

2. Bildende Kunst

Deutschland hatte zwei Dichter, die ihr Amt in mehr als nur der Erneuerung der Dichtersprache erkannt haben: Goethe und StG. Beide Dichter sind auch als Bildungs-, Wissenschafts- und Kunstpolitiker angetreten und verfolgten das Ziel, Kunst, Literatur und Wissenschaft in Deutschland von Grund auf zu erneuern. Goethes Versuch, mit der Zeitschrift *Propyläen* und den Weimarer Preisaufgaben (1799–1805) normativen Einfluss auf die künstlerische Praxis zu nehmen, muss als gescheitert gelten. Die Erneuerung der Historienmalerei aus dem Geiste der griechischen Antike endete in ängstlich buchstäblicher Illustration der homerischen Epen; resigniert stellten Goethe und Meyer die Weimarer Preisaufgaben 1805 ein. Und in der Tat gibt es, wie Ernst Osterkamp formuliert hat, wohl kaum ein Werk der bildenden Kunst, das im Kontext der Preisaufgaben entstanden ist und „das sich nicht mühelos aus der deutschen Kunstgeschichte wegdenken ließe“.¹ Ähnliches ließe sich auch für StG und sein Verhältnis zu den bildenden Künsten behaupten. Nicht dass StG von der bildenden Kunst unberührt geblieben wäre; sein enger Umgang mit bildenden Künstlern weist ihn sehr wohl als einen ausgesprochenen Freund der Maler aus. Doch spielte die bildende Kunst im ästhetisch-erzieherischen Programm des George-Kreises nur eine nachgeordnete Rolle. Um den Vergleich mit Goethes Kunstpolitik noch einmal aufzunehmen: Auch StG ist der Gründer eines Periodikums, der von 1892 bis 1919 erscheinenden *BfdK*, in denen er seine vor allem gegen den Naturalismus gerichteten ästhetischen Anschauungen verbreitete. Doch ist in den *BfdK* weniger von der bildenden Kunst als fast ausschließlich von der Dichtung die Rede. Bildende Künstler spielten in StGs Reformprojekt offenbar nur eine Nebenrolle. Muss daher als Arbeitshypothese gelten: Es gibt kaum ein Werk der bildenden Kunst aus dem Umfeld StGs, das sich nicht mühelos aus der deutschen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts wegdenken ließe?

Sich mit StG und der bildenden Kunst beschäftigen, heißt zunächst, sich dem Phänomen der George-Welt durch viele Erinnerungsschichten und von seinen Rändern her zu nähern. Auch ist die umfangreiche, jedoch kaum bekannte künstlerische Produktion des George-Kreises äußerst heterogen und den unterschiedlichsten Stilrichtungen, vom Symbolismus zur Neuen Sachlichkeit, vom Impressionismus zum Neuklassizismus, zuzuordnen. Eine eindeutige stilistische Standortbestimmung ist nicht möglich. StGs direkter Einfluss auf die Kunst äußert sich zudem in den eher ‚kleinen‘ Gattungen wie Buchillustration und Zeichnung. Die wenigen monumentalen Werke – wie Melchior Lechters *Weihe am mystischen Quell* im Kölner Pallenbergsaal oder die

¹ Ernst Osterkamp, „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit“. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, in: *Goethe und die Kunst*, hrsg. v. Sabine Schulze, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Frankfurt/M., Ostfildern-Ruit 1994, S. 310–322, hier: 317.

späten, unter deutlich faschistischen Vorzeichen entstandenen öffentlichen Standbilder der bildhauerisch tätigen George-Schüler Mehnert und Thormaehlen – sind zerstört oder verschollen. Künstler und Kunstwerke aus dem Kreis um StG waren lange Zeit ausschließlich ein Thema der Ahnenpfeiler und affirmativen Erinnerungsbücher.² Die akademische Kunstgeschichte der Bundesrepublik nach 1945 hat die Kunstwerke des George-Kreises als einen konservativen Sonderweg der klassischen Moderne – insbesondere die Plastik – komplett ignoriert; erst jetzt, nachdem die beliebte Großerzählung von der einen ‚guten‘ Moderne brüchig geworden ist, lässt sich ein gesteigertes Interesse an den Werken verzeichnen.³ Die in den Feuilletons geäußerte Kritik an der 2008 im Deutschen Literaturarchiv in Marbach gezeigten Ausstellung der Kreis-Plastik hat aber auch deutlich gemacht, dass eine sachlich-kritische Aufarbeitung scheitern muss, solange diese Sonderprovinz der Kunst- und Bildgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts an eingefahrenen Stereotypen des kunsthistorischen Moderne-Diskurses gemessen wird. Berechtigterweise wäre zu fragen, inwiefern die Kunst des George-Kreises überhaupt ein Teil der klassischen Moderne ist, gegen deren ästhetische Errungenschaften sie sich weitgehend verschließt. Dass StG die technischen und medialen Innovationen der Moderne trotzdem genutzt hat, um Bilder zu erzeugen und zu verbreiten, ist herausgearbeitet worden. Der Einfluss, den StG wiederum auf bildende Künstler außerhalb seines Kreises gehabt hat, ist kaum erforscht.⁴ Eine Ausnahme sind hier Erich Heckels Wandbilder der *Lebensstufen* im Erfurter Anger-Museum von 1922/23, auf denen StG als Erneuerer eines männlich-heroischen Erziehungsideals erscheint. So heterogen die Personen, die StG in seinem Kreis an sich zog, so unterschiedlich sind auch die Ausdrucksformen und Bildkonzepte, mit denen sich Künstler innerhalb und außerhalb des Kreises mit StG und seiner poetisch-pädagogischen Sendung auseinandersetzten. Die jüngere, vornehmlich germanistische Forschung hat den Akzent deutlich auf die Mediengeschichte und die Inszenierung des Dichters mithilfe der Fotografie verschoben und dabei genuin kunsthistorischen Problemen weniger Beachtung geschenkt. Im vorliegenden Beitrag sollen, ausgehend vom Problem der bildenden Künste, auch allgemeine Fragen zu Funktion und Rolle des Bildes im George-Kreis erörtert werden. Dass dessen Sprachgebrauch reich ist an visuellen Metaphern wie ‚Bild‘, ‚Gebilde‘, ‚Gestalt‘, ‚Erscheinung‘ und ‚Schau‘, muss nicht eigens betont werden. So wird die Bild- und Mediengeschichte des Kreises, wie sie sich in Buchillustration, Fotografie, Bildnissen, Denkmälern etc. äußert, ebenso thematisiert wie dessen Bildpolitik und Bildbenutzung.

2 Vgl. Stettler, *Frank*; Greischel/Stettler, *George im Bildnis*; LT; Karl Schefold, *Bildnisse Georges*, in: *Das Stefan-George-Seminar 1978 in Bingen am Rhein. Eine Dokumentation*, hrsg. v. Peter Lutz Lehmann u. Robert Wolff, Bingen 1979, S. 159–172; Schefold, *Zu Alexander Zschokkes Bildnissen*. Eine ältere Gesamtdarstellung zum Thema fehlt, die unkritische Dissertation Peter W. Guenthers liegt nicht im Druck vor, vgl. Guenther, *George und die bildenden Künste*. Ältere Materialsammlungen: KTM; Wolff, *George in Darstellungen der bildenden Kunst*; ders., *Stefan George*.

3 Vgl. Blume, *Im Bannkreis*; Doris Schuhmacher, Ludwig Thormaehlen – Bildhauer und Kunsthistoriker zwischen George-Kreis und Brücke-Künstlern, in: Georg Ahrens (Hrsg.), *„Ihre Bindung beruht auf gegenseitiger Wertschätzung“. 50 Jahre Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler am Mittelrhein*, Bonn 1999, S. 29–55; Hauser, *George und die bildenden Künste*; Raulff, *Plastische Passbilder*; Raulff/Näfelt, *Das geheime Deutschland*; Meier, *Neue Kalokagathoi*.

4 Vgl. III, 3.

2.1. Bildende Kunst als Gegenstand der Dichtung Georges

2.1.1. Bildgedichte

Als Dichter hat sich StG häufig und emphatisch Werken der bildenden Kunst zugewandt. Die drei „Bilder“ in den *Hymnen* (1890) sind allerdings keine genuin ekphrastischen Gedichte; allein dem Sonett „Ein Angelico“ (II, 27) liegt als identifizierbares Gemälde Fra Angelicos *Marienkrönung* im Louvre zugrunde (vgl. Farbtafel J). Hier dürfte die Rezeption des Bildes entschieden literarisch vermittelt worden sein, wie ein Blick auf den von Théophile Gautier verfassten Louvre-Führer offenbart, den StG gekannt haben müsste.⁵ Christus erscheint vor Goldgrund und mit den Engeln „im glanze reinen königtumes“, wogegen Maria „voll demut aber froh“ die Krone empfängt. Die heilige Handlung verliert sich keineswegs in der poetischen Evokation kostbarer Materialien und seltener Farben, wie sie StG bei Gautier vorgeprägt fand. Vielmehr nimmt das Gedicht ein Gemälde der Frührenaissance zum Anlass, um eine Vision sakraler Herrschaft, weitgehend gelöst vom christlichen Dogma, vor Augen zu stellen. Heiligkeit und Schönheit sind in der formalen Erlesenheit des alten Gemäldes aufgehoben, das wie ein Bote aus Traumtiefen der Vergangenheit erscheint.

Im *Siebenten Ring* eröffnen Nietzsche und Böcklin als Künstlerfiguren des 19. Jahrhunderts, die ihr Jahrhundert zugleich überwunden haben, den Abschnitt der *Zeitgedichte*. Das Gedicht „Böcklin“ (VI/VII, 14–15) dürfte um 1901/02, kurz nach dem Tod des Malers, entstanden sein; erstmals erschienen war es in der sechsten Folge der BfdK von 1902/03.⁶ StGs Verehrung für Arnold Böcklin (1827–1901) war eine der Konstanten seiner künstlerischen Vorlieben und korrespondierte mit dem um 1900 verbreiteten Kult des Malers im deutschen Bildungsbürgertum. Von Böcklin erhofften sich konservative Kreise eine Neugeburt der deutschen Kunst.⁷ StG bewunderte an ihm den Außenseiter seiner Zeit, der das Realismusebot der Epoche mit seinen mythologischen Phantasien überboten hatte, der Bilder vom schönen Italien schuf – insbesondere von Florenz und der Toskana („Dir winken ruh die Schöne / Der städte und Toskanas treue fichten“; VI/VII, 14) – und die antike Welt der nackten Leiber in die prude Kultur der Gründerzeit brachte. Böcklin entfloh der Hässlichkeit der eigenen Zeit und begab sich nach Italien, womit er zum letzten Exponenten eines deutschen Bildungstraumes wurde. Böcklin-Verehrung ist – hier steht StG keineswegs allein – wie so oft um 1900 auch implizite Zivilisationskritik: „Ja wirklicher als jene knechteswelt / Erschufst du die der freien warmen leiber / Mit gierden süß und heiss · mit klaren freuden“ (ebd.). StGs Bekenntnis zu Böcklin fällt in eine Zeit, in der der Maler jedoch keineswegs mehr als Avantgarde galt, sondern seine maltechnisch letzt-

⁵ Vgl. Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* [1882], in: Ders., *Ceuvres complètes*, Bd. 8, Genf 1978, S. 1–194, hier: 88–90. Vgl. dazu Rainer Nägele, *Jenseits der Mimesis*. Stefan George ‚Ein Angelico‘ und Günter Eich ‚Verlassene Staffelei‘, in: *Neophilologus* 59/1975, S. 98–108. Vgl. dazu auch den Kommentar von Ute Oelmann in SW II, S. 108.

⁶ Zur Entstehung siehe den Kommentar auf S. 202. Grundlinien der Deutung bei EM I, S. 223f.

⁷ Vgl. dazu Ingrid Koszinowski, *Böcklin und seine Kritiker. Zu Ideologie und Kunstbegriff um 1900*, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hrsg. v. Ekkehard Mai u. a., Berlin 1983, S. 279–292, hier: 285; Heinrich Brauer, *Zeitgenössische Urteile über Böcklin*, in: *Kaleidoskop. Eine Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag*, hrsg. v. Friedrich Mielke, Berlin 1977, S. 218–231.

lich immer noch dem Realismus verhafteten mythologischen Phantasien ebenso wie sein individueller Symbolismus zum Gegenstand der Kritik der Befürworter des französischen Impressionismus wurden.⁸ Hier bezieht StG die Position des Deutsch-Römers und Klassizisten, dem Böcklins Bilder Visualisierungen der „urgeborenen schauer“ sind, welche die Erinnerung an die Antike wachgehalten haben: „Du nur verwehrtest dass uns (dank dir Wächter!) / In kalter zeit das heilige feuer losch“ (VI/VII, 14f.). Der Künstler erscheint als Wächter im Heiligtum der Kunst, der ihre Flamme in der Zeit des Niedergangs beschützt hat – hier rufen die Eingangsverse mit „Trompetenstoss“ und „[u]mflitterte[m] popanz“ (VI/VII, 14) wohl die Geschmacksverirrungen der Gründerzeit und des *Fin de siècle* (wie des StG unsympathischen „bajuvarischen Bauern“⁹ Franz von Stuck) auf. Im exemplarischen Fall Böcklins scheint damit auch eine grundlegende Vorstellung vom Amt des Künstlers auf, nämlich allein seiner Bestimmung zur Kunst zu dienen und elementaren Gefühlen und Gewalten eine künstlerische Form zu verleihen, zugleich aber auch menschliches Leid edel und schön zu gestalten. Diese Fähigkeit akzentuiert die 1893 entstandene Bildbeschreibung eines verlorenen Gemäldes der Berliner Nationalgalerie *Eine Pietà des Böcklin* (XVII, 42). Das christliche Bildthema wird hier zur Folie der Darstellung menschlicher Trauer. StG transformiert die Betrachtung des schmerzhaften Abschieds Mariens von ihrem toten Sohn durch Evokation der subtilen Farbigkeit in eine ästhetische Erfahrung, in einen Hymnus an die Schönheit der Kunst. Die Böcklin-Verehrung blieb im George-Kreis konstant, auch wenn die allgemeine Begeisterung für den Maler nach 1905 langsam abnahm. 1927 kuratierte Ludwig Thormaehlen als Mitarbeiter von Ludwig Justi an der Berliner Nationalgalerie eine monographische Böcklin-Ausstellung, deren Begleitpublikation StGs Gedicht „Böcklin“ vorangestellt ist.¹⁰ Angeblich sollte ursprünglich eine Ausstellung zu Ehren Wilhelm Leibls gezeigt werden, doch habe Thormaehlen Böcklin durchgesetzt.¹¹ Auch wenn der Wahrheitsgehalt dieser Aussage nicht zu klären ist, bringt sie die umstrittene Einschätzung des Malers im frühen 20. Jahrhundert zum Ausdruck: Eine Parteinahme für Böcklin ist immer auch ein Bekenntnis gegen die eigene Zeit.

In StGs Bildgedichten aus dem *Siebenten Ring* werden Werke der bildenden Kunst in vergleichbarer Form instrumentiert. Es sind vor allem Werke des deutschen Mittelalters, wie die Skulptur des *Bamberger Reiters* in „Bamberg“ (VI/VII, 180), die *Madonna mit der Erbsenblüte* des Kölner Meisters Wilhelm in „Kölnische Madonna“ (VI/VII, 176) und eine Abbildung des jüngsten Königs aus dem Liesborner Altarbild (Münster, Landesmuseum) in „Bild: Einer der 3 Könige“ (VI/VII, 176), der Maler Matthias Grünewald in „Kolmar: Grünewald“ (VI/VII, 177). Vorbereitet war die

8 Vgl. Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart 1905; Adolf Grabowsky, *Der Kampf um Böcklin*, Berlin 1906. Zum Problem: Hubert Locher, Traumbilder und Asyl der Kunst. Arnold Böcklin und das „Problem der Form“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 48/2003, S. 47–68; Markus Bernauer, Der Klang als Vorgang des Bildes. Die Diskussion über Modernität und Konservatismus in der Kunstkritik seit Meier-Graefes ‚Der Fall Böcklin‘, in: *Nichts als die Schönheit. Ästhetischer Konservatismus um 1900*, hrsg. v. Jan Andres u. a., Frankfurt/M., New York 2007, S. 290–309.

9 Thormaehlen, *Aufzeichnung*, S. 679.

10 *Gemälde und Zeichnungen von Arnold Böcklin ausgestellt zur Feier seines 100. Geburtstages*, mit einer Einl. v. Ludwig Justi, Berlin 1927.

11 Vgl. u. a. LT, S. 231.



Abb. 1 *Der Bamberger Reiter* (um 1230),
Dom zu Bamberg.

den Dichter daran, dass auch sein Volk einst Kunstwerke von hoher Vollendung schuf, ist also eine Kritik an der unschöpferischen Gegenwart.¹⁴ Ähnlich verhält es sich mit dem anonymen Schöpfer des *Bamberger Reiters* aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Abb. 1).

Die erste Strophe des Gedichts „Bamberg“ beschäftigt sich mit dem Bild des mittelalterlichen Herrschers, nämlich des „königliche[n] Franke[n]“, und damit – entgegen den seinerzeit kurrenten Deutungsspekulationen – eines deutschen Herrschers, dessen Identität bis heute unbestimmt geblieben ist.¹⁵ Der *Bamberger Reiter* wird zum

Grünewald-Verehrung im George-Kreis durch die von religiösem Mystizismus geprägten Bildbeschreibungen des Dekadenzautors Joris-Karl Huysmans, auf die sich StG mit der akzentuierten Gegenüberstellung von der sich in physischer Qual vollziehenden Kreuzigung und der metaphysisch transzendenten Verklärung beziehen dürfte.¹² StG war im Februar 1906 eigens nach Colmar gereist, um den *Isenheimer Altar* zu besichtigen. Die Bildwelt des Mittelalters wird von StG mit einer Betonung auf dem deutschen Mittelalter wahrgenommen, wie etwa an den Gedichten „Die Gräber in Speier“ (VI/VII, 22–23), „Aachen: Graböffner“ (VI/VII, 178), „Hildesheim“ (VI/VII, 178), „Quedlinburg“ (VI/VII, 178) sichtbar wird. Auch die deutsche Grünewald-Rezeption war ja bereits entschieden ‚nationalisiert‘ worden.¹³ Die Figur des mittelalterlichen Bildners, der anonym und um Gottes Lohn Werke schuf, ist dabei immer als Gegenfigur zum Ästhetentum der Gegenwart zu denken. Die „Kölnische Madonna“ erinnert den aus Paris oder Brüssel zurückkehren-

¹² Vgl. Achim Aurnhammer, Joris-Karl Huysmans' ‚Supranaturalismus‘ im Zeichen Grünewalds und seine deutsche Rezeption, in: Wilhelm Kühlmann/Roman Lukscheiter (Hrsg.), *Moderne und Antimoderne. Der ‚Renouveau catholique‘ und die deutsche Literatur*, Freiburg/Br. 2008, S. 17–42, hier: 35f.

¹³ Vgl. Katharina Heinemann, Entdeckung und Vereinnahmung. Zur Grünewald-Rezeption in Deutschland bis 1945, in: Brigitte Schad/Thomas Ratzka (Hrsg.), *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, Köln 2003, S. 8–17.

¹⁴ Vgl. EM I, S. 325.

¹⁵ Es wurden zahlreiche Vorschläge der Identifizierung gemacht, unter denen Konstantin der Große,

Sinnbild des Herrschers, der den Deutschen immer wieder erscheinen kann, ja der mit einigem Recht („Zur guten kehr“) erwartet werden darf. Ein Kunstwerk aus der mittelalterlichen Vergangenheit wird für StG damit zum Signum einer politischen Ikonographie der Zukunft. Dazu privilegiert es allein seine Schönheit, die von vergangener Größe zeugt und zugleich auf Zukünftiges („Streitbar und stolz“) verweist. Der Held der zweiten Strophe ist der auf dem Relief des Grabmals Heinrich II. von Tilman Riemenschneider dargestellte nachdenkliche Arzt, der einen Blasenstein in der Hand hält, von dem er den leidenden König der Legende nach auf dem Berg Athos befreit hatte. Er ist kein politischer Parteigänger („nicht mehr Waibling oder Welfe“), sondern der „stille[] künstler der sein bestes tat“ und sein Werk damit allein im Vertrauen auf Gottes Hilfe vollbracht hat. Ernst Morwitz hat darauf hingewiesen, dass StG sich selbst in dem Bild erkannt haben mag (EM I, 330). In „Bamberg“ begegnen damit im ekphrastischen Gedicht zwei Figuren künftiger Verheißung, der Täter und der Dichter: Einerseits der jugendliche Herrscher und Held, der Bewahrer des Reiches, der ein „Fremdster“ ist, da er seinem Volk, aus dem er hervorgehen wird, unbekannt bleibt; andererseits aber der unpolitische Künstler, der sein Bestes gibt und die Erfüllung der Prophetie erwartet. Die inhaltliche Zusammenführung der beiden aus unterschiedlichen Epochen stammenden Skulpturen, die das Gedicht mehr evoziert als beschreibt, ist damit hochkomplex, da sie der Artikulation eines Programms dient. Hier werden die mittelalterlichen Bildwerke zu Speichermedien der Verheißung einer besseren Zukunft des eigenen Volkes. Doch äußert sich dieser Gedanke nicht konkret, sondern in der bildlichen Sprache ekphrastischer Poesie.

2.1.2. Bildbeschreibung: Prosatexte über bildende Kunst

Beschreiben war eine Übung, die in StGs Kreis häufig auf der Tagesordnung stand. StG legte großen Wert darauf, dass die Jünger in der Lage waren, Bilder, Ereignisse, Träume oder Landschaften im Medium einer klaren und schönen Sprache nachschaffen zu können, ohne in den Ton kritischer Analyse oder Ironie zu verfallen.¹⁶ Im Gegenteil, Beschreibung war plastisches Nachbilden um einen Wesenskern, der erkannt werden musste. Gemeinsame Museumsbesuche und Gespräche über Kunst dienten sowohl der kunsthistorischen Bildung wie auch der Schulung der Transformation des Seheindrucks in sprachliche Bilder. Die Wiedergabe von Gemälden und Graphiken in knapper sprachlicher Verdichtung lyrischer Prosa hatte StG selbst vor-

Kaiser Heinrich II. oder der heilige König Stephan von Ungarn am längsten diskutiert wurden. Zu StGs Zeit dürfte die bereits im 19. Jahrhundert formulierte These, es handle sich um König Stephan von Ungarn, der Bamberg besucht und Gisela, die Schwester des Dom- und Bistumsgründers Heinrich II., geheiligt hatte, die größte Akzeptanz gefunden haben. StG macht sich von diesen konkreten historischen Bestimmungsversuchen mit den Bezeichnungen „Fremder“ und „königlicher Franke“ frei. Zur Geschichte der Deutungen vgl. Jörg Traeger, *Der verschollene Name. Zur Deutungsgeschichte des Bamberger Reiters*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50/1995/96, S. 44–76; Heinz Gockel, *Der Bamberger Reiter. Seine Deutungen und seine Deutung*, 2. Aufl., München, Berlin 2007; vgl. auch Claus Victor Bock/Christophe Fricker, Gespräch in Stein: Die Begegnung von Kunst und Macht in Stefan Georges Gedicht ‚Bamberg‘, in: *Publications of the English Goethe Society* 79/2010, 1, S. 5–17.

¹⁶ Vgl. Raulff, *Steinerne Gäste*, S. 21.

geführt. 1903 präsentierte er in *Tage und Taten* unter der Überschrift *Bilder* (XVII, 39–43) einen Zyklus früher ekphrastischer Prosatexte von 1893/94, die bereits in der ersten und zweiten Folge der BfdK erschienen waren. Dieser Zyklus ist als Wahrnehmungs- und Beschreibungsübung StGs zu verstehen, in der jegliche Gefühlsregung des Betrachters, jeglicher „Schimmer von Subjectivität“, vermieden werden soll.¹⁷ Das tiefste Verständnis der bildenden Kunst konnte nicht in der Sprache des kritischen Diskurses, sondern nur in gezielter Annäherung durch die Poesie geäußert werden. Die selbst gestellte Schwierigkeit lag dabei in der Übertragung der spezifischen Ausdrucksqualitäten der Malerei in ein anderes Medium, dasjenige der Sprache. StG hat erkannt, dass in der sprachlichen Reproduktion namentlich die farbliche Erscheinung mit den größten Verlusten zu rechnen hatte. So setzt er den Akzent seiner Beschreibungen auf die sprachliche Wiedergabe der Farbe und dekorativer Details. In dem Zyklus überwiegen wieder Werke des Mittelalters, nämlich Malereien von Cimabue, Quentin Massys und Dierick Bouts. Diese werden von den Gegenwartskünstlern Arnold Böcklin und Max Klinger, der seit 1892 zu den Empfängern der BfdK gehörte, flankiert.¹⁸ Wirkt die auf Goldgrund gemalte Madonna des Cimabue aus Santa Trinità (heute Florenz, Uffizien) allein schon aufgrund ihrer monumentalen Größe und strengen, ja wenig gefälligen Gestaltung auf den Dichter wie eine Botin aus einer anderen Welt („halbgöttlich aber kaum menschlich“; XVII, 40), so reizen ihn an den spätmittelalterlichen Altarbildern von Massys und Bouts, die er 1894 in München und Brüssel sah, die schönen Oberflächen der Kostüme, Rüstungen, Waffen und Architekturen, deren subtile Farbklänge er in die Sprache überträgt. StGs Prosalyrik ist nicht deskriptiv, sondern überführt den poetischen Gehalt von Farben und Figurenkonstellationen in ungebundene Rede. Die Handlungsmomente in der Beschreibung der *Schmucktrachten des Dierick Bouts* werden vollkommen zurückgedrängt. Ganz dem Ästhetizismus des *Fin de siècle* scheint die Vernachlässigung des ikonographischen Gehalts geschuldet, wodurch das Kunstwerk aus entfernter Vergangenheit rein ästhetisch wahrgenommen wird, ohne es in seinen historischen Bedingungen zu verorten. Die visuellen Sensationen der feinmalerischen Details – ein goldener Mantelssaum oder ein mit einem großen Edelstein verzierter Schwertknauf – lassen den christlichen Gehalt der Darstellung vergessen. Das Kunstwerk vermittelt diesseits der Repräsentation der Heilsgeschichte eine rein sinnliche Erfahrung, die im Ton sachlicher, ja gänzlich emotionsloser Präzision als Nachschöpfung vorgebracht wird. Der Ton ändert sich hingegen in den Beschreibungen der modernen Werke. Den kurzen Texten *Nach radierten Skizzen von Max Klinger* liegen drei Radierungen aus dem Zyklus *Skizzen* von 1879 zugrunde. Hier werden, in Ermangelung von Farbe, neben der Gesamtstimmung eher die seelischen Befindlichkeiten der dargestellten Personen evociert, vor allem deren Handlungsunfähigkeit aufgrund einer hoffnungslosen Situation (wie in *Wanderers Ende*) oder dem für die Jahrhundertwende typischen ennui (wie in *Siesta* und *Dolce far niente*).

¹⁷ Zit. nach dem Kommentar von Ute Oelmann, S. 97, dort auch zum Entstehungshintergrund.

¹⁸ Vgl. EM II, S. 35–37, sowie SW XVII, Kommentar von Ute Oelmann, S. 114–116; Hauser, *Georgie und die bildenden Künste*, S. 81–85.

2.2. George und die Geschichte der Kunst

2.2.1. Georges Kenntnis der bildenden Kunst älterer Epochen

Das Museum ist für den frühen StG der Ort des Rückzugs aus der Gegenwart, ein Refugium, das ihn aus dem Alltäglichen erhebt. Schon als junger Mann von zwanzig Jahren kannte er die großen Gemäldegalerien in London, Madrid, Paris und Mailand aus eigener Anschauung. Unter den frühen Gedichten, die er 1901 in der *Fibel* publizierte, findet sich das Gedicht „In der Galerie“ (I, 79) von 1889, das den Rückzug des Ästheten in die Kunstwelt des Museums zwar zum Ausgangspunkt nimmt („In der welt der farben beschloss ich / Vom staub des alltags mich zu befreien“), aber keineswegs von der Malerei selbst, sondern von der unverhofften Begegnung mit einer Fremden handelt, die ihm zugleich wieder in der Besuchermenge entgleitet. Der Eindruck der Kunstwerke bleibt diffus; sie sind lediglich ein farbiger Resonanzboden für die erotische Begierde des lyrischen Ichs, dessen Wunsch nach Vereinigung mit einer in gleicher Weise hochgestimmten Seele jedoch unerfüllt bleibt („Ich streife umher unfähig zu genießen. . / In dem weiten hinguss / Von fleisch und blau und grün / Find ich dein antlitz nicht“). In dem frühen Gedicht bleibt es dem lyrischen Ich versagt, eine „einzige mauer von auserlesnem“ aus den Formen der Kunst zu errichten. Doch kann der Gedanke der Auswahl und der Auslese geradezu als paradigmatisch für StGs Umgang mit dem Universum der Kunstgeschichte gelten. Natürlich ist für den frühen StG, den Dandy und Ästheten, der Bildersaal der alten Kunst frei verfügbar, ohne auf historische Periodisierungen und wissenschaftliche Bestimmungen Rücksicht zu nehmen. Allein der sinnliche Reiz, ob von der formalen Gestaltung oder einem ansprechenden Bildgegenstand ausgehend, bestimmt die Intensität, mit der StG einem Gemälde oder einer Skulptur begegnet. Die bildende Kunst ist eine Gegenwelt zum Alltag, sie ist unverzichtbarer Bestandteil des ‚schönen Lebens‘, dem sich der Dichter und sein Kreis hingeben. Über StGs kunsthistorische Bildung und seine aus dieser resultierenden Kunstkennerschaft gibt es nur wenige zusammenhängende Äußerungen. Aus den Briefen und den Erinnerungsbüchern lassen sich zahlreiche Bemerkungen zur bildenden Kunst zusammenstellen, die ein Geschmacksprofil erahnen lassen, ohne in letzter Instanz autorisiert zu sein. Ohne Frage war die bildende Kunst ein häufiges Gesprächsthema, das durch gemeinsame Museumsbesuche sowie das gemeinsame Betrachten von Abbildungen im Kreis institutionalisiert war. In StGs Nachlass haben sich zahlreiche Fotografien von Meisterwerken erhalten, die er wohl vor allem auf seinen Reisen in Italien erworben hatte. Wohl lassen sich Lieblingswerke und bevorzugte Künstler benennen – man denke hier an Rembrandts *David vor Saul* (Den Haag, Mauritshuis) und damit wiederum an ein Werk der bildenden Kunst, das von der Wirkung der Poesie auf die Menschen handelt, da der Gesang des göttlich begnadeten Knaben David die Melancholie des Königs vertreibt.¹⁹ Rembrandt wird

¹⁹ Vgl. G/G, S. 13, 91. Ende Mai 1901 hatte StG zusammen mit Gundolf und dem Maler Jan Toorop das Gemälde im Mauritshuis besichtigt; Gundolf berichtet Wolfskehl von der „völlig erschütternd[en]“ Wirkung, welche die Betrachtung hervorrief. Ein Echo davon möglicherweise in dem Gedicht „König und Harfner“ (VI/VII, 46–47) im *Siebenten Ring*. Es ist evident, dass sich dieses Zwiegespräch auf die biblische Episode von Saul und David bezieht, jedoch wird der Stoff von StG mit einer eigenen Pointe gestaltet: Die Rührung durch die Poesie untergräbt die Autorität des Herrschers: „Und schmilzest mein erhabnes königsleid / In eitlen klang durch dein verworfen spiel“ (VI/VII, 47).

auch im Gedicht „Nordischer Meister“ (VI/VII, 176), das als Reflex einer um 1900/02 geführten Auseinandersetzung mit Albert Verwey über den Maler und die Höherwertigkeit nordischer vor südlicher Kunst gedeutet wird (EM I, 326), wenn auch mit kritischem Unterton, als Ausnahmekünstler thematisiert. Doch fügen sich die Urteile nicht in ein deutlich umrissenes kunsthistorisches System. Hier sind die Aufzeichnungen von Ludwig Thormaehlen von 1911 und von Karl Josef Partsch von 1964 von außerordentlich hohem Wert.²⁰ Thormaehle's Notizen geben in etwa wieder, was biographisch nach dem Maximin-Erlebnis (1904), der Abwendung vom Symbolismus und der Verfestigung von StGs Dichtersprache zu erwarten ist: ein deutliches Bekenntnis zur Klassik, zur griechischen Antike (der griechische Stil sei ‚der Stil‘ schlechthin), die Ablehnung der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, namentlich des Impressionismus, und eine strenge Kritik der sich im Formalen erschöpfenden Gegenwartskunst, die kein geistiges Prinzip mehr verfolge. Auch die Landschaftsmalerei wird abgelehnt, da sie im Gegensatz zu Figurenmalerei nicht Träger von ‚Geistigem‘ sein könne. Präziser sind die Angaben von Partsch, der von dem Kunsthistoriker Peter W. Guenther anlässlich der Abfassung seiner Dissertation gebeten worden war, seine Erinnerungen an die Gespräche mit StG über Kunst aufzuschreiben.²¹ Auch wenn Partschs Aussagen wohl nur für den späten StG nach 1930 gelten und sie zudem der Erinnerungsliteratur zuzurechnen sind, in der authentische Aussprüche mit persönlichen Annahmen und Gemeinplätzen kontaminiert sind, sind sie wertvoll. Sie bestätigen in etwa, was bereits die Auswertung der Erinnerungsbücher und Korrespondenzen ergibt: StGs Verständnis der alten Kunst ist von deutlich hervortretenden Konstanten bestimmt. Zunächst lässt sich sein Geschmack als eurozentrisch beschreiben (dies ganz offenbar ein Gegensatz zum spielerischen Umgang mit asiatischer und afrikanischer Kunst in Symbolismus, Jugendstil und Expressionismus).

Die Kunst beginnt für StG mit der griechischen Antike und besitzt dort ihren Höhepunkt in dem Zeitraum von der späten Archaik bis in die späte Klassik. Die Nennung der Giebelfiguren des Parthenon und des Apollon-Heiligtums in Olympia sind Ausweis einer deutlichen Vorliebe für das ‚klassische‘ Menschenbild der Griechen. Bei den Römern wird die realistische Porträtkunst ebenso wie die Leistung der Kulturalisierung durch die provinzialrömische Kunst gelobt. Erstaunlicherweise wird in der späten Aufzeichnung das Mittelalter nahezu übergangen, was mit der vollends vollzogenen geschmacklichen Ablösung von der Jugendstil-Gotik Melchior Lechters zu diesem Zeitpunkt korrespondiert. Innerhalb der Renaissancekunst ragt Fra Angelico hervor. Nicht nur die attraktive Biographie des malenden Dominikaner-Mönches von San Marco, sondern auch die ausgesuchte Feinheit der sakralen Tafelmalerei auf Goldgrund war dem Ästhetizismus um 1900 ja äußerst willkommen. Hier spiegelt StGs Urteil auch einen allgemeinen Geschmack; es dürfte aber auch noch aus den Zeiten der engeren Verbindung zu Lechter herrühren, der ein großer Verehrer Fra Angelicos war, diesen nachahmte und seine Wohnung mit kostbar gerahmten Reproduktionen seiner Werke schmückte.²² StG lobt zudem den Vitalismus der Renais-

²⁰ Vgl. Thormaehlen, *Aufzeichnung*; Ute Oelmann, Karl Josef Partsch. Politik und Kunstgeschichte im George-Kreis, in: GJb 3/2000/2001, S. 176–191.

²¹ Vgl. Guenther, *George und die bildenden Künste*.

²² Zu Lechters Vorliebe für das Mittelalter, Fra Angelico und alle Formen christlicher Mystik vgl. Schütze, *Ein Gotiker im George-Kreis*, S. 157; Melchior Lechters *Gegen-Welten*.

sancemalerei, hier insbesondere den Realismus der Porträtkunst der altdeutschen Künstler. Die Verwurzelung im Leben, die Ähnlichkeit und Lebendigkeit scheinen die Kriterien für das Lob der Porträtkunst Hans Holbeins d.J. zu sein. ‚Wahrheit‘ und ‚Ähnlichkeit‘ sind Grundanforderungen an die Bildniskunst im George-Kreis, wie sich auch im Umgang mit den eigenen Bildnissen und den Porträtplastiken zeigen lässt: Ein Kunstwerk besitzt Leben, wenn es wahr und ähnlich ist. Diese recht konventionellen Anforderungen an ein Porträt werden in der kunsthistorischen Vorliebe für Holbein deutlich gespiegelt. Die Kunst der Spätrenaissance und des Barock ist mit der Ausnahme von El Greco und Poussin für den späten StG kaum von Interesse. Deutlichere Aussagen gibt es wieder zur Kunst des 19. Jahrhunderts, dem Jahrhundert der Epigonen. Der französische Neoklassizismus wird ebenso wie der Impressionismus abgelehnt. Die Vorliebe für Arnold Böcklin, der gegen Hans von Marées ins Feld geführt wird, ist eine Konstante, die ihren lyrischen Ausdruck schon in dem Zeitgedicht „Böcklin“ gefunden hatte. An Böcklin bewundert StG die Vitalität seiner mythopoeischen Schöpfungen. Das Fehlverständnis seines Gesprächspartners Karl Josef Partsch, der Böcklins Gemälde als Allegorien oder Stimmungsbilder missdeutet, weist StG schroff zurück. Für einen Künstler wie Böcklin sei der Mythos noch eine erfahrbare Gegenwart gewesen, die sich in der Drastik seiner mythologischen Schöpfungen wie *Pan erschreckt einen Hirten* ausgesprochen habe.

Auf der Basis dieses Ganges durch knapp 2.500 Jahre Kunstgeschichte lässt sich StGs Kunstgeschmack charakterisieren. Er ist zunächst von einer radikalen Anthropozentrik gekennzeichnet. Die Repräsentation der Dingwelt, sei es in Gattungen wie dem Stillleben oder der Landschaftsmalerei, spielt überhaupt keine Rolle. Bei der Repräsentation des Menschen sind es wiederum verschiedene Modi, die StGs Aufmerksamkeit fesseln können: Sei es der schöne athletische Mensch (immer als männlich zu denken), wie ihn die griechische Antike hervorgebracht hat, sei es eine Sphäre sakraler Transzendenz, wie sie die Madonnenbilder Fra Angelicos evozieren. Als dritte Instanz tritt der realistische Blick auf den Menschen hinzu, wie ihn die Porträtmalerei der Renaissance bezeichnet: Die Darstellung des Menschen in seiner Lebenswelt wird hier durch das Kriterium des ‚Wahren‘ beglaubigt. Das Bild- und Kunstverständnis des späten StG gründet sich deutlich auf dem ‚Was‘ der Repräsentation, dem ikonographischen Sujet oder der dargestellten Person, weniger auf der formalen Umsetzung oder der Eigendynamik der Formen. Es verwundert vor dem Hintergrund eines weitgehend dem Gegenständlichen verhafteten Kunstbegriffs kaum, dass sich StG für die Abstraktion nicht interessierte und auch die Deformation des Figürlichen und Gegenständlichen in seiner kunsthistorischen Gegenwart (Expressionismus, Futurismus, Kubismus) gering schätzte. Die Überbetonung der formalen Mittel unter Vernachlässigung des Gegenstandes – nämlich der Darstellung des schönen (männlichen) Körpers – war für StG Zeitsymptom einer Epoche, in der sich die künstlerische Produktion vom ‚Leben‘ auf unzulässige Weise entfernt hatte. Die Mimesis der Porträtplastik im George-Kreis dürfte, auch wenn sie selbst im Kontext einer Zeitströmung stand – nämlich den figürlichen Tendenzen der Neuen Sachlichkeit und verwandter neuklassischer Strömungen der 20er-Jahre –, mit der radikalen Wiedereinsetzung der Mimesis auch die *restitutio in integrum* von Kunst im emphatischen Sinne bedeutet haben, nämlich ihre Wiedereingliederung in das ‚Leben‘, auch wenn ihre Rezeption nur auf das vergleichsweise hermetische Leben innerhalb des Kreises beschränkt blieb.

2.2.2. Georges Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst

Mit zahlreichen bildenden Künstlern in- und außerhalb seines Kreises hat StG nachweislich Kontakt gepflegt. In der symbolistischen Frühphase ist sein Geschmack ganz auf die Erzeugnisse der Art nouveau aus Frankreich und Belgien hin ausgerichtet. In Paris und Brüssel lernte er berühmte Maler kennen, aber auch zu Künstlern des deutschen Jugendstils knüpfte er Kontakte. So begründete die Begegnung mit Ludwig von Hofmann in Rom im April 1898 eine länger anhaltende Hochschätzung, als deren poetische Früchte die Gedichte „Feld vor Rom“ (V, 68) und „Südliche Bucht“ (V, 69) im *Teppich des Lebens* gelten.²³ Hofmanns Traumlandschaften aus Mittelalter und Antike, in denen sich leicht bekleidete, wenn nicht nackte junge Menschen mit ideal geformten, androgynen Körpern ergehen, sind zum Inbegriff des Schönheitskults in Deutschland um 1900 geworden (Farbtafel K).²⁴ Sie übten eine große Anziehung auf StG aus. In der Frühzeit besaß StG eine größere Affinität zur Malerei, auch seine Verehrung für Böcklin, dessen ortlose Antike ihm Zeichen einer antiintellektuellen Vitalität und allegoriefernen Bildkunst war, zeugt davon. Ikonographisch ist die Kunst Ludwig von Hofmanns davon nicht weit entfernt, auch wenn sie dem schöneren Fluss der Linien den Vorzug gibt. Der durch den Blick auf die Antike maßgeblich geformte schöne Leib in arkadischer Landschaft ist bei Hofmann immer schönlinig stilisiert. StG selbst bekam in Rom 1898 das Pastell *Allegorie* von Hofmann geschenkt.²⁵ Zwei in StGs Nachlass überlieferte Kohlezeichnungen hatte Hofmann vermutlich für eine Veröffentlichung in den BfDK geschickt (StGA). Dies ist symptomatisch für StGs Erwerb von Kunstwerken, die er in der Regel nicht kaufte: Das Bild dient in hohem Maß als eine persönliche Gabe und ist nicht für das Publikum bestimmt.²⁶ Es ist Teil der Freundschaftspraxis als einem geistigen Verkehr gleichgestimmter Seelen. Zugleich fällt ein Schlaglicht auf die ästhetischen Vorlieben StGs. Schönheit inkarniert sich im wohlgeformten menschlichen Körper, hier insbesondere – Göttliches indizierend – in der Schönheit des vollkommenen Jünglingskörpers, womit stimmungsmäßig die Antike und der Ephebenkult des Fin de siècle aufgerufen werden; man erinnere sich nur an Thomas Mann als einen weiteren prominenten

²³ Vgl. dazu Ingo Starz, Die Spur des Leibes. Ästhetische Korrespondenz bei Ludwig von Hofmann und Stefan George, in: GJb 4/2002/2003, S. 137–162 (mit älterer Literatur); Bernhard von Waldkirch, *Ludwig von Hofmann – Rainer Maria Rilke – Stefan George. Eine vergleichende Studie zum Verhältnis von Dichtung und Malerei um 1900*, Typoskript, Genf 1978 (2. Fassung 1990), S. 29–51. Zum biographischen Kontext der Italienreise von 1898: Ernst Wiegand Junker, Stefan Georges erste Romfahrt mit Theodor Dienstbach im Jahre 1898. Schicksalslinien und Werkbezüge, in: *Neue Beiträge zur George-Forschung* 11/1986, S. 4–39.

²⁴ Vgl. etwa Ingo Starz, Gebärden des Lebens. Zu den Werken des Malers Ludwig von Hofmann, in: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hrsg. v. Kai Buchholz u. a., Bd. 1, Darmstadt 2001, S. 241–245.

²⁵ Bingen, Stefan-George-Museum, abgebildet in: Wolff, *Stefan George*, S. 24–25, Kat. Nr. 203. StG schenkte Hofmann ein Exemplar vom *Jahr der Seele* mit Widmung (StGA). Auch an Friedrich Gundolf hat Hofmann 1905 als Dank für die Übersendung der *Zwiegespräche* das wohl schon in den 1890er-Jahren entstandene Pastell vom Zweikampf des jungen Tristan mit Morolt (nach Karl Immermann) geschickt (University of London, Nachlass Friedrich Gundolf), vgl. *Gundolf Briefe. Neue Folge*, hrsg. v. Lothar Helbing u. Claus Victor Bock (CP 66/68), Amsterdam 1965, S. 30f.

²⁶ So sind die meisten der in StGs Nachlass erhaltenen Kunstwerke als Geschenke der Künstler in den Besitz des Dichters gelangt und oft auch mit persönlichen Widmungen versehen, vgl. die Auswahl in: Wolff, *Stefan George*.

Verehrer der Kunst Ludwig von Hofmanns.²⁷ Die ‚Feier des Leibs‘ als ein auf dem geistigen Erlebnis des Körperlichen basierender, maßgeblich durch den Blick auf die Antike geformter Jugendkult findet sich gleichermaßen bei Hofmann und StG. Hofmann hat erkannt, dass nach dem Ersten Weltkrieg die Zeit dieser schönheitstrunkenen Phantasien vorbei war. Bei StG aber blieb die Vorliebe für die Androgynität der Jünglingsfiguren bis zum Lebensende bestehen: Damit wird ein genuines Gestaltungselement der Jahrhundertwende, das zugleich aber auch Abbild des homoerotisch aufgeladenen Erziehungsideals des Kreises ist, zur ästhetischen Norm, welche die Produktion von Plastik im George-Kreis nachhaltig bestimmen wird. Kunsthistorisch müssen auf der Grundlage dieser Prämisse noch die Gestaltungskriterien herausgearbeitet werden, die Skulpturen wie Thormaehlers Kouros auf dem Sportfeld von Bad Kreuznach vom monumentalen Muskelpathos der faschistischen Bildhauerei möglicherweise doch eher trennen, als dass sie diesem ästhetisch beipflichten.

Wenn auch als Avantgarde vom akademischen Kunstbetrieb gelöst, nimmt der sich um StG sammelnde Dichterkreis der BfdK mit seinen ästhetischen Vorlieben am regen Bilder- und Ideenverkehr der internationalen Art nouveau teil.²⁸ Hierher gehört ganz generell die frühe Duldung, ja Schätzung der Malerei durch StG, der sich erst nach dem Maximin-Erlebnis vom lyrischen Dichter des Fin de siècle zum Geistpolitiker und Dichterseher wandelt. Vom lyrischen, maßgeblich vom französischen Symbolismus beeinflussten Frühwerk der Herbststimmungen, Parkszenen und antiken Traumlandschaften transformiert sich StG zum Programmdichter eines ästhetischen Staatsgebildes und Verwalter eines ortlosen Geisterreiches, dessen Kern die Pädagogik der Meister-Jünger-Konzeption ist. Die bildende Kunst ist nicht mehr integraler Bestandteil dieser Welt, aber doch das Bild und die Plastik. Zum frühen StG, der neben sich noch eigenständige künstlerische Positionen gelten ließ, führt kaum ein Weg von der Herrschaft über die Bilder zurück, wie sie sich im Vollzug der Geistpolitik noch bis zum letzten von den Erben angestrebten, aber unverwirklichten Projekt offenbart: einer ‚Ikonographie‘ des Dichters als fotografischem Kanon.²⁹

2.3. Kunstproduktion im George-Kreis (Buchillustration, Graphik, Malerei, Fotografie, Plastik)

2.3.1. Mitarbeit bildender Künstler an den *Blättern für die Kunst*

Seit 1892 wurden immer wieder Werke der bildenden Kunst den BfdK als Einlage beigegeben. Dies änderte sich erst ab der vierten Folge, mit der die BfdK ausschließlich zu einem Organ der Dichtkunst wurden. Die Beigaben von Reproduktionen nach

²⁷ Vgl. Bernhard Böschstein, Ludwig von Hofmann als Maler der Dichter. Erläuterungen und Spiegelungen: Rilke und Hofmannsthal, Thomas Mann und George, in: GJb 4/2002/2003, S. 112–136; Katharina Bedenig-Stein, *Nur ein „Ohrenmensch“? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten*, Berlin u. a. 2001, S. 49.

²⁸ Vgl. KTS; Jost Hermand, Stefan George und der Jugendstil, in: *Gestalt. Funktion. Bedeutung. Festschrift für Friedrich Möbius zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Franz Jäger u. Helga Scieurie, Jena 1999, S. 193–207.

²⁹ Die kurz nach StGs Tod geplante Bildersammlung wurde nicht veröffentlicht; erst Robert Boehringer hat mit *Mein Bild von Stefan George* einen ikonographischen Kanon publiziert.

Gemälden und Graphiken von Hermann Schlittgen, August Donnay, Fernand Khnopff, Leo Samberger, Melchior Lechter und Paul Herrmann sollten die Zeitschrift vermutlich über den Kreis an Dichtung interessierter Leser hinaus interessant machen. Zugleich waren die Bilder mit ihrem hervorgekehrten Symbolismus (wie Khnopffs *Tote Stadt*) aber auch Teil des ästhetischen Programms. Wie in Belgien und Frankreich sollte auch die bildende Kunst an StGs Erneuerungsbestrebungen teilhaben. Doch gelang es nicht, wirklich bedeutende deutsche Künstler für die Mitarbeit an den BfdK zu gewinnen.³⁰ Der von Thomas Theodor Heine gezeichnete Einband, der in unterschiedlichen Farben die Hefte bis zur siebten Folge schmückte, ist mit der dem Ornament verbundenen Figur eines Hirtenknaben mit Flöte dem Zeitgeschmack geschuldet. Nach 1895 rückte die bildende Kunst durch die Bekanntschaft und engere Zusammenarbeit StGs mit Melchior Lechter stärker ins Zentrum. Bildende Kunst hieß jetzt vor allem progressive Buchgestaltung als Kampfansage gegen den Naturalismus und die billige Druckindustrie, die das ‚schöne Buch‘ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem geschmacklos gestalteten Massenartikel degradiert hatte. Dies bedeutete zugleich den Anschluss des deutschen Kunstgewerbes an die Innovationen und internationalen Standards des europäischen *Fin de siècle* in Belgien, Frankreich, Österreich und England. Man kann für den Zeitraum von 1897 bis 1907 annehmen, dass StG selbst die aufwendige Gestaltung der Publikationen des Verlags der Blätter für die Kunst in Richtung des buchkünstlerischen Gesamtkunstwerks, für die ausschließlich Lechter verantwortlich zeichnet, nicht nur gewollt, sondern auch ideell getragen hat.³¹ Bei der Einkleidung der Gedichte in ein gotisches Gewand wurde Lechter erstaunliche Freiheit gewährt. Lechters Vorliebe für William Morris, den Gründer der Kelmscott-Press (1891), und die englische Arts and Crafts-Bewegung, seine Sensibilität für die ästhetischen Reize der Formenwelt des gotischen Mittelalters und die Gestaltung von Handschriften und Frühdrucken, sein Hang zum nazarenisch inspirierten Mystizismus und zur Romantik³² sowie sein großes technisches Können und sein Selbstverständnis als Meister einer mit höchsten Ansprüchen arbeitenden Handwerkskunst haben die für StG gestalteten Publikationen vom *Jahr der Seele* bis zum *Siebenten Ring* zu herausragenden Werken der Buchkunst in Deutschland um 1900 gemacht. In ihrem progressiven Anspruch, für Deutschland den Anschluss an die internationale Formensprache der Art nouveau und Stilkunst herzustellen, können sie den Arbeiten Henry van de Veldes, den Publikationen der *Insel* und des Verlags Eugen Diederichs an die Seite gestellt werden.³³ Gleichwohl war StGs Interesse an

³⁰ Neben Melchior Lechter und Reinhold Lepsius standen vermutlich Max Klinger, der die Zeitschrift seit 1892 bezog, sicher aber Ludwig von Hofmann auf der ‚Wunschliste‘ für eine Mitarbeit, wie dem *Verzeichnis der Erscheinungen der Blätter für die Kunst* (Berlin 1904) zu entnehmen ist, vgl. KTM, S. 88, Kat. Nr. 105. Hofmann gestaltete jedoch nur den Einband der *Ausgewählten Gedichte* Hugo von Hofmannsthal, die 1903 in 300 Exemplaren im Verlag der Blätter für die Kunst erschienen, vgl. KTM, S. 112, Kat. Nr. 112.

³¹ Die intensive Zusammenarbeit dokumentiert der Briefwechsel: *Melchior Lechter und Stefan George. Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Günter Heintz, Stuttgart 1991; vgl. I, 5.6.2.

³² Vgl. Thimann, *Geheiligte Überlieferung*.

³³ Vgl. dazu Wolffhard Raub, *Melchior Lechter als Buchkünstler. Darstellung, Werkverzeichnis, Bibliographie*, Köln 1969; Bert Treffers, Melchior Lechters Buchkunst, in: *Melchior Lechter. Der Meister des Buches. 1865–1937*, Amsterdam 1987 (CP 179/180), S. 5–19; Karlhans Kluncker, Dichtung und Buchschmuck. Melchior Lechter zum 50. Todestag, in: ebd., S. 20–60; Schütze, *Ein Gotiker im George-Kreis*, S. 164–180; Wolffhard Raub, Melchior Lechter als Buchkünstler, in:

aufwendig gestalteten Büchern, die den Text der Dichtung in Bild- und Rahmenwerk einer dekadenten Phantasie-Gotik einbetten, intermittierend, sodass er bereits mit *Tage und Taten* von 1903 zu den Prinzipien äußerst schlichter, allein auf der Wirkung der serifenlosen Typen beruhenden Gestaltung zurückkehrte, welche schon die ersten Gedichtbände (vgl. z. B. das von StG wohl weitgehend selbst entworfene Titelblatt der *Hymnen* von 1890) als Ausweis der aufmerksamen Rezeption des französischen Symbolismus ausgezeichnet hatte. Lechters Projekt einer Bergung der Georgeschen Poesie in einer kostbaren und allumfassenden ‚Buch-Kathedrale‘ als Gesamtkunstwerk, wie sie wohl vor allem der großformatige *Teppich des Lebens* (1899/1900) mit seinem Rahmenwerk von dezidiert sakraler Symbolik darstellt, war für StG abgeschlossen (vgl. I, Abb. 11 oben; Farbtafel D). Lechter lieferte lediglich noch die typographische Gestaltung sowie die Signets der Urne und der zunehmend anachronistisch wirkenden neugotischen Monstranz für die Publikationen der BfdK und des Verlags Georg Bondi, der StGs Dichtungen ab 1899 auch für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich machte. Von der direkten Mitarbeit an weiteren Buchprojekten StGs wurde Lechter ausgeschlossen. Den Motivschatz mit seinem sakralen Bezugsrahmen nutzte Lechter jedoch weiterhin für eigenständige Publikationen wie den *Vier Büchern von der Nachfolge Christi* des Thomas von Kempen (Berlin 1922), die im strengen Sinn nicht mehr zu den Publikationen des George-Kreises zählen.

Die Zusammenarbeit mit Melchior Lechter markiert die Episode des höchsten Interesses StGs für die spezifischen Qualitäten bildender Kunst. Ansonsten blieb das ‚öffentliche‘ Engagement für bildende Künstler eher marginal. StGs Geschmack blieb dem Symbolismus verhaftet, eine größere Sensibilität für die künstlerische Avantgarde, wie sie etwa Karl Wolfskehl als Freund, Mentor und Sammler der Münchner Künstler des *Blauen Reiters* – insbesondere Franz Marcs und Wassily Kandinskys – bewies, begegnet bei ihm kaum.³⁴ So erstaunt es nicht, dass als einzige genuine Veröffentlichung zur bildenden Kunst unter dem Signet der BfdK – also mit ausdrücklicher Billigung StGs – im Jahre 1905 die Mappe mit zwölf Reproduktionen von Zeichnungen Ernst Gundolfs erschien.³⁵ StG nahm Anteil an den künstlerischen Versuchen des Autodidakten Gundolf, der täglich zeichnete und bis zu seinem Tod 1945 Tausende von Arbeiten in Feder, Pastell, Öl und Radierung anfertigte, um diese gewöhnlich im privaten Kreis zu verschenken. StG, dem Gundolf eine Reihe von Blättern schenkte (StGA, vgl. Abb. 2), bedachte diese mit Lob und Kritik (so kritisierte er etwa die misslungene Nacktheit von Figuren, die denn auch recht bald aus dem Themenkreis der Zeichnungen Gundolfs verschwand).

Im *Siebenten Ring* findet sich eine Widmung an Ernst Gundolf, die seine mit emsigem Fleiß betriebene Zeichenkunst als „werk aus nachtgesponnenen fäden“ (VI/VII, 171) charakterisiert. Doch stellt sich die Frage, warum die BfdK gerade mit diesen Zeichnungen abstrakt-menschenleerer Traum- und Urlandschaften aus dem Wirkungskreis eines privaten Nebenstundenkünstlers, der keineswegs auf öffentliche Wirkung aus war, heraustraten. Die Zeichnungen, deren dilettantische Züge unüber-

Melchior Lechters *Gegen-Welten*, S. 129–145; Ute Oelmann, Vom handgeschriebenen Buch zur Erstausgabe. Schrift- und Buchkunst Stefan Georges, in: CP 56/2007, 276/277, S. 63–76.

34 Vgl. Schütze, *Wolfskehl und die bildende Kunst*.

35 *Zwölf Zeichnungen von Ernst Gundolf*, Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1905. Vgl. Thimann, *Ernst Gundolf als Zeichner*; Thimann, „werk aus nachtgesponnenen fäden“.

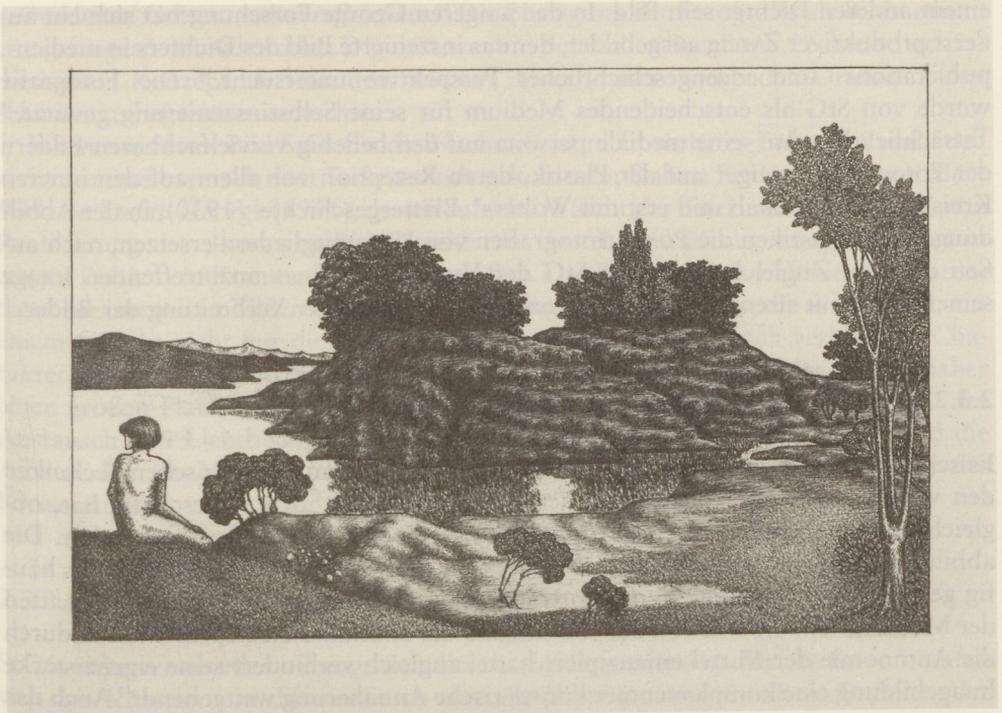


Abb. 2 Ernst Gundolf, Federzeichnung einer Landschaft mit nackter Jünglingsfigur, die im Profil aus dem Bild herauschaut.

sehbar sind, kann man nur mit sehr viel gutem Willen den abgründigen Phantasiegebilden Alfred Kubins vergleichen. Als Ausweis einer tatkräftigen Erneuerung der Bildsprache in Deutschland unter der Ägide StGs konnten die äußerst zart und zittrig gezeichneten Landschaften kaum durchgehen. Auch blieb, was sonst noch innerhalb des Kreises gezeichnet – wie Friedrich Gundolfs gekonnt witzige Karikaturen –,³⁶ gedruckt, abgeschrieben, kalligraphiert und gebastelt wurde, auf den privaten Gebrauch beschränkt. In den Bildmedien war eine Wirkung über das Private hinaus anderen Gattungen vorbehalten: der Fotografie und der Plastik.

2.3.2. Bildnis und Image: George und die Fotografie

In einem geradezu klassisch gewordenen Kapitel seines Buches *Bilderdienst* hat Gert Mattenklott sich ausführlich mit StGs Selbstinszenierung und dem Umgang mit dem Medium der Fotografie auseinandergesetzt.³⁷ Das Bild StGs in materieller, literarischer und metaphorischer Sicht ist zentraler Bestandteil der Geschichte und Wirkung des Dichters und seines Kreises. Ja, über dem lyrischen Werk steht wie wohl bei kaum

³⁶ Konvolute davon im StGA und University of London, Institute of Germanic and Romance Studies, Gundolf Archive.

³⁷ Mattenklott, *Bilderdienst*, bes. S. 175–218.

einem anderen Dichter sein Bild. In der jüngeren George-Forschung hat sich ein äußerst produktiver Zweig ausgebildet, der das inszenierte Bild des Dichters in medien-, publikations- und ideengeschichtlicher Perspektive untersucht.³⁸ Die Fotografie wurde von StG als entscheidendes Medium für seine Selbstinszenierung genutzt.³⁹ Tatsächlich beruhte seine mediale persona auf den beliebig vervielfachbaren Bildern der Fotografie, weniger auf der Plastik, deren Rezeption vor allem auf den inneren Kreis beschränkt blieb und erst mit Wolters' ‚Blättergeschichte‘ (1930), in der Abbildungen von Plastiken die Porträtfotografien von Kreismitgliedern ersetzen, nach außen drängte. Zugleich begegnete StG der Verbreitung eines unzutreffenden Image seiner selbst mit strenger Auswahl, Kontrolle und gelenkter Verbreitung der Bilder.

2.3.2.1. Fotografie und Wirklichkeit

Es scheint, dass StG generell und im Gegensatz zu anderen künstlerischen Techniken den verbleibenden Realitätsrest in der Fotografie recht hoch eingeschätzt hat, obgleich man es in seinem Fall fast nur mit inszenierten Fotografien zu tun hat. Die abbildende und gewissermaßen naturalistische Qualität der Fotos wird im Kreis häufig gelobt. StGs Auffassung vom Porträt nimmt nicht an den ästhetischen Debatten der Moderne teil, die sich von dem Paradigma der abbildhaften Repräsentation durch die Autonomie der Mittel emanzipiert hatte; zugleich verhindert seine eigene starke Imagebildung eine komplementäre künstlerische Annäherung weitgehend.⁴⁰ Auch das späte, wenn auch unrealisiert gebliebene ‚ikonographische‘ Projekt von Kreismitgliedern, eine Sammlung von verbindlichen, d. h. von allen Zufällen der Momentaufnahme gereinigten Bildnissen des Dichters zu veröffentlichen,⁴¹ deutet darauf hin, dass an die Auswahl der Bilder Wahrheitskriterien im Sinne ‚echter‘ und ‚getreuer‘ Abbilder angelegt werden sollten. Fotografie wurde dabei nicht als künstlerisches Bild eingestuft, sondern diente durch ihren „naturalismus“ als Beleg für Authentizität.⁴² In diesem Sinne hatte schon StG selbst veranlasst, eine Fotografie statt ein künstlerisches Porträt des verstorbenen Maximilian Kronberger in das Gedenkbuch *Maximin* (Berlin 1907) einzufügen. Sehr zum Ärger Melchior Lechters, der für den Buchschmuck verantwortlich zeichnete, wurde mit der ungeschönten Fotografie des verstorbenen Knaben die Sphäre der Kunst überschritten und die Präsenzerfahrung des leiblich

38 Vgl. Dieter Mettler, *Stefan Georges Publikationspolitik. Buchkonzeption und verlegerisches Engagement*, München, New York 1979; Braungart 1997, S. 118–153, Kap. II.2: „Das Haupt“; Blasberg, *Charisma*; Greischel/Stettler, *George im Bildnis*; Raulff, *Plastische Passbilder*; Martin Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, Düsseldorf 2002; Meier, *Neue Kalokagathoi*.

39 Vgl. II, 5.4.1.

40 In diesem Sinn Braungart 1997, S. 129.

41 Vgl. dazu Martus, *Werkpolitik*, S. 662–666; Raulff 2009, S. 102–104. Es gab in diesem Projekt zwei Positionen: Einerseits die von Mehnert und Stauffenberg vertretene, nur offizielle und feierliche ‚Staatsporträts‘ zu verwenden, andererseits die liberalere Variante Boehringers, auch Schnappschüsse und private Fotografien einzubeziehen.

42 So Robert Boehringer in einem Brief an Mehnert und Stauffenberg v. 10.2.1937, StGA, zit. nach Martus, *Werkpolitik*, S. 664: „Fotografie ist naturalismus. Auch die sorgfältigste Auswahl schafft das nicht weg. [...] Aber freilich: dies bleibt nicht-kunst. Immer fehlt der schutz mit dem das kunstwerk die person umgibt.“

gewordenen Gottes medial reflektiert.⁴³ Die Einfügung der Fotografie als Bildmedium von geringerer künstlerischer Dignität war ein deutlicher Bruch mit Lechters buchästhetischem Konzept, der mit dem wie ein Bilderrahmen wirkenden Ornament den Schaden zu begrenzen versuchte.

Ein autorisiertes Bild StGs für die Nachwelt ist nicht mehr zu Lebzeiten und auch nicht unmittelbar nach dem Tod zustande gekommen; Robert Boehringers Buch *Mein Bild von Stefan George* (1951), dessen subjektive Sicht der Titel andeutet, ist als späte Realisierung des ‚Ikonographie‘-Projekts zu verstehen. Der zugehörige Text ist in langen Partien ein Kommentar zu Fotografien. Der George-Kreis kultivierte in Parenthese zur intensiven Bildzirkulation eine physiognomische Praxis, die es verstand, aus einem Gesicht nicht nur die Qualität der Schönheit, sondern auch verborgene Charaktereigenschaften und Anlagen herauszuschauen. Die Gesichtsprosa nimmt daher einen großen Platz in der Kreisliteratur ein; ebenso waren die Anfertigung und der Austausch von Lichtbildern eine geläufige Bildpraxis. In deren Zentrum stand die Anwesenheit des Meisters in effigie, wie sie sich in Bildproduktion und -rezeption des Kreises äußert.

2.3.2.2. Hoffotografen

StG wählte verschiedene Fotografen, bei denen die professionellen Atelierfotografen von den Künstlern zu differenzieren sind. So lichteten etwa Reinhold Lepsius oder Alexander Zschokke StGs Kopf zu Studienzwecken bei der Vorbereitung eines Gemäldes oder einer Plastik ab. Durch die Publikation von Sabine Lepsius von 1935 und die Wiederverwendung Boehringers sind auch diese für den privaten künstlerischen Gebrauch bestimmten Fotografien in die George-Ikonographie eingespeist worden.⁴⁴ Auch der im zeit- und raumlosen Dunkel schwebende Kugelkopf StGs, 1909 ‚in Simmels Bibliothek‘ vom Sohn des Philosophen aufgenommen, hat sich ins kollektive Gedächtnis eingegraben und verschiedenste Deutungsspekulationen hervorgerufen, wonach sich gerade an dieser Fotografie Simmels Einfluss auf die Porträtauffassung StGs und seine Hinwendung zur Plastik offenbaren soll.⁴⁵

In der Zeit nach 1900 galten zunächst Jacob, dann auch sein Bruder Theodor Hilsdorf als Hoffotografen des Kreises (Abb. 3).⁴⁶ Ihre Bilder haben das Image StGs in der Öffentlichkeit geformt. Sie fertigten von StG, Gundolf und Lechter Porträtserien an, die zum Teil noch dem Typus des repräsentativ-bürgerlichen Künstler- und Ge-

⁴³ So schon FW, S. 320.

⁴⁴ Vgl. die Mappe mit Brief-Faksimiles und elf Bildnissen als Beigabe zu Sabine Lepsius, *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft*, Berlin 1935.

⁴⁵ Vgl. RB I, Taf. 115 (dort fälschlich auf 1911 datiert); Hauser, *George und die bildenden Künste*, S. 100–104; Raulff, *Plastische Passbilder*.

⁴⁶ Vgl. G/G, S. 205 (anlässlich einer Fotografie von Percy Gothein): „Wenn unser Binger hoffotograf einmal wieder herüber kommt – so veranlass das nötige – denn ein gewöhnliches fotografen-bild bringt immer nur das vulgäre ans licht.“ Zum Kontext vgl. Braungart, *Gesicht*. Die Hilsdorf-Fotografien der Sammlung Franz Toth wurden wiederholt in Ausstellungen gezeigt, vgl. z.B. *Theodor Hilsdorf 1868–1944. Königlich-Bayerischer Hofphotograph*, hrsg. v. Bertold Roland, Ausstellungskatalog, Mainz 1987. Vgl. die von Jacob und Theodor Hilsdorf aufgenommenen Fotos von Kreismitgliedern im Personenlexikon (↗ Percy Gothein, Friedrich Gundolf, Erich von Kahler, Berthold Vallentin, Albert Verwey, Friedrich Wolters).

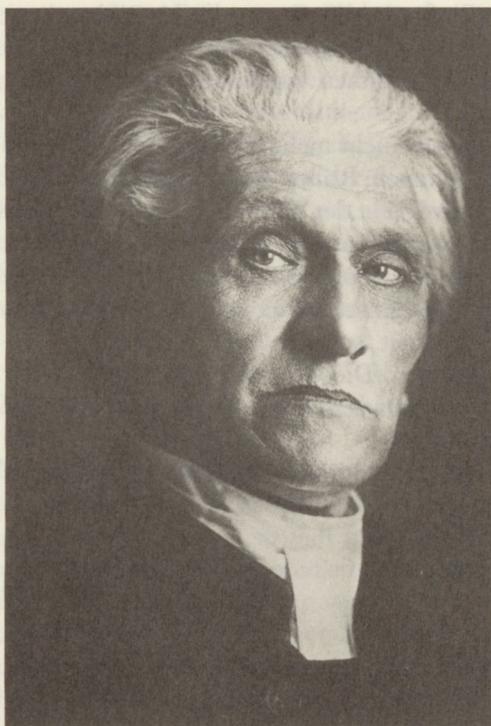


Abb. 3 Bildnis Stefan George (1928), Fotografie Theodor Hilsdorf.

lehrtenporträts, wie es sich im späten 19. Jahrhundert als Gemäldeersatz herausgebildet hatte, zuzurechnen sind. Mit ihren malerischen Effekten und Retuschen, welche den distanziert und monumental gesehenen Personen ihre Aura als ein nicht-sichtbares Fluidum zurückgeben, orientieren sich diese Fotografien letztlich noch an Vorbildern der Porträtmalerei.⁴⁷ Die Firma Hilsdorf hat die George-Ikonographie mit ihren kunstvoll ausgeleuchteten Profilbildnissen maßgeblich geprägt und auch die herrscherhaften Altersbildnisse aufgenommen. Friedrich Gundolf schreibt schon 1912 an StG, dass sein Kopf nun längst nicht mehr seine „Privatsache“ sei und wirbt für die Freigabe eines Hilsdorfschen Profilbildes an alle interessierten Besteller, da dieses am besten seine „Realität“ – hier scheinen alte Topoi von Bildmagie und dem stellvertretenden Bildnis auf – unter Beweis stellen könne (G/G, 236f.). Dabei versuchte StG, die Kontrolle über die reproduzierbaren Bilder zu behalten.

Mit Jacob Hilsdorf bestand eine Absprache, derzufolge nur von StG ausdrücklich genehmigte Bilder zirkulieren durften.⁴⁸

StG dürfte die Fotografien der Brüder Hilsdorf jedoch kaum als Kunst verstanden haben. Fotografie war vielmehr die Möglichkeit, ein möglichst ähnliches Abbild zu erlangen, das aber zugleich auch eine die Züge verallgemeinernde Erscheinung transportieren konnte. Fotografien wurden auch als Erinnerungshilfen angefertigt, wie es z. B. der Fall Percy Gotheins belegt, bei dem die nach der ersten Begegnung in Heidelberg 1910 bei Jacob Hilsdorf in Auftrag gegebene Fotografie wohl auch dazu dienen sollte, den verifizierenden Vergleich mit dem archaischen Relief durchzuführen, an das Percys Physiognomie StG erinnert hatte (G/G, 204f.).

2.3.2.3. Inszenierung

Bemerkenswert sind StGs Strategien, das Zeitliche aus der Fotografie zu entfernen, sie hinsichtlich ihrer Wirkung auf das zeitlos Gültige hin zu transzendieren. Ziel war, das Charisma des Meisters, Sehers und Führers in effigie, und damit auch in körperlicher Abwesenheit, erfahrbar werden zu lassen, dem Gesicht eine sakrale Aura zu verleihen,

⁴⁷ Vgl. Braungart 1997, S. 127.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 133.

die mit der quasi-religiösen Erfahrung des Bilderdienstes im George-Kreis korrespondierte. StGs Bildpolitik war auch Demonstration und Ausübung von Macht über die persönliche Anwesenheit hinaus. Sein bevorzugter Bildtypus war das Profil. Diese Wahl ist keineswegs nur den Eigentümlichkeiten seiner Physiognomie geschuldet, die das Frontalbildnis weniger vorteilhaft erscheinen ließen. In seiner strengen Distanzierung ist das Profilporträt seit der Antike der Prototyp des Herrscherbildes. StG übertrug diesen Typus, wie ihn schon Münzen und Medaillen zeigen, auf seine Ikonographie, die jede impressionistische Unbestimmtheit seiner Physiognomie, die er an den meisten Gemälden bemängelte, vermeidet. Es ist eine inszenierte Unnahbarkeit, die zugleich den Betrachter ausschließt.⁴⁹ Zu diesem Bildnistypus kann sich der Betrachter nur in Ehrfurcht und Bewunderung verhalten; eine direkte Interaktion bleibt ihm versagt. Zudem legte sich StG auf den Typus des heroischen Bildnisses fest: Kein Lächeln, keine Bewegung der Mimik, keine Attribute und nahezu gänzlich retuschierte Hintergründe kennzeichnen die offiziellen Serien. Die Ästhetik des Schnappschusses rigoros vermeidend, erscheint StG priesterhaft inszeniert mit faltendurchfurchter Denkerstirn, wobei der Akzent ganz auf der Wirkung des Kopfes liegt. Die Ähnlichkeit mit dem leoninen Typus des Herrscherporträts steht in der Tradition antiker Vorbilder (z. B. Lysipps Bildnis Alexanders des Großen mit der Löwenmähne) des Mensch-Tier-Vergleichs, der in der Renaissance einen neuen Rezeptionsschub erhielt und in allen Spielformen der Physiognomik bis in die Moderne fortlebte.⁵⁰ Dieser erlaubt Schlüsse vom Äußeren auf das Innere eines Menschen, dem etwa die Charaktereigenschaften des Löwen – Kraft und Milde – zugemessen werden. Das Bildnis StGs ist aber nicht nur *vera effigies*, sondern dient in der Rezeption dazu, den Typus des George-Menschen zu formen, wie er sich schon im frühen Kreis mit Varianten von Gundolf bis Wolters – zumindest in ihren Bildnissen – abbildet. In den nachfolgenden Kreisen wird die Stilisierung der physiognomischen Ähnlichkeit (auf StG hin, aber auch bei den Jüngern untereinander) immer größer, sodass die Identifizierung zunehmend schwerfällt. Was sich zuletzt aber nicht in der Fotografie, sondern – transzendiert im Kunstwerk – in der Bildnisplastik abbildet, ist der vollkommene George-Mensch, die geistige George-Jugend, die in ihrer neuklassischen Gestalt eine Form modernen Griechentums darstellt.⁵¹

Diese Beobachtungen zum Problem des Gesichts im George-Kreis verdichten sich in der berühmten Fotografie *Im Pförtnerhaus*, um 1924 im angemieteten Nebengebäude einer Villa im Berliner Grunewald aufgenommen (Abb. 4).⁵² In ihr wird die Ikonizität von StGs Gesicht als zentraler Glaubensinhalt des Kreises, und damit der Ziel- und Endpunkt der Produktion von Bildern, auf eine vieldeutige Spitze getrieben. Es handelt sich um Abbild und Bildallegorie zugleich.

Vor einer geblühten Tapete sitzt der sichtlich von Krankheit gezeichnete Dichter mit fast geschlossenen Augen eher nach innen als nach außen blickend. Kaum scheint

⁴⁹ Vgl. Mattenklott, *Bilderdienst*, S. 198.

⁵⁰ Vgl. Evans, *Das Antlitz Georges*. Zum Fortleben der physiognomischen Praxis in der Moderne vgl. vor allem Claudia Schmolders, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 1995; dies. (Hrsg.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996; dies., *Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie*, München 2000.

⁵¹ Vgl. dazu Meier, *Neue Kalokagathoi*.

⁵² RB I, Taf. 138. Zu dem Foto Mattenklott, *Bilderdienst*; Raulff, *Bildungshistoriker*, S. 131; Hoffmann, *Stauffenberg*; Blasberg, *Charisma*.



Abb. 4 *Im Pförtnerhaus*, Fotografie (1924).

er Kenntnis von zwei jungen Männern in der rechten Bildhälfte zu nehmen, von denen der eine, Claus von Stauffenberg, mit verehrungsvollem Blick zum abgewandten Dichter schaut, wogegen der zweite, sein Bruder Berthold, den Betrachter anblickt. Die Fotografie ist Dokument der Meister-Jünger-Pädagogik und Hierarchie im Dichterstaat und erhält ihre besondere Zuspitzung durch ein wohlinszeniertes ‚Bild im Bild‘. Es ist das um 1910 entstandene Profilbild StGs an der Wand, das wie eine Ikone über der Szene zu schweben scheint und die unübersehbaren Spuren des körperlichen Verfalls im Antlitz des Dichters auf ein ‚wahres‘, überzeitliches Bild hin transzendiert. Das Bild an der Wand ist eine der von StG für die Verbreitung sanktionierten Fotografien, deren er sich nach 1910 zunehmend bediente. Die Reproduktion zerstört dabei nicht die Aura, wie Walter Benjamin es formuliert hat,⁵³ sondern im Sinne Hans Beltings, der dieses Phänomen an den Kopien christlicher Kultbilder exemplifiziert hat, potenziert und intensiviert sie die Macht des Urbilds.⁵⁴ In gewollter Distanz zum Betrachter wird hier das Gesicht als eine makellose Oberfläche inszeniert. Man kann die Wiederverzauberung des technisch erzeugten Bildes wohl kaum so gut wie an dem Kult um die Fotografie im George-Kreis beschreiben. Die Fotografie, nicht das Gemälde, verleiht dem Augenblick Ewigkeit, sie fixiert die Schönheit und Ähnlichkeit des geliebten oder verehrten Gegenüber, ohne von der Lüge der ‚Kunst‘ kontaminiert

⁵³ Vgl. dazu Braungart 1997, S. 122–134; ders., *Walter Benjamin*.

⁵⁴ Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 2. Aufl., München 1991.

zu sein. Doch weniger die Augenblicksimpression als ein ‚Herausschauen‘ der überzeitlichen Züge charakterisiert die von StG erstellten Porträts. StG nutzte, bei aller Ähnlichkeitsempfasse, die zwar begrenzten, aber dennoch vorhandenen Mittel der Abstraktion durch die Fotografie und enthob diese damit wieder ihrer rein abbildenden Funktion. Seine Fotografien wirken kalt wie Stein,⁵⁵ betrachtet man sie als Mittel der charismatischen Führung des Kreises. In ihrer strenger Kontrolle unterliegenden Nutzung und Weitergabe werden sie aber wieder zu auratischen Objekten, denen in der Praxis des Kreises gar bildmagische Qualität zukommen konnte.

2.3.3. Plastik im George-Kreis

Nach dem Maximin-Erlebnis (1904) begann StGs Interesse an der Malerei zu schwinden. An ihre Stelle trat die Plastik. StG selbst verstand sich als Plastiker, der Wortgebilde formte und die Menschen seines Kreises neu erschuf. Einer apokryphen Überlieferung zufolge hat er selbst geäußert, dass er, wäre er nicht Dichter geworden, sich wohl zum Architekten oder Bildhauer berufen gefühlt hätte.⁵⁶ Auch lässt sich die Wahl der Plastik als eine ästhetische Opposition gegen die klassische Moderne (insbesondere den Expressionismus) verstehen, in der die Malerei mit der Autonomisierung von Form und Farbe ihren größten Trumpf ausgespielt hatte. Zunächst interessierte sich StG für Rodin, den er persönlich aufsuchte und für „entschieden bedeutend“⁵⁷ hielt. Vermutlich fand hier sein wachsendes Interesse für Plastik, der die Malerei zunehmend nachgeordnet wurde, eine erste Bestätigung. Auch der direkte Einfluss Georg Simmels, der sowohl über Böcklin als auch über Rodin und StG selbst geschrieben hatte, wurde für den offenkundigen Gesinnungswandel verantwortlich gemacht.⁵⁸ Künstlerisch setzte sich StGs Vorstellung von der Plastik jedoch auf eine gänzlich andere Weise um, als dass Rodin als Vorbild namhaft gemacht werden könnte: Nicht in unvollendeter und impressionistisch-offener, sondern in hermetisch geschlossener Form von kugelförmigen Köpfen präsentierte sich die plastische Welt des George-Kreises ab 1913.⁵⁹

2.3.3.1. Wie Caesar

In der Erinnerungsgeschichte des Kreises gibt es eine Episode, die auf leichte Weise in das Problem der Plastik einführt, in dessen Zentrum immer StGs Kopf als Matrix plastischen Arbeitens stand, allerdings mit dem aller ‚Kunst‘ enthobenen Unterschied, dass dieses Haupt nicht aus Gips, Holz oder Bronze, sondern vom Leben selbst, von des Dichters großen Leiden geformt worden war.⁶⁰ In immer neuen Beschwörungen

⁵⁵ Vgl. Raulff, *Plastische Passbilder*, S. 36.

⁵⁶ Zitat bei Raulff, *Steinerne Gäste*, S. 7.

⁵⁷ Zit. nach ZT, S. 263 (Aufzeichnung vom 4. März 1916, abends bei Ernst Glöckner).

⁵⁸ Vgl. Hauser, *George und die bildenden Künste*, S. 86–99.

⁵⁹ Zur jüngeren Diskussion um die Kreis-Plastik, die eine eigentliche Forschung erst inauguriert hat, siehe Raulff/Näfelt, *Das geheime Deutschland*; Raulff 2009, S. 201–204; Meier, *Neue Kalokagathoi*.

⁶⁰ Vgl. FW, S. 572–586, Kap. 6: „Das Bildnis“.

wurden zudem in StGs Gesicht nicht nur die Züge Dantes, sondern auch – was noch weniger Anspruch auf eine physiognomische Ähnlichkeit hatte – diejenigen Julius Caesars hineingesehen. Diese Geistesverwandtschaft von Dichter und Täter signalisierte der plastische Caesarkopf in Gundolfs Heidelberger Arbeitszimmer. Salin überliefert, dass der Gipsabguss der Caesarbüste aus dem British Museum ein Geschenk jüngerer Freunde von 1914 war. Die Präsenz des Gipsabgusses nahm in der Gegenwart StGs am 21. Februar 1914 geradezu bildmagische Qualität an, indem sich die Züge StGs über diejenigen Caesars legten und sich wundersam anglichen. In einem Moment erhöhter Wahrnehmung wurde für die Anwesenden der Dichter zur Plastik, der Täter wiederum durch StGs Gegenwart gleichsam lebendig und vergeistigt.⁶¹ Neben dem forcierten Antikenbezug, der in StGs Physiognomie Spuren höchsten Altertums aufdecken ließ, exemplifiziert die bildmagische Szenerie vom Februar 1914 Grundlegendes über den Bildbegriff des Kreises. Zunächst erscheint die körperliche Präsenz der Plastik dem ganzheitlichen Theorem der ‚Gestalt‘ zugeordnet, mit dem die Wissenschaftler des Kreises vorzüglich operierten.⁶² Das Bild StGs verfestigt sich zu der petrifizierten Gestalt des strengen Herrschers und Propheten. Neben der Beschränkung auf das distanzierende Profilbildnis in der Fotografie, die sich erst spät mit der Wendung ins Dreiviertelprofil wieder dem Betrachter in pädagogischer Strenge zu öffnen scheint (so z. B. in den Hilsdorf-Porträts von 1928), trat nun die Plastik in die Bilderwelt des Kreises. Ist es im Fall der Caesarbüste ein Rest archaischen Bildzaubers, demzufolge dem Porträt die Kraft zuwachsen kann, Abwesende über das Bild, ja über den Tod hinaus präsent werden zu lassen, so erweist sich in der plastischen Produktion des Kreises auch die andauernde Produktivität eines anderen Topos der Porträttheorie: Bildnisse sind in engster Bindung an die Physiognomie durch *Ähnlichkeit* gekennzeichnet. Ulrich Raulff hat treffend das Prinzip der ‚dreifachen Ähnlichkeit‘ beschrieben, auf welches die Bildnisköpfe hin justiert wurden: Zunächst auf die Ähnlichkeit zum Urbild StG hin, dann auf die Ähnlichkeit der Jünger untereinander als Ausprägungen des George-Menschen und zuletzt auf die Ähnlichkeit zu sich selbst, denn jedes ‚abgeplastete‘ Kreismitglied soll trotz Stilisierung und Idealisierung sich selbst ähnlich sein, also als Individuum erkennbar bleiben.⁶³

61 ES, S. 21f.: „In größerer Ruhe konnten wir diesmal Umschau halten. Das Zimmer war das gleiche; aber der Raum hatte einen neuen Ausdruck, einen nicht mehr nur durch seinen Bewohner geprägten Geist dadurch erhalten, dass auf dem Schreibtisch ein Abguss der Londoner Caesar-Büste stand. Es war unser Dank an Gundolf gewesen, dass wir ihm die Nachbildung dieser späten Büste verehrten, in welcher dieser Caesar-Kenner die echten Züge des geliebten Heros der abendländischen Geschichte durchzufühlen vermochte. Nun hob sich Georges Kopf, ein wenig nach vorne über die Blätter geneigt, im Profil ab von dem Profil der Caesar-Büste, deren Blick durch das Fenster hindurch in die Ferne wies, und es war nicht nur unser Wissen um den gleichen Tag der Geburt, sondern die unentrinnbare Magie dieses Bildes, die zum Vergleich der Züge drängte. Nie hatten wir bis dahin geahnt, wie stark auch im Dichter die Kraft des Täters lag, – nie war uns die Geistigkeit des Römers so deutlich entgegengetreten.“

62 Vgl. II, 3.2. u. 3.3.

63 Vgl. Raulff, *Steinerne Gäste*, S. 17.

2.3.3.2. Atelier/Lapidarium: Der George-Kreis in der Versteinerung

Ab 1913, der Entstehung der ersten Lindenholzporträts von Ludwig Thormaehlen (Köpfe von Morwitz, Wolters, StG, vgl. III, Abb. 3), entstand eine eigentümliche Kopfgalerie von Lebenden, deren Gegenwart sich gewissermaßen im plastischen Bild verdoppelte. Nicht ohne Grund wurde Thormaehlens Atelier ab 1914 zu einem bevorzugten Versammlungsort des Kreises, entstanden dort zunehmend Fotografien, die Menschen und Plastiken zugleich zeigten (Abb. 5).

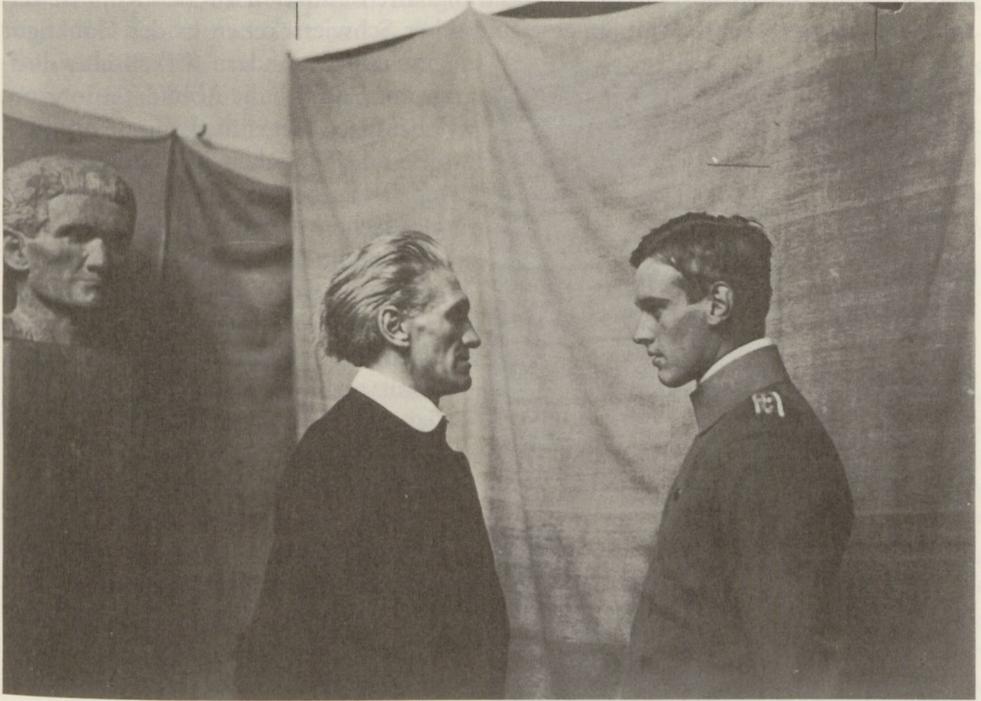


Abb. 5 Atelier von Ludwig Thormaehlen: StG und Erich Boehring mit StG-Büste im Hintergrund.

Es ist dies die von Plastik geprägte Bilderwelt, die den späten StG umgibt und auch ins dichterische und pädagogische Werk mit seiner zunehmend sprachlichen Verfestigung und Neigung zu in Stein gemeißelten Aussprüchen und Lebensklugheiten zurückwirkt. In der literarischen Produktion des Kreises wird die Vorliebe für Plastik ebenfalls intensiver reflektiert, sei es in Vallentins *Winckelmann* oder in dem Michelangelo-Zyklus der Dichtungen Johann Antons.⁶⁴ Schon zahlenmäßig ist die Produktion von weit über 200, schätzungsweise bis zu 400 Bildnisbüsten im George-Kreis bemerkenswert. Ein Teil dieser Bildnisse befindet sich heute im Deutschen Literaturarchiv in Marbach, im Stefan George-Museum in Bingen und an anderen Orten; ein großer Teil ging bereits im Zweiten Weltkrieg während der Auslagerung in einem Salzbergwerk bei Magdeburg zugrunde.⁶⁵ Die Köpfe stammten zum einen von

⁶⁴ Johann Anton, *Dichtungen*, Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst, 1935.

⁶⁵ Zur Überlieferungslage vgl. Näfelt, *Forschungsbericht*.

Autodidakten wie Ludwig Thormaehlen und Frank Mehnert (Abb. 6), später auch Rudolf Fahrner, zum anderen von ausgebildeten Künstlern wie Alexander Zschokke, der als Maler begann, und Urban Thiersch. Die Bildnisproduktion des Kreises ist in den 1920er-Jahren durch einen zunehmend monumentalen Klassizismus gekennzeichnet, in den sich deutlich neusachliche Züge (etwa in den zwar stilisierten, aber keineswegs idealisierten zeitgenössischen Frisuren) mischen. Als ideelles Vorbild ließe sich die archaische und klassische Plastik der Griechen benennen, doch erreichen die Resultate des plastischen Bemühens diese Höhe nicht, sondern bleiben glatt, statisch und seltsam ausdruckslos. Die geradezu zwanghafte Reduktion auf den Kopf ist keineswegs nur der Nichtbewältigung statuarischer Schwierigkeiten in der Ganzfigur

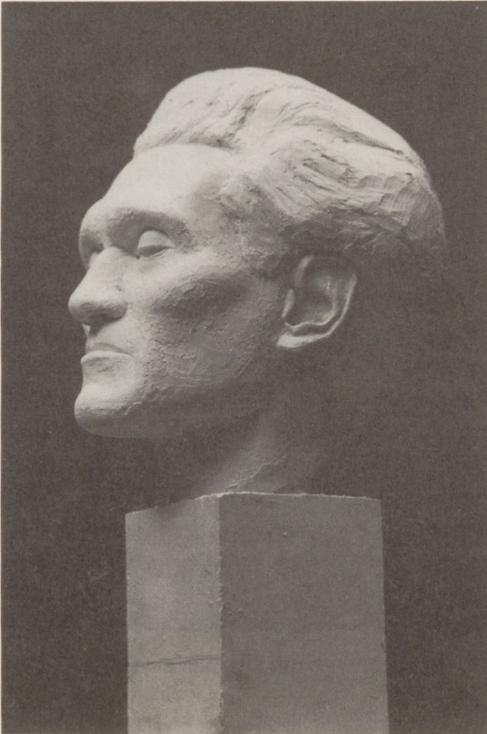


Abb. 6 Frank Mehnert, *Stefan George*, Gips (1929).

geschuldet, sondern ästhetisches Programm, da sich die Abbildrelation zum lebendigen Gegenüber durch Ähnlichkeit und Schönheit des Gesichts definiert. Die bevorzugte Technik ist das plastische Modellieren in Gips, wobei wiederholt Bronzegüsse der Köpfe angefertigt werden. Bildnisse in Marmor, Holz und Ton bleiben Ausnahmen. Die plastische Produktion des Kreises kennt nicht viele Aufgaben: Sie lässt sich reduzieren auf das Bild StGs, das Bildnis der Jünger und gelegentlich auch auf Standfiguren.

Sicher ist, dass StG auch die plastische Produktion in einem gewissen Rahmen kontrolliert und überwacht hat, er mitunter selbst gefragt werden musste, wenn ein Jünger porträtiert werden sollte, und er sich auch zustimmend oder ablehnend zu seinen eigenen Bildnissen äußerte: Zerstören bei Nichtgefallen war hier die Devise,⁶⁶ obgleich dieser Ikonoklasmus wohl nur selten in die Tat umgesetzt worden sein dürfte. Dies berichtet Alexander Zschokke, dessen plastisches Werk ganz unter dem Einfluss StGs stand. Zwischen 1924 und 1973 hat er mehrere Dutzend George-Köpfe angefertigt.⁶⁷ Diese oft nicht vollendeten Studien, deren geringerer Teil nach dem Tod StGs entstand, sind künstlerisch zweifellos auf einer höheren Stufe als die glatten und harten Konterfeis der Bildhauer-Dilettanten des Kreises. Doch bleibt auch Zschokke, trotz gekonnter sensualistischer Bewegung der Oberflächen, an die vordergründig abbildende Funktion des Porträts gebunden.

⁶⁶ So Alexander Zschokke über die meisterliche Kritik an seinem fotografischen Konterfei, die jedoch die Plastiken Zschokkes nicht traf, vgl. Zschokke, *Mosaik*, S. 743.

⁶⁷ Vgl. Hauser, *George und die bildenden Künste*, S. 104–111.

StG gab 1933 die Zustimmung zur Anfertigung einer Hitlerbüste, die Frank Mehnert schuf und noch 1936 vervielfältigte, da sie über eine Münchner Kunsthandlung guten Absatz fand.⁶⁸ Damit wird der schwierige politische Kontext der Kreis-Plastik offenkundig. Sowohl von den Bildthemen als auch von der formalästhetischen Bewältigung her sind die Grenzen zur offiziellen Kunstsprache des Faschismus in den 1930er-Jahren fließend, was mit der Begeisterung jüngerer Kreisangehöriger für den Nationalsozialismus, dessen Anhänger Mehnert war,⁶⁹ konvergiert. Dieser fertigte 1939 für die zu einer Kaserne in Magdeburg führende Elbbrücke das Standbild eines Pioniers in Wehrmachtsuniform, für das Claus von Stauffenberg Modell stand (1942 von Unbekannten zerstört und in die Elbe geworfen). Auch Entwürfe zu einem SA-Denkmal (1934) und die Arbeit an einer Kolossalstatue Hindenburgs, deren bereits angefertigter Bronzeguss in einer zu diesem Zweck von Heinrich Tessenow in Magdeburg errichteten Ehrenhalle installiert werden sollte, aber zu Kriegsbeginn beschlagnahmt und wieder eingeschmolzen wurde, sind für Mehnert dokumentiert.⁷⁰ Die stilistische Differenz dieser öffentlichen Werke zur Kunst des Nationalsozialismus ist nicht sonderlich groß, und es bleibt zu diskutieren, wie viel von StG noch in ihnen steckt. Entstanden sind die monumentalen Standfiguren zwar erst nach StGs Tod, doch ist zu vermuten, dass die jüngeren Kreis-Bildhauer in der politischen Kolossalplastik die Verwirklichung eines von StGs Geist beseelten deutschen Neugriechentums erkannten, das sich für sie im Nationalsozialismus realisiert hatte.

Grundsätzlich verschieden ist allerdings noch der funktionale Kontext der Büsten, die zu StGs Lebzeiten entstanden. Der späte StG hat keinen direkten Einfluss auf den aktuellen Kunstbetrieb und Künstler genommen, die eine Außenwirkung suchten. Auch wenn Thormaehlens und Zschokkes Köpfe bereits 1922 in einer Ausstellung des Marburger Kunstvereins gezeigt wurden, waren sie als Freundschaftsgalerie auf die Kommunikation und Erinnerungskultur (auch den Totenkult, vgl. Mehnerts Grabherme für Johann Anton auf dem Friedhof in Freiburg im Breisgau) innerhalb des Kreises beschränkt. Sie sind plastisches Abbild einer lebendigen Gemeinschaft, die sich um den Dichter versammelt hat. Und sie sind Teil des kreisinternen Vollzugs einer Erneuerung der hellenischen Welt, denn den Griechen wurde die Verwirklichung des plastischen Prinzips in der Schöpfung der gottgleich schönen Jünglingsstatue (Kouros) zugeschrieben.⁷¹ Zugleich waren die Köpfe ganz modern, denn sie waren, so beschreibt es zumindest Wolters, die materielle Einlösung der Suche nach einem ‚deutschen‘ Stil.⁷² Davon drang allerdings nur wenig nach außen. Die Masse der Büsten jüngerer Freunde ist im Hinblick auf ihre Erinnerungsfunktion innerhalb des Kreises geschaffen; es sind immer wieder von Neuem begonnene Studien über Schönheit und Geist in der Physiognomie junger Männer, die von der Erfahrung der Dichtung, besser: des Dichters ihre Beseelung erhalten haben.

68 Vgl. Hoffmann, *Stauffenberg*, S. 111.

69 Zur Persönlichkeit Mehnerts – freilich unter Ausblendung seiner nationalsozialistischen Gesinnung und seines Antisemitismus – vgl. die mit einer Auswahl seiner bildhauerischen Arbeiten versehene Edition Stettlers, *Erinnerung an Frank*; ↑ Frank Mehnert.

70 Vgl. Hoffmann, *Stauffenberg*, S. 111, 129–132, 161.

71 Vgl. dazu Meier, *Neue Kalokagathoi*.

72 FW, S. 572–586, Kap. 6: Das Bildnis.

2.4. George in Darstellungen der bildenden Kunst

2.4.1. Bildnisse

Die Ikonographie des Dichters wurde zum Lebensende hin in der vom Verlag Bondi ab 1927 publizierten Gesamtausgabe der Werke ausgebreitet. Die Bildauswahl der Reproduktionen fotografischer, graphischer und plastischer Porträts korrespondiert mit den biographischen Phasen und Lebensaltern. Zugleich dokumentiert sie die physiognomische Veränderung der weichen Züge des jugendlichen Symbolisten und Dandys hin zum skulpturalen Ausdruckskopf des alten Dichtersehers. Das Werk spiegelt sich damit im Gesicht, und die Biographie des Autors geht einen untrennbaren Konnex mit der Werkgeschichte ein. Die Bedeutung des Gesichts wird auch in der kanonischen ‚Blättergeschichte‘ von Wolters unterstrichen, die mit dem Kapitel „Das Bildnis“ schließt. ‚Bildwerdung‘ als eine denkbare Form der Materialisierung von Geist ist eine zentrale Vokabel des Kreises.⁷³ Was lag da näher, als die physiognomisch zweifellos interessanten Züge StGs und damit seine äußere Erscheinung zum Gegenstand der kontinuierlichen Reflexion und Nachschöpfung zu erheben? Bei Wolters wird dieses Gesicht geradezu rational vermessen und zugleich deskriptiv mit topischen Versatzstücken ausgeschmückt, nämlich dem Hinweis auf die dem Herrscher angemessene Ähnlichkeit mit dem Löwen und die Verwandtschaft mit den Zügen Dantes, die wiederum eine Genealogie des Dichters festschreibt. Schon lange vor Erscheinen der ‚Blättergeschichte‘ reagieren in der Bildproduktion des George-Kreises die groß angelegten Unternehmungen der Gesichtsdokumentation auf diese Topoi der Wahrnehmung, wie sie die in großer Zahl entstehenden Fotografien und zuletzt die 1913 einsetzende bildhauerische Bewältigung von StGs Bildnis anzeigen. Dass sich erst mit dem Einsatz der Medien Fotografie und Plastik eine spezifische Ikonographie StGs ausgebildet hat, die in ihrer hieratischen Strenge und gewollten Klassizität das Bild des Meisters nachhaltig prägte, ist ausgiebig untersucht worden.⁷⁴ Doch wie unterschiedlich waren die künstlerischen Bewältigungsversuche, bevor die Bildproduktion gänzlich der Steuerung StGs als dem Mittelpunkt seines Kreises unterlag.

Die George-Ikonographie setzte schon im ausgehenden 19. Jahrhundert im Medium des gemalten, gedruckten oder gezeichneten Porträts ein.⁷⁵ Sind es zunächst Freundschaftsbilder und Erinnerungszeichen, die mit StG persönlich bekannte Künstler wie Karl Bauer, Paul Herrmann (Henri Héran), Jan Theodoor Toorop,⁷⁶ Fernand Khnopff, Curt Stoeving oder Reinhold Lepsius in bereits erstaunlich hoher Zahl anfertigten (allein von Bauer gibt es mindestens 30 unterschiedliche Porträts), so bringt das öffentliche Verlangen nach dem Konterfei des *Blätter*-Dichters eine Anzahl

⁷³ Diese Vokabel lag auch Gundolfs Konzeption des Caesar-Bildes und seiner Rezeption zugrunde, vgl. Thimann, *Caesars Schatten*, S. 104–143; Thimann, *Vorbilder und Nachbilder*.

⁷⁴ Vgl. oben Abschnitte 2.3.2. u. 2.3.3.

⁷⁵ Dazu grundlegend die Zusammenstellung bei Wolff, *George in Darstellungen der bildenden Kunst*; ders., *Stefan George*; Greischel/Stettler, *George im Bildnis*.

⁷⁶ Das in mehreren Varianten überlieferte Doppelbildnis von Jan Theodoor Toorop (1896/1901 u. 1902) knüpft in der strengen Profilansicht vielleicht ganz bewusst an romantische Künstlerporträts an, die als Freundschaftsbilder gedeutet werden können. Abgebildet bei Wolff, *George in Darstellungen der bildenden Kunst*, S. 14–16, Kat. 4.1 u. 4.2.



Abb. 7 Max Klinger, *Stefan George*, Kohle auf olivbraunem Papier (1908).

äußerst heterogener Darstellungsweisen – einschließlich der Karikaturen – hervor.⁷⁷ Von diesen erzielten nur die wenigsten für StG befriedigende Resultate, auch wenn etwa die 1895 von Hermann Schlittgen angefertigte Radierung als graphische Beilage in den *BfdK* erschien.⁷⁸ Die 1908 flüchtig hingeworfene Skizze von Max Klinger besaß für StG „eine Note ins Gewalttätige“ (FW, 581; Abb. 7).⁷⁹

Das im spätimpressionistisch-sezessionistischen Stil gehaltene Gemälde von Reinhold Lepsius erinnerte ihn, Thormaehlen zufolge, gar an das Bildnis eines seinerzeit berühmten Intendanten und Schauspielers (hatte also sein Thema verfehlt).⁸⁰ Reinhold und Sabine Lepsius haben jahrelang am Bildnis des Dichters gearbeitet, ohne zu einem so überzeugenden Resultat zu gelangen, dass die Malerei zum bevorzugten Medium der George-Welt privilegiert worden wäre; zu sehr blieben sie einem von Rembrandt befruchteten

Spätimpressionismus und der Salonmalerei im Lenbachschen Stil verhaftet.⁸¹ StGs Präsenz, er war um die Jahrhundertwende ein häufiger Gast im Hause Lepsius, blieb eigentümlich folgenlos für die Bildnisproduktion des Malerehepaars, das den Stilvorlieben StGs äußerst kritisch gegenüberstand. Sabine Lepsius ist mit ihrem Versuch, der Freundschaft mit StG visuell zu begegnen, gescheitert. Als Kunstwerk berührt das als Triptychon angelegte Bildnis des Dichters, das nur als von der Malerin selbst verantwortetes Fragment überdauert hat, peinlich.⁸² Ohne Frage war StG auf der Suche nach

⁷⁷ Vgl. etwa die George-Karikatur von Bruno Paul in: Martin Möbius (d. i. Otto Julius Bierbaum), *Steckbriefe, erlassen hinter dreißig literarischen Uebelthätern gemeingefährlicher Natur. Mit den getreuen Bildnissen der Dreißig versehen von Bruno Paul*, Berlin, Leipzig 1900 (Nachdruck mit e. Nachw. v. K. P. Muschol u. Kurzbiographien der Autoren, München, Heimeran 1960), S. 54.

⁷⁸ Abgebildet in Wolff, *George in Darstellungen der bildenden Kunst*, S. 13, Kat. 3.1. Paul Herrmanns Zinkätzung von 1897 war nicht, wie von Wolff fälschlich angenommen (S. 23, Kat. 6.1), als *Blätter*-Beilage erschienen.

⁷⁹ StG hatte Klinger 1908 in Leipzig besucht, wo dieser einen lebensgroßen Porträtkopf von ihm zeichnete (erhalten im StGA, Kohle, 42 x 71 cm). StG habe gesagt, er sehe darauf aus wie ‚Vitzliputzli‘, woraufhin Klinger gelächelt und die Zeichnung in eine Mappe gesteckt habe, vgl. EM II, S. 37. Abgebildet in Wolff, *George in Darstellungen der bildenden Kunst*, S. 49, Kat. 9.1. Siehe auch LT, S. 26, 116; KH, S. 56 u. a.

⁸⁰ Vgl. Thormaehlen, *Aufzeichnung*, S. 680. Zu dem Porträt vgl. Dorgerloh, *Das Künstlerehepaar Lepsius*, S. 254–256.

⁸¹ Vgl. Dorgerloh, *Das Künstlerehepaar Lepsius*.

⁸² Vgl. ebd., S. 245–250.

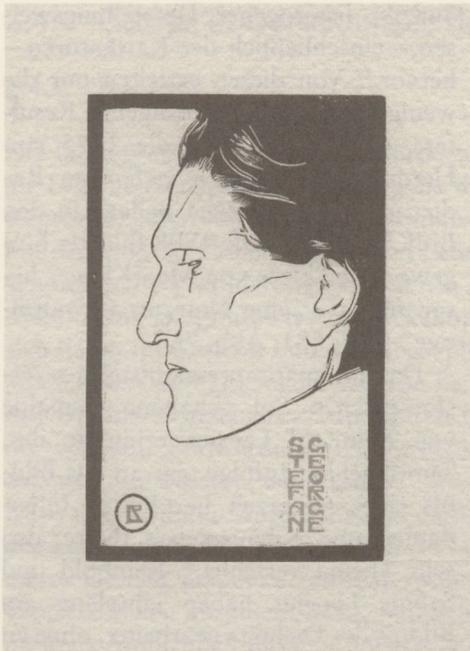


Abb. 8 Reinhold Lepsius, *Bildnis Stefan Georges*, Holzschnitt (ca. 1900).

einer geeigneten und gültigen Form der Stilisierung. Erstaunlicherweise gefiel ihm aber auch der um 1900 von Reinhold Lepsius geschaffene PorträtHolzschnitt in seiner auf den Umriss reduzierten Linienhaftigkeit nicht sonderlich, obgleich dieser einen Grad der Stilisierung und Distanzierung aufweist, der den konventionellen Bildtypen der bis etwa 1910 entstandenen Porträts fast gänzlich fehlt (Abb. 8).

Weder die akademische Malweise eines die Wirklichkeit verdoppelnden Realismus (vgl. das Ölgemälde von Gebhard Fugel von 1894)⁸³ noch die impressionistische Auflösung der Person ins Stimmungshafte erkannte StG als angemessene Ausdrucksformen an. Auch die pathetische Stilisierung in den mit harten Realismen arbeitenden Bildnissen Karl Bauers (vgl. die Lithographie *Dichterbildnis mit dem Colleoni* von 1901; Abb. 9)⁸⁴ ebenso wie die bildlichen Früchte des Jugendstil-Kit-

ches, man denke an das Profilbildnis Curt Stoevings,⁸⁵ entsprachen auf Dauer nicht StGs Geschmack, der sich namentlich nach Erscheinen des *Siebenten Rings* und der Lösung von Melchior Lechter entscheidend wandeln sollte. Die sachliche Wiedergabe der Fotografie und die mimetische Verkörperung im Medium farbloser Plastik wurden die adäquaten Ausdrucksformen. Die Vernachlässigung der illusionistischen und mit dem Akzidenz der Farbe verbundenen Malerei zugunsten der mit Substanz und ‚Gestalt‘ konnotierten Plastik wurde zum Signum der Arbeit am Bildnis des ‚Meisters‘.

2.4.2. Das Gesicht als Allegorie: Verkörperungen des Dichtertums

Neben der Masse der Porträtköpfe müssen allegorische Bildkonzepte eher als Seitenweg der George-Ikonographie bezeichnet werden. Hier sind zwei ganz unterschiedlich geartete Werkkomplexe zu erwähnen, in denen StG Teil einer komplexen und allegorisch aufgeladenen Bildhandlung wird. Zwischen 1897 und 1903 gestaltete Melchior Lechter im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln einen Festsaal, den sogenannten ‚Pallenberg-Saal‘ (im Zweiten Weltkrieg zerstört), ein die Architektur mit den verschiedensten Bildmedien (Plastik, Wand- und Glasmalerei, Intarsien etc.) und

83 Wolff, *George in Darstellungen der bildenden Kunst*, S. 10f., Kat. Nr. 2.1.

84 Ebd., S. 33–35, Kat. Nr. 1.5.

85 Ebd., S. 20, Kat. Nr. 5.2.

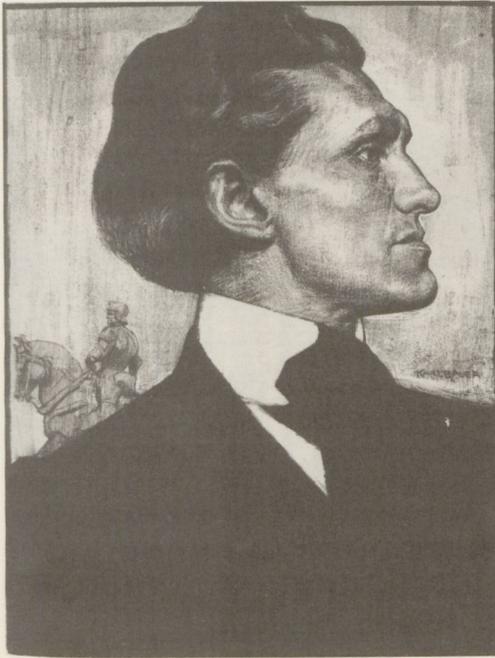


Abb. 9 Karl Bauer, *George mit dem Colleoni*, Lithographie (1901).

kostbarsten Materialien verbindendes Gesamtkunstwerk aus dem Geiste des Jugendstils, dessen Ikonographie und Inschriften ein Konzept zum Ausdruck brachten: Die sakral aufgeladene Verehrung von Kunst und Künstlertum als einer säkularen Heilslehre, für die sich Lechter von unterschiedlichen Quellen, allen voran Richard Wagner, Nietzsche und StG, inspirieren ließ.⁸⁶ Das ornamentale Rahmenwerk war dabei integraler Bestandteil der Konzeption, indem es den untrennbaren Zusammenhang der Künste anschaulich machte. Das zentrale, als Triptychon gestaltete Wandbild, dessen Komposition kaum zufällig an eine *Verkündigung* Fra Angelicos erinnert, zeigte die *Weihe am mystischen Quell*. Eine Priesterin der im Heiligtum der Kunst entspringenden Quelle tränkte einen knienden Dichter, der eindeutig mit dem Profil StGs ausgestattet war, im Sinne eines Initiationsritus mit geweihtem Wasser. Die

Inschrift betonte, alten Vorstellungen des *furor poeticus* folgend, das Rauschhafte der Inspiration, wie es Lechter wohl am ehesten durch die jüngste Apodiktik des Dionysischen bei Nietzsche vermittelt bekommen hatte.⁸⁷ Eine Zeichnung des Wandgemäldes ist erhalten (Abb. 10).

Die 1900 entstandene Vorzeichnung zu dem Gemälde (Westfälisches Landesmuseum Münster) wurde als Frontispiz in den 1932 erschienenen fünften Band der Gesamtausgabe der Werke (*Der Teppich des Lebens*) aufgenommen (vgl. III, Abb. 1).⁸⁸ In Lechters Wandbild war StGs Porträt zwar deutlich identifizierbar – und es wurde als solches auch von den Zeitgenossen erkannt –, doch wurde seine Bedeutung als Erneuerer der deutschsprachigen Poesie und Überwinder des Naturalismus ins Allgemeine erhoben: StG war Inbegriff, ja Personifikation des Dichtertums, das wiederum im rauschenden Schönheits- und Materialkult des Lechterschen Jugendstils als einem Zusammenklang aller Künste aufging. Schon 1896 hatte Lechter in dem Gemälde des *Orpheus* den mythischen Sänger als Kryptoporträt mit den Zügen StGs ausgestattet. Die Dekoration des Pallenberg-Saals besaß aber einen darüber weit hinausgehenden programmatischen Charakter, der StG selbst in seiner zusammengele-

86 Zum Pallenberg-Saal vgl. Rapsilber, *Melchior Lechter*, S. 77; Treffers, *Gott und die Träume*; Krause, *Melchior Lechters Pallenberg-Saal*; *Melchior Lechters Gegen-Welten* (mit älterer Literatur).

87 Der Text der Inschrift lautet: „Berufen durch des mystischen Quelles Trank empfangen den heiligen Rausch aus dem geboren geweihte Werke.“

88 Die Verwendung der Porträtzeichnung ist auch eine Allusion: Lechter hatte die Erstausgabe des *Teppichs* (1899/1900) aufwendig ausgestaltet.

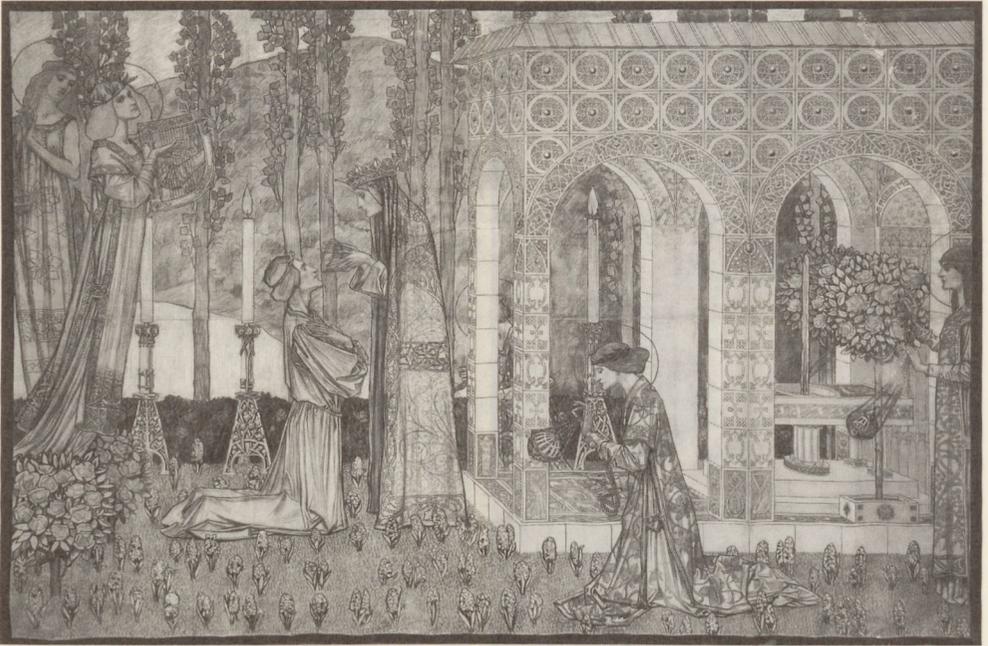


Abb. 10 Melchior Lechter, Karton für die *Weibe am mystischen Quell* im Kölner Pallenberg-Saal, Tusche, Bleistift/Papier (um 1903).

senen Schönheits- und Weisheitslehre und der Kontamination von christlichen Motiven mit einer eklektischen Kunstmetaphysik suspekt geblieben sein muss.

Ganz anders gelagert ist das ikonographische Programm des Bildzyklus der *Lebensstufen* des Brücke-Künstlers Erich Heckel im Erfurter Anger-Museum (1922/23), der StG weniger als Dichter, sondern als Menschenfischer und Erzieher junger Männer ins Zentrum stellt. In *Die Welt des Mannes* wird StG als Erneuerer eines männlich-heroischen Lebens gefeiert.⁸⁹ Die expressionistische Formensprache und die malerische ‚Gestaltlosigkeit‘ der Wandbilder im Anger-Museum, die das ‚Dritte Reich‘ nur überstanden haben, weil der Zugang zu dem sie bergenden Raum verstellt wurde, hätten jedoch gewiss nicht die Billigung StGs gefunden; er hat die Fresken auch nie gesehen. Bekanntlich musste Ludwig Thormaehlen die Werke Heckels abhängen, wenn StG ihn in seiner Berliner Wohnung besuchte (LT, 229f.). Das dem gesamten Zyklus zugrunde liegende Motiv der Lebensalter-Allegorie wird in den Wandbildern expressionistisch (vgl. die von *Zarathustra*-Stimmung getragene Hochgebirgslandschaft) gedeutet. Das Grundthema der *Welt des Mannes* ist die geistige Erziehung der männlichen Jugend. Drei Figurengruppen sind in die Landschaft gesetzt. Im Zentrum steht der von Heckel verehrte Dichter selbst als pädagogischer Meister mit einem nackten Knaben, in dem Maximilian Kronberger zu erkennen ist. Als kultisches Zentrum der Georgesen Kunst- und Heilslehre sowie als Sinnbild einer neuen Jugend macht diese Identifikation mit Maximilian im Kontext des Bildprogramms Sinn. Umge-

⁸⁹ Vgl. die vollständige Dokumentation zum Zyklus von Lucke/Hüneke, *Erich Heckel*; Philipp, *Der Freund des Freundes*; Dahlmanns, *Die „innere Gemeinschaft“*.

ben wird StG von seinen engsten, allesamt nackten Schülern, deren Porträts identifizierbar sind. So ist in der linken Gruppe Heckels Freund aus Kriegstagen Ernst Morwitz zu erkennen, über den der Maler direkte Beziehungen zum George-Kreis unterhielt.⁹⁰ Neben Josef Liegle ist der Kunsthistoriker Wilhelm Stein zu sehen, der mit seinem *Raffael* (1923) ganz dezidiert auf StG hin eine von der Kreis-Pädagogik angeregte Legende vom göttlichen Künstler für die „Werke der Wissenschaft aus dem Kreis der Blätter für die Kunst“ geschrieben hatte.⁹¹ Die Gruppe der Vorführung des Adepten auf der rechten Seite zeigt Thormaehlen mit einem Jüngeren. In dem Wandbild *Die jungen Toten* sind vermutlich Adalbert Cohrs und Bernhard von Uxkull dargestellt, die im letzten Kriegsjahr gemeinsam den Freitod gesucht hatten. Die Wandbilder sind das Dokument von Heckels großer persönlicher Verehrung für StG, der durch seine Freundschaft mit Walter Kaesbach, Morwitz und Thormaehlen in den Umkreis des Dichters gelangt war, ohne diesem jemals persönlich zu begegnen. Mit *Die Welt des Mannes* hat Heckel eine Interpretation der Welt StGs, die eine Welt der geistigen, vom pädagogischen Eros getragenen Erziehung ist, in der Formensprache des Expressionismus versucht, deren formales Pathos zwar dem Klassizitätsgebot des Kreises entgegenstand, als kongeniale bildliche Umsetzung der „Vorstellung von der Erscheinung des Dichters und seinem Wirken“ jedoch ein Kunstwerk von hohem Rang ist.⁹² Wie sehr Heckel von der Welt StGs affiziert war, legt – neben anderen Bildkonzepten – zudem das 1917/18 entstandene Gemälde *Der Spaziergang* (Privatbesitz) nahe, das StG und einen Jüngeren im Gespräch als Halbfiguren vor einer Landschaft zeigt und damit ein vergleichbares Thema der geistigen Erziehung anstimmt.

Nach StGs Tod setzte ein Nach- und Fortleben der Effigies in mannigfacher Gestalt in den Figurengruppen von Alexander Zschokke ein, die zum Teil im öffentlichen Raum der Stadt Basel Aufstellung fanden (vgl. den Brunnen am Kunstmuseum von 1942 oder *Saul und David* von 1949).⁹³ Hierbei handelt es sich nicht um als solche ausgewiesene Porträts (wie in dem Bronzerelief *Stefan George lesend*, das Dichtertum und Paideia thematisiert), sondern vielmehr um Kryptoporträts eines zur überzeitlichen Figur des Dichters und Lehrers transzidierten StG (z. B. *Das Gespräch* und *Der Spaziergang*): Das dominierende Bildnis StGs mit seinen unverwechselbaren Zügen wird gleichsam zum Urbild des Lehrers, das von Eingeweihten zu erkennen war, sich aber auch dem gewöhnlichen Betrachter aufgrund seiner markanten Züge einprägt. Die Paradoxie liegt in der zunehmenden Abstraktion der Formen bei gleichzeitigem Beharren auf der Ähnlichkeit des Dichtergesichts. Hier ist ansatzweise ein vom Namen gelöstes Nachleben in bildlicher Form und damit eine Form der Stilisierung zur überzeitlichen Verkörperung des Dichtertums schlechthin greifbar, die mit der Aus-

⁹⁰ Vgl. Philipp, *Der Freund des Freundes*.

⁹¹ Vgl. Ernst Osterkamp, Wilhelm Stein (1886–1970), in: Bernhard Böschstein/Jürgen Egyptian/Bertram Schefold/Wolfgang Graf Vitzthum (Hrsg.), *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, Berlin, New York 2005, S. 225–238.

⁹² So Erich Heckel in einer späten Stellungnahme zu dem Werk von 1964, zit. nach Philipp, *Der Freund des Freundes*, S. 92.

⁹³ Wolff, *George in Darstellungen der bildenden Kunst*, S. 64–79; vgl. auch Christoffel, *Alexander Zschokke*; Zschokke, *Skulpturen-Katalog*; Stettler, *Bildnisse Stefan Georges*; Schefold, *Zu Alexander Zschokkes Bildnissen*.

nahme Dantes wohl kaum einer historischen Dichterpersönlichkeit, nicht einmal Goethe, widerfahren ist.⁹⁴

Literatur

- Braungart 1997; EM I u. II; LT; Raulff 2009.
- Blasberg, Cornelia, Charisma in der Moderne. Stefan Georges Medienpolitik, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74/2000, S. 111–145.
- Blume, Eugen, Im Bannkreis des Meisters – Ludwig Thormaehlen, in: *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, hrsg. v. Eugen Blume u. Dieter Scholz, Köln 1999, S. 50–58.
- Braungart, Wolfgang, Walter Benjamin, Stefan George und die Frühgeschichte des Begriffs der Aura. Anmerkungen mit Blick auf die Geschichte des fotografischen Portraits, in: CP 46/1997, 230, S. 38–51.
- Ders., „Dies gewaltige Gesicht“. Die Brüder Hilsdorf und Stefan George, in: Hans-Michael Koetzle/Ulrich Pohlmann, *Münchener Kreise. Der Fotograf Theodor Hilsdorf 1868–1944*, Ausstellungskatalog München Stadtmuseum, München, Bielefeld 2007, S. 85–89.
- Christoffel, Ulrich, *Alexander Zschokke*, München 1957.
- Dahlmanns, Janina, Die „innere Gemeinschaft“ – Erich Heckel und der Kreis von Stefan George, in: Magdalena M. Moeller (Hrsg.), *Erich Heckel. Aufbruch und Tradition. Eine Retrospektive*, Ausstellungskatalog Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Berlin Brücke-Museum, München, Berlin 2010, S. 132–141.
- Dorgerloh, Annette, *Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900*, Berlin 2003.
- Evans, Arthur R., Das Antlitz Stefan Georges. Physiognomische Theorie und heroische Portraits, in: CP 18/1969, 89, S. 54–67.
- Greischel, Walther / Stettler, Michael, *Stefan George im Bildnis*, Düsseldorf, München 1976 (Drucke der Stefan-George-Stiftung).
- Guenther, Peter Wolfgang, *Stefan George und die bildenden Künste*, PhD, University of Texas, Austin 1968 [Typoskript im StGA].
- Hauser, Stephan E., Stefan George und die bildenden Künste. Malerei – Plastik – Bildnis, in: GJb 4/2002/2003, S. 79–111.
- Hoffmann, Peter, *Claus Schenk Graf von Stauffenberg und seine Brüder*, Stuttgart 1992.
- Krause, Jürgen, Melchior Lechters Pallenberg-Saal für das Kölner Kunstgewerbemuseum – Ein Kultraum der Jahrhundertwende im Zeichen Nietzsches und Georges, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 45/1984, S. 203–230.
- Lucke, Mechthild / Hüneke, Andreas, *Erich Heckel. Lebensstufen. Die Wandbilder im Angermuseum zu Erfurt*, Amsterdam 1992.
- Martus, Steffen, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin, New York 2007.
- Mattenkloft, Gert, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München 1970.
- Meier, Anika, „Neue Kalokagathoi“. Rezeption antiker Skulptur im George-Kreis, in: *Antike – Lyrik – Heute. Griechisch-römisches Altertum in Gedichten von der Moderne bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Stefan Elit u. a., Remscheid 2010, S. 135–154.
- Melchior Lechters Gegen-Welten. Kunst um 1900 zwischen Münster, Indien und Berlin*, hrsg. v. Jürgen Krause u. Sebastian Schütze, Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum, Münster 2006.

94 Zur bildkünstlerischen Rezeption StGs vgl. III, 3.

- Näfelt, Lutz, Die Plastik des George-Kreises. Entstehung und Überlieferung. Ein Forschungsbericht, in: Raulff/Näfelt (Hrsg.), *Das geheime Deutschland*, S. 79–88.
- Philipp, Michael, Der Freund des Freundes. Erich Heckel und Ernst Morwitz, in: CP 42/1993, 209/210, S. 55–104.
- Rapsilber, Maximilian, *Melchior Lechter*, Berlin 1904.
- Raulff, Ulrich, Der Bildungshistoriker Friedrich Gundolf, in: Friedrich Gundolf, *Anfänge deutscher Geschichtsschreibung von Tschudi bis Winckelmann*, aufgrund nachgelassener Schriften Friedrich Gundolfs bearb. u. hrsg. v. Edgar Wind, Neuausg. hrsg. v. Ulrich Raulff, Frankfurt/M. 1993, S. 115–154.
- Ders., Plastische Passbilder. Stefan George, die Fotografie und die Skulptur, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 1/2/2003, S. 28–36.
- Ders. / Näfelt, Lutz (Hrsg.), *Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis*, Marbach/N. 2008 (darin: Steinerne Gäste. Im Lapidarium des George-Kreises, S. 5–33).
- Schefold, Karl, Zu Alexander Zschokkes Bildnissen des Dichters Stefan George, in: Florens Deuchler u. a. (Hrsg.), *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, Bern 1983, S. 302–309.
- Schütze, Sebastian, Ein Gotiker im George-Kreis. Melchior Lechter und die Erneuerung der Kunst aus dem Geist des Mittelalters, in: Barbara Schlieben/Olaf Schneider/Kerstin Schulmeyer (Hrsg.), *Geschichtsbilder im George-Kreis. Wege zur Wissenschaft*, Göttingen 2004, S. 147–182.
- Ders., Wolfskehl und die bildende Kunst. Ein Kenner, Kritiker und Sammler in der Epoche des großen Geistigen, in: Elke-Vera Kotowski/Gert Mattenklott (Hrsg.), „O dürft ich Stimme sein, das Volk zu rütteln!“ *Leben und Werk von Karl Wolfskehl (1869–1948)*, Hildesheim u. a. 2007, S. 219–239.
- Stettler, Michael (Hrsg.), *Der Bildhauer Alexander Zschokke*, Aarau 1944.
- Ders. (Hrsg.), *Erinnerung an Frank. Ein Lebenszeugnis*, 2. Aufl., Düsseldorf, München 1970 (Drucke der Stefan-George-Stiftung).
- Ders. (Hrsg.), *Bildnisse Stefan Georges von Alexander Zschokke*, Düsseldorf, München 1974 (Drucke der Stefan-George-Stiftung).
- Sünderhauf, Esther Sophia, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin 2004.
- Thimann, Michael, *Caesars Schatten. Die Bibliothek von Friedrich Gundolf. Rekonstruktion und Wissenschaftsgeschichte*, Heidelberg 2003.
- Ders., Ernst Gundolf als Zeichner. Eine Spurensuche, in: CP 53/2004, 264/265, S. 130–143.
- Ders., „werk aus nachtgesponnenen fäden“. Ernst Gundolf als Zeichner, in: Jürgen Egyptian (Hrsg.), *Ernst Gundolf: Werke. Aufsätze, Briefe, Gedichte, Zeichnungen und Bilder*, Amsterdam 2006 (Figuren um Stefan George. Texte, Dokumente, Darstellungen 6), S. 383–447.
- Ders., Geheiligte Überlieferung. Melchior Lechter und die deutsche Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts, in: *Melchior Lechters Gegen-Welten*, S. 55–63.
- Ders., Vorbilder – Nachbilder. Friedrich Gundolf (1880–1931), in: *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Achtzehn Porträts*, hrsg. v. Jörg Probst u. Jost Philipp Klenner, Frankfurt/M. 2009, S. 75–96.
- Thormaehlen, Ludwig, Aufzeichnung aus einem Gespräch mit Stefan George im Jahre 1911, in: *Robert Boehringer. Eine Freundesgabe*, hrsg. v. Erich Boehringer u. Wilhelm Hoffmann, Tübingen 1957, S. 675–683.
- Treffers, Bert, „Gott und die Träume“. Eine Kunst für und wider Stefan George, in: *Melchior Lechter. Der Meister des Buches. 1865–1937*, Amsterdam 1987 (CP 179/180), S. 61–78.
- Wolff, Robert (Bearb.), *Stefan George*, zu seinem 40. Todestag am 4. Dezember 1973 hrsg. vom Stefan-George-Gymnasium Bingen, Bingen 1973 (Bilder und Bücher aus dem Nachlass 1).
- Ders. (Hrsg.), *Stefan George in Darstellungen der bildenden Kunst*, Ausstellungskatalog, Bingen 1983.

Zeller, Eberhard, *Urban Thiersch. 28 Skulpturen*, Düsseldorf, München 1974 (Drucke der Stefan-George-Stiftung).

Zschokke, Alexander, Mosaik zu den Bildnissen Stefan Georges, in: *Robert Boehringer. Eine Freundesgabe*, hrsg. v. Erich Boehringer u. Wilhelm Hoffmann, Tübingen 1957, S. 743–755. Ders., *Skulpturen-Katalog. 1921–1974*, Ausstellungskatalog, Basel 1974.

Michael Thimann