

*Von der Wahrnehmungserschwerung zur Wahrnehmungs-
verhinderung –
Hermetisierungsstrategien bei Stefan George und William
Butler Yeats*

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der
Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität
Heidelberg

von Antje Kathrin Hartje

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im September 2011 bei der Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertation eingereicht. Für die Veröffentlichung wurde sie geringfügig überarbeitet.

Mein herzlicher Dank gebührt vor allem meinem Doktorvater, Prof. Peter Paul Schnierer, der meine literarischen Entdeckungsreisen in die richtigen Bahnen lenkte und meine Selbstständigkeit unterstützte, und auf dessen besonnenen Rat ich in allen herausfordernden Situationen zählen konnte, die eine Promotionsphase mit sich bringt. Prof. Burckhard Dücker, meinem Zweitbetreuer, sei gedankt für seine Unterstützung und die zahlreichen Hinweise auf hilfreiche Literatur, die sonst in der Flut von Werken untergegangen wäre. Viele andere Hochschul-lehrerInnen haben mich im Laufe der Promotionsphase unterstützt, meine Fragen geduldig beantwortet und mir teils noch unveröffentlichte Arbeiten vertrauensvoll zur Verfügung gestellt. Danken möchte ich daher im einzelnen Prof. Moritz Baßler, Prof. Susan Cannon Harris, Dr. John Goodby, Prof. David Holdeman, Dr. Ludwig Lehnen, Prof. Daniel Lenoski und Prof. James Pethica. Prof. Wolfgang Braungart sei gedankt für die Einladung zu den Bielefelder Doktorandentreffen. Die fachliche und persönliche Unterstützung, die ich durch Prof. Bertram Schefold und Bruno Pieger erfahren durfte, hat mein Vertrauen in meine Arbeit gestärkt und das Interesse an meinem Thema noch erhöht. Ein Dankeschön geht nach Stuttgart ins Stefan-George-Archiv zu Dr. Ute Oelmann und Dr. Birgit Wägenbaur, die bei kniffligen Fragen gern und kompetent weiterhalfen. Nicht zuletzt sei Hanna Kubowitz erwähnt, der ich eine wichtige Anregung verdanke.

Ohne die unermüdliche und liebevolle Unterstützung meiner Mutter und meines Mannes wäre es nicht möglich gewesen, das Projekt ‚Dissertation‘ erfolgreich zu meistern. Meine tief empfundene Dankbarkeit gilt ihnen.

Mannheim, im September 2012.

Inhalt

1. Einleitung	S. 5
2. Paradigmenwechsel im Ästhetizismus	S. 14
3. Methodische Überlegungen	S. 22
4. Grundbegriffe der ‚Wirkungsästhetik‘	
4.1 Textrepertoire, Textstrategie, Realisation und impliziter Leser	S. 27
4.2 Textrepertoire, Textstrategien und Hermetisierung	S. 30
4.3 Leer-/ Unbestimmtheitsstellen	S. 32
4.4 Wahrnehmung und impliziter Leser	S. 39
5. Erweiterungen und Anwendung der ‚Wirkungsästhetik‘	
5.1 Richardsons ‚Multiple Implied Readers‘	S. 44
5.2 Bourdieus Begriff des Habitus	S. 51
5.3 ‚Multiple Implied Readers‘ am Beispiel von Yeats‘ und Georges Symbolik	
5.3.1 Das traditionelle Symbol des Feuers	S. 54
5.3.2 Das private Symbol des Turms	S. 59
5.3.3 Das private Symbol des Drachen	S. 63
5.4 ‚Multiple Implied Readers‘ am Beispiel von Widmungsgedichten und Subtextunterlegungen	S. 64
5.5 Hermetisierte Texte und Kommunikation	S. 70
5.5.1 Konzept der ‚Multiple Implied Readers‘ und Kommunikation	S. 73
6. Selbstreferenzielle Gedichte: hermetisch oder ängstlich?	S. 78
7. Annäherung an Musik und mathematisches Kalkül	S. 82
8. Textoberfläche, Technik, Geheimnis	S. 88
9. Ritual	
9.1 Ritualforschung und ‚performative turn‘	S. 101
9.2 Die Bedeutung von Ritualen im Leben der Dichter	S. 104
9.3 Ritualisierte Texte	S. 107
9.4 Ritualisierte Texte und religiöser Kontext	S. 110

9.5 Ritualisierung des Gedichtvortrags	S. 118
10. Gemeinschaft stiftender Mythos und Kunst-Leben-Thematik	S. 133
10.1 Die Religionsfrage	S. 137
10.2 Michael Robartes und Maximin zwischen Transzendenz und Immanenz	S. 143
11. Gemeinde, Elite und kulturelle Erneuerung	S. 156
12. Ästhetische Utopie	
12.1 Umformung des Lebens nach poetischen Grundsätzen	S. 190
12.2 ‚Schönes Leben‘ bei George	S. 193
12.3 ‚Unity of Being‘ bei Yeats	S. 195
12.4 Vergleichbarkeit der Utopien	S. 198
12.5 Raum und Zeit	S. 200
12.6 Ganzheitsidee und antikes Vorbild	S. 214
12.7 Einflüsse	S. 217
12.8 Die Leere der Utopie	S. 226
12.9 Das Ende der Illusion	S. 229
13. Nachwort	S. 251
14. Literatur	S. 255

1. Einleitung

“Authors play games with readers, and the text is the playground.”¹ Dieser Satz erfasst die Grundlage der vorliegenden Arbeit. Zunächst einmal betreiben die beiden Poeten, deren Gedichte als Basis für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung dienen, William Butler Yeats (1865-1939) und Stefan George (1868-1933), ein Spiel mit dem Leser und statten zu diesem Zweck ihre Texte mit spezifischen Eigenschaften aus. Zum anderen stammt er von Wolfgang Iser, dem Begründer der so genannten Wirkungsästhetik, die sich für die Arbeit mit den Gedichten von Yeats und George als nützliches und sinnvolles Instrument erweist, um den Umgang mit den Eigenschaften der Texte zu erleichtern.

Die vorliegende Arbeit ist eine komparatistisch angelegte Untersuchung. Sie hat sich zum Ziel gesetzt, die Textstrategien ausfindig zu machen und zu benennen, die Yeats und George einem Gutteil ihrer Gedichte einschreiben und welche dazu führen, dass beide Dichter nach wie vor als schwierig zu verstehende Autoren eingeschätzt werden. Dieser Sachverhalt ist vor dem Hintergrund ihrer Zuordnung zum Ästhetizismus beziehungsweise Symbolismus an der Wende zum 20. Jahrhundert zu sehen. Hier wird auf den in diesem Zeitraum erfolgenden Paradigmenwechsel im Verständnis von Sprache und Literatur eingegangen werden. Das primäre Ziel ist jedoch nicht eine Verortung der beiden Dichter und ihrer Textstrategien innerhalb ihrer literaturgeschichtlichen Epoche. Zunächst einmal führt eine parallelisierende Untersuchung von Yeats und George zu deren gegenseitiger Erhellung. Intendiert ist damit die Herstellung einer Verknüpfung zwischen zwei Autoren, die in dieser Art und vor allem Intensität so bisher nicht vorhanden war, um die Ästhetizismus-Forschung um eine neue Querverbindung zu erweitern und vor allem zu einem tragfähigen Konzept im Umgang mit der vielzitierten ‚Dunkelheit‘ beizutragen.

Die Textstrategien dienen dem Zweck der Hermetisierung, das heißt der bewussten, hermetischen Abschottung des Textes oder zumindest Teilen davon gegen einen hermeneutischen Zugriff. Die Frage, die die gesamte Untersuchung durchziehen wird, ist, welche Absicht hinter dieser Abschottung stehen könnte beziehungsweise welches Ziel damit verfolgt wird. Zurückzuführen ist die Hermetik auf Hermes Trismegistos oder Thoth, den ägyptischen „Gott der Schreiber, der Ordnung und der Weisheit“²; überliefert wurde sie in mehreren Schriften, von denen das so genannte *Corpus Hermeticum* in seiner lateinischen Übersetzung sich auf

¹ Wolfgang Iser, „The Play of the Text“. *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Hg. Sanford Budick und Wolfgang Iser (New York: Columbia UP, 1989) 327.

² Peter Krafft, „Hermes Trismegistos, Hermetik“. *Lexikon für Theologie und Kirche: Fünfter Band: Hermeneutik bis Kirchengemeinschaft* (Freiburg i. Br.: Herder, 2006) 9.

die neuzeitliche Alchemie und Esoterik auswirkt³. Einen ausführlichen Überblick über Hermetik und die Entwicklung hermetischer Lyrik bietet die 2011 erschienene Studie von Christine Waldschmidt, die sich nicht allein George, sondern auch anderen hermetisch dichtenden Autoren des 20. Jahrhunderts widmet⁴.

Durch die Hermetisierungsstrategien bewegt sich die Untersuchung der hermetisierten Gedichte im Spannungsfeld zwischen einem hermeneutischen Zugang einerseits und einem dekonstruktivistischen Ansatz andererseits, denn letzterer propagiert die potentielle Unhintergebarkeit von Texten. Vor diesem Hintergrund gilt es herauszufinden, wie die Hermetisierungsstrategien funktionieren, das heißt mit welchen sprachlichen Mitteln konkret gearbeitet wird, um eine hermetisierte Lyrikform zu schaffen. Es wird auch zu untersuchen sein, ob die Hermetisierungsstrategien ein gleich bleibendes Merkmal der Texte darstellen oder ob sich Abtönungen feststellen lassen, dass etwa ein Gedichttypus im Vergleich zu einem anderen ein Mehr oder ein Weniger an Hermetisierung aufweist. Die Verwendung des Begriffes ‚Strategien‘ verrät bereits die rezeptionsästhetische Ausrichtung der Untersuchung. Im Mittelpunkt steht der Leser, auf dessen Textwahrnehmung die Hermetisierungsstrategien Einfluss nehmen. Da jeder Leser verschieden ist, stellt sich natürlich die Frage danach, ob und wie die Textstrategien mit den unterschiedlichen Eigenschaften und Vorerfahrungen von Lesern kalkulieren, und ob sich so möglicherweise Differenzierungen in Bezug auf Lesertypen beziehungsweise –gruppen vornehmen lassen, dass also etwa die Textstrategien bei verschiedenen Lesern verschiedene Wahrnehmungsgrade zulassen. Hier wird mit Iser's Konzept des ‚impliziten Lesers‘ und dessen Weiterentwicklung bei Brian Richardson operiert werden.

Das bisher Gesagte bezieht sich allerdings nur auf die „mikrostrukturelle[...] Ebene der sprachlichen Verfahrensweisen“⁵. Sowohl bei George als auch bei Yeats sind jedoch Formen der Hermetisierung eklatant, die über diese mikrostrukturelle Ebene hinausgehen. Augenfällig

³ Vgl. ebd., 10.

⁴ Begrüßenswert ist, dass Waldschmidt von Textverfahren ausgeht, die zur Hermetisierung führen, sowie ihr Bestreben, ein genaues Augenmerk auf die Einheit eines Textes, seine Bezüge und die Art und Weise zu legen, wie mit den Elementen des Textes verfahren wird. Hauptsächlich zuzustimmen ist ihrer Grundannahme, dass die Hermetisierung nicht in der Negation verharret, sondern eine neue, positive Form der „Bedeutungskonstitution“ (Christine Waldschmidt, „*Dunkles zu sagen*“: *Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert* (Heidelberg: Winter, 2011) 25) vornimmt. Im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit jedoch, die vom Wahrnehmungsbegriff ausgeht, um das Wesen des Hermetischen herauszuarbeiten, operiert sie mit dem Verständnisbegriff und geht von den beiden Polen „Sinnverweigerung“ (ebd., 28) und daraus affirmativ entwickelter neuer „Sinnstiftung“ (ebd., 29) aus. Auch möchte sich Waldschmidt gegen jene Forschungsansätze abgrenzen, die „die Rezeptionsseite hermetischer Texte in den Vordergrund stellt“ (ebd., 19f.) Das letzte Kapitel behandelt die spannende Thematik der Utopie; hier stellt sich die Frage, weshalb Waldschmidt nicht ‚Das schöne Leben‘ Georges mit aufnimmt.

⁵ Jürgen Egyptien, „Entwicklung und Stand der George-Forschung 1955-2005“. *Text + Kritik* 168 (2005) 113.

ist selbstverständlich der esoterische Charakter des so genannten George-Kreises oder Yeats' Mitgliedschaft in Geheimzirkeln, die rituelle Magie betreiben. Wie zu zeigen sein wird, gehen diese Gruppenbildungen und Aktivitäten mit einem gehörigen Maß an Abschottung nach außen einher, weshalb es sich lohnt, der Frage nachzugehen, inwieweit diese verschiedenen Formen der Hermetisierung zusammengehen, und wie die Hermetisierung auf einer Makroebene diejenige reflektiert, die in den Mikrostrukturen wirksam ist, wenn nicht gar von einer Verankerung der Strategien der Makro- in denjenigen der Mikroebene gesprochen werden kann. Eine ähnliche Vorgehensweise hat Martin Roos seiner 2000 erschienenen Dissertation *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung* zugrunde gelegt; er „möchte darstellen, wie George in seinem außerliterarischen Schaffen auf Mittel und Strategien zurückgreift, die in der Rhetorik angelegt und entwickelt sind“⁶.

Wenn die Untersuchung den ‚Spielplatz‘ Textebene verlässt, um das ‚Spielgeschehen‘ in einem weiteren Rahmen zu verfolgen, muss neben der Wirkungsästhetik ein weiterer methodischer Ansatz zum Zug kommen, um diesem doch recht umfassenden Wirkungsbereich der Hermetisierungsstrategien gerecht zu werden. Es handelt sich hierbei um die Praxeologie Pierre Bourdieus, die sich besonders dann als fruchtbar erweist, wenn es darum geht, die Ritualisierung der Lyrik bei George und Yeats fassbar zu machen. Es stellt sich die Frage, inwiefern die Hermetisierungsstrategien als Grundlage für eine ritualisierte Lyrik dienen können, und welchem Zweck diese wiederum dient. Hier erfolgt der Schritt hin zu einer Untersuchung der Kreisbildung und der Mechanismen, mit denen hier Hermetisierung betrieben wird sowie der Frage nach einer Vergleichbarkeit der Kreisbildungsvorgänge. Dass zwei Arbeiten der neueren George-Forschung Bourdieus Theorie anwenden, zeigt, dass sie sich im Hinblick auf den George-Kreis als gewinnbringend erweisen kann, der seine Abgeschlossenheit nach außen hin pflegt und zu seinem Markenzeichen macht. Es sind dies die Dissertation Carola Groppes von 1997 mit dem Titel *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933* und Rainer Kolks Habilitationsschrift *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945* von 1998⁷. Was Yeats anbelangt, ist ein Bezug auf Bourdieu nicht sonderlich häufig anzutreffen. Yug Mohit Chaudry geht in *Yeats, the Irish literary revival and the politics of print* von 2001 immerhin auf die Beziehung zwischen ökonomischem Feld und Feld der kulturellen Produktion ein sowie auf das Unterfeld der eingeschränkten Produktion, in dem es üblich ist, dass Künstler für eine ‚peer group‘ produzieren.

⁶ Martin Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung* (Düsseldorf: Gruppello, 2000) 9.

⁷ Vgl. Egyptien, „Entwicklung und Stand der George-Forschung 1955-2005“, 118f.

Generell war in der Forschung zu Yeats eine Tendenz zu verzeichnen, die den Begriff des Rituals hauptsächlich in Beziehung zu Yeats' okkulten Interessen und seiner Mitgliedschaft in esoterischen Zirkeln setzte und nicht auf die textuelle Grundlage zurückgriff, in der sich die Hermetik manifestiert. Festzuhalten ist, dass die Diskussion sich hauptsächlich um die Frage zu drehen schien, ob nun Yeats' esoterische Konstrukte als Glaubensgrundsätze beziehungsweise Offenbarung einer Religion oder doch eher als ästhetisches Phänomen einzuordnen seien⁸. Wie ‚Text-Magie‘ ganz praktisch aussehen kann, trat dabei oftmals in den Hintergrund⁹. Selbst in der grundlegenden Arbeit *The Last Minstrels: Yeats and the Revival of the Bardic Arts* von Ronald Schuchard aus dem Jahr 2008, die einen exzellenten Einblick in Yeats' Bemühungen um die Bewahrung der traditionell mündlichen Überlieferung von Lyrik in Irland und um die seiner Meinung nach ‚richtige‘ Rezitierweise vor allem im Theater¹⁰ bietet, wird das Rituelle in Yeats' Lyrik kaum benannt, obwohl es doch eine Verbindung zwischen dem Gedichtvortrag und Yeats' ritualisierten Theaterinszenierungen darstellt. Laurent Matiussis nicht veröffentlichte, lediglich als Manuskript vorliegende Dissertation *Figuration du divin, figuration de soi: mythe et liturgie chez Mallarmé, George et Yeats* von 1996, die im Stefan-George-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek einsehbar ist, ist trotz des vielversprechenden Titels nicht wirklich brauchbar, da sie zu wenig in die Tiefe geht und die Textgrundlage fast gänzlich außer acht lässt, das heißt kaum Beispielgedichte beibringt.

Die Forschungssituation zu Yeats stellt sich generell deutlich anders dar als bei George. Dies ist zuallererst dem Umstand geschuldet, dass Yeats als einem Autor mit dem Status eines Nationaldichters und Nobelpreisträgers von 1923 seit seinem Tod im Jahr 1939 eine gleichbleibend hohe Aufmerksamkeit von seiten der Öffentlichkeit und der Forschung zuteil wurde. So zählt Rob Doggett allein für die Zeit von 1970 bis 2010 über 9000 Arbeiten zu Yeats¹¹. In der jüngsten Vergangenheit ist ein wieder zunehmendes Interesse an der Textproduktion und am Textmaterial zu verzeichnen. Ein Blick in den 2010 erschienenen, umfassenden Sammelband *W. B. Yeats in Context* zeigt dies deutlich, sind darin doch James Pethica, George Bornstein

⁸ Vgl. Timothy Materer, „Occultism“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas (New York: Cambridge UP, 2010) 238.

⁹ Dazu sagt Edna Longley: „his aesthetic testament („learn your trade“) dropped from view“ (Edna Longley, „Critical debate, 1939-1970“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas (New York: Cambridge UP, 2010) 388).

¹⁰ Yeats' Bemühungen um das Theater bieten ein reizvolles Paradox aufgrund seines Versuchs, hermetisierte Texte ausgerechnet dort darzubieten und sie damit an die Öffentlichkeit heranzutragen, während er doch im Grunde gern eine Elite von gebildeten Theatergängern gesehen hätte – was letztendlich erheblich zu Yeats' Desillusionierung beitrug. Die vorliegende Arbeit befasst sich jedoch nicht schwerpunktmäßig mit dem Theater, um nicht ein Ungleichgewicht in der Behandlung von Yeats und George entstehen zu lassen, ist Georges Wirkung auf das Theater doch als weitaus weniger umfangreich anzusehen.

¹¹ Vgl. Rob Doggett, „Critical debate, 1970-2006“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas (New York: Cambridge UP, 2010) 396.

und David Holdeman als wichtige derzeitige Repräsentanten dieser Richtung mit ihren Beiträgen vertreten. Rob Doggett beschreibt ihre Forschungsrichtung folgendermaßen: „Thus, it is perhaps not unexpected that a fourth key area of critical engagement in recent years has been textual production: the physical characteristics of Yeats’s works, the authorial and editorial decisions that influenced their creation, and the socio-historical contexts that shaped their publication and reception.“¹² Doggett hebt besonders das folgende Verdienst der am Text als Material Interessierten hervor: „such critics have located what George Bornstein terms ‚a middle ground‘ between traditional notions of the text as an ontologically stable entity and poststructuralist attention to the radical instability of all signifying systems.“¹³ Sie nehmen daher eine ähnliche Art der Vermittlerrolle ein, wie sie in der vorliegenden Arbeit der Wirkungsästhetik zukommt.

George war im Gegensatz zu Yeats zeitweilig fast in Vergessenheit geraten. Wie Jürgen Egyptien aufzeigt, ist das Interesse an George von Höhen und Tiefen geprägt: „Im Rückblick auf die Forschung ist auffällig, dass die 1960 einsetzende kontinuierliche Beschäftigung mit George 1980 zunächst abreißt und erst Mitte der neunziger Jahre wieder einsetzt.“¹⁴ Mehrere große Schübe der jüngeren Vergangenheit haben die George-Forschung vorangetrieben. So ist für die Aspekte, die für die vorliegende Arbeit von Interesse sind, an erster Stelle die Habilitationsschrift Wolfgang Braungarts von 1997, *Ästhetischer Katholizismus: Stefan Georges Rituale der Literatur*, zu nennen, die, wie ihr Titel bereits sagt, unverzichtbar für die Untersuchung ritualisierter Lyrik und darüber hinaus gehende Ritualisierungstendenzen ist. 2007 erschien Thomas Karlaufs Biographie *Stefan George: Die Entdeckung des Charisma*, die nicht nur in der Fachwelt, sondern auch im Feuilleton auf breites Interesse stieß, und kurz darauf, im Jahr 2009, Ulrich Raulffs Buch *Kreis ohne Meister: Stefan Georges Nachleben*, das dort einsetzt, wo Karlauf endet und die höchst seltsamen Auswüchse und Verflechtungen der Kreiskultur nach dem Ableben des ‚Meisters‘ ans Tageslicht bringt.

Erstaunlicherweise ist die Anzahl der Arbeiten, die sich mit beiden Dichtern beschäftigen, recht überschaubar. Als früheste Untersuchung kann Maurice Bowras *The Heritage of Symbolism* von 1943 gelten¹⁵, die jedoch Yeats und George nur in einigen wenigen Punkten direkt miteinander vergleicht, um stattdessen den Versuch eines Überblicks über die lyrische Entwicklung bei beiden Dichtern mit einer starken Rückbindung an den Symbolismus und Yeats’

¹² Doggett, „Critical debate, 1970-2006“, 402.

¹³ Ebd. 403.

¹⁴ Egyptien, „Entwicklung und Stand der George-Forschung 1955-2005“, 120.

¹⁵ Ich benutze die deutsche Ausgabe von 1947.

und Georges spezielle Symbolik zu unternehmen. Bowra war sowohl mit Yeats befreundet¹⁶ als auch mit Ernst Kantorowicz, der zum George-Kreis gezählt wird¹⁷, hatte also unmittelbaren Zugang zu den Objekten seiner Untersuchung. Hellmut Salinger widmet in seinem Buch über Yeats mit dem Titel *William Butler Yeats: seine Gedichte und Gedanken* von 1983 ein Kapitel den Parallelen und Unterschieden zwischen Yeats und George. Hierin streift er in loser Abfolge die wichtigsten Themengebiete, die in einem Vergleich zwischen Yeats und George von Interesse sein können: von Religion und Verhältnis von Transzendenz und Immanenz über die Rolle des Dichters und Esoterik zu Aristokratie und anti-demokratischer Einstellung. Die Ritualisierung des Gedichtvortrags reißt er dabei leider nur kurz an. Als Anregung für eingehendere Forschung ist dieser Beitrag sehr wertvoll, jedoch vermag Salinger nicht mehr als einen groben Überblick zu geben.

Andere Arbeiten zu Yeats und George sind auf klar umgrenzte Schnittmengen zwischen Yeats und George fokussiert. Hier sind die Aufsätze von Haskell M. Block mit dem Titel „Some Concepts of the Literary Elite at the Turn of the Century“ und Jutta Elgart mit dem Titel „Das mythische Bild in den Werken von Stefan George und William Butler Yeats: Wesen, Stellung, Funktion“ zu nennen. Block untersucht ihren Elitismus, Elgart hauptsächlich die Parallelen in ihrem Verständnis von Mythen und den „Mythos [...] als identitätsbildende Kraft“¹⁸ mit Schnittstellen zu den Themengebieten Lyrik und Ritual, Politik, kulturelle Erneuerung.

Die vorliegende Arbeit strebt einen weiteren Blickwinkel an. Sie möchte die Verbindungen zwischen einzelnen markanten Phänomenen wie dem eben erwähnten Elitismus, der Mythologisierung der Lyrik, der Ritualisierung, aber auch der Ausformulierung einer Utopie aufzeigen und ihre gemeinsame Grundlage in den Hermetisierungsstrategien auf der Textebene herausarbeiten. Eine weitere Manifestation der Hermetisierungsstrategien im Werk selbst ist die Formung eines ‚Privatmythos‘, in dessen Mittelpunkt eine mythisierte Figur steht. Seine besondere Struktur und Funktion sowohl innerhalb des Werkes als auch in Bezug auf die Rezipienten der Lyrik Georges und Yeats’ wird Gegenstand der Untersuchung sein. Mit diesem Bereich verbunden ist der Versuch der Einordnung der Religion Yeats’ und Georges, sofern sie als solche bezeichnet werden kann.

¹⁶ Vgl. A. Norman Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography* (London: Continuum, 2001) 204.

¹⁷ Vgl. Ulrich Raulff, *Kreis ohne Meister: Stefan Georges Nachleben* (München: C. H. Beck, 2009) 234.

¹⁸ Jutta Elgart, „Das mythische Bild in den Werken von Stefan George und William Butler Yeats: Wesen, Stellung, Funktion“. *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘*. Hg. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschenstein (Tübingen: Niemeyer, 2001) 421.

Die Untersuchung der impliziten Leserrolle bei Yeats und George führt zu einer Analyse des Elitismus, der in beider Werk deutlich zutage tritt. Dieser führt wiederum im Zusammenspiel mit den anderen Phänomenen, denen die Hermetisierungsstrategien ursächlich zugrunde liegen - Ritualisierung, esoterische Gemeinschaft und Kunstreligion – zur Ausbildung einer ästhetischen Utopie, die sich der kulturellen Erneuerung verschrieben hat. Es gilt herauszufinden, inwiefern es Parallelen in dieser Entwicklung zwischen Yeats und George gibt und ob die utopischen Ansätze ihrem Bestreben und ihrer Begrifflichkeit nach vergleichbar sind. Schließlich dürfen die Versuche der Umsetzung der ästhetischen Utopien nicht außer acht gelassen werden.

Verwunderlich ist der Umstand, dass Yeats und George sich allem Anschein nach nicht begegnet sind und auch keinen Kontakt zueinander hatten. Es gibt wohl keine schriftliche Äußerung der beiden Dichter übereinander beziehungsweise zu einem möglichen Kontakt, so dass als einzige Quellen die Aussagen Dritter vorliegen. Elgart sagt, sowohl Yeats als auch George hätten den Pariser Symbolistenkreisen ihre Aufwartung gemacht, seien sich aber dennoch nicht begegnet¹⁹ und verweist außerdem auf Maurice Bowra, der sowohl mit Yeats als auch in Ernst Kantorowicz mit einem Mitglied des George-Kreises befreundet war²⁰. Bowra schreibt: „Zwar hat Yeats dann und wann mit politischen Ideen kokettiert und sich eingebildet, er könne eine eindrucksvolle Rolle im öffentlichen Leben spielen. Das befremdliche Unternehmen d’Annunzios hat seine Wirkung auf ihn nicht verfehlt, und er war begierig, etwas über den Einfluß Stefan Georges zu erfahren.“²¹ Ob er zu diesem Wissen durch persönliche Gespräche gelangt ist, oder ob er sich auf andere Quellen stützt, verrät Bowra allerdings nicht.

Salinger, der im übrigen uneins mit sich selbst zu sein scheint, ob nun Yeats und George das Werk des jeweils anderen gar nicht kannten oder nur so gut wie nicht²², weist auf drei Stellen hin, die zu der Vermutung Anlass geben, dass Yeats und George gleichwohl Interesse aneinander hatten. Die erste Stelle befindet sich in einem Buch Marie Luise Gotheins, der Mutter Percy Gotheins, eines Mitglieds des George-Kreises. Sie schreibt über ein Gespräch mit George:

Einmal las er uns selbst vor, zuerst einige Oden Horaz, dann etwas aus seinen eigenen Werken. Oder ein andermal, als er mir das Wesen eines solchen Vortrags auseinandersetzte, wir sprachen über den irischen Dichter Yeats, der aus der Verwahrlosung des dramatischen Vortrags von Gedichten zu ähnlichen Forderungen wie George gekommen war, nur darin irre er, wenn er dazu die Begleitung eines musikalischen Instru-

¹⁹ Vgl. Elgart, „Das mythische Bild“, 412.

²⁰ Vgl. Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 204 und Raulff, *Kreis ohne Meister*, 234.

²¹ Cecil M. Bowra, *Das Erbe des Symbolismus* (Hamburg: Toth, 1947) 319.

²² Vgl. Hellmut Salinger, *William Butler Yeats: Seine Gedichte und Gedanken*. (Bern: Francke, 1983) 76 und 99.

menten vorschlägt: nur der Rhythmus und die Musik der Sprache selbst dürfe Trägerin des Vortrags sein – eine Bewahrung der Tradition sah er in dem Psalmodieren der katholischen Kirche.²³

Diese Ansicht, sofern sie von Gothein getreu wiedergegeben wird, ist vor allem bedeutsam für das Unterkapitel 9.5 mit dem Titel ‚Ritualisierung des Gedichtvortrags‘. Die zweite Dame, die von Yeats’ Interesse an George berichtet, ist Mary Colum, eine Literaturkritikerin und Freundin von Yeats, die schreibt:

I remember that he talked a good deal about Archibald MacLeish, but the poet he seemed most interested in was Stefan George. At first I was puzzled by this interest, but I discovered that someone had told him that George was responsible for some German political ideals and ideas. The old idea of the writer as leader and prophet was still with him; he always had thought that poets should influence their country, the life of their people and the state, whether they were politicians themselves or not. I do not think he knew much in detail about fascism, Nazism, or communism, but his attitude towards all of them was one of eager curiosity. He certainly was no democrat: he always believed in a sort of elite who would serve their country [...].²⁴

Diese Äußerung ist besonders für die Kapitel 11, ‚Gemeinde, Elite und kulturelle Erneuerung‘, sowie 12, ‚Ästhetische Utopie‘, von Belang, in denen die Rolle des Dichters bei der kulturellen Erneuerung diskutiert und das Elitedenken nicht nur bei Yeats, sondern auch bei George unter die Lupe genommen wird.

Yeats’ Freundin Dorothy Wellesley erinnert sich an ein Gespräch, das nicht lange vor Yeats’ Tod in Südfrankreich stattfand, wohin Yeats sich aus gesundheitlichen Gründen zurückgezogen hatte. Sie schreibt:

Some days later he dined with us to meet Schnabel, the great pianist, and W. J. Turner who was staying at my villa and who was a friend of both Yeats and Schnabel. Madame Schnabel was there who knows small English and less Irish. Schnabel could not himself understand much of what Yeats said (which was a great deal) owing to his Irish brogue. They talked about Stefan Georg [sic!] and Rilke, but the approach of the musician and the poet was so diametrically opposed, that points of contact were few and far between. I sat with the Austrian Jew on my right and the Irish Nationalist poet on my left.²⁵

²³ Marie Luise Gothein, *Eberhard Gothein: ein Lebensbild, seinen Briefen nacherzählt* (Stuttgart: Kohlhammer, 1931) 204.

²⁴ Mary Colum, *Life and the Dream* (Garden City: Doubleday, 1947) 423f.

²⁵ Dorothy Wellesley, *Letters on poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley* (London: Oxford UP, 1964) 192.

Roy F. Foster zitiert einen Leserbrief aus der *Irish Times* vom 29. Juni 1965, in der sich Josephine MacNeill²⁶ zu einer Verbindung zwischen Yeats und George äußert. Hier heißt es:

He had had a very slight contact with it [Nazism; Anm. d. Verf.] in the person of the German poet Stefan George, who was sufficiently Aryan and Germanic to be the poet by adoption of the Nazi leaders. I gathered from Yeats that Stefan George had read some of Yeats's work and had written to him about it. Yeats had read some of George's poems in translation and was interested in him.²⁷

Klaus Peter Jochum schließlich berichtet von einer jungen Deutschen, Hilda von Klenze, die eine Arbeit über Lady Gregory verfasste und in diesem Zusammenhang Yeats persönlich aufsuchte: „She saw him in September 1938 at his Rathfarnham home. He was old and frail but quite lively; they had tea and cigarettes. Yeats talked about Stefan George, showed her his Goethe medal and asked her whether she believed in God.“²⁸ Es ist allerdings fraglich, inwieweit von Klenze eine verlässliche Quelle darstellt, macht sie doch aus der Goethe-Plakette, die Yeats tatsächlich erhielt²⁹, kurzerhand eine George-Plakette:

Er fragte mich nach Stefan George, mit dem ihn eine tiefe geistige Verwandtschaft verbindet, stand mühsam auf, ging an seinen Schreibtisch und nahm aus einem Kästchen eine George-Plakette, die man ihm einst aus Frankfurt geschickt hatte, und die er mit einer Ehrfurcht betrachtete, die mich stumm machte.³⁰

Aus diesen Belegen wird ersichtlich, dass ein gewisses Interesse aneinander bestanden haben könnte. Weshalb es nie intensiviert wurde, bleibt eine offene Frage. Zumindest die Parallelen, die sicherlich ein solches Interesse bedingt haben, können im weiteren Verlauf aufgezeigt werden.

²⁶ Josephine McNeill war die Frau des irischen Politikers James McNeill, den sie ebenfalls in ihrem Zeitungsbeitrag erwähnt. Nach seinem Tod ging sie selbst in die Politik und wurde durch Maud Gones Sohn, Seán MacBride, mit Regierungsaufgaben betraut.

²⁷ Josephine McNeill, „W. B. Yeats“, *The Irish Times* 29 June 1965: 7. Zu dem sonstigen aufschlussreichen Inhalt des Leserbriefs siehe Kapitel 12.5. Eine Nachfrage beim Stefan-George-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek ergab, dass kein Brief Georges an Yeats bekannt ist.

²⁸ Klaus Peter Jochum, „Yeats in Germany, Austria and Switzerland“. *The Reception of W. B. Yeats in Europe*. Hg. Klaus Peter Jochum (London: Continuum, 2006) 65f.

²⁹ Vgl. die Nachricht N. N., „German Distinction for Dr. W. B. Yeats“, *The Irish Times* 16 February 1934: 7.

³⁰ Klenze, Hilda von. „Begegnung mit William B. Yeats“. *Kölnische Zeitung* 31. Januar 1939: 1.

2. Paradigmenwechsel im Ästhetizismus

W. B. Yeats und Stefan George können dem Ästhetizismus beziehungsweise dem Symbolismus zugerechnet werden. Darüber – wie im übrigen auch über die extreme Nähe der Begriffe Ästhetizismus und Symbolismus zueinander - herrscht in der Forschung Konsens, zumindest, was Yeats' und Georges frühe Schaffensperiode anbelangt. Die ästhetizistische Strömung, die um die Wende zum 20. Jahrhundert anzusiedeln ist, zeichnet sich durch einen signifikanten Paradigmenwechsel aus, der sich in einer neuerlichen Hinwendung zu hermetisierten Literaturformen manifestiert.

Um den Paradigmenwechsel in seiner Vielschichtigkeit zu erfassen, eignet sich der von dem Soziologen Pierre Bourdieu entwickelte Begriff des Feldes. Die Gesamtheit der Gesellschaft wird bei Bourdieu in Felder aufgeteilt, die als „Spiel-Räume“³¹ aufzufassen sind, in denen jedes Mitglied einer Gesellschaft um seine soziale Position kämpft. Ein Feld besitzt als wichtigste Merkmale eine „Struktur von Zentrum und Peripherie, die zunehmende Abgrenzung, eine wachsende Autonomie (die jedoch stets durch ein Streben nach Heteronomisierung von außen bedroht ist) sowie eine Dialektik von Orthodoxie und Häresie.“³² Ein Feld, dem Bourdieu besondere Aufmerksamkeit schenkt, ist das literarische Feld, welches er folgendermaßen definiert: „Das literarische (etc.) Feld ist ein Feld von Kräften, die sich auf all jene, die in es eintreten, und in unterschiedlicher Weise gemäß der von ihnen besetzten Stellung ausüben [...], und zur gleichen Zeit ein Feld der Konkurrenzkämpfe, die nach Veränderung oder Bewahrung jenes Kräftefeldes streben.“³³ Das literarische Feld ist, wie alle „Felder der kulturellen Produktion“, „von den Erfordernissen der umliegenden Felder, jenen des ökonomischen oder politischen Gewinns, durchdrungen.“³⁴ Die Wende zum 20. Jahrhundert stellt sich vor dem Hintergrund dieser Feldtheorie als eine besondere Zeit dar, denn in dieser Periode zeigen die Felder der kulturellen Produktion ein Höchstmaß an Autonomisierungsbestrebungen, so dass Bourdieu die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als den „Augenblick, in dem das literarische Feld einen bis dahin unübertroffenen Grad an Selbstständigkeit erreicht“³⁵, bezeichnet. Selbstständigkeit bedeutet hier hauptsächlich Abgrenzung vom kommerziellen Erfolg. Bourdieu sieht das von ihm so genannte „Unterfeld der eingeschränkten Produktion“ erstarken, also dasjenige Feld, „in dem die Kundschaft der Produzenten ausschließlich aus anderen Pro-

³¹ Boike Rehbein, *Die Soziologie Pierre Bourdieus*. 2. Aufl. (Konstanz: UVK, 2011) 106.

³² Ebd., 109.

³³ Pierre Bourdieu, „Das literarische Feld“. *Streifzüge durch das literarische Feld*. Hg. Louis Pinto und Franz Schultheis. (Konstanz: UVK, 1997) 34.

³⁴ Ebd., 38.

³⁵ Ebd., 40.

duzenten besteht“, während das „Unterfeld der Großproduktion“, das Kunst im Hinblick auf den ökonomischen Erfolg wertet, in den Hintergrund tritt³⁶. Dies hat Konsequenzen für das Selbstverständnis der Kunst: „Die Entwicklung des Feldes der kulturellen Produktion auf eine größere Selbständigkeit hin wird so von einer Bewegung in Richtung größerer Selbstbezüglichkeit begleitet, die jede der „Gattungen“ zu einer Art kritischer Rückwendung auf sich, auf das ihr eigene Prinzip, ihre eigenen Voraussetzungen führt [...].“³⁷

Die Autonomisierungstendenzen werden in etwas sichtbar, das Simonis einen „Rückgriff auf eine teilweise vormodern anmutende, hermetische Kommunikationsform“³⁸ nennt. Der Ästhetizismus bezieht sich auf die „Tradition hermetisch-alchemistischen Geheimwissens“³⁹. Indem die Dichtung hermetisiert wird, soll dem ‚profanen‘ Leser der Zugang zu ihr verwehrt werden⁴⁰, um sie dadurch aufzuwerten. Bourdieu spricht hier von einer Hierarchisierung des literarischen Feldes aufgrund der ‚sozialen und ‚kulturellen‘ Beschaffenheit des erreichten Publikums“⁴¹. Wer beispielsweise als Schriftsteller eine hochrangige Stellung innerhalb des literarischen Feldes einnimmt, schreibt für ein kleines, illustres Publikum, während der Schriftsteller, der den Massengeschmack bedient, tiefer angesiedelt ist und über weniger symbolisches Kapital⁴² verfügt. Daraus entsteht im Extremfall unter den Verfechtern des L’art pour l’art eine Haltung, die „aus weltlichem Scheitern ein Zeichen der Erwähltheit und aus dem Erfolg ein Mal der Auslieferung an den Zeitgeschmack“⁴³ macht.

Im konkreten Fall der deutschen Literatur der Jahrhundertwende entwickelt sich daraus eine ablehnende Haltung gegenüber der „Entwicklung bürgerlicher Bildungspopularisierung“⁴⁴. Auch in der zeitgleich entstehenden englischen Literatur sind „gezielte Abgrenzungsbemühungen symptomatisch“ und ist „eine Absage an die Geschmacksnormen des liberalen Bürgertums“ zu verzeichnen⁴⁵. Dabei macht sich das literarische Feld zur Zeit des neu aufkommenden Ästhetizismus zunutze, dass der Kunstrezipient, um ein ästhetizistisches Kunstwerk als solches adäquat wahrnehmen zu können, einer Vertrautheit mit den Spielregeln des literarischen Feldes bedarf: „Die Wahrnehmung, die das nach der Logik des Feldes geschaffene

³⁶ Ebd., 39.

³⁷ Ebd., 91f.

³⁸ Annette Simonis, *Literarischer Ästhetizismus: Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne* (Tübingen: Niemeyer, 2000) 239.

³⁹ Wolfgang Braungart, *Ästhetischer Katholizismus: Stefan Georges Rituale der Literatur* (Tübingen: Niemeyer, 1997) 23.

⁴⁰ Vgl. ebd., 24.

⁴¹ Bourdieu, „Das literarische Feld“, 41.

⁴² Vgl. zu diesem Begriff Rehbein, *Die Soziologie Pierre Bourdieus*, 112f.

⁴³ Bourdieu, „Das literarische Feld“, 38.

⁴⁴ Peter von Polenz, „Die Sprachkrise der Jahrhundertwende und das bürgerliche Bildungsdeutsch“. *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 52 (1983) 6.

⁴⁵ Hans Ulrich Seeber (Hg.), *20. Jahrhundert I* (Stuttgart: Reclam, 1984) 9.

Werk herausfordert, ist eine *Wahrnehmung der Verschiedenheit*, des Unterschieds, die auf *Abstände* in Beziehung zu anderen, zeitgenössischen und auch vergangenen Werken achtet; und der Zuschauer ohne historische Bildung ist zur Teilnahmslosigkeit gegenüber dem verurteilt, dessen Unterschiede zu entdecken er nicht die Mittel besitzt.⁴⁶

Darüber hinaus ist die um die Jahrhundertwende stattfindende Besinnung auf die hermetische Tradition in Zusammenhang zu bringen sowohl mit dem rasant voranschreitenden naturwissenschaftlichen Fortschritt, „der der Natur und im Menschen keine Geheimnisse mehr ließ“⁴⁷, als auch mit „Rationalisierung und Kommerzialisierung des Lebens sowie [...] Infragestellung religiöser Glaubensgewißheiten“⁴⁸. Natur- und Geisteswissenschaften werden bestimmt vom Positivismus, der „auf das der sinnlichen Erfahrung Zugängliche, das er für unmittelbar gegeben, positiv richtig und faktisch zuverlässig ansah“⁴⁹, Wert legte. Yeats beispielsweise nimmt eine dezidierte Opposition gegenüber dem Positivismus ein, dem er vorwirft, alles Metaphysische zu negieren, und begrüßt daher das, was er „the decadence“ nennt:

Its importance is the greater because it comes to us at the moment when we are beginning to be interested in many things which positive science, the interpreter of exterior law, has always denied: communion of mind with mind in thought and without words, foreknowledge in dreams and in visions, and the coming among us of the dead, and of much else.⁵⁰

Die antipositivistische Haltung hat Yeats mit George gemein: „Positivistische Wissenschaft und Materialismus werden als reduktionistisch abgelehnt und für den Verlust des christlichen Glaubens und der Religion überhaupt verantwortlich gemacht.“⁵¹ Yeats und George favorisieren die Reintroduktion einer magischen Wort- und Weltauffassung, um die „Spiritualisierung einer von den Göttern verlassenen Welt“⁵² zu ermöglichen: „Weil er sich mit der „Entzauberung“ der Welt nicht abfinden wollte, suchte er [George; Anm. d. Verf.] das Rad der Geschichte zurückzudrehen. Mit Hilfe einer neuen Spiritualität sollte der Zauber neu in die Welt gebracht werden.“⁵³

Die Felder der kulturellen Produktion sind bestrebt, Autonomie zu erlangen, und zwar nicht nur Autonomie von dem vorherrschenden Geschmack der Zeit, sondern auch von jeglicher

⁴⁶ Bourdieu, „Das literarische Feld“, 101.

⁴⁷ Ina Dorothea Danzer, *T. S. Eliot, Ezra Pound und der französische Symbolismus* (Heidelberg: Winter, 1992) 17.

⁴⁸ Peter Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik 2* (Tübingen: Francke, 1995) 145.

⁴⁹ Jürg Mathes (Hg.), *Theorie des literarischen Jugendstils* (Stuttgart: Reclam, 1984) 10f.

⁵⁰ William Butler Yeats, *Essays and Introductions* (London: Macmillan, 1961) 191f.

⁵¹ Elgart, „Das mythische Bild“, 412.

⁵² Danzer, *T. S. Eliot, Ezra Pound und der französische Symbolismus*, 16.

⁵³ Thomas Karlauf, *Stefan George: Die Entdeckung des Charisma*. 4. Aufl. (München: Blessing, 2007) 311.

Form der Zweckgebundenheit, sei es als Mittel zur Abbildung der Wirklichkeit, zur Belehrung, zur Unterhaltung oder als Anlass der religiösen Kontemplation. In England etwa wendet sich die Autonomiebewegung in der Kunst gegen den „Nützlichkeits- und Erbauungsanspruch der viktorianischen Gesellschaft an die Literatur“⁵⁴. Die neue Kunstauffassung ist grundsätzlich nicht mehr dem althergebrachten Gebot zur mimetischen Darstellung verpflichtet. So sagt beispielsweise Oscar Wilde im Vorwort zu seinem Werk *The Picture of Dorian Gray*: „It is the spectator, and not life, that art really mirrors.“⁵⁵ Wunberg sagt, die Abkehr vom Mimesisgebot sei „ein in der abendländischen Geistesgeschichte einmaliger Vorgang“⁵⁶. Yeats findet deutliche Worte, um seiner Ablehnung mimetischer Art Ausdruck zu verleihen: „False art is not expressive, but mimetic, not from experience but from observation, and is the mother of all evil“⁵⁷. Zusammengefasst werden kann dieser Prozess der Ablösung von bislang geltenden Vorstellungen, wie Kunst zu sein habe und welchem Zweck sie dienen solle, unter dem in der Kunst- und Literaturwissenschaft wohlbekannten Begriff ‚L’art pour l’art‘ – die Kunst um der Kunst willen –, der im ausgehenden 19. Jahrhundert geprägt wird und den auch Bourdieu verwendet⁵⁸. Simonis nennt ‚L’art pour l’art‘ daher die neue „Selbstverständigungsformel“, die die autonomieästhetischen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts weiterentwickelte⁵⁹.

Yeats’ und Georges Neigung zu schwer durchdringbaren Texten ist ein eindeutiges Indiz für ihren ästhetizistischen Hintergrund. Laut Simonis ist ein typischer Charakterzug ästhetizistischen Schreibens die „Aufmerksamkeit auf die äußere Gestalt der Schriftzeichen“⁶⁰, welche nur dadurch erreicht werden kann, dass die semantische Seite, die Informationswerte und die Denotationen der Worte zugunsten deren Eigenständigkeit abgewertet werden. Für den George-Kreis gilt beispielsweise „der Anspruch, daß das dichterische Wort für sich selbst und als solches gelten soll. Es soll außersprachlich referenzlos sein.“⁶¹ Dass dieser Anspruch der Selbstreferenzialität an die Dichtung im und durch den Kreis erfüllt wird, bestätigt Raulff: „Die Kunst georgeanischer Deutung erweist sich darin, in einer einzigen Beschreibung stets mehr als eine einzige Realität zu evozieren. Die konventionellen Verbindungen zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem werden gelockert [...]“⁶² Strathausen schließt sich der von

⁵⁴ Danzer, *T. S. Eliot, Ezra Pound und der französische Symbolismus*, 11.

⁵⁵ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*. Hg. Michael Patrick Gillespie (New York: W. W. Norton, 2007) 4.

⁵⁶ Gotthart Wunberg, *Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne*. Hg. Stephan Dietrich (Tübingen: Narr, 2001) 25.

⁵⁷ Yeats, *Essays and Introductions*, 140.

⁵⁸ Vgl. Bourdieu, „Das literarische Feld“, 38.

⁵⁹ Vgl. Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 12.

⁶⁰ Ebd., 251.

⁶¹ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 162.

⁶² Raulff, *Kreis ohne Meister*, 123.

Simonis vertretenen These an: „Aestheticism focuses on the materiality of language“. Er führt diesen besonderen Zug auf ein „dilemma regarding the nature of reality and representation“⁶³ um das Jahr 1900 zurück, dessen Resultat ist, dass die Moderne „das mimetische Verhältnis zur Wirklichkeit“⁶⁴ aufkündigt und selbstbezüglich wird. Diese Tatsache kommt bereits bei A.E. alias George Russell, einem zeitgenössischen irischen Dichter, zur Sprache, wenn er über Yeats' Stil sagt:

Mr. Yeats, in common with other literary men, is trying to ennoble literature by making it religious rather than secular, by using his art for the revelation of another world rather than to depict this one.⁶⁵

Die Sprache wird nicht mehr länger nur in ihrer Verweisfunktion auf außersprachliche Entitäten wahrgenommen und ist somit nicht länger „a dependable means of signification“⁶⁶. Ihr Aufgabenbereich wird erweitert; sie kann nun „Sinnträger, aber auch Sinnverberger“⁶⁷ sein. Die Zuverlässigkeit der Sprache in Bezug auf ihre Verweisfunktion ist nicht mehr gewährleistet, so dass nun gilt: „Lesen hat von dieser instabilen Mischung aus Buchstäblichkeit und Mißtrauen auszugehen.“⁶⁸ Das Ergebnis des Paradigmenwechsels ist zum einen die Entdeckung des Schweigens und der imaginären Sprache⁶⁹ und zum anderen die „Verschiebung des Form-Inhalt-Gleichgewichts in Richtung Form.“⁷⁰

Die Betonung der Materialität der Schrift im Ästhetizismus ist ein Vorgriff auf die Auffassung, die den Kern des Poststrukturalismus bildet: die Bedeutung eines Zeichens allgemein wird nicht länger nur aus seiner potentiellen Bezeichnungsfunktion generiert, sondern entsteht auch aus seiner Substanz und Materialität. Poststrukturalistische Semiotik geht von der Selbstbezüglichkeit von Zeichen aus. Aus dieser neuen Auffassung des Zeichenbegriffs erwächst auch für den Text, der aus Zeichen besteht, eine neue denotative Dimension. Wenn das Zeichen verstärkt in seiner Materialität wahrgenommen wird, so wird die Textstruktur nicht mehr durchsichtig zugunsten des Gegenstandes, den abzubilden seither ihre Aufgabe war, sondern bleibt im Blickfeld des Rezipienten bestehen. Der Text sträubt sich nunmehr gegen seine Hintergebarkeit.

⁶³ Carsten Strathausen, „Of Circles and Riddles: Stefan George and the “Language Crisis” around 1900“. *The German Quarterly* 76.4 (2003) 414.

⁶⁴ Wunberg, *Jahrhundertwende*, 47.

⁶⁵ Zitiert nach Daniel Lenoski. „The Symbolism of Sound in W.B. Yeats: An Explanation“. *Etudes Irlandaises* 3 (1978) 49.

⁶⁶ Strathausen, „Of Circles and Riddles“, 415.

⁶⁷ Seeber, *20. Jahrhundert I*, 13.

⁶⁸ Paul De Man, *Allegorien des Lesens* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988) 92.

⁶⁹ Vgl. Polenz, „Die Sprachkrise der Jahrhundertwende“, 4.

⁷⁰ Moritz Baßler et al.: *Historismus und literarische Moderne* (Tübingen: Niemeyer, 1996) 200.

Braungart weist auf die Nähe ästhetizistischer Ablehnung der Hintergebarkeit des Gedichtes zum Poststrukturalismus hin: „Jede Interpretation [sic!] ist dagegen imperialer Anspruch, der den Text verfehlen muß. Es ist frappierend, wie sehr diese Position, die im Kreis insgesamt Konsens war, auf ästhetische und literaturtheoretische Konzepte des 20. Jahrhunderts – bei Heidegger und im Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus – vorausweist.“⁷¹

Als Grundsatz der Gedichtanalyse wird daher sowohl im Ästhetizismus als auch im Poststrukturalismus folgender ausgelobt: „To keep a poem in mind is to keep it there, not to resolve it into available meanings.“⁷² Diesen Punkt greift Iser auf, da auch er das Nicht-Verschwinden der materiellen Seite des Gedichts als essentiell betrachtet: „Folglich erzeugt die Oberflächenstruktur im Leser ein Geschehen, das wieder ausgelöscht würde, wenn sie nur dazu dienen sollte, die Text-Tiefenstruktur aufzudecken.“⁷³

Die strukturalistische Zeichentheorie geht davon aus, dass ein Zeichen aus einer Ausdrucksseite (signifiant/ Signifikant) und einer Inhaltsseite (signifié/ Signifikat) besteht. Während nun die hermeneutische Interpretationsweise auf folgenden Grundsatz baut: „Sprache und Schrift bestehen immer in ihrer Verweisung. Sie *sind* nicht, sondern sie *meinen*, und das gilt auch dann noch, wenn das Gemeinte nirgendwo sonst ist als in dem erscheinenden Wort“⁷⁴, also „den Signifikanten einem Verdrängungsprozess unterzieht“⁷⁵, erhebt der Poststrukturalismus die „Priorität [...] des Signifikanten vor dem Signifikat“⁷⁶ zum Leitsatz. Iser schreibt der Hermeneutik ein „Mißtrauen gegen die wahrnehmbare Textgestalt“ zu, „deren Hintersinn offenbar allein durch die Interpretation aufgedeckt werden“⁷⁷ könne. Er selbst kann der poststrukturalistischen Theorie in folgendem Punkt zustimmen: „Ikonische Zeichen erfüllen ihre Funktion in dem Maße, in dem der Charakter der Zeichen, bloße Objektmitteilung zu sein, abgeschwächt, ja, negiert wird“⁷⁸. Tritt dieser Fall ein, so gilt für den Text, der aus diesen selbstreferenziellen Zeichen besteht: „A text, precisely when authentic, will not do away with itself: we never reach the luminous limit where words disappear into their objects like shad-

⁷¹ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 165.

⁷² Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today* (New Haven: Yale UP 1980) 274.

⁷³ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Wilhelm Fink, 1976) 57.

⁷⁴ Hans-Georg Gadamer, „Text und Interpretation“. *Text und Interpretation*. Hg. Philippe Forget (München: Fink, 1984) 51.

⁷⁵ Philippe Forget, „Leitfäden einer unwahrscheinlichen Debatte“. *Text und Interpretation*. Hg. Philippe Forget (München: Fink, 1984) 8.

⁷⁶ Hubert Zapf, „Dekonstruktion“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning (Stuttgart: Metzler, 2004) 22.

⁷⁷ Wolfgang Iser, „Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Hg. Rainer Warning (München: Wilhelm Fink, 1975) 228.

⁷⁸ Iser, *Der Akt des Lesens*, 108.

ows at noon”⁷⁹. Der Text verschwindet also nicht hinter seiner Bedeutung, sondern rückt seine Struktur ins Licht.

Eine wegweisende Untersuchung hierzu stammt von Moritz Baßler, der davon ausgeht, dass ein In-den-Vordergrund-Treten des Textes eine „Reduktion auf die Textur“⁸⁰ bewirkt. Sieht sich der Leser einer Textur statt verständnislenkender Strukturen gegenübergestellt, wird der Text unverständlich⁸¹, wodurch eine „Oberflächen-Ästhetik“ entsteht, die laut Baßler dadurch gekennzeichnet ist, dass die einzelnen Textelemente „nicht auf eine symbolische Ebene, sondern auf ein weiteres Element der Textoberfläche“⁸² verweisen.

Robert Boehringer beschreibt treffend das Zustandekommen einer solchen Oberflächenästhetik, freilich ohne den Begriff gekannt zu haben oder einen ähnlichen Begriff zu gebrauchen: wenn das Gedicht auf die richtige Art und Weise vorgetragen wird, „entzieht sich seine runde geschlossenheit begrifflichen und gefühlsmässigen annäherungsversuchen und legt sich der fruchtbare bann auf die seelen der hörer, der sie aus dem chaotischen einzeldasein in ein geordnetes grösseres leben reisst.“⁸³

Laut Baßler ist um das Jahr 1900, also im Ästhetizismus, eine „Abkehr von der Dominanz des hermeneutischen Zugriffs“⁸⁴ zu beobachten.

Baßler sieht sowohl in der Literatur als auch in den anderen Künsten der klassischen Moderne eine „Besinnung auf das künstlerische Material“⁸⁵ und führt diese Erscheinung auf die Leitidee des russischen Formalismus des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts zurück: „Kunst als Verfahren“⁸⁶. Auch in diesem Punkt kann eine Parallele zur Wirkungsästhetik gesehen werden. Wenn der russische Formalismus feststellt, dass es Textverfahren gibt, die nicht die Bedeutung eines Textes in den Fokus rücken, sondern dessen Materialität, so unterscheidet sich dies nicht von Iser's Aussage, „das Reflexivwerden eines Kommunikationsmediums“ besage, „daß es die Regeln seines Codes reflektiert“⁸⁷, da der implizite Hintergrund beider Ansätze die zutage tretende Textur ist.

In Bezug auf George und speziell im Hinblick auf seine frühen Werke vertritt Blasberg eine Semiotik, die in Baßlers Richtung zielt: für sie ist das, was Baßler als die Textur eines Textes bezeichnet, mit dem „poetische[n] Konstitutionsprinzip“ des „Zeichen-Vollzug“ in Abgren-

⁷⁹ Geoffrey Hartman, *Easy Pieces* (New York: Columbia UP, 1985) 194.

⁸⁰ Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916* (Tübingen: Niemeyer, 1994) 13.

⁸¹ Vgl. ebd., 13.

⁸² Baßler et al., *Historismus und literarische Moderne*, 176.

⁸³ Robert Boehringer, „Über Hersagen von Gedichten“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 2 (1911) 88.

⁸⁴ Baßler et al., *Historismus und literarische Moderne*, 155.

⁸⁵ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 18.

⁸⁶ Zitiert nach ebd., 18.

⁸⁷ Iser, *Der Akt des Lesens*, 141 f.

zung von der „Zeichen-Deutung“ gegeben, was bedeutet, dass „die Präsenz des Zeichens [...] vor dem abwesenden Signifikat in den Vordergrund“⁸⁸ tritt.

⁸⁸ Cornelia Blasberg, „Auslegung muß sein“: Zeichen-Vollzug und Zeichen-Deutung in Stefan Georges Spätwerken“. *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘*. Hg. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschstein (Tübingen: Niemeyer, 2001) 23.

3. Methodische Überlegungen

Von Schelling stammt folgender Ausspruch:

Bei jeder Erklärung ist das Erste, daß sie dem zu Erklärenden Gerechtigkeit widerfahren lasse, es nicht herabdrücke, herabdeute, verkleinere oder verstümmle, damit es leichter zu begreifen sey. Hier fragt sich nicht, welche Ansicht muß von der Erscheinung gewonnen werden, damit sie irgend einer Philosophie gemäß sich bequem erklären lasse, sondern umgekehrt, welche Philosophie wird gefordert, um dem Gegenstand gewachsen, auf gleicher Höhe mit ihm zu seyn. Nicht, wie muß das Phänomen gewendet, gedreht, vereinseitigt oder verkümmert werden, um aus Grundsätzen, die wir uns einmal vorge setzt nicht zu überschreiten, noch allenfalls erklärbar zu seyn, sondern: wohin müssen u n s e r e Gedanken sich erweitern, um mit dem Phänomen in Verhältniß zu stehen.⁸⁹

Die Notwendigkeit, der Vielschichtigkeit der Oeuvres von Yeats und George auf angemessene Art und Weise zu begegnen, verlangt nicht nur einen einzigen methodischen Zugang, sondern ein aufeinander abgestimmtes Repertoire an Methoden.

Zunächst einmal soll die Textebene betrachtet werden. Hier sind bei beiden Dichtern Gedichte vorhanden, die durch und durch ‚verständlich‘ zu sein scheinen, dann aber auch Texte, die den Leser ratlos zurücklassen, indem sie ihm wichtige Zugänge verwehren. Andere Gedichte wiederum erwecken den Eindruck von Verständlichkeit, geben aber ihre innerste Sinnschicht nicht frei, so dass zwar das Gelesene umschrieben, ihm aber keine eindeutig festlegbare Bedeutung zugemessen werden kann. Eine weitere Sorte von Texten versteht es, Anspielungen und Referenzen so geschickt zu verpacken, dass sie sich nur bestimmten Lesern erschließen. Solche Abtönungen der Hermetisierung sind keineswegs eine für Yeats oder George spezifische Tatsache, sondern durchaus als allgemeines Phänomen der Moderne anzusehen; so führt Gotthart Wunberg die für die Moderne symptomatische „Tendenz zur Isolierung der Lexeme“ und den „Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge“ an, die in verschiedenen Texten in verschiedenen Graden vorliegen: „Dabei muß unterschieden werden zwischen Texten, in denen das bereits eindeutig und offensichtlich vollzogen ist und solchen, in denen noch gewisse Übergänge zu konstatieren sind.“⁹⁰

Um diesen unterschiedlichen Formen von vollständiger oder auch nur Teil-Hermetisierung gerecht zu werden, das Vorgefundene zu ordnen und gewinnbringend zu beleuchten, eignet

⁸⁹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Schellings Werke: Fünfter Ergänzungsband: Philosophie der Mythologie: 1842*. Hg. Manfred Schröter (München: Beck und Oldenbourg, 1943) 3.

⁹⁰ Wunberg, *Jahrhundertwende*, 113.

sich die im landläufigen Gebrauch so genannte Wirkungsästhetik nach Wolfgang Iser, die von ihm selbst als „Wirkungstheorie“⁹¹ bezeichnet wird.

Sie ist als Ausweg aus dem Spannungsfeld zu betrachten, das sich angesichts hermetisierter Lyrik zwischen einem hermeneutischen Zugang, der einen Text grundsätzlich verstehen will, und einem poststrukturalistischen Ansatz, der von einer Unzugänglichkeit des Textes ausgeht, aufbaut: „Die *poésie pure* ist seit längerem für ihren Rätselcharakter bekannt, der in der Forschungsdiskussion zu einem beliebten Objekt der Auseinandersetzung zwischen neueren hermeneutischen Positionen und dekonstruktiven Ansätzen geworden ist. Dabei schwanken die Auslegungsangebote der hermetischen Züge ästhetizistischer Literatur zwischen einer schlechthinnigen Unverständlichkeit bzw. Abwesenheit jeglichen ‚Sinns‘ und der Möglichkeit einer, wenn auch eingeschränkten, der Entzifferungsabsicht des Interpreten immer wieder entgleitenden Bedeutungsfindung, die ungeachtet des erschwerten Zugangs in der hermeneutischen Perspektivierung weiterhin in Erwägung gezogen wird.“⁹²

Hugh Kenner bringt das Problem der beiden widerstreitenden Richtungen im Umgang mit moderner Lyrik auf den Punkt: „the two regnant presuppositions of the mid-twentieth century – the old one, that poems reflect lives and announce doctrines, the new one, that poems are self-contained or else imperfect – are rendered helpless by Yeats’s most radical, most casual, and most characteristic manoeuvre [...] he didn’t accumulate poems, he wrote books.“⁹³.

Die Wirkungsästhetik ist eine eigenständige Zugangsweise zu Texten, die versucht, die beiden Pole Hermeneutik und Poststrukturalismus beziehungsweise Dekonstruktion im Gleichgewicht zu halten. Sie kann eine Vermittlerrolle zwischen einem hermeneutischen Ansatz und dekonstruktivistischer Skepsis gegenüber der Annahme eines entdeckbaren Sinns hinter einem Kunstwerk einnehmen und zugleich mit dem Begriff des Textrepertoires der Tatsache Rechnung tragen, dass ein großer Teil der hermetisierten Gedichte Georges und Yeats’ aufgrund der Verwendung esoterischer kultureller Kontexte und deren synkretistischer Vermischung als Rätsel erscheint.

Auf die Analyse der Gedichte von Yeats und George bezogen heißt dies konkret, zunächst unvoreingenommen davon auszugehen, dass das Herausfiltern von Bedeutungen und vielleicht sogar eines Gesamtsinnes möglich sein könnte, um diejenigen Gedichtstellen, die diesen Vorgang zu stören scheinen, darauf zu untersuchen, was ihre ‚Dunkelheit‘ ausmacht und

⁹¹ Vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*, 10.

⁹² Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 241.

⁹³ Zitiert nach Longley, „Critical debate, 1939-1970“, 391.

ob sie grundsätzlich nicht zu durchdringen sind oder aber es etwas wie einen Subtext gibt, der von einigen Leserschichten wahrgenommen zu werden vermag.

Die Wirkungsästhetik hat grundsätzlich eine hermeneutische Basis, denn sie gesteht dem Text einen Sinn zu, unterschreibt also das, was Gadamer als die „Implikation der Sinnerwartung“⁹⁴ bezeichnet. Gerade „die Unbestimmtheit des Textes schickt den Leser auf die Suche nach dem Sinn.“⁹⁵ Für eine Vorgehensweise, die von einer hermeneutischen Grundlage ausgeht, plädiert auch Baßler, der sagt, sein methodisches Vorgehen beruhe „jedoch gerade NICHT auf einer antihermeneutischen Vorentscheidung. Das hermeneutische Interesse daran, zu verstehen, was ein Text sagt, gilt hier weiterhin als grundlegend und legitim für die Interpretation literarischer Texte.“⁹⁶ Das grundsätzliche Bedürfnis des Menschen nach einem hermeneutischen Zugang rechtfertigt Iser auch in einem späteren Text: „[...] the search for meaning may be our means of warding off the unfamiliar.“⁹⁷

Zum anderen ist die Wirkungsästhetik der Hermeneutik durch die Verwendung der Begriffe der Protention und der Retention verbunden, die in Anlehnung an Heideggers Auffassung des hermeneutischen Zirkels davon ausgeht, der Vorgang des Lesens verlaufe als ein ständiges Wechselspiel von einem Entwurf einer Erwartung an den Text im Voraus einerseits und dem ständigen Abgleich des neu Gelesenen mit dem so entstandenen Hintergrund andererseits. Darin ist eine Art von Horizontverschmelzung zu sehen, wie sie Gadamer als charakteristisch für den hermeneutischen Zirkel ansieht. Auf diese Weise wird das, was der Leser an Vorwissen mitbringt, beim Lesen verändert und erweitert. Die Überzeugung von der Wichtigkeit der Dispositionen des Lesers für den Lesevorgang ist eine weitere wichtige Verknüpfungsstelle zwischen Wirkungsästhetik und Hermeneutik. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, dass Iser relativierend hinzufügt, die Dialektik von Protention und Retention verlaufe niemals glatt⁹⁸.

Darüber hinaus ist ein fruchtbarer Vergleich der beiden Anschauungen in der Ansicht Gadamers zu sehen, das dichterische Werk sei auf Formen der Reproduktion angewiesen⁹⁹. Die Wirkungsästhetik beruht auf der Annahme, der Gedichttext allein sei noch kein Werk, sondern erst die Aktualisierung im Vorgang des Lesens mache ihn zu einem solchen.

⁹⁴ Gadamer, Hans-Georg. *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen: Mohr, 1993) 60.

⁹⁵ Iser, „Die Appellstruktur der Texte“, 246.

⁹⁶ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 6.

⁹⁷ Iser, „The Play of the Text“, 337.

⁹⁸ Wolfgang Iser, „Der Lesevorgang: Eine phänomenologische Perspektive“. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Hg. Rainer Warning (München: Wilhelm Fink, 1975) 258.

⁹⁹ Gadamer, *Ästhetik und Poetik I*, 82.

Jedoch macht Iser deutlich, eine rein hermeneutische Interpretation sei nur bis zum Beginn moderner Kunst legitim gewesen¹⁰⁰. Eine hermeneutische Interpretation, die den Text auf eine bestimmte Bedeutung reduzieren möchte, wird gar als eine Verarmung des Textes betrachtet¹⁰¹. Eine derartige Auffassung ist konform mit derjenigen Paul de Mans, der sagt: „[...] alle hermeneutischen Bestrebungen, eindeutige und einheitliche Interpretationen zu erzielen, unternehmen nicht nur das Unmögliche, sondern wenden sich gegen die Literatur selbst“¹⁰². Die Bedeutung eines Textes ist für Iser nicht eindeutig festlegbar, sondern variiert bei jedem Leser: „For the play of the text can be acted out individually by each reader, who by playing it in his or her own way produces an individual ‘supplement’ considered to be the meaning of the text. The meaning is a ‘supplement’ because it arrests the ongoing process of transformation, and is additional to the text without ever being authenticated by it.“¹⁰³

Um also der Gruppe der hermetisierten Gedichte gerecht zu werden, die es unmöglich machen, einen Gesamtsinn in der Art zu finden, dass der Text hinter seine Semantik zurücktritt und lediglich das Mittel zum Zweck der Aussage und Informationsvermittlung ist, braucht es mehr als eine rein hermeneutische Zugangsweise.

Hier erweist sich die Einbeziehung der dekonstruktivistischen Methode als sinnvoll, die sich weigert, von einer Eindeutigkeit des Sinns auszugehen und stattdessen die Stellen im Text aufzuspüren trachtet, die den Kollaps der Bedeutungsfunktion der Sprache verkörpern. Eine Analyse der Hermetisierungsstrategien, wie sie die vorliegende Arbeit vornimmt, ist prinzipiell nichts anderes. De Man nennt eine Textstelle, die die Bedeutung in Frage stellt, eine „Aporie“ und definiert sie wie folgt: „Sie bezeichnet das unwiderrufliche Eintreten zumindest zweier sich einander gegenseitig ausschließender Lektüren und behauptet die Unmöglichkeit wirklichen Verstehens sowohl auf der Ebene der Figuration als auch auf der der Themen.“¹⁰⁴ Ähnlich klingt es, wenn Iser in einem späteren Text davon spricht, „on each level distinguishable positions are confronted with one another“¹⁰⁵ und diese Konfrontation dafür verantwortlich macht, dass das für den Lesevorgang notwendige Spiel von Protention und Retention in Gang kommt und auch in Gang bleibt: „The multiplicity of differences that give rise to play

¹⁰⁰ Iser, „Die Appellstruktur der Texte“, 228.

¹⁰¹ Ebd., 229.

¹⁰² Stefan Münker und Alexander Roesler, *Poststrukturalismus* (Stuttgart: Metzler, 2000) 143.

¹⁰³ Iser, „The Play of the Text“, 336.

¹⁰⁴ De Man, *Allegorien des Lesens*, 105.

¹⁰⁵ Iser, „The Play of the Text“, 328.

and also result from it can never be totally removed but may in fact increase with attempts at eradication.“¹⁰⁶

Paradoxerweise sind genau die Unbestimmtheitsstellen, die Wirkungsästhetik und Hermeneutik verbinden, auch ein Anknüpfungspunkt zwischen einer wirkungsästhetischen und einer dekonstruktivistischen Herangehensweise. Während jedoch die Hermeneutik die ‚Stolpersteine‘ eines Textes als Aufforderungen sieht, die Suche nach dem Gesamtsinn zu intensivieren, begreift die Dekonstruktion sie als Chancen, die Aufmerksamkeit auf die Verstehensbedingungen richten zu können, die dem Text innewohnen. Im Gegensatz zu einer rein hermeneutischen Vorgehensweise sucht die Dekonstruktion also die Möglichkeit, das Textmaterial zu ‚sehen‘, statt den Versuch zu unternehmen, es zugunsten einer dahinter liegenden Ebene durchsichtig zu machen.

Baßler betrachtet entsprechende Stellen des Textes, an denen der hermeneutische Ansatz keine weitergehenden Erkenntnisse mehr verspricht, als Punkte, an denen mit anderen Mitteln eine Antwort auf die Frage nach der Bedeutung gesucht werden müsse: „Erst wenn ein Text unverständlich ist, also *nichts* einigermaßen Deutliches mehr sagt, stellt sich notwendig die Folge- bzw. Ersatzfrage, was er denn dann noch bedeute.“¹⁰⁷ Dies hat für ihn eine Verlagerung des Fokus zur Folge, indem er seine Untersuchung von Texten darauf richtet, „*wie sie verfahren*“¹⁰⁸. Iser ist der Meinung – und das zeigt, dass er den poststrukturalistischen Ansatz nicht aus dem Blick verliert – der „Widerstand der Texte gegen die Illusionsbildung“¹⁰⁹ müsse berücksichtigt werden.

Aus dekonstruktivistischer Sicht ist also eine ‚Unbestimmtheitsstelle‘ kein Manko des Textes. Ähnlich sieht dies auch Simonis in ihrer Habilitationsschrift *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne* aus dem Jahr 2000, die Hermetisierung in modernen Texten nicht als der Kommunikation zwischen Text und Leser abträglich abtut, sondern sie gerade als eine besondere Form der Kommunikation auffasst. Besonders aufschlussreich kann die dekonstruktivistische Methode bei denjenigen Texten sein, die in einem solchen Grad hermetisiert sind, dass nahezu sämtliche Anschlussmöglichkeiten gekappt sind, so dass, wie Baßler sagt, „sich der Leser auf die bloße Textur, das sprachliche Material in seiner spezifischen Verknüpfung, zurückgeworfen“¹¹⁰ sieht. Hier greift die dekonstruktivistische These von der prinzipiellen Unhintergebarkeit der sprachlichen Strukturen.

¹⁰⁶ Iser, „The Play of the Text“, 329.

¹⁰⁷ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 6.

¹⁰⁸ Ebd., 6.

¹⁰⁹ Iser, „Der Lesevorgang“ 265.

¹¹⁰ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 13.

4. Grundbegriffe der ‚Wirkungsästhetik‘

4.1 Textrepertoire, Textstrategie, Realisation und impliziter Leser

Den Hauptpfeiler des Iser'schen Textmodells bildet die Unterscheidung einer paradigmatischen und einer syntagmatischen Ebene¹¹¹, die beide in der für die Moderne typischen Weise die materielle Beschaffenheit des Textes betonen. Die paradigmatische Ebene umfasst das Textrepertoire, das sich laut Iser „auf den sozio-kulturellen Kontext des Textes“¹¹² bezieht beziehungsweise – und hier greift Iser auf die Systemtheorie zurück – „das selektierte Material, durch das der Text auf die Systeme seiner Umwelt bezogen ist“¹¹³, also eine Mischung aus „vorangegangener Literatur“ und „außertextuelle[n] Normen“¹¹⁴. Die paradigmatische Ebene operiert mit dem vorhandenen oder nicht vorhandenen Vorwissen des Lesers. Sie wird von den Textstrategien gesteuert, welche die syntagmatische Ebene bilden und deren Aufgabe „die Zuordnung der Repertoire-Elemente“¹¹⁵ ist. Textstrategien stellen für Iser „elementare Kommunikationsbedingungen des Textes“¹¹⁶ dar, indem sie den Boden für die „Erfassungsakte des Lesers“¹¹⁷ bereiten. Im Zuge dieser Überlegung führt Iser als dritten Begriff denjenigen der Realisation ein, der die „Beteiligung“ des Lesers¹¹⁸ im Blick hat und sich für Iser dadurch legitimiert, dass die Macht der Textstrategien bei der Neuorganisation der Repertoire-Elemente begrenzt sei: sie können „weder den Verweisungszusammenhang des Repertoires noch dessen Empfangsbedingungen total organisieren. Durch sie werden dem Leser nur bestimmte Kombinationsmöglichkeiten vorgegeben, denn totale Organisation hieße, das Zusammenwirken der Repertoire-Elemente sowie deren Erfassung bereits in der Anlage vollkommen bestimmbar zu machen.“¹¹⁹ Die Grundidee der Wirkungsästhetik stellt sich also dar als ein ständiger Balanceakt zwischen den die Textwahrnehmung lenkenden Strukturen, die der Text vorgibt, und den individuellen Realisationen oder Neuvollzügen des Textes im einzelnen Lesevorgang, die diese Strukturen ungeachtet ihrer lenkenden Funktion ermöglichen sollen. Diese Individualisierung des Leseaktes beinhaltet, dass es keine zwei gleichen Lesarten eines Textes gibt, denn jeder Leser tritt mit anderen Voraussetzungen an den Text heran

¹¹¹ Vgl. Meinhard Winkgens, „Wirkungsästhetik“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning (Stuttgart: Metzler, 2004) 296.

¹¹² Iser, *Der Akt des Lesens*, 115.

¹¹³ Ebd., 143.

¹¹⁴ Ebd., 134.

¹¹⁵ Ebd., 144.

¹¹⁶ Ebd., 45.

¹¹⁷ Ebd., 144.

¹¹⁸ Ebd., 115.

¹¹⁹ Ebd., 144.

und reagiert dementsprechend anders auf die vom Text vorgegebenen Strukturen, so dass „different reenactments by different readers in the act of reception“¹²⁰ zustandekommen. Der Versuch der Sinnerzeugung durch den Leser bekommt auf diese Weise einen performativen Charakter, denn „what the text achieves is not something pre-given, but a transformation of the pre-given material that it encapsulates.“¹²¹ Bedeutung ist in diesem Verständnis also keine statische Größe.

Iser spricht im Vorwort zu *Der Akt des Lesens* von „dem dialektischen Dreischritt von Text und Leser sowie der sich zwischen ihnen ereignenden Interaktion“¹²². Zusammengefasst wird diese Text-Leser-Balance in dem wirkungsästhetisch zentralen Modell des ‚impliziten Lesers‘, den Iser als eine „den Texten eingezeichnete Struktur“¹²³ definiert. Meinhard Winkgens begreift den impliziten Leser als eine „im Text verankerte strukturierte Hohlform“¹²⁴ und verwendet damit ein von Iser stammendes Bild, das der Bipolarität des Begriffs Rechnung tragen soll. Diese Bipolarität versucht Iser in der folgenden Äußerung begreiflich zu machen, die das Bild des impliziten Lesers vor dem Hintergrund der Performanz- beziehungsweise der Spieltheorie zeichnet: „The more the reader is drawn into the proceedings by playing the games of the text, the more he or she is also played *by* the text.“¹²⁵

Dass sich das Modell des impliziten Lesers bestens für eine Untersuchung ästhetizistischer Lyrik eignet, zeigt die Tatsache, dass bereits Mallarmé, der den Ästhetizismus wie kein anderer prägte, sich mit dem Mechanismus des rezeptiven Vorgangs beschäftigt. Trotz beziehungsweise vielmehr gerade aufgrund seiner Bestrebungen nach einem esoterischen Auftreten seiner Lyrik will Mallarmé die Leserrolle gestärkt wissen. So berichtet Simonis, Mallarmé habe sich „polemisch gegen die Schule der Parnassiens [gewandt], weil diese [...] auf die Beteiligung des Lesers an der Textgenese verzichteten“¹²⁶, so dass sie zu dem Schluss gelangt, „daß auch ein ausgesprochen esoterischer Lyriker wie Mallarmé, der im allgemeinen als schwierig oder ‚dunkel‘ gilt, in seinen poetologischen Schriften durchaus eine Leserrolle entwirft und, wenn man so will, mit einer Art ‚impliziten Lesers‘ (im Sinne der neueren Rezeptionsästhetik) rechnet.“¹²⁷ Jedoch heißt dies keinesfalls, dass dadurch die Leserrolle durch jeden beliebigen Leser ausgefüllt werden könnte: „Andererseits liegt es auf der Hand, daß sich durch die erhöhten Lektüreansprüche und das erforderliche selbständige Leseverhalten,

¹²⁰ Iser, „The Play of the Text“, 329.

¹²¹ Ebd., 335.

¹²² Iser, *Der Akt des Lesens*, 8.

¹²³ Ebd., 60.

¹²⁴ Winkgens, „Wirkungsästhetik“, 297.

¹²⁵ Iser, „The Play of the Text“, 335.

¹²⁶ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 246.

¹²⁷ Ebd., 245.

welches gemessen an seinem Schwierigkeitsgrad einem neuen Schaffensprozeß nahekommt, der angesprochene Leserkreis merklich verengt.“¹²⁸ Ein esoterischer Ansatz und die Berücksichtigung des Lesers schließen folglich einander nicht aus.

Aufgrund dieser Gegebenheiten wird auch die Vermittlerrolle ersichtlich, die Iser's wirkungsästhetisches Konzept zwischen textorientierten oder formalistisch zu nennenden und rein auf die Vollzugsleistung des Lesers konzentrierten Positionen einzunehmen gedenkt. Letztere werden beispielsweise vertreten durch die Rezeptionsästhetik Stanley Fishs. Auch Hans Robert Jauss nimmt eine solche Haltung ein. Trotz der starken Gemeinsamkeiten, die in der Entdeckung der Leserrolle seit Ende der 1960er Jahre¹²⁹ wurzeln, möchte Iser seinen Ansatz klar von diesem rein leserorientierten unterscheiden wissen, indem er im Vorwort zu *Der Akt des Lesens* deutlich macht, dieses Buch verstehe sich „als eine Wirkungstheorie und nicht als eine Rezeptionstheorie“¹³⁰ und die besondere Beachtung betont, die die Wirkungstheorie/ Wirkungsästhetik dem Text schenkt. Gleichzeitig will sich Iser aber auch vom Formalismus russischer Prägung absetzen, dessen Begriff der Wahrnehmungserschwerung er seiner Vorstellungser schwerung entgegengesetzt, da er der Auffassung ist, im Unterschied zur Vorstellungser schwerung brähe die Wahrnehmungserschwerung im formalistischen Sinn „unsere habituellen Dispositionen gleichsam nur einmal auf“¹³¹, während er im Sinn der Idee von Protention und Retention eine ständige Wiederholung des Vorgangs, „daß gebildete Vorstellungen wieder preisgegeben werden müssen“¹³² als notwendig für den Lesevorgang erachtet. In einem späteren Text spricht er davon, dass „the continual movement between the positions reveals their many different aspects, and as one encroaches on the other, so the various positions themselves are eventually transformed“¹³³, was letztendlich zu Veränderungen bei den Einstellungen des Lesers führt. Diese Veränderungen versucht er in dem oben angeführten Zitat spieltheoretischer Natur zu fassen, das die Lenkung des Lesers durch den Text beschreibt.

¹²⁸ Ebd., 249.

¹²⁹ Winkgens, „Wirkungsästhetik“, 295.

¹³⁰ Iser, *Der Akt des Lesens*, 8.

¹³¹ Ebd., 291.

¹³² Ebd., 289.

¹³³ Iser, „The Play of the Text“, 328.

4.2 Textrepertoire, Textstrategien und Hermetisierung

Iser äußert sich folgendermaßen über den Charakter des impliziten Lesers:

„Das Repertoire bildet somit eine Organisationsstruktur von Sinn, die es im Lesen des Textes zu optimieren gilt. Diese Optimierung ist abhängig vom Kenntnisstand des Lesers und seiner Bereitschaft, sich auf eine ihm fremde Erfahrung einzulassen. Sie hängt aber auch von den Strategien des Textes ab, die als Lenkungspotential die Bahnen der Realisierung vorzeichnen.“¹³⁴

In dieser Äußerung wird deutlich: die Optimierung des Repertoires kann misslingen, und tut sie dies, so ist dies einem oder beiden von zweierlei Umständen geschuldet: zum einen dem für die vollständige Wahrnehmung der textuellen Referenzen unzureichenden Vorwissen des Lesers und seiner dadurch inadäquaten Einstellung zum Text, zum anderen den Steuerungsmechanismen, die dem Text eingeschrieben sind und ihn für den Leser mehr oder weniger zugänglich zu machen vermögen.

Hermetisierung heißt also nichts anderes als die Optimierung des Repertoires zu erschweren oder gar zu verhindern¹³⁵.

Der Extremfall einer Verhinderung der Optimierung des Repertoires wird dadurch möglich, dass die Elemente des Textrepertoires, die einen Bezug zur außertextuellen Realität erkennen lassen, in Texten grundsätzlich zunächst umorganisiert und damit ihres ursprünglichen Bezugs zur Welt beraubt werden – Iser spricht hier von einer „Umcodierung ihrer Geltung“¹³⁶ - was er folgendermaßen präzisiert: „Gleichzeitig aber setzt die neue Umgebung die Beziehungsfähigkeit der wiederkehrenden Normen bzw. der Konventionsbestände frei, die im alten Kontext durch ihre Funktion gebunden waren.“¹³⁷, was einem Spiel mit dem Vorwissen von der Welt, das der Leser an den Text heranträgt, gleichkommt. Damit erklärt Iser auch, warum das herkömmliche mimetische Prinzip nicht mehr gelten kann: „[...] the author-text-reader relationship contains a vast number of extratextual elements that undergo processing, but these are only material components of what happens in the text and are not represented by it

¹³⁴ Iser, *Der Akt des Lesens*, 141 f.

¹³⁵ Indem Iser von einer Optimierung des Repertoires spricht, trägt er dem Umstand Rechnung, dass auch der ‚ordinary reader‘ an Gedichten von der Art, wie sie Yeats und George verfassten, etwas wahrnehmen kann, schließlich handelt es sich bei deren Dichtung nicht um Nonsenspoesie. Das im Text enthaltene Repertoire steht also nicht grundsätzlich und als Ganzes auf dem Spiel, sondern die vollständige Ausreizung der Wahrnehmungsebenen. Damit wirkt Iser der falschen Vermutung entgegen, durch die Hermetisierung werde der Anreiz für den nicht entsprechend vorgebildeten Leser, sich auf die vom Text angebotene Kommunikation einzulassen, verhindert. Die Erschwerung des Zugangs zum Text verliert unter diesen Voraussetzungen ihr negatives Vorzeichen und bildet die Grundlage für die Anerkennung der affirmativen Seite des Hermetikbegriffs.

¹³⁶ Iser, *Der Akt des Lesens*, 123.

¹³⁷ Ebd., 116.

one to one.“¹³⁸ Wird das Spiel mit dem Vorwissen des Lesers überstrapaziert, indem beispielsweise viele außerliterarische Bezüge auf engstem Raum miteinander verwoben werden, oder indem die Bezüge subtil und nur für einige wenige Leser erkennbar gehalten werden – beide Strategien sind bei Yeats und George häufig anzutreffen – kann beim Leser der Eindruck entstehen, es mit einem esoterischen Text zu tun zu haben. Iser führt als Beispiel für den ersten Fall Joyces *Ulysses* an, von dem er sagt, hier werde das Textrepertoire „in einer Dichte geboten, die dem Leser erhebliche Schwierigkeiten bereitet“, was zu einem Sinnverlust führe, da „das Repertoire seine Konturen zu verlieren beginnt. Nicht einzelne Elemente sind in ihrer Geltung umcodiert; sie alle scheinen nichts mehr zu bedeuten, weil sie sich kaum noch beziehen lassen.“¹³⁹ Was Iser wieder in systemtheoretischer Manier beschreibt: im *Ulysses* bestehe das Repertoire aus einer „Vielzahl so verschiedenen Systemen entnommener Elemente“¹⁴⁰, wird im folgenden im Fall von Yeats und George unter dem Gesichtspunkt des Synkretismus zu betrachten sein, also der „Vermischung verschiedener Religionen, Konfessionen od. philosophische Lehren, meist ohne innere Einheit“¹⁴¹. Simonis sagt von George, bei ihm führe „die Vielzahl der verwendeten Anspielungen, ihre uneinheitliche Herkunft und der daraus resultierende Verlust ihres weiteren mythologischen Kontextes“ dazu, „daß die ehemals gesellschaftlich getragenen und verbürgten symbolischen Dimensionen merkwürdig unspezifisch werden und nicht mehr auf ihre ursprüngliche mythologische Bedeutung genau festzulegen sind“, was wiederum „eine erhöhte Verfügbarkeit der betreffenden Zeichen für ästhetische Zwecke gewährleistet.“¹⁴² Sie unterstellt ihm in einer Analogie zu Rossetti „einen gezielten Mythensynkretismus, der die maßgebliche Verbindlichkeit einzelner typologischer Vorbilder durch ein eklektisches, auf Montageprinzipien beruhendes Verfahren aufzuweichen beginnt und durch ebenso experimentierfreudige wie reizvolle Neukombinationen ersetzt.“¹⁴³ In diesem Zusammenhang ist übrigens sowohl bei George als auch bei Yeats die Begeisterung für antike oder irisch-keltische Mythologie auffällig, was damit erklärt werden kann, dass „die entlegenen Mythen der antiken Vorstellungswelt den entscheidenden Vorzug [hatten], daß ihre Bedeutungsinhalte kaum mehr zeitgenössische gesellschaftliche Verbindlichkeit und Autorität innehatten.“¹⁴⁴ Yeats’ und Georges Synkretismus ist Ausdruck eines Phänomens systemtheoretischer Natur, auf das Dürker hinweist, nämlich die Veränderung der Bewertung des eigenen Systems im Vergleich zu anderen: „Um 1900 verändert sich die Situation inso-

¹³⁸ Iser, „The Play of the Text“, 326.

¹³⁹ Iser, *Der Akt des Lesens*, 140.

¹⁴⁰ Ebd., 140.

¹⁴¹ *Duden: Fremdwörterbuch*. 6. Aufl. (Mannheim: Dudenverlag, 1997) 791.

¹⁴² Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 269.

¹⁴³ Ebd., 303.

¹⁴⁴ Ebd., 304.

fern, als die Fundamente des Eigenen als nicht mehr tragfähig betrachtet werden und daher das Andere die Chance bekommt, akzeptiert zu werden. Religiöse und kulturelle Mischformen (Synkretismus, Patchwork-, Bricolagereligion, Hybridität der Kultur) gelten tendenziell nicht mehr als außergewöhnlich.“¹⁴⁵

4.3 Leer-/ Unbestimmtheitsstellen

Neben der Umorganisation von außerliterarischen Elementen arbeiten Texte laut Iser mit so genannten Leerstellen.

Geoffrey Hartman attestiert William Wordsworths ‚Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood‘ ein „problem of reference or attribution“¹⁴⁶ und konstatiert: „Wordsworth’s language seems to corrode stable reference“¹⁴⁷. Was seiner Meinung nach ein Merkmal der Dichtung des englischen Romantikers ist, bildet einen Hauptstrang der Hermetisierungsstrategien noch bei Yeats und George. Auch in diesem Punkt trifft Yeats Aussage „We were the last romantics“¹⁴⁸ zu.

Mit dem Konzept der Leerstelle wird ein Ansatz geboten, mit dessen Hilfe die Annäherung an das Phänomen der allenthalben gekappten Leserwahrnehmung in den Gedichten von Yeats und George gewagt werden kann.

Iserns zentrales Konzept der Leerstelle wird aus einer Vielzahl anderer theoretischer Ansätze gespeist.

Zunächst ist festzuhalten, dass Iser die Leerstelle aufs engste mit dem Begriff der Unbestimmtheitsstelle verknüpft, der ursprünglich auf Roman Ingardens „auf phänomenologischer Grundlage entwickeltes Konzept der Unbestimmtheitsstelle“¹⁴⁹ zurückgeht. Sowohl in Ingardens als auch in Iserns Verständnis hat die Unbestimmtheitsstelle die Aufgabe, durch Auslassung von etwas den Leser zur aktiven Teilnahme an der Textkonstitution zu bringen; eine Auffassung, die auch dekonstruktivistischen Richtungen vertretbar erscheint: durch Unbestimmtheit wird „das Lesen selbst [...] das Ziel“¹⁵⁰. Je mehr der Text seine Determiniertheit verliert, das heißt, je mehr die Anschließbarkeit der Textelemente unterbrochen beziehungs-

¹⁴⁵ Burckhard Dücker, *Rituale: Formen – Funktionen – Geschichte; eine Einführung in die Ritualwissenschaft* (Stuttgart: Metzler, 2007) 4.

¹⁴⁶ Geoffrey Hartman, *The Unremarkable Wordsworth* (London: Methuen, 1987) 205.

¹⁴⁷ Ebd., 205.

¹⁴⁸ William Butler Yeats, *The Poems*. Hg. Richard J. Finneran. 2. Aufl. (New York: Scribner, 1997) 249.

¹⁴⁹ Heinz Antor, „Unbestimmtheit, literarische“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning (Stuttgart: Metzler, 2004) 283.

¹⁵⁰ Münker und Roesler, *Poststrukturalismus*, 145.

weise ganz ausgespart ist¹⁵¹, desto mehr wird nach Iser's Vorstellung die Aktivität des Lesers angeregt, der beim Lesen den Versuch unternimmt, die wie auch immer gestörte Anschließbarkeit wiederherzustellen. In der Betrachtung der erschwerten Anschließbarkeit treffen Dekonstruktion und Hermeneutik aufeinander, die das Phänomen jeweils anders beurteilen. Während die Hermeneutik Gadamer'scher Prägung davon ausgeht, dass „all dies Stutzen und Staunen und im Verstehen Nichtweiterkommen [...] immer auf Weiterkommen, auf eindringlichere Erkenntnis angelegt“¹⁵² sei und ihre eigene Aufgabe darin sieht, „ausbleibendes oder gestörtes Einverständnis herzustellen“¹⁵³, sieht beispielsweise Hartman solche gestörten Anschlussmöglichkeiten nicht als Einladung, noch intensiver nach dem Sinn und der Bedeutung zu suchen, sondern verharrt auf der Textoberfläche und einer rein deskriptiven Ebene, wenn er als Beispiel für die dekonstruktive Herangehensweise an Texte „showing “the precarious and interpolative character of V. Woolf's continuities““¹⁵⁴ anführt. Er möchte gerade nicht die Unbestimmtheit überwinden, sondern sie als solche bestehen lassen: eines der Hauptziele der Textinterpretation sei „reconstitution of the negative“¹⁵⁵.

Als Zwischenergebnis kann von der Leerstelle gesagt werden, sie steuere „in kontrollierter Weise die[...] Vorstellungsaktivität des Lesers“¹⁵⁶, wodurch sie eine Hauptbedingung für das Zustandekommen der textimmanenten Wirkungsstruktur, die sich impliziter Leser nennt, darstellt.

Bei Yeats ist die Zahl der Gedichte, die durchgängig mit erschwerten Anschlussmöglichkeiten operieren, recht überschaubar. Dafür finden sie sich auch noch am Ende seiner dichterischen Karriere. Bei George ist eine Häufung solcher Gedichte in seinen früheren Werken beobachtbar, wobei er in seiner Technik teilweise einen anderen Weg einschlägt.

Als Beispiele mögen hier zwei Gedichte dienen: ‚Gratitude to the Unknown Instructors‘¹⁵⁷ von Yeats aus dem Gedichtband *The Winding Stair and Other Poems* und ‚Ob deine augen dich trogen‘¹⁵⁸ aus Georges *Das Jahr der Seele*.

Die syntaktische Struktur von ‚Gratitude to the Unknown Instructors‘ suggeriert das Vorhandensein einer logisch durchdachten Struktur: zum einen die Verbindung der beiden ersten

¹⁵¹ Antor, „Unbestimmtheit, literarische“, 283.

¹⁵² Hans-Georg Gadamer, *Kleine Schriften IV: Variationen* (Tübingen: Mohr, 1977) 96.

¹⁵³ Ebd., 55; in diesem Punkt wird einmal mehr die Verwurzelung der Wirkungsästhetik in der Hermeneutik sichtbar.

¹⁵⁴ George D. Atkins, *Geoffrey Hartman: criticism as answerable style* (London: Routledge, 1990) 129.

¹⁵⁵ Geoffrey Hartman, *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970* (New Haven: Yale UP 1970) 81.

¹⁵⁶ Winkgens, „Leerstelle“, 144.

¹⁵⁷ Yeats, *The Poems*, 258.

¹⁵⁸ Stefan George, *Das Jahr der Seele*. 2. Aufl. (Stuttgart: Klett-Cotta, 2005) 113.

Verse durch das Subjekt „they“ und die Übereinstimmung der Zeit, denn beide Verben stehen im Präteritum. Daneben wirkt der Parallelismus „undertook to do“ – „brought to pass“) verbindend. Die beiden letzten Verse sind verknüpft durch die Verwendung zweier der Natur entnommener Elemente, die ihrerseits einen Parallelismus bilden. Das Semikolon, das zwischen den Gedichthälften eingefügt ist, lässt die Vermutung zu, dass zwischen ihnen eine gewisse Trennung angedeutet werden soll, eine inhaltliche Verknüpfung aber erwartet werden kann. Es stellt sich jedoch heraus: die Verknüpfung bleibt rein grammatikalischer Natur, also in der materiellen Seite des Gedichtes verhaftet. Sämtliche Referenzen sind nur zum Schein aufgebaut: was die außerliterarischen Referenzen angeht, ist weder eindeutig festlegbar, um wen oder was es sich bei „they“ handelt, noch, was unter „they brought to pass“ zu verstehen sein könnte. Allein das Verb „pass“ bietet so viele voneinander unabhängige Denotationen, dass der spärliche Bezugsrahmen, den das Gedicht darstellt, es nicht ermöglicht, sich auf eine davon festzulegen. Für den Fall, dass „they“ sich auf die „Unknown Instructors“ bezöge, denen gegenüber Dankbarkeit gezeigt wird, fielen die negativen Denotationen weg. Ferner leiden die intratextuellen Anschlussmöglichkeiten: es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob das Nomen, das durch „what“ vertreten wird, gleichzusetzen ist mit „All things“. Deren fehlende Spezifizierung tut ihr Übriges. Weiter ist eine Inkongruenz zwischen dem in Vers drei angestellten Vergleich „hang like a drop of dew“ und dem Titel zu verzeichnen, der einen möglichen inhaltlichen Zusammenhang unwahrscheinlich werden lässt: das Bild, das der Vergleich aufruft, ist recht prekär: ein Tautropfen, der an einem Grashalm hängt, kann jederzeit herunterfallen; der Titel, in dem Dankbarkeit für etwas ausgedrückt wird, will nicht recht hierzu passen. Möglicherweise ist hier Ironie im Spiel, die aber aufgrund fehlender Maßstäbe zur Bewertung nicht aufgelöst werden kann. Der Titel für sich ist schon ein Kuriosum; es ist schlechterdings unmöglich zu sagen, inwiefern der Widerspruch ‚Unknown Instructors‘ plausibel gemacht werden könnte – der Begriff ‚Instructors‘ setzt im Normalfall Bekanntschaft zwischen dem Lehrenden und demjenigen, der etwas gelehrt wird, voraus.

All diese gekappten oder als gekappt erscheinenden Referenzen bewirken auf der Seite des Rezipienten eine ständige Beschäftigung mit dem und einen Rekurs auf das Sprachmaterial selbst. Das Gedicht verwahrt sich auf diese Weise gegen jeden eindeutigen Zugang von außen und kann daher als hermetisch eingestuft werden. Peter Allt (der im übrigen das Gedicht falsch wiedergibt: er verwendet ‚stand‘ anstatt ‚hang‘, wie es richtigerweise heißen müsste) interpretiert die ‚Unknown Instructors‘ als diejenigen Kräfte, die durch die mediale Tätigkeit seiner Frau angeblich mit Yeats in Verbindung traten¹⁵⁹, was zumindest für den Titel des Ge-

¹⁵⁹ Vgl. Peter Allt, „Yeats, Religion, and History“. *The Sewanee Review* 60.4 (1952) 644.

dichtes erhellend wirken würde. Merkwürdigerweise hält die Finneran-Gedichtausgabe, die sonst detailreich kommentiert, keinerlei Anmerkungen zu dem Gedicht bereit.

„Ob deine augen dich trogen...“ zeigt eine Annäherung an die Oberflächentechnik, die Yeats verwendet. Es fällt zunächst der Reichtum an unbeantworteten Fragesätzen auf, der auf der syntagmatischen Ebene den rätselhaften Charakter des Gedichtes widerspiegelt. In den Strophen eins und drei stellt das lyrische Ich an ein Gegenüber insgesamt drei Fragen, die einer Antwort entbehren. Die erste Referenz, die ins Leere führt, ist diejenige auf das Du, an das die Fragen gerichtet sind, denn dessen nähere Charakterisierung findet nicht statt, da die folgenden Verse diesbezüglich in keiner Weise semantisch verwertbares Material liefern.

Das Problem eines möglichen Bezugs der beiden ersten Fragen in Strophe eins aufeinander bleibt unlösbar. Im Gegensatz zur Verknüpfung zwischen den Strophen eins und zwei, die aufgrund des Personalpronomens „sie“, das sich auf die „kämpfenden wogen“ bezieht, eintritt, gibt es in jenem Fall keine verifizierbaren lexikalischen oder syntagmatischen Anschlüsse. Einer hermeneutisch-verstehenswilligen Herangehensweise an das Gedicht mag es plausibel erscheinen, für einen Zusammenhang der Fragen auf semantischer Ebene zu plädieren; es ist vor allem die in der zweiten Frage dargestellte physikalische Unmöglichkeit, dass „wogen/ Den strom hinauf“ „treiben“, die an eine Referenz auf Frage eins denken läßt. Diese Frage redet ja von einer möglichen Sinnestäuschung des Du, welche eine Erklärung für das seltsame Phänomen abgeben könnte. Verunmöglicht wird dieser Versuch jedoch dadurch, dass es sich beide Male um Fragen handelt. Das bedeutet: sowohl in Bezug auf die Sinnestäuschung als auch auf das physikalisch unmögliche Phänomen ist von vornherein jede Verlässlichkeit verunmöglicht und eine eindeutige Festlegung ad absurdum geführt, wodurch stets das Sprachmaterial unauflöslich im Vordergrund steht. Zu diesem latenten Gefühl der Unsicherheit auf der Seite des Rezipienten trägt auch Georges bewusste Verwendung des Ausdrucks „hauf“ bei, der in dieser verkürzten Form als Nomen nicht existiert.

Verkompliziert wird das Referenzproblem in Strophe eins dadurch, dass auch eine Loslösung der „wogen“ von der Wassersemantik zugunsten einer metaphorischen Deutung denkbar wäre. Diese Sichtweise wird einerseits durch die Verwendung der für „wogen“ untypischen Verben „kämpfen[den]“ und „steigen“ unterstützt, die eher auf Tiere oder Menschen denn auf Wasserbewegungen schließen lassen, andererseits gibt es darüber hinaus aber keine Anhaltspunkte, die diesen Verdacht erhärten könnten. Im Gegenteil: die Gleichzeitigkeit des aktiven „steigen“ und des passiven „Von fremden kräften erfasst“ kann als eine Form des Oxymoron aufgefasst werden, das einen Bezug zu Tieren oder Menschen wieder ins Unwahrscheinliche

verkehrt. „Rieselndem“ schließlich führt wieder eindeutig auf den Bereich des Wassers zurück.

Für völlige Referenzlosigkeit, also eine gänzlich unmöglich gemachte Anschließbarkeit sowohl innersprachlich als auch auf die außerliterarische Wirklichkeit stehen im folgenden auch „die begehrende hast“ und „das spiel mit schwerem kauf“. Die „begehrende hast“ ist durch das Prädikat „folgt“ zeitlich nach dem „wirbelnde[n] rieselnde[n] reigen“ einzuordnen, steht aber offensichtlich in keinem weiteren Zusammenhang mit diesem. Durch „führe nicht weiter“ wird eine scheinbare Referenz zwischen „Das spiel mit schwerem kauf“ und allem Vorangegangenen hergestellt, die jedoch nicht erhellend wirkt, da der Begriff in sich und auch in Bezug auf seine Referenten nicht auflösbar und daher rätselhaft ist. Eingebettet ist das ‚Spiel‘ jedoch in einen scheinbar vorhandenen Bezugsrahmen, der durch das vorangehende „Hüte dich!“ als Warnung an das Du ausgewiesen wird, besagtes rätselhaftes Spiel nicht fortzuführen, mit der begründenden Aussage „Ziehen nicht deine begleiter/ Schon ihren alten lauf?“, wobei sowohl „deine begleiter“ als auch der „alte[n] lauf“ weder einen inner- noch einen außersprachlichen Referenten besitzen.

Das Gedicht kann insgesamt als oberflächenästhetisches Spiel gewertet werden, das vermeintlich fruchtbare Referenzen ins Leere laufen lässt und somit den Rezipienten mit einer unauflösbaren Textur konfrontiert. Sogar Vertraute Georges und gute Kenner seiner Gedichte hatten im Übrigen mit Verständnisschwierigkeiten aufgrund der verwirrenden Referenzen zu kämpfen; so berichtet Karlauf folgendes von Carl Rouge im Zusammenhang mit Georges Gedichtband *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*: „Vor allem im Detail hatte Rouge vieles zu bemängeln. Manches verstand er nicht – so etwa den Titel des Gedichts „Neuländische Liebesmahle“ -, anderes empfand er als gewollt. Er tadelte unklare Bezüge, äußerte sich befremdet über die „romanesken Velleitäten“ und bemängelte die spärliche Zeichensetzung.“¹⁶⁰

Trotz der Tatsache, dass Iser's Unbestimmtheitsbegriff aus demjenigen Ingardens erwächst, unterscheiden sie sich jedoch darin, was unter dem ausgesparten ‚Etwas‘ zu verstehen und wie die konkrete Ausfüllung der Unbestimmtheitsstelle durch den Leser vorzustellen sei: „Während Ingarden aber der Gedanke einer adäquaten Konkretisation der Unbestimmtheit, einer wahren Realisation vorschwebt und er dem Werk *Substantialität* zu unterstellen scheint, geht es Iser mit seinem Begriff der Leerstelle „nicht um die Legitimität richtigen oder falschen Lesens, sondern um die Verdeutlichung der Interaktion von Text und Leser“.¹⁶¹ Iser

¹⁶⁰ Karlauf, *Stefan George*, 114.

¹⁶¹ Michael Schödlbauer, *Psyche, Logos, Lesezirkel: ein Gespräch selbdritt mit Martin Heidegger* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000) 61.

grenzt sich deutlich von jener ‚wahren Realisation‘ ab, die beispielsweise darin bestehen kann, einer nicht en detail beschriebenen Figur aufgrund ihrer Charakterisierung als alter Mann eine graue Haarfarbe zuzuschreiben¹⁶². Dieses Beispiel führt auch Iser an, wenn er Ingardens Unbestimmtheitsstellenkonzept zugunsten seines eigenen abqualifiziert: „Ingarden selbst hat dieses Beispiel als banal bezeichnet; dennoch lassen sich in seinen beiden Büchern immer nur banale Beispiele finden, wenn man nach konkreter Veranschaulichung dafür sucht, was man sich unter dem Ausfüllen von Unbestimmtheitsstellen eigentlich vorzustellen hat.“¹⁶³ Er möchte sein eigenes Konzept nicht als Aufforderung zum konkreten Auffüllen verstanden wissen: „Wenn daher die Unbestimmtheitsstellen etwas aussparen, so geht von ihnen bestenfalls ein Suggestionsreiz, kaum aber die Aufforderung aus, nun aus unserem Wissensvorrat die notwendigen Ergänzungen bereitzustellen.“¹⁶⁴

Als problematisch erweist sich in der Wirkungsästhetik die Abgrenzung der ‚Unbestimmtheitsstelle‘ von der ‚Leerstelle‘. Als Beleg hierfür mögen die folgenden beiden Definitionen aus *Der Akt des Lesens* dienen: hier wird davon gesprochen, die Unbestimmtheitsstellen seien ein „Konstituens der Kommunikation“¹⁶⁵, insofern die durch sie verkörperte Leere „ständig durch Projektionen besetzt“¹⁶⁶ werde. Dies ist aber auch für die Leerstellen gültig: sie sind „Aussparungen“¹⁶⁷, beziehungsweise „Enklaven im Text“ und bieten sich „der Besetzung durch den Leser“ an¹⁶⁸, wodurch sie eine „elementare Kommunikationsbedingung“¹⁶⁹ abgeben. Es wird kein eindeutiger Versuch unternommen, Unbestimmtheits- und Leerstelle deutlich voneinander abzugrenzen. Stattdessen wird der Eindruck einer Synonymie der beiden Begriffe erweckt, was auch Bode konstatiert: „Zuweilen liest es sich bei Iser allerdings so, als ob die Begriffe „Unbestimmtheit“ bzw. „Unbestimmtheitsstelle“ und „Leerstelle“ weitgehend austauschbar seien“¹⁷⁰

Auch wenn eine solche Ansicht ihre Berechtigung hat, dringt bei Iser die Ansicht durch und ist es im Interesse der praktischen Arbeit mit derlei Begrifflichkeiten angeraten, davon auszugehen, dass die Leerstellen als „Pausen des Textes“, die dort anzutreffen sind, „wo Textsegmente unvermittelt aneinander stoßen“¹⁷¹, hauptsächlich auf der syntagmatischen Ebene anzu-

¹⁶² Vgl. ebd., 62.

¹⁶³ Iser, *Der Akt des Lesens*, 276 f.

¹⁶⁴ Ebd., 278.

¹⁶⁵ Ebd., 97.

¹⁶⁶ Ebd., 263.

¹⁶⁷ Ebd., 97.

¹⁶⁸ Ebd., 266.

¹⁶⁹ Ebd., 294.

¹⁷⁰ Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, 330.

¹⁷¹ Iser, *Der Akt des Lesens*, 302.

siedeln sind¹⁷², während die Unbestimmtheitsstellen die paradigmatische Ebene bilden. In dieser Unterscheidung manifestiert sich die von Iser in *Der Akt des Lesens* und *Der Lesevorgang* formulierte ‚Dialektik von Zeigen und Verschweigen‘, die eine Nähe zum Begriff des Subtextes aufweist¹⁷³ - Iser selbst spricht von einer „double meaning“¹⁷⁴ - und davon ausgeht, „daß sich die Verständigung nicht ausschließlich über das explizit Gesagte, sondern über das damit implizit Gemeinte“¹⁷⁵ vollziehe. Adorno sieht in einer solchen Dialektik den Rätselcharakter der Kunst, und zwar aller Kunst, begründet: „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“¹⁷⁶ Damit ist die ‚Dialektik von Zeigen und Verschweigen‘ im Negativitätsdiskurs einzuordnen, der mit dem Versuch, sich dem Ungesagten oder Verschwiegenen zuzuwenden, den sogenannten ‚linguistic turn‘ teilweise zurücknehmen will.¹⁷⁷

Die Dialektik ist zurückzuführen auf das, was Iser als den „split signifier“ bezeichnet:

If the signifier means something and simultaneously indicates that it does not mean that something, it functions as an analogue for figuring something else which it helps to adumbrate. If what is denoted is transformed into an analogue both triggering and shaping a picturing activity, then something absent is endowed with presence, though that which is absent cannot be identical to the analogue that facilitated its conceivability.¹⁷⁸

Im Punkt der Dialektik von Zeigen und Verschweigen ist eine klare Übereinstimmung zwischen dem wirkungsästhetischen und dem dekonstruktivistischen Ansatz erkennbar: Hartman erhebt gar Kunst zu einer „aesthetics of silence“¹⁷⁹. Bei Mallarmé findet sich eine Stelle im Vorwort zu seinem Gedicht ‚Un coup de dés‘, die auf eigentümliche Weise an die Dialektik von Zeigen und Verschweigen erinnert. Zwar spielt er auf die Eigenart der Komposition an, die er bei diesem Gedicht walten ließ, nämlich die räumliche Entzerrung des Textes, wodurch auf dem Papier viel leerer Raum entsteht, doch seine Aussage lässt sich gut auf das Leerstel-

¹⁷² Winkgens, „Leerstelle“, 144.

¹⁷³ Vgl. Meinhard Winkgens, „Subtext“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning (Stuttgart: Metzler, 2004) 266.

¹⁷⁴ Iser, „The Play of the Text“, 330.

¹⁷⁵ Iser, *Der Akt des Lesens*, 97.

¹⁷⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 182.

¹⁷⁷ Vgl. Sanford Budick und Wolfgang Iser, „Introduction“. *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Hg. Sanford Budick und Wolfgang Iser (New York: Columbia UP, 1989) xi.

¹⁷⁸ Iser, „The Play of the Text“, 330.

¹⁷⁹ Hartman, *Beyond Formalism*, 353.

lenmodell übertragen: „Les ‚blancs‘ en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la verification en exigea, comme silence alentour, ordinairement [...]“¹⁸⁰

Simonis führt George Spencer Browns zweiseitiges Formenmodell an, das besagt, der geheimnisvolle Grundton eines hermetisierten Gedichtes sei auf das zurückzuführen, was beim Schaffensprozess des Gedichtes in den Bereich des Verschwiegenen fällt¹⁸¹. Die Problematik des Schweigens ist verarbeitet in Georges Gedicht ‚Gespräch des Herrn mit dem römischen Hauptmann‘: „doch schweigen herrscht wo deutung weit“¹⁸².

Die Dialektik von Zeigen und Verschweigen ist Iser's Substrat einer interdisziplinär geführten Diskussion um den Begriff des Schweigens¹⁸³. Krammer bringt die Schwierigkeit auf den Punkt, die sich auftut, sollen Negationen beziehungsweise Stellen, an denen etwas verschwiegen wird, aufgespürt und auf ihre Funktion hin untersucht werden:

„So erweist sich neben der rein formalen Schwierigkeit des Fixierens und Dingbar-Machens von Schweigen (auf der Ebene der Signifikanten) ebenso der Versuch, ihm eine bestimmte Bedeutung zuzuordnen (auf der Ebene der Signifikate), als äußerst problematisch. Da sich das Schweigen nicht innerhalb eines dechiffrierbaren Systems ‚äußert‘, ist ihm ein rätselhafter Charakter immanent, der diskursiv nicht entschlüsselbar zu sein scheint. So bewegen wir uns in der Auseinandersetzung mit dem Schweigen in einem Vakuum an Bedeutungsvielfalt zwischen ‚Alles‘ und ‚Nichts‘.“¹⁸⁴ Die Aufgabe bei der Analyse der Gedichte von Yeats und George liegt darin, mit Hilfe der Wirkungsästhetik das Schweigen ‚dingfest‘ zu machen und herauszufinden, welchen Effekt es auf den Leser hat.

4.4 Wahrnehmung und impliziter Leser

Die theoretischen Ansätze, mit denen Iser sein Leerstellenkonzept unterfüttert, sind zahlreich: sie reichen von der System- über die Sprechakttheorie bis zur Gestaltpsychologie, was es vereinzelt ein wenig erschwert, ihm zu folgen, auch aufgrund der Tatsache, dass Iser die verschiedenen Theorien recht unvermittelt nebeneinander stellt und die Leerstelle zum – manch-

¹⁸⁰ Stéphane Mallarmé, *Gedichte: Französisch und Deutsch*. Trans. Gerhard Goebel *et al.* (Gerlingen: Schneider, 1993) 244; die Übersetzung auf S. 245 lautet: „Die ‚weißen‘ Räume in der Tat gewinnen Belang, fallen zuerst auf; die Verskunst erheischte solche als Schweigen drumherum [...]“.

¹⁸¹ Vgl. Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 60.

¹⁸² Stefan George, *Das Neue Reich* (Stuttgart: Klett-Cotta, 2001) 59.

¹⁸³ Vgl. Stefan Krammer, *Redet nicht von Schweigen ...! : Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003) 31.

¹⁸⁴ Ebd., 33.

mal geheimen - Nukleus jeder Theorie macht, statt sie einmalig in den Mittelpunkt zu rücken und jede der Theorien zu ihrer Erläuterung aufzurufen.

Dennoch bietet die Theorienvielfalt einige interessante Aspekte für die Gedichtanalyse.

So lassen sich die von Iser ausgewählten Elemente der Gestaltpsychologie, Figur und Grund, insofern mit seiner oftmals erwähnten ‚Dialektik von Zeigen und Verschweigen‘ zusammenbringen, als beide etwas über die Wahrnehmung des Lesers beim Lesen aussagen können. Im Zuge seiner Ausführungen zur ‚Dialektik von Zeigen und Verschweigen‘ sagt Iser, es gebe keine unvermittelte Wahrnehmung, sondern es „bedarf [...] stets einer Spur des Nicht-Gegebenen am Gegebenen, damit dieses [...] erfasst werden kann“¹⁸⁵. Laut Wagner-Egelhaaf ist für die Moderne „ein mystisch-mystizistischer Grundzug [...], der des Verschwiegenen und Nichtwahrnehmbaren“¹⁸⁶, zu verzeichnen. Nichts anderes meint Iser, wenn er über moderne Texte spricht, „in denen [...] die Unbestimmtheitsbeträge [...] anschwellen“¹⁸⁷.

Vor einer Analyse der Leserwahrnehmung sollte jedoch die Frage in den Mittelpunkt gestellt werden, wie Iser in seiner wirkungsästhetischen Theorie den Begriff der Wahrnehmung definiert. Er verknüpft ihn zuallererst mit dem russischen Formalismus, von dem er die Wirkungsästhetik abgrenzen möchte, so dass auch eine Verwendung des Begriffes der Wahrnehmung für ihn nicht infrage kommt. Seine Kritik fußt auf seiner Überzeugung, dass dem fiktionalen Text keine Objekte vorgegeben seien, die es wahrzunehmen gelte, und dass es nicht darum gehe, „daß die Kunst die Objektwahrnehmung kompliziert, sondern darum, daß sie die in der Vorstellung des Lesers erfolgende Sinnkonstitution durch Komplexionsgrade erschwert“¹⁸⁸. Statt des Wahrnehmungsbegriffes schlägt er vor, von Vorstellung zu reden, da diese den auf der Leserseite stattfindenden Konstitutionsprozess erfasse: „Denn wir fassen einen fiktionalen Text dadurch auf, daß wir verstehen, was die von ihm in uns ausgelösten Vorstellungen eigentlich besagen.“¹⁸⁹ Dementsprechend setzt er auch die Wahrnehmungser schwerung der Vorstellungser schwerung entgegen und behauptet, die Wahrnehmungser schwerung sei in ihrer Wirkung begrenzt, da sie „die habituellen Dispositionen gleichsam nur einmal“ aufbräche, während die Vorstellungser schwerung „sich unserer Habitualitäten un-

¹⁸⁵ Iser, *Der Akt des Lesens*, 104.

¹⁸⁶ Martina Wagner-Egelhaaf, „Die mystische Tradition der Moderne. Ein unendliches Sprechen“. *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*. Hg. Moritz Baßler und Hildegard Châtellier (Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1998) 41.

¹⁸⁷ Iser, „Der Lesevorgang“, 265.

¹⁸⁸ Iser, *Der Akt des Lesens*, 291.

¹⁸⁹ Ebd., 293.

entwegt bedienen¹⁹⁰ könne, weil wir „eine ständige Ablösung von unseren eigenen Produkten¹⁹¹ erführen.

Für eine Analyse von Gedichten, welche damit arbeiten, dass nur bestimmte Lesergruppen bestimmte Bezüge in ihnen wahrnehmen können, muss der Wahrnehmungsbegriff differenzierter betrachtet werden. An Iser's Ausführungen zur Wahrnehmung ist einmal zu kritisieren, dass er zunächst eine strenge Dichotomie Wahrnehmung – Vorstellung aufbaut, dann aber im gleichen Text, *Der Akt des Lesens*, die beiden Begriffe vermischt und damit eben doch die Wahrnehmung als Bezugsrahmen etabliert, indem er auf den aus der Gestaltpsychologie stammenden Begriff der ‚good continuation‘ zurückgreift. ‚Good continuation‘ nämlich definiert er als „die konsistente Verbindung von Wahrnehmungsdaten zu einer Wahrnehmungsgestalt sowie das Anschließen von Wahrnehmungsgestalten aneinander“¹⁹². Für fiktionale Texte konstatiert er wenig später eine „Unterbrechung der good continuation“¹⁹³, die zu einer „Kollision von Vorstellungen“¹⁹⁴ führe, so dass der Leser sich „angebotenes oder aufgerufenes Wissen nicht ungestört zurechtmachen“¹⁹⁵ könne. Problematisch ist auch seine Ansicht, ein Objekt müsse zwingend etwas Lebensweltlich-Materielles sein, die die Hauptursache für seine Ablehnung des formalistischen Wahrnehmungsbegriffes ist, da sie beispielsweise Referenzen auf Mythologie oder Religion von vornherein ausschließt. Wenn die Wirkungsästhetik für den Lesevorgang nur den Vorstellungsbegriff gelten lässt, greift sie zu kurz, umfasst die Vorstellung doch lediglich das gedankliche Konstrukt oder Bild, das als Resultat der Wahrnehmungsvorgänge entsteht, während der Prozess der Informations- und Wahrnehmungsverarbeitung, auf den die Wirkungsästhetik aufgrund ihres besonderen Interesses am Konstitutionsakt doch gerade Wert legen müsste, außen vor bleibt. Es muss angesichts des Problems des Wahrnehmungsbegriffs folglich mit Gotthart Wunberg gesprochen werden, der die Wahrnehmung als den wichtigsten Teil der Rezeptionsästhetik ausmacht.¹⁹⁶

Worin Iser Recht gegeben werden muss, ist sein Vorwurf, die Wahrnehmungerschwerung im russisch-formalistischen Sinn komme „einmal an ihr definitives Ende“¹⁹⁷, denn diese Form der Wahrnehmungerschwerung zielt auf Folgendes ab: „der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden“¹⁹⁸. Ausgeklammert wird hier die kommunikative Funktion, die Bestandteil der Wahrnehmungerschwerung ist, sowie die durch sie aus-

¹⁹⁰ Ebd., 291.

¹⁹¹ Ebd., 292.

¹⁹² Ebd., 287.

¹⁹³ Ebd., 289.

¹⁹⁴ Ebd., 290.

¹⁹⁵ Ebd., 292.

¹⁹⁶ Vgl. Wunberg, *Jahrhundertwende*, 3.

¹⁹⁷ Iser, *Der Akt des Lesens*, 291.

¹⁹⁸ Zitiert nach ebd., 290.

gelöste, immer wiederkehrende Einladung an den Leser zur neuerlichen Beteiligung am Aufspüren des Textgegenstandes.

Abgesehen von derlei begrifflichen Differenzen werden durchaus auch Parallelen zwischen der Wirkungsästhetik und den russischen Formalisten gesehen: „Civikov macht auf Koinzidenzen zu den russischen Formalisten und dem Prager Kreis aufmerksam, in dem bereits die Frage diskutiert wurde, wie der Text die Rezeption des Lesers steuert. Der Prager Kreis reduziert dabei die Aktivität des Lesers nicht auf ein bloßes Nachschaffen, wie Roman Ingarden; ähnlich Iser's transzendentelem Ansatz wird der Text von den Pragern als Anlaß zur Bedeutungskonstituierung betrachtet.“¹⁹⁹

Der Rückgriff auf Figur und Grund kann sich dann als fruchtbar erweisen, wenn es um die sozial geprägten Voreinstellungen geht, die Wahrnehmung generell und Leserwahrnehmung im Besonderen steuern, was Iser als „Antizipation, die in unserem jeweiligen Wahrnehmungsakt waltet“²⁰⁰, begreift.

Lauten jedoch die beiden Eckpfeiler der Untersuchung Wahrnehmungser schwerung und Wahrnehmungsverhinderung, so taugen Figur und Grund nur bedingt zum Erklärungsmodell. Das Figur-Grund-Wahrnehmungsmodell geht davon aus, dass zuerst Wahrnehmung stattfindet und anschließend die wahrgenommenen Reize in wichtige (Figur) und unwichtige (Grund) sortiert werden. Das bedeutet aber, dass zunächst Wahrnehmung stattgefunden haben muss. Dies ist jedoch bei einem Gedicht wie beispielsweise ‚Flurgottes Trauer‘²⁰¹ nicht der Fall. Für denjenigen Leser, der die versteckten Referenzen erkennt, erschließt sich die mythologische Ebene des Gedichtes; für einen anderen Leser wiederum, der die Referenzen, wie beispielsweise Angelrute und Weidenflöte, nicht als solche wahrnimmt, ist ebenfalls eine kommunikative Interaktion mit dem Text möglich, jedoch bleibt der mythologische Aspekt verborgen und daher die Identität des lyrischen Ichs mit einem Fragezeichen versehen.

Wenn Iser also Vorstellungser schwerung als die Textstrategie bezeichnet, die „nur ein bestimmtes Wissen“ aufruft, während anderes „ausgeklammert“²⁰² bleibt, so ist dies in doppelter Hinsicht problematisch: erstens sollte ‚Wahrnehmung‘ ‚Vorstellung‘ ersetzen; zweitens ist es passender, bei ‚ausgeklammertem‘ Wissen gleich von ‚-verhinderung‘ statt von ‚-erschwerung‘ zu reden.

¹⁹⁹ Schödlbauer, *Psyche, Logos, Lesezirkel*, 61.

²⁰⁰ Iser, *Der Akt des Lesens*, 159.

²⁰¹ Stefan George, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten*. 2. Aufl. (Stuttgart: Klett-Cotta, 2005) 15.

²⁰² Iser, *Der Akt des Lesens*, 292.

Geeigneter als das Verhältnis von Figur und Grund erscheint die „Vordergrund-Hintergrund-Beziehung“²⁰³, die Iser ebenfalls in den Leerstellen-Kontext mit einbezieht. Wenn Iser sagt, Vordergrund-Hintergrund-Verhältnisse bildeten „die zentrale Struktur für Erfassungsvorgänge, ja für das Verstehen überhaupt“²⁰⁴, so ist dies als eine Variation der seinem Textmodell zugrunde liegenden Zweiteilung in eine paradigmatische und eine syntagmatische Ebene zu betrachten, in diesem Fall mit dem Schwerpunkt auf der paradigmatischen Ebene. Die Vordergrund-Hintergrund-Beziehung basiert demzufolge auf einer Selektion von Elementen „aus den verschiedenen Umweltsystemen“ und deren „Entpragmatisierung“²⁰⁵, so dass der Vordergrund als aus „selektierten Elemente[n]“²⁰⁶ bestehend erscheint, während der Hintergrund in Abhängigkeit von diesem als der Bezugsrahmen in Erscheinung tritt, dem der Vordergrund entstammt. Wahrnehmungserschwerung könnte in einem solchen Denkschema als Beschneidung der Fähigkeit des Rezipienten, das Vordergrund-Element dem dazu gehörigen Hintergrund zuzuordnen, definiert werden.

„Biologen, Gehirnforscher und Psychologen sind sich heute weitgehend einig, dass das menschliche Gehirn gerade kein umweltoffenes Reiz-Reaktionssystem ist, sondern die Wahrnehmung immer durch die bestehenden Vorerfahrungen geleitet wird.“²⁰⁷ Diese Feststellung von Neuß deckt sich mit Iser's Aussage: „In der Gestaltbildung verbinden sich die unsere Wahrnehmung steuernden Antizipationen mit den Zeichen des Textes zu einem Zusammenhang.“²⁰⁸ Eben aufgrund dieser Übereinstimmung ist es legitim, auch und gerade im Zusammenhang mit der Wirkungsästhetik mit einem Wahrnehmungsbegriff zu arbeiten, der sich von Vereinseitigungen befreit und der konstruktivistischen Überzeugung Rechnung trägt, „die sich von Vorstellungen distanziert, die Wahrnehmung als Abbildung und Kommunikation als Datentransport von A nach B beschreiben.“²⁰⁹

²⁰³ Ebd., 158.

²⁰⁴ Ebd., 158.

²⁰⁵ Ebd., 157.

²⁰⁶ Ebd., 159.

²⁰⁷ Norbert Neuß, „Leerstellen für die Fantasie in Kinderfilmen – Fernsehen und Rezeptionsästhetik“. http://www.br-online.de/jugend/izi/text/neuss15_1.htm. 29. Juli 2011.

²⁰⁸ Iser, „Der Lesevorgang“, 264.

²⁰⁹ Neuß, „Leerstellen für die Fantasie in Kinderfilmen“. n. pag.

5. Erweiterungen und Anwendung der ‚Wirkungsästhetik‘

5.1 Richardsons ‚Multiple Implied Reader‘

Diesen Gegebenheiten in besonderem Maße gerecht wird eine Weiterentwicklung von Iser's Konzept des impliziten Lesers: Brian Richardsons ‚Multiple Implied Readers‘²¹⁰. Richardsons Konzept ist deshalb als zentral für die weiteren theoretischen Ausführungen und für die Gedichtanalysen anzusehen, da es durchgehend mit einem Wahrnehmungsbegriff operiert, der die Gesamtheit der Wahrnehmungsvorgänge einschließt und auf diese Weise zu erklären vermag, weshalb einige Leserschichten Negationen auszufüllen vermögen, indem sie beispielsweise versteckte Referenzen auf Außertextuelles wahrnehmen oder Aussparungen auffüllen. Richardson baut mit seiner Aussage über die Wirkungsästhetik, dass darin dem Leser eine „naturally selective perception“²¹¹ zugeschrieben werde, auf Iser's Annahme auf, Wahrnehmung sei von Antizipationen gesteuert.

Auch wenn Richardson im Verlauf seines Textes noch einige Relativierungen anbringt, so rückt er doch seinen durch und durch wirkungsästhetisch geprägten Ansatz zunächst in die Nähe des Poststrukturalismus und dessen Überzeugung, Texte seien „decentered, fragmented, heterogenous“ und enthielten „more than one implied author and reader“²¹². Während die eine Leserschicht, zusammengefasst im „conventional reader“²¹³ oder „ordinary reader“²¹⁴, als „less perceptive“ gelten könne, sei der „skeptical reader“ in einer privilegierten Lage, denn es gelte: „the skeptical reader can perceive and explain more that [sic!] the conventional reader“²¹⁵.

Diese Schichtung beruht auf einer Textstrategie, die er „persistent coding“ nennt und die „may or may not be perceived by the ordinary reader“²¹⁶. Hier kommt die auch von Iser häufig verwendete ‚Dialektik von Zeigen und Verschweigen‘ zum Tragen, die damit arbeitet, dass „der Text [...] das latent Angedeutete zugleich in der autorisierten Botschaft des manifesten Gehalts“ verdeckt. Hieraus kann auf die enge Verbindung von Richardson und Iser und ihre Teilhabe am „Kontext poststrukturalistischer Vorannahmen“²¹⁷ geschlossen werden.

²¹⁰ Richardson, Brian. „Singular Text, Multiple Implied Readers“. *Style* 41.3 (2007).

²¹¹ Ebd., 264.

²¹² Ebd., 264.

²¹³ Ebd., 264.

²¹⁴ Ebd., 267.

²¹⁵ Ebd., 264.

²¹⁶ Ebd., 267.

²¹⁷ Winkgens, „Subtext“, 266.

Richardson behauptet zwar: „The point I wish to stress is not that one of the implied readers is superior or inferior, but that both are prestructured in the same text“²¹⁸, doch wenn er an anderer Stelle sagt “there is often a distinct hierarchy among these readers [...]: one reader knows both what the other perceives and what it alone can know”²¹⁹, so ist letzterer Aussage deutlich mehr Gewicht beizumessen; derjenige Leser, der Zugriff zu einer größeren Anzahl Informationen im Text hat, ist demjenigen mit einer beschränkten Wahrnehmung klar überlegen.

Die Differenzierung zwischen mehreren impliziten Lesern oder Leserschichten kann laut Richardson auf demselben Prinzip fußen, nach dem Yeats und George beim überwiegenden Teil ihrