Proverb[s] in Versen“⁷⁴⁴ eingeleitet, noch bevor sich die Umkehrung der äußerlichen Handlung in der letzten Szene vollzieht. Die große Erkenntnis, die Fantasio angesichts der von Marsilio angeführten Flagellanten überfällt und die Andrea zum ersten Mal im Stück sichtlich erschüttert, lautet, dass man nur durch Zufall zur tiefen Einsicht in die Lebenseinheit gelangt. Dieser Zufall steht aber nicht in der Macht des Menschen. Das Gespräch soll *in extenso* zitiert werden:

ACHTE SZENE

ANDREA *zu Fantasio, der langsam durch die Mitte gekommen*
Du hast's gesehen und du staunt wie er [i. e. Corbaccio]?

Das Folgende spricht Fantasio zu Andrea, beide stehen in der Mitte [...]

FANTASIO

Gedenken weckt's in mir, erkenntnissschwer
Mir ist, als hätt' ich Heiliges erlebt.
Grad wie wenn Worte, die wir täglich sprechen,
In unsre Seele plötzlich leuchtend brechen,
Wenn sich von ihnen das Gemeine hebt
Und uns ihr Sinn lebendig, ganz erwacht!
Er fühlt, daß Andrea ihm kaum zuhört, und hält inne

ANDREA
Sprich fort.

FANTASIO Um uns ist immer halbe Nacht.
Wir wandeln stets auf Perlen, staubbedeckt,
Bis ihren Glanz des Zufalls Strahl erweckt.
Die meisten sind durchs Leben hingegangen,
Ein blutleer Volk von Gegenwartsverächtern,
Gespenstisch wandelnd zwischen den Geschlechtern
Durch aller Farben glühend starkes Prangen,
Durch aller Stürme heilig großes Grauen,
In taubem Hören und in blindem Schauen
In einem Leben ohne Sinn verloren:
Und selten nahet, was sie Gnade nennen,
Das heilige, das wirkliche Erkennen,
Das wir erstreben als die höchste Gunst
Des großen Wissens und der großen Kunst.
Denn ihnen ist die Heiligkeit und Reinheit
Das gleiche Heil, das uns die Lebenseinheit.⁷⁴⁵

NEUNTE SZENE

ANDREA *da Fantasio sich zum Garten wendet, stockend*

Fantasio, bleib, mein Freund: du sollst mir sagen
Getreu, was ich versuchen will zu fragen.

Du sagst, du hast's in deiner Kunst erlebt,
Langsam, suchend

Daß manchmal Worte, die wir täglich sprechen,
In unsre Seele plötzlich leuchtend brechen,
Daß sich von ihnen das Gemeine hebt
Und daß ihr Sinn lebendig, ganz erwacht?

FANTASIO

Das ist. Doch steht es nicht in unsrer Macht.

ANDREA *wie oben*

Das mein ich nicht. Doch kann es nicht geschehen,
Daß wir auf einmal neu das Alte sehen?

Und kann's nicht sein, daß, wie ein altklug Kind,
Wir sehend doch nicht sehen, was wir sind,
Mit anempfundener Enttäuschung prahlen
Und spät, erst spät mit wahren Leiden zahlen!

FANTASIO

Auch dies, denn was wir so Erfahrung nennen,
Ist meinst, was wir an anderen erkennen.

ANDREA

So darf man sich dem Zufall anvertrau'n,
Dem blitzgleichen, plötzlichen Durchschau'n?

FANTASIO

Wir sollen uns dem Zufall überlassen,
Weil wir ja doch die Gründe nie erfassen!
Und weil ja Zufall, was uns nützt und nährt, ist,
Und Zufall, Zufall all, was uns gewährt ist!⁷⁴⁶

Der Dialog lässt sich in hohem Maße als eine Selbstreflexion des damals siebzehnjährigen

⁷⁴⁴ Hofmannsthals Brief an Marie Herzfeld vom 5. August 1892, HOFMANNSTHAL 1967, S. 29.

⁷⁴⁵ HSW III, S. 28f.

⁷⁴⁶ HSW III, S. 30.

Hofmannsthal verstehen, wenn man Alewyn Glauben schenkt, dass Fantasio „Mundstück des Verfassers, seiner Gedanken, so wie Andrea seiner Gefühle“ ist.⁷⁴⁷ Das „altklug Kind“, das durchaus einen autobiografischen Beiklang enthält, gehört offenbar jenem „blutleer Volk von Gegenwartsverächtern“ an. Nicht von ungefähr bringt Fantasio, der ja der *Dichter* ist, die tiefe Erkenntnis zum Ausdruck. Er steht im bewussten Gegensatz zu dem *Komödianten* Corbaccio, der denselben Vorfall des schwarzen Predigers nur als ein Schauspiel genießt, und zwar in derselben Art, wie es vorher der *Ästhet* Andrea von Marsilio erwartet.⁷⁴⁸ Es geht also in der Tat um den Kontrast zwischen dem Künstlertum (Dichter) und dem Dilettantentum (Ästhet). Man ziehe die genussorientierte Lebensauffassung Andreas in der ersten Szene zum Vergleich heran. Für Andrea „ist das Leben erst Leben, früher nicht“, bis er jeden Augenblick ausgelebt hat, selbst das, was ihm nicht zugefallen ist.⁷⁴⁹ Er trotzt dem Zufall, der ihm nur eine Möglichkeit, das heißt die Wirklichkeit, zum Genuss bietet. Zugleich leidet er genau daran, denn er hat im Genuss immer die Angst, etwas versäumt zu haben. Seine Lebensweise ist eine lineare. Er lässt jeden vermeintlich ausgelebten Augenblick hinter sich, um sich schon dem nächsten zuzuwenden. Was vorbei ist, ist für ihn absolut und endgültig vorbei. Er lebt im Augenblick und hat keine Erinnerung. In einer Aufzeichnung zu *Gestern* schreibt Hofmannsthal:

Wir haben kein Bewußtsein über den Augenblick hinaus, weil jede unsrer Seelen nur einen Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper, er reproduciert scheinbar das Vergangene, d. h. er erzeugt ein ähnliches Neues in der Stimmung. Mein Ich von *gestern* geht mich sowenig an wie das Ich Napoléons oder Goethes.⁷⁵⁰

Das *Gestern* hat kein Recht auf das Heute, die Vergangenheit keines auf die Gegenwart,⁷⁵¹ daher ist „[f]ür immer [...] dies *Gestern* hingeschwunden!“ und „nur das Heut ist wahr!“⁷⁵² Das ist die Lehre Andreas, die sein Leben Lügen strafen wird.⁷⁵³

⁷⁴⁷ ALEWYN 1967, S. 48. Diesen beiläufigen Hinweis greift Szondi auf, um zu beweisen, dass es in diesem Zusammenhang um Hofmannsthals Selbstkritik geht, „um eine Selbstkritik aber, die weit über sich ausweitet, zur Kritik an einer ganzen Zeitstimmung wird“, SZONDI 1975, S. 196 und 202.

⁷⁴⁸ Auf das Doppelporträt von Corbaccio und Andrea, dem Schauspieler und dem Ästhet, wird hingewiesen in SZONDI 1975, S. 199. Man vergleiche die Aussage von Corbaccio in der achten Szene: „Madonna, hört, Andrea! Kardinal! / Ein Schauspiel hat ihr, sondergleich, versäumt...“ (S. 27f.) mit Andreas Versprechen gegenüber Marsilio in der zweiten Szene: „Ich will dich schützen...“ (S. 16).

⁷⁴⁹ Vgl. HSW III, S. 12, hier V. 28.

⁷⁵⁰ Datiert vom 17. Juni 1891, HSW XXXVIII, S. 116.

⁷⁵¹ Vgl. Alewyns Auslegung über die „Begriffsverschiebung zwischen dem buchstäblichen und dem symbolischen Gebrauch des Wortes ‚gestern‘. In der Handlung bedeutet ‚gestern‘ nur einen bestimmten Tag, den dem heutigen vorangegangenen, und so geht es hier um die Frage: *Gestern* oder *Vorgestern*?, in der Moral aber steht ‚gestern‘ für alles, was dem Heute vorhergegangen ist, und hier geht es um die Frage: *Vergangenheit* oder *Gegenwart*?“, ALEWYN 1967, S. 56.

⁷⁵² HSW III, S. 13, V. 17 und 29.

⁷⁵³ Am Ende muss Andrea einräumen: „Und heute – gestern ist ein leeres Wort. / Was einmal war, das lebt auch ewig fort.“ HSW III, S. 35, V. 3f. Die Erläuterung dazu vgl. SZONDI 1975, S. 215: „Leer nennt Andrea nicht etwa die Wörter ‚heute‘ und ‚gestern‘, sondern den Gegensatz *heute* – *gestern*, der so oft in seinen Reden erschien. Nun hat er eingesehen, daß er mit Hilfe von Wörtern einen Gegensatz zwischen toter Vergangenheit und lebendigem

Nun zurück zum zitierten Gespräch. Im Mittelpunkt steht der Zufall, den Fantasio ganz anders auffasst als Andrea. Der Zufall gewährt, so die plötzliche Erkenntnis des Dichters, einerseits dem Menschen eine tiefe Einsicht in die Lebenseinheit; andererseits muss man sich ihm überlassen. Es ist genau die Kehrseite von Andreas Auffassung, dass der Zufall den Lebensgenuss einschränkt und man ihn bekämpfen und besiegen soll. Während Andrea das Leben der Herrschaft des Zufalls entziehen will, weist vieles in der Formulierung Fantasios auf die Wirksamkeit des Zufalls hin, nämlich auf sein Erlebnis der Epiphanie. Eine plötzliche Erkenntnis bemächtigt sich seiner, so als ob er „Heiliges“ erlebt hätte und die alltäglichen Worte in der Seele „plötzlich leuchtend“ brächen. Sowohl die religiös gefärbte Sprache und die Lichtmetapher als auch die plötzliche Erfahrung werden fortgeführt in seinem Bericht über den Einfall des Zufalls, der nach der Unterbrechung des Gesprächspartners („Spricht fort“) einsetzt. „Wir“ werden aus der „halbe[n] Nacht“ durch „des Zufalls Strahl erweckt“, wie die unter den ahnungslosen Füßen „staubbedeckt[en]“ „Perlen“, die plötzlich glänzen.⁷⁵⁴ Nur „selten nahet“ im Zufall „[d]as heilige, das wirkliche Erkennen“ im Leben des „blutleer Volk[s]“, das sonst „ohne Sinn“ verstriche. Der Augenblick des Erkennens, das dem Leben Sinn gibt, gilt als „[d]as gleiche Heil, das uns die Lebenseinheit“ bedeutet. Der Einbruch des Zufalls ermöglicht also einen „Augenblick [...] zwischen Momentaneität und Lebensganzen“,⁷⁵⁵ und zwar in der Art, dass sich das Lebensganze in einem „zufällig zugefallenen“ Augenblick offenbart. Es ist die Epiphanie, die das selbstgenügsame, aber sinnlose Dahinleben, den Ennui, bricht.

Zu Beginn der neunten Szene wiederholt Andrea fast wortwörtlich die Metapher Fantasios, dass die Worte, die vom Alltagsgebrauch abgenutzt worden sind, plötzlich in die Seele einbrechen und ihren verborgenen Sinn freigeben. Es ist das Schöpfungsmysterium aus dem Augenblick, das Hofmannsthal vor allem noch in *Gespräch über Gedichte* thematisieren wird. Dem Dichter gestattet der Zufall einen gereinigten Blick auf die täglich gesprochenen Worte, dem Lebemann hingegen eine tiefe Einsicht in sein gelebtes Leben. Auch Andrea überfällt plötzlich eine

Heute in der Wirklichkeit postuliert hat, den es nicht gibt: Darum war sein *heute – gestern* ein leeres, die Realität nicht treffendes Wort.“

⁷⁵⁴ Das Motiv der staubbedeckten Perlen, die auf ihre Entdeckung warten, erwähnt Hofmannsthal zuerst im Zusammenhang mit seiner Lektüre von Hebbels Briefwechseln und Tagebüchern an Weihnachten 1890: „der hauptsächlichste Nutzen solcher Bücher vielleicht der, dass wir auf den Werth dessen aufmerksam werden, was in uns dämmert. Wir gehen auf staubverhüllten Perlen.“ HSW XXXVIII, S. 69. Ferner im Gedicht *Weltgeheimnis*: „Da wird an Dinge dumpf geahnt / In ihren Küssen tief gemahnt... // In unseren Worten liegt es darin. / So tritt des Bettlers Fuß den Kies, / Der eines Edelsteins Verließ.“ (HSW I, S. 43, V. 17-21)

⁷⁵⁵ NEUMANN 1993, S. 216. Neumann erschließt aus der Gattung „Einakter“ vier Thesen. Erstens ist diese als ein „semiotische[s] Experiment[us]“ zu lesen. Zweitens drückt sie die Ich- und Zeiterfahrung aus. Drittens trägt sie in sich die Doppelstruktur von „Augen-Blick“ und „Sprach-Spiel“. Viertens ist sie als ein kleines Welttheater zu verstehen, „in dem Augenblick und Lebensganzen [...] hineingezogen werden“, ebd., S. 183ff.

Erkenntnis. Er muss fragend und selbstzweifelnd zugeben: Das „Alte“ ist nicht einfach vorbei, sondern es erscheint ihm „auf einmal neu“. Damit widerlegt er seine eigene These, dass das Gestern für immer dahingeschwunden ist. Das Leben ist eben kein linearer Zeitlauf punktueller Augenblicke, wie er zuvor wähnte, von denen jeder eine isolierte Gegenwart darstellt. Sie sind vielmehr auf eine verborgenen Weise miteinander verbunden. Die Vergangenheit könnte in die Gegenwart einbrechen, im vorliegenden Fall als die schmerzliche Erinnerung, in der Andrea sich erst des Liebesverrats Arlettes von gestern bewusst wird. Das „alte“ Gestern erscheint ihm damit „auf einmal neu“. Dass die schmerzliche Erinnerung an dieser Stelle die Eigenschaft einer Epiphanie aufweist, verdeutlicht der Vers von Andrea, der seinem Gespräch mit Fantasio unmittelbar folgt: „O Blitz, der sie mir jetzt wie damals zeigte[.]“ Im Zeichen des „Blitzes“ verschmelzen zwei Zeitebenen in eins. Der Blitz „damals“ bezieht sich konkret auf den von jenem Sturmabend, an dem Arlette Andrea mit Lorenzo verwechselte, der Blitz „jetzt“ hingegen symbolisch auf die Erkenntnis,⁷⁵⁶ von der Andrea im Augenblick plötzlich und zutiefst getroffen ist, dass „wir auf einmal neu das Alte sehen“. Diese Ansicht wird in der letzten Szene noch einmal zum Ausdruck gebracht, die sowohl den Titel *Gestern* einlöst als auch dem Charakter des Proverbs gerecht wird:

Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein,
Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen:
Es *ist*, so lang wir wissen, daß es *war*.⁷⁵⁷

Das Vergangene („es *war*“) bleibt gegenwärtig („[e]s *ist*“), solange man sich daran erinnert. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Zufall in zweierlei Hinsicht die zeitliche Wahrnehmung des Lebens konstruiert. Einerseits zeigt er das sonst verborgene Lebensganze in einem einzigen „zufällig zugefallenen“ Augenblick; andererseits lässt er die Vergangenheit *qua* Erinnerung in der Gegenwart „auf einmal neu“ erscheinen.

1.2. „Im Vorübergehen“: *Apatheia* und *soif de l'imprevu*

Neben der Tyche, der Einheit von Schicksal und Zufall, ist auch das Motiv des Vorübergehens, das Hofmannsthal in *Kreuzwege* von Baudelaire übernommen hat, Teil eines größeren Gedankenkomplexes, als das Sonett *À une passante* vermuten lässt.

1.2.1. Stoizismus und Dilettantismus: Die Selbstgenügsamkeit als Ennui

Aus dem Vorübergehen auf dem „Lebensweg“ werden zwei Haltungen entwickelt: die

⁷⁵⁶ Vgl. SZONDI 1975, S. 204.

⁷⁵⁷ HSW III, S. 34, V. 35-37.

„Resignationsphilosophie“ auf der einen und das „seltsame Suchen und Sehnen“ auf der anderen Seite. Wohl in denselben Diskurs gehören die Aufzeichnungen von 1892, die mit „Im Vorübergehen“ vermerkt sind. Der Komplex mehrerer Notizen, die sich teilweise überschneiden und auf den ersten Blick ziemlich konfus und diffus zu sein scheinen, lässt sich in zwei Gruppen aufteilen. Die erste Gruppe stammt offenbar von Hofmannsthals Latein- bzw. Griechisch-Stunden im Gymnasium, in denen die Schüler in die stoische Philosophie eingeführt wurden. Hervorzuheben sei in diesem Zusammenhang die Abschrift folgender Sätze und Begriffe in den beiden alten Sprachen:

Jupiter det vitam et opes -- / aequum animum ipse parabo. [...] ducunt volentem fara, nolentem trahunt [...]

Der Stoicismus des Horaz. ([...] „Im Vorübergehen“)
 4 Affecte (πάθη): Bekümmernis, Furcht, lärmende Freude (ἡδονή, laetitia) Begierde.
 Ziel: ἀπάθεια. μόνος ὁ σοφός ἐλεύθερος
 Maximen: ἔχω, οὐκ ἔχομαι. Sibi res, non se rebus subicere.⁷⁵⁸

Der erste lateinische Satz stammt von Horaz und bedeutet in seiner vollständigen Länge: „Aber es genügt zu erflern was Jupiter spendet und wegnimmt: / Schenk’ er Leben und Habe, Gemüthsruh’ schaff’ ich mir selber.“ Der zweite geht auf Seneca zurück: „Den Willigen leitet das Schicksal, den Widerwilligen reißt es mit sich.“ Die „Affecte (*páthe*, nämlich Gemütsaufregungen)“ werden von der Stoa als „der Vernunft zuwiderlaufende Bewegungen der Seele gedeutet“ und sind daher „rigoros zu bekämpfen“.⁷⁵⁹ Hingegen gilt die *apatheia* („Unempfindlichkeit, nur der Weise ist frei“), die der aretologischen *ataraxia* (Unerschütterlichkeit), *autarkeia* (Selbstgenügsamkeit) und *eudaimonia* (Glückseligkeit) nahesteht,⁷⁶⁰ als das höchste Ziel. Daher lauten die „Maximen“: „Ich habe, ich werde nicht gehabt“ und „Sich die Dinge unterwerfen, nicht sich den Dingen unterwerfen“. Um Gemütsruhe bzw. Glückseligkeit zu erlangen, soll man der stoischen Philosophie zufolge unempfindlich und unerschütterlich bleiben. Das ruft wiederum Schopenhauer auf den Plan, der angesichts des unvermeidlichen Todes, auf den von seinem eigenen Willen „ein jeder auf die ihm ganz individuell angemessene Art, also auch oft auf weiten Umwegen, allmählig geleitet“ wird,⁷⁶¹ nichts anderes fordert, als unbeeindruckt von Leid und Glück im Verlauf des Lebens die Seelenruhe zu bewahren und des Wollens zu entsagen.

In welcher Beziehung steht aber das Vorübergehen zu dem skizzierten Stoizismus? Der Zusammenhang von „Stoizismus des Horaz“ und „Im Vorübergehen“ taucht bereits in einer

⁷⁵⁸ HSW XXXVIII, S. 152. Zu folgenden Erläuterungen und Übersetzungen vgl. HSW XXXIX, S. 368f.

⁷⁵⁹ GATZEMEIER 1996, S. 98-100, hier S. 99.

⁷⁶⁰ Zu *apatheia*, *ataraxia*, *autarkeia* und *eudaimonia* vgl. jeweils die Artikel von BLASCHE 1995, S. 140, GATZEMEIER 1995a, S. 205, GATZEMEIER 1995b, S. 230 und GATZEMEIER 1995c, S. 600.

⁷⁶¹ SCHOPENHAUER 1989, S. 272.

anderen etwas früheren Notiz auf, in der auch das alte Proverb „Masshalten ist alles“ ins Spiel gebracht wird.⁷⁶² Die stoische Tugendlehre von Unerschütterlichkeit und Maßhaltung führt zur Vermutung, dass die Formulierung „Im Vorübergehen“ wahrscheinlich auf das Kapitel *Vom Vorübergehen* in Nietzsches *Also sprach Zarathustra* zurückgeht, das mit der Belehrung des Narren durch Zarathustra endet: „[W]o man nicht mehr lieben kann, da soll man – *vorübergehn!* –“⁷⁶³ Mit diesem Bezug lässt sich der gedankliche Zusammenhang des Gymnasiasten gewissermaßen rekonstruieren, dass das Vorübergehen an dem, was einem zuwider ist, eine Abwendung von der Seelenunruhe und der Gemütserschütterung bedeutet und damit dem Vorübergehenden zur stoischen *apatheia* verhilft. Der Kontext des Nietzscheschen Übermenschen wird allerdings verdreht, denn es ist in der neuen Komposition nicht von der Willensstärke zum Verzicht die Rede, die Zarathustra lehrt, sondern von der Willensschwäche: Man vermeidet das, was ihm Schmerz zufügen könnte. Der Augenblick der Betroffenheit, auf dem die Poetik von *À une passante* beruht, wird „Im Vorübergehen“ nach stoischer Art gerade ausgesetzt.

Die zweite Notizengruppe enthält gelegentliche Abschriften, die Hofmannsthal während seiner Lektüren gemacht hat, die von Schnitzler über Eichendorff bis Stendhal reichen. Sie sind in seinem Tagebuch teilweise wiederholt vorgekommen und über einige Seiten zerstreut. Eine kompakte Liste der Zitate und Bemerkungen sähe etwa so aus:

„Sie überwinden nicht, sie geh’n vorbei“. Anatol, Agonie.

„Im Vorübergehen“ [...]

la beauté est une promesse de bonheur (Stendhal)

In Tiefen, die du nicht kennst, rauscht der Strom des Lebens. „Gänschen schwimmt vergnügt darüber“ (Eichendorff)

Die Resignierten, die immer das Ende voraus wissen, mit der niegestillten Sehnsucht nach dem Unerwarteten

Stendhal: Soif de l'imprévu⁷⁶⁴

Der Satz aus Schnitzlers Einakter *Anatol* bezieht sich auf die Reaktion von dem Freund Max auf Anatols Klage über seine Unfähigkeit zum Erleben und Überwinden: „Ach nein, ich beneide ja doch die andern! Weißt du – die Glücklichen, für die jedes Stück Leben ein neuer Sieg ist! – Ich muß mir immer vornehmen, mit etwas fertig zu werden; ich mache Haltestellen – ich überlege, ich raste, ich schleppe mit –! Jene anderen überwinden spielend, im Erleben selbst; ...

⁷⁶² Datiert vom 3. November 1891, HSW XXXVIII, S. 141. Es handelt sich um das lateinische Proverb: *Mensura omnium rerum optima*.

⁷⁶³ NIETZSCHE 1999a, KSA 4, S. 225. Darauf verweist HSW III, S. 489. Zur Zeit der Niederschrift der Notizen las Hofmannsthal wahrscheinlich *Zarathustra*. Das Buch wurde erwähnt in seinem Tagebuch, HSW XXXVIII, S. 155.

⁷⁶⁴ HSW XXXVIII, S. 152 und 156f. Zu folgenden Erläuterungen vgl. HSW XXXIX, S. 369f. und 378f.

es ist für sie ein und dasselbe.⁷⁶⁵ Der berühmten Devise Stendhals aus *De l'Amour*,⁷⁶⁶ die Schönheit sei die Verheißung von Glück, ist die schon erwähnte Novelle *Das Glück am Weg* gewidmet, in der der Ich-Erzähler an der Frau auf einer vorüberfahrenden Yacht die Bürgschaft seines Glücks erkennt. Das vom Drama *Krieg dem Philistern* stammende Zitat notiert Hofmannsthal als „das Spiel des poet[ischen] Zufalls“ von Eichendorff und stellt ihm Stendhals „l'imprévu“ gegenüber.⁷⁶⁷ Die „Soif de l'imprévu“ hingegen wird im Essay *Die Menschen in Ibsens Dramen* ausgeführt: „Es ist nichts Anderes als die suchende Sehnsucht des Stendhal nach dem ‚imprévu‘; nach dem Unvorhergesehenen, nach dem was nicht ‚eitel, schal und flach und unerträglich‘ in der Liebe, im Leben.“⁷⁶⁸ Dass im Vorübergehen die „Soif de l'imprévu“ erregt wird, steht damit offenbar im Zusammenhang mit der Kritik Hofmannsthals an den „sensitive[n] Dilettanten“⁷⁶⁹ in Ibsens Dramen, die wiederum auf Nietzsches Kritik an Wagner zurückgeht. Das „Dilettantisieren“ des jungen Wagner stellt für Nietzsche „[d]ie gefährliche Lust an geistigem Anschmecken“ dar.⁷⁷⁰ Nicht von ungefähr wird daher der Dilettantismus in *Die Mutter* als „das Anempfindungsvermögen, Krankheit des Empfindungsvermögens“⁷⁷¹ diagnostiziert. Die Definition ist zweifelsohne vom Geist Nietzsches durchdrungen. Angesichts der Intertextualität steht dem jungen Kritiker das oberflächliche Vorübergehen, ohne in die Tiefe zu gehen, wohl sinnbildlich für das geistige „Anschmecken“ und „Anempfinden“.

Von diesem frühen Notizkomplex im Themenkreis Dilettantismus können Charakteristika der Hauptfiguren aus den drei berühmten „Lyrischen Dramen“⁷⁷² Hofmannsthals erschlossen werden. Im Vorübergehen ohne Ausleben eines jeden Augenblicks hat Anatol aus Schnitzlers Drama die Furcht, irgendetwas zu versäumen. Daher kann er das Leben weder erleben noch überwinden. Dieselbe Angst teilt unter anderem auch Andrea:

Daß ich das Höchste, Tiefste doch verfehle!
Leise

⁷⁶⁵ SCHNITZLER 1962, *Anatol*, S. 83.

⁷⁶⁶ STENDHAL 1959, S. 41, Anm. unten: „La beauté n'est que la *promesse* du bonheur.“

⁷⁶⁷ HSW XXXVIII, S. 156.

⁷⁶⁸ HSW XXXII, S. 81.

⁷⁶⁹ HSW XXXII, S. 83 und 86. Nero aus Renans *Der Antichrist* wird dort als „ein schöngestiger Dilettant“ (S. 84) bezeichnet, in einer Aufzeichnung von 1891 als „der gekrönte Schutzpatron des Dilettanten- und Halbkünstlerthums“ (HSW XXXVIII, S. 91). Nach diesem Vorbild „könnten alle diese literarischen Dilettantenmenschen der Ibsen-Dramen in ihre Tagebücher schreiben und so commentiren: ‚Mein Leben hat mich nirgends fortgerissen und getragen; mir fehlte die Unmittelbarkeit des Erlebens, und es war so kleinlich, daß ich, um ihm Interesse zu geben, es immer mit geistreichen Deutungen, künstlichen Antithesen und Nuancen ausschmücken mußte““. (HSW XXXII, S. 84f.)

⁷⁷⁰ Dazu: STREIM 1996, S. 88. NIETZSCHE 1999b, KSA 1, S. 326.

⁷⁷¹ HSW XXXII, S. 14.

⁷⁷² Zum Begriff „Lyrische Dramen“, einer zwar problematischen, aber durchaus praktischen Gattungsbezeichnung in der Hofmannsthal-Forschung, vgl. STREIM 2016, S. 170. Zu dieser Gattung allen voran SZONDI 1975, zu Hofmannsthal dort S. 160ff. sowie SCHELS 1990, zu Hofmannsthal dort S. 153ff.

Dem Tode neid ich alles, was er wirbt,
Es ist vielleicht mein Schicksal, das das stirbt,
Das andere, das Große, Ungelebte,
Das nicht der Zufall schnöd zusammenklebte.⁷⁷³

Der Lebemann verschmäht die Wirklichkeit als bloßen und banalen Zufall und sehnt sich nach den nicht stattgefundenen und daher nicht erlebten Sensationen, die er als versäumtes Schicksal vermisst. Und er leidet an dieser Trennung von Zufall und Schicksal. Von dem in der Tiefe des Lebens liegenden Rausch haben die auf der Oberfläche vorüberschwimmenden und selbstgenügsamen Gänschen in Eichendorffs Versen keine Ahnung. Dasselbe gilt auch für die Tizianschüler bis auf Gianino im *Tod des Tizian*, die der Stadt, die „drunter ruht“ und in der „das Leben wacht“,⁷⁷⁴ ferngeblieben und im vergitterten Garten gefangen sind, in dem sie die Kunst von Tizian genießen und nur dadurch in der Lage sind, die Welt zu empfinden und zu verstehen:

Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke,
den Garten, den der Meister ließ erbauen,
Darum durch üppig blumendes Geranke
Soll man das Außen ahnen mehr als schauen.⁷⁷⁵

Erst nach dem Tod des Meisters, der dem dilettantischen Kunstgenuss der Schüler ein Ende setzt, muss diese Gruppe von jungen Menschen den ästhetischen Garten verlassen und in die verpestete Stadt hinabsteigen. Das Bruchstück sollte „auf eine Art Todesorgie“ hinauslaufen, indem die Tizianschüler das Leben dort unten „in der höchsten Zusammendrängung“ erleben.⁷⁷⁶ Und das Vorauswissen, dass man kraft der Überempfindlichkeit die Reize dessen vorwegnimmt, was noch nicht stattgefunden hat, wie Hofmannsthal unter Berufung auf Stendhal die Menschen in Ibsens Dramen bezeichnet, führt dazu, dass es ihm banal und schal erscheint, wenn das vorgeahnte Ereignis Wirklichkeit wird. So beichtet dem Tod der alternde Ästhet Claudio, der Tor, sein ungelebtes Leben:

Warum bemächtigt sich des Kindersinns
So hohe Ahnung von den Lebensdingen,
Daß dann die Dinge, wenn die wirklich sind,
Nur schale Schauer des Erinnerns bringt?⁷⁷⁷

Die Lust und das Leid im Vorübergeben, wie die ständige Angst, etwas versäumt zu haben, die selbstgenügsame Ahnungslosigkeit vom tiefsinnigen Leben und die unstillbare Sehnsucht nach

⁷⁷³ HSW III, S. 12, V. 8-13.

⁷⁷⁴ Aus dem Monolog Gianinos in HSW III, S. 45, V. 5 und 21.

⁷⁷⁵ HSW III, S. 46, V. 10-13.

⁷⁷⁶ Vgl. Hofmannsthals Brief an Walther Brecht vom 20. Januar 1929, GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 234 sowie HOFMANNSTHAL u. BRECHT 2005, S. 170.

⁷⁷⁷ HSW III, S. 79, V. 4-7. Vgl. Georges Vorwurf gegenüber Hofmannsthal im Gedicht *Der Verworfenene*: „Du nahmest alles vor: die schönheit grösse / Den ruhm die liebe früh-erhizten sinns / Im spiel · und als du sie im leben trafest / Erschienen sie verblasst dir nur und schal.“ GSW V, S. 49. Auf die Intertextualität der beiden Texte verweist MÜNGERSDORFF 1989, S. 10f.

dem Unvorhergesehenen, die schließlich nur zur schalen Erinnerung an das ungelebte Leben führt, teilen, wie angeführt, die *personae* aus *Gestern*, *Der Tod des Tizian* und *Der Tor und der Tod*. Sie sind überhaupt symptomatisch für die Halbkünstler und Kunstfiguren in Hofmannsthal eigenen und den fremden Werken, mit denen er sich kritisch und selbstreflexiv auseinandersetzt. Dazu gehören nicht nur das Kind aus *Age of Innocence* (1891), die Frau des Schmiedes aus *Idylle* (1893), der Kaufmannssohn aus dem *Märchen der 672. Nacht* (1895), der Jüngling aus *Der Jüngling und die Spinne* (1897),⁷⁷⁸ der Knabe Euseb aus *Dämmerung und nächtliches Gewitter* (1911-1913) sowie Andreas aus dem gleichnamigen Romanfragment (1907-1927). Ihre Problematik des Ästhetizismus teilen auch die Personen in Bahrs *Die Mutter* (1891), Der Schriftsteller Henri-Frédéric Amiel in *Das Tagebuch des Willenskranken* (1891), die Figuren von Maurice Barrès (1891), die Ibsenschen Figuren in *Die Menschen in Ibsens Dramen* (1892), Marie Bashkirtseff in *Das Tagebuch eines jungen Mädchens* (1893) sowie die spätgeborene Generation in *Gabriele D'Annunzio* (1893).

1.2.2. Die Distanz der Kunst zum Leben als die ästhetische Grundfrage

Fasst man die zwei Notizgruppen zum „Vorübergehen“ zusammen, so handelt es sich einerseits um die stoische Unempfindlichkeit für die Seelenschütterungen, um Schmerz zu vermeiden. Andererseits um die dilettantische Überempfindlichkeit für Sensationen, die der Kunstgenuss und das „Anempfinden“ bereiten. Trotz der scheinbaren Gegenüberstellung haben die „Resignationsphilosophie“ und das „seltsame Suchen und Sehnen“ eines gemeinsam: den Mangel der Unmittelbarkeit des Erlebens. Ihnen fehlt nämlich das Leben in der Kunst.⁷⁷⁹

Die Distanz der Kunst zum Leben, wie die des Dichters (Fantasie) zur Passantin (Alltag) in Baudelaires Sonett, gilt überhaupt als „die ästhetische Grundfrage“,⁷⁸⁰ mit der Hofmannsthal zeitlebens intensiv befasst. Entschieden lehnt er die naturalistische Auffassung ab, dass die Kunst dem Leben möglichst nahestehen soll, um es darzustellen, wie es ist.⁷⁸¹ Im Gegenteil: „Es führt von der Poesie kein directer Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.“⁷⁸² Das ist die eine Seite seiner Kunstanschauung, die leicht nachzuvollziehen ist. Auf der anderen Seite sieht er die Gefahr, der er auch selbst ausgesetzt ist: Die Kunstautonomie wird so weit

⁷⁷⁸ Nach dem der verträumte Jüngling einer Spinne begegnet, die ein Insekt grausam erbeutet, begegnet er auch dem Leben: „Schmerzen zu leiden, Schmerzen zuzufügen. / Nun spür ich schauernd etwas mich umgeben, / Es türmt sich auf bis an die hohen Sterne, / Und seinen Namen weiß ich nun: das Leben.“ HSW I, S. 71, V. 56-59.

⁷⁷⁹ Es wird auf den Titel von STREIM 1996 angespielt: *Das „Leben“ in der Kunst*.

⁷⁸⁰ MAYER 1993, S. 149.

⁷⁸¹ Man denke an der berühmten Formel von Arno Holz von „Kunst = Natur – X“, wobei der Künstler darauf abzielen soll, das X so gering wie möglich zu halten, um die Natur möglichst treu in der Kunst wiederzugeben.

⁷⁸² *Poesie und Leben*, HSW XXXII, S. 185.

getrieben, dass das Leben entfremdet wird. Das ist der Leitfaden seiner Kritik, sei es essayistisch in Reden und Aufsätzen oder poetisch in Gedichten und „Lyrischen Dramen“. Die lebensferne Kunst zeigt sich, je nach Akzentuierung, als Dilettantismus oder Ästhetizismus.⁷⁸³ Die pejorative Konnotation beider Begriffen spiegelt sich in der (Selbst-)Kritik Hofmannsthals deutlich wieder. Er geht aber über das Pejorative hinaus und versucht dabei die Kunstautonomie, die die beiden literarischen Strömungen in sich tragen, mit der Lebensphilosophie zu vereinen. Die Kunstautonomie hat ihre Leistung im Kampf gegen den Naturalismus im Zeichen der *L'art pour l'art*. Kunst wird nicht nach der Natur, sondern aus der Kunstrezeption geschaffen. Diese positive Ansicht vertritt Hofmannsthal vor allem in seiner Rezeption von Präraffaeliten.⁷⁸⁴ Damit geht allerdings die Gefahr einher, dass dem Dilettanten/Ästheteten im Kunstgenuss das unmittelbare Erleben des Lebens verlorengeht.

Der Dilettantismus wird von Hofmannsthal in Anlehnung an Nietzsches Wagner-Kritik als „Anempfindungsvermögen“ bezeichnet,⁷⁸⁵ eine Fähigkeit also, sich in andere Menschen und sogar in stumme Dinge einzufühlen. Der Dilettant hat Freude daran, in verschiedene Rollen zu schlüpfen und sich selbst zu beobachten. Diese Proteusgabe gehört zum Künstlertum, aber sie allein reicht nicht, um Künstler zu werden. Ihre Kehrseite ist die Gefahr der Zersplitterung, die sowohl zur Auflösung des Ich führt, weil der eigene Standpunkt fehlt, als auch zur Unfähigkeit zum Formen, ohne das kein Kunstwerk geschaffen werden kann. Der Ästhetizismus wird von Hofmannsthal vor allem im Zusammenhang mit Oscar Wildes Kunstauffassung und Lebensverachtung kritisiert. Das Verhalten von Dorian Gray führe nur zur „Sackgasse des Ästhetizismus“,⁷⁸⁶ während für das klägliche Ende des Sebastian Melmoth allein seine Unzucht verantwortlich sei.⁷⁸⁷ Bei Hofmannsthals produktiver Rezeption der Tradition spielt hingegen die ästhetische Wahrnehmung eine wichtige Rolle. Im Gegensatz zum Historismus, der die Individualität und die Gegenwart vernachlässigt, wird das erstarrte Kulturgut durch das „Erlebnis des

⁷⁸³ Vgl. STAMM 2016a. Die Thesen aus dem Hofmannsthal-Handbuch werden im Folgenden teilweise paraphrasiert.

⁷⁸⁴ Zu Hofmannsthals Rezeption von Präraffaeliten vgl. die Aufsätze *Algernon Charles Swinburne* (1893) und *Über moderne englische Malerei* (1894).

⁷⁸⁵ Wie bereits hingewiesen: STREIM 1996, S. 88 sowie NIETZSCHE 1999b, KSA 1, S. 326.

⁷⁸⁶ Hofmannsthals Brief an Bahr vom 13. Juli 1986: „Ich selber könnte jetzt eine Menge Kritisches schreiben: [...] über ‚die Sackgasse des Ästhetizismus‘ (anlässlich sonderbarer tiefliegender Zusammenhänge zwischen der ‚Aphrodite‘ von Louÿs und ‚Dorian Gray‘ von Oscar Wilde) und noch über anderes.“ HOFMANNSTHAL 1935, *Briefe I*, S. 206 sowie HOFMANNSTHAL u. BAHR 2013, S. 72.

⁷⁸⁷ *Sebastian Melmoth*, HSW XXXIII, S. 63: „Oscar Wilde aber war voll Unzucht, voll tragischer Unzucht. Sein Ästhetismus war etwas wie ein Krampf. Die Edelsteine, in denen er vorab mit Lust zu wühlen, waren wie gebrochene Augen, die erstarrt waren, weil sie den Anblick des Lebens nicht ertragen hatten. Er fühlte unaufhörlich die Drohung des Lebens auf sich. Das tragische Grauen umlagerte ihn fortwährend. Unablässig forderte er das Leben heraus. Er insultierte die Wirklichkeit. Und er fühlte, wie das Leben sich duckte, ihn aus dem Dunkel anzuspringen.“

Sehens⁷⁸⁸ angeeignet und verlebendigt. Das Überlieferte aus dem Standpunkt von Selbst und Jetzt zu vergegenwärtigen und damit zu erneuern, ist überhaupt das Prinzip, nach dem Hofmannsthal seine vielen Dramen geschrieben hat. So werden *Gestern*, *Der Tod des Tizian* und *Der Tor und der Tod* in der Renaissance verortet, *Elektra* und *Ödipus und die Sphinx* in der Antike und *Jedermann* sowie *Das Salzburger Große Welttheater* im Mittelalter bzw. Barock. Keines davon gilt allerdings als historisches Drama. Alle Figuren sind ausnahmslos moderne Menschen, gehüllt in historischen Kostümen.

In der Auseinandersetzung mit dem Dilettantismus bzw. Ästhetizismus versucht Hofmannsthal zwischen Schopenhauer und Nietzsche eine eigene Position zu finden. Was für den jungen Dichter das Leben bedeutet, ist für die beiden Philosophen der Wille. Während Schopenhauer sich als Neinsager zum Willen herausstellt, behauptet sich Nietzsche als der große Ja-sager. Hofmannsthal reflektiert häufig in seinen früheren Werken über den Mangel des Lebens in der dilettantischen Kunst, wie im Anschluss anhand der Schlusszene des *Prologs* zum *Tod des Tizian* und der allegorischen Novelle *Das Glück am Weg* zu zeigen sein wird. Außerdem inszeniert er in den späteren Werken oft die tiefe Einsicht in das Dasein als eine Erfahrung der Erschütterung. Dafür sind die letzten zwei *Briefe des Zurückgekehrten* und der Reisebericht *Augenblicke in Griechenland* repräsentativ. In *Prolog* und *Glück am Weg* geht es um die Begegnung mit einer Frau, die vorüberfährt, in den erfundenen Briefen und dem Reisebericht hingegen um die Konfrontation mit den Dingen, die Kunstwerke sind. Um wieder auf das Motiv des Vorübergehens zurückzukommen, „erzeugt in uns“ die Kunst

für einen Augenblick jenes aus Sehnsucht und Befriedigung gemischte Glücksgefühl, das vom ästhetisch Vollkommenen hervorgerufen wird. Jedes solche Vollkommene, das wir auf unserem Wege liegen finden, ist ein verirrttes Bruchstück aus einer harmonischen fremden Welt, wie Meteorolithen, die irgendwie auf die Wege unserer Erde herangefallen sind. Es handelt sich darum, aus dem verirrtten Bruchstück durch eine große Anspannung der Phantasie für einen Augenblick eine Vision dieser fremden Welt hervorzurufen[...]⁷⁸⁹

Diese mit angespannter Fantasie hervorgerufene Vision bildet den Nukleus der produktiven Rezeption Hofmannsthals, einer Poetologie des Kunstschaffens aus der ästhetischen Wahrnehmung, die oft durch den Prozess des Vergessens und Wiedererinnerns sowie in der Verschmelzung von Wachsein und Träumen zustande kommt. Damit sind die beiden Schlüsseltexte *Die Wege und die Begegnungen* und *Erinnerung schöner Tage* bereits vorweggenommen. Das Vergessen oder die Unzulänglichkeit in der Wirklichkeit wird dabei als Ennui inszeniert, während das Gelingen der Poesie einerseits in der Wiedererinnerung Ausdruck findet, die das vergessene

⁷⁸⁸ RENNER 1991, S. 287.

⁷⁸⁹ *Walter Pater*, HSW XXXII, S. 139f.

Vorbild subjektiv überformt, und andererseits in der Aneignung des Fremden, die in einem Zwischenzustand von „Nicht völlig Wachen und nicht ganz im Traum“⁷⁹⁰ vollzogen ist.

⁷⁹⁰ *Prolog zu den lebenden Bildern*, HSW I, S. 39, V. 39.

2. BEGEGNUNGEN UND NICHT-BEGEGNUNGEN

Dem Sonett *À une passante* stehen der Schlussteil des *Prologs* zum *Tod des Tizian* und die „allegorische Novelette“ *Das Glück am Weg* thematisch wie motivisch sehr nahe, nicht aber poetisch. Bei Baudelaire markiert der Augenblick des Blickwechsels das entscheidende Momentum der Poetik. Im *Prolog* bleibt die Blickerwiderung aus, damit der Page selbstgenügsam im doppelten Irrealis weiterträumen kann. Im *Glück am Weg* vereitelt der zurückgeworfene Blick die überschwängliche Fantasie des Protagonisten über das glückliche Zusammensein mit der fremden Frau, die vorübergeht. Im Mittelpunkt beider Texte steht eine Wirklichkeit, die von der Imagination erodiert wird. Die Begegnung entpuppt sich als Nicht-Begegnung.

2.1. Die Sehnsucht des Narzissten:

„Wie zuweilen beim Vorübergehen“

2.1.1. Eine „poetologisch ausgefeilte Replik“ auf Baudelaire

In *Kreuzwege* hat Hofmannsthal Baudelaire zitierend die „unendlichen Möglichkeiten“ im Vorübergehen skizziert. Im Modus des Konjunktivs und im Zeichen vom „Vielleicht“ wird das reale Leben ausgeschlossen, in dem man Gewinn und Verlust abwägen würde. Im selben Geist werden dem selbstgenügsamen Pagen 14 Verse in den Mund gelegt, die den *Prolog* zum *Tod des Tizian* abschließen und mit einem ähnlichen Format (14 Zeilen) und Thema (Vorübergehen) unverkennbar „eine poetologisch ausgefeilte Replik“ auf das Sonett *À une passante* geliefert haben.⁷⁹¹ Die Verse lauten:

Wie man zuweilen beim Vorübergehen	
Von einem Köpfchen das Profil erhascht, –	15
Sie lehnt kokett verborgen in der Sänfte,	
Man kennt sie nicht, man hat sie kaum gesehen	
(Wer weiß, man hätte sie vielleicht geliebt,	
Wer weiß, man kennt sie nicht und liebt sie noch) –	20
Inzwischen malt man sich in hellen Träumen	
Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte,	
Und drinnen duftig zwischen rosa Seide	
Das blonde Köpfchen, kaum im Flug gesehn,	
Vielleicht ganz falsch, was tut's... die Seele will's...	25
So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt	
Mit unerfahrenen Farben des Verlangens	
Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt. ⁷⁹²	

Die Verse sind der französischen Vorlage eben nur „ähnlich“. Im Vergleich zum Prätext fallen

⁷⁹¹ ZANETTI 2012, S. 153, ferner auch: CORBINEAU-HOFFMANN 1993b, S. 238f.

⁷⁹² HSW III, S. 40, V. 15-28.

umso dringender die Differenzen auf. Formal sind die Verse weder gereimt noch in Strophen gegliedert. Inhaltlich fehlt der *Coup de foudre*, der in der epiphanischen Struktur „un éclair... puis la nuit!“ Ausdruck findet. Nicht einmal und nimmer mehr („jamais“), sondern „zuweilen“, also manchmal und wiederholt, erhascht man das Profil eines Mädchens. Der Flüchtigkeit des Vorübergehens wohnt keine Intensität der Betroffenheit inne. Der Blick wird nicht erwidert, noch ist der Mann erschüttert. Am Ende des *Prologs* ist es mehr vom Gewinn eines impressionistischen Bildes die Rede als vom Verlust einer möglichen großen Liebe. Der grundlegende Unterschied zu Baudelaire liegt wohl darin, dass das vorübergehende Mädchen keine Figur des Chocks ist, sondern eine Sprachfigur des Vergleichs, eine rhetorische Figur also, die von der Kunst, nicht vom Leben stammt. Es handelt sich um nichts weniger als ein umgekehrtes Verhältnis zwischen Kunst und Leben: Während der Flaneur Baudelaire aus dem Alltagsleben (die Begegnung mit einer Passantin) ein Kunstwerk (das Sonett *À une passante*) schafft, versucht der Page Hofmannsthals sich aus einer Kunstfigur (ein „Wie“-Vergleich) das ungelebte Leben (die Sehnsucht) auszumalen.

Dass Hofmannsthal durchaus kritisch zu diesem im Irrealis ersehnten Leben steht, beweist der Monolog des Gianino, der einen „poetologische[n] Gegenpart“ zu dem des Pagen bildet.⁷⁹³ Bei dem Pagen geht es um das Sehnen nach dem Leben, bei Gianino um das Sehen des Lebens, im *Prolog* um den Impressionismus der Kunst, also die Leseindrücke des Stücks, in Gianinos Monolog hingegen um das *Hen kai pan*, nämlich die „Alleinheit“ der Natur im Sinnbild von Faun/Pan.⁷⁹⁴ Im Gegensatz zum sterbenden Meister, der vor seinem Tod das Leben in einem Pan-Bildnis schafft, stellt das mit „Verlangen“ und „Durst“ ausgemalte Leben im *Prolog* nur ein gegenstandsloses Spiegelbild des Narzissten dar, dem das Erleben des Lebens fehlt.

Die ersten zwei Verse, markiert durch den Gedankenstrich (V. 16), eröffnen quasi einen Rahmen für die folgende szenische Entfaltung, die im Zeichen der Ellipse (V. 25) langsam ausklingt. Der zweite Gedankenstrich (V. 20) trennt innerhalb des Handlungsrahmens (V. 16-25) die Erfahrung (V. 16-20) von der Erinnerung (V. 21-25). Hervorgehoben wird zunächst das

⁷⁹³ SCHNEIDER 2016, S. 175 sowie SCHNEIDER 2012, S. 194-202.

⁷⁹⁴ Die betreffende Stelle im Monolog des Gianino lautet: „Da schwebte durch die Nacht ein süßes Tönen, / Als hörte man die Flöte leise stöhnen, / Die in der Hand aus Marmor sinnend wiegt / Der Faun, der da im schwarzen Lorbeer steht / Gleich nebenan, beim Nachviolenbeet.“ (HSW III, S. 40, V. 11-15) Die Szene ist Georges Gedicht *Gesichte II* entnommen: „Ich darf so lange nicht am tore lehnen · / Zum garten durch das gitter schaun · / Ich höre einer flöte fernes sehnen · / Im schwarzen lorbeer lacht ein faun.“ (GSW II, S. 40, V. 1-4) Darauf verweist BÖSCHENSTEIN 1975, S. 162f. Innertextlich entspricht das Pan-Erlebnis Gianinos, dass alles „in mir in eins verfließen [ist]“ (HSW III, S. 44, V. 35), dem letzten Bild des Meisters Tizian: „Denn diese Puppe ist der große Pan, / Ein Gott, / Der das Geheimnis ist von allem Leben.“ (HSW III, S. 50, V. 20-22), dazu SZONDI 1975, S. 245f., BRANDSTETTER 2000, S. 235 und SCHNEIDER 2012, S. 191.

ungenau Sehen. Man hat die Frau nur „erhascht“ und „kaum gesehen“. Das ist die Grundlage für die spätere Erinnerung, die dementsprechend äußerst unpräzise und „[v]ielleicht ganz falsch“ ist. Das Verspaar in der Parenthese (V. 19-20) ist offenbar eine freie Adaption des letzten Couplets von *À une passante*, das Hofmannsthal schon in *Kreuzwege* zu umschreiben versuchte. Es ist aber wohl George zu verdanken, dass die Liebe im *Prolog* überhaupt einer *Unbekannten* gilt. Man vergleiche die handschriftlichen Fassungen Hofmannsthals vor der Publikation mit der Druckfassung in der ersten Folge der *Blätter für die Kunst*. In den Reinschriften aus der Hand Hofmannsthals (2 H² und 6 H⁵) und in der von ihm vor seinen Freunden aus der Erinnerung rezitierten Version (4 t¹) lautet der 20. Vers in zwei Varianten:⁷⁹⁵

Wer weiß, man kennt sie *noch* und liebt sie einst (2 H² und 4 t¹)

Wer weiß, man kennt sie *einst* und liebt sie noch (6 H⁵)

Erst in der Druckfassung heißt es:

Wer weiß, man kennt sie *nicht* und liebt sie noch [später auch: *doch*]⁷⁹⁶

Offenbar aus der Hand Georges stammt das „Nicht-Kennen“, das Hofmannsthal in allen späteren Nachdrucken übernimmt. Mit der Änderung vom „Noch/Einst-Kennen“ zum „Nicht-Kennen“ wird der Entstehungsprozess der Liebe zu dem unbekanntem Mädchen zum Ausdruck gebracht. Man führe sich die betreffenden Verse noch einmal vor Augen:

Man kennt sie nicht, man hat sie kaum gesehen
(Wer weiß, man *hätte sie vielleicht geliebt*,
Wer weiß, man kennt sie nicht und *liebt sie noch* [oder: *doch*]) –

Zuerst wird die Tatsache vom „Nicht-Kennen“ in eine mögliche Liebe überführt, die durch den Konjunktiv und das „Vielleicht“ doppelt relativiert wird. Diese inzwischen vorgestellte Möglichkeit („man hätte sie vielleicht geliebt“) wird im folgenden Vers prompt als eine Wirklichkeit (man [...] liebt sie noch/doch) wahrgenommen, indem Worte aus den vorangegangenen Versen wiederholt und vermischt werden. Die Wiederholungen haben eine gewisse Funktion der Halluzination und Selbsttäuschung, und zwar bis zu einem Maß, dass der Sprechende offenbar keinen Unterschied zwischen Imagination und Realität macht.

Weder trennt der Page Wahrnehmung von Vorstellung noch unterscheidet er Erinnerung von Einbildung. Das Erinnern wird zunächst als Malen aufgefasst, das von Ergänzung und

⁷⁹⁵ Vgl. HSW III, S. 337. Beim Erhalt der Druckfassung sind Hofmannsthals Vater Änderungen und Druckfehler aufgefallen, vgl. HSW III, S. 376f. Hofmannsthal hat später vergebens um die Rücksendung des Manuskripts gebeten, vgl. den Brief Hofmannsthals an Klein vom 10. Oktober 1892 und Kleins Antwort vom 16. Oktober 1892, GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 46f.

⁷⁹⁶ Ebd., S. 342. Ferner GW GLD, S. 238 und *Blätter I/1*, S. 14. Hervorhebung von C.S.

Hinzufügung von Details geprägt ist. Dass der Dichter dem Maler nahesteht und die moderne Kunst aus der reproduzierenden Erinnerung hervorgeht, kennt man schon aus Baudelaires *Le Peintre de la vie moderne*. Dazu gibt es aber zwei Modelle, die einander entgegenstehen. Man vergleiche die letzten acht Verse des *Prologs* mit denen von Georges Gedicht *Von einer Begegnung*, die in einem anderen Kontext schon angesprochen wurden:

Inzwischen malt man sich in hellen Träumen
 Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte,
 Und drinnen duftig zwischen rosa Seide
 Das blonde Köpfchen, kaum im Flug gesehn,
 Vielleicht ganz falsch, was tut's... die Seele will's...
 So, dünkt mich, ist das Leben hier gemalt
 Mit unerfahrenen Farben des Verlangens
 Und stillem Durst, der sich in Träumen wiegt.

O dass die laune dich zurück mir brächte!
 Dass neue nicht die fernern formen stören!
 Wie ward es mir gebot für lange nächte
 Treu zug um zug dein bildnis zu beschwöre
 Umsonst · ein steter regen bitterer lauge
 Benezt und bleicht was mühevoll ich male.
 Es geht... wie war dein haar und wie dein auge?
 Es geht und stirbt in bebendem finale.

Bei George bemüht sich das lyrische Ich um ein treues Bild der Vorübergegangenen und ist daran qualvoll und kläglich gescheitert. Aus einem flüchtigen Anblick bildet sich nur eine äußerst vage und zersplitterte Erinnerung, die keine festen und genauen Gesichtszüge der fremden Frau wiedergibt. Ebenso vage ist die Erinnerung des Pagen, doch er holt daraus offenbar mehr, als er tatsächlich „im Flug gesehn“ hat. Vergleicht man das reproduzierte Nachbild mit dem vorher gesehenen Urbild, so fällt sofort auf, dass in der Erinnerung alles in „weiß“, „rosa“ und „blond“ koloriert worden ist. Es ist weniger eine Ausmalung als eine Übermalung. Ihn stört gar nicht, dass das Bild „falsch“ gemalt wird. Es geht ihm offensichtlich mehr um das Malen als um das eigentliche Bild, mehr um das Selbstgenügen als um den Gegenstand an sich. Die Szene des Vorübergehens dient ihm quasi lediglich als eine Fläche zum Malen, auf die die Farben übertragen werden. Sie sind „unerfahrene[] Farben des Verlangens“. Das Prädikat „unerfahren“ ist nicht nur im Sinne von „jung“ zu verstehen, sondern auch und vor allem im Sinne von „nicht erfahren“ und „nicht erlebt“. Denn die Farben sind erfunden. Gemalt ist weniger ein Porträt des vorübergegangenen Mädchens als vielmehr ein Spiegelbild der eigenen Sehnsucht, die keinen anderen Gegenstand kennt als den Narzissten selbst. Mit anderem Wort: Der Narzisst hat eine fremde Frau mit erfundenen Farben übermalt und verliebt sich in das dadurch entstandene Bild („die Seele will's“), das nicht jene fremde Frau widerspiegelt, sondern das eigene Verlangen. Dass das mit den „Farben des Verlangens“ gemalte Leben ein nicht gesundes und zugleich gefährliches Trugbild ist, stellt Hofmannsthal auch selbstreflexiv in seiner Besprechung zu einem Buch von Ferdinand von Saar dar, den Wortlaut der „Farben des Verlangens“ aufgreifend:

Wir sehnen uns immer nach ihr [i. e.: der schönsten Idylle]: wenn wir in alten Büchern blättern, wenn wir durch alte, enge Gassen gehen; dann weht es uns wie eine flüchtige Ahnung davon an, und wenn sie ein Dichter so malt, mit verklärenden *Farben des Verlangens*. Sie war gewiß nie. Sie ist nichts als Fata morgana. Sie malt die ruhige Dämmerung, und wir stehen im ruhelosen grellen Tag. Wir erleben so viel, so

hastig und so weihelos-undeutlich. Wir sind kein zuversichtliches Geschlecht [...]. Auf das verträumte Geschlecht ist ein wirres und ängstliches gefolgt.⁷⁹⁷

Die geschilderte Szene der Begegnung, in der ein unbekanntes Mädchen in der Sänfte vorübergetragen wird, ist überhaupt keine wirklich erlebte Erfahrung. Sie stellt sich als ein ausgedehnter Vergleich heraus, der von dem einen Partikel „Wie“ (V. 14) bis zu dem anderen „So“ (V. 26) verläuft. Es ist ein ausgedachtes Szenario. Dass es um eine allgemeine Hypothese und kein persönliches Erlebnis geht, verrät darüber hinaus anstelle des lyrischen Ich das Pronomen „man“, das sich auf alle beziehen kann. Der vorliegende Fall des Vorübergehens findet im Gedanken des Pagen statt, nicht in seinem Leben.

2.1.2. Im Modus des Nichtwirklichen: Das große „Wie“

Das einleitende Partikel „Wie“ ist überhaupt das Schlüsselwort für den gesamten *Prolog*. Dem Text liegt eine Struktur der Ähnlichkeit zugrunde,⁷⁹⁸ die dem Narzissmus des Pagen dient. Darauf verweisen zwei in den Monolog eingewobene George-Zitate: Einerseits „des Infanten Bild“, dem der Page ähnlich sieht, andererseits die Aussage des „Dichter[s]“, dass der Page sein „Zwillingsbruder“ sei.⁷⁹⁹ Wegen der äußerlichen Ähnlichkeit liebt der Page das Bild. Und wegen der Seelenverwandtschaft – so muss der Ausruf „o mein Zwillingsbruder“ zu begreifen sein – „versteh[t]“ und in einer früheren Fassung: „lieb[t]“⁸⁰⁰ der Dichter den Pagen.⁸⁰¹ Der Gegenstand, mit dem die zitierte Szene des Vorübergehens zum Vergleich herangezogen wird, ist das Stück *Der Tod des Tizian*, das der Page dem Publikum vor der Aufführung vorstellt, oder genauer: vorzustellen versagt.⁸⁰² Der Page ist sowohl die Allegorie des Prologs, wie der Regieanweisung zu entnehmen ist,⁸⁰³ als auch ein Spiegelbild des Stücks, das ihm der Dichter geschenkt

⁷⁹⁷ Ferdinand v. Saar: „*Schloss Kostenitz*“, HSW XXXII, S. 69, Hervorhebung von C.S.

⁷⁹⁸ Vgl. VOGEL 1993, S. 170.

⁷⁹⁹ HSW III, S. 39, V. 15 sowie S. 40, V. 3. Es handelt sich um Georges Gedicht *Der Infant* (GSW II, S. 26) und die Stelle „o mein zwillingsbruder“ aus seinem Bekenntnisbrief. Der Ausdruck „zwillingsbruder“ kommt auch in *Der Infant* vor (V. 5). Dazu BÖSCHENSTEIN 1997, S. 119f. Ferner vgl. Hofmannsthals Brief an George vom 21. Juli 1892 in Bezug auf die Veröffentlichung des Stücks in *Blättern für die Kunst*: „Im ‚Tod des Tizian‘ wird Ihnen ein bekanntes Detail entgegnetreten: ich meine das Bild des Infanten.“ George antwortet darauf am 30. September 1892: „Da Sie über den ‚Prolog‘ kein motto setzten so liess ich da man in der selben nummer auszüge aus meinen büchern bringt meinen ‚Infanten‘ streichen. die masse könnte da leicht mit missverständnis reden.“ GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 30 und 42.

⁸⁰⁰ Vgl. *Variante*, HSW II, S. 342.

⁸⁰¹ Im „Dichter“ sieht Rieckmann die Figuration Hofmannsthals, im „Pagen“ die Georges, RIECKMANN 1997, S. 56. Böschenstein vertritt hingegen eine genau umgekehrte Meinung: Hinter dem „Dichter“ stehe Hofmannsthal, hinter dem „Pagen“ George, BÖSCHENSTEIN 2006, S. 134.

⁸⁰² Vgl. VOGEL 1995, S. 169: „Was immer der Page zu sagen weiß, dient der raffinierten Entrückung dessen, was doch durch den Prolog in greifbare und verständliche Nähe zu bringen wäre: des angesagten Stücks.“ Ferner: CORBINEAU-HOFFMANN 1993b, S. 239: „Vielfache Brechung zerlegen die Syntax bis zur Verrätselung des Ausgesagtes, und das Spiel mit den verschiedenen Ebenen der Vorstellung und der Erinnerung vermittelt kaum ein klares Bild dessen, was der Prolog zu kennzeichnen sucht – des Stücks selbst.“

⁸⁰³ HSW II, S. 39: „Der Prolog, ein Page, tritt zwischen dem Vorhang hervor[.]“

hat. Ihm gefällt das Stück, „weil's ähnlich ist wie ich“.⁸⁰⁴ Die Liebe zu „des Infanten Bild“, dem „Zwillingsbruder“ und schließlich dem aufzuführenden Stück steht ausnahmslos im Zeichen der Ähnlichkeit zu dem Liebenden selbst, nämlich der narzisstischen Floskel „wie ich“. Kurzum: Die Liebe zu den Anderen ist eine Selbstliebe. Und das gilt auch für die Liebe zu dem blonden „Köpfchen“, einem Realisat des eignen Gedankenspiels.

Dem liebestollen und selbstliebenden Pagen steht eigentlich „Cherubim“⁸⁰⁵ Pate, der Page des Grafen aus der *Hochzeit des Figaro*, den Hofmannsthal in einer Notiz unter Berufung auf Nietzsche als „Graeculus histrio“ bezeichnet, den griechischen Schauspieler also, „der sich in jeder Rolle zurechtfindet“.⁸⁰⁶ Genau die Eigenschaft des von Nietzsche kritisierten Schauspielertums der modernen Menschen, „ungefähr *jeder Rolle gewachsen* zu sein“,⁸⁰⁷ teilt der Page, den der Dichter als „Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume“ anspricht.⁸⁰⁸ Das ist eine treffende Bezeichnung, denn nichts anderes als ein Schauspiel des selbstgeschaffenen Traums stellt das gedankliche Szenario des Vorübergehens dar, das der Page sprechend vorführt.

In der Pagenfigur von Mozart sieht Kierkegaard das erste Studium des „Musikalisch-Erotischen“, in dem die Begierde sich noch nicht vom Begehrten, also dem Gegenstand der Begierde, unterscheidet. Und nach diesem „Urbild der Pagen der Jahrhundertwende“ ist auch der Page Hofmannsthals gestaltet, wie Vogel zu Recht konstatiert.⁸⁰⁹ Der Page befindet sich in einer Vorstufe verfangen, symbolisiert durch seine Pubertät und seine noch nicht erwachte Sexualität. „Wenn die Begierde nicht erwacht ist“, so Kierkegaard, „verzaubert und verstrickt das Begehrte [...]. Die Begierde muss Luft haben, muß zum Ausbruch kommen; das geschieht dadurch, daß sie scheiden“.⁸¹⁰ Und eben das geschieht nicht. Den Schlussvers des *Prologs*, dass der stille Durst „sich in Träumen wiegt“ und sich darüber hinaus nicht in einen Wachzustand bewegt, kann man gut mit der Formulierung Kierkegaards auslegen:

Die Begierde also, die in diesem Stadium nur in einer Ahnung ihrer selbst gegenwärtig ist, ist ohne Bewegung, ohne Unruhe, sanft gewiegt nur von einer unerklärlichen inneren Rührung; wie das Leben der Pflanze der Erde verhaftet ist, so ist sie versunken in stiller, präsentischer Sehnsucht, vertieft in Kontemplation, und kann doch ihren Gegenstand nicht erschöpfen, wesentlich deshalb, weil in tieferem Sinne gar kein Gegenstand da ist[.]⁸¹¹

Dem Pagen bleibt der Augenblick der Erwachung vorenthalten, weil er im Vorübergehen des

⁸⁰⁴ HSW II, S. 40, V. 10-13.

⁸⁰⁵ *Recte*: Chérubin oder Cherubino.

⁸⁰⁶ HSW III, S. 351, Erläuterung dazu S. 405.

⁸⁰⁷ 356. Aphorismus von *Die fröhliche Wissenschaft*, NIETZSCHE 1999d, KSA 3, S. 596.

⁸⁰⁸ HSW III, S. 39, V. 29.

⁸⁰⁹ Vgl. VOGEL 1993, S. 173.

⁸¹⁰ KIERKEGAARD 1998, S. 92.

⁸¹¹ Ebd., S. 93.

„Köpfchens“ keinem anderen begegnet als ihm selbst. Eine wirkliche Begegnung, in der man etwas erlebt, findet nicht statt. Dasselbe gilt auch für die Tizianschüler, die erst nach dem Sterben des Meisters, das allerdings im Bruchstück ausbleibt, „mit der Lebenserhöhung, welche durch den Tod (die Pest) die ganze Stadt ergreift, in Berührung gebracht werden“.⁸¹² In diesem Sinne geht das Bruchstück *Der Tod des Tizian* nicht über ein „Vorspiel“ eines „viel größere[n] Ganze[n]“ hinaus,⁸¹³ und dessen *Prolog* bleibt auch nur ein Vorspiel des Vorspiels.⁸¹⁴ So wie den Schülern im goldvergitterten Garten der Zugang zur Villa Tizians verwehrt bleibt, in der der Meister sterbend das Leben malt, finden sie auch keinen Übergang von ihrem Kunstleben zum wirklichen Leben. Der Garten ist eben nur ein Vorort des Lebens. Auch der Page, die Personifikation des Stücks und daher auch Zwillingbruder der Tizianschüler, findet in seiner Selbstverliebtheit keinen Weg aus dem Ich in die Welt, aus der Kunst in das Leben und aus dem Vorspiel ins Spiel.

Dass das Erlebnis in dem großen „Wie“-Vergleich ausgerechnet den Mangel an Erleben darstellt und die Begegnung im Vorübergehen eben eine Nicht-Begegnung ist, thematisiert Hofmannsthal auch im Gedicht *Erlebnis*, das im selben Jahr wie *Tod des Tizian* entstanden ist. Die zweite Hälfte dieses Gedichtes, markiert durch einen markanten Versbruch (V. 17), wirkt wie eine Beichte des altgewordenen Pagen, der an dem eigenen Ich und dem früheren Leben vorübergeht:

Aber seltsam!	
Ein namenloses Heimweh weinte lautlos	
In meiner Seele nach dem Leben, weinte	
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff	20
Mit gelben Riesensegel gegen Abend	
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,	
Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er	
Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht	
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selbst,	25
Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kindesaugen,	
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht	
Durchs offene Fenster Licht in seinem Zimmer –	
Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter	
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend	30
Mit gelben fremdgeformten Riesensegel.	

Eingesetzt wird ebenfalls ein dominantes „Wie“ (V. 20), dem eine ähnliche Szene der Nicht-Begegnung entspringt, die sich durch zwölf Verse (V. 20-31) durchzieht. Die Stimmung ist aber ganz anders, ebenso wie die Perspektive. Der Melancholiker fährt an seiner Heimat vorbei,

⁸¹² Vgl. Hofmannsthals Brief an Walther Brecht vom 20. Januar 1929, GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 234 sowie HOFMANNSTHAL u. BRECHT 2005, S. 170.

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Vgl. VOGEL 1993, S. 172.

an dem Alltagsleben in Gassen und an Brunnen, und schließlich auch an sich selbst und an der eigenen Vergangenheit. Das Alter Ego im kindlichen Alter, wie der junge Page des *Prologs*, ist dem erwachsenen und erwachten Ich völlig entfremdet. Dieses „namenlose[] Heimweh [...] nach dem Leben“ wird auch den Pagen ereilen, sobald er der Pubertät entwachsen und aus der narzisstischen Träumerei erweckt ist. Das *Erlebnis* ist offenbar eine Selbstanklage über das Defizit am Erleben.

2.2. Der Blick zwischen Imagination und Realität:

Das Glück am Weg

Was sind denn unsere Erlebnisse? Viel mehr Das, was wir hineinlegen, als
Das, was darin liegt! Oder muss es gar heißen: an sich liegt Nichts darin?
Erleben ist Erdichten? –
(Nietzsche: *Erzählen und Erdichten*)⁸¹⁵

Auch die „allegorische Novелlette“ *Das Glück am Weg* handelt von einem Erlebnis auf dem Meer, in dem sich nichts anderes ereignet als das Versäumnis des Glücks. Zwei Schiffe kreuzen sich und trennen sich wieder. Auf dem einen befindet sich der Ich-Erzähler, auf dem anderen eine „blonde junge Dame“ (8, 19).⁸¹⁶ Eine Liebesgeschichte findet nicht statt: Sie hätte stattgefunden. Der Protagonist versucht in der Fantasie von der unbekanntenen Frau Besitz zu ergreifen, scheitert aber an dem Augenblick, in dem die Wirklichkeit einbricht: Die Frau steht auf und verschwindet in die Luke. Dem enttäuschten Fantasten fällt schließlich der Schiffsname ins Auge: *La Fortune*.

2.2.1. *La Fortune*: Allegorie des Glücks als Erzählung und Personifikation

Den Text ordnete Hofmannsthal 1893 der Gattung „Prosagedicht“ zu, die er drei Jahre zuvor schon definiert hatte: „Die Gedichte in Prosa reine Lyrik, lose Gedanken, kleine Bilder, Allegorien. Ein Schimmer von Subjectivität über allem. [...] eine Art lyrisches Prosatagebuch, etwa ‚Gedanken‘, oder ‚Eindrücke‘ oder ‚Träume‘.“⁸¹⁷ Schon an dieser Definition erkennt man Merkmale, wie die Verschmelzung von Gattungen (Lyrik und Prosa), die Wechselwirkung von Medien (Bild und Text), die Austauschbarkeit von Wirklichkeit und Imagination sowie die Hervorhebung von allegorischem Verfahren und subjektiver Wahrnehmung. Hofmannsthal schließt sich dabei offenbar der Tradition des *Poème en prose* an, die auf Baudelaires *Spleen*

⁸¹⁵ 119. Aphorismus der *Morgenröte*, NIETZSCHE 1999d, KSA 3, S. 114.

⁸¹⁶ Im Folgenden werden Zitate aus *Das Glück am Weg* (HSW XXVIII, S. 5-11) in Klammern angegeben. Die erste Zahl bezieht sich auf die Seite, die zweite auf die Zeile.

⁸¹⁷ HSW XXXVIII, S. 64f. Vgl. auch die Notiz von 1893 in HSW XXXVIII, S. 253f. Dort ist *Das Glück am Weg* unter den aufgezählten „Prosagedichte[n]“ als vollbracht angekreuzt worden, ferner: HSW XXIX, S. 396ff.

de Paris zurückgeht.⁸¹⁸ Unter dem Titel *Das Glück am Weg* wollte er ursprünglich ein „Melodram“⁸¹⁹ schreiben, das dann allerdings in sein fragmentarisch gebliebenes Stück *Landstraße des Lebens*⁸²⁰ aufging, aus dem wiederum ein „allegorisches Gegenspiel zum ‚Tor und Tod‘“ werden sollte.⁸²¹ Schon im „Melodram“ hatte Hofmannsthal vor, das Glück figurativ erscheinen zu lassen.⁸²² Und das ist in *Landstraße des Lebens* ansatzweise realisiert: Das Glück taucht dort als eine Figur auf, die „incognito“ mitten in einem Zug des Totentanzes vorbeizieht.⁸²³ Der Plan von einem Drama über das Glück wurde nach der Niederschrift des Prosagedichts zwar aufgegeben, die Idee des allegorisch dargestellten Glücks jedoch blieb. In der „allegorischen Novellette“ kommt das Glück gattungsgemäß nicht als eine handelnde *dramatis persona* vor, sondern wird in seiner verborgenen Anwesenheit, eben „incognito“, von einer unbekanntem Frau allegorisch vertreten, die in einem Schiff vorbeifährt.

Die Allegorie des Glücks ist dabei unter zwei Aspekten zu verstehen, die jeweils den beiden geläufigen Formen dieser rhetorischen Stilfigur entsprechen.⁸²⁴ Es geht vor allem um die allegorische Erzählung (*metaphora continuata*) mit zwei unterschiedlichen Bedeutungsschichten. Auf der oberflächlichen Ebene (*sensus litteralis*) handelt es sich um eine zufällige Begegnung mit einer unbekanntem Frau, auf der tiefliegenden Ebene (*sensus spiritualis*) um die Begegnung mit dem eigenen Glück bzw. Schicksal, nämlich *La Fortune*. Damit ist auch die von Schopenhauer spekulierte Einheit von Zufall und Schicksal angesprochen, die dem Vorübergehen inhärent ist. Das Glück erscheint darüber hinaus als eine allegorische Figur (*personificatio*), die die unbekanntem Frau im vorbeifahrenden Schiff verkörpert. Die Frau wird zwar als Glücksfigur erkannt, aber nicht erfasst. Dabei schwingt offenbar das Bild der *Occasio* mit, des als weibliche Gestalt dargestellten Kairos. In *Das Glück am Weg* sind zugleich der narrative und der

⁸¹⁸ Zum Prosagedicht Hofmannsthals vgl. NIENHAUS 1986, S. 140-173, zu *Das Glück am Weg* siehe S. 154-160.

⁸¹⁹ HSW III, S. 249f.

⁸²⁰ HSW III, S. 251ff.

⁸²¹ Vgl. Die Erläuterungen zu den beiden unvollendeten Stücken in: HSW III, S. 769-780, hier bes. S. 769f. und 774f. Die allegorischen Figuren des Todes und des Glücks in *Landstraße des Lebens*, die Grundidee von der Glückserfahrung sowie die Form eines kleinen Puppentheaters finden sich später in *Das kleine Welttheater oder die Glücklichen* wieder.

⁸²² Hofmannsthal hat Gabriel Dubray, seinen französischen Lehrer und Begleiter auf der südfranzösischen Reise, gefragt: „Wie grüsst das Glück?“ HSW III, S. 249, Erläuterung dazu S. 770.

⁸²³ Vgl. HSW III, S. 256: „Auf der Landstraße unten wandert das ganze Leben vorbei: [...] der Tod fährt in einem einspännigen Zeiselwagen einen alten Herrn, Handwerksburschen, vornehme Reisende zu Pferde, Bettler, das Glück incognito[.]“ Man vergleiche diese Szene des Totentanzes mit der in *Tor und Tod*: „Draußen sieht man durchs Fenster den Tod geigenspielend vorübergehen, hinter ihm die Mutter, auch das Mädchen, dicht bei ihnen eine Claudio gleichende Gestalt.“ (HSW III, S. 80)

⁸²⁴ Hierzu und im Folgenden FREYTAG 2008, Art. „Allegorie“, S. 13 und KURZ 2004, S. 30ff. Zur Allegorie bei Hofmannsthal im Allgemeinen und in *Das Glück am Weg* im Besonderen vor allem: RENNER 2000, S. 87f., RENNER 1993, S. 253f., STEINER 1996b, S. 68ff. und STEINER 1996a., S. 201ff. Renner konzentriert sich dabei auf Hofmannsthals Kunstrezeption und Wiederbelebung der erstarrten Allegorie, Steiner hingegen auf die allegorische Schrift im Zusammenhang mit der Zeit.

figurative Aspekt der Allegorie zu erkennen, am deutlichsten im allerletzten Augenblick, in dem die „blonde junge Dame“ als Person in den Schiffsbauch verschwindet und *La Fortune* als Schiffsname in „blinkenden Buchstaben“ (11, 7) erscheint. Aus dem Bild wird Schrift. Damit wird auch eine Epiphanie dargestellt, und zwar sowohl im Sinne von Erscheinung der Glücksgöttin als auch im Sinne von plötzlicher Erkenntnis über das Glück.

Die Palimpseststruktur des Vorübergehens wird in der Erzählung ostentativ demonstriert: Einerseits wird die Gegenwart durch Retrospektion und Antizipation fast ausgehöhlt, andererseits sprengt sie gerade deswegen ihre zeitliche Enge und gewinnt vergangenheitserweckende sowie zukunftsverwegnehmende Dimensionen. Die einfache Wirklichkeit des Vorübergehens wird durch die komplexen Gedanken überdeckt, die sich im Laufe des Textes in einer langen Kette von Wahrnehmung, Erinnerung, Offenbarung, Einbildung und Entsagung niederschlagen. Dem gedanklichen Auf- und Abschwung des Zuschauenden entspricht stufenweise die Verwandlung der Vorübergehenden vor seinem inneren Auge, die eine lange Skala der Abstrahierung durchläuft: Die unbekannte Frau im fremden Schiff wird zunächst als eine konkrete „blonde, junge Dame“ wahrgenommen, dann als eine schattenhafte „Gestalt da drüben“ (9, 7f.) und schließlich als ein völlig entkörperlichtes „Phantasma ihres Wesens“ (9, 26-27). Im Höhepunkt stellt sich der Protagonist eine „kleine[] Pose“ (10, 10) dieser Frau vor, bis sich ihm am Ende plötzlich ein goldener Schriftzug „La Fortune“ (11, 8) offenbart, und zwar in dem Augenblick, in dem die Frau aus seiner Sicht verschwunden ist. Im selben Moment geht das Sehen ins Sehnen über und das Wachen ins Träumen, bis schließlich der Erzähler vom Einbruch der Wirklichkeit erschüttert wird. Es ist eine ungeheure solipsistische Sinnstiftung vor der Kulisse einer zufälligen Begegnung. Die große Bedeutung, die der Unbekannten zugeschrieben wird, erkennt der Protagonist in ihrer höchsten Annäherung und verliert sie bei ihrer allmählichen Entfernung.

2.2.2. *Actio in distans*: Sehen und Sehnen

Das Seelerlebnis, dass am Schiff des Protagonisten eine fremde Yacht vorbeifährt, die eine „blonde junge Dame“ befördert, stellt sich als ein Seherlebnis heraus. Und das Erlebnis des Sehens wird wiederum von der Sehnsucht des Beobachters überlagert. In die Wahrnehmung mischt sich die Imagination. Die Änderung der Distanz bildet dabei einen Handlungsrahmen für die Erzählung. Indem der Ich-Erzähler die fremde Frau bei der Annäherung beider Schiffe durch ein Fernglas voyeuristisch beobachtet, steuern seine Gedanken von punktuellen Erinnerungen über eine plötzlich eingefallene Erkenntnis bis auf eine feierliche Illusion eines Liebesgesprächs zu, um diese Unbekannte in seine Geliebte zu verwandeln und an *ihrer* Pose die Bürgschaft *seines* Glücks zu erkennen. Im Zenit der Fantasie tritt die Wende ein, die den

Vereinnahmungsversuch vereitelt: Während sich das andere Schiff wieder langsam entfernt, entzieht sich auch die Frau dem Blick ihres Betrachters, indem sie das Schiffsdeck verlässt. Dabei sind einige Augenblicke konstruktiv und konstitutiv für die Entwicklung der Handlung: Erstens als „eine blonde junge Dame“ im „runden Fleck“ (8, 9) eines Fernglases in Erscheinung tritt, zweitens als „auf einmal vor dem inneren Aug’ die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen“ (9, 24f.), drittens als die Frau überraschend den Blick des Voyeurs erwidert und „den Kopf schütterte“ (10, 25) und viertens als dem resignierten Ich plötzlich „etwas Blinkendes“ (11, 5) ins Auge sticht, der Schiffsname *La Fortune* „in blinkenden Buchstaben“ (11, 7).

Die biografische Grundlage der Novelle liefert Hofmannsthals Herbstreise 1892 in Südfrankreich, die ihn über das Mittelmeer entlang der Riviera weiter nach Oberitalien führte.⁸²⁵ In Arles glaubte er einen Duft zu spüren, der „wie ein Schiff von Schiras vorüberfährt“.⁸²⁶ Auf den synästhetischen Duft, der eine sinnliche Vision hervorruft, nimmt der „milchige[], opaline[] Duft“ (7, 3) Bezug, in den der Schiffspassagier die Riviera versinken sieht, und zwar alles „scharf und springend, weil es *verschwunden* war“ (7, 6f., Herv. v. C.S.). Er glaubt den Duft zu spüren, „den doppelten Duft der süßen Rosen und des sandigen, salzigen Strandes“ (7, 8f.), obwohl er sich dessen bewusst ist, dass es wegen der falschen Windrichtung „wohl nur Täuschung“ (7, 11) sein muss. Der halluzinatorische Rückblick auf die bereits verschwundene Küstenlandschaft, die durch den nicht existierenden Duft hervorgerufen wird, schafft eine suggestive und sinnesträgerische Stimmung, in der die ganze Geschichte ihren Lauf nimmt. Das Seherlebnis findet vielmehr vor dem inneren Auge statt als draußen auf dem Meer. Die Imagination konkurriert und konvergiert mit der Wirklichkeit.

Der Erscheinung der Frau auf dem Schiff geht die des Meeresherrn Neptun voraus. Jene findet in der Realität statt, diese in der Fantasie. Dabei beruft sich Hofmannsthal wohl auf Nietzsche, der mit dem 60. Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* einen Prätext für die Begegnung auf dem Meer zur Verfügung stellt.⁸²⁷ Die Vorlage wird *in extenso* herangezogen:

⁸²⁵ In *Südfranzösische Eindrücke* (HSW XXXII, S. 62-66) hat Hofmannsthal über diese Reise berichtet, ferner vgl. sein Reisetagebuch in: HSW XXXVIII, S. 175-181

⁸²⁶ HSW XXXVIII, S. 176. Diese Notiz über den Duft, in dem man sich den persischen Orient vorstellt, führt Hofmannsthal an einer Stelle im Aufsatz *Über moderne englische Malerei* aus: „Wir fahren nachts übers Meer. Fern ist das Land, und wir sehnen uns nach dem Gemurmel süßen Wassers, nach Gärten und Wegen der Erde. Da wirft der Wind einen feinen, süßen, scharfen Duft im Wehen über uns. ‚Rosen!‘ ruft der eine halb im Schlaf und lächelt. Aber es gibt keine Rosen weit und breit. Der Duft flog herüber von einem Schiff, das im Dunkel vorüberglitt, einem Schiff persischer Männer, geladen mit köstlichem betäubendem Oel, dem ausgekochten süßen Blut glühender Rosen, das durch Ritzen sickert und in der Nachtluft lebt.“ HSW XXXII, S. 136.

⁸²⁷ Darauf verweist RENNER 2000, S. 97f. und RENNER 1993, S. 257f. Dort auch die anderen kon- und intertextuellen Referenzen, wie *À une passante* von Baudelaire, *Transzendente Spekulation* von Schopenhauer und *De l'Amour* von Stendhal, S. 95ff.

Die Frauen und ihre Wirkung in die Ferne. – Habe ich noch Ohren? Bin ich nur noch Ohr und Nichts weiter mehr? Hier stehe ich inmitten des Brandes der Brandung, deren weisse Flammen bis zu meinem Fusse heraufzüngeln: – von allen Seiten heult, droht, schreit, schrillt es auf mich zu, während in der tiefsten Tiefe der alte Erderschütterer seine Arie singt, dumpf wie ein brüllender Stier: er stampft sich dazu einen solchen Erderschütterer-Tact, dass selbst diesen verwetterten Felsunholden hier das Herz darüber im Leibe zittert. Da, plötzlich, wie aus dem Nichts geboren, erscheint vor dem Thore dieses höllischen Labyrinthes, nur wenige Klafter weit entfernt, – ein grosses Segelschiff, schweigsam wie ein Gespenst dahergleitend. Oh diese gespenstische Schönheit! Mit welchem Zauber fasst sie mich an! Wie? Hat alle Ruhe und Schweigsamkeit der Welt sich hier eingeschifft? Sitzt mein Glück selber an diesem stillen Platze, mein glücklicheres Ich, mein zweites verewigtes Selbst? Nicht todt sein und doch auch nicht mehr lebend? Als ein geisterhaftes, stilles, schauendes, gleitendes, schwebendes Mittelwesen? Dem Schiffe gleichend, welches mit seinen weissen Segeln wie ein ungeheurer Schmetterling über das dunkle Meer hinläuft! Ja! *Ueber* das Dasein hinlaufen! Das ist es! Das wäre es! – – Es scheint, der Lärm hier hat mich zum Phantasten gemacht? Aller grosse Lärm macht, dass wir das Glück in die Stille und Ferne setzen. Wenn ein Mann inmitten *seines* Lärmes steht, inmitten seiner Brandung von Würfen und Entwürfen: da sieht er auch wohl stille zauberhafte Wesen an sich vorübergleiten, nach deren Glück und Zurückgezogenheit er sich sehnt, – *es sind die Frauen*. Fast meint er, dort bei den Frauen wohne sein besseres Selbst: an diesen stillen Plätzen werde auch die lauteste Brandung zur Todtenstille und das Leben selber zum Traume über das Leben. Jedoch! Jedoch! Mein edler Schwärmer, es giebt auch auf dem schönsten Segelschiffe so viel Geräusch und Lärm und leider so viel kleinen erbärmlichen Lärm! Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor Allem – *Distanz!*⁸²⁸

Der Ennui der ohrenbetäubenden Meeresbrandung, die Poseidon durch eine Erderschütterung erzeugt hat,⁸²⁹ wird durch den Blick auf ein in der Ferne still schwebendes „grosses Segelschiff“ unterbrochen bzw. gebrochen, das als eine „gespenstische Schönheit“ plötzlich erscheint. Darin schwingt unverkennbar jene schöne Passantin Baudelaires mit, die in der heulenden Straße „autour de moi“ vorübergeht. Das Erscheinungsbild von Poseidon, dem „Erderschütterer“, hat Hofmannsthal sich wohl an der Stelle angeeignet, in der er einen grandiosen Triumphzug von Neptun aus dem Meer aufrauschen lässt, der „wie der wühlende Maulwurf weiche Erdwellen aufwerfend den Kopf aus den Schollen hebt“ (7, 17f.). Auch die metaphorische Gleichsetzung von dem „dahergleitend[en]“ Schiff und der „an sich vorübergleiten[den]“ Frau hält ihren Einzug in Hofmannsthals Text, ebenso wie „die Bürgschaft [des] tiefen, stillen, fraglosen Glücks“ (10, 20f.), die von einer Frau/einem Schiff in der Ferne geleistet wird. Und nichts anderes als eine Projektion des Glücks „in die Stille und Ferne“ stellt die Erzählung Hofmannsthals dar, der das Prinzip der „*Distanz*“ zugrunde liegt, die verklärt, vortäuscht, suggeriert und, wie Nietzsche ausdrücklich fordert, „zuerst und vor Allem“ gewahrt werden soll. Denn durch die Aufhebung der Distanz würde der Schein des Glücks zerstört, und genau das wird der Protagonist Hofmannsthals am Ende der Novelle schmerzlich erfahren.

Die aus Nietzsches Aphorismus entlehnten Elemente werden kreativ in die Handlung integriert. Durch die sinnliche Wahrnehmung aus der Distanz, die einerseits der Wahrheit widerspricht

⁸²⁸ NIETZSCHE 1999d, KSA 3, S. 424f.

⁸²⁹ Zu den chthonischen Zügen und der Funktion Poseidons als „Erderschütterer“ vgl. HUNGER 1974, S. 345f.

und andererseits wahr zu sein scheint, werden das Reale und das Irreale, das Wirkliche und das Mythologische, das Gesehene und das Gedachte in eine lückenlose Kette zusammengefügt. Das eine bringt das andere hervor. Die narrative Konsequenz erfolgt nicht nur mittels der vielen rekursiven Wiederholungen von Wörtern und Phrasen,⁸³⁰ sondern auch durch die mythologische Erinnerung des Ich-Erzählers. Die wirklich gesehenen „drei Delphine“, die „rauschend“ und „plötzlich“ auf- und abgetaucht sind (7, 13-15),⁸³¹ eilen gemäß der Mythologie dem Meeresherrn voraus, der deswegen „hätte [...] aufrauschen müssen“ (7, 17).⁸³² Die Realität geht in die Fantasie über, der Indikativ in den Konjunktiv. Bekanntlich gilt der Delphin als das Attributtier von Poseidon, und zwar als sein Brautwerber, der ihm Amphitrite auf einem Muschelwagen zurückträgt, die vor der Verbindung mit ihm zu Atlas geflüchtet ist.⁸³³ So trägt – dem Mythos entsprechend – tatsächlich eine Yacht dem Visionär eine Frau entgegen, die er lieben könnte. Der imaginierte Neptun im Muschelwagen soll „unheimlich und reizend“ aussehen „wie das Meer selbst, mit weicher Anmut, frauenhaften Zügen und Lippen rot, wie eine giftige rote Blume...“ (7, 25-27). Genauso „unheimlich und reizend“ sieht in der Tat die „blonde junge Dame“ auf dem Feldsessel aus, die einen „moosgrünen breiten Gürtel“ trägt, „in dem ein paar halboffene Rosen steckten, rosa Rosen, la France-Rosen...“ (8, 21f.) Die Realität blendet sich wieder ein, in der selbst die Metapher sich durchsetzt: Aus „roter Blume“ werden „rosa Rosen, la France-Rosen“. Zusammenfassend kann man die narrative Konsequenz so beschreiben: Das wirkliche Bild von drei Delphinen löst eine imaginierte Vision von Neptun aus. Diese ruft gleich wieder eine reale Szene hervor, in der eine Frau erscheint. Die Mythologie und die Realität ergänzen einander.

Gleichzeitig leiten die rekursiven und repetitiven Beschreibungen von Wind und Meer die Übergänge zwischen Wirklichkeit und Irrealis ein, sodass das Narrative noch konsequenter erscheint. Vor dem Auftauchen der Delphine geht „der Wind [...] ja landwärts, schwärzlich rieselnd lief er landwärts“ (7, 9f.). Nach dem Untertauchen der Delphine und vor dem Auftauchen

⁸³⁰ Die Rekurrenz-Struktur von „Fleck“ betont NIENHAUS 1986, S. 156. Auf die mehrmals vorgekommene Farbe „Gold“, die die Konnotation von „Schein“ hervorruft, verweist SCHNEIDER 2012, S. 292. Und „Gold“ steht im Text für Glück, STEINER 1996a, S. 203.

⁸³¹ In der Bucht von Marseille sah Hofmannsthal Delphine aus „dem lichtblauen phosphoreszierenden Meer [aufspringen] bei durchsichtiger sternheller Dämmerung“, vgl. den Brief Hofmannsthals vom 22. September 1892 an die Mutter, zit. in: HSW XXVIII, S. 199.

⁸³² Dass die Delphine nicht umsonst, sondern *vor Neptun* aufspringen sollen, deutet der folgende Doppelvergleich an: „So tanzen *vor einem feierlichen Festzug* radschlagende Gaukler und Lustigmacher, so liefern betrunkene bockfüßige Faune *vor dem Wagen des Bacchos* einher...“ (GW Erz., S. 33, Herv. v. C.S. Diese Stelle wurde von Hofmannsthal beim zweiten Druck gestrichen und bleibt daher in HSW XXVIII aus). Der junge und schöne Neptun in der darauffolgenden Vision trägt deutliche Züge des Bacchus. Renner interpretiert die Fusion von Bacchus und Neptun als ein „Zeichen ambivalenter Triebkraft.“ RENNER 2000, S. 100, auch RENNER 1993, S. 257f.

⁸³³ HUNGER 1974, Art. „Amphitrite“, S. 33.

von Neptun liegt „[l]eer [...] der Fleck und wurde wieder glatt und blinkte“ (7, 15f.). Und nach dem Verschwinden der Vision und vor dem Auftauchen des fremden Schiffs weht schließlich wieder „[ü]ber das leere, glänzende Meer [...] schwärzlich rieselnd der leise Wind“ (7, 28f.).⁸³⁴ Am Ende der Erzählung, als sich das fremde Schiff allmählich entfernt, kommen wieder Wind und Meer ins Spiel, um das Ende auf den Anfang zurückzubinden und die gesamte Bildkette von „Delphine – Neptun – Frau – Schiff“ nochmals hervorzurufen: „Mir war, als fühlte ich fröstelnd, wie durch diese Leere ein *Lufthauch* lief. Stumpf, gedankenlos aufmerksam sah ich zu, wie sich zwischen sie und mich ein leerer, reinlicher, emailblauer, glänzender *Wasserstreifen* legte, der immer breiter wurde.“ (10, 32-35. Herv. v. C.S.) Zu Beginn rauscht Neptun ganz langsam aus der Meerestiefe empor, am Ende verschwindet die Frau Schritt für Schritt in den Schiffsbauch. Kraft der Imagination versucht der Protagonist die Wirklichkeit zu beeinflussen oder gar zu konstruieren.⁸³⁵ Das bestimmt auch den Tenor für seine darauffolgende Begegnung mit der vorübergehenden Frau. Das Sehnen vermengt sich mit dem Sehen.

Ein gutes Fernglas bringt dem Beobachter das fremde Schiff „ganz nahe, fast unheimlich nahe“ (8, 10). Die Lust am unerlaubten Blick, das Gegenüber zu beobachten, ohne dabei bemerkt zu werden, findet ihren Ausdruck im Vergleich mit der Fensterschau,⁸³⁶ dass man nie gesehene Menschen „belauscht“ (7, 13) und ihnen „unsäglich nahe“ (7, 14) kommen kann. Ähnlich schützt das Fernglas den Beobachter vor der Blickerwiderung der fremden Frau. Die

⁸³⁴ Schneider interpretiert den „schwärzlich rieselnd[en]“ Wind als „Hadeswind des Todes“, der die Grablegung der Frau vorwegnimmt, und die leere Wasserfläche als „Zeichen der Entzauberung und des Entzugs“, SCHNEIDER 2012, S. 228. Vgl. auch STEINER 1996b, S. 75.

⁸³⁵ Dass die Vorgänge im realen Leben durch das Bildungswissen – hier durch die mythologische Erinnerung – gestaltet werden, zeitigt eine Notiz Hofmannsthals vom November 1893: „[Wir] empfinden nicht Naturvorgänge sondern Kunstwerke als das Erstvorhandene, Natürlich gegebene[.] [Die Naturvorgänge] [k]ommen durch die Kunst zu uns; füllen Schemata (Sonett, Schicksalstragödie, Pantomime) mit *entsprechendem* Inhalt aus; entsprechen kann der Form in tiefsten Sinn aber nur jenes Organische, dessen Schale eben das Kunstwerk ist; so erst kommen wir dazu, unser Erlebtes zu gestalten.“ (HSW XXXVIII, S. 246f.)

⁸³⁶ Vgl. Hofmannsthals Brief an seinen Vater vom 16. August 1895, in dem er sich auf die berühmte Fensterperspektive in Maeterlincks *L'Intérieur* (1894) bezieht: „Nur wenn man das Menschenleben so ansieht wie in der Maeterlinckschen Szene [...], der alte Greis, der die ruhig dasitzende Familie ansieht, kommt einem eben die Märchenhaftigkeit des Alltäglichen zum Bewußtsein, das Absichtlich-Unabsichtliche, das Traumhafte.“ HOFMANNSTHAL 1935, *Briefe* I, S. 169f. Auch Baudelaires Prosagedicht *Les Fenêtres* (1869) kann man heranziehen, um diese Stelle zu beleuchten: „Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. [...] / Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant. [...] / Peut-être me direz-vous : ‚Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?‘ Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?“ (BSW 8, S. 256) Das geschlossene Fenster bietet dem Betrachter Distanz und Schutz. Die erblickte fremde Frau gilt als Projektionsfigur der Fantasie, die den Fantasten selbst zu Tränen rührt, und die Imagination, die ihm nutzt, ist wichtiger als die Realität. Diese gedankliche Entwicklung verfolgt auch Hofmannsthal in seiner Erzählung. Zur „Fensterschau“ als Motiv in Hofmannsthals Werk vgl.: KRAFT 1959, S. 106ff. sowie RENNER 1986, S. 146ff.

visuelle Entfernung wird aufgehoben, nicht aber die Schutzfunktion der Distanz. Analog der olfaktorischen Suggestion am Anfang, in der man die Riviera „scharf“ sieht, ist an dieser Stelle die überdeutliche Wahrnehmung einer optischen Täuschung zu verdanken.⁸³⁷ Erst im Schein der Nähe darf der Ich-Erzähler die Frau in der Ferne wie ein Kunstwerk genießen:⁸³⁸

In der Mitte stand eine Art Feldsessel, auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde junge Dame. Ich sah alles ganz deutlich: den dunklen Poster, in den sich die Absätze der kleinen, lichten Halbschuhe einbohrte, den moosgrünen breiten Gürtel, in dem ein paar halboffene Rosen steckten, rosa Rosen, la France-Rosen... (8, 17-22)

Auf die Erscheinung der Frau hat sich der Protagonist mental schon vorbereitet. Die akribische und detaillierte Beschreibung, die einem „runden Fleck“ (8, 16) entspringt, stellt sich als eine Art Nachbild jener mythologischen Vision von Neptun heraus, die ebenfalls aus einem „[I]eer[en] [...] Fleck“ (7, 15) hervorgeht. Während der emporsteigende Neptun ein Konstrukt der Fantasie vor dem Hintergrund der Realität ist, dient die liegende Frau in der Realität der Fantasie als Projektionsfläche. In einem Zwischenraum von Nähe und Ferne wird die „blonde junge Dame“ als ein Objekt der Männerbegierde dargestellt, eine einsame Frau also, „die ihren Liebhaber erwartet“.⁸³⁹ Doch es droht in der folgenden Szene eine Gefahr des zurückgeworfenen Blicks, die zwar gleich entschärft wird, aber durchaus die Katastrophe am Ende der Erzählung vorwegnimmt. Die Frau bewegt sich. „Sie schlug die Augen auf“ (8, 26) und der Voyeur fühlt sich ertappt: „Ihr Blick lief über mich, und ich wurde verlegen, daß ich sie so anstarrte, aus solcher Nähe[.]“ (8, 27f.). Im Moment, in dem es ihm einfällt, dass die schützende Distanz immer noch da ist, fühlt er sich sicher und „richtete also wieder das Glas auf sie“ (8, 31).

Die intensive Beobachtung des Protagonisten führt anschließend zu einer plötzlichen Erkenntnis, die ihm wohl seine erotische Erwartung eingeredet hat: „In diesem Augenblick wußte ich zwei Dinge: daß sie sehr schön war, und daß ich sie kannte.“ (8, 32f.) Mit dem Ziel, diese schöne Unbekannte wiederzuerkennen, begibt er sich auf der Suche nach ihr in seiner eigenen Vergangenheit. Auf die Frage „woher?“ (8, 34) versucht er sich Spuren zu vergegenwärtigen, die die Frau in seinem Leben hinterlassen haben soll. Die Erwartung bringt die Erinnerung in

⁸³⁷ Im Brief vom 31. August 1892, kurz vor seiner Reise nach Südfrankreich, schrieb Hofmannsthal an Schwarzkopf: „In einer Praterbude schaut man durch [...] eine *Camera obscura* ohne Linse: man sieht die ganzen umliegenden Teile des Wurstelpraters mit Bäumen und Wagen und Menschen haarscharf, aber so klein, daß einem alles gar nicht wirklich, sondern wie etwas Künstliches vorkommt: so ungefähr sehe ich mir leben zu.“ HOFMANNSTHAL 1935, *Brief I*, S. 65. Auch an dieser Stelle wird kraft einer gesteigerten Sehfähigkeit in der täuschenden Nähe eine Distanz erzeugt, die zur Ästhetisierung des Lebens führt. Mit dem intertextuellen Verweis auf E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, in dem der Protagonist Nathanael die Holzpuppe Olympia ebenfalls durch ein Perspektiv beobachtet, sich in sie verliebt und ihr verfällt, betont Steiner die Fatalität in dieser Hofmannsthalschen Szene, STEINER 1996b, S. 75. Ähnlich SCHNEIDER 2012, S. 289f. und LIU 2013, S. 79.

⁸³⁸ In der Beschreibung sieht Yang eine Bühnenszene des Theaterstücks, YANG 2010, S. 153; Renner hingegen ein Porträt, etwa Goyas *Maya* oder Manets *Olympia*, RENNER 2000, S. 90f.

⁸³⁹ RENNER 2000, S. 90, auch RENNER 1993, S. 255.

Schwung. Es erweist sich als Doppelprozess: Er versucht anscheinend, sich an sie zu erinnern; in der Tat aber bemüht er sich, sie zu verinnerlichen, nämlich „diese Gestalt da drüben“ (9, 7f.) in sein vergangenes Leben einzupflanzen, damit die Idee bestätigt werden kann, dass „ich sie kannte“. Immer intimer werden die Milieus, in die er sie zu versetzen versucht: in einen Garten, eine Theaterloge, eine Kutsche, ein Boudoir.⁸⁴⁰ Das Erinnern strebt nach dem Ziel des Erkennens. Die sonst unwichtigen und zusammenhangslosen Momente werden aus dem archivartigen Gedächtnis abgerufen, werden verwertet und verdichtet, verknüpft und verkettet. Die impressionistischen Lebensfragmente, veranschaulicht durch die vielen Auslassungspunkte, sind während der Spurensuche zu einer einzigen Bilderflut verschmolzen: „[A]lles das tauchte auf und zerging augenblicklich.“ (9, 6f.) Es stellt sich als ein kinematographisches Verfahren heraus, eine Bewegung der Bilder,⁸⁴¹ für Hofmannsthal der Ersatz für Träume, die „nur zum Schein vergessen“ wurden.⁸⁴² Die schattenhafte Gestalt, die sich von der konkreten Person, nämlich von der blonden jungen Dame da drüben abzulösen scheint, erscheint einerseits „in jedem dieser Bilder“ (9, 7), andererseits bleibt sie in „keinem der Bilder [...] stehen, sie zerrann immer wieder“ (9, 10f.). Sie ist zu erblicken, aber nicht festzuhalten, sie geht ständig vorüber, sodass sich der Erinnernde resigniert eingestehen muss: „Ich kannte sie also nicht.“ (9, 11) Das dadurch entstandene „unerklärliches Gefühl von Enttäuschung und innerer Leere“ (9, 13f.) ruft wieder das Schlusscouplet von *À une passante* auf den Plan: „[E]s war mir, als hätte ich das Beste an meinem Leben versäumt.“ (9, 14f.) Er hätte sie geliebt.

Doch in dem Augenblick, in dem die Erinnerungsarbeit zu scheitern droht, fällt dem Ich-Erzähler plötzlich ein, dass er sie kannte, und zwar hatte er „hundertmal an sie gedacht, Hunderte von Malen, Jahre und Jahre hindurch“ (9, 16-18). Derselbe Moment des Durchbruchs im Zeichen gedanklicher Inflation erfährt auch Marcel aus der *Recherche*, als ihn im Palais des Guermantes das Glückgefühl gehäuft und verstärkt überkommt. Proust beschreibt den Augenblick als die

⁸⁴⁰ Vgl. die Frau im Boudoir in *Age of Innocence*: „Heddy ist nämlich wirklich in ihrem Boudoir viel hübscher als überall anders. Sie kann sehr hübsch sitzen und lehnen, mit einer leichten Andeutung des frierenden Kauerns. In ihren Negligés imitiert sie ein bisschen die Anziehtechnik der Sarah Bernhardt aber nicht sclavisch[.]“ HSW XXIX, S. 21.

⁸⁴¹ Kinematographie bedeutet Bewegung (*kinema*) der Bilder (*graphie*).

⁸⁴² Vgl. Hofmannsthal's Kino-Aufsatz *Der Ersatz für Träume*: „[W]ie beim Träumenden ist hier [im Kino] einem geheimen Trieb seine Stillung bereitet: Träume sind Taten, unwillkürlich mischt sich in dies schrankenlose Schauen ein süßer Selbstbetrug, es ist wie ein Schalten und Walten mit diesen stummen, dienstbar vorüberhastenden Bildern, ein Schalten und Walten mit ganzen Existenzen. [...] Sie leben und leiden, ringen und vergehen vor den Augen des Träumenden; und der Träumende weiß, daß er wach ist; er braucht nichts von sich draußen zu lassen; mit allem, was in ihm ist, bis in die geheimste Falte, starrte er auf dieses flimmernde Lebensrad, das sich ewig dreht. Es ist der ganze Mensch, der sich diesem Schauspiel hingibt; nicht ein einziger Traum aus der zartesten Kindheit, der nicht mit in Schwingung geriete. Denn wir haben unsere Träume nur zum Schein vergessen.“ (GW RA II, S. 144).

plötzliche Eröffnung der einzigen Pforte, „durch die man eintreten kann und die man hundert Jahre lang vergeblich gesucht hätte“.⁸⁴³ Für die epiphanische Offenbarung verwendet Hofmannsthal beinahe dieselbe Metapher, dass „auf einmal vor dem inneren Aug’ die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen...“ Die Offenbarung im Leben wird also durch die plötzliche Eröffnung des Tores symbolisiert. Nicht die konkrete Frau, sondern „das Phantasma ihres Wesens“ (9, 26f.) ist dem Erinnernden bekannt durch „gewisse“ Musik, Abendstunden, Blumen und Bücherstellen. Es sind allesamt vage Momente, unklar und auf keinen bestimmten Zeitpunkt zu datieren, die in einem erhöhten Augenblick aber eine scharfe Vision hervorbringen.⁸⁴⁴ Eine solche Vision stellt in der folgenden Szene das imaginierte Liebesgespräch in aller Deutlichkeit und Genauigkeit dar. Dass der Einfall der Erkenntnis, hundertmal an sie gedacht zu haben, eine Erfahrung der Epiphanie ist, bestätigt auch die Schlussfolgerung: „Solche Dinge *begreift* man nicht: man weiß sie plötzlich.“ (9, 31) Aus dem „nicht deutlich[en]“ Denken wird ein visionäres Schauen „in einer fliegenden, vagen Bildersprache“ (9, 38f.). Das Abstrakte wird konkret, das Gedankliche bildlich und das Statische beweglich.

Die ungenaue Erinnerung geht in eine präzise Imagination über. Die innere Vision wird immer befreiter von der Außenwelt, bis die Fantasie schließlich Autonomie gewinnt. Der Beobachter blickt nun weniger auf die Frau da drüben im fremden Schiff als vielmehr auf das gewonnene „Phantasma ihres Wesens“ in seinem Inneren. Mehr noch: Er bringt sich selbst als Schauspieler ins Spiel, ein Gedankenspiel also, dessen Regie die Fantasie führt. Aus dem zurückgezogenen Zuschauer wird ein teilnehmender Akteur, aus dem Rezipienten ein Produzent.⁸⁴⁵ Im Konjunktiv kommt der Protagonist mit der Frau ins Gespräch, in dem es nur auf den Ton und Stil ankommt. Er „wäre leichtsinniger, beflügelter, freier“ (9, 24) und sie „eindringlicher, feierlicher“ (9, 36). Die im Konjunktiv vorgestellte Intimität, die im Komparativ ihren Höhenflug startet, erhält von der Wirklichkeit Rückenwind: „In dem Augenblick war uns das fremde Schiff recht nah; näher würde es wohl kaum kommen.“ (10, 1f.)

Das Maximum der räumlichen Nähe wird anschließend in einer Klimax des Glücksgefühls

⁸⁴³ Wie schon zitiert aus: PROUST 2002, *Recherche* 7, S. 257.

⁸⁴⁴ Zur scharfen Vision und vagen Atmosphäre vgl. Hofmannsthal's Brief vom 6. Dezember 1901 an Ernst Bernhard: „[M]ich reizt vage eine gewisse Vorstellung, [...] vorgestellte Atmosphäre, die in ihrer Vagheit unendlich inhaltreich [...] ist. [Sie] ist ganz einheitlich von einem bestimmten Duft durchsetzt [...] – dann tritt, oft nach Tagen oder Wochen, aus dieser Atmosphäre ein Einzelnes heraus, [...] dieses Einzelne ist dann eine Gestalt mit bestimmter Gebärde, ein Ton [...] oder eine ganz kleine Anekdote, mit deutlich scharfgeesehenen Details. / Diese präzise Vision läßt sich dann verstehen. Sie ist immer Symbol, wie alles im Leben, wenn man es in einem günstigen Augenblick tief genug erblickt.“ HOFMANNSTHAL 1935, *Briefe I*, S. 336f.

⁸⁴⁵ Im vorangegangenen Moment wird „die Rezeptionsseite (,hatte mir von ihr geredet‘) und im darauffolgenden die produktive Seite der ‚besonderen Sprache‘ angedeutet.“ NIENHAUS 1986, S. 157.

nachgebildet. Vermöge seiner Einbildungskraft ist es dem Ich-Erzähler gelungen, das imaginierte Liebesgespräch in einen *Locus amoenus* einzubetten, und zwar ganz präzise auf die Terrasse zwischen Villa und Garten in Antibes. Wohl nicht „ganz ohne Grund“ (9, 6) ist die Stadt Antibes ausgewählt, von der aus Napoleon 1815 siegreich auf Paris marschierte.⁸⁴⁶ So ginge auch der Fantast Stufe für Stufe siegreich auf die ersehnte Frau zu, die „auf der Terrasse säße“ (10, 5). An die zum ersten Mal gesehene Frau wurde nicht nur hundertmal gedacht, sondern die vorgestellte Begegnung mit ihr „würde hundertmal geschehen, ja beinahe, als wäre es schon geschehen...“ (10, 8f.) Über die Realität triumphiert die Fantasie. Das ist wohl das Moment der „unerhörten Begebenheit“ dieser Novelette. In der Imagination wird die Frau minutiös geschildert, allerdings nicht physiognomisch, sondern pantomimisch. Sie würde eine bestimmte „Haltung ihres Kopfs“ und ein bestimmtes „Lächeln“ haben (10, 3f.), „wenn ich ihr gewisse Dinge sagte“ (10, 4f., Herv. v. C.S.). „Wenn [...] ich käme aus dem Garten und bliebe unter ihr stehen, drei Stufen unter ihr“ (10, 7f.), „dann würde sie mit einer undefinierbaren reizenden kleinen Pose die Schultern wie frierend in die Höhe ziehen und mit ihren mystischen Augen ernst und leise spöttisch von oben herab ansehen...“ (10, 9-12. Herv. v. C.S.). Die Wenn-dann-Konstruktion setzt das Szenario in Bewegung, das sich jenseits der Wirklichkeit im Konjunktiv abspielt. Die Frau wirkt wie eine Marionette, die sich nur reaktiv bewegt. Die stufenweise aufsteigende Treppe stellt ein Sinnbild der Klimax dar (gr. *klimax*: Treppe), die der Erzähler kraft seiner Fantasie erreicht. Im Minimum der räumlichen Distanz scheint auch die Grenze zwischen Realität und Imagination aufgehoben zu sein, das eine geht in dem anderen komplett auf.

2.2.3. *Promesse du bonheur*:

Die Aneignung und deren Scheitern an der Wirklichkeit

Nunmehr beschäftigt sich der Ich-Erzähler intensiv mit der „undefinierbaren reizenden kleinen Pose“ und bemüht sich um eine Definition für diese feine Geste vom Hochziehen der Schultern. In der „Sprache des Körpers“ sieht er die „Gefallsucht der Seele“ dargestellt, „die eine Art Liebesbedürfnis und eine Art Kunsttrieb ist“ (10, 14-16).⁸⁴⁷ Es geht also um die Korrespondenz zwischen Gebärde und Gefühl sowie zwischen Liebe und Kunst. In der „kleinen Pose“ wird

⁸⁴⁶ Nach der Flucht aus Elba landete Napoleon am 1. März 1815 an der südfranzösischen Küste bei Antibes. Während des *Vol de l'Aigle*, auch *Route Napoléon* genannt, liefen immer mehr Truppen zu dem zurückgekehrten Kaiser über und sein Marsch auf Paris endete in einem beispiellosen Triumphzug. Hierzu vgl. NIENHAUS 1986, S. 158f., Anm. 40: „Antibes erhielt somit einen zweideutig allegorischen Sinn, der in seinem Bezug auf ‚Glück/Schicksal‘ dem am Schluss des Textes erwähnten Namen des Schiffes entspräche.“

⁸⁴⁷ Unter Anlehnung an Victor Hugo betont Hofmannsthal in *Dialoge über die Kunst* (1893/94), dass „das Liebesbedürfnis des Jahrhunderts [...] sich mit vibrierenden Fühlern der Herzen aller Dinge bemächtigen will“ (HSW XXXVII, S. 97). Sowohl die Liebe als auch die Kunst ist ein Wollen, eine Vereinnahmungsgier.

das titelgebende „Glück“ eingelöst:

In dieser kleinen Pose lag für mich eine Unendlichkeit von Dingen ausgedrückt: eine ganz bestimmte Art, ernsthaft, zufrieden und in Schönheit glücklich zu sein; ganz bestimmte graziöse, freie, wohltuende Lebensverhältnisse und vor allem mein Glück lag darin ausgedrückt, die Bürgschaft meines tiefen, stillen, fraglosen Glückes. (9, 16-21)

Dass ausgerechnet eine „kleine Pose“ das tiefe Glücksgefühl des Protagonisten zum Ausdruck bringt, ist wohl nicht von ungefähr. „Eine reine Gebärde ist wie ein reiner Gedanke“, so konstatiert Hofmannsthal im Aufsatz *Über die Pantomime* (1911). Demnach ist eine reine Gebärde – im Ritual wie im Theater – zugleich augenblicklich und überzeitlich, persönlich und überindividuell, begrenzt und unendlich, wiederholbar und doch jedes Mal anders. Dasselbe gilt auch für „einen reinen Gedanken“. Nur ist er „nicht eben allen sogleich faßlich“, während eine „reine Gebärde“ jedem gegenwärtig und anschaulich erscheint:

Wir sehen einen menschlichen Leib [...]. Es ist ein Mensch wie wir, der sich vor uns bewegt, aber freier, als wir jemals uns bewegen, und dennoch spricht die Reinheit und Freiheit seiner Gebärden das Gleiche aus, das wir aussprechen wollen, wenn wir gehemmt und zuckend uns innerer Fülle entladen. Ist es aber nur Freiheit des Körpers, was uns hier beglückt? Entlädt sich nicht hier die Seele in besonderer Weise? Entlädt sie sich nicht hier wie in den Tönen, aber noch unmittelbarer, noch zusammengefaßter, der inneren Fülle? Worte rufen eine schärfere Sympathie auf, aber sie ist gleichsam übertragen, vergeistigt, verallgemeinert; Musik eine heftigere, aber sie ist dumpf, sehnsüchtig ausschweifend; die von der Gebärde aufgerufene ist klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend.⁸⁴⁸

Die „reine Gebärde“ bringt unmittelbar und zusammengefasst die „innere[] Fülle“ zum Ausdruck, der sich unsere Seele „gehemmt und zuckend“ entladen will, und zwar noch präziser als das Wort und die Musik. Darin liegt wohl der Grund dafür, dass „[g]ewisse Musik“ (9, 19) und „gewisse seltsame Stellen“ (9, 23) in Dichterverken dem Ich-Erzähler zwar hundertmal von der Frau erzählt haben, aber in ihrer Vagheit eben nur das „Phantasma“, nicht das „Wesen“ der Vorübergehenden festhalten können. Im Gegensatz dazu ist das, was die „kleine Pose“ verspricht, „zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend“. Sie leistet „die Bürgschaft *meines* tiefen, stillen, fraglosen Glückes“ (Herv. v. C.S.). Eine Relation zwischen der objektiven Gebärde (*ihrer* Pose) und dem subjektiven Gedanken (*meinem* Glück) wird hergestellt. Es geht um mehr als eine bloße Projektion, dass der Ich-Erzähler sein Glück auf die kleine Pose überträgt. Es ist vor allem auch eine Introspektion, dass er sich angesichts der kleinen Pose des eigenen Glücks plötzlich bewusst wird. Und das Bewusstwerden des eigenen Selbst ist einer Innenschau zu verdanken.

Nun zum Verhältnis von „Liebebedürfnis“ und „Kunsttrieb“, der Sehnsucht auf der einen und dem Kunstgenuss auf der anderen Seite. Man kennt die Verwicklung der beiden Seiten schon

⁸⁴⁸ HSW XXXIV, S. 15.

von dem Pagen aus dem *Prolog*. Was der junge Narzisst liebt, das Bild des Infanten, das Theaterstück sowie die rhetorische Figur (das „blonde Köpfchen“), ist allesamt Kunst. Aber auch im Fragment *Juniabend im Volksgarten* bringt Hofmannsthal das Verlangen der Liebe und den Anblick der Kunst zusammen, ergo das Sehnen und das Sehen:

Ich meine, die Wunder der Liebe sind nichts anderes, als was im kleinen der Anblick einer graciösen Narcisse ist oder eines Emails von Limoges oder einer Vorfrühlingslandschaft von Gabriel Max: die Sinnpflanze der Sehnsucht in uns schauert zusammen, ein Beben läuft ihren sensitiven feinen Leib empor und das Verlangen schüttelt sie, süßes, unsägliches Verlangen, ... eben Sehnsucht... Wonach? Sagen wir nach Glück. Bei Pflanze ist es Sonne. Und Schönheit ist Verheißung von Glück, das ist das ergreifende an ihr, was bis in die Eingeweide schauen macht, das namenlos schmerzliche, namenlos süsse.⁸⁴⁹

Der Anblick der schönen Kunst erschüttert unsere Sinne und erregt in „uns“ ein unsägliches und zugleich schmerzliches und süßes Verlangen nach Glück. Indem Hofmannsthal in *Juniabend* von „Schönheit ist Verheißung von Glück“ und im *Glück am Weg* von der Art, „in Schönheit glücklich zu sein“, sowie von der „Bürgschaft [des] [...] Glückes“ spricht, paraphrasiert er Stendhals Devise „la beauté est une promesse de bonheur“ aus *De l'Amour*, die schon in der Notiz „Im Vorübergehen“ zitiert wurde. Den Satz kennt Hofmannsthal wahrscheinlich durch Nietzsche.⁸⁵⁰ Mit Stendhals Schönheitsauffassung kontert Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral* die ästhetischen Vorstellungen von Kant und Schopenhauer. Für Kant ist die Schönheit von „Unpersönlichkeit und Allgemeingültigkeit“ geprägt, also das, „was ohne Interesse gefällt“. Bei Stendhal ist „gerade Das abgelehnt und ausgestrichen, was Kant allein am ästhetischen Zustande hervorhebt: le désintéressement“.⁸⁵¹ Schopenhauer schließt sich Kant an und sieht in der Schönheit eine „willen-calmirende“ Wirkung, durch die man von der Tortur des wollenden Willens loskommen kann. Hingegen verspricht für Stendhal das Schöne Glück und bewirkt gerade die „Erregung des Wollens (des ‚Interesses‘)“.⁸⁵² Auch der Blick auf die „kleine Pose“ ist von höchstem persönlichem Interesse, in der „vor allem *mein* Glück [...] ausgedrückt [lag], die Bürgschaft *meines* tiefen, stillen, fraglosen Glückes“ (Herv. v. C.S.). Die Sinnlichkeit ist dabei „nicht aufgehoben“, so interpretiert Nietzsche Stendhal weiter, „sondern [...] transfigurirt [sich] und [tritt] nicht als Geschlechtsreiz mehr in's Bewusstsein“.⁸⁵³ Das ist ebenfalls an dem Pagen bereits zu erkennen, dem Adoleszenten, dessen Sexus noch nicht erwacht und dessen Verlangen introvertiert auf sich selbst gerichtet ist. Das Gegenüber erregt die Gewissheit

⁸⁴⁹ HSW XXXVII, S. 104.

⁸⁵⁰ Zum Zusammenhang von Stendhal, Bourget und Nietzsche vgl. HSW XXXII, S. 744f., HSW XXXVII, S. 433 sowie HSW XXXVIII, S. 378. Ferner RENNER 1993, S. 259.

⁸⁵¹ NIETZSCHE 1999c, KSA 5, S. 346f.

⁸⁵² Alle: NIETZSCHE 1999c, KSA 5, S. 346-349. Hierzu HSW XXXII, S. 743f. MEYER-WENDT 1973, S. 70-72 und RENNER 2000, S. 107f. bes. Anm. 98 u. 99.

⁸⁵³ NIETZSCHE 1999c, KSA 5, S. 356.

des eigenen Ich. Der Anblick der kleinen Pose versetzt ihren Betrachter, sowie die Kunst ihren Genießer, in einen ästhetischen Zustand, in dem der Ich-Erzähler schließlich von der unbekannt-ten Frau Besitz ergreift. „Meinen Phantasiebildern wohnt, selbst höchst traumhaften, etwas Aneignendes an, ein Vor- oder Nachgefühl von Besitz“,⁸⁵⁴ so lautet eine Tagebucheintragung Hofmannsthal's. Die Aneignung der blonden jungen Dame findet in einer Gegenwart des Sehens (*voir*) statt, das zugleich von *imprévu* und *déjà-vu* geprägt ist,⁸⁵⁵ nämlich von Erwartung des unverhofften Glücks und Erinnerung an die einst Bekannte. Die Frau im Blickfeld unterscheidet sich letztendlich nicht mehr von der in der Fantasie.

So weit, so gut, wenn das Versprechen des Glücks ein Versprechen bliebe und nie über den ästhetischen Zustand hinausginge. Aber schon in der Imagination wird eine latente Gefahr des Einbruchs der Wirklichkeit angedeutet. Im Höhepunkt der Fantasie zieht die Frau in der kleinen Pose „die Schultern wie frierend *in die Höhe*“ und sieht gleich „mit ihren mystischen Augen erst und leise spöttisch *von oben herab*“ (Herv. v. C.S.). Es ist ein Fingerzeig darauf, dass dem Höhenflug ein Sturz in die Tiefe folgen wird. Die Frau blickt in der Imagination, wie zuvor im Fernglas, auf ihren Beobachter zurück. Und das passiert anschließend in der Realität:

Dabei sah ich ununterbrochen hinüber. Sie war aufgestanden und sah gerade zu uns her. Und da war mir, als ob sie leise, mit unmerklichem Lächeln den Kopf schüttelte.

Die sich wirklich ereigneten Bewegungen des Gegenübers stehen denen in der Imagination des Ich-Erzählers spiegelbildlich gegenüber. Aus dem Hochziehen wird ein Aufstehen, aus dem Herabblicken ein Herübersehen. Während ihre Bewegungen, also die Haltung des Kopfs und die Art des Lächelns, die sie haben würde, dem Fantasten Glück verheißen, erteilen ihm dieselbe Geste und Miene in der Wirklichkeit, nämlich das unmerkliche Lächeln und das leise Kopfschütteln, eine herbe Ablehnung. Ihr zurückgeworfener Blick erweist sich als ein Blick der Katastrophe. Im selben Augenblick fangen die Schiffe an, sich wieder voneinander zu entfernen. In die Fantasiewelt bricht die Wirklichkeit ein. Es ist genau diese Wende, die die „Novelle“ vom *Prolog* unterscheidet. Statt des ewigen Aufschubs des Erwachens tritt die Wirklichkeit plötzlich ein, die Widerspruch gegen die Aneignung der blonden jungen Dame durch den Fantasten einlegt. Nach der Verheißung des Glücks muss er eine große Enttäuschung des

⁸⁵⁴ HSW XXXVIII, S. 521

⁸⁵⁵ Nach Renner verwandelt der Protagonist im Laufe seines Erinnerns den Zufall ins Schicksal mittels zweier Grundmuster der Erfahrung: der „Sehnsucht nach einem unverhofften, kontingenten Zufall (*imprévu*)“ und des „Kohärenz stiftenden Wiedererkennen[s] (*déjà-vu*)“. Das Sehen sei „eine semiotische Aktivität“, „die das Zufällige (*imprévu*) ins Sinnfällige (*déjà-vu*) transponiert“. RENNER 2000, S. 93 u. 109. Ähnlich sieht Schneider: „Das *imprévu* der phantasmatischen Begegnung stellt sich als rätselhaftes *déjà vu* heraus, ohne dass dem Zeitpunkt solcher früheren Begegnung auf die Spur zu kommen wäre“, SCHNEIDER 2012, S. 291.

Verlustes hinnehmen. Auf die Aufladung der zufälligen Begegnung mit einem großen Lebenssinn folgt die Entleerung des eigenen Daseins, indem die Trennung in Gang kommt:

[E]s war einfach, als glitte dort mein Leben selbst weg, alles Sein und alle Erinnerung, und zöge langsam, lautlos gleitend seine tiefen, langen Wurzeln aus meiner schwindelnden Seele, nichts zurücklassend als unendliche, blöde Leere. (10, 28-32)

Während der Entfernung ereignet sich die große Demontage des Verhältnisses zwischen dem Subjekt (dem Ich-Erzähler) und seinem Gegenüber (der fremden Dame), das bei der Annäherung kraft der Erinnerung und der Einbildung aufwändig hergestellt worden ist. Die Frau entzieht sich langsam dem Blick ihres Betrachters:

In hilfloser Angst sah ich ihr nach, wie sie mit langsamen Schritt schlank und biegsam eine kleine Treppe hinabstieg, wie Ruck auf Ruck in der Luke der grüne Gürtel verschwand, dann die feinen Schultern und dann das dunkelgoldene Haar. Dann war nichts mehr von ihr da, nichts. Für mich war es, als hätte man sie in einen schmalen kleinen Schacht gelegt und darüber einen schweren Stein und darauf Rasen. Als hätte man sie zu den Toten gelegt, ja, gar nichts konnte sie mehr für mich sein. (10, 35 – 11, 3)⁸⁵⁶

Es ist ein Gegenspektakel zum Aufrauschen von Neptun, dort ist ein Triumph, hier ein Untergang. Wie die Leere des Meeres die Leere der Seele widerspiegelt, ist das Sich-Entziehen der Frau aus den Augen („Dann war nichts mehr von ihr da, nichts“) ein Entferntsein aus dem Sinn („gar nichts konnte sie mehr für mich sein“). Die Verschwundene wird als eine Verstorbene dargestellt. Folgt man dieser markanten Todesmetapher, dann wird aus dem Schiff ein Grab und aus dem Schiffsnamen eine Grabschrift, die dem Hinstarrenden „in blinkenden Buchstaben“ plötzlich offenbart: „*La Fortune*“. An sich bedeutet *La Fortune*, wie ihr griechisches Pendant *Tyche*, zugleich den Zufall und das Schicksal, und zwar sowohl im Sinne von Abstraktum also auch von Personifikation. Während die Begrifflichkeit an den „goldenen Buchstaben“ zu erkennen ist, wird die Bildlichkeit als Göttin durch die Emblematisierung verraten, nämlich das Schicksalsschiff im Zufallswind auf dem unendlichen Meer.⁸⁵⁷

Was bedeutet aber die Schrift in ihrer goldenen Evidenz? Hier vollendet sich die Allegorie auch im Sinne der Malerei, wenn man das vorangegangene Sehereignis als *pictura* (Bild) auffasst und die blinkenden Buchstaben am Schiffsbug als *scriptio*, ergo die Überschrift bzw. den Untertitel des Bildes.⁸⁵⁸ Diese Lesart unterschützt ein früherer Aufsatz Hofmannsthals *Bilder*

⁸⁵⁶ Vgl. den Abgang des Engels im Prosagedicht *Gerechtigkeit* aus demselben Jahr: „Damit kehrte er mir den Rücken und ging mit elastischen Schritten den Weg nach abwärts; wurde unsichtbar hinter der Geißblattlaube, tauchte dann wieder auf und stieg endlich die Steintreppe hinunter; ruckweise verschwinden, erst die schlanken Beine bis zum Knie, dann die Hüpfte, endlich die dunkelgepanzerten Schultern, das goldene Haar und das smaragdgrüne Barett.“ (GW Erz., S. 32)

⁸⁵⁷ Vgl. RENNER 2000, S. 98 und Abb. 18-22. In der bildenden Kunst wird die Glücksgöttin oft als eine Frau dargestellt, die mit einem Segeltuch den Zufallswind lenkt. Sie wird häufig mit der Schifffahrt in Verbindung gebracht. Man denke an die bekannte *Fortuna* auf der Dogana in Venedig.

⁸⁵⁸ Vgl. SCHNEIDER 2012, S. 286f. Renner unterscheidet die *inscriptio* (den Titel *Das Glück am Weg*) von der *subscriptio* (der Schrift *La Fortune*), RENNER 2000, 95.

(1891), der sich aus zwei Teilen *Morituri – Resurrecturi* zusammensetzt.⁸⁵⁹ Die Beschreibung des ersten Gemäldes, eines Bilds des reichen Lebens und des goldenen Lichts, endet mit dem Satz: „Dann stand ich in grauer Dämmerung, in meinen Augen aber flimmerte purpurn das Wort nach: *Morituri*.“⁸⁶⁰ Das zweite Bild, in dem eine morbide und öde Stimmung herrscht, verrät ebenfalls erst am Ende seinen Titel: „Da fiel der Strahl des Mondes auf goldene Buchstaben, die unter dem Bilde standen und ich las: *Resurrecturi*.“⁸⁶¹ Das Bild des Lebens wird mit „dem zu Sterbenden“ betitelt und das des Sterbens mit „dem Aufzuerstehenden“.⁸⁶² Die beiden (Unter-)Schriften bezeichnen also etwas, das in den Bildern noch abwesend ist, aber demnächst kommen wird. Diese Ungleichzeitigkeit ist aufschlussreich für den Schluss von *Glück am Weg*. Auch *La Fortune* bezeichnet nicht das, was in der Sicht anwesend ist, sondern das, was gerade vorübergegangen ist: das Glück. Es ist wohl auch der Grund, dass sich die goldene Schrift erst dann zum Lesen offenbart, nachdem die blonde Dame aus der Sicht verschwunden ist. Zuvor, als die Frau im Fernglas erschien, war es nur eine unlesbare „Vergoldung, dort, wo der Name des Schiffs stand“ (8, 6f.). Ein Fingerzeig auf diese Schlusspointe des Erscheinens nach dem Verschwinden wird gleich zu Beginn der Erzählung gegeben: Der Protagonist sieht alles „scharf und springend, weil es verschwunden war“.

Die epiphanische Evidenz der goldenen *Fortune* demonstriert einerseits, so paradox es auch auf den ersten Blick zu sein scheint, die Vergänglichkeit des Glücks und die Abwesenheit der Vorübergegangenen, eben das Unglück des Protagonisten. Andererseits stellt sie eine Metapher für das ganze Seherlebnis dar, einen Beweis des Gewesenen. Die plötzliche Erscheinung der goldenen Buchstaben ist, wie Hofmannsthal sie in *Philosophie des Metaphorischen* zum Ausdruck bringt:

Eine hellsichtige Darstellung des seltsam vibrierenden Zustandes, in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: dieser plötzlichen blitzartigen Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren, dieses ganzen mystischen Vorgangs, der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt, wie Götter in den Häusern der Sterblichen funkende Geschenke als Pfänder ihrer Gegenwart hinterlassen.⁸⁶³

Diese Metapher ergibt sich aus dem „metaphernbildenden Trieb[] in uns“ und übt „rückwirkend auf unser Denken“ eine „unheimliche[] Herrschaft“ aus.⁸⁶⁴ Damit ist der Schöpfungsmythos des Pygmalion wieder evident. Der blinkende Schriftzug *La Fortune* bildet die Lichtmetapher

⁸⁵⁹ Dazu vgl. STEINER 1996a, S. 69f. und RENNER 2000, S. 51ff.

⁸⁶⁰ GW RA I, S. 513.

⁸⁶¹ GW RA I, S. 514.

⁸⁶² *Morituri* und *resurrecturi* beziehen sich auf das Futur-Tempus von „sterben“ und „auferstehen“, also: „werden sterben“ und „werden auferstehen“.

⁸⁶³ HSW XXXII, S. 130f.

⁸⁶⁴ Ebd. S. 130.

des Blitzschlags nach, die im Sonett *À une passante* für die Poetik des Vorübergehens bürgt. Und es ist klar, dass auch die goldenen Buchstaben sich dem Protagonisten im nächsten Augenblick entziehen werden. Das ist wohl auch der Grund, weshalb Hofmannsthal dem plötzlich erschienenen Schriftzug gemäß dem Vorbild „Un éclair...“ drei Punkte folgen lässt (11, 8: „*La Fortune...*“), mit denen der Text *Das Glück am Weg* endet. Alles stürzt wieder ins Nichts.

2.3. Exkurs: Begegnung mit der Fremdheit in der Reiseprosa *Fez*

Im nördlichen Afrika begegnet Hofmannsthal dem arabischen Orient, der mit seiner Sinnlichkeit zugleich verlockend und bedrohlich wirkt. Er bildet nicht nur einen kulturellen Gegenpol zum europäischen Okzident, sondern dient dem Dichter vor allem zur gezielten Verfremdung der eigenen Welt und als Fläche der Projektion und Reflexion.⁸⁶⁵ Die Prosa *Reise im nördlichen Afrika* geht biographisch auf Hofmannsthals erste und einzige Reise nach Marokko 1925 zurück,⁸⁶⁶ ist aber vor allem von seiner Lektüre und Rezeption von *Tausendundeine Nacht* literarisch vorgeprägt. In einem Brief an Gräfin Degenfeld aus der marokkanischen Reise lobt Hofmannsthal beinahe neidvoll ihre außergewöhnliche „Gabe des Schauens und des tiefen eindringlichen Genießens durch den Sinn des Auges, der in unserem [also: europäischen] geistig-gerichteten, sinnliche armen Volk so wenigen gegeben ist“.⁸⁶⁷ Auf seiner Reise geht es zwar auch um den „Sinn des Auges“, ist das Schauen allerdings anders gestaltet, eben „geistig-gerichtet“. Das Gesehene wird durch das Gelesene, das Erlebte durch das Erfundene komplettiert und gar konstruiert.⁸⁶⁸ „In der Jugend unseres Herzens“, so erinnert sich Hofmannsthal 1906 in der Einleitung zu der neunübersetzten *Tausendundeine Nacht*:

[I]n der Einsamkeit unserer Seele fanden wir uns in einer sehr großen Stadt, die geheimnisvoll und drohend und verlockend war, wie Bagdad und Basra. Die Lockungen und die Drohungen waren seltsam vermischt; uns war unheimlich zu Herzen und sehnsüchtig; uns grauste vor innerer Einsamkeit, vor Verlorenheit, und doch trieb ein Mut und ein Weg, immer zwischen Gesichtern, zwischen Möglichkeiten, Reichtümern, düstern, halbverhüllten Mienen, halboffenen Türen, kupplerischen und bösen Blicken in den ungeheuren Bazar, der uns umgab[.]⁸⁶⁹

Die Aussage liest sich wie eine Vorwegnahme für die erst zwei Dezennien später erschienene Reiseprosa *Fez*, die unmittelbar nach Hofmannsthals Besuch der gleichnamigen Stadt entstanden ist und erst postum mit *Das Gespräch in Saleh* unter dem genannten Gesamttitel veröffentlicht wurde. „[E]in ‚mythe‘ [...], etwas Dichterisches, viel mehr als Historisches“⁸⁷⁰ soll aus der

⁸⁶⁵ Zu Hofmannsthals Rezeption vom Orient vgl. STAMM 2016b, S. 107, dort auch die einschlägige Literatur.

⁸⁶⁶ Dazu GÖTZ 1992, S. 136ff. und BAMBERG 2011, S. 313.

⁸⁶⁷ Brief vom 17. März 1925 in GW Erz., S. 655 sowie HOFMANNSTHAL u. DEGENFELD 1974, S. 494.

⁸⁶⁸ Vgl. MAYER 1993, S. 165.

⁸⁶⁹ HSW XXXIII, S. 121.

⁸⁷⁰ Brief an Katharina Kippenberg vom 12. Dezember 1926, HOFMANNSTHAL 1985, Sp. 995.

Marokkoreise hervorgehen. Gesucht wurde dabei die absolute Fremdheit, wie Hofmannsthal ursprünglich Goethe als Motto für seinen Reisebericht zitierte: „... so ist mir aufgefallen, daß man eigentlich nur von fremden Ländern, wo man mit niemand im Verhältnis steht, eine leidliche Reisebeschreibung machen könnte.“⁸⁷¹ Im Mittelpunkt der Reiseerzählung *Fez* stehen die Begegnungen mit der Fremdheit, die sich als Sinnlichkeit herausstellt. Dabei schließt der Reiz die Gefahr nicht aus. Der Ich-Erzähler befindet sich mitten in einem Geheimnis, in dem alles mit allem verbunden ist und das ihm dennoch verschlossen bleibt.

Die Räumlichkeit beeinflusst gleich zu Beginn die Befindlichkeit des Reisenden. Er genießt zuerst auf der Terrasse einen herrlichen Ausblick über die leere und offene Landschaft bis zum Horizont, vor der die hohen Mauern die Stadt seit Jahrtausenden schützen. Aber die Mauern verwehren ihm zugleich eine Einsicht in die Struktur des Hauses, in dem er logiert. Während der reizende Garten im Hof mit seinem sinnlichen Wasserspiel den Fremden fasziniert, sorgen die dünne Wand und die steile Treppe vor allem für eine latente Unsicherheit. In diesem eingeschlossenen Anwesen verliert er das Raumgefühl von oben und unten sowie nah und fern. Im Gästezimmer scheint ihm zuerst der Lärm der Stadt fern zu sein, im nächsten Augenblick hört er aber den Schritt und Trab „der Pferde und Maultiere aus solcher Nähe“, dass er wähnt, „als im Hause selbst werde in irgendwelchem Raum auf gestampftem Lehm Boden geritten“ (642).⁸⁷² Und die enge Treppe, die er immer tiefer hinuntergeht, ist „so steil, daß man immer an dies ‚die Treppe hinunterstoßen‘ denkt, das in den arabischen Erzählungen so oft vorkommt“ (642). In der Vorhalle mit offenen Türen glaubt er vorerst noch im Haus zu sein, aber sofort wird er gewarnt, dass er sich „auch schon auf der Gasse“ (642) befindet. Ihm wird „Balök!“ zugerufen: „Gib acht“ (642). Die Stadt bleibt dem Erzähler bis auf diese Warnung sprachlos.⁸⁷³

Es ruft ihm ein Alter auf einem Esel zu, der dem Fußgänger noch „einen schnellen, scharfen, geringschätzenden Blick“ (643) zuwirft. Dieser böartige Blick erinnert den Reisenden daran, dass in dieser islamischen Stadt „der Europäer [noch] das sehr Fremde“ ist, „dessen eben nur mit einem solchen Blick gedacht wird“ (643). Auch die jüngste blutige Episode aus der Geschichte ist ihm gleich gegenwärtig: „[E]s sind nicht mehr als zwölf Jahre, daß hier an einem Tage sämtliche ‚Nazaräer‘ den Tod fanden; und ein Nachzittern davon ist in vielen Blicken, die uns streifen“ (643). Mit ihren vielen Häusern und Gassen erinnert die orientalische Stadt an ein

⁸⁷¹ Der Satz stammt aus Goethes Reise in der Schweriz im Jahre 1797, zit. n. GW Erz., S. 687.

⁸⁷² Im Folgenden beziehen sich die eingeklammerten Zahlen auf die Seiten von *Fez*, in: GW Erz., S. 639-646.

⁸⁷³ Vgl. BAMBERG 2011, S. 317.

Labyrinth, in dem der Außenseiter sich nicht zurechtfindet. Man kennt dieselbe verwirrende urbane Typographie aus dem *Märchen der 672. Nacht*, in der der Kaufmannssohn ohne seine vier Diener herumirrt und schließlich seinen Tod findet. Anders als im *Märchen* wird der Reisende von einem ortskundigen Diener geführt, sodass er im Vorübergehen die Stadt und ihre Bewohner beobachten kann. In der Stadt hat er immer das Gefühl, in einem Innenraum zu sein. Die Passanten auf der Straße sind beinahe ausnahmslos auf einem Reittier unterwegs, während er der einzige Fußgänger in dieser Stadt zu sein scheint. Es ist zwar kein Gang zum Tod, aber auch keine gemütliche Flânerie, sondern dazwischen. Gefahr und Genuss schließen einander nicht aus. Aus einer „Öffnung des Hauses“, oder eher „eine[r] noch engere[n], noch finstere[n] Gasse“, kommt „ein noch kleinerer Esel“ heraus, auf dem diesmal „zwei lachende kleine Kinder [...] sitzen“, gefolgt von einem „mager[en] und zartgliedrig[en]“ Pferd, das „ein junger Neger [...] ohne Bügel auf einem zerfetzten Strohsattel und einem strohernem Zaum“ reitet. Die Wahrnehmung wird immer detaillierter und sinnlicher: „unbeschreiblich frei und leicht das Handgelenk der Linken, wie es den elenden Zaum regiert; so der leichte Druck der herabhängenden nackten Beine, mit den schön geformten Zehen, der edlen Ferse.“ (643) Der junge „Neger“ und die lachenden Kinder bilden einen krassen Kontrast zu jenem arroganten Altem auf dem Esel. Aber beide gehören zu dieser Stadt, die potenzielle Gefahr auf der einen und der sinnliche Reiz auf der anderen Seite.

Der Erzähler kann weiterhin innen und außen nicht voneinander unterscheiden, sodass jede Begegnung für ihn eine Überraschung ist. Eine neue Gasse erscheint ihm wie ein Hauseingang:

[U]nd von oben her, wo sie sich wieder krümmt und scheinbar wieder in ein noch finstere Hausinnere verliert, kommt mir auf einem schönen starken Maultier, das sie selber lenkt, eine verschleierte Frau entgegen. Die Straße ist so eng, daß fast ihr Steigbügel mich streift und daß um ein Nichts die Tücher und Schleier, in die ihre Gestalt gehüllt ist, mich berühren müssten. Nichts von ihrem Gesicht ist frei als der schmale Streif, aus dem die beiden Augen finster blitzen; von der Gestalt nichts erkennbar in der wehenden Verhüllung der weißen Schleier; wunderbar die junge, starke Gebärde, mit der sie sich im Sattel strafft, entgegen dem Abwärtstreten des Tieres. (643f.)

Die Frau ist bis auf die Augen verschleiert, wie es in der islamischen Kultur vorgeschrieben ist. Sie ist überhaupt die einzige weibliche Figur, der der Reisende in dieser Stadt begegnet. Es muss ihn sehr faszinieren, eine junge Frau in der Öffentlichkeit reiten zu sehen. Die Verhüllung verstärkt den erotischen Reiz für den Fußgänger. Sein Wunsch nach Berührung ist groß, bleibt aber unerfüllt.⁸⁷⁴ Weder ihr Steigbügel noch ihr Schleier streifen ihn, obwohl die Straße sehr eng ist, noch findet ein Blickaustausch statt, wiewohl ihre Augen blitzen. Die verhüllte Gestalt ist wie ein Geheimnis, das der Erzähler zwar unmittelbar erahnt und ersehnt, zu dem er

⁸⁷⁴ Vgl. GÖTZ 1992, S. 145.

aber keinen Zugang hat. Es ist ihm verboten, das Geheimnis zu berühren; er darf es nicht einmal anblicken. Damit trägt die verhüllte Frau zugleich die Züge eines Tabus. Die latente Bedrohung nimmt anschließend die Gestalt eines hässlichen „stämmige[n] Neger[s]“ an, der sich zwischen den Erzähler und die Frau drängt:

Da ist aber schon zwischen mir und ihr auf einem dieser lautlos trippelnden kleinen Esel ein stämmiger Neger, querüber sitzend, die beiden Beine auf der einen Seite fast den Boden streifend; wulstige Riesenslippen, eine knollige Nase, eine ungeheuerliche Perücke von krausem Haar, und quer über die ganze Wange eine Narbe, tief, gräßlich und überlebensgroß wie das ganze Gesicht[.] (644)

Die Physiognomie des Mauren wird ausführlich geschildert. Die „blanke Hässlichkeit“ steht im eklatanten Gegensatz zu der reizvoll verhüllten Frau, aber auch zu jenem „jungen Neger“ mit feinen Gliedern. Während die beiden jungen und schönen Reitenden von dem Schweifenden offenbar mit einer Art „Aura“ versehen werden, verkörpert diese bösertige Gestalt, die wie eine Ausgeburt eines Albtraums beschrieben wird, einen unerwarteten „Chock“. Es ist, als würde der Fremde wegen seines tabuisierten Verlangens nach Berührung verwarnt. Auch der folgende „vornehme[] Alter“, der über ihn hinblickend vorüberreitet, scheint eine Bedrohung für den Fußgänger zu sein. Denn an „jedem Steigbügel“ seines Maultiers „geht“ – wie der Erzähler zu Fuß – ein Diener, „schwarz der eine, weiß der andere“ (644). Der Anblick des reitenden Herrn und der laufenden Diener muss in dem Beobachter, der ja selber weiß und pferdelos ist, ein Gefühl von Degradierung hervorrufen, wenn nicht die Angst, verklavt zu werden.

Er dringt, oder genauer: wird geführt, ins Innere der Stadt. Dies gibt ihm aber nicht das Gefühl eines Eroberers, sondern das eines Gefangenen: „[W]ie sehr ist man und wie schnell mitten drin in ihr; wie schnell umgibt sie einen so vielgehäusig und geschlossen und ausgangslos, als wäre man ins Innere eines Granatapfels geraten“ (644). Bekanntlich hat ein Granatapfel nicht *einen*, sondern unzählige Kerne. Ins Innere eines Granatapfels zu geraten, bedeutet deswegen alles andere als den Kern eines Komplexes zu erfassen, wie man diese Metapher sowohl wörtlich als auch symbolisch verstehen kann. Der Eindruck von Ausweglosigkeit wird mit dem des Allzusammenhangs revidiert. Der bedeckte Markt erweckt wieder „jenes Gefühl [...], in einem Gehäuse zu sein und daß all dies zusammenhängt, und daß man, ohne zu wissen wie, von einem ins andere kommt“ (644). Anschließend wird er an vier lesenden Jungen und an einem webenden Mann vorbeigeführt, die alle sitzen und ihm sanft und fromm erscheinen, danach durch Marktgewimmel in einer „Gasse“ hindurch, die ebenfalls als „Halle oder Laube“ (645) bezeichnet werden kann. Aber „dieser völlig geschlossene Raum“ erweist sich doch als „eine Brücke“, ein offener Raum also, weil „durch einen Spalt irgendwo seitwärts [...] das wilde gelbbraune Wasser des Oued“ zu erblicken ist.

Die labyrinthische Stadtanlage, die zugleich undurchschaubar und überall durchlässig zu sein

scheint und in der man sich sowohl draußen auf der Straße als auch drinnen im Haus zu sein fühlt, wird am Ende zu einem „Zusammenhängen aller Dinge mit allen“ umgedeutet, einem Idealzustand, den Hofmannsthal vor allem in *Der Dichter und diese Zeit* und *Das Gespräch über Gedichte* thematisiert. Die „Verkettung der Behausung und der Arbeitsstätte und der Märkte und der Moscheen“ gleicht der Verstrickung der arabischen „Schriftzüge“ und der der gekreuzten „Lebenslinien“ (646). Die islamische Architektur, die arabische Schrift und die einheimische Bevölkerung verschmelzen in eins. Die räumliche Durchlässigkeit wird auch auf die zeitliche Ebene übertragen: „So geht eins ins andere, und alles ist, als wäre es von immerher.“ (646) Die impressionistischen Eindrücke, die der Reisende während seiner Streifzüge durch die fremde Stadt sammelt, werden zum Schluss zu einem „wahr[e] Geheimnis“ verdichtet, das aber durchaus von der Lektüre von *Tausendundeine Nacht* präfiguriert ist. Aus dem „Geheimnis der Fremdheit“ sind das „Drohende“ und das „Verbotene[.]“ nicht zu tilgen:

[A]ll dies umgibt uns mit einem Gefühl, einem Geheimnis, einem Geruch, in dem etwas Urewiges ist, eine Urerinnerung – Griechenland und Rom und das arabische Märchenbuch und die Bibel –, aber dem zugleich etwas leise Drohendes beigemischt ist, das wahre Geheimnis der Fremdheit, und dieser Geruch, dieses Geheimnis, dieses Drinnensein im Knäuel und die leise Ahnung des Verbotenen, die niemals ganz schweigt, dies ist – heute noch und vielleicht morgen noch – Fez; bis vor zwanzig Jahren die große Unbetretene; die strengste, die verbotenste aller islamischen Städte; und der Duft davon ist noch nicht völlig ausgeraucht.

Der zeitenthobene Allzusammenhang bleibt offenbar die Projektion dessen, was der Europäer in seiner eigenen Kultur vermisst.

3. DER SCHÖPFUNGSMYTHOS

In seinem Tagebuch notiert Hofmannsthal 1906 zwei „Halbträume“, die „wunderbar ineinander“ übergehen. Aus ihnen gehen ein Jahr später zwei Texte hervor, die wegweisend für die Dichtung des späteren Hofmannsthal sein werden. Die Halbträume scheinen rasch niedergeschrieben zu sein und werden im vollen Wortlaut zitiert:

Die Halbträume einer unruhigen stürmischen Nacht, worin der Herbst von irgendwo hereinzubrechen schien, giengen wunderbar ineinander über. Zuerst setzte sich das Gefühl: es wird Herbst in die großartigste Situation um. Es war in altaischen Hochebenen, feldumrandeten riesigen Triften, der ungeheuerste patriarchalische Heerdenbesitz im Aufbruch nach unten begriffen. Ich bin nahe, wo farbige Knechte das Hauptzelt des Patriarchen abbrechen: Die Zeltgurten aus Leder sind das kunstreichste (1) grandioseste (2) schönste Geflecht das mir je vor Augen gekommen. Dann ist ein Hinabsteigen vorbei, doch bin ich allein herabgestiegen und befinde mich unterhalb des gewaltigen Gebirges in der wunderbarsten Umgebung. Es ist der Markusplatz, doch in einen hohen sonnigen Buchenwald umgewandelt; die Gebäude sind zertrümmert aber ihr Ruin ist strahlend und fröhlich; zwischen den Buchen stehen Brunnen, Trümmer von Säulen; die Trümmer der Markuskirche sind hinter mir werfen aber goldne und blaue Lichter durch das Ganze und das Ganze *gehört mir*.

(Dieses Halbtraumes halbwillkürliche Fortsetzung: ich bin in Venedig in einem Hôtel und mir zugleich der Nachbarschaft dieses Buchenwaldes, dieser fröhlichem Trümmerstätte bewusst; da rauscht es wie Wipfel und Wellen zugleich und endlich bringen tausende murmelnder Wellen in der Morgensonne aus sich das ungestörte steinerne schimmernde Venedig hervor und ich weiß: sie haben es wiederzusammengefügt.)⁸⁷⁵

Während die erste Hälfte als „Aufbruch“ der Nomadenherde „in altaischen Hochebenen“ in *Die Wege und die Begegnungen* Eingang findet, wird der zweite Teil auf dem Markusplatz und in einem Hotel in Venedig in *Erinnerung schöner Tage* integriert. Die poetische Bedeutung wird von Hofmannsthal selbst hervorgehoben: „[D]as Ganze *gehört mir*“, nachdem das Zerfallene „wiederzusammengefügt“ wird. Es geht also um „etwas Aneignendes“, das den „Phantasiebildern [...], selbst höchst traumhaften“, innewohnt, „ein Vor- und Nachgefühl von Besitz, selbst wo es sich um eine Landschaft handelt“.⁸⁷⁶

Im Kleinen kann man *Die Wege und die Begegnungen* als eine poetische Auslegung zur Begegnung ohne Umarmung lesen, im Großen geht es dabei um die Poetologie Hofmannsthals, dass die Dichtung in der Wiedergewinnung des Verlorengegangenen zustande kommt. Das eine betrifft den oberflächlichen Gegenstand des Sonettes *À une passante*, das andere dessen tiefe Schicht, nämlich die subjektive Erinnerung an die Vorübergegangene als Dichtung.

In *Erinnerung schöner Tage* wird hingegen die Entstehung der Mnemopoese als Prozess von Einschlafen, Träumen und Wiedererwachen dargestellt. Während des Verfahrens von ständigen

⁸⁷⁵ Eintragung vom 11. September 1906 in HSW XXXVIII, S. 521f. Auf den Zusammenhang dieses Traums mit *Die Wege und die Begegnungen* bzw. *Erinnerung schöner Tage* verweisen u. a. SIMON 1980, S. 217f., POLITZER 1976, S. 330f., HIRSCH 1980/1981, S. 4, NEUMANN 1991, S. 67f., LE RIDER 1997, S. 168f., GRUNDMANN 2003, S. 178f. und SCHEFFER 2007, S. 342f.

⁸⁷⁶ So lautet die der Traumaufzeichnung vorangegangene Notiz in HSW XXXVIII, S. 521.

Verwandlungen im Halbtraum wird die impressionistische Erfahrung in Venedig am Tag, die sich als magische Erfahrung vom Licht herausstellt, verarbeitet und verdichtet. In der Morgenstunde bringt dann der wieder erwachte Erzähler die Traumwelt als Kunstwerk zum Ausdruck. Im Grunde handelt es sich dabei um denselben Schöpfungsprozess in Baudelaires *Le Peintre de la vie moderne*.

3.1. Vergessen und Erinnern: *Die Wege und die Begegnungen*

Die kontemplative kleine Prosa *Die Wege und die Begegnungen*, die Hofmannsthal 1907 binnen kurzer Zeit auf einer Reise in Venedig und Tirol verfasst und zehn Jahre später anlässlich eines Neudrucks um ein Drittel gekürzt hat, geht, wie bereits dem Anfangs des Textes zu entnehmen ist, aus einem französischen Zitat hervor:

Je me souviens des paroles d'Agur, fils d'Jaké, au livre des Proverbes, et des choses qu'il déclare les plus incompréhensibles et les plus merveilleuses: la trace de l'oiseau dans l'air et la trace de l'homme dans la vierge. (152, 5-8)⁸⁷⁷

Jemand erinnert sich also an die Worte eines gewissen Agur, der zwei Dinge für die unverständlichsten und die wundervollsten erklärt: die Spur des Vogels in der Luft und die Spur des Mannes in der Jungfrau. Der auf den ersten Blick ausschweifende, oder wie Hofmannsthal selbst sagt, „ein bisschen redselige[]“⁸⁷⁸ Textfluss, der von einer „ohne bewusste Steuerung entstehenden Verknüpfung“ und „autodiegetische[n] Präsens-Erzählung“⁸⁷⁹ geprägt zu sein scheint, wird von jenen archaisch anmutenden Zeilen gelenkt, die der Ich-Erzähler vor langer Zeit „mit Bleistift an den Rand geschrieben [hat], mitten in einem Reisebuch“ (152, 9f.). Von „la trace“, also der Spur des mysteriösen Vogelflugs und der der erotischen Annäherung des Mannes an eine Frau, werden offenbar die titelgebenden „Wege“ und „Begegnungen“ hergeleitet, mit denen sich der Ich-Erzähler intensiv und dauernd beschäftigt. Seine Reflexionen über die Spuren, angeregt durch Landschaftseindrücke und Lektüerereminszenzen, werden wiederum von der Spurensuche nach der Identität des Agur eingerahmt, die schließlich in einer Traumerzählung geklärt wird.

Die Wahrheit des fremden Spruchs, dessen Quelle vergessen wurde, ist im Laufe der (lebens-)geschichtlichen und literarischen Streifzüge im eigenen bewussten Gedächtnis

⁸⁷⁷ Im Folgenden werden Zitate aus *Die Wege und die Begegnungen* in Klammern angegeben: die erste Fassung (1907) in HSW XXXIII, S. 152-158, die zweite Fassung (1917) in HSW XXXIII, S. 159-162. Die erste Zahl in Klammern bezieht sich auf die Seite, die zweite auf die Zeile. Die Editionsarbeit und die ausführlichen Kommentare dazu in HSW XXXIII bilden ursprünglich den wichtigsten Teil der Dissertation: HEUMANN 2001, S. 154-206.

⁸⁷⁸ Hofmannsthals Brief an Schröder vom 23. Oktober 1913, zit. n. HSW XXXIII, S. 588.

⁸⁷⁹ HEUMANN 2016, S. 285.

verinnerlicht worden. Die mystische Figur Agur, deren Herkunft ebenfalls im Dunkel bleibt, erkennt der Ich-Erzähler schließlich in einem Traum, das heißt, in seinem Unterbewusstsein, wieder. Die Identifizierung erfolgt im Moment der Fusion des Blicks des Träumenden mit dem des Patriarchen.⁸⁸⁰ Der Urheber des seltsamen Weisheitsspruchs entpuppt sich somit als das unbewusste Selbst. Das Vergessen ermöglicht die Überwindung der Fremdheit, nämlich der fremden Quelle und des fremden Autors, und führt zur produktiven Erinnerung, die das Kunstwerk *Die Wege und die Begegnungen* in Evidenz hält.

3.1.1. Assoziative Spurensuche: Bewegung und Begegnung

Gleich zu Beginn des Textes wird eine Amnesie der Quelle des angeführten Zitates inszeniert, nach der sich der Ich-Erzähler auf Spurensuche begibt. Die Zeilen sind von seiner eigenen Hand geschrieben worden, aber „kein Nachdenken bringt mich darauf, woher sie stammen“ (152, 22f.). Nur die „zittrig[e]“ (152, 21) Schrift bleibt als Spur zurück, die aber zu ihrem Ursprung nicht zurückfindet. Der Sprechende hält es für „sonderbar, wie völlig einem alles entschwinden kann“ (152, 19f.); „alles andere [ist] verloschen, und nur dies ragt herauf wie das Oberste einer ins Meer gesunkenen Insel.“ (152, 28f.) Unter der sichtbaren Spitze verbirgt sich eine unsichtbare Masse: So verhält sich etwa der Erinnerungsrest zu dem vergessenen Ganzen. Von Spuren ist dabei überall die Rede.⁸⁸¹ In der Schriftspur, dem sich von seinem Kontext abgelösten Zitat, geht es um die unverständlichsten und wundervollsten Spuren der Welt. Mit „la trace de l’oiseau dans l’air“ in dieser rasch aufgeschriebenen Marginalie, die der Ich-Erzähler gerade liest, vermengt sich „[d]er Flug der Vögel“ (152, 1) in der Landschaft, die sich vor seinen Augen erstreckt. Und das reisende Ich sucht im genannten Reiseführer, an dessen Rand das Zitat gekritzelt steht, „eine Strasse“ (152, 11), also ebenfalls eine Spur auf der Landkarte, die ihn über Berg und See ans Ziel bringen soll. Ferner üben unter anderem die Spuren des Vogelflugs in seiner Sichtweite – nämlich „das Hin- und Herjagen zweier kleiner Falken, und das ferne Flüchten eines schneeweissen Taubenschwarmes“ – große „Gewalt über die Einbildung, dass es scheint, als müsse überall hin eine Strasse führen“ (152, 16-19). Die Spurenlese, die von der Flugbahn der Vögel in der Luft über die Eintragung des Spruchs auf dem Seitenrand bis hin zur Aufzeichnung der Route auf der Landkarte reicht, hebt quasi die Grenze zwischen der Schriftwelt und der realen Welt auf, dem Universum der Literatur auf der einen und der Unendlichkeit der Landschaft auf der anderen Seite. Die dabei hinterlassenen Spuren sind wie Zeichen, die

⁸⁸⁰ Darauf verweisen auch NEUMANN 1991, S. 63f. und SCHEFFER 2007, S. 334.

⁸⁸¹ Dazu NEUMANN 1991, S. 61, LE RIDER 1997, S. 169, GRUNDMANN 2003, S. 171f.

auf ihre Erkennung und Deutung warten. Die unsichtbaren Linien des Vogelflugs erregen die Einbildung derart, als müsste überall ein Weg zum Reiseziel führen. Ähnlich treibt die zittrige Handschrift die Erinnerung an, der ursprünglichen Quelle des Zitates auf die Spur zu kommen, und zwar insofern, als das Wort Agurs überall im Alltagsleben und in der Weltgeschichte bzw. -literatur Resonanz findet. Die Weisheit des Spruchs ist von solcher überzeitlichen und allgegenwärtigen Gültigkeit, als könnte man seine Quelle überall finden. Die Spurensuche führt den Ich-Erzähler nicht zum Ursprung des fremden Zitates, sondern ins Innere seines Selbst. Indem er sich an sie zu erinnern versucht, verinnerlicht er sie, und zwar dadurch, dass er sie mit eigenen Erfahrungen und Reflexionen auslegt.

Die eigentliche Herkunft des Zitates ist nicht von Belang. Vielmehr noch: Sie ist ausdrücklich zu verwischen. Wichtig ist gerade das Vergessen der Provenienz, das die (re-)produzierende Erinnerung erst in Gang setzt. Die Mnemopoesie besteht in der Wiedergewinnung des Verlorengegangenen, in der das erinnernde Subjekt vom erinnerten Objekt Besitz ergreift. Der Verlust stellt dementsprechend die Voraussetzung dieser mnemotechnischen Poetologie dar. Zum einen liegt das Vergessen dem Wiedererinnern zugrunde, wie es der epistemologischen Ideenschau Platons zu entnehmen ist. Ohne Vergessen gebe es kein Erinnern, das allein das Erkennen des Menschen ausmacht. Zum anderen vergisst man etwas nicht völlig, solange einer sich dessen bewusst ist, dass er sich daran nicht erinnern kann. „Denn was wir gänzlich vergessen hätten“, so konstatiert Augustinus im zehnten Buch der *Bekenntnisse*, „könnten wir auch nicht als verloren suchen“.⁸⁸² Das Vergessen lädt in diesem doppelten Sinne zum Erinnern ein. Im vorliegenden Text kommt dann die Erinnerung auf Umwegen der freien Assoziationen zum Ziel, das Verlorene wiederzugewinnen. Und dieses Verfahren von Verlust und Wiedergewinn ist, wie Proust in *Recherche* darstellt, der Schöpfungsmythos des modernen Künstlers.

Vor diesem poetologischen Hintergrund ist zu erklären, warum Hofmannsthal die biblische Quelle des französischen Zitates absichtlich vertuscht hat. Auf die Frage, ob er tatsächlich vergessen hat, woher dieses rätselhafte Wort stammt, antwortet der Autor: „Natürlich wußte ich es. Ich wundere mich nur, wie wenig die Menschen die Heilige Schrift lesen.“⁸⁸³ Die „paroles d’Agur“ haben ihren Ursprung im 30. Kapitel der Sprüche Salomos, dessen erster Satz lautet: „Dies sind die Worte Agurs, des Sohnes des Jake, aus Messa“ (Spr. 30, 1). Er spricht dort ursprünglich von vier statt zwei wundersamen Dingen: „Drei sind mir zu wundersam, und vier verstehe ich nicht: des Adlers Weg am Himmel, der Schlange Weg auf dem Felsen, des Schiffes

⁸⁸² Breits zitiert aus AUGUSTINUS 1989, S. 271f.

⁸⁸³ Zit. n. XXXIII, S. 592.

Weg mitten im Meer und des Mannes Weg bei der jungen Frau“ (Spr. 30, 18-19).⁸⁸⁴ Die rudimentäre bzw. komprimierte französische Fassung übernimmt Hofmannsthal allerdings nicht direkt von der Bibel, sondern wortwörtlich bzw. einschließlich der Abweichung und Fehlübersetzung von einem Essay Marcel Schwobs aus dessen Sammelband *Spicilège*, der Hofmannsthal 1907 anhaltend beschäftigte.⁸⁸⁵ Von hermeneutischer Relevanz ist, wie bereits angekündigt, nicht die genaue Quellenangabe, die Hofmannsthal ja selbst unterschlägt, sondern das inszenierte Vergessen der Quelle im Text. In der zweiten Fassung 1917 hat Hofmannsthal den Hinweis „au livre des Proverbes“ gestrichen, genauso wie die entsprechende Selbstfrage „Was ist das für ein Buch der ‚Sprichwörter‘?“ (152, 25f.). Durch diese Streichungen werden die biblischen Spuren noch unkenntlicher gemacht.⁸⁸⁶ Die literarische Quellensuche des Erzählers im Text bleibt folglich erfolglos, sie wird auch umgehend wieder aufgegeben. Stattdessen geht der Erinnernde einen anderen Weg, der ihn immer tiefer ins Innere des Selbst führt. Eine gewisse Analogie zur Suche nach der Bekanntschaft mit der blonden jungen Dame aus *Das Glück am Weg* ist dabei nicht zu übersehen. Nicht in der Bücherwelt, sondern in der eigenen Lebenswelt versucht der Ich-Erzähler den geheimnisvollen Spruch des Agur zu enträtseln.

Die durch das Vergessen animierte Erinnerung in Bezug auf die Frage „wer ist Agur?“ (152, 26) kann vorerst nicht vertieft werden. Sie reicht weder zu jener infantilen Zeit, „bevor ich drei Jahre alt war“, zurück, noch über das „wache[] Erinnern“ hinaus bis zu den „Gedanken, die ich hinter meinem eigenen Rücken je gedacht habe“ (152, 30-32). Der Erinnernde wendet sich daher vorläufig von der Autorschaft ab und konzentriert sich auf den weisen Spruch Agurs an sich. Seine Spurensuche bleibt zunächst oberflächlich, deduktiv und zeitlich in der nächstliegenden Vergangenheit. Er entsinnt sich nämlich eines Vorfalls „vorgestern nachmittags“ aus dem eigenen Alltag, als eine „zurückgekehrte[] junge[] Schwalbe, durch die Luft, ins alte Netz, einschlagend wie ein dunkler Blitz“ hereinstürzte, gefolgt von einem „Weibchen, d[er] junge[n] Schwester, und jetzt d[er] Frau“ (152, 36 – 153, 4). In dieser Inzestszene geht es offensichtlich nicht nur um „la trace de l’oiseau dans l’air“, sondern auch um „la trace de l’homme dans la vierge“.⁸⁸⁷ Auch der Ich-Erzähler, wie er sich an das Schwalbenpaar erinnert, findet die unsichtbaren Spuren von Männchen und Weibchen in der Luft unverständlich und wundervoll. Er bestätigt aus eigener Erfahrung die Wahrheit des Spruchs von Agur, wenn er sich darüber wundert: „Wie wussten sie den Weg, herabfahrend aus der Unendlichkeit der Himmel? Wie wussten

⁸⁸⁴ Auf diese alttestamentliche Quelle verweisen u. a. SCHMALSTIEG 1969, S. 275ff., POLITZER 1976, S. 319f.

⁸⁸⁵ Zu dieser französischen Quelle vgl. SIMON 1980, S. 216, LE RIDER 1997, S. 160f., GRUNDMANN 2003, S. 178.

⁸⁸⁶ Vgl. NEUMANN 1991, S. 64, Anm. 8.

⁸⁸⁷ Vgl. NEUMANN 1991, S. 62 und GRUNDMANN 2003, S. 172f.

sie unter den Ländern dieses Land, unter den Tälern dies kleine Tal, unter den Häusern dieses Haus?“ (153, 5-8). Die scheinbar zufällige Spur am Himmel ist eine vorgeschriebene Erinnerungsspur, getrieben vom Instinkt des Vogels. Sie führt durch die Unendlichkeit hindurch zum heimatlichen Nest, in dem auch in diesem wie „im vorigen Sommer“ (153, 4) die Vereinigung von Männchen und Weibchen stattfinden soll, aus der ein Geschwisterpaar hervorgehen wird. Das ist ein überindividuelles, von Generation zu Generation überliefertes „Heimatgefühl“ des Vogels, das in jedem Einzelnen tiefsitzt.⁸⁸⁸ Die unsichtbare Linie in der Luft ist daher die des unsichtbaren Schicksals, das aber den Anschein einer Spur des Zufalls hat.

Dieselben unverständlichen und wundervollen Spuren des Vogels findet der Erzähler im Los der Menschen wieder: „Aber auch wir sind immer in Bewegung, und es lässt sich keine seltsamere und geheimnisvollere Figur denken als die scheinbar willkürlichen Linien dieses Weges“ (153, 11-13). Die chronische Linie des Lebenslaufs wird anschließend als eine synchrone Schicksalsfigur betrachtet. Aus der Lebenszeit wird ein Bild des Lebens, aus dem Nacheinander ein Nebeneinander. Hofmannsthals Vorstellung, dass die Lebenswege der Menschen „tiefsinnige Figuren“ darstellen, die „auf einer Tafel eingezeichnet“ sind, ist aus Novalis' Romanfragment *Die Lehrlinge zu Sais* übernommen. Dort heißt es zum Auftakt: „Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn[.]“ Diese Figuren seien überall zu erblicken und gelten als die „sonderbaren Konjunkturen des Zufalls“.⁸⁸⁹ Hofmannsthal hebt dabei „die Punkte [...], wo die Linien umbiegen“ (153, 31), hervor. Jeder Wendepunkt des Lebenswegs bzw. der gezeichneten Figur ist vorgeschrieben und gilt als das „grösste[] Geheimnis“ (153, 30) und „das Moment des Schicksals“ (154, 7). Dazu gehören beispielsweise „die Tore von Jerusalem“ auf dem Passionsweg Jesu Christi, „die Gestade des Indus“ im Leben von Alexander dem Großen (154, 4f.), aber auch die scheinbar banalsten Wendepunkte in den Geschichten von Don Quichote und Raskolnikow. Alle diese Biegungen auf dem Lebensweg führen, wenn man das Leben als ein Ganzes betrachtet, unveränderlich zum Schicksal und verleihen der gezeichneten Figur eine unverwechselbare Physiognomie. Spätestens an dieser Stelle widerlegt Hofmannsthal die These des frühen Fragments *Kreuzwege*, dass „jeder Punkt“ des Lebenswegs „der mögliche Ausgangspunkt zu unendlichen Möglichkeiten“ sei. Es gibt nur eine Möglichkeit, die das überindividuelle Schicksal

⁸⁸⁸ Vgl. die Metapher des „Heimatgefühls“ in *Das Gespräch über Gedichte*: „Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben. Und sind sie's auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.“ HSW XXXI, S. 76.

⁸⁸⁹ NOVALIS 1982, S. 199. Darauf verweist HSW XXXIII, S. 597.

vorgeschrieben hat. So sind „Hamlet und seines Vaters Geist [...] seit Tagen auf dem Wege zueinander“ und Roskolnikow sucht „von der Stunde des Mordes an sozusagen auf Umwegen diesen Weg zurück [...] nach dem Punkt, wo sein Schicksal sich zweimal entscheiden sollte, das einermal scheinbar, das andermal wirklich und endgültig“ (154, 11-16). Diese vom Schicksal gelenkten Menschenwege sind nichts anders als der vom Instinkt gesteuerte Vogelflug.

Der Bewegung auf dem Lebensweg wird dann die Nicht-Bewegung gleich- statt gegenübergestellt. Wie die landkartelesenden Gefangenen⁸⁹⁰ wandern „wir“, selbst „wenn wir ausruhen müssen und warten“ (154, 25f.), in der Imagination mit den Abenteurern aus der Bücherwelt weiter. Und die Wanderungen von Sindbad auf dem Meer, Lovelace zu Pferd, Ödipus nach Kolonos sowie Franz von Assisi und Casanova sind im Grunde nicht seltsamer und geheimnisvoller als das Stehenbleiben von Sankt Simeon Stylites auf einer Säule und Kant in Königsberg. All diese literarischen und geschichtlichen Reminiszenzen, die durch das französische Zitat aus dem Gedächtnis an die Oberfläche des Bewusstseins emporgebracht werden, sind auch Zitate, die ihrerseits von dem Erinnernden aus den jeweiligen Kontexten ausgerissen und befreit worden sind, um im Zeichen der seltsamen Spuren einen neuen Zusammenhang zu bilden. Das Erinnern erweist sich dabei als das Zitieren. Und die Neukomposition der Zitate aus fremden Werken ist ein Produkt des aus der Erinnerung Zitierenden.

Die Streifzüge durch die Weltgeschichte bzw. -literatur über Bewegung und Nicht-Bewegung wurden von Hofmannsthal in der zweiten Fassung gestrichen. Es handelt sich um Assoziationen, die von jenem unverständlichen und wundervollen Vogelflug angeregt sind, nämlich der ersten Hälfte des Wortes von Agur. Nun wendet sich der Erzähler der zweiten Hälfte zu. Die Reduzierung auf Begegnung und Umarmung spricht offenbar dafür, dass Hofmannsthal einen größeren Wert auf „la trace de l’homme dans la vierge“ als auf „la trace de l’oiseau dans l’air“ legt. Die Mystik im Vogelflug gilt als die Vorbereitung für die Erotik in der Begegnung.⁸⁹¹ Die Reflexionen darüber lesen sich wie eine essayistische Auslegung zu dem Sonett *À une passante*, das Hofmannsthal in *Das Glück am Weg* bereits novellistisch nachgedichtet hat. Die im Schicksal vorbedingten, nur scheinbar willkürlichen Linien der einzelnen Lebenswege

⁸⁹⁰ Vgl. Hofmannsthals Aufzeichnung vom 1. Oktober 1906: „Die Wege der Menschen. Ein Gefangener, Festgehaltener der in schlaflosen Nächten überdachte, wie alle Menschen unaufhörlich in Bewegung sind, auf eine Stadt zu, in der Stadt auf ein Haus, auf ein Gesicht zu, wieder hinweg, einen neuen Weg und so fort ohne Ende. Die Wege der Menschen müssten im Kopf dieses Schlaflosen seltsam Figuren bilden, aus verschlungen verkreuzten in sich zurückkehrenden Linien.“ HSW XXXVIII, S. 526

⁸⁹¹ Le Rider sieht im Exkurs zu Kants Unlust auf das Reisen einen konkreten Übergang zur Begegnung und Erotik. Hofmannsthal sei dabei von Otto Weinigers *Geschlecht und Charakter* inspiriert worden. Nach Weiniger besteht eine Beziehung zwischen „erotischem Bedürfnis“ und „Reiselust“; und Kant sei „so wenig erotisch, daß er nicht einmal das Bedürfnis hatte, zu reisen“. LE RIDER 1997, S. 164.

kreuzen sich und führen getrennt weiter. Es sind Begegnungen, die „zu den Geheimnissen des Eros gehören“ (155, 4). Sie finden scheinbar zufällig statt, sind aber „von Liebesbegier, von Neugierde der Liebe in unserem Vorwärtsgehen“ (155, 8f.) angetrieben:

Es ist sicher, dass wir auf unserem gewundenen Wege nicht bloss von unseren Taten nach vorwärts gestossen werden, sondern immer gelockt von etwas, das scheinbar immer irgendwo auf uns wartet und immer verhüllt ist. (155, 4-7)

Man erwartet stets vorwärtsgehend eine gewisse Überraschung, etwas Verborgenes und Unerwartetes. Offenbar schwingt hier die „soif de l'imprévu“ mit, aber auch die „promesse du bonheur“, also das, was Hofmannsthal unter dem Vorübergehen versteht. Die Essenz dieses Motivs wird noch präziser zum Ausdruck gebracht, indem der Sprechende die Begegnung von der Umarmung abgrenzt. Denn nichts anderes als eine Begegnung ohne Umarmung ist die *rencontre inattendue* mit einer schönen Dame in Baudelaires Sonett. Die Szene in *À une passante* könnte mit den Worten des Ich-Erzählers beschrieben und ausgelegt werden:

[E]s ist nicht die Umarmung, sondern die Begegnung die eigentliche entscheidende erotische Pantomime. Es ist in keinem Augenblick das Sinnliche so seelenhaft, das Seelenhafte so sinnlich, als in der Begegnung. (155, 15-18)

Die Begegnung verspricht mehr, als die Umarmung halten kann. Sie scheint, wenn ich so sagen darf, einer höheren Ordnung anzugehören, jener, nach der die Sterne sich bewegen und die Gedanken einander befruchten. Aber für eine sehr kühne, sehr naive Phantasie, in der Unschuld und Zynismus sich unlösbar vermengen, ist die Begegnung schon die Vorwegnahme der Umarmung. (155, 33-38)

Die Dialektik kommt einem bekannt vor, wenn man Hofmannsthals Reflexion über *Tyche* heranzieht: Steht die ständige Begegnung in diesem Fall nicht für die scheinbare Zufälligkeit, und die „höhere[] Ordnung“ für die unergründliche Notwendigkeit?⁸⁹² In jedem Augenblick kann der Zufall ins Schicksal übergehen, oder besser gesagt: umschlagen. Die Begegnung zweier Menschen in der Masse ist genauso seltsam und geheimnisvoll wie die Spur des Vogels in der Luft. Beides trägt in sich die Einheit von Zufall und Schicksal, die eine Möglichkeit aus der Unendlichkeit von Möglichkeiten.

In der Begegnung liegt statt der Erfüllung eine Versprechung des Glücks, die die Schönheit ausmacht. Jener „höheren Ordnung“ gehört wohl auch die Dichtung an. Nicht die Umarmung an sich, sondern die von der Fantasie beflügelte „Vorwegnahme der Umarmung“ bildet die Triebkraft zur Kunstschaffung. So gilt der Gruß von Beatrice an Dante zweifelsohne als „die eigentliche entscheidende erotische Pantomime“, die den Dichter zur Niederschrift von *Vita nuova* inspiriert. Dieser Gruß von einer Frau an einen Mann steht in geheimer Analogie zu dem

⁸⁹² Zur Identifizierung von höherer Notwendigkeit und höherer Ordnung an dieser Stelle vgl. SCHMALSTIEG 1969, S. 286.

triebhaften, ja „vorweltliche[n] [...] Schrei des grossen Vogels [...], dem irgendwo die Henne lauscht“ (155, 24-26). Mit dem einsamen Schrei und dem fremden Gruß rekurriert der Sprechende offenbar wieder auf Agurs Wort. Nur ist in diesem Zusammenhang nicht von unsichtbarer Spur die Rede, sondern von nichtsprachlichem, eben pantomimischem Laut. Sowie die Spur des Vogels in der Luft und die Spur des Mannes in der Frau heimlich zusammengehören, teilen der inspirierende Gruß mit dem vorgeschichtlichen Vogelschrei dasselbe Geheimnis der Erotik, in der die Schöpfung und die Zeugung liiert sind. In der Begegnung ist die Fremdheit das Lockende und die Einsamkeit das Anziehende, hingegen ist

[i]n der Umarmung [...] das Fremdsein, das Fremdbleiben das Furchtbare, das Grausame, das Paradoxon – in der Begegnung umflattert jeden von beiden seine ewige Einsamkeit wie ein prachtvoller Mantel, und es ist, als könnte er ihn auch von sich werfen, im nächsten Augenblick schon. (155, 29-33)

Das Wesentliche in der Begegnung zweier Menschen findet seinen Ausdruck in der Begegnung ihrer Blicke. Dieser Augenblick, in dem die Blicke einander finden, führt nach Hofmannsthal auf eine Urszene der Epiphanie zurück, in der die Dumpfheit des Hirten durch den Anblick der Göttin erleuchtet und offenbart wird:

Solche Blicke hefteten die Hirten auf eine Göttin, die plötzlich vor ihnen stand, und es war etwas in dem Blick der Göttin, woran der dumpfe Blick des Hirten sich entzündete. (155, 38-41)

Auch an diese Szene erinnert der Inspirationsmoment des Grußes von Beatrice, das Mysterium der Begegnung ohne Umarmung.

3.1.2. Identifikation mit Agur im Traum

Die Ausgangsfrage, woher das französische Zitat stammt, bleibt im Text unbeantwortet. Stattdessen wird der Inhalt der „paroles d’Agur“ durch Assoziationen mit den eigenen alltäglichen Erfahrungen und literarischen Erinnerungen bewahrheitet. Die Wahrheit dessen, was gesagt ist, wird in Verbindung mit der Weisheit dessen gebracht, der es gesagt hat. Die darauffolgende Spurensuche konzentriert sich daher weniger auf die Herkunft des Wortes als auf dessen Autorschaft. So folgt der Quellenamnesie des Weisheitsspruchs zu Beginn des Textes gleich die doppelte Frage nach dessen Urheber: „Wer ist Agur? Und wer ist der Redende, der sich Agurs entsinnt?“ (152, 26f.) Die Antwort darauf wird eigentlich bereits angedeutet, wenn der Ich-Erzähler wie Agur die Spur des inzestuösen Schwalbenpaars ebenfalls für ein geheimnisvolles Wunder hält und sich angesichts dessen wie jener Redende im Zitat auch an Agurs Wort erinnert. Die Identitäten von Agur, dem Redenden und dem Ich-Erzähler sind ineinander verwoben.⁸⁹³ Sie teilen dasselbe Wunder des Vogelflugs auf verschiedenen Zeitebenen, am frühesten

⁸⁹³ Vgl. SCHEFFER 2007, S. 320f.

Agur, dann der Redende, der sich seiner entsinnt, und schließlich der Ich-Erzähler in der Gegenwart, der seine unmittelbare Wahrnehmung mit der literarischen Erinnerung zusammenbringt.

„Und irgendwo in mir“ (152, 29), behauptet der Erinnernde, „wohnt nun dieser Agur“ (152, 32f.), nur weiß er nicht „wo in mir“ (153, 8). Der in Vergessenheit Untergetauchte werde „vielleicht eines Tages heraufsteigen wie ein Toter aus einem Gewölbe“ (152, 33f.), in der zweiten Fassung wurde eine weitere Horrormetapher hinzugefügt: „wie ein Mörder aus einer Falltür“ (159, 25). Es liest sich wie eine Umformulierung des freudschen „Es“ im Modell der Psyche, das sich als Sexualtrieb (Libido) und Todestrieb (Destrudo) im Unbewusstsein des Ich befindet.⁸⁹⁴ Die Metaphern von „Tote[m]“ und „Mörder“ spiegeln offenbar die Destrudo wider, während der Libido in der latenten Erotik des Wortes von Agur bereits Ausdruck verliehen wurde. Auch das Bild der bis auf die Spitze im Meer versunkenen Insel erinnert an den psychischen Apparat Freuds. Sichtbar oder dem Bewusstsein gehörig sind das Realitätsprinzip von „Ich“ und die moralische Instanz von „Über-Ich“, hingegen ist das Lustprinzip von „Es“ ins Unterbewusstsein vertrieben, das nach Befriedigung verlangt, wie das Vergessene auf Wiedererinnerung und das Verdrängte auf Wiederkehr beharrt. Die seltsame Wiederkehr von Agur wird schon eingangs angekündigt. Dass Agur im Unbewusstsein des Ich-Erzählers zu finden ist, nimmt offenbar den seltsamen Traum am Ende vorweg, in dem er den Autor des Weisheitsspruchs schließlich in jenem asiatischen Patriarchen erkennt. Während des vergeblichen Erinnerungsversuchs bleibt Agur ein Name ohne Gesicht, ein Zeichen also, das gedeutet werden soll.⁸⁹⁵

Nach der Bewahrheitung des Spruchs (155, 41: „Agur hat recht“) drängt sich die Frage nach dessen Urheber wieder auf: „Aber wer ist Agur? Der in mir lebt mit seiner lebendigen Rede? Soll ich wirklich in mir sein Gesicht nicht sehen können?“ (156, 6f.) Nicht, dass der Sprechende das Gesicht Agurs nie gesehen hätte, sonst könnte er nicht sagen, dass Agur in ihm „mit seiner lebendigen Rede“ lebt. Und die „lebendige[] Rede“ begnügt sich offenbar nicht mehr mit literarischer Erinnerung; sie sucht Resonanz in der Seele des Erinnernden.⁸⁹⁶ Der Umstand spricht also eher dafür, dass er dieser mystischen Figur einmal begegnet ist, die bei ihm aber bis auf ihren Namen in Vergessenheit geraten ist. Dementsprechend bemüht er sich, diesem Namen eine Physiognomie zu geben. Seine assoziative Vorstellung des Agur als „ein weiser und

⁸⁹⁴ Zum Modell der Psyche von Es, Ich und Über-Ich vgl. ROHDE-DACHSER 2006, S. 121f.

⁸⁹⁵ NEUMANN 1991, S. 62: „Das Zeichen, in dem das Erinnernte als ‚Vergessenes‘ erscheint, ist der Name, der kein Gesicht hat: ein ‚Siegel auf einem Pack Vorstellungen‘ (Musil)[.]“

⁸⁹⁶ Vgl. NEUMANN 1991, S. 63 und GRUNDMANN 2003, S. 175.

prunkvoller Kaufmann oder ein Seefahrer unter den Seefahrern“ geht zunächst, wie es schon bei der Auslegung des französischen Zitates der Fall ist, in der literarischen bzw. geschichtlichen Erinnerung auf:

Wie Boas muss ich ihn denken, der einen schönen weissen Bart hatte, und ein gebräuntes Gesicht, der gekleidet ging in feines Linnen und auf dessen Kornfeldern den Armen nicht verwehrt war, die Ähren zu lassen. (156, 11-14)

Auch an dieser Stelle zitiert Hofmannsthal nicht direkt aus dem Alttestament (Rut. 2, 3ff.). Stattdessen entlehnt er die Schilderung des Aussehens und der Wohltat von Boas aus Victor Hugos Gedicht *Booz endormi*.⁸⁹⁷ Doch entscheidend ist wieder nicht die Quelle, sondern der unbewusste Antrieb, der den Ich-Erzähler auf Boas bringt. Es ist nicht von ungefähr, dass er an Boas denken „muss“. Der unterschlagene biblische Kontext gibt darauf einen Hinweis. Unter den armen Ährenlesern befindet sich nämlich Ruth, eine junge Frau aus Moab, deren gestorben Mann ein naher Verwandter von Boas ist. Dieser nimmt sie später gemäß dem israelischen Gesetz zur Frau.⁸⁹⁸ So betrachtet klingt offenbar „la trace de l’homme dans la vierge“ in der Geschichte von Boas an, und diese greift wiederum auf die erotische Szene in der darauffolgenden Traumerzählung vor, in der der alte Patriarch ebenfalls eine junge Frau bei sich hat.⁸⁹⁹ „Aber habe ich nicht einmal sein Gesicht gesehen?“ (156, 14f.), so fragt sich der Erinnernde zum letzten Mal und findet schließlich die Antwort:

Freilich, nur im stummen Traum, und der, dessen Gesicht ich sah, hatte keinen Namen. Aber nun dünkt mich, das war jener Agur, und ich muss die Rede, die meine eigene Handschrift mir überliefert, in den Mund dessen legen, von dem mir einmal träumte, und der, wie der Traum ihn malte, ein Patriarch war unter den Patriarchen, ein König über ein namenloses gewaltiges Volk von Wandernden. (156, 15-21)

Der Name Agur ohne Gesicht im französischen Zitat wird dem Gesicht ohne Namen im eigenen Traum zugeschrieben. Es ist der poetologische Moment des Textes. Wie der Ich-Erzähler den fremden Spruch durch assoziative Spurensuche verinnerlicht hat, verlegt er dessen Autor ins Innere des Selbst.⁹⁰⁰ Auch Agur ist ein Teil von seinem Ich.

Die Traumerzählung beginnt mit der Realitätsbeschreibung. In der Tat ist der zugleich narrative wie reflexive Bericht derart von Vermischung und Verschmelzung geprägt, dass die Erinnerung

⁸⁹⁷ Dazu: BÖSCHENSTEIN 2006, 145ff. sowie LE RIDER 1997, S. 165f. Die betreffenden Verse lauten: „Sa barbe était d’argent comme un ruisseau d’avril. / Sa gerbe n’était point avare ni haineuse ; / Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse : / – Laissez tomber exprès des épis, disait-il. // Cet homme marchait pur loin des sentiers obliques. / Vêtu de probité candide et de lin blanc ; / Et, toujours du côté des pauvres ruisselant, / Ses sacs de grains semblaient des fontaines publiques.“ HUGO 2000, S. 82f., V. 9-16.

⁸⁹⁸ Vgl. Rut. 4, 10.

⁸⁹⁹ Auch im Hugos Gedicht verfügt der alte Boas über „Verführungskraft und sexuelle Potenz“, LE RIDER 1997, S. 166.

⁹⁰⁰ Neumann bezeichnet den erinnerten Traum als „eine Ursprungsphantasie“ sowie „eine Autor-Phantasie im eigentlichen Sinne“, NEUMANN 1991, S. 63

an den Traum nicht mehr von der Gegenwart des Erzählens zu unterscheiden ist.⁹⁰¹ Der Erzähler „lag und war müde von einem weiten Weg über Berge“ (156, 22f.). Die Jahreszeit weist einen Übergang auf: „Es war noch Sommer, aber gegen Ende des Sommers“ (156, 23), und es brechen in diesen Spätsommer bereits die „Herbststürme“ (156, 26) ein. Auch der Raum ist entgrenzt zwischen innen und außen. Die Balkontür wird vom starken Wind aufgerissen. Man erinnere sich an den „Traum von großer Magie“, der ebenfalls mit einer Türöffnung beginnt:

Durch offene Glastüren ging die Luft.
Ich schlief im Pavillon zu ebner Erde
Und durch vier offene Türen ging die Luft⁹⁰²

Das Interieur eröffnet sich dem Exterieur, und zwar sowohl im architektonischen als auch im psychischen Sinne. Das Übergängliche von Zeit und Raum bereitet die Grenzüberschreitung des Traumes vor. „[Z]wischen Schlaf und Wachen“, also in einem weiteren Zustand des Übergangs, geht die Wirklichkeit in den Traum über. Den Halbschlafenden durchfließt „ein unbeschreibliches Glücksgefühl über die Weite der Welt, über deren halberleuchtete Berge und Täler und Seen jetzt der Sturm hinbrauste“ (156, 26-29). Während der Sturm noch der reale ist, scheint die Landschaft bereits der Traumwelt anzugehören. Das Wachen geht langsam im Schlafen auf. Der Traum als Form der Erinnerungspoesie wird in *Erinnerung schöner Tage* noch genauer behandelt, bemerkenswert ist vorerst das sukzessives Hineinträumen:

In dieses Gefühl versank ich wie in eine weiche dunkle Welle und war sogleich mitten im Traum, und war draussen und droben, in der halberleuchteten fahlen Nacht, im Sturm, auf dem weiten Abhang eines grossen Berges. Aber es war mehr als der Abhang eines Berges, es war eine ungeheure Landschaft, es war – dies konnte ich nicht sehen, sondern ich wusste es – der terrassenförmige Rand eines gigantischen Hochlandes, es war Asien. (156, 29-35)

Das vage Gefühl konkretisiert sich nach und nach zu einer präzisen Vision. Zuerst ist von einem großen Bergabhang die Rede, dann von einer ungeheuren Landschaft und schließlich sehr genau von einem gigantischen Hochland in Asien. Aus dieser allmählich scharf gestellten Situation geht anschließend eine Szene hervor, die mehr als eine wirklich erlebte Erfahrung ist. Man kennt diese halluzinatorische Binnenstruktur, in der sich der Protagonist eine Begegnung mit dem Gegenüber im Wachtraum minutiös vorstellt, bereits aus *Prolog* und *Glück am Weg*

Der große Sturm, der um den im offenen Raum Schlafenden wirbelt, wirkt in seinem Traum nach und nimmt die Gestalt der gewaltigen Wanderung eines Volks an: „Und um mich war, gewaltiger als der Sturm, und die fahle, halberleuchtete Nacht mit grossmächtiger Unruhe erfüllend, ein ungeheurer Aufbruch. Ein Volk war um mich, und das ganze Volk war im Dunkel

⁹⁰¹ Vgl. KERN 1970, bes. S. 71f.

⁹⁰² HSW I, S. 52, V. 4-6.

geschäftig, seine Zelte abzubauen und seine Habe auf Packtiere zu laden.“ (156, 35-39) Dieser gewaltige Aufbruch muss, so denkt der Träumende, „unter der Gewalt des Befehles [geschehen], eines Befehles, gegen den es keinen Widerspruch gab“ (157, 9f.). Die Traumwelt folgt dem zugleich subjektiven und unbewussten Willen des Träumenden.⁹⁰³ So weiß er plötzlich, „dass das Zelt, an dem ich arbeitete, ein Teil von Seinem Zelte war, von dem Zelte dessen, der den Aufbruch befohlen hatte, und von dem alle Befehle kamen“ (157, 11-13). „Und als müsste es so sein“ (157, 13), macht er einen Spalt am Zeltvorhang auf und wirft einen unerlaubten Blick ins Innere hinein. Es ist derselbe lusterregende Blick des Pagen in die Sänfte im *Prolog* und des Schiffspassagiers durch das Fernglas im *Glück am Weg*. Was der Träumende an dieser Stelle sieht, ist nichts anderes als eine „erotische Pantomime“:

An der einen Seite lagen auf einer grossen Decke, auf einer dunkelroten oder rotviolettten Decke.. lag ein junges Weib von dunkler Blässe und Schönheit, aus deren Armen ein Mann sich löste, ein grosser, hagerer Mann, aufstand und dicht vor meinen Augen vorüberging durch das leere Zelt an die entgegengesetzte Wand. Die Junge – sie trug nichts als breite Armreife – hob stumm die Arme nach ihm, wie um ihn zurückzurufen, aber er sah sich nicht nach ihr um. (157, 19-26)

Die verborgene Erotik von „la trace de l’homme dans la vierge“ schwingt mit. Auffällig ist die Relativierung des Numerus des Verbs „liegen“. Offenbar sollten auf der großen Decke zuerst zwei Menschen halbnackt *liegen*, sowohl die junge Frau als auch der alte Mann. Dieser löst sich aber von ihrer Umarmung und steht auf. Es *liegt* daher nur die Junge. Die Pluralform stellt somit eine nicht weggestrichene Spur dar, ein sprachlich wiedergegebenes Nachbild des Beischlafs vom Urvater mit seiner jungen Frau.⁹⁰⁴ Es handelt sich wohl um die Urszene der Zeugung.⁹⁰⁵ Von den beiden Figuren im Zelt ist nur der Rücken zu sehen. Das bietet dem geheimen Beobachter wieder Spielraum, sich das Aussehen des Patriarchen vorzustellen. Der Ich-Erzähler hat „sein Gesicht kaum gesehen“ (157, 27).⁹⁰⁶ Die Schilderung ist daher subjektiv initiiert:

[A]ber ich wusste, dass er alt war, alt und gewaltig, mit einem zweigeteilten wehenden Bart, um den Kopf einen erdfarbenen Turban. Aber sein sehr schlanker Körper, der nackt war bis zum Gürtel, seine langen dünnen Arme waren wie die eines jungen Mannes, voll Leichtigkeit und Kühnheit. Von der Hüfte hing ihm ein langer Schurz von dem unbeschreiblichen Gelb. (157, 27-32)

Das halb gesehene, halb imaginierte Aussehen mit jugendlichem Körper und zweigeteiltem

⁹⁰³ Man denke an Schopenhauers Vorstellung des eigenen Willens als geheimen Theaterdirektor des eigenen Traumes.

⁹⁰⁴ Politzer interpretiert die Veränderung von der Plural- zur Singularform hingegen als die Negation des Beilagers durch den Träumenden, der in dem Patriarchen einen Rivalen um die junge Frau sieht. POLITZER 1976, S. 326. Ähnlich auch SCHEFFER 2007, S. 339.

⁹⁰⁵ Vgl. NEUMANN 1991, S. 63: „Dieser Blick des Träumenden durch den Spalt im Vorhang ist zweierlei, Psychologie und mythische Vision in einem: der verbotene Blick auf die Urszene, die den eigenen Ursprung zeigt, die Zeugung durch das Elternpaar, und der Blick auf die Entstehung des Menschengeschlechts, den Urvater und Propheten der Vorzeit, der sein Volk in die Geschichte der Jahrhunderte führt.“ Ferner auch GRUNDMANN 2003, S. 176. Ferner GRUNDMANN 2003, S. 176.

⁹⁰⁶ Man erinnere sich an den Vers „Man kennt sie nicht, man hat sie kaum gesehen“ im *Prolog*.

Bart stellt sich als ein Konstrukt der kulturellen Erinnerungen heraus. In der detaillierten Schilderung amalgamieren das Bild des von Victor Hugo dargestellten Boas,⁹⁰⁷ das Aussehen der von Michelangelo geschaffenen Statue von Moses,⁹⁰⁸ aber auch die Gestalt des Magiers, die Hofmannsthal in den Mittelpunkt des *Traums von grosser Magie* rückt. Die Figur des Patriarchen ist in vielerlei Hinsicht symbolträchtig. Im Traum wird nach Freuds Tiefenpsychologie das sonst ins Unbewusstsein Vertriebene virulent.⁹⁰⁹ Das Verdrängte kehrt zurück und das Vergessene wird wieder erinnert. So sehen einige Forscher in der nackten Männlichkeit die Homosexualität des Ich-Erzählers und in dem merkwürdigen Gelb,⁹¹⁰ das der Träumende vergebens wiederzuerkennen oder gerade zu vergessen versucht, das Judentum.⁹¹¹ Es handelt sich dabei um eine zeitgenössische Interpretation, die Hofmannsthal vehement und erzürnt bestreitet.⁹¹² Es sei dahingestellt, ob man im Namen der Psychoanalyse von der Literatur auf die Biographie schließen kann und die Veranlagung des Ich-Erzählers auf den Autor der Erzählung übertragen darf. Über den Text hinaus ist die Frage nach dem Autor immer schwer und unzulänglich zu beantworten, zumindest aus dem Standpunkt der Hermeneutik heraus. Im Text hingegen, das heißt innerhalb der Welt der Erzählung, geht es jedoch um nichts weniger als die Suche nach der Autorschaft, nämlich der des französischen Zitates. Es ist eine Frage nach dem Autor, aber eine poetologische, keine biographische. Die Frage richtet sich nämlich nicht auf die Identität von Hofmannsthal, dem Autor des Textes, sondern auf das Autorbild von Hofmannsthal, also was er unter dem Begriff „Autor“ versteht, und zwar im Kontext der Überwindung des Historismus.⁹¹³ In diese Richtung geht die Frage nach Agur, dem Autor des fremden Spruchs. Und

⁹⁰⁷ Hugo spricht dem alten Boas eine größere Anziehungskraft zu als die Jugend: „Les femmes regardaient Booz plus qu'un jeune homme, / Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand.“ HUGO 2000, S. 82, V. 19f.

⁹⁰⁸ Auch Moses ist „alt und gewaltig“ und führt ein ganzes Volk aus Ägypten. Michelangelos Moses-Statue ist ein Teil des Grabmals von Papst Julius II. in San Pietro in Vincoli in Rom. Der Prophet wird halbnackt und mit zweigeteiltem Bart dargestellt. Vgl. HSW XXXIII, S. 602.

⁹⁰⁹ Auf Hofmannsthals mögliche Beschäftigung mit der Psychologie Freuds verweisen u. a. POLITZER 1976, S. 324f. und S. 328f., SIMON 1980, S. 239f. und GRUNDMANN 2003, S. 179.

⁹¹⁰ Zu Gelb als Farbe der Aristokratie, aber auch des Ekels und des Judentums vgl. SIMON 1980, S. 232, LE RIDER 1997, S. 166f. sowie SCHEFFER 2007, S. 339, Anm. 749.

⁹¹¹ Allen voran LE RIDER 1997, S. 168: „Der Text beginnt mit dem ‚Vergessen des Judentums‘; er endet mit der Verdrängung der Homoerotik.“

⁹¹² Haas spricht von dem von Hofmannsthal negierten Judentum, dem „ahasverischen Problemkreis“ in seinen Werken. Agur sei „ein alter jüdischer Stammes-König“, HAAS 1972, bes. S. 294. Hofmannsthal reagierte darauf entsetzt und verletzt, er verwies dabei auf das Christliche in seiner Familiengeschichte seit seinem Großvater (Vgl. Hofmannsthals Brief an Haas vom 4. Juni 1922 in: HOFMANNSTHAL u. HAAS 1968, S. 46f.). Zu diesem Streit zwischen Autor und Interpreten vgl. POLITZER 1976, S. 332ff., LE RIDER 1997, S. 173ff.

⁹¹³ Hofmannsthal zerreißt „im Paradoxon ‚vergessenden Erinnerung‘ [...] [das] über Jahrhunderte sich erstreckende Gewebe der Kultur“ (NEUMANN 1991, S. 64). Ferne LE RIDER 1997, S. 173: „[E]ine Poetik des Vergessens und der Erinnerung macht es möglich, den Historismus zu überwinden; die ‚Auflösung‘ des Kultur- und Lektürematerials bereitet einem Neuaufbau den Boden. Das kulturelle und literarische Gedächtnis wird durch die Erinnerung des Körpers und des Unbewußten wiederbelebt.“ Zuvor spricht er angesichts der zahlreichen literarischen Reminiszenzen in *Die Wege und die Begegnungen* von einem „riesige[n] Haufen von Bezügen und Zitaten auf so wenigen Seiten“ (S. 170). Zum Verhältnis zwischen Historismus und Amnesie unter Berufung auf einen Beitrag von

zu dieser Initialfrage findet der Ich-Erzähler die überraschende Antwort erst im allerletzten Satz des Prosastücks, mit dem die Traumerzählung abrupt beendet wird:

Jetzt war er an der Zeltwand gegenüber, der dunkelsten, und riss dort einen Vorhang auf, dass ein grosses Fenster entstand. Der Wind wehte hinein und warf seinen zweigeteilten weissen Bart über seine erdbräunlichen mageren Schultern nach rückwärts. Die schöne Frau hob sich bittend auf und schien ihn zärtlich beim Namen zu rufen, aber die Luft trug mir den Laut nicht zu. Ich sah nur Ihn und sah durch das Fenster, das er in die Zeltwand gerissen hatte, hinaus: da war draussen die halberleuchtete Natur, das unabsehbar gestufte Bergland und der ungeheure stumme Aufbruch eines ganzen Volkes. Und sein blosses Dastehen an dem viereckigen Ausschnitt des Zeltes, das über alle Zelte erhöht war, brachte einen stummen, wilden Tumult in den ganzen Aufbruch, und selbst die Wolken schienen unter dem ziemlich bleichen Mond über das Bergland hinzujagen: Dieser Mann und kein anderer war Agur. (157, 35 – 158, 8)

Nachdem der Träumende eine Öffnung ins Innere des Zeltes gemacht hat, reißt nun der Patriarch eine Öffnung nach außen auf. Es entsteht dadurch „ein doppeltes Fenster“, ⁹¹⁴ das zur Verschmelzung des Blicks des Träumenden mit dem des Patriarchen führt. Die Beiden sehen dasselbe Bild. Wie der Ich-Erzähler zuvor den Spruch von Agur verinnerlicht hat, dass die Spuren draußen in der Luft und drinnen in der Menschenseele die seltsamsten und wundervollsten sind, teilt er nun mit ihm dieselbe Aussicht auf den Volksaufbruch in der Berglandschaft, nämlich auf die Ur-Kultur in der Ur-Natur. Es ist wichtig, dass die Traumwelt sprachlos bleibt: Das Volk draußen bricht stumm auf, im Zelt wird kein Wort getauscht, selbst der Zuruf der jungen Frau bleibt pantomimisch. In diese sprachlose Welt fällt dann aus dem Inneren des Träumenden heraus, mit aller Entschlossenheit und keinen Einwänden duldend, der Name des Patriarchen als das einzige Ur-Wort: „Dieser Mann und kein anderer war Agur.“ Die sprachliche Leere ist notwendig, um gefüllt zu werden, genauso wie die vergessene Herkunft des Zitates und die verdrängte Identität Agurs. Sie setzen die Wiedererinnerung und die Wiedererkennung voraus, die diese Erzählung als Kunstwerk ausmachen. An Prägnanz und Evidenz steht der Name Agur dem des Schiffs *La Fortune* im *Glück am Weg* in nichts nach. Nur ist dort die Erscheinung der Buchstaben *La Fortune* objektiv, der Einfall des Namens Agur an dieser Stelle aber subjektiv. Das Ende sei an den Anfang zurückzubinden. Der Ich-Erzähler begegnet Agur eingangs in einer Randnotiz, sucht anschließend nach ihm in der eigenen Fantasiewelt und findet ihn schließlich in einem Traum wieder, in dem sich der Träumende mit der Traumfigur identifiziert, und zwar in einem Augenblick, in dem ihre Blicke fusioniert sind. Nicht die Blickerwiderung, sondern die Blickverschmelzung sorgt für das Momentum der Aneignung des Fremden als Schöpfung des Eigenen. Nachdem sich die Wahrheit des fremden Spruchs zu eigen gemacht wurde, hat sich der Ich-Erzähler auch die im Dunkel bleibende Autorschaft anverwandelt. Das Kunstwerk,

Yosef H. Yerushalmi und Nietzsches *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* vgl. ebd. S. 175ff.

⁹¹⁴ KRAFT 1959, S. 112.

nämlich der Text *Die Wege und die Begegnungen*, entsteht dabei durch die visionäre Wiederrinnerung an das Vergessene und die mystische Wiedererkennung des Unbekannten.

3.2. Wachsein und Träumen: *Erinnerung schöner Tage*

Das ganze Weltwesen liegt vor uns wie ein großer Steinbruch vor dem Baumeister, der nur dann den Namen verdient, wenn er aus diesen zufälligen Naturmassen ein in einem Geiste entsprungenes Urbild mit der größten Ökonomie, Zweckmäßigkeit und Fertigkeit zusammenstellt. Alles außer uns ist nur Element, ja ich darf wohl sagen, auch alles an uns, aber tief in uns liegt diese schöpferische Kraft, die das zu erschaffen vermag, was sein soll, und uns nicht ruhen und rasten läßt, bis wir es außer uns oder an uns auf eine oder die andere Weise dargestellt haben.

(Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*)⁹¹⁵

Im Jahr 1907, dem Jahr der Wende Hofmannsthals, das „durch eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf Fragen der Kunst und des produktiven Schreibens“⁹¹⁶ gekennzeichnet ist, entstanden nicht nur der poetologische Aufsatz *Die Wege und die Begegnungen*, sondern auch das kurze Prosastück *Erinnerung schöner Tage*, in dem es ebenfalls um die Schöpfung des Kunstwerks geht. In beiden Fällen geht die ästhetische Wahrnehmung in eine unbewusste Fantasie über und schließlich in einem schöpferischen Traum auf, in dem das Objekt subjektiviert und das Äußerliche verinnerlicht wird. Das Motiv der vorübergehenden Begegnung ohne Umarmung spielt dabei eine tragende Rolle: im ersten Text als Reflexion, im zweiten als Erfahrung. Im Unterschied zu dem essayistischen Vorgängertext *Die Wege und die Begegnungen*, in dem Hofmannsthal auf einer metatextlichen Ebene seine rezeptive Kunstschaftung als eine produktive Erinnerung inszeniert hat, befasst sich die Erzählung *Erinnerung schöner Tage* mit demselben Schöpfungsakt vor allem auf der inhaltlichen Ebene, indem die abendlichen Impressionen von und in Venedig in einem nächtlichen Halbtraum verarbeitet und in der Morgenstunde zum Kunstwerk verdichtet werden.

3.2.1. Erinnerung und Dichtung

Die Überschrift *Erinnerung schöner Tage* deutet schon den Prozess der Kunstkreation an, der im Folgenden behandelt wird. Dabei ist ein Einblick in die Entstehungsgeschichte des Textes hilfreich, um den Titel, der auf den ersten Blick gegenstandslos zu sein scheint, besser nachzuvollziehen. Die Prosa wurde von Hofmannsthal kurz vor und während der Niederschrift ursprünglich als „Prolog zum Abenteurer“ konzipiert, nämlich zu seinem Lustspiel *Der*

⁹¹⁵ GOETHE 1981c, HA 7, S. 405. Hofmannsthal zitiert diese Stelle in seinem unvollendeten Aufsatz *Das Schöpferische*, HSW XXXI, S. 94.

⁹¹⁶ BRANDSTETTER u. NEUMANN 1991, S. 33.

Abenteurer und die Sängerin.⁹¹⁷ Das Drama hat der Dichter mit höchster Intensität im Herbst 1898 während eines äußerst produktiven Aufenthalts in Venedig verfasst, wo sich auch die Handlung des Theaterstücks nach einer Casanova-Episode abspielt.⁹¹⁸ Jene verheißungsvolle Atmosphäre, in der das Lustspiel entstanden war, wollte Hofmannsthal mit dem Prosastück von 1907 wiedergeben, das nach einem erneuten inspirationsreichen Aufenthalt in Venedig niedergeschrieben worden ist.⁹¹⁹ Die „schönen Tage“ im Titel beziehen sich somit eigentlich auf die wunderbare Stimmung bei der Entstehung des Lustspiels vor etwa zehn Jahren. Aus der „Erinnerung“ von 1907 geht allerdings eine eigenständige Erzählung hervor, die dem Status eines „Prologs“ bei Weitem entwachsen ist und so gut wie keine direkten Bezüge zu *Der Abenteurer und die Sänger* aufweist. Sie ist kein Text über das Lustspiel im Spezifischen, sondern eine poetologische Schrift im Allgemeinen zur Kreation des Kunstwerks, die eines Prozesses bedarf, in dem die ästhetische Wahrnehmung im Wachzustand zur produktiven Verarbeitung im Traum übergeht. Die titelgebende „Erinnerung“ bedeutet daher sowohl eine Vergegenwärtigung des Gewesenen als auch eine Verinnerlichung des äußeren, oder wie Hofmannsthal 1926 an Thomas Mann schreibt: „Erinnerung – Er-innerung, Hineingehen in sich selber, Communion mit jener eigenen immer da-bleibenden tiefsten Welt.“⁹²⁰ Während die Inspektion, das „Hineingehen in sich selber“, am Einbruch der Wirklichkeit in *Das Glück am Weg* gescheitert ist, erfolgt erst im Traum die „Communion“ mit der tiefen Welt im eigenen Unter- bzw. Unbewusstsein, die schließlich zur Erkennung des Agur und zur „Erinnerung schöner Tage“ führt. Der Titel transzendiert somit die oberflächliche „Erinnerung“ zur „Verinnerlichung“ in ihrem tieferen Sinne.⁹²¹

Der zu behandelnde Text versteht sich außerdem als eine literarische Hommage Hofmannsthals an Venedig, in der sowohl Reiseimpressionen von seinen zahlreichen Aufenthalten in der Lagunenstadt als auch Lektureindrucke vor allem von D’Annunzios *L’allegoria dell’autunno*

⁹¹⁷ Eintragung im Februar 1907: „Erinnerung glücklicher Tage. (Prolog zum Abenteurer. Citat aus Baudelaire)“, in: HSW XXXVIII, S. 537, sowie im Juli desselben Jahres: „Prolog zum Abenteurer (= Erinnerung schöner Tage)“, in: ebd., S. 550.

⁹¹⁸ Dazu vgl. HSW V, S. 417ff. sowie Hofmannsthals Briefe vom 21. September bis zum 4. Oktober 1898 an seine Eltern, in denen er wiederholt die wunderbare Atmosphäre der Lagunenstadt mit seiner Produktivität bei der Ausarbeitung des Lustspiels in Verbindung setzt, HOFMANNSTHAL 1935, S. 269-275.

⁹¹⁹ Dazu HSW XXVIII, S. 225. Auf diesen Aufenthalt in Venedig 1907 gehen neben *Erinnerung schöner Tage* noch *Die Briefe des Zurückgekehrten* und der erste Teil von *Andreas* zurück. Zur großen Bedeutung der Stadt Venedig für Hofmannsthals Dichtung vgl. RISPOLI 2014.

⁹²⁰ Hofmannsthal an Thomas Mann im März 1926, zit. n. EXNER 1974, S. 170, ferner: BRAEGGER 1979, S. 62, GRUNDMANN 2003, S. 7.

⁹²¹ WEISSENBERGER 1993, S. 83: „In retrospect, the title ‚Erinnerung schöner Tage‘ transcends the obvious meaning of remembrance to that of ‚internalization‘[.]“

verschmolzen sind.⁹²² Hofmannsthals Verherrlichung des herbstlichen Venedig ist offenbar von der „Vision und Schilderung einer hochzeitlichen Vereinigung Venedigs mit dem Herbst“⁹²³ in dem italienischen Text angeregt worden, den er „Ende September 1898“ in Venedig las, „während [er] den ‚Abenteurer und die Sängerin‘ [schrieb]“.⁹²⁴ Im selben Jahr plante er „eventuell die ‚Allegorie des Herbstes‘“ zu übersetzen.⁹²⁵ Der nicht realisierte Übersetzungsplan mündet später in den kommentarartigen Aufsatz *Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig*, der allerdings nicht zu Ende geschrieben wurde.⁹²⁶ Vor diesem Hintergrund könnte man *Erinnerung schöner Tage* durchaus als eine nachträgliche Verdichtung von Hofmannsthals Reise- und Lektüreerlebnissen lesen. Weder in der Taschenbuch- noch in der kritischen Ausgabe wird diese Venedig-Prosa der Rubrik „Reisen“ zugeordnet. Stattdessen zählt sie zu den „Erzählungen“. Die editorische Entscheidung spricht dafür, dass das Reiseerlebnis zur Dichtung und die Realität zur Fiktion überformt wird. Dass ihm diese Überformung ausschließlich in der Erinnerung gelungen ist, deutet Hofmannsthal schon 1892 in einem Brief aus Lélex an, der ersten Station seiner südfranzösischen Reise:

Ich fühle mich während einer Reise meist nicht recht wohl: mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farben und Duft. Das hat mich wohl auch zum „Dichter“ gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben, nach Verzierung und poetischer Interpretation des gemeinen und farblosen.⁹²⁷

Das Defizit am Erleben aus Kunstgenuss, wie Hofmannsthal in seinem Frühwerk wiederholt thematisiert, führt zu jener „Sackgasse des Ästhetizismus“, während die Überfülle des Buchwissens ohne Bezug auf Jetzt und Selbst die „Krise des Historismus“ auslöst, der durch „Aggregate von Daten“ sowohl feste Individualität als auch konsequente Entwicklung erstickt.⁹²⁸ Die subjektive Erinnerung, die das Leben stilisiert und das Vergangene vergegenwärtigt, trägt dazu bei, diese beiden zeitgenössischen Probleme zu überwinden. Durch die „poetische[] Interpretation“ im Nachhinein wird die Unzulänglichkeit zur unmittelbaren Erfahrung entschädigt, die das übermäßige Bildungswissen verursacht hat.⁹²⁹ Zum einen verdichtet die Erinnerung das

⁹²² Darauf verweist die *Entstehung* in HSW XXVIII, S. 225f.

⁹²³ *Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig*, zit. n. RENNER 1994, S. 7.

⁹²⁴ So lautet der eigenhändige Vermerk auf der Titelseite des Exemplars *L'allegoria dell'autunno* in Hofmannsthals Bibliothek, HSW XL, S. 149.

⁹²⁵ Hofmannsthals Brief an Bahr vom 28. September 1898, HOFMANNSTHAL u. BAHR 2013, S. 125f.

⁹²⁶ Vgl. RENNER 1994, S. 18.

⁹²⁷ HOFMANNSTHAL u. KARG VON BEBENBURG 1966, S. 19. Die Devise „Mir fehlt die Unmittelbarkeit im Erleben“ gilt für die ganze Reise. Sie steht am Anfang und am Ende von Hofmannsthals Reisetagebuch (HSW XXXVIII, S. 175 u. 181).

⁹²⁸ Zur „Krise des Historismus“ vgl. KÖNIG 2001, S. 24ff. und KÖNIG 2016, S. 6ff.

⁹²⁹ Bezeichnenderweise sah Hofmannsthal während seines Besuchs beim Pont du Gard „[d]ie heroische Landschaft des Claude Lorrain“ und in Hyères dacht er an (oder las er) Gautiers *Le Capitaine Fracasse*, Prévosts *Manon Lescaut* und Hugos *Marion de Lorme*. Während der Reise dachte er an die vielen kanonischen Beschreibungen

Impressionistische und schafft Ordnung aus dem Chaotischen. Zum anderen verleiht sie dem allgemeinen Reiseerlebnis einen ganz persönlichen Charakter, sodass sich der Erinnernde sein Erlebtes zu eigen macht, das sich dann von dem aller anderen Reisenden unterscheidet. Diese verklärende Deutung gilt für Hofmannsthal als die Fähigkeit überhaupt, die ihn als Dichter kennzeichnet. Das auf der südfranzösischen Reise angedeutete Verhältnis zwischen Erinnerung und Dichtung bringt Hofmannsthal zehn Jahre später während eines Aufenthalts in Rom noch deutlicher zum Ausdruck. Aus dieser Reise von 1902 schreibt er an seine Eltern:

Mein Verhältnis zu diesem merkwürdigen Aufenthalt im ganzen möchte ich so aussprechen: ich kann alles dergleichen eigentlich erst auf einem sehr mühsamen Umweg genießen, durch eine Art von Reproduktion, indem ich es in mich aufnehme und gleichsam aus mir heraus wieder vor mich bringe, fast wie etwas von meiner Phantasie Erfundenes. Und dazu bedarf es, wie zur Arbeit, des geheimnisvollen Zustandes, den man mit Stimmung, oder wie man es will, bezeichnen muß, und der mich manchmal durch lange Epochen in Stich läßt. Dann genieße ich freilich vielleicht mehr und reicher als die meisten andern Menschen. Ich halte aber für ganz möglich, daß ein eigentümlich bedrücktes und unfreies Gefühl, welches ich hier manchmal habe, eben von der geheimnisvollen unwillkürlichen und unbewußten Arbeit des Aufnehmens und Aneignens kommt und daß dieser Aufenthalt, wenn ich jedes Fortwollen und jede Voreiligkeit unterdrücke, doch noch die Basis von jener „Stimmung“ wird, in der Arbeits- und Genußfähigkeit bei mir untrennbar vereinigt sind.⁹³⁰

Mitten auf der Reise freut sich der Reisende schon auf die künftige Reiseerinnerung, die der eigentliche Gegenstand seines Genusses ist, wohingegen ihn während seines gegenwärtigen Aufenthalts „ein eigentümlich bedrücktes und unfreies Gefühl“ von Ennui beklemmt.⁹³¹ Die künftige Erinnerung ist keine Rekonstruktion, sondern „eine Art von Reproduktion“, durch die das Erlebte auf der Reise „fast wie etwas von meiner Phantasie Erfundenes“ in Erscheinung treten wird. Und der „geheimnisvolle[] Zustand[]“, dessen die schöpferische Arbeit bedarf, ist auf einen günstigen und glücklichen Augenblick angewiesen. Diese Darstellung der eigenen Arbeitsweise erhellt in hohem Maße die Poetologie in *Erinnerung schöner Tage*, die ja sowohl seine venezianischen Reiseindrücke als auch seine produktive Arbeitsstimmung vergegenwärtigen sollte. Jene „geheimnisvolle[] unwillkürliche[] und unbewußte[] Arbeit des Aufnehmens und Aneignens“ erweist sich in der Erzählung, wie es zu zeigen sein wird, als die zwischen Wach- und Traumzustand zum Tragen kommende Erinnerungsarbeit, in der „ein Schlaf und immer ein neues Hinüberwachen in neue Träume“ (68, 9f.)⁹³² stattfinden.

über diese Gegend: Goethes *Italienische Reise*, Heines *Reisebilder* und *Italienische Reisebilder*, Taines *Voyages aux Pyrénées* und *Voyage en Italie*, Stendhals *Voyages en Italie* und *Voyage en France*, vgl. HSW XXXVIII, S. 177f. Er nahm die Landschaft quasi durch die literarischen Reminiszenzen wahr und hatte keine eigene Erfahrung.
⁹³⁰ Hofmannsthals Brief an seine Eltern vom 12. Oktober 1902, HOFMANNSTHAL 1937, *Briefe II*, S. 90.

⁹³¹ Das ist durchaus vergleichbar mit der Lebensweise des Kindes in *Age of Innocence*: „Mit 8 Jahren fand er den größten Reiz an dem Duft halbvergessener Tage und that mancher nur mit dem dumpfen Instinct, zukünftige hübsche Erinnerungen auszusäen. So gewöhnte er sich resigniert, den Wert und Reiz der Gegenwart, erst von der Vergangenheit gewordenen zu erwarten.“ HSW XXIX, S. 19.

⁹³² Zitate aus *Erinnerung schöner Tage* (HSW XXVIII, S. 63-69) werden im Folgenden in Klammern angegeben, die erste Zahl bezieht sich auf die Seite, die zweite auf die Zeile.

Die Erzählung lässt sich in zwei spiegelbildhafte Teile gliedern. Dem *Voyage extérieur* des Erzählers in der Stadt Venedig steht der *Voyage intérieur* im Traum auf dem Bett des Hotelzimmers gegenüber. Das Licht stellt dabei ein Motiv dar, das sich durch den ganzen Text zieht: zuerst als Erfahrung, dann als Erinnerung. Der erste Teil findet im zweiten Teil des Textes ein träumerisches Nachbild, in dem die Tageseindrücke verarbeitet und verdichtet worden sind. Das Geschwisterpaar als Reisebegleiter wird von dem Liebespaar als Hotelnachbarn abgelöst. Das eine ruft eine Tagesvision von „magischen Figuren“ aus gekreuzten Wegen hervor, die den Visionär an den ungeküssten Mund von Katherina erinnert, während das andere einen nächtlichen Traum auslöst, in dem der Träumende von der unbekanntem Engländerin Besitz zu ergreifen versucht. Das Licht dient der Vision am Tag als Hintergrund, dem Traum in der Nacht als das zu erreichende Ziel. Auf seinem Rückweg vom Markusplatz streift an dem Ich-Erzähler ein Mädchen mit Umhängtuch vorbei, dessen Nacken für einen Augenblick entblößt und gleich wieder bedeckt wird. Diese Begegnung auf offener Straße hat ebenfalls ihre Entsprechung im Gasthaus: Auf der Treppe zum Hotelzimmer sieht der Protagonist eine junge Frau hinunterkommen, die allerdings auf ihren Mann oder ihren Freund wartet. Das verschwundene Licht des Abends ist sowohl am Nacken des Mädchens als auch an Kleid und Schmuck der jungen Engländerin zu erkennen. Die erregte und unerfüllte Erotik bringt die träumerische Fantasie in Schwung, die dem Text zugrunde liegt. Der erste Teil geht mit dem Sonnenuntergang zu Ende. Das Tageslicht erlischt. Der Erzähler weiß nicht, was er unternehmen soll, um aus seinem dunkelsten Inneren etwas Leuchtendes wie „das Leben des Lichts“ (65, 27) hervorzubringen. Hingegen wird der zweite Teil mit dem Anbruch des neuen Tages vollendet, an dem die im Morgenlicht leuchtenden weißen Blätter „mit Worten bedeckt“ (68, 27) werden wollen. Die Schatten der Träume und Halbträume nehmen langsam Gestalt an, indem die Herrlichkeit der venezianischen Landschaft, in der sich die Kultur in der Natur auflöst, „von oben her in schrägen, geisterhaften Strahlen in sie hineinströmte“ (69, 15f.): Das omnipräsente Licht in Venedig, das selbst ins Dunkel hinein nachwirkt, verbindet in der Erzählung den Traum mit dem Tag und gilt als die zentrale Metapher für die Kunstproduktion. Wenn man das Licht als Epiphanie in ihrem wörtlichen Sinne auffasst, so überführt es den Ennui, nämlich die Unwissenheit über die Schöpfung aus dem Inneren des Selbst, zur Mnemopoesie: Der Träumende erinnert sich im Traum an das Licht des Abends und bemüht sich nach seinem Erwachen darum, die träumerische Erinnerung auf Papier zum Ausdruck zu bringen. Es ist derselbe Schöpfungsmythos aus *Le Peintre de la vie moderne*, in dem der moderne Maler in der nächtlichen Erinnerung seine Tagesimpressionen zum Kunstwerk verdichtet.

3.2.2. Die Verschmelzung: Das Licht in Venedig

Venedig gilt für Hofmannsthal als der Ort überhaupt, an dem Gegensätze in eins verschmelzen: Die *terra ferma* geht in das adriatische Meer über und der byzantinische Osten trifft auf den römischen Westen. Natur und Kultur sind eins. „Die Berührung der Sphären“, wie Hofmannsthal die Sammlung seiner prosaischen Schriften überschreibt,⁹³³ ist der Stadt Venedig eigen. Diese Eigenschaft trägt auch *Erinnerung schöner Tage* in sich.

„Die Sonne stand noch ziemlich hoch, als wir ankamen“ (63, 1), so beginnt die Erzählung. Und die wunderbare Strahlung beeinflusst die Wahrnehmung der drei Reisenden bei der Einfahrt durch Kanäle und Gassen zum Markusplatz, die wiederum von der Vermischung gegensätzlicher Elemente geprägt ist. So gehen Meer und Stein, Licht und Schatten, Tag und Nacht ineinander über. Alles sieht unwirklich aus. Die „Steinfiguren in Nischen“ scheinen „in das Abendlicht“ (63, 12f.) vorzutreten; der große Platz liegt da „wie ein Freudensaal“, gewölbt vom „nackte[n] Blau“ des Himmels; „die Luft war gesättigt von aufgelöstem Gold“ und an den Palästen, die den Platz umrahmen, hängt „ein Hauch von Abendrot“ (63, 16-21). Das Farbenspiel versetzt das Geschwisterpaar, das zum ersten Mal Venedig besucht, gleich „wie in ein[en] Traum“ (63, 22). Den prächtigen Gebäuden wird „etwas Unwahrscheinliches“ verliehen durch das Lichtspiel zwischen „[den] Schatten und [dem] Schtralende[n] des Abends“ (63, 24f.). Es ist die Stunde des „stummen Anfang[s] eines Festes, zu dem der Tag und Nacht geladen waren“ (63, 25f.). Die Traumhaftigkeit der Wirklichkeit wird in Katharinas Staunen zum Ausdruck gebracht: „Ist dies wirklich? kann dies wirklich sein?“ (64, 3f.) Diese Unbestimmtheit zwischen Realem und Irrealem greift bereits auf den Schwellenzustand des Ich-Erzählers zwischen Wachsein und Träumen im Hotelzimmer vor.⁹³⁴

Auf die sinnliche Verschmelzung der Gegensätze folgt dann die erotische Vereinigung von Mann und Frau, die in Form des heimlichen Wunsches des Ich-Erzählers zum Vorschein kommt, der aus einer Außenposition das mitreisende Geschwisterpaar Ferdinand und Katharina beobachtet.⁹³⁵ Die Erotik wird überall angedeutet. So gewahrt Ferdinand plötzlich

hinter sich die Wucht des Glockenturmes, pfeilgerade aufsteigend, daß das leuchtende Gewölbe droben vor ihm zurückzuweichen schien. „Ich will hinauf!“ rief Ferdinand, der selten einen Turm, und wäre es einer Dorfkirche, unbestiegen ließ. Aber Katharina nahm ihn heftig bei der Hand, daß er sich umwenden mußte, und mit ihren beiden Händen zeigte sie vor sich hin und blieb nicht stehen, sondern ging immer

⁹³³ Die Sammlung wird erst postum veröffentlicht: *Die Berührung der Sphären*. Berlin 1931.

⁹³⁴ Vgl. SCHEFFER 2007, S. 236.

⁹³⁵ Die Schwester und der Bruder trugen im Entwurf ursprünglich die Namen Christiana und Franz – die Namen von Hofmannsthals Sohn und Tochter, geboren jeweils 1902 und 1903. Dazu HSW XXVIII, S. 229.

vorwärts gegen das Wasser, in dem ein Strom von goldenen Feuer sich über einem tiefen blauen, metallisch blinkenden Element hinzuwälzen schien. (64, 7-16)

Während der Bruder sich begeistert von der „Wucht des Glockenturms“ zeigt, fühlt sich die Schwester von der Tiefe des Meeres hingezogen. Zweifelsohne wird an dieser Stelle der Campanile als ein Symbol des Phallus dargestellt und die Lagune als eine Metapher für den Mutter-schoß.⁹³⁶ Das Geschwisterpaar steigt anschließend in ein herangerudertes Boot und gleitet hinaus in die „Feuerstraße“ (64, 21), den *Canal Grande* also, der im Abendlicht glänzt. Das sinnliche Bild von Feuer und Wasser stellt offenbar ein Sinnbild der Vereinigung beider Geschlechter dar. Die inzestuös konnotierte Darstellung von Bruder und Schwester erinnert somit an das Schwalbenpaar aus *Die Wege und die Begegnungen*, das im vorigen Sommer in einem Nest ausgebrütet worden war. Die intertextuelle Verwandtschaft zeigt sich noch deutlicher in der folgenden Szene, in der das Geschwisterpaar, das sich der Sicht des Beobachters entzogen hat, in ihm eine erotische Vision auslöst:

Viele Barken waren draußen, und zwischen ihnen schnitten die finstern Segelboote durch, alles war beladen mit Leben, überall waren Gesichter, die sich einander entgegnetragen wollten, und die Wege, die einander durchkreuzten, waren wie magische Figuren auf einer feurigen Tafel, und in der Luft flogen dunkle kleine Vögel, und auch ihre Wege waren solche Zauberfiguren. Ich mußte, wie ich so auf der Brücke stand und an dem glatten, uralten Stein mich überlehnte und draußen zwei Barken zueinander lenkten, jäh an Lippen denken, wie sie den langentwöhnten Weg zu geliebten Lippen leicht und traumhaft wiederfinden. Ich fühlte die schmerzliche Süßigkeit meines Denkens, ich konnte nicht hinabtauchen, um zu erfahren, an wen ich im Innersten gedacht hatte; so traf mich der Gedanke wie ein Blick aus einer Maske, und mir war, als wäre es Katharinas Aug', deren Mund ich noch nie geküßt hatte. (64, 21-35)

In diesem Passus sind „la trace de l'oiseau dans l'air“ und „la trace de l'homme dans la vierge“ eindeutig wiederzuerkennen. Auch hier bilden die unsichtbaren Linien „magische Figuren“, die auf einer „feurigen Tafel“ gezeichnet sind. Der Anblick der gekreuzten Schiffe im Kanal ruft im Ich-Erzähler eine Imagination von Gesichtern hervor, „die sich einander entgegnetragen wollten“. Diese „erotische Pantomime“ erweist sich als sein Wunsch nach einem Kuss. Dementsprechend erinnert ihn die nur augenblicklich erhaltene Wasserspur, die zwei zueinander gelenkten Barken hinterlassen, plötzlich an „den langentwöhnten Weg“, eine vergessene Spur also, die wiedererinnert wird und den einen Mund zu dem anderen führt. Die Kreuzung zweier Schiffe bringt außerdem die Novelle *Das Glück am Weg* in Erinnerung, in der die Schicksalsfrau in einem fremden Schiff auf den Protagonisten zukommt. Die Reminiszenz daran hat in der ersten Vision des Passus eine noch stärkere Präsenz: Angesichts des Schiffsverkehrs im Kanal denkt der Erzähler ursprünglich „an einen [...] der schauernd von weitem her

⁹³⁶ Auf den erotischen Gegensatz zwischen Mann (dem hohen Turm) und Frau (dem tiefen Wasser) wird auch hingewiesen in GRUNDMANN 2003, S. 267 und SCHEFFER 2007, S. 237.

einen im dunkeln Schiff auf sich zukommen sieht, der sein Geschick entscheiden wird“.⁹³⁷ Die traumhafte Wirklichkeit bewirkt unwillkürliche Halluzinationen. Sehen und Sehnen werden verwechselt. Die erotische Vorstellung des Protagonisten bleibt vage und verlangt nach einem Objekt. Er kann nicht ins Innerste des Selbst eintauchen und weiß nicht, an wen er denkt. Ihn trifft der unpräzise Gedanke wie ein unbekannter „Blick aus einer Maske“. Damit diese Unge-
wissheit wegfällt, tritt an die Stelle des mysteriösen Maskenblicks vorläufig „Katharinas Aug’,
deren Mund ich noch nie geküßt hatte“. Zum wahren Gedanken hinter dieser „Deckerinne-
rung“⁹³⁸ zu gelangen, gelingt dem Ich-Erzähler in seinem Wachzustand nicht.

Den magischen Spuren der Vögel in der Luft und denen der Schiffe auf dem Wasser dient das
Abendlicht als eine Kulisse von „feurige[r] Tafel“. Je tiefer die Sonne sinkt, umso feuriger ist
ihr Licht. Nun ist „alles in Feuer“: Die Wolken hinter den Inseln scheinen „in goldnen
Rausch“ aufzugehen und die goldene Statue des geflügelten Erzengels Gabriel auf dem Cam-
panile „glühte“ (64, 35-37). Das Licht tritt aus der Kulisse hervor und wird zum Gegenstand
des sicheren Besitzes:

[I]ch begriff, es war nicht nur die Sonne dieses Augenblicks, sondern vergangener Jahre, ja vieler Jahr-
hunderte. Mir war, als könnte ich dies Licht nie mehr aus mir verlieren[.] (64, 37 – 65, 1)

Der erhöhte Augenblick dehnt sich zur Ewigkeit, die sich als Gleichzeitigkeit von Jahrhunder-
ten zu verstehen gibt. Es ist ein Gefühl der Seligkeit, in dem die Zeitebenen entgrenzt sind und
in dem Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart aufgefangen werden.⁹³⁹ Man kennt das
Glücksgefühl bei Proust, durch das die *mémoire involontaire* zustande kommt. Der ewige Be-
sitz des Lichtes, das mit dem Sonnenuntergang eigentlich verschwunden ist, erweist sich als
die Erinnerung an das Licht. Man könne das Licht nie mehr verlieren, solange die Erinnerung
festgehalten wird. Aber wodurch? Das ist auch die Frage von Marcel in *Recherche* – und die
Antwort lautet: durch Kunst.⁹⁴⁰ Auf die Lichtmetapher als Kunstproduktion wird der Protago-
nist noch zweimal zurückkommen: zuerst mit dem Zweifel, wie er das verinnerlichte Licht aus
der Tiefe des Selbst hervorbringen soll, dann im Traum, in dem er das Licht zu befreien ver-
sucht, das von einem großen Fisch verschluckt wurde.

⁹³⁷ HSW XXVIII, S. 229. Auf *Die Wege und die Begegnungen* und *Das Glück am Weg* verweisen u. a. auch
GRUNDMANN 2003, S. 267f. und SCHEFFER 2007, S. 238f.

⁹³⁸ GÖTZ 1992, S. 171. Grundmann hält hingegen den Wunsch des Erzählers, Katharina zu küssen, als ein „ver-
drängtes Bedürfnis“, das „der wachen Zensur“ anheimfällt, GRUNDMANN 2003, S. 268. Dieser Ansicht schließt
sich Scheffer an, SCHEFFER 2007, S. 239.

⁹³⁹ Adams sieht in diesem Licht vieler Jahrhunderte „as the symbol for life and the unifying factor between the
present, the past and the future“, ADAMS 1992, S. 15.

⁹⁴⁰ Die kunstgeschichtliche Erinnerung des venezianischen Sonnenuntergangs an Gemälde von Claude Lorrain
und William Turner könnte auch in dem Kontext betrachtet werden, dass der Sonnenuntergang, der nur kurze Zeit
dauert, im Medium der Kunst verewigt worden ist, dazu MEYER-WENDT 1996, bes. S. 481.

Die zufälligen Begegnungen mit Menschen und Dingen in engen Gassen und auf dem großen Platz im Anschluss an den Sonnenuntergang stellen sich als die eifrige Suche des Spaziergäners nach dem ins Meer versunkenen Licht heraus. Überall wird es an das Licht erinnert:

Mädchen streiften an mir vorbei, eine stieß die andere und riß ihr das schwarze Umhängtuch rückwärts herab; da sah ich ihren Nacken zwischen dem schwarzen Haar und dem schwarzen Tuch, das sie gleich wieder hinaufzog: aber das Leuchten dieses schwächtigen Nackens war ein Aufleuchten des Lichtes, das überall war, aber überall zugedeckt wurde. Die Halbkinder mit den Umhängtüchern waren gleich wieder verschwunden, wie Fledermäuse in einem Mauerspalt, und ein alter Mann kam vorbei, und im Tiefsten seiner Augen, die Augen eines traurigen alten Vogels waren, war ein Funke von Licht. (65, 1-10)

Das Licht ist „überall, aber überall zugedeckt“. Es ist sowohl am Nacken eines jungen Mädchens als auch in den Augen eines alten Mannes zu erblicken. Das augenblickliche Aufleuchten im ständigen Vorübergehen betont die Omnipräsenz des verborgenen Lichts. Nur muss man sich darum bemühen, es zu entdecken. Das „goldne Leben des Feuers war nicht mehr in der Luft“ (65, 13f.), nur „Dinge, die leuchten“, liegen zum Verkauf vor „unter den dämmernden Säulengängen“ (65, 15f.). In „alte[n] Seidenstoffe[n] mit eingewebten Blumen aus Gold und Silber“ ist „das Leben des Lichtes“ verschleiert. Sie evozieren in dem Flaneur „eine Erinnerung an schöne Gestalten, von denen diese starren Hüllen in lebendigen Nächten abgefallen waren“ (65, 19-22). Der vorliegende Schleier erinnert an das abwesende Verschleierte und das vermeintlich verhüllte Licht verlangt nach Enthüllung. Die schimmernden Edelsteine, die funkelnden „Schmetterlinge und Muscheln“ (65, 23f.) sind Gegenstände,⁹⁴¹ „aus denen das Leben des Lichtes auch bei Nacht nicht weicht“ (65, 27). Der Anblick dieser leuchtenden Dinge erteilt dem Erzähler „die Einsicht, daß das Licht im Kunstwerk aufbewahrt werden kann“,⁹⁴² oder vielmehr, dass das Licht diese Dinge zum Kunstwerk erheben vermag. Auf jeden Fall drängt sich in ihm die Lust zur Schöpfung von etwas, das die Vergänglichkeit des Lebens überdauert, wie jenes nie zu verlierende Abendlicht, das über den Augenblick des Sonnenuntergangs hinaus viele Jahrhunderte da war und fortbleiben wird:

[I]ch war voll Lust, etwas dergleichen mit meinen Händen hervorzubringen, aus der gärenden Seligkeit in mir etwas zu bilden und es auszuwerfen. Wie die feurige, feuchte Luft eines Inselstrandes den funkelnden Schmetterling aus sich bildet, wie das Meer mit dem unter seiner Wucht begrabenden dämonischen Licht die Perle und den Nautilus bildet und sie auswirft, so wollte ich etwas bilden, das funkelte von dem inneren Licht des Lebens, und es hinter mich werfen, wenn der unaufhaltsame und entzückende Sturz des Daseins mich dahinriß. (65, 28-25)⁹⁴³

⁹⁴¹ Für Grundmann sind diese „verschiedene[n] Kunstgegenstände [...] zugleich Naturgegenstände“, GRUNDMANN 2003, S. 269.

⁹⁴² STAMM 1997, S. 219.

⁹⁴³ Dass diese Stelle auf den Schöpfungsakt in der Schlusszene vorgreift, belegt eine Notiz, die zu *Erinnerung schöner Tage* gehört: „Die Liebe treibt vorwärts: sie bildet diese Tagträume aus wie der unterdrückte Wunsch die Träume der Nacht. Ich wollte etwas schreiben, etwas aus dem Gährenden in mir bilden, als könnte es beharren bleiben, in dem funkelnden und entzückenden Dahinsturz, der mich mit sich riss.“ HSW XXVIII, S. 288.

Es handelt sich um eine Schöpfungsfantasie, die der Zeugung in der Natur nahesteht.⁹⁴⁴ Wie die Luft aus sich „den funkelnden Schmetterling“ hervorbringt und das Meer „die Perle und den Nautilus“, so will auch der Ich-Erzähler aus sich ein Kunstwerk bilden. Das Licht steht im Mittelpunkt des Prozesses von Zeugung und Schöpfung. Gleich den leuchtenden Dingen auf dem nächtlichen Markt, die das verschwundene Licht der Natur in sich aufbewahren, so soll auch das zu bildende Kunstwerk das „innere[] Licht des Lebens“ in sich tragen, um den „Sturz des Daseins“ zu überwinden, dem sich sonst keiner entziehen kann.

Der Ich-Erzähler spürt zwar „die dunklen Kräfte“ in sich, weiß aber „nicht, was es war, das ich machen sollte“ (65, 36f.), um das Licht aus sich heraus als Kunst hervorzubringen. Der Tag endet mit dem Ennui dieser Unzulänglichkeit, den der Schlafende später im Traum zu brechen versucht, in dem er sich bemüht, das Licht aus dem Dunkel des Fischbauchs zu befreien. In dieser Vorstufe der Kunstschöpfung sucht der Drang noch nach seinem Ausdruck und die Sehnsucht findet noch keine Entladung. Es ist dieselbe dumpfe Ahnung von jenem Blick hinter der Maske, der den Fantasten trifft und der ihm dennoch ein Geheimnis bleibt.

3.2.3. Die Verwandlung: Einschlafen und Träumen

Der Maske, hinter der sich der geheimnisvolle Blick versteckt, wird in der folgenden Begegnung mit einer fremden Frau ein Gesicht gegeben. Als der Flaneur nach der Stadtbesichtigung zum Gasthof zurückkehrte und „die finstere Treppe hinaufstieg“,

kam eine junge Frau an mir vorbei: Sie war sehr groß, sie trug ein helles Abendkleid und Perlen um den bloßen Hals. Sie war eine von den Engländerinnen, die antiken Statuen gleichen. Wunderbar war der junge Glanz ihres fast strengen Gesichtes und der Schwung ihrer Augenbrauen, die geformt waren wie Flügel. Sie stieg hinunter an mir vorbei und sah mich an, weder flüchtig noch überlange, weder scheu noch allzu sicher, sondern ganz ruhig. Ihr Blick war einer Art mit ihrer Schönheit, die voll Gleichgewicht war, die mitten inne war zwischen der Anmut eines jungen Mädchens und dem allzubewußten Glanz einer großen Dame. Sie hätte in einem Maskenspiel Diana spielen mögen, die von Aktäon überrascht wird, aber man hätte gesagt: Sie ist zu jung. Sie wartete unten und sah herauf, das fühlte ich mehr als ich es sah, und nun kam ihr Mann oder ihr Freund an mir vorüber, der auch jung, sehr groß und ein schöner Mensch war, mit dunklem Haar und einem Mund, der einst, wenn er älter wäre, aussehen würde wie der Mund einer römischen Imperatorenbüste, eines jungen Nero. -- (65, 39 – 66, 16)

Der Blick dieser vermeintlichen Engländerin, die „in einem Maskenspiel Diana [hätte] spielen mögen“, trifft den Ich-Erzähler, der sichtlich von ihrer Schönheit überwältigt ist. In ihr findet sein erotischer Wunsch ein Objekt und alle Gegensätze ein „Gleichgewicht“.⁹⁴⁵ Die harmonische Balance spiegelt sich vor allem in ihrem Blick wieder, der am Protagonisten vorbeistreift: Er ist „weder flüchtig noch überlange, weder scheu noch allzu sicher“ und zeichnet sich durch

⁹⁴⁴ Auf die Analogie zwischen „Hervorbringen der Natur und der Kunst“ wird verwiesen in NEUMANN 1991, S. 69 und STAMM 1997, S. 219.

⁹⁴⁵ FLANELL-FRIEDMANN 1989 spricht von „equipoise, the balance of opposites“ (S. 19).

eine Schönheit aus, die „mitten inne [...] zwischen der Anmut eines jungen Mädchens und dem allzubewußten Glanz einer großen Dame“ ist. Die Impressionen des Flaneurs in Venedig am Tag und am Abend sind in der Erscheinung dieser Frau vereinigt: Ihr „helles Abendkleid“ und ihre „Perlen“ erinnern ihn wohl an die Seidenstoffe und die Edelsteine in den Läden unter dem Säulengang des Markusplatzes, während ihr „bloße[r] Hals“ jenen „schmächtigen Nacken[]“ des Mädchens vergegenwärtigt, dem er im Gewimmel begegnet ist. Auch die Flügel der dunklen Vögel in der Luft, die ihn auf der alten Brücke fasziniert haben, sind in den schwungvollen „Augenbrauen“ dieser schönen Unbekannten wiederzuerkennen.⁹⁴⁶

Indem der Erzähler die schöne Engländerin mustert, schließt die Befriedigung seines erotischen Wunsches die latente Bedrohung nicht aus, dass er wegen des unerlaubten Blicks bestraft werden könnte. Stellt er sich die Frau als Diana vor, so schlüpft er selbst in die Rolle des Aktaion. In der Mythologie hat der Jäger die Göttin nackt beim Bad überrascht. Zur Strafe wird er von der erzürnten Diana sofort in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Jagdhunden brutal zerfleischt.⁹⁴⁷ Auch ihr Partner, der jung, schön und sehr groß ist, wird von dem Erzähler mit dem grausamen Tyrannen Nero verglichen, der ihm quasi Konkurrenz um die Frau macht und in seiner Größe nicht zu besiegen zu sein scheint. Dieses Dreieckverhältnis wird später in einem weiteren Mythos aufgegriffen und umgekehrt, in dem Alkmene (die Frau) von Zeus (Ich-Erzähler) in Gestalt ihres abwesenden Mannes Amphitryon verführt wird.

Auf dem Bett des Hotelzimmers versinkt der Ich-Erzähler in einem Schwebestadium, in dem er weder völlig wach noch komplett eingeschlafen ist. Es ist eine Übergangsphase vom Gedanken zum Traum, in der die Fantasie den Verstand verdrängt.⁹⁴⁸ Dass der Halbschlaf für Hofmannsthal „eine[] erhöhte[] Existenz“ darstellt, belegt eine vielzitierte Stelle 1908 aus dem Tagebuch von Harry Graf Kessler, die offensichtlich auf die Selbstangabe des Dichters zu seiner Arbeit zurückgeht:

⁹⁴⁶ Etwas anders wird die Gestalt dargestellt in GÖTZ 1992, S. 173: „In ihr trifft alles zusammen, was zuvor bewundert wurde, sogar ‚der Schwung ihrer Augenbrauen, die geformt waren wie Flügel‘ erinnert an die Schmetterlinge der Auslage. Der ‚bloße Hals‘ greift das Motiv des für einen Moment entblößten Nackens der vorbeischlendernden Mädchen auf, das helle Abendkleid das Motiv der wertvollen Seidenstoffe in der Auslage.“ Ferner auch GRUNDMANN 2003, S. 270.

⁹⁴⁷ Dazu HUNGER 1974, Art. „Aktaion“, S. 22f. und OVID 2010, *Metamorphosen*, Buch 3, V. 138ff. Nach Stamm gilt Aktaion für den jungen Hofmannsthal als „Sinnbild für den Dichter“, dessen Tod „eine Folge der von ihm erfahrenen übergroßen Fülle des Lebens“ ist, STAMM 1997, S. 219, Anm. 14. GÖTZ 1992 deutet den Mythos als einen Ausdruck der „unbewussten Phantasien“ des Erzählers: „Er hat zwar nur einen ‚bloßen Hals‘ gesehen, sich den Rest aber hinzuphantasiert: das macht seinen Blick zu einen verbotenen.“ (S. 174f.) GRUNDMANN 2003 sieht darin „eine Phantasie, die sowohl auf die ‚keusche‘ Zurückhaltung der Frau anspielt, [...] als auch auf den Wunsch, sie selber nackt zu sehen“ (S. 271).

⁹⁴⁸ Allgemein zum Zustand zwischen Wachen und Schlaf in der Literatur vgl. PFOTENHAUER u. SCHNEIDER 2006 sowie SCHMIDT-HANNISA 2014.

Eine der beglückendsten Erfahrungen sei für ihn immer, wenn sich ihm im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihten mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit, von der ein Anderer als ein Dichter gar keinen Begriff haben könnte, wie in einer erhöhten Existenz, viel schöner, als es je in einer Dichtung gelingen könne.⁹⁴⁹

Es entstehen an dieser Grenze zum Schlaf vor dem inneren Auge „[h]ypnagoge, zum Traum führende, aber in dessen Symbolwelten noch nicht angelangte Bilder“.⁹⁵⁰ Sowohl autonom als auch automatisch reihen sich die Halbschlafbilder unbeschwert von der menschlichen Vernunft und der Logik der Außenwelt aneinander. Der beglückende „Kontrollverlust [...] erscheint schließlich als Befreiung zum wahren Sein und als notwendige Bedingung für die Entstehung wahrer Kunst“.⁹⁵¹ Diese hypnagogen Bilder „mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit“ sollen nach dem Erwachen des Schlafenden in dichterischen Worten wiedergegeben werden. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass sich die dadurch entstandene Bildersprache als Kunstwerk von der Traumdeutung Freuds als Wissenschaft trotz aller Affinität im Wesentlichen unterscheidet. Das erklärt auch, warum Hofmannsthal immer eine gewisse Distanz zu Freuds Theorie der Psychoanalyse wahrte, nicht aber zu seiner Beschreibung der Träume.⁹⁵² Den Dichter interessiert eben die Wiedergabe, nicht die Deutung der Traumbilder.⁹⁵³ Die durch das innere Auge gesehenen Bilder sind, anders als bei Freud, nicht semantisch zu deuten, sondern, wie Pfotenhauer vortrefflich formuliert:

[Sie] zeigen sich einfach in ihrer ikonischen Fülle und Klarheit. Die psychoanalytische Traumdeutung aber hebt auf die sprachliche Verfaßtheit des unbewußten Geschehens ab. Die Traumbilder, die Freud interessieren, stehen für etwas; sie repräsentieren in verschlüsselter Weise verdrängte, von der Zensur nicht zugelassene und daher entstellte Triebwünsche. Hypnagoge Bilder eignen sich für eine solche Lektüre des eigentlichen Gemeinten, die die Bilder nur als Stellvertreter sieht, nicht. Sie sind einfach da, stehen für sich – aufdringlich in ihrer leuchtenden, vielgestaltigen Präsenz.⁹⁵⁴

Diese endogenen Bilder in Worte zu fassen und ihre leuchtende Präsenz im Dunkel des Traums durch die Sprache, das andere Medium, zum Vorschein zu bringen, ist für Hofmannsthal die Aufgabe des Dichters.

Hofmannsthals Poetologie der Bildsprache im Halbtraum ist wohl in keinem anderen Text deutlicher zu erkennen als in *Erinnerung schöner Tage*. Auf die hypnagogen Bilder kommt der einschlafende Ich-Erzähler erst über die sinnliche Stimme der Engländerin. In der Vorstufe des

⁹⁴⁹ Kesslers Tagebucheintragung vom 5. Mai 1908, zit. n. VOLKE 1987, S. 74; ferner auch PFOTENHAUER 2006, S. 89 und SCHMIDT-HANNISA 2014, S. 65.

⁹⁵⁰ PFOTENHAUER 2006, S. 87.

⁹⁵¹ SCHMIDT-HANNISA 2014, S. 53.

⁹⁵² Zu Hofmannsthal und Freuds Psychoanalyse vgl. URBAN 1978.

⁹⁵³ Dagegen versucht Götz den Traum in *Erinnerung schöner Tage* ausgerechnet nach dem freudschen Modell des Ödipuskomplexes zu interpretieren, dass das Kind (der Ich-Erzähler) in Konkurrenz mit dem Vater (dem Partner der Engländerin) sein Anrecht auf die Mutter (die Engländerin) erhebt, dazu GÖTZ 1992, S. 179ff. Diese ödipale Deutung nach Freuds Modell ist phasenweise sehr gewagt. Darauf wird unten noch eingegangen werden.

⁹⁵⁴ PFOTENHAUER 2006, S. 94.

Träumens sind akustische Reize aus der Außenwelt nicht ganz ausgeblendet. Das Plätschern des Wassers, das zunächst dem „Laufbrunnen in der Gasse“ (66, 19f.) zugerechnet wurde, erweist sich als das Geräusch des Meeres, „das an den marmornen Stufen des Hauses leckte“ (66, 20f.). Die Zuordnung fällt ihm immer schwerer. Stimmen aus dem Nebenzimmer, in dem die Engländerin mit ihrem Mann oder Freund spricht, drängen ihm durch die „Tapetentür“ (66, 18)⁹⁵⁵ hindurch ins Ohr. Indem der Erzähler sein Bewusstsein langsam verliert, ist seine Wahrnehmung nach und nach nicht mehr von seiner Vorstellung zu unterscheiden und seine Erinnerung nicht mehr von seiner Einbildung. Die Stimmen im Nebenzimmer werden zuerst für „die singenden Stimmen“ (66, 21f.) aus der Ferne gehalten, die gleich das Bild des mit der Barke hinausgefahrenen Geschwisterpaars hervorrufen: „[S]ie mußten jetzt mit ihren lampionbehängten Barken drüben sein, drüben bei den Inseln, vielleicht waren sie ausgestiegen und hatten ihre Lampions in die Zweige des Klostergartens gehängt und saßen beieinander im Gras zwischen fünftausend blühenden Lilien und Rosmarinstöcken und sangen.“ (66, 22-26). In der Tat sitzt das Liebespaar hinter der Tapetentür und spricht. Das ferne Singen, das eigentlich die Stimme der Engländerin ist, wird anschließend mit den hohen „Töne[n]“ verwechselt, die die Gestalt der „hochfliegend[en] Vögel“ annehmen. Sie fliegen so hoch, „daß sie das Licht, das hinter der Welt hinabgestürzt ist, noch halten, bis es überall wieder zu leben anfangen“ (66, 26-28).⁹⁵⁶ Das versunkene Abendlicht, das zugleich das Licht vieler Jahrhunderte ist, geht somit nie verloren. Das Singen hört zeitweise auf,

aber auf einmal tauchte es ganz nahe wieder auf, dunkel tönender, voller, wie der seelenvolle Laut eines Vogels war es, so nahe der menschlichen Sprache, menschlicher als die Sprache, getränkt mit dunklem, hervorquellendem Leben, nicht überlaut und doch ganz nahe bei mir. (66, 29-33)

Damit verwandelt sich das Singen aus der Ferne zuerst in den „Laut eines Vogels“ in der Höhe, und schließlich in die Stimme der Engländerin zurück, die ganz in der Nähe ist. Es ist kein Singen, sondern „das leise dunkeltönige Lachen dieser schönen großen Frau“ (66, 34f.). Der Halbschlafende vernimmt zwar den Laut des Sprechens, versteht aber nicht seine Semantik. Mit anderen Worten: Er nimmt die Sinnlichkeit der Stimme wahr, nicht ihren Sinn. Und der Entzug der Bedeutung ist entscheidend für die von der Fantasie beflügelte Vorstellung von „der

⁹⁵⁵ Zur „Tapetentür“ als erotisches Motiv vgl. GÖTZ 1992, S. 176f.

⁹⁵⁶ Die Enthebung der Zeit durch den Vogelblick thematisiert Hofmannsthal auch im Roman *Andreas*. Als der Protagonist das Castell Finazzer in Kärnten verlassen musste und sich bergab auf den Weg nach Venedig begab, gewährte er einen hochfliegenden Vogel oben im Licht. „[V]on dort wo er schwebte sah er noch ins Finazzerthal hinein und der Hof, das Dorf, die Gräber von Romanas Geschwistern waren seinen durchdringenden Blicken nahe wie diese Bergschluchten [...]. Andres umfing den Vogel [...]. Er ahnte daß, ein Blick, von hoch genug, alle Getrennten vereintigt [...]. Eine unsagbare Sicherheit fiel ihn an: es war der glücklichste Augenblick seines Lebens.“ HSW XXX, S. 76. Zum Motiv des Vogelflugs bei Hofmannsthal vgl. SCHEFFER 2007, hier S. 248f.

akustischen Urphantasie“;⁹⁵⁷ einer erlauschten sprachlosen „Urszene“ also,⁹⁵⁸ die wie jene erspähte stumme Urszene im Zelt des Patriarchen aus *Die Wege und die Begegnung* eine „erotische Pantomime“ darstellt:

[O] wie sie ganz in diesem Lachen gewesen war, ihr schöner hoher Leib, ihre gebietenden Schultern. Nun sprach sie: sie sprach mit dem, der ihr Mann war oder ihr Freund. Ich konnte nicht verstehen, was sie sprachen. Versagte sie ihm, um was er flüsternd bat? Sie durfte gewähren, sie durfte versagen, sie durfte alles. Es war solch ein schwellendes Gefühl ihres Selbst im Klang ihres halblauten Lachens. (66, 35 – 67, 1)

Die akustische Pantomime geht weiter. Der Lauschende hört den Mann ausgehen und hört sogar die Stille, die durch sein Verlassen den Raum erfüllt: „Dann war alles still. So war sie allein. Es war in diesem Augenblick herrlicher, von dieser Einsamkeit umspielt allein zu sein und neben ihr, als bei ihr. Es war eine Herrschaft über sie aus dem Dunkeln.“ (67, 3-5) Die herrliche Einsamkeit, die die Frau umspielt und im stillen Zimmer herrscht, nimmt eine mythologische Gestalt an, nämlich die des Zeus, der im Begriff ist, sich zu verwandeln und verwandelt zu lassen:

Es war Zeus, dem noch nicht eingefallen ist, daß er Amphytrions Gestalt wie einen Mantel um seine göttlichen Glieder schlagen kann und *ihr* erscheinen, die zweifeln wird und an ihren Zweifeln zweifeln und ihr Gesicht verwandeln unter diesen Zweifeln wie eine Welle. (67, 6-10)

Eine neue Dreieckskonstellation wird hergestellt: Aus dem abwesenden Partner wird Amphitryon, aus der Engländerin seine Gattin Alkmene, die von Zeus, der sie in Gestalt ihres Mannes besucht, verführt wird.⁹⁵⁹ Das Machtverhältnis zwischen dem Erzähler und der Frau bei der Begegnung auf der Treppe wird somit umgekehrt, und zwar im Zeichen des veränderten erotischen Blicks. Der Blick Aktäons auf Diana ist ein verbotener, der ihm schließlich Unheil und Vernichtung bringt. Im Wachzustand ist die Blickerwiderung der fremden Frau eine Bedrohung für den Ich-Erzähler. Der Blick Alkmenes auf Zeus, der sich in ihren Gatten verwandelt hat, demonstriert hingegen die Herrschaftsfantasie des Träumenden über die Engländerin.⁹⁶⁰

Vergeblich wehrt sich der Einschlafende gegen den Schlaf. In seinem immer dumpfer werdenden Bewusstsein fließen venezianische Tagesimpressionen, von den Geräuschen aus dem

⁹⁵⁷ NEUMANN 1991, S. 70

⁹⁵⁸ Vgl. NEUMANN 1991, S. 69. Im Gegensatz zu dem „Sexuelle[n]“ im erfundenen Dialog *Furcht* hebt Neumann das „Erotische“ hervor, das sich im „Erblicken“ (*Die Wege und die Begegnung*) und im „Erlauschen“ (*Erinnerung schöner Tage*) „der Urszene der Begegnung von Mann und Frau“ niederschlägt.

⁹⁵⁹ Zu diesem Mythos vgl. HUNGER 1974, Art. „Amphitryon“, S. 34f.

⁹⁶⁰ Etwas anders spricht Neumann von „zwei kulturelle[n] Codierungen [des] Blick-Tausches [...], zwei Mythen nämlich, die solche Blickvorgänge betreffen: den die Frau bedrohenden Blick des Mannes, wie er in der Geschichte von Aktäon und Diana niedergelegt ist, einen Blick, der in Aggression und Vernichtung führt – es ist das Bedrohliche, Kulturgefährdende der Sexualität; und den täuschenden, durch Verwandlung provozierten, verfehlenden Blick, wie ihn der Mythos von Jupiter – in Gestalt Amphitryons – und Alkmene erzählt, der als Herrschafts- und Zerstörungphantasie gedacht wird“, NEUMANN 1991, S. 69f. Ähnlich auch GRUNDMANN 2003, S. 272.

Nebenzimmer evozierte Szenen und mythologische Erinnerung von Metamorphosen ineinander. So blitzt das Bild des Geschwisterpaars auf, das in einem schwarzen Boot auf die Feuerstraße hinausgleitet: „Aber das Dunkel wollte mich in sich hineinziehen, in ein schwarzes Boot, das auf schwarzem Wasser hinglitt.“ (67, 10f.) Auch das Abendlicht des Sonnenuntergangs wird in Erinnerung gerufen: „Nirgends mehr lebte das Licht als hier in der Nähe dieser Frau.“ (67, 11f.) Und der hochfliegende Vogel, der das versunkene Licht halten soll, taucht als Metapher wieder auf: „Mein Denken durfte nicht ganz ins Dunkel fallen, sonst schlief ich auch: wie ein Sperber mußte es immer über dem Leuchtenden kreisen, über der Wirklichkeit, über mir und dieser Schlafenden.“ (67, 12-15) Das Licht als Sinnbild für den bewussten Verstand erlischt allmählich. Durch Auslassungspunkte, Gedankenstriche und gebrochene Sätze wird der Prozess des Einschlafens bildlich nachgezeichnet:

Wollust des Fremden, der kommt und geht... – so näherte sich mein Denken vom Leuchtenden und kreiste weiter – ... die Anrechte des Herrn haben und doch fremd sein... So muß es diesem zumute sein, der heute nicht neben seiner Geliebten schlafen darf. Fremd und daheim. Wiederkommen. Zuweilen kam Zeus wieder zu Alkmene. (67, 15-20)

Alles wird flüssig. Das eine geht ins andere über, bis nicht mehr klar ist, mit wem sich der Erzähler identifiziert – dem Fremden oder dem Herrn. Bilder quellen hervor. Die Metamorphose ist das Prinzip des Traums überhaupt: „Auf Verwandlungen geht unsere tiefe Lust.“ (67, 21)⁹⁶¹ Die Fantasie verdrängt nun völlig den Verstand und übernimmt die Herrschaft in der Traumwelt. Der Träumende trägt das einzige Ziel in sich: nach dem verschwundenen Licht in der Dunkelheit zu suchen. So verwandelt er das Bett in einen Fackelwagen mit „vier lodernde Fackeln, über jedem Bettpfosten eine“ (67, 24), der von Pferden getragen wird und „hinauf ins Gebirg, auf steinernen Brücken über tosende Bäche, ganz hinauf ins alte Dorf“ (67, 26f.) fährt. Dort hat er eine heroische Aufgabe:

[I]ch muß ja den Fisch fangen, eh' der Morgen graut. Im Dunkel, wo das Mühlwasser am tiefsten und am reißendsten geht, ober dem Wehr, dort steht im Dunkel der große alte Fisch, der das Licht geschluckt hat. Stechen muß ich nach ihm mit dem Dreizack, so kann ich das Licht mit den Händen aus seinem Bauch nehmen. Das Licht, das er verschluckt hat, ist die Stimme der Schönen, nicht die Stimme, mit der sie spricht, sondern ihr geheimste Lachen, womit sie sich gibt. (67, 29-35)

Man muss nicht unbedingt den Fischbauch unter Freuds Ägide als Mutterleib und den Dreizack als Phallus interpretieren. Es scheint etwas gesucht zu sein, die Intention der Befreiung des Lichts dem Wunsch nach sexueller Penetration gleichzusetzen.⁹⁶² Wie bereits zum

⁹⁶¹ Zur Metamorphose als Funktionsprinzip des Traums vgl. SCHMIDT-HANNISA 2014, bes. S. 62f. und 67.

⁹⁶² Unter Berufung auf Freuds Psychoanalyse interpretiert Götz den Fischbauch als den Mutterleib und den Dreizack als ein Phallussymbol. Somit stehe die Szene für „den ödipalen Wunsch nach Vereinigung mit der Mutter“, dazu GÖTZ 1992, S. 181f. Seine panerotische Deutung ist nicht immer überzeugend. Im weiteren Verlaufe des Textes denkt er bei der „Frucht“ an die „Mutterbrust“ (S. 182), beim Wachholdergebüsch an das „Schamhaar“ und beim Zugreifen nach dem Dreizack an die „Onanie“ (S. 183). An Götz' Interpretation orientiert sich weitgehend

Schluss des ersten Teils der Erzählung erläutert, steht die Lust, das Licht aus dem Dunkel des Inneren hervorzubringen, für das Verlangen nach der Kunstschöpfung. Der Erzähler will nämlich etwas Leuchtendes aus sich erzeugen, wie die Luft Schmetterlinge bildet und das Meer Perlen und Muscheln. Und das „Leben des Lichts“ nach dem Sonnenuntergang ist nicht verloren, sondern nur verborgen. Es ist überall, nur überall zugedeckt. Dem Erzähler liegt sehr viel daran, das verborgene Licht aufzudecken und zu vergegenwärtigen. Er findet es später bei der Engländerin, zuerst an ihrem Kleid und Schmuck und schließlich in ihrer Stimme des Lachens. Wenn die Erinnerung an das verborgene Licht die Hervorbringung des Kunstwerks bedeutet, so könnte der Fischbauch, der das Licht versteckt und gefangen hält, für das Vergessen stehen. Und der Dreizack, mit dem der Erzähler das Vergessen durchdringen und das Licht befreien will, kann durchaus als „die scharfe Spitze der Unendlichkeit“⁹⁶³ aufgefasst werden. Sie gilt für Hofmannsthal, wie es anhand seines Prosagedichts *Erinnerung* zu zeigen sein wird, als das Symbol für das Gelingen der Mnemopoesie und die qualvolle Kunstschöpfung.

Doch der Dreizack ist im Gebüsch der „Wachholder“ (67, 36f.) aufbewahrt, einer Zypressengattung mit nadelförmigen Blättern, die volksetymologisch als „Wach-Halter“ gedeutet wird.⁹⁶⁴ Das assoziierte Wachhalten stellt eine Gefahr für den Träumenden dar: „Wenn ich unter sie gerate, verwandle ich mich nie mehr.“ (67, 38f.) Es ist ein Indiz dafür, dass die Fantasie angesichts des langsamen Erwachens ihre Alleinherrschaft verliert. Mit der Morgendämmerung mischen sich Erinnerungsreste vom vergangenen Tag und akustische Reize des kommenden Tages immer mehr in die Traumwelt:

Ich will nur mit der Hand zwischen sie hinein nach dem Dreizack greifen, da zuckt etwas, das ist Katharinas noch nie geküßter Mund. So stehe ich wieder und getraue mich nicht. Aber ich bedarf ja auch dessen, was ich da suche, nicht mehr, denn es ist schon nahe dem Morgen. Ich höre Glocken und Orgeltönen. Sicherlich ist Kathi jetzt schon leise die Treppe hinunter und betet in der Markuskirche, betet wie ein Kind ein Lippengebet, träumt dann wortlos vor sich hin in der goldenen Kirche. (67, 39 – 68, 7)

Durch das Wachholdergebüsch im Traum wird die „Deckerinnerung“ an Katharinas Kuss wachgerufen, während die „Glocken und Orgeltönen“ bei Tagesanbruch eine Imagination ihres Besuchs in der Markuskirche auslösen. Ihr „noch nie geküßter Mund“ wird offenbar mit dem „Lippengebet“ assoziiert, das sie „wortlos vor sich hin“ betet. In dieser Morgenstunde gehen Erinnerung und Einbildung wieder ineinander über.

GRUNDMANN 2003, S. 274f.

⁹⁶³ *Erinnerung*, in: GW Erz., S. 455.

⁹⁶⁴ Vgl. auch GÖTZ 1992, S. 183 und GRUNDMANN 2003, S. 275.

3.2.4. Die Schöpfung: Träumen und Erwachen

Im Morgengrauen löst sich der Traum nicht gleich auf, sondern verwandelt sich weiter. Das Bewusstsein kehrt kurz zurück und verlässt den Erzähler wieder: „Es war ein Schlaf und immer ein neues Hinüberwachen in neue Träume, Besitzen und Verlieren“ (68, 9f.) Wie das langsame Einschlafen nach dem Sonnenuntergang stellt das mühsame Erwachen vor dem Sonnenaufgang ebenfalls einen Zwischenzustand dar, in dem sich getrennte Sphären berühren und miteinander verschmelzen. Der halb wache und halb schlafende Erzähler kehrt zur Kindheit zurück und ahnt zugleich den Tod voraus:

Ich sah meine Kindheit ferne wie einen tiefen Bergsee und ging in sie hinein wie in ein Haus. Es war ein Sichhaben und Sichnichthaben – Alleshaben und Nichtshaben. Es mischte sich Morgenluft der Kinderzeit und Ahnung des Todseins, die Weltkugel schwebte vorüber im blauen starren Licht, indes ein Toter tiefer und tiefer ins Dunkel sank[.] (68, 10-15)

Der Protagonist scheint zuerst noch von seiner Kindheit entfernt zu sein, dann tritt er im nächsten Augenblick schon in sie hinein wie „in ein Haus“. ⁹⁶⁵ Der Unterschied zwischen Bewusstsein und Vergessenheit des Selbst wird aufgehoben ebenso wie der zwischen Gewinn und Verlust der Kontrolle. Aus dieser Verschwommenheit der Relativierung der Gegensätze und des Tiefgangs ins Dunkel bildet sich plötzlich ein klares Sinnbild heraus:

[U]nd dann war es eine Frucht, die mir entgegenrollte, aber meine Hand war zu kalt und steif, um sie zu fassen: da sprang ich selber als Kind unter dem Bett hervor, auf dem ich selber mit kalten, steifen Händen lag, und haschte danach. (68, 15-18)

In Analogie zum vorigen Traum, in dem der Träumende vergebens versucht, das gestaltlose, von dem großen Fisch verschluckte Licht zu ergreifen, will das Ich an dieser Stelle, und zwar als das Ich der Kindheit, die ihm entgegenrollende Frucht fassen, ein viel gegenständlicheres Symbol für Fruchtbarkeit und Produktivität. Die Aktion scheint geglückt zu sein. Dafür sprechen die „Harmonien“, die aus „jedem Traumbild“ wie „aus Äolsharfen“ herausschlagen (68, 19f.). Die Traumscene wird nach dem Erwachen nachgebildet: „Abgefallen war der Schlaf [...], und aus dem Wasserkrug sprang das Wasser mit eigenem Willen wie eine lebendige Nymphe.“ (68, 22-24) Wie das Herausschlagen der Harmonien aus Äolsharfen im Traumzustand stellt das Herausspringen des Wassers aus dem Krug im Wachzustand ein epiphanisches Erlebnis zum Schöpfungsdrang dar. Das Letztere beschreibt Hofmannsthal 1922 in einem Brief zur Entstehung von *Der Tod des Tizian*:

⁹⁶⁵ Stamm sieht in der Kindheitsszene Hofmannsthals eine Verwandtschaft mit Walter Paters *A Child in the House*, STAMM 1997, S. 215-222, bes. S. 222: „Für Pater ist der Traum der Ausgangspunkt, der die Rückkehr in den Raum der Kindheit ermöglicht; [...] Für Hofmannsthal dagegen steht der Traum am Ende, ist also der Zielpunkt, in den die Erfahrung der Wirklichkeit ebenso eingetht wie auch die Erinnerungen.“

Aus der tiefsten Schicht kam damals etwas Anderes, dann und wann, ein ganz kleiner visionärer Vorgang: daß ich manchmal morgens vor dem Schulgang (aber nicht wenn ich wollte, sondern eben dann und wann) das Wasser, wenn es aus dem Krug in das Waschbecken sprang, als etwas vollkommen Herrliches sehen konnte, aber nicht außerhalb der Natur, sondern ganz natürlich, aber in einer schwer zu beschreibenden Weise erhöht und verherrlicht, sicut nympha. (Ich erinnere mich, ich brachte diese Secunden irgendwie mit dem Dichterischen in mir in Zusammenhang.)⁹⁶⁶

„[M]it eigene[m] Willen“ will auch das, was die Nacht „in alles hineingeströmt“ (68, 25) hat, zum Ausdruck drängen. Die Lichtmetapher taucht nun in der Dämmerung wieder auf; auch das Greifen des kindlichen Ich nach der Frucht spiegelt sich in der Realität wider:

Die weißen Blätter leuchteten im vollen Morgenlicht, sie wollten mit Worten bedeckt sein, sie wollten mein Geheimnis haben, um mir dafür tausend Geheimnisse zurückzugeben. Neben ihnen lag die schöne, große Orange, die ich abends hingelegt hatte; ich schälte sie und aß sie eilig. Es war, als lichtete ein Schiff die Anker und ich müßte hastig fortgehen in eine fremde Welt. (68, 26-32)

Im Morgenlicht wollen die nächtlichen Traumbilder der Seele zur dichterischen Sprache werden. Nicht von ungefähr schließt sich die Orange-Szene der „Apfelsine-Episode aus Mörikes ‚Mozart‘-Novelle“ an, der „Urszene aller literarischen Schöpfungsphantasien“.⁹⁶⁷ Und der Aufbruch in die „fremde Welt“ steht offenbar für den Beginn der Produktion des Kunstwerks, in dem eine „fremde Welt“ im Gegensatz zur Wirklichkeit aufgebaut werden soll.

Allerdings steht noch ein letztes Hindernis dem eiligen Aufbruch zur Schöpfung entgegen: „Eine Zauberformel drängte und zuckte in mir, aber das erste Wort fiel mir nicht ein.“ (68, 32f.) In der Schlusszene der Erzählung stellt Hofmannsthal offenbar die Ausarbeitung eines dramatischen Werks dar⁹⁶⁸ – metatextlich geht es in *Erinnerung schöner Tage* schließlich um die Stimmung bei der Ausarbeitung des Lustspiels *Der Abenteurer und die Sängerin*. Die Figuren lassen sich nicht aus den „durchsichtigen farbigen Schatten meiner Träume und Halbträume“ (68, 33f.) heraus erzwingen: „Wenn ich sie voll Ungeduld an mich heranreißen wollte, wichen sie zurück“ (68, 34f.); erst

indem ich mit dem Herzen gegen sie drängte und meinen Wunsch, der auf Treue und Untreue, auf Scheiden und Bleiben, auf Hier und Dort zugleich gerichtet war, gegen sie spielen ließ wie eine Zaubergerete, fühlte ich, wie ich wirkliche Gestalten aus dem nackten Steinboden vor mir ziehen konnte und wie sie leuchteten und körperliche Schatten warfen, wie mein Wunsch sie gegeneinander bewegte, wie sie ja um meinetwillen da waren und sich doch nur umeinander bekümmerten, wie mein Wunsch ihnen Jugend und Alter und alle Masken abgebildet hatte und in ihnen sich erfüllte und sie doch von mir abgelöst waren und eines nach dem andern und jedes nach sich selber gelüsteten. Ich konnte mich von ihnen entfernen, konnte einen Vorhang vor ihr Dasein fallen lassen und ihn wieder aufziehen (68, 39 – 69, 12)

Die Schöpfungsszene erinnert stark an Goethes Gedicht *Zueignung*, in dem sich das lyrische

⁹⁶⁶ Hofmannsthals Brief an Walter Brecht vom 20. Januar 1929, in: GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 234 sowie HOFMANNSTHAL u. BRECHT 2005, S. 170. Darauf verweist die *Erläuterung* in: HSW XXVIII, S. 233. Ferner GÖTZ 1992, S. 188, Anm. 67.

⁹⁶⁷ NEUMANN 1991, S. 70.

⁹⁶⁸ Dazu vgl. SCHEFFER 2007, S. 252f.

Subjekt ebenfalls an die Festhaltung der dramatischen Figuren von *Faust* erinnert.⁹⁶⁹ Der Dichter muss sich zuerst selbst ins Spiel bringen, um mit den noch schemenhaften Figuren zu kommunizieren und sie aus dem Dunkel herauszulocken. Er muss leiden, um den glücklichen Moment, in dem sich die Gestalten herausbilden, überhaupt zu ermöglichen. Es ist dieselbe Qual der Schöpfung wie die des modernen Malers in Baudelaires *Le Peintre de la vie moderne*, der leidend und leidenschaftlich malt, und zwar aus der eigenen Erinnerung, in der sich die Impressionen zum Gemälde verdichten. In einer Notiz zu *Erinnerung schöner Tage*, aus der offenbar der zitierte Passus hervorgeht, stellt Hofmannsthal das Verfahren der Gestaltwerdung der Figuren im Dichtwerk als einen Leidensprozess des Dichters dar:

Der Schreibende duckte sich: ihm war, als lenke er mit dem Erfinden, dem Aussprechen das innerste Leben dieser ganzen Landschaft. Er sah den jungen Helden in seinem Schmerz. (Er fühlte, und davon schrieb er nichts, wie alle Geschöpfe um ihn litten. Alle Geschöpfe sangen: Deine Schmerzen sind unser Glück.) Er ließ ihn mit Wolken und Schicksal umdunkelt sein. Die Gedanken die Bilder lagen irgendwo, flogen von irgendwelchen Nestern her auf, wie Drachen fliegend mit blitzendem Gefieder. Das Ganze, das er hinschrieb nahm etwas von der Landschaft. Er brauchte sich nicht zu rühren und genoß alles. Seine eigene Jugend berührte ihn mit der Schnauze aus dem Dickicht hervorkriechend. Er ließ die Feder fallen, legte die Blätter zusammen und war selig wie ein Geomant.⁹⁷⁰

Dem Geomanten, „ein[em], der aus Linien und Figuren in der Erde wahrsagt“,⁹⁷¹ ist offenbar der Protagonist verwandt, der auf der alten Brücke die Spuren der Barken auf dem Wasser und die Spuren der Vögel in der Luft als magische Figuren auf einer feurigen Tafel wahrnimmt. Auch das Bild des leidend genießenden Dichters aus *Der Dichter und diese Zeit* schwingt mit:

[E]r leidet an allen Dingen, und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-Genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens. Er leidet, sie so sehr zu fühlen. Und er leidet an dem einzelnen so sehr als an der Masse; er leidet ihre Einzelheit und leidet ihren Zusammenhang; das Hohe und das Wertlose, das Sublime und das Gemeine; er leidet ihre Zustände und ihre Gedanken; ja bloße Gedankendinge, Phantome, die wesenlosen Ausgeburten der Zeit leidet er, als wären sie Menschen.⁹⁷²

Indem der Dichter an allen Dingen und Menschen und an der Landschaft leidet, leidet er vor allem an der Verinnerlichung und der Verdichtung der äußeren Phänomene in sich selbst. Diese innere Qual nimmt dann Gestalt, die sich schließlich von dem Dichter löst. Das Werk, das der Ich-Erzähler im „Sturz des Daseins“ aus sich bilden und hinter sich werfen will, ist somit geschaffen und funkelt „von dem inneren Licht des Lebens“. Der Schöpfungsmythos wird in der Schlusszene als ein Lichtspektakel dargestellt, das sich vor den inneren Augen des Dichters

⁹⁶⁹ Im Zusammenhang mit der Analyse zu Georges Gedicht *[Ihr alten bilder...]* wurden bereits die Verse aus *Zueignung* zitiert: „Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, / Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt. / Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten? / Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?“ GOETHE 1981a, HA 3, *Faust I*, S. 9, V. 1-4. Auf die Verwandtschaft zwischen *Erinnerung schöner Tage* und Goethes *Zueignung* wird auch hingewiesen in SCHEFFER 2007, S. 254.

⁹⁷⁰ Die Datierung lautet: „Welsberg, im Juli 1907 etwa den 18ten“, HSW XXVIII, S. 228f.

⁹⁷¹ HSW XXVIII, S. 234.

⁹⁷² HSW XXXIII, S. 138.

abspielt:

[I]mmerfort [...] sah ich, wie die Herrlichkeit der Luft, des Wassers und des Feuers gleichsam von oben her in schrägen, geisterhaften Strahlen in sie hineinströmte, so daß sie für mein geheimnisvoll begünstigtes Auge zugleich Menschen waren und zugleich funkelnde Ausgeburten der Elemente. (69, 12-18)

Die „Herrlichkeit“ der venezianischen Elemente ist offenbar die des vom Dichter erinnerten Lichtes. Die epiphanische Beseelung, die die dichterischen Figuren zwischen Menschen und Elementen zum Leben erweckt, ist nicht von einer höheren Instanz, weder von einer Muse noch von einem Gott, initiiert, sondern von dem Dichter selbst, der sich in seiner Erinnerung alles aneignet und alles verinnerlicht. Aus dieser Fülle geht mit eigenem Willen das Werk hervor.

4. RESÜMEE: *ERINNERUNG*

Der *Erinnerung schöner Tage* sollte ursprünglich ein „Citat aus Baudelaire“⁹⁷³ als Motto vorangestellt werden, das sich wohl auf den Anfang des Prosagedichts *Le Confiteur de l'artiste* bezieht:

Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes ! Ah ! pénétrantes jusqu'à la douleur ! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité ; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini.⁹⁷⁴

Dieselbe Stelle hat Hofmannsthal 1917 in seinem Tagebuch aufgeschrieben.⁹⁷⁵ Der Satzsatz des französischen Textes findet 1922 ebenfalls Einzug im *Buch der Freunde*: „L'étude du beau est un duel où l'artiste crie frayeur avant d'être vaincu.“⁹⁷⁶ Baudelaire hat das klägliche Scheitern des Studiums des Schönen inszeniert. Der Künstler wird von den eigenen, durch die Unendlichkeit des Herbstes aufgewühlten Gedanken überwältigt, ob die Natur durch das Ich oder das Ich durch die Natur denkt, und verliert den Kampf, der unermesslichen Schönheit eine Form zu geben. Die bis zum Schmerz durchdringende „scharfe Spitze der Unendlichkeit“ stellt somit die Waffe dar, mit der die Natur den Künstler besiegt, der sich vergebens um den Ausdruck des Unendlichen bemüht. Dieselbe Metapher nimmt Hofmannsthal in dem eigenen Prosagedicht *Erinnerung* von 1924 auf,⁹⁷⁷ und deutet sie ins Gegenteil um: nämlich in das Gelingen seiner Dichtung als Mnemopoese. Nicht von ungefähr wurde der kurze Text mit dem lakonischen Wort „Erinnerung“ überschrieben. Die Prosa kann durchaus als eine von Hofmannsthal selbst verfasste Zusammenfassung für seine Biographie als Künstler und die Poetologie in seinem Kunstwerk gelesen werden.⁹⁷⁸ Biographisch geht es in dem Prosagedicht um einen „traumhaften Rückblick“ des damals fünfzigjährigen Dichters auf „seine Erwählung für den Dichterberuf während einer Vorstellung im alten Burgtheater“,⁹⁷⁹ poetologisch um die Entstehung der Dichtung aus der Erinnerung, in der sich das Unbestimmte und Unendliche in einem erhöhten

⁹⁷³ Eintragung vom Februar 1907 in HSW XXXVIII, S. 537.

⁹⁷⁴ BSW 8, S. 122. (Wie durchdringend sind die Enden der Herbsttage! Ah! durchdringend bis zum Schmerz! denn es gibt gewisse köstliche Empfindungen, deren Unbestimmtheit die Intensität nicht ausschließt; und es gibt keine schärfere Spitze als die der Unendlichkeit.) Vgl. HSW XXVIII, S. 226. Nienhaus bringt das Baudelaire-Zitat von der „scharfen Spitze der Unendlichkeit“ in Zusammenhang mit Hofmannsthal's Auseinandersetzungen mit der Ausdrucks(un)möglichkeit der Sprache in *Ein Brief, Briefe des Zurückgekehrten* und *Andreas*, NIENHAUS 1989, bes. S. 86ff.

⁹⁷⁵ HSW XXXVIII, S. 711.

⁹⁷⁶ HSW XXXVII, S. 51. (Das Studium des Schönen ist ein Duell, bei dem der Künstler vor Schreck schreit, bevor er besiegt wird.)

⁹⁷⁷ Auf den Rekurs der „scharfen Spitzen der Unendlichkeit“ auf Baudelaires „la pointe la plus acérée de l'Infini“ wird verwiesen in EXNER 1974, S. 165 und NIENHAUS 1989, S. 96.

⁹⁷⁸ Auch Exner sieht in *Erinnerung* einen Schlüssel- und Kulminationstext für Hofmannsthal's Dichtung, EXNER 1974, bes. S. 165ff.

⁹⁷⁹ *Bibliographie zu Erinnerung* in: GW Erz., S. 673.

Augenblick zu einer klaren Vision verdichtet, in dem der Träumende von der „scharfen Spitze der Unendlichkeit“ getroffen wird.

Wie in *Erinnerung schöner Tage* tritt der Erzähler in seine Kindheit hinein wie „in ein[en] geisterhaften Raum“ (454),⁹⁸⁰ der sich als ein Traum des alten Dichters herausstellt. Diese Innenwelt ist – ähnlich jenem Spätsommertraum in *Die Wege und die Begegnungen* – von einer magischen Transparenz sowie Öffnungsfantasie zwischen Innen und Außen geprägt.⁹⁸¹ Die Erinnerung, die Hofmannsthal wiederholt als ein Hineingehen ins Innere des Selbst darstellt, gestaltet sich an dieser Stelle noch konkreter als ein Besuch im Raum der eigenen Vergangenheit. Der Besucher betrachtet dabei die Umgebung aus einer Perspektive, die weder dem kindlichen noch dem jetzigen Ich gehört. Sie ist eine Synthese aus beiden. Damit wird die „Distanz zwischen dem Standpunkt des Erinnerns und dem des Erinnerten, zwischen jetzigem und vergangenem Zeitpunkt“, aufgehoben.⁹⁸² Die Zeit stellt sich als Raum zur Schau, die Vergangenheit als Gegenwart.

Die Wahrnehmung ist so verschwommen, dass die Menge der Traumwesen, die den Raum erfüllt, „der Zahl spottet“ (454). Ein „Durcheinanderwogen“ (454) herrscht im Raum und bestimmt das Bewusstsein des Besuchers. Es ist aber nicht zu entscheiden, ob die schemenhaften Gestalten diese harmonische Stimmung hervorgerufen haben oder sie nur „Emanationen“ (454) dieses subjektiven Gefühls sind und „gleich abgelösten Spiegelbildern“ (454) den Raum durchwandern. Der Anblick dieser sich bewegenden Figuren bereitet dem Besucher einen Augenschmaus. Das Traumtheater, das von dem unbewussten Willen dirigiert worden ist und der eigenen Seele gefällt, ist vergleichbar mit der Szene des Vorübergehens aus dem Gedanken des selbstgenügsamen Pagen im *Prolog*. Das Subjekt ist dabei zugleich Regisseur und Zuschauer.

Dem Besucher sind außerdem manche Gestalten „so vertraut und fremd“ (454) wie das eigene Selbst. Man erkennt dieselbe Unbestimmtheit zwischen Bekanntsein und Unbekanntsein an vielen Figuren in Hofmannsthals Werk, die vorübergehen: dem „Köpfchen“ im *Prolog*, der „blonden jungen Dame“ in *Das Glück am Weg* sowie Agur in *Die Wege und die Begegnungen*. Aus „einer geheimen Übereinstimmung ihrer Einsamkeiten“ geht die „Verbundenheit“ dieser Gestalten hervor (454). Es ist „eine fortwährend geübte Analogie“, deren „versteckte Bedeutung“ in der „grenzenlose[n] Hingabe an das Unbekannte“, in der „Verlorenheit ihres Ichs in

⁹⁸⁰ Die Seitenzahl in Klammern bezieht sich im Folgenden auf *Erinnerung*, GW Erz., S. 454-455.

⁹⁸¹ Die Wände des Traum-Raums sind nur „angedeutet als ein Etwas, das ein geräumiges Innen von einem mit düsterem Glanz herandrohenden Außen trennt“ (GW Erz., S. 454).

⁹⁸² STAMM 1997, S. 223.

der Größe ihres Traums“ und im „unstillbare[n] Durst nach dem Schönen“ (454f.) besteht. Kurzum: Es ist das Mysterium des Vorübergehens, das die Begegnung ohne Umarmung in sich trägt. Daraus kann die poetologische Devise abgeleitet werden: Die Schönheit ist die Verheißung des Glücks (*Das Glück am Weg*), während die „erotische Pantomime“ die entscheidende Inspiration für die Kunstproduktion darstellt (*Die Wege und die Begegnungen*).

Als Symbol für Entgrenzung und Verschmelzung taucht schließlich das Licht auf, das am „Morgen im voraus den Abend verzehrt“ und dessen „Glanz“ und „Schatten“ im Raum eine „Ungesicherheit“ verbreitet, „welche diesen so verherrlicht“ (455). Man kennt dasselbe Licht bereits aus *Erinnerung schöner Tage*, das die Stadt Venedig dadurch verherrlicht, indem alles durch seine Bestrahlung ineinander übergeht. Anschließend öffnet sich der Innenraum zu einem Weltpanorama der grandiosen Landschaft, die an das asiatische Hochland in jenem Traum über Agur erinnert:

Wie durch einen Wolkenschleier, der überall zu reißen begierig ist, blickt das Auge, wo es will, hinaus auf ein ungeheures Schauspiel. Die Länder und die Völker der Erde, die wimmelnden Mengen und die starrenden Einsamkeiten, die Heimlichkeiten der Zeit und des Raums, alles steht da, geordnet zu Prozessionen, in einer ungeheuren Erwartung. (454)

Bereits eingangs ist von einem ins Innere des Traum-Raums „hereindrohenden Außen“ (454) die Rede. An dieser Stelle erfüllt sich der Wunsch nach Entgrenzung zwischen Außen und Innen, aber nicht im Sinne von Hereinbrechen der Wirklichkeit, sondern im Zeichen des Herausblickens aufs Weltganze. Darin liegt auch der Unterschied zwischen dem dilettantischen Ästheteten und dem wahren Künstler. Während der Ästhet entweder in sich gefangen oder in sich verliebt ist und sich gegen den Einbruch der Realität wehrt, stellt sich der wahre Künstler der Konfrontation mit den stummen Dingen und der unendlichen Welt. In dieser Konfrontation verbirgt sich einerseits die Gefahr der Selbstauflösung,⁹⁸³ andererseits aber auch die Verheißung einer Vereinigung von Ich und Welt.

Die Unendlichkeit der Aussicht, die sowohl „Länder und Völker der Erde“ als auch „Heimlichkeiten der Zeit und des Raums“ umfasst, stellt eine zur Verdichtung vorliegende Fülle von Materialien dar, die eine dichterische Form erwartet, um zur Kunst zu werden und die Vergänglichkeit der Zeit zu bestehen. Der Prozess, der notwendig ist, um dies zu ermöglichen, gleicht „einer Reise, deren Furchtbarkeit sich niemand verhehlt“ (454). Sie ist wohl die „via dolorosa der Gedanken, mit Geißelung, Dornenkrönung und Schändung“, wie Hofmannsthal in seinem Tagebuch den Vorgang „[v]om Gefühltwerden zum Bewußtwerden, vom Bewußtwerden zum

⁹⁸³ Es ist das Thema des *Andreas*-Romans.

Verstandenwerden, vom Verstandenwerden zum Ausgedrücktwerden“ bezeichnet.⁹⁸⁴ Der zuerst ausbleibende Augenblick des Aufbruchs, in dem „der Pfiff oder das Glockenziehen, unerbittlich, diese Stille zerreißen“ soll, stellt sich schließlich in Form einer Lanzenspitze ein. Es ist, wie Hofmannsthal diesen Moment im Manuskript bezeichnet, „ein[] Augenblick unsagbarer Gewalt“.⁹⁸⁵

Die vage Drohung, mit der die Atmosphäre sich erfüllt hat, verdichtet sich; jeder fühlt sie scharf und hart werden und, wie die Spitze einer Lanze, sein Herz suchen. Aber indem sie dieses trifft, geht die Drohung jäh über in eine Erfüllung von fast unerträglicher Herrlichkeit, und wen sie, „die scharfe Spitze der Unendlichkeit“, in diesem geisterhaften Morgenkampf getroffen hat, dem hat in dem langen Kampf, der nun anhebt, der Richter den höchsten Kranz weder zu geben noch zu weigern. Er trägt ihn. – Unverdient? – um welchen Blutpreis erkaufte? – das ist sein Geheimnis. (455)

In dem Menschen verdichtet sich die „Atmosphäre“ des großen Ganzen und wird „scharf und hart“ wie eine Lanzenspitze, die schließlich das Herz durchbohrt. Derjenige, der von dieser „scharfe[n] Spitze der Unendlichkeit“ plötzlich getroffen wird, ist der Dichter. Der „geisterhafte Morgenkampf“ verweist auf das Erwachen aus dem Traum, in dem die Verinnerlichung und die Verdichtung stattgefunden haben. Der Schmerz der Betroffenheit schlägt ins Glück des Ausgewähltseins um und „die Drohung [geht] jäh über in eine Erfüllung von fast unerträglicher Herrlichkeit“. Der Dichter wird gekrönt von einem „Richter“, der allerdings weder Muse noch Gott ist, sondern, wie im Manuskript an dieser Stelle ursprünglich stand: das „Leben“.⁹⁸⁶

⁹⁸⁴ Datiert vom 16. Juni 1891, HSW XXXVIII, S. 116.

⁹⁸⁵ Siehe: EXNER 1974, S. 167. Dieser „Augenblick unsagbarer Gewalt“ widerspricht offenbar Exners Behauptung, dass in *Erinnerung* „der ‚erhöhte Augenblick‘ nicht statt[findet]“, ebd., S. 165.

⁹⁸⁶ Vgl. EXNER 1974, S. 169.

FAZIT

„An welchem menschlichen Tun könnte der Dichter auf die Dauer stumpf und ungerührt vorübergehen, er, der unaufhörlich dem eigenen ewig unverkörpernten Tun ein Gleichnis sucht“⁹⁸⁷ fragt Hofmannsthal rhetorisch wohl in Bezug auf sein eigenes Künstlerdasein in *Der Dichter und diese Zeit* (1906) und führt weiter aus: „Er kann ja an keinem noch so unscheinbaren Ding vorüber[.]“⁹⁸⁸ In *Malerei in Wien* (1893) identifiziert er sich mit denjenigen, die eine „dämmernde Welt“ in sich tragen: „Diese dämmernde Welt in uns liebt die Aufregung, die das Nicht-Gemeine gibt, und schauert zusammen, sooft ein wirklicher, ein schaffender Künstler vorübergeht.“⁹⁸⁹ Anders als jener „lautlose Bruder aller Dinge“⁹⁹⁰ zieht an dieser Stelle der dämonische Künstler andere Menschen im Vorübergehen in seinen Bann. In diesem Dichterbild schwingt offenbar *Der Prophet* (1891) mit, den Hofmannsthal während der „Episode“ in der Person Georges sieht: „Von seinen Worten, den unscheinbar leisen // Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen / Er macht die leere Luft beengend kreisen / Und er kann töten, ohne zu berühren.“⁹⁹¹ Mit dieser Gestalt nimmt Hofmannsthal darüber hinaus den „Suchenden“ in seiner Münchner Rede (1927) vorweg, der „mit Anspruch auf Lehrerschaft und Führerschaft“ hervortritt und „für seinen Kriegszug Gefährten wirbt, Adepten, solche die sich ihm unbedingt unterwerfen“.⁹⁹² Im Motiv des Vorübergehens lassen sich somit zwei Dichtertypen erkennen, zu denen Hofmannsthal und George jeweils gehören: Der eine sehnt sich danach, das unendliche Ganze der Welt in sich aufzunehmen, um aus sich heraus leidend ein Gleichnis für das Dichterische hervorzubringen; der andere will hingegen Menschen an sich binden und aus ihnen durch sein Wort eine Gemeinde bilden, die unter dem Banner eines „Neuen Gottes“ den Anspruch auf ein „Neues Reich“ erhebt.

Das Vorübergehen wurde in der vorliegenden Arbeit als ein zentrales Motiv und eine grundlegende Struktur in den Werken Georges und Hofmannsthals untersucht. Die theoretische bzw. motivgeschichtliche Vorarbeit in der Einleitung setzt sich aus drei Kapiteln zusammen. In dem kurzen Eröffnungskapitel wurde die als „Episode“ bezeichnete „Urszene“ des Dichterduos im Zeichen des Vorübergehens dargestellt, das sich in zwei epistolaren Schriften niederschlägt:

⁹⁸⁷ HSW XXXIII, S. 536.

⁹⁸⁸ HSW XXXIII, S. 140.

⁹⁸⁹ HSW XXXII, S. 114.

⁹⁹⁰ In einem anderen Kontext bereits zitiert aus *Der Dichter und diese Zeit*, HSW XXXIII, S. 138.

⁹⁹¹ GEORGE u. HOFMANNSTHAL 1953, S. 239 sowie HSW II, S. 61, ferner HSW XXXVIII, S. 148: „Der Prophet (eine Episode)“.

⁹⁹² In einem anderen Kontext bereits zitiert aus *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, RA III, S. 32.

Hofmannsthals Widmungsgedicht *einem, der vorübergeht* an George und Georges mit „Einer der vorübergeht“ unterschriebener Bekenntnisbrief an Hofmannsthal. Die beiden Texte beziehen sich unausgesprochen auf einen gemeinsamen Prätext: Baudelaires *À une passante*.

Im zweiten Kapitel der Einleitung sind die drei Begriffe „Ennui“, „Epiphanie“ und „Mnemopoesie“ im Laufe eines Streifzugs durch die Weltliteratur herausgearbeitet und ihre Relation zueinander erläutert worden. Der Ennui, der dem Spleen gleichzusetzen ist, stellt sowohl den Ausgangs- als auch den Endpunkt von *Les Fleurs du mal* dar. Er erweist sich als die psychische Verfassung des Nichts, die es zu überwinden gilt. Nach Benjamins Baudelaire-Interpretation wird der Ennui als eine Erwartung von „Chock“ oder „Aura“ aufgefasst, aus denen sich eine Erfahrung im negativen oder im positiven Sinne bildet. Die Erwartung stellt sich im Moment der Aufhebung des Ennuis wiederum als Überraschung heraus. Die Epiphanie geht etymologisch auf „Licht“ zurück. Dementsprechend kehrt das Licht als Metapher wiederholt zurück. Außerdem zeichnet sich die Epiphanie in ihrer Plötzlichkeit und Flüchtigkeit aus. Von alters her wirkt sie als Wille Gottes sowohl soteriologisch als auch eschatologisch auf die betreffenden Menschen. Unter Berufung auf Aristoteles *Poetik* sind Peripetie (Wende) und Anagnorisis (Wiedererkennung) als Merkmale der Epiphanie betrachtet worden. In *Stephan Hero* hat Joyce den Begriff der Epiphanie insofern erneuert, als der Protagonist die Meinung vertritt, dass die Epiphanie der Dinge auf den Blick des Dichters angewiesen ist und dass es dem Dichter auferlegt ist, seine epiphanischen Erfahrungen in ihrer Plötzlichkeit und Flüchtigkeit im Wort festzuhalten. Dadurch wird der Anteil des Subjekts an der Epiphanie sichtbar. Anhand eines Passus der *IV. Römischen Elegie* Goethes wurde schließlich das Kairos-Bild herangezogen, um den Augenblick der Epiphanie zu beleuchten. Entscheidend ist dabei statt der plötzlichen Erscheinung Gottes vor allem die dezidierte Entschlossenheit des Menschen, den Augenblick als Schicksal zu erkennen und zu ergreifen. Zur Erläuterung der Mnemopoesie ist die mythologische Vorstellung in Hesiods *Theogonie*, dass die Musen Töchter von Mnemosyne (Erinnerung) sind, von großer Bedeutung. In *Phaidon* und *Menon* hat Platon einen weiteren wichtigen Aspekt der Erinnerung freigelegt: Die Anamnesis (Wiedererinnern) setzt das Vergessen voraus und das Erinnern stellt das Erkennen dessen dar, was im Inneren des Menschen verborgen liegt. Exemplarisch für die Mnemopoesie gilt Prousts *Mémoire involontaire* im Roman *À la Recherche du temps perdu*. Im Zentrum der Erinnerung steht das Glücksgefühl, in dem die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben wird, womit die verlorene Zeit wiedergefunden wird. Der Schriftsteller hat die Mission, dieses vergessene und wiedergewonnene Glücksgefühl in einem „geistiges Äquivalent“, nämlich im Kunstwerk, über die Vergänglichkeit seines eigenen Daseins hinaus festzuhalten und zu verewigen.

Das dritte Kapitel der Einleitung ist der Gedichtanalyse von *À une passante* gewidmet. Dabei wurde gezeigt, dass das Sonett, in dem das Vorübergehen verwurzelt ist, die Struktur „Ennui – Epiphanie – Mnemopoesie“ in sich trägt. Gemäß der Struktur lässt sich das Sonett in drei Teile gliedern. In ersten Teil (V. 1) geht es um die Darstellung der Großstadtstraße, die den Ennui als die äußerliche Begebenheit und die innere Befindlichkeit versinnbildlicht. Der mittlere Teil (V. 2-9) thematisiert den Augenblick des Blickwechsels zwischen Dichter und Passantin als das Momentum der Epiphanie, das sowohl Glück als auch Gefahr bringen kann. Dementsprechend gilt die fremde Frau zugleich als eine Figur des „Chocks“ und der „Aura“. Die Zäsur des Sonetts fällt mitten in den neunten Vers. Im letzten Teil (V. 9-14) werden die Gegensätze von Spleen und Ideal, Chock und Aura, Flüchtigkeit und Ewigkeit, Vergangenheit und Zukunft, Verschwinden und Erinnern, Realität und Irrealis, Ferne und Nähe, *femme fatale* und *femme idéale* aufgegriffen, synthetisiert bzw. eins ins andere überführt. Im Rampenlicht des Schlüsseltextes *Le Peintre de la vie moderne* steht der Schöpfungsmythos, dass die Kunst aus der Erinnerung an das subjektive Schöne zustande gekommen ist, in der die Tagesimpressionen sich in der Nacht verdichten und auf Papier zum Ausdruck gebracht werden. Auf diesen Schaffensprozess greift die darauffolgende Untersuchung wiederholt zurück.

Der erste Teil der Arbeit hat sich mit dem Vorübergehen als Motiv und Struktur im Werk Georges befasst. Im ersten Kapitel (I.1) wurde Georges Baudelaire-Übersetzung als seine Selbstfindung in Form und Ästhetik behandelt. An der Neukonstellation von *Vorrede*, *Trübsinn und Vergeistigung* und *Segen*, die durch Weglassung und Abweichung bei der Übersetzung zustande gekommen ist, lässt sich ein Dichterbild ablesen, das der Vorstellung des Umdichters als der des Urhebers entspricht. Der verfemte *Poète* ist zum verkannten Dichter umgedeutet worden. Anhand einer Gegenüberstellung des Sonettes *À une passante* mit seiner deutschen Übersetzung wurde verdeutlicht, dass George in der Umdichtung das Motiv des Vorübergehens nach seiner eigenen Auffassung transformiert hat, indem er die Plötzlichkeit hervorgehoben und die Flüchtigkeit abgeschwächt hat. Auch der Wunsch nach einem Bündnis mit der ebenfalls veredelten Passantin, das über die kurze Dauer der Begegnung hinausbestehen soll, ist zum Vorschein gebracht worden.

Im zweiten Kapitel des ersten Teils (I.2) wurde die Verwandlung der Passantin-Figur in Georges mehrfachen Nachdichtungen nach dem Vorbild von *À une passante* offengelegt. Im ersten Unterkapitel (I.2.1) wurde die Inszenierung des Scheiterns der Dichtung in frühen Gedichten Georges dargelegt: *Das Bild* im gleichnamigen Gedicht, dem der Dichter am Tag begegnet ist und das er sogleich wieder vergessen hat, drängt sich in der Nacht als Horror auf. *In der Galerie* ist der Dichter nicht in der Lage, die Wunschfigur festzuhalten und mit ihr „[e]ine einzige mauer

von auserlesnem“ zur Abwehr der Masse zu bilden. Das Jugendwerk *Die Fibel* hat George werkpolitisch als das Scheitern des jungen Dichters stilisiert, um dadurch das spätere Gelingen hervorzuheben. In *Von einer Begegnung* werden die sehnsüchtigen Blicke des Dichters nicht erwidert und sein nächtlicher Versuch, die schöne Passantin aus der Erinnerung nachzumalen, scheitert ebenfalls an dem Vergessen. Ohne Blickerwiderung bleibt die Erschütterung aus, folglich bildet sich keine Erinnerung. Im zweiten Unterkapitel (I.2.2) ging es um den Prozess der Bildung eines Bundes mit der Passantin. In *Auf der Terrasse* kehrt die vorübergegangene Frau im Wagen als Botin zurück, um ihre Treue zum Dichter zu bekennen. Dadurch entsteht ein stolzer Bund trotz kurzer Dauer. Die zufällige und flüchtige Begegnung mit einer unbekanntem Frau ist in *Pilgerfahrten* schließlich in eine einsame Suche nach der schicksalhaften Figur des Gefährten verwandelt worden, die schließlich in einem Kind gefunden wird, das die Züge des Erlösers trägt. Das Kind stellt ein markantes Motiv in Georges Gesamtwerk dar und nimmt an dieser Stelle schon Maximin vorweg.

Im dritten Kapitel des ersten Teils (I.3) wurde die Modifikation und Transgression des Vorübergehens in der Dichtung Georges weiterverfolgt. Die Partnerschaft zwischen Dichter und Passantin, die im vorangegangenen Kapitel ins Licht getreten ist, wird einer hierarchischen Struktur unterworfen. Im ersten Unterkapitel (I.3.1) wurde anhand der Petrarca-Nachdichtungen in *Die Fibel* dargelegt, dass die Erscheinung der himmlischen Donna, die das untergeordnete Ich anbetet, als Offenbarung des Schicksals zum Dichterberuf wahrgenommen wird. Die Dichterliebe erfüllt sich erst im Dichterruhm. Die Analyse im zweiten Unterkapitel (I.3.2) hat vor allem das Initialgedicht *Weihe* zum Gegenstand. Der Musenkuss im Schluss- und Schlüsselbild von *Weihe* erweist sich als ein gezwungener. Die Segnung zum Dichter durch die „herin“ stellt sich somit als eine Selbstweihe des Dichters heraus. Im Mittelpunkt des dritten Unterkapitels (I.3.3) stand der Engel aus *Vorspiel*, der sich als ein Spiegelbild des Dichter-Ich zu erkennen gibt und ihm als Bote das „schöne Leben“ verkündet. In der zweiten Hälfte des *Vorspiels* versucht der Dichter, seine persönliche Überzeugung vom „schönen Leben“ zu einem gemeinschaftlichen Glauben zu erheben. Das Vorhaben, eine Glaubensgemeinde um eine Kunstfigur zu stiften, geht schließlich durch die Epiphanie von Maximin in Erfüllung.

Das vierte Kapitel des ersten Teils (I.4) konzentrierte sich auf die Deutung des Maximin-Kultes. Der Dichter gilt zugleich als Schöpfer und Anbeter des „Neuen Gottes“, den er aus einem Knaben geschaffen hat, der ihm in der Not der Seele bzw. der Zeit plötzlich erscheint. Der Gottesschöpfer ist „geschöpf [...] eignen sohnes“. Unter dem Banner des „Neuen Gottes“ soll ein „Neues Reich“ entstehen, das sich als Wunsch nach der Wiederherstellung der alten und legitimen Ordnung herausstellt. Diese Ordnung ist von Hierarchie und Verbundenheit zwischen

dem geistigen Anführer und dessen treuen Anhängern geprägt. Im ersten Unterkapitel (I.4.1) wurden die Hölderlin-Bezüge im Spätwerk Georges aufgearbeitet. George inszeniert vor allem in den *Hyperion*-Hymnen und in der *Hölderlin*-Lobrede den von Hellingrath neuentdeckten Dichter als „Rufer des Neuen Gottes“, eine Dichterrolle, die er selbst übernimmt. In der Konstellation beider Texte – die *Hyperion*-Hymnen vor *An die Kinder des Meeres* und die *Hölderlin*-Lobrede vor *Vorrede zu Maximin* – lässt sich erkennen, dass George den von Hölderlin verkündeten „Neuen Gott“ in der Kunstfigur Maximin verkörpert sieht. Das zweite Unterkapitel (I.4.2) widmet sich der hermeneutischen Deutung von *Vorrede zu Maximin*, um zu zeigen, wie George aus einem Nekrolog eine Theologie der Kunstreligion geschaffen hat und aus dem Tod Maximins ein Totengedenken, in dem die Lebenden zu einer Glaubensgemeinde zusammengeführt werden. Die Gottlosigkeit der Moderne erweckt den Wunsch nach der Erscheinung eines „Neuen Gottes“. Im gemeinsamen Gedenken des Frühverstorbenen bildet sich die Identität eines exklusiven Kreises. Im dritten und letzten Unterkapitel (I.4.3) wurde schließlich die Konzeption des „Neuen Reichs“ in *Der Siebente Ring*, *Der Stern des Bundes* und *Das Neue Reich* untersucht. Dabei wurde gezeigt, wie die Epiphanie des „Neuen Gottes“, die Liturgie in der Glaubensgemeinde und die Prophetie auf das „Neue Reich“ im Spätwerk Georges thematisiert werden. Sie betreffen jeweils das Verhältnis des Dichters zu Gott, zur Gemeinde und zur Zeit. Die Epiphanie von Maximin als Theophanie ist an die Deutung des Dichters gebunden, dass er in ihm einen „Neuen Gott“ erkennt. Die Erscheinung ist somit auf die Erkennung angewiesen. Die Glaubwürdigkeit des „Neuen Gottes“ ist außerdem vom Glauben der Anhänger abhängig, die sich wiederum im Zeichen des gemeinsamen Glaubens zu einer Gemeinde zusammengeschlossen haben. Das zu errichtende „Neue Reich“ ist zwischen Erneuerungsanspruch und Wiederherstellungswunsch angesiedelt. Das „Neue“ bezieht sich sowohl auf die Jugend als auch auf das „ewige recht“, das „Reich“ hingegen auf einen geistigen Staat von Gleichgesinnten, in dem der Dichter als Priester und Prophet im Namen des von ihm geschaffenen „Neuen Gottes“ regiert.

Der zweite Teil der Arbeit ist der Untersuchung des Vorübergehens als Motiv und Struktur im Werk Hofmannsthals gewidmet. Im ersten Kapitel (II.1) wurden „die unendlichen Möglichkeiten“ im Vorübergehen, die Hofmannsthal im letzten Verspaar des Sonettes *À une passante* sieht, im Zusammenhang mit seinen kritischen Auseinandersetzungen mit dem Ästhetizismus analysiert. Im ersten Unterkapitel (II.1.1) stand der Begriff „Tyche“ im Fokus der Betrachtung, der von Hofmannsthal in Bezug auf Schopenhauers *Transzendente Spekulation* als Einheit von Schicksal und Zufall aufgefasst wird. Nach Schopenhauer geht das Schicksal des Einzelnen auf seinen eigenen Willen zurück, der aber jenseits seines wachen Bewusstseins die Macht ausübt.

In diesem unbewussten Willen liegt der Zusammenhang aller Dinge, die allerdings im Leben „zufällig zugefallen“ zu sein scheinen, da der Mensch nicht in der Lage ist, die verborgene Kausalverkettung zu erkennen. Anhand der Analyse eines Gesprächs zwischen Andrea und Fantasio in *Gestern* wurde der Zufall als ein poetischer Moment herausgearbeitet. In ihm vereinigen sich das Augenblickliche und das Lebensganze, das Vergangene und das Gegenwärtige. Zwei Notizengruppen Hofmannsthals, die mit „Im Vorübergehen“ vermerkt worden sind, bildeten den Ausgangspunkt der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Leben und Kunst im zweiten Unterkapitel (II.1.2). Im Kontext von Stoizismus und Dilettantismus reflektiert Hofmannsthal selbstkritisch die Problematik des Ästhetizismus, die durch einzelne Textstellen aus *Gestern*, *Der Tod des Tizian* und *Der Tor und der Tod* belegt wurde. Schließlich wurde die Distanz der Kunst zum Leben als ästhetische Grundfrage von Hofmannsthal aufgefasst, der sich in seiner Dichtung stets um eine Synthese bemüht, das Leben in der Kunst mittels einer ästhetischen Überformung darzustellen.

Im zweiten Kapitel des zweiten Teils (II.2) wurde sich mit Hofmannsthals lyrischen sowie novellistischen Nachdichtungen des Motivs der vorübergehenden Frau auseinandergesetzt. Die Untersuchung im ersten Unterkapitel (II.2.1) hat die Schlusszene aus dem *Prolog* zu *Tod des Tizian* zum Gegenstand. Im *Prolog* erweist sich die Begegnung „zuweilen beim Vorübergehen“ im doppelten Sinne als Nicht-Begegnung. Der Augenblick des *Coupe de foudre* bleibt aus und das „blonde Köpfchen“ stellt nichts anderes als eine Sprachfigur des Vergleichs dar, der nur ein Spiegelbild der eigenen Fantasie ist. Der Page ist in narzisstischer Selbstgefälligkeit verfangen und findet keinen Weg aus dem Ich in die Welt, aus der Kunst ins Leben und aus dem Vorspiel ins Spiel. Die Wirklichkeit wird in der „allegorischen Novelette“ *Das Glück am Weg*, die im zweiten Unterkapitel (II.2.2) behandelt wurde, ebenfalls durch die Imagination des Voyeurs verdrängt, bis auf den Augenblick, in dem die „blonde junge Dame“ zurückblickt und sich dem Blick ihres Beobachters entzieht. Aus einer täuschenden Distanz, die durch das Erlebnis des Sehens mit einem Fernglas verursacht wird, bringt die erotische Erwartung des Erzählers die Erinnerung in Schwung, die Unbekannte als Bekannte wiederzuerkennen und sie schließlich in der Einbildung in seine Geliebte zu verwandeln, an deren „kleine Pose“ er seine „Bürgschaft des Glücks“ erkennt. Die Aneignung des fremden Gegenübers scheitert an dem Einbruch der Wirklichkeit. Die Epiphanie der goldenen Buchstaben *La Fortune* stellt ausgerechnet das Unglück des Protagonisten dar, da das Glück vergänglich und die Frau als dessen Bürgschaft vorübergegangen ist. In einem kleinen Exkurs (II.2.3) wurde anhand der Analyse der Reiseprosa *Fez* dargestellt, wie die Begegnung mit der Fremdheit gleichzeitig als Glücksverheißung und Bedrohung wahrgenommen wird.

Im dritten Kapitel des zweiten Teils (II.3) wurde schließlich Hofmannsthals Schöpfungsmythos als Mnemopoesie in der Untersuchung von zwei poetologischen Texten von 1907 thematisiert. Im ersten Unterkapitel (II.3.1) wurde das Verfahren des Vergessens und des Wiedererinnerns in *Die Wege und die Begegnungen* als Kreative Akte der Verinnerlichung des Äußeren und der Anverwandlung des Fremden interpretiert. Die als Vergessen inszenierte Quelle des französischen Spruchs findet der Erzähler durch eine assoziative Spurensuche im Inneren des Selbst. Der unbekannte Autor des Spruchs Agur, ein Name ohne Gesicht, wird schließlich in dem asiatischen Patriarchen wiedererkannt, von dem der Erzähler einst geträumt hat. In diesem Traum identifiziert sich der Träumende in einem erhöhten Augenblick mit der Traumfigur, in dem ihre Blicke durch eine plötzlich entstandene doppelte Öffnung eins geworden sind. Im zweiten und letzten Unterkapitel (II.3.2) wurde die Entstehung des Kunstwerks in *Erinnerung schöner Tage* anhand des Prozesses von Einschlafen, Träumen und Wiedererwachen nachgezeichnet. Die magische Wahrnehmung des Lichts am Tag und die produktive Erinnerung an das versunkene Licht in der Nacht bilden in der Erzählung ein Gleichgewicht. In der Tat zieht sich das Licht als Metapher für die Kunst durch den ganzen Text. In der Morgenstunde bringt der wiedererwachte Erzähler die Traumwelt auf Papier als Kunstwerk zum Ausdruck. Es ist dieselbe Szene der Kunstschöpfung, die Baudelaire in *Le Peintre de la vie moderne* geschildert hat.

Aus der Untersuchung des Vorübergehens als Motiv und Struktur in den Werken Georges und Hofmannsthals haben sich somit zwei wesentlichen Aspekte von Epiphanie und Mnemopoesie herausgebildet. Mit der Analyse der Texte der beiden wichtigen modernen Dichter der deutschsprachigen Literatur ist das Motiv des Vorübergehens allerdings bei Weitem nicht erschöpft. Für diese Unerschöpflichkeit spricht – an dieser Stelle auch als Ausklang der vorliegenden Dissertation – ein kleines Gedicht von Trakl:

EINER VORÜBERGEHENDEN

Ich hab' einst im Vorübergeh'n
Ein schmerzensreiches Antlitz geseh'n,
Das schien mir tief und heimlich verwandt,
So gottgesandt –
Und ging vorüber und verschwand.

Ich hab' einst im Vorübergeh'n
Ein schmerzensreiches Antlitz geseh'n,
Das hat mich gebannt,
Als hätte ich eine wiedererkannt,
Die träumend ich einst Geliebte genannt
In einem Dasein, das längst entschwand.⁹⁹³

⁹⁹³ TRAKL 1969, *Dichtungen und Briefe*, S. 255.

LITERATUR

Siglen und Primärliteratur von Charles Baudelaire, Stefan George und Hugo von Hofmannsthal

Werke von Charles Baudelaire:

OC: Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*. Tome 1. Hrsg. von Claude Pichois. Paris 1975.

BSW: Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden*. Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Darmstadt 1975ff.

BSW 1: Juvenilia – Kunstkritik. 1832-1846.

BSW 2: Vom Sozialismus zum Supranaturalismus. Edgar Allan Poe. 1847-1857.

BSW 3: Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen.

BSW 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst. 1857-1860.

BSW 6: Les Paradis artificiels. Die künstlichen Paradiese.

BSW 8: Le Spleen de Paris. Gedichte in Prosa.

Werke von Stefan George:

GSW: Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Hrsg. v. der Stefan-George-Stiftung, bearbeitet von Ute Oelmann. Stuttgart 2013.

GSW I: Die Fibel. Auswahl erster Verse.

GSW II: Hymnen. Pilgerfahrten. Algabal.

GSW III: Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten.

GSW IV: Das Jahr der Seele.

GSW V: Der Teppich des Lebens. Die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel.

GSW VI/VII: Der Siebente Ring.

GSW VIII: Der Stern des Bundes.

GSW IX: Das Neue Reich.

GSW X/XI: Dante. Die göttliche Komödie.

GSW XII: Shakespeare Sonette. Umdichtung.

GSW XIII/XIII: Baudelaire. Die Blumen des Bösen. Umdichtungen.

GSW XVII: Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen.

GSW XVIII: Schlussband.

Blätter für die Kunst. Begründet von Stefan George. Hrsg. von Carl August Klein. 1892-1919.
Abgelichteter Nachdruck. Düsseldorf/München 1967.

Werke von Hugo von Hofmannsthal:

HSW: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch u. a. Frankfurt am Main, 1975ff.

HSW I: Gedichte 1.

HSW II: Gedichte 2. Aus dem Nachlass.

HSW III: Dramen 1. Kleine Dramen.

HSW V: Dramen 3. Die Hochzeit der Sobeide. Der Abenteurer und die Sängerin.

HSW XXVIII: Erzählungen 1.

HSW XXIX: Erzählungen 2. Aus dem Nachlass.

HSW XXX: Andreas. Der Herzog von Reichstadt.

HSW XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe.

HSW XXXII: Reden und Aufsätze 1.

HSW XXXIII: Reden und Aufsätze 2.

HSW XXXIV: Reden und Aufsätze 3.

HSW XXXVIII/XXXIX: Aufzeichnungen (Text / Erläuterung).

GW: Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hrsg. v. Bernd Schoeller u. a. in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979f.

GW GLD: Gedichte – Dramen I (1891-1898).

GW RA I: Reden und Aufsätze I: 1891-1913.

GW RA II: Reden und Aufsätze II: 1914-1924.

GW RA III: Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen.

Primärliteratur der anderen Autoren und Sekundärliteratur

- ADAMS, Eleonora: *Erinnerung schöner Tage*. In: *Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen....: Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk*. Hrsg. von Joseph P. Strelka. Bern u. a. 1992, S. 13-21.
- ADORNO, Theodor W.: *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906. Walter Benjamin zum Gedächtnis*. In: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Bd. 10.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1977, S. 195-237.
- ALER, Jan: *Symbol und Verkündung. Studien um Stefan George*. Düsseldorf 1976.
- ALEWYN, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*. 4. Aufl. Göttingen 1967.
- ALT, Peter-André: *Hofmannsthal und die „Blätter für die Kunst“*. In: *Wahrnehmung im poetischen All. Festschrift für Alfred Behrmann zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Klaus Detering. Heidelberg 1993, S. 30-49.
- : *Ästhetik des Bösen*. München 2010.
- APEL, Friedmar: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie*. München 1998.
- ARBOGAST, Hubert: *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*. Köln 1967.
- ARISTOTELES: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- AUEROCHS, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen 2006.
- AUGUSTINUS, Aurelius: *Bekenntnisse*. Übers. von Kurt Flasch. Stuttgart 1989.
- AURNHAMMER, Achim: *Stefan George und Hölderlin*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 81, 1987, S. 81-99.
- : *Thormaehlen*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band III*. Berlin/Boston 2012, S. 1714-1710.
- : *Drittes Buch*. In: *Stefan George – Werkkommentar*. Berlin/Boston 2017, S. 548-566.
- BAHR, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*. Hrsg. von Claus Pias. Weimar 2004.
- BAMBERG, Claudia: *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*. Heidelberg 2011.
- BAUDELAIRE, Charles: *Ausgewählte Werke 1, Die Blumen des Bösen*. Übers. von Terese Robinson. Hrsg. von Franz Blei. München 1925.
- : *Die Blumen des Bösen*. Übers. von Karl Schmid. Tübingen 1947.
- : *Die Blumen des Bösen*. Deutsch und Französisch. Übers. von Carl Fischer. Hrsg. von Carl Fischer. Berlin-Frohnau u.a. 1955.
- : *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Französisch / Deutsch. Übers. von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Stuttgart 1980.
- : *Die Blumen des Bösen / Les Fleurs du Mal*. Übers. von Friedhelm Kemp. Hrsg. von Friedhelm Kemp. Vollst., zweisprachige Ausg., 4. Aufl. München 1991.
- : *Die Blumen des Bösen. Mit Zeichnungen von Horst Janssen*. Ausw., Übertr. und Nachw. von

- Wilhelm Richard Berger. Hrsg. von Willy Richard Berger und Horst Janssen. 5. Aufl. Göttingen 1994.
- BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire, Tableaux parisiens*. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main 1972a, S. 7-63.
- : *Kritiken und Rezensionen*. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main 1972b.
- : *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974a, S. 509-690.
- : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974b, S. 431-469.
- : *Über den Begriff der Geschichte*. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974c, S. 691-704.
- : *Goethes Wahlverwandtschaften*. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1978, S. 123-201.
- : *Das Passagen-Werk*. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Bd. V.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1982.
- BERNS, Jörg Jochen: *Mnemonik*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearb. Berlin 2007.
- BEBLICH, Barbara: *Vates in Vastitate. Poetologie, Prophetie und Politik in Stefan Georges Der Dichter in Zeiten der Wirren*. In: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Hrsg. von Olaf Hildebrand. Köln u.a. 2003.
- Die Bibel*. Nach Martin Luthers Übersetzung. Mit Apokryphen. Deutsche Bibelgesellschaft 2017.
- BLASBERG, Cornelia: *Stefan Georges „Jahr der Seele“*. *Poetik zwischen Schrift und Bild*. In: *Hofmannsthal Jahrbuch. Zur europäischen Modern 5*, 1997, S. 217-249.
- : *„Auslegung muß sein“*. *Zeichen-Vollzug und Zeichen-Deutung in Stefan Georges Spätwerk*. In: *Stefan George, Werk und Wirkung seit dem „Siebenten Ring“*. Hrsg. von Wolfgang Braungart, u.a. Tübingen 2001, S. 17-33.
- BLASCHE, Siegfried: *Apathie*. In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 1: A-G. Hrsg. von Jürgen Mittelstraß. Stuttgart/Weimar 1995, S. 140.
- BLUMENBERG, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*. 2., durchges. Aufl. Frankfurt am Main 1983.
- : *Arbeit am Mythos*. 5. Aufl. Frankfurt am Main 1990.
- BOEHRINGER, Robert: *Ewiger Augenblick*. München 1965.
- : *Mein Bild von Stefan George*. 2., erg. Aufl. 1967.
- BOHRER, Karl Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1997.

- : *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Erstausg. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1998.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard: *Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in der Fortsetzung zum Tod des Tizian*. In: *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. München 2006, S. 132-143.
- : *Studien zur Dichtung des Absoluten*. Zürich 1968.
- : *Hofmannsthal, George und die französischen Symbolisten*. In: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 10, 1975 (1), S. 158-170.
- : *Stefan George und Italien*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1986, S. 317-333.
- : *Übersetzung als Selbstfindung. George, Rilke, Celan zwischen Nachgesang und Gegengesang*. In: *Vom Übersetzen. Zehn Essays. Für Hanno Helbling zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Martin Meyer. München u.a. 1990, S. 37-57.
- : *Mass und Übermass. 35 Jahre George-Präsenz in Hofmannsthals Werk*. In: *Cultura Tedesca* 8, 1997, S. 119-130.
- : „Weihe“. In: *Castrum Peregrini* 250, 2001, S. 7-15.
- : *Stefan George und Hölderlin. Überprüfung einer Konstellation*. In: *Castrum Peregrini* 266-267, 2005 (54), S. 68-82.
- : *Der Patriarch. Hugo von Hofmannsthals Begegnung mit Victor Hugo*. In: *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. München 2006, S. 144-150.
- BOTHE, Henning: *„Ein Zeichen sind wir, deutungslos“*. *Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George*. Stuttgart 1992.
- BOZZA, Maik: *Genealogie des Anfangs. Stefan Georges poetologischer Selbstentwurf um 1890*. Göttingen 2016.
- BRAEGGER, Carlpeter: *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst*. Bern/München 1979.
- BRANDSTETTER, Gabriele: *Dem Bild entsprungen. Skripturale und pikurale Beziehungen in Texten bei E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac und Hugo von Hofmannsthal*. In: *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*. Freiburg im Breisgau 2000, S. 223-236.
- BRANDSTETTER, Gabriele und Gerhard NEUMANN: *Hofmannsthal 1907. Schrift und Lektüre „an der Grenze des Lebens“*. In: *Freiburger Universitätsblätter* 30, 1991 (112), S. 33-35.
- BRAUNGART, Wolfgang: *„Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“*. *Stefan Georges poetische Eucharistie* In: *George Jahrbuch* 1, 1996/1997, S. 53-79.
- : *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen 1997.
- : *„Was ich noch sinne was ich noch füge / Was ich noch liebe trägt die gleichen züge“*. *Stefan Georges performative Poetik*. In: *Text+Kritik. Stefan George* 168, 2005, S. 3-18.
- : *Literatur und Religion in der Moderne. Studien*. Paderborn 2016.
- BREUER, Stefan: *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt 1993.

- : *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995.
- : *Zur Religion Stefan Georges*. In: *Stefan George, Werk und Wirkung seit dem „Siebenten Ring“*. Hrsg. von Wolfgang Braungart, u.a. Tübingen 2001, S. 225-239.
- BRIESE-NEUMANN, Gisa: *Ästhet, Dilettant, Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der Fin-de-siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthals*. Frankfurt am Main u.a. 1985.
- BROKOFF, Jürgen: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. 2. Aufl. Göttingen 2010.
- BURDORF, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart 2015.
- CASSIRER, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*. 8., unveränd. Aufl. Darmstadt 1987.
- CICERO: *De oratore / Über den Redner*. Lateinisch / Deutsch. Übers. und hrsg. von Harald Merklin. 2., durchges. und bibliogr. erg. Aufl. Stuttgart 1991.
- CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika: *Marcel Proust: À la recherche du temps perdu. Einführung und Kommentar*. Tübingen 1993a.
- : „...zuweilen beim Vorübergehen“. *Ein Motiv Hofmannsthals im Kontext der Moderne*. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 1, 1993b, S. 235-262.
- : *Einführung in die Komparatistik*. 3., neu bearb. Aufl. Berlin 2013.
- DANTE, Alighieri: *La vita nuova / Das neue Leben. Mit Kommentaren von Luca Carlo Rossi und Guglielmo Gorni*. Übers. von Thomas Vormbaum. Hrsg. von Luca Carlo Rossi, u.a. Berlin 2007.
- : *La commedia / Die göttliche Komödie*. In Prosa übers. und kommentiert von Hartmut Köhler. Hrsg. von Hartmut Köhler. Stuttgart 2010.
- DAVID, Claude: *Stefan George. Sein dichterisches Werk*. Übers. von Alexa Remmen und Karl Thiemer. München 1967.
- DETERING, Heinrich: *Religion*. In: *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände - Konzepte - Institutionen*. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart 2013, S. 382-395.
- Deutsche Dichtung II: Goethe*. Hrsg. und eingel. von Stefan George und Karl Wolfskehl. 2. Ausg. Berlin 1910.
- Deutsche Dichtung III: Das Jahrhundert Goethes*. Hrsg. und eingel. von Stefan George und Karl Wolfskehl. 3. Ausg. Berlin 1923.
- DOETSCH, Hermann: *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*. Tübingen 2004.
- DÖRR, Georg: *Stefan Georges neopagane Maximin-Religion. Bricolage und intramudane Eschatologie*. In: *Stefan George und die Religion*. Hrsg. von Wolfgang Braungart. Berlin/Boston 2015, S. 52-79.
- DÜRHAMMER, Ilija: *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von*

- Hofmannsthal und Thomas Bernhard. Wien u. a. 2006.
- DURZAK, Manfred: *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung*. München 1968.
- EGYPTIEN, Jürgen: *Herbst der Liebe und Winter der Schrift. Über den Zyklus ‚Nach der Lese‘ in Stefan Georges ‚Das Jahr der Seele‘*. In: *George-Jahrbuch* 1, 1996/1997, S. 23-43.
- : *Die Haltung Georges und des George-Kreises zum 1. Weltkrieg*. In: *Stefan George, Werk und Wirkung seit dem „Siebenten Ring“*. Hrsg. von Wolfgang Braungart, u.a. Tübingen 2001, S. 197-212.
- : *Stefan George. Dichter und Prophet*. Darmstadt 2018.
- EGYPTIEN, Jürgen und Elke KASPER: *Die Fibel*. In: *Stefan George - Werkkommentar*. Hrsg. von Jürgen Egyptien. Berlin/Boston 2017, S. 4-15.
- ESCHENBACH, Gunilla: *Maximin*. In: *Stefan George – Werkkommentar*. Berlin/Boston 2017, S. 414-432.
- EXNER, Richard: *Erinnerung – welch ein merkwürdiges Wort: Gedanken zur autobiographischen Prosadichtung Hugo von Hofmannsthals*. In: *Modern Austrian Literature* 7, 1974 (3), S. 152-171.
- FALETTI, Heidi E.: *Die Jahreszeiten des Fin de siècle. Eine Studie über Stefan Georges Das Jahr der Seele*. Bern/München 1983.
- FECHNER, Jörg-Ulrich: *Stefan George „Sonett nach Petrarka“*. In: *Castrum Peregrini* 96, 1971, S. 5-20.
- FITZON, Thorsten: *Petrarca um 1900: Aneignung – Anverwandlung – Abkehr*. In: *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*. Hrsg. von Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, S. 539-562.
- FLANELL-FRIEDMANN, Donald: *Rebirth in Venice. Hugo von Hofmannsthal's „Erinnerung schöner Tage“*. In: *Studies in Short Fiction* 26, 1989 (1), S. 17-21.
- FRANK, Manfred: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. I. Teil*. Frankfurt am Main 1982.
- : *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie. II. Teil*. Frankfurt am Main 1988.
- FREYTAG, Hartmut: *Allegorie*. In: *Metzler-Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. von Dieter Burdorf, u.a. 3., erw. und aktualisierte Aufl. Stuttgart 2008, S. 13-14.
- FRIEDRICH, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. 76. - 85. Tsd. Hamburg 1962.
- FROMMEL, Wolfgang: *Templer und Rosenkreuz. Ein Traktat zur Christologie Stefan Georges*. Amsterdam 1991.
- FURST, Lilian R.: *Stefan Georges Die Blumen des Bösen: A Problem of Translation*. In: *Revue de littérature comparée* 84, 1974, S. 203-217.
- GATZEMEIER, Matthias: *Ataraxie*. In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 1: A-G. Hrsg. von Jürgen Mittelstraß. Stuttgart/Weimar 1995a, S. 205.

- : *Autarkie*. In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 1: A-G. Hrsg. von Jürgen Mittelstraß. Stuttgart/Weimar 1995b, S. 230.
- : *Eudämonismus*. In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 1: A-G. Hrsg. von Jürgen Mittelstraß. Stuttgart/Weimar 1995c, S. 600.
- : *Stoa*. In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Bd. 4: Sp-Z. Hrsg. von Jürgen Mittelstraß. Stuttgart/Weimar 1996, S. 98-100.
- GEORGE, Stefan und Ida COBLENZ: *Briefwechsel*. Hrsg. von Georg Peter Landmann. Stuttgart 1983.
- GEORGE, Stefan und Friedrich GUNDOLF: *Briefwechsel*. Hrsg. von Robert Boehringer und Georg Peter Landmann. München 1962.
- GEORGE, Stefan und Hugo von HOFMANNSTHAL: *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*. Hrsg. von Robert Boehringer. 2., erg. Aufl. München 1953.
- GLEIS, Ralph: *Der Mensch und sein Genius. Rodin in der Nationalgalerie*. In: *Rodin - Rilke - Hofmannsthal: Der Mensch und sein Genius*. Hrsg. von Maria Obenaus, u.a. Berlin 2017, S. 9-17.
- GLENN, Jerry: *Hofmannsthal, George, and Nietzsche: „Herrn Stefan George / einem, der vorübergeht“*. In: *Modern Language Notes* 97, 1982 (3), S. 770-773.
- GOEBEL, Gerhard: *À une passante. Versuch einer Analyse von Charles Baudelaires Sonett. In: Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung + Französischstudium* 17/18, 1980 (5), S. 179-196.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Gedichte und Epen II*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 11. Aufl. München 1978.
- : *Dramatische Dichtungen I*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 12. Aufl. München 1981a.
- : *Gedichte und Epen I*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 12. Aufl. München 1981b.
- : *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 12. Aufl. München 1981c.
- GÖTZ, Bärbel: *Erinnerung schöner Tage. Die Reise-Essays Hugo von Hofmannsthals*. Würzburg 1992.
- GRAMBERG, Michael: *Stefan Georges Übertragungen. Die Frage nach einem symbolischen Übersetzen als Voraussetzung für ein neues Verständnis der Dichtung. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Übersetzungskunst*. Köln 1971.
- GRETZ, Daniela: *Mehmert*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band III*. Berlin/Boston 2012, S. 1546-1549.
- GRUNDMANN, Heike: *„Mein Leben zu erleben wie ein Buch“*. *Hermeneutik des Erinnerens bei Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg 2003.
- GSTEIGER, Manfred: *„Die Blumen des Bösen“*. *George als Übersetzer Baudelaires*. In: *Literatur des Übergangs*. Bern 1963, S. 49-97.

- GUNDOLF, Friedrich: *Hoelderlins Archipelagus*. Heidelberg 1911.
- : *George*. 3., erw. Aufl. Berlin 1930.
- HAAS, Willy: *Hugo von Hofmannsthal (Der Dichter des ahasverischen Problemkreises)*. In: *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Frankfurt am Main 1972, S. 289-300.
- HEFTRICH, Eckhard: *Stefan George*. Frankfurt am Main 1968.
- HEINTZ, Günter: *Stefan George. Studien zu seiner künstlerischen Wirkung*. Stuttgart 1986.
- HEINZ, Tobias: *Hofmannsthals Sprachgeschichte. Linguistisch-literarische Studien zur lyrischen Stimme*. Tübingen 2009.
- HELLINGRATH, Norbert von: *Hölderlin. Zwei Vorträge. Hölderlin und die Deutschen. Hölderlins Wahnsinn*. Hrsg. von Ludwig von Pigenot. München 1921.
- : *Hölderlin-Vermächtnis*. Hrsg. von Ludwig von Pigenot. 2., verm. Aufl. München 1944.
- HEROLD, Milan: *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins: Kant, Schlegel, Leopardi, Baudelaire, Rilke*. Göttingen 2017.
- HERRES, Nina: *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band I*. Hrsg. von Wolfgang Braungart Achim Aurenhammer, Stefan Breuer, Ute Oelmann. Berlin/Boston 2012, S. 156-175.
- HESIOD: *Theogonie. Griechisch/Deutschv. Überz. und hrsg. von Otto Schönberger*. Stuttgart 1999.
- HEUMANN, Konrad: „*Die Wege und die Begegnungen*“ sowie *Reden und Aufsätze zwischen 1901 und 1907. Kritische und kommentierte Edition*. Wuppertal 2001.
- : *Vorfrühling*. In: *Deutsche Lyrik in 30 Beispielen*. Hrsg. von Andrea Geier und Jochen Strobel. Aufl. München 2010, S. 187-196.
- : *Die Wege und die Begegnungen (1907/1917)*. In: *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016, S. 285-287.
- HILDEBRANDT, Kurt: *Das Werk Stefan Georges*. Hamburg 1960.
- HIRSCH, Rudolf: „*Meine Träume*“. *Aspekte einer Aufzeichnung Hofmannsthals*. In: *Hofmannsthal-Blätter* 23/24, 1980/1981, S. 1-11.
- HOFFMANN, Paul: *Symbolismus*. München 1987.
- HOFFMANN, Torsten: *Flüchtige Nähe. Rilkes „Nike“ und Rodin*. In: *Rodin - Rilke - Hofmannsthal: Der Mensch und sein Genius*. Hrsg. von Maria Obenaus, u.a. Berlin 2017, S. 53-65.
- HOFMANNSTHAL, Hugo und Gerty von und Hermann BAHR: *Briefwechsel 1891-1934*. Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen 2013.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Briefe 1890-1901*. Wien 1935.
- : *Briefe 1900-1909*. Wien 1937.
- : *Briefe an Marie Herzfeld*. Hrsg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- : *Briefwechsel mit dem Insel-Verlag. 1901–1929*. Hrsg. von Gerhard Schuster. Frankfurt am Main

- 1985.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von und Walther BRECHT: *Briefwechsel*. Hrsg. von Christoph König und David Oels. Göttingen 2005.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von und Ottonie DEGENFELD: *Briefwechsel*. Hrsg. von Marie T. Miller-Degenfeld. Frankfurt am Main 1974.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von und Willy HAAS: *Ein Briefwechsel*. Berlin 1968.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von und Edgar KARG VON BEBENBURG: *Briefwechsel*. Frankfurt am Main 1966.
- HOGUES, Dirk: *Deutsche Sonderwege oder im Westen nichts Neues? Baudelaire in Deutschland: George-Rilke-Nietzsche und die Blockade der Moderne in Literatur und Geschichte*. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 32, 2008, S. 299-342.
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Gedichte nach 1800*. Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. 2,1. Hrsg. von Friedrich Beissner. Stuttgart 1951.
- HOMER: *Odyssee*. Neue Übers., Nachw. und Register von Roland Hampe. Stuttgart 1979.
- HÖPKER-HERBERG, Elisabeth: ‚*Der Teppich des Lebens*‘. Die ‚*erste reinschrift des Vorspiels*‘ und das ‚*handgeschriebene buch*‘. Ein Bericht. In: *George-Jahrbuch* 4, 2002/2003, S. 195-218.
- HOPPE, Manfred: *Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*. Berlin 1968.
- HUGO, Victor: *La Légende des siècles. Les Petites Épopées*. Paris 2000.
- HUNGER, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg 1974.
- JACOB, Joachim: *Der zerstörte Palimpsest oder vom Entschwinden der Erinnerung. Zu einem Gedicht Stefan Georges*. In: *Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer*. Hrsg. von Joachim Jacob und Pascal Nicklas. Heidelberg 2004, S. 143-162.
- : *Stefan Georges „Hymnen“*. Experimente mit dem Schönen. In: *George-Jahrbuch* 5, 2004/2005, S. 22-44.
- JAUB, Hans Robert: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „À la recherche du temps perdu“*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Frankfurt am Main 1986.
- JOHANNSEN, Nina: *Tyche*. In: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Altentum. Band 12/1: Tam-Vel. Hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider 2002, Sp. 926-937.
- JOLLES, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 8., unveränderte Aufl. Berlin u.a. 2006.
- JOYCE, James: *Stephen Hero. Part of the first draft of 'A portrait of the artist as a young man'*. Hrsg. von Theodore Spencer. London 1956.
- : *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the raw materials for A portrait of the Artist as a Young Man*. Collected and edited by Robert Scholes and Richard M. Kain. Evanston, Illinois 1965.

- KARLAUF, Thomas: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. 2. Aufl. München 2007.
- KAUFFMANN, Kai: *Loblied, Gemeindegesang und Wechselrede. Zur Transformation des Hymnischen in Stefan Georges Œuvre bis zum „Stern des Bundes“*. In: *Stefan George, Werk und Wirkung seit dem „Siebenten Ring“*. Hrsg. von Wolfgang Braungart, u.a. Tübingen 2001, S. 34-47.
- : *Der Siebente Ring*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band I*. Berlin/Boston 2012, S. 175-191.
- : *Stefan George. Eine Biographie*. Göttingen 2014.
- KAUL, Susanne: *Kairos bei George*. In: *George Jahrbuch 7*, 2008/2009, S. 1-19.
- KECK, Thomas: *Der deutsche „Baudelaire“*. Band I: *Studien zur übersetzerischen Rezeption der Fleurs du mal*. Heidelberg 1991a.
- : *Der deutsche „Baudelaire“*. Band II: *Materialien*. Heidelberg 1991b.
- KERN, Peter Christoph: *Zum Wirklichkeitsbegriff Hugo von Hofmannsthal. Untersuchungen zu „Die Wege und die Begegnungen“ und „Raoul Richter“*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 3, 1970, S. 69-86.
- KIERKEGAARD, Søren: *Entweder – Oder. Teil I und II*. Hrsg. von Hermann Diem und Walter Rest, überz. von Heinrich Fauteck. 5. Aufl. München 1998.
- KIESEL, Helmut: *Stefan Georges Kriegstriptychon. Über die Gedichte ‚Der Krieg‘, ‚Der Dichter in Zeiten der Wirren‘, ‚Einem jungen Führer im ersten Weltkrieg‘ und ‚Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande‘*. In: *George Jahrbuch 11*, 2016/2017, S. 109-131.
- KLUSSMANN, Paul Gerhard: *Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Dichters in der Moderne. Mit einer George-Bibliographie*. Bonn 1961.
- KOCH, Manfred: *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*. Tübingen 1988.
- : *Hofmannsthal*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band III*. Berlin/Boston 2012, S. 1445-1455.
- KOLK, Rainer: *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*. Tübingen 1998.
- KÖNIG, Christoph: *Geschichte und Historismus*. In: *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016, S. 6-8.
- : *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*. Göttingen 2001.
- KRAFT, Werner: *Das Fenster*. In: *Wort und Gedanke. Kritische Betrachtungen zur Poesie*. Bern 1959, S. 106-116.
- KRÄMER, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main 2008.
- KRAUSE, Arnulf: *Reclams Lexikon der germanischen Mythologie und Heldensage*. Stuttgart 2010.
- KURZ, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. 5., durchges. Aufl. Göttingen 2004.
- LAAK, Lothar van: *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen (SW XVII)*. In: *Stefan George und sein*

- Kreis. Ein Handbuch. Band I.* Berlin/Boston 2012, S. 290-300.
- : *Maximin als religiöses Medium.* In: *Stefan George und die Religion.* Hrsg. von Wolfgang Braungart. Berlin/Boston 2015, S. 42-51.
- LACH, Friedrich: *Stefan Georges Gedichtzyklus „Pilgerfahrten“ in Einzelanalysen.* Frankfurt am Main 1974.
- LANDMANN, Edith: *Gespräche mit Stefan George.* Düsseldorf 1963.
- LE RIDER, Jacques: *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende.* Wien u.a. 1997.
- LECHTER, Melchior und Stefan GEORGE: *Briefe. Kritische Ausgabe.* Hrsg. von Günter Heintz. Stuttgart 1991.
- LEHNEN, Ludwig: *Baudelaire-Übertragungen.* In: *Stefan George – Werkkommentar.* Hrsg. von Jürgen Egyptien. Berlin/Boston 2017a, S. 712-732.
- : *Vorspiel.* In: *Stefan George – Werkkommentar.* Hrsg. von Jürgen Egyptien. Berlin/Boston 2017b.
- LEROY, Claude: *Le Mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues.* 1. éd. Paris 1999.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Hrsg. von Friedrich Vollhardt. Studienausg. Stuttgart 2012.
- LINKE, Hansjürgen: *Das Kultische in der Dichtung Stefan Georges und seiner Schule.* München/Düsseldorf 1960.
- LIU, Yongqiang: *Schriftkritik und Bewegungslust. Sprache und Tanz bei Hugo von Hofmannsthal.* Würzburg 2013.
- LOOCK, Wilhelm: *Stefan George: Komm in den totesagten park.* In: *Wege zum Gedicht.* Hrsg. von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München/Zürich 1962, S. 266-272.
- MANN, Kraus: *Stefan George – Führer der Jugend.* In: *Stefan George in seiner Zeit. Dokumente zur Wirkungsgeschichte.* Bd. 1. Hrsg. von Ralph-Rainer Wuthenow. Stuttgart 1980, S. 231-237.
- MANN, Thomas: *Der Zauberberg.* Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke - Briefe - Tagebücher. Hrsg. von Heinrich Detering. Frankfurt am Main 2002.
- MARTIN, Dieter: *Musikalische Rezeption.* In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band II.* Berlin/Boston 2012, S. 939-961.
- MARTUS, Steffen: *Werkpolitik: Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George.* Berlin, Germany 2007.
- MATTENKLOTT, Gert: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George.* München 1970.
- MAURER, Karl: *Romantik. Aufbruch zur Moderne.* München 1991.
- MAYER, Mathias: *Hugo von Hofmannsthal.* Stuttgart 1993.
- MELENK, Margot: *Die Baudelaire-Übersetzungen Stefan Georges : die Blumen des Bösen. Original und Übersetzung in vergleichender Stilanalyse.* München 1974.
- Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen.* Hrsg. von Dieter Burdorf. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007.

- MEYER-WENDT, Hans-Jürgen: *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*. Heidelberg 1973.
- : *Kulturvergleich und Perspektivität: „Erinnerung schöner Tage“*. Hofmannsthals venezianische Landschaft im Lichte von Claude Lorrain. In: *Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution. Akten des III. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik. 19.-23. Juli 1994 an der Universität Düsseldorf*. Hrsg. von Alois Wierlacher und Georg Stötzel. München 1996, S. 477-487.
- MICHELS, Gerd: *Die Dante-Übertragungen Stefan Georges. Studien zur Übersetzungstechnik Stefan Georges*. München 1967.
- MICHL, Johann: *Engel I-IX*. In: *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt*. Band V: Endelexius – Erfinder. Hrsg. von Theodor Klauser 1962, Sp. 53-258.
- MIDDEKE, Martin: *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Würzburg 2004.
- MILTON, John: *Poems upon several occasions*. reprint of the ed. from 1673. London 1899.
- MORWITZ, Ernst: *Die Dichtung Stefan Georges*. Godesberg 1948.
- : *Kommentar zu den Prosa-, Drama- und Jugendliteraturen Stefan Georges*. München u. a. 1962.
- : *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*. Nachdruck. Düsseldorf/München 1969.
- MÜNGERSDORFF, Jörg: *Stefan George und Hugo von Hofmannsthal: Vom Vorrang der Kunst vor der Freundschaft*. In: *George-Jahrbuch* 14, 1989, S. 5-24.
- NEUMANN, Gerhard: *Die Wege und die Begegnungen. Hofmannsthals Poetik des Visionären*. In: *Freiburger Universitätsblätter* 30, 1991 (112), S. 61-75.
- : *Proverb in Versen oder Schöpfungsmysterium? Hofmannsthals Einakter zwischen Sprach-Spiel und Augen-Blick*. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 1, 1993, S. 183-234.
- NEUMANN, Verena: *Erotik in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne*. Würzburg 2008.
- NIEHAUS, Jeffrey J.: *God at Sinai. Covenant and Theophany in the Bible and Ancient Near East*. Grand Rapids, Michigan 1995.
- NIENHAUS, Stefan: *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende: Altenberg - Hofmannsthal - Polgar*. Berlin u.a. 1986.
- : *Die „scharfe Spitze der Unendlichkeit“*. Bedeutung eines Baudelaire-Zitates im Werk Hugo von Hofmannsthals. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 21, H. 1/2, 1989, S. 84-97.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 4. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999a.
- : *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 1. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999b.

- : *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 5. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999c.
- : *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 3. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999d.
- : *Nachlaß 1885-1887*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 12. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999e.
- NOVALIS: *Die Lehrlinge zu Saïs*. In: *Werke in einem Band*. München/Wien 1982, S. 199-236.
- NUTT-KOFOTH, Rüdiger: *Dichtungskonzeption als Differenz: Vom notwendigen Scheitern einer Zusammenarbeit zwischen George und Hofmannsthal*. In: *Literarische Zusammenarbeit*. Hrsg. von Bodo Plachta. Tübingen 2001, S. 217-243.
- OBENAU, Maria: *Fragmentarische Vollkommenheit. Das Motiv der Inspiration in Rodins Skulpturen*. In: *Rodin - Rilke - Hofmannsthal: Der Mensch und sein Genius*. Hrsg. von Maria Obenaus, u.a. Berlin 2017, S. 21-35.
- OBENAU, Maria und Ralph GLEIS (Hrsg.): *Rodin - Rilke - Hofmannsthal: Der Mensch und sein Genius*. Berlin 2017.
- OELMANN, Ute: *Winke*. In: *Castrum Peregrini* 266-267, 2005 (54), S. 83-96.
- (Hrsg.): *Frauen um Stefan George*. Göttingen 2010.
- : *Das Jahr der Seele*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band I*. Berlin/Boston 2012a, S. 137-156.
- : *Die Fibel*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band I*. Berlin/Boston 2012b, S. 95-106.
- : „*Moi, je n'ai plus envie de traduire*“. *Etinne George als Übersetzer*. In: *George Jahrbuch* 11, 2016/2017, S. 1-11.
- OESTERSANDFORT, Christian: *Platonisches im ‚Teppich des Lebens‘*. In: *George-Jahrbuch* 7, 2008/2009, S. 100-114.
- ORTLIEB, Cornelia: *Baudelaire · Die Blumen des Bösen. Umdichtung*. In: *Stefan George und Sein Kreis. Ein Handbuch. Band I*. Hrsg. von Wolfgang Braungart Achim Aurenhammer, Stefan Breuer, Ute Oelmann. Berlin/Boston 2012, S. 254-269.
- OSTERKAMP, Ernst: *Poesie der leeren Mitte. Stefan Georges neues Reich*. München 2010.
- : *Das neue Reich (SW IX)*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band I*. Berlin/Boston 2012, S. 203-217.
- OSTHOFF, Wolfgang: *Auf der Terrasse*. In: *Castrum Peregrini* 34, 1957/58 (7), S. 19-25.
- OVERLACK, Anne: *Was geschieht im Brief? Strukturen der Brief-Kommunikation bei Else Lasker-Schüler und Hugo von Hofmannsthal*. Tübingen 1993.
- OVID: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Überz. und hrsg. von Michael von Albrecht. Mit 30

- Radierungen von Pablo Picasso und einem kunsthistorischen Nachwort von Eckhard Leuschner 2010.
- PAHMEIER, Markus: *Sapphischen Tones. Der Adoneus in Stefan Georges Lyrik*. In: *George Jahrbuch* 11, 2016/2017, S. 211-230.
- PAX, Elpidius: *Epiphaneia. Ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur biblischen Theologie*. München 1955.
- : *Epiphanie*. In: *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*. Band V: Endeochus - Erfinder. Stuttgart 1962, Sp. 832-909.
- PESTALOZZI, Karl: *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*. Berlin 1970.
- PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*. Nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer. Basel u. a. 1989.
- PETROW, Michael: *Der Dichter als Führer? Zur Wirkung Stefan Georges im „Dritten Reich“*. Marburg 1995.
- PFOTENHAUER, Helmut: *Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900*. In: *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum : die Halbschlafbilder in der Literatur*. Würzburg 2006, S. 87-104.
- PFOTENHAUER, Helmut und Sabine SCHNEIDER: *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*. Würzburg 2006.
- PIEGER, Bruno: *Nobert von Hellingraths Hölderlin*. In: *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*. Hrsg. von Bernhard Böschstein, u.a. Berlin/New York 2005.
- : *Hellingrath*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Band III*. Berlin/Boston 2012, S. 1419-1424.
- : *Eingang*. In: *Stefan George – Werkkommentar*. Berlin/Boston 2017a, S. 485-501.
- : *Interpretationen von Die Winke, Gebete, Burg Frankenstein und Geheimes Deutschland (SW IX, 35-49)*. In: *Stefan George – Werkkommentar*. Berlin/Boston 2017b, S. 588-608.
- PIRRO, Maurizio: *Pilgerfahrten*. In: *Stefan George - Werkkommentar*. Hrsg. von Jürgen Egyptian. Berlin/Boston 2017, S. 43-59.
- PLATON: *Sämtliche Werke 1: Apologie des Sokrates, Kriton, Ion, Hippias II, Theages, Alkibiades I, Laches, Charmides, Euthyphron, Protagoras, Gorgias, Menon, Hippias I, Euthydemus, Menexenos*. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Hrsg. von Ursula Wolf. 33. Aufl. 2015.
- : *Sämtliche Werke 2: Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros*. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Hrsg. von Ursula Wolf. 35. Aufl. 2016.
- POE, Edgar Allan: *The Poems of Edgar Allan Poe*. Edited with an Introduction, Variant Readings, and Textual Notes by Floyd Stovall. Charlottesville 1965.

- : *Die Methode der Komposition*. In: *Edgar Allan Poe*. Bd. 10: Essays II, Marginalien. Übers. von Richard Kruse, u.a. Herrsching 1979.
- POLITZER, Heinz: *Auf der Suche nach Agur. Zu Hugo von Hofmannsthals „Die Wege und die Begegnungen“*. In: *Herkommen und Erneuerung. Essays für Oskar Seidlin*. Hrsg. von Gerald Ernest Paul Gillespie und Oskar Seidlin. Tübingen 1976, S. 319-335.
- PRAZ, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. Übers. von Lisa Rüdiger. 4. Aufl. München 1994.
- PROUST, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Hrsg. von Luzius Keller. Berlin 2002.
- RADAELLI, Giulia: *Stefan Georges lingua romana und „das dichten in fremden sprachstoff“*. In: *George-Jahrbuch* 11, 2016/2017, S. 59-87.
- RAU, Peter: *Lyrisch unmögliches Lieben. Über den Zusammenhang zwischen Alterität und Autonomie bei Stefan George*. In: *Homoerotische Lyrik*. Hrsg. von Theo Stemmler. Tübingen 1992, S. 193-254.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Klaus Weimar. Neubearb. Berlin 2007.
- REICHENBERGER, Kurt: *Die schöne Unbekannte. Realismus und Symbolhaftigkeit in den Fleurs du Mal (Baudelairestudien I)*. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 1/2 und 3/4, 1961 (LXXI), S. 129-147.
- REISER, Simon: *Totengedächtnis in den Kreisen um Stefan George. Formen und Funktionen eines ästhetischen Rituals*. Würzburg 2015.
- : *Sprüche an die Lebenden / Sprüche an die Toten*. In: *Stefan George – Werkkommentar*. Berlin/Boston 2017, S. 628-650.
- RENNER, Ursula: *Der Augen Blick – Kunstrezeption und Fensterschau bei Hofmannsthal*. In: *Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Wolfram Mauser, u.a. Würzburg 1986, S. 138-151.
- : *Das Erlebnis des Sehens. Zu Hofmannsthals produktiver Rezeption bildender Kunst*. In: *Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Hrsg. von Ursula Renner. Würzburg 1991, S. 285-305.
- : *„Die Tiefe muß man verstecken – Wo? An der Oberfläch“*. *Allegorisierung als Verfahren der Moderne in Hofmannsthals „Glück am Weg“* In: *Austriaca. Cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche* 37, 1993, S. 253-265.
- : *„Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig“*. *Ein Aufsatzfragment Hofmannsthals über Gabriele d'Annunzio*. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 2, 1994, S. 7-20.
- : *„Die Zauberschrift der Bilder“*. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Werken*. Freiburg i. Br. 2000.
- : *Die Inspiration am Schreibtisch. Hofmannsthals Rodin*. In: *Rodin - Rilke - Hofmannsthal: Der Mensch und sein Genius*. Hrsg. von Maria Obenaus, u.a. Berlin 2017, S. 37-51.
- RIECKMANN, Jens: *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer „Episode“ aus der Jahrhundertwende*. Tübingen 1997.

- RIEDEL, Wolfgang: *Schopenhauer, Hofmannsthal – und George?* In: *George-Jahrbuch* 8, 2010/2011, S. 37-52.
- : *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Würzburg 2011.
- RILKE, Rainer Maria: *Schriften. Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 4. Hrsg. von Manfred Engel, u.a. Frankfurt am Main 1996.
- RISPOLI, Marco: *Venedig*. In: *Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen*. Hrsg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann. Wien 2014, S. 156-175.
- ROHDE-DACHSER, Christa: *Das Ich und das Es (1923)*. In: *Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2006, VIII, 452 S.
- ROSENFELD, Emmy: *Erste Begegnung Stefan Georges mit Italien*. In: *Unterscheidung und Bewahrung : Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag 27. Oktober 1961*. Hrsg. von Klaus Lazarowicz und Wolfgang Kron 1961, S. 294-303.
- ROSSELLIT, Jutta: *Aufbruch nach innen. Studien zur literarischen Moderne mit einer Theorie der Imagination*. Würzburg 1993.
- SCHÄFER, Armin: *Interpretationen von Goethes letzte nacht in Italien, Hyperion, An die Kinder des Meeres, Der Krieg, Der Dichter in Zeiten der Wirren und Einem jungen Führer im Ersten Weltkrieg (SW IX, 7-33)*. In: *Stefan George – Werkkommentar*. Berlin/Boston 2017, S. 569-587.
- SCHAFFNER, Brigitte: *Kairos*. In: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Altemtum. Band 6: Iul-Lee. Hrsg. von Hubert Canick und Helmuth Schneider 1999, Sp. 138-139.
- SCHEFFER, Katrin: *Schwebende, webende Bilder. Strukturbildende Motive und Blickstrategien in Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften*. Marburg 2007.
- SCHELS, Evelyn: *Die Tradition des lyrischen Dramas von Musset bis Hofmannsthal*. Frankfurt am Main u.a. 1990.
- SCHILLER, Friedrich: *Gedichte*. In: *Sämtliche Werke*. Band I. Gedichte Dramen I. Hrsg. von Albert Meier. München 2004a.
- : *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: *Sämtliche Werke*. Band V. Erzählungen, Theoretische Schriften. Hrsg. von Wolfgang Riedel. München 2004b, S. 570-669.
- SCHINGS, Hans-Jürgen: *Lyrik des Hauchs: Zu Hofmannsthals „Gespräch über Gedichte“*. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 11, 2003, S. 311-340.
- SCHMALSTIEG, Dieter-Olaf: *Eros und Vogelflug. Hugo von Hofmannsthal als Hermeneut alttestamentlicher Weisheit*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1969 (43), S. 274-288.
- SCHMIDER, Christine und Michael WERNER: *Das Baudelaire-Buch*. In: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausg. Stuttgart 2011, S. 567-584.
- SCHMIDT-HANNISA, Hans-Walter: *Halbschlafbilder: Zur Ästhetik des Kontrollverlustes*. In: *Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Die Geschichte des Schlafs in der Moderne*. Hrsg. von

- Hannah Ahlheim. Frankfurt am Main u.a. 2014, S. 51-72.
- SCHNEIDER, Sabine: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen 2012.
- : *Der Tod des Tizian (1892)*. In: *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016, S. 174-176.
- SCHNITZLER, Arthur: *Anatol*. In: *Die Dramatischen Werke. Erster Band*. Gesammelte Werke. Frankfurt am Main 1962, S. 27-104.
- SCHÖDELBAUER, Ulrich: *Stefan George. Position der Moderne*. Hagen 1992.
- SCHÖNWÄLDER, Lena: „*La Douceur qui fascine et le plaisir qui tue*“: *Der Blick der Femme fatale in Baudelaires Fleurs du mal*. In: *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins*. Hrsg. von Michael Bernsen und Milan Herold. Berlin 2015, S. 189-208.
- SCHOPENHAUER, Artur: *Transzendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen*. In: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften I*. Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Bd. IV. Stuttgart/Frankfurt am Main 1989, S. 243-272.
- SCHULTZ, Hanns Stefan: *Studien zur Dichtung Stefan Georges*. Heidelberg 1967.
- SCHUSTER, Jörg: „*Kunstleben*“. *Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes*. Paderborn 2014.
- SEEKAMP, Hans-Jürgen u.a.: *Stefan George: Leben und Werk. Eine Zeittafel*. Amsterdam 1972.
- SIMEK, Rudolf: *Lexikon der germanischen Mythologie*. 3., völlig überarb. Aufl. Stuttgart 2006.
- SIMMEL, Georg: *Der siebente Ring*. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918. Bd. I*. Gesamtausgabe. Bd. 12. Hrsg. von Kramme Rüdiger und Rammstedt Angela. Frankfurt am Main 2001.
- SIMON, Ernst: „*Agur, fils d'Jaké*“. *Hugo von Hofmannsthal's jüdische Legende*. In: *Entscheidung zum Judentum. Essays und Vorträge*. Frankfurt a.M. 1980, S. 212-245.
- SIMON, Ralf: *Das Wasser, das Wort. Lyrische Rede und deklamatorischer Anspruch beim späten Stefan George*. In: *Stefan George, Werk und Wirkung seit dem „Siebenten Ring“*. Hrsg. von Wolfgang Braungart, u.a. Tübingen 2001, S. 48-68.
- : *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*. München 2011.
- SÖRING, Jürgen: *Die Figur der Wende als poetologisches Prinzip. Zum lyrischen Verfahren Stefan Georges*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 102, 1983, S. 200-221.
- STACKELBERG, Jürgen von: *Baudelaire, À une Passante, übersetzt von Friedhelm Kemp, Stefan George, Walter Benjamin, Carlo Schmid*. In: *Weltliteratur in deutscher Übersetzung. Vergleichende Analysen*. München 1978, S. 204-212.
- STAMM, Ulrike: „*Ein Kritiker aus dem Willen der Natur*“. *Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters*. Würzburg 1997.
- : *Ästhetik*. In: *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Mathias Mayer und

- Julian Werlitz. Stuttgart 2016a, S. 26-30.
- : *Orient*. In: *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016b, S. 107-110.
- Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Hrsg. von Achim Aurnhammer, u.a. Berlin/Boston 2012.
- STEINER, Uwe C.: *Das unglückliche Bewußtsein im Historismus. Die Zeit der Schrift und die Emblematik des Verschwindens in Hofmannsthals „Das Glück am Weg“*. In: *Historismus und Moderne*. Hrsg. von Harald Tausch. Würzburg 1996a, S. 191-209.
- : *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München 1996b.
- STENDHAL: *De l'Amour*. Texte établi et prés. par Henri Martineau. Paris 1959.
- STIERLE, Karlheinz: *Baudelaires „Tableaux parisiens“ und die Tradition des „tableau de Paris“*. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 6, 1974, S. 285-322.
- : *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München 1993.
- STREIM, Gregor: *Das „Leben“ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*. Würzburg 1996.
- : *Lyrische Dramen. Zur Einführung*. In: *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart 2016, S. 170-171.
- SZONDI, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Hrsg. von Henriette Beese. Frankfurt am Main 1975.
- TODD, Jeffrey D.: *„Poetry is praise“: Beobachtungen zu Stefan Georges Dichtung*. In: *Castrum Peregrini* 258-259, 2003, S. 45-66.
- TRAKL, Georg: *Dichtungen und Briefe*. Historisch-Kritische Ausgabe. Band 1. Hrsg. von Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Basel u.a. 1969.
- ULBRICH, Justus H.: *Apollo lehnt geheim an Baldur. Oder: Der Dichter ruft die Götter auf. Neopagane Kontexte von „Weihe[n]stefans“ Religiosität*. In: *Stefan George und die Religion*. Hrsg. von Wolfgang Braungart. Berlin/Boston 2015, S. 126-144.
- URBAN, Bernd: *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen*. Frankfurt am Main 1978.
- VOGEL, Juliane: *Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal*. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 1, 1993, S. 165-181.
- : *Hugo von Hofmannsthals Age of Innocence*. In: *Informationen zur Deutschdidaktik* 19, 1995, S. 110-113.
- VOLKE, Werner: *Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals*. In: *Hofmannsthal-Blätter* 35/36, 1987, S. 50-104.
- WARNING, Rainer: *Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire*. In: *Interpretation: Das Paradigma der*

- europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag.* Hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Reign. Wiesbaden 1983.
- WEBER, Max: *Briefe 1909-1910.* Gesamtausgabe. Abt. II: Briefe, Bd. 6. Hrsg. von M. Rainer Lepsius und Wolfgang J. Mommsen. Tübingen 1994.
- WEINRICH, Harald: *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft.* Stuttgart 1971.
- : *Tempus. Besprochene und erzählte Welt.* 5. Aufl. Stuttgart 1994.
- : *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens.* München 1997.
- WEISSENBERGER, Klaus: *Hofmannsthal's Essays „Erinnerung schöner Tage“ and „Augenblicke in Griechenland“.* *An Artistic Depiction of the Creative Process.* In: *Turn-of-the-Century Vienna and its Legacy. Essays in Honor of Donald G. Daviau.* Hrsg. von Jeffrey B. Berlin, u.a. Wien 1993, S. 79-88.
- WESTERWELLE, Karin: *Die Transgression von Gegenwart im allegorischen Verfahren. Baudelaires A une passante.* In: *Romanische Forschungen. Vierteljahresschrift für romanische Sprachen und Literaturen* 107, 1995 (1/2), S. 53-87.
- : *Zum Antagonismus von Sinnlichkeit und Transzendenz in Charles Baudelaires Fleurs du Mal: „Plaisirs éphémères“ und „saintes voluptés“ in Bénédiction.* In: *Perception and the Senses / Sinneswahrnehmung.* Hrsg. von Therese Fischer-Seudel, u.a. Tübingen/Basel 2004, S. 189-212.
- : *Baudelaires Rezeption der Antike. Zur Deutung von Spleen und Idéal.* In: *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker.* Hrsg. von Karin Westerwelle. Würzburg 2007, S. 27-75.
- : *Bilderscheinung, flüchtige Schönheit und Ästhetik der Farbe: Baudelaires À une passante und La Belle Dorothée.* In: *Der lyrische Augenblick als Paradigma des modernen Bewusstseins.* Hrsg. von Michael Bernsen und Milan Herold. Berlin 2015, S. 148-188.
- WIELAND, Klaus: *Der Strukturwandel in der deutschsprachigen Lyrik vom Realismus zur frühen Moderne.* Bonn 1996.
- WILD, Ariane: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes.* Würzburg 2002.
- WINKLER, Michael: *Hofmannsthal, George, and Poems by Baudelaire: „Herrn Stefan George / einem, der vorübergeht“.* In: *Modern Austrian Literature* 16, 1983 (2), S. 37-45.
- WIWJORRA, Ingo: *„Ex oriente lux“ – „Ex septentrione lux“.* Über den Widerstreit zweier Identitätsmythen. In: *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933–1945.* 6. Hrsg. von Achim Leube und Morton Hegewich. Heidelberg 2002, 330-330.
- WOLF, Norbert Christian: *Paare und Passant(inn)en. George, Hofmannsthal und Baudelaire.* In: *Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik.* Hrsg. von Uta Degner und Elisabetta Mengaldo. München 2014, S. 57-87.
- WUTHENOW, Ralph-Rainer: *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung.* Göttingen 1969.

- YANG, Jin: *Innige Qual. Hugo von Hofmannsthals Poetik des Schmerzes*. Würzburg 2010.
- ZAISER, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*. Tübingen 1995.
- ZANETTI, Sandro: *Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten. Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals „Tod des Tizian“*. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 20, 2012, S. 141-160.
- ZANUCCHI, Mario: *Transfer und Modifikation: Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*. Berlin 2016.
- : *Nach der Lese · Waller im Schnee · Sieg des Sommers*. In: *Stefan George - Werkkommentar*. Hrsg. von Jürgen Egyptien. Berlin/Boston 2017, S. 173-206.
- ZERNACK, Julia: *„Apollo lehnt geheim an Baldur“ – zu einer interpretatio graeca bei Stefan George*. In: *Pú ert visust kvenna. Beatrice la Farge zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Klaus von See und Beatrice La Farge. Heidelberg 2007, S. 65-83.
- : *Nordische Mythen in der deutschen Literatur. Eddaspuren bei Stefan George und Karl Wolfskehl*. In: *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*. Hrsg. von Annette Simonis. Bielefeld 2009, S. 19-41.

DANKSAGUNG

Mein herzlicher Dank gilt an erster Stelle Frau Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm und Herrn Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher, die die vorliegende Dissertation betreut haben. Im Laufe dieser vier Jahre haben sie mir stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Ohne ihr Vertrauen und ihre Toleranz wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Gedankt sei ebenfalls der Friedrich-Schlegel-Graduiertenschule (FSGS) für die kollegiale Atmosphäre und der Deutschen Forschungsgesellschaft (DFG) für die großzügige Finanzierung. Bei der Geschäftsstelle der FSGS in Person von Frau Anja Hallacker und Frau Dr. Rebecca Mak möchte ich mich für ihre effiziente und stets entgegenkommende administrative Arbeit besonders bedanken.

Dass sich die Fehler in dieser Arbeit in Grenzen halten, ist vor allem Lukas Dubro zu verdanken. Ihm und Hiromi Ohshimo danke ich außerdem für ihre jahrelange Freundschaft. Meiner Wilhelmsauer Nachbarschaft: Brunhilde Haertner, Christel Wienholz sowie Dr. Wolfgang und Gabi Suchanek bin ich zu Dank verpflichtet für das tägliche Füreinander sowie die viele kleine und große Unterstützung.

Meiner Büronachbarin Mette Biil Sørensen bin ich für die unzähligen netten Gespräche in der Mensa und beim Kaffee sehr dankbar. Yuzhong Chen und Rong Wu danke ich herzlich für die innige Freundschaft seit unserer gemeinsamen Schulzeit.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meiner Frau und meinen Eltern bedanken. Das Buch, wenn auch im Vergleich zu ihrer großen Liebe so klein, sei ihnen zugeeignet.

Wilmersdorf, 22. September 2018

Chong Shen

KURZFASSUNGEN IN DEUTSCHER UND ENGLISCHER SPRACHE

BRIEF SUMMERY IN GERMAN AND ENGLISH

Die vorliegende Dissertation befasst sich mit dem Vorübergehen als Motiv und Struktur in den Werken Hugo von Hofmannsthals und Stefan Georges. Anhand des Prätextes *À une passante* Baudelaires wird die Struktur des Motivs von Vorübergehen als „Ennui – Epiphanie – Mnemopoesie“ dargestellt. Die zwei parallelen Hauptteile der Untersuchung widmen sich den Auseinandersetzungen der beiden Dichter mit Vorübergehen in ihren Dichtungen. Dabei werden Epiphanie und Mnemopoesie als Prinzipien in ihren poetischen Werken herausgearbeitet und mit ihren poetologischen Gedanken in Verbindung gebracht. Aus der Untersuchung ergibt sich, dass das Verfahren von Epiphanie, Liturgie und Prophetie dem Maximin-Kult im Werk und Kreis Georges zugrunde liegt und dass Hofmannsthals Schöpfungsmythos als Mnemopoesie bezeichnet werden kann, die sich in zwei Schriften von 1907 als Prozess von Vergessen und Wiedererinnern sowie Träumen und Wiedererwachen herausstellt.

This dissertation deals with the “Vorübergehen” (Passing-by) as motif and structure in the works of Hugo von Hofmannsthal and Stefan George. The structure of the motif is defined as “ennui – epiphany – mnemopoetry” based on the pretext of Baudelaire’s sonnet *À une passante* (*To a Passer-by*). In two parallel parts, I have examined how the two poets adapted the motif in their oeuvres. I argue that “epiphany” and “mnemopoetry” are both the principals of Hofmannsthal’s and George’s poetic works and the characteristics of their poetological conceptions. The study has revealed that the process of epiphany, liturgy and prophecy constitutes the cult of Maximin in George’s work and circle, and that Hofmannsthal’s myth of creation can be depicted as mnemopoetry, which is proved to be a process of forgetting and remembering, as well as dreaming and awakening in two of his works in 1907.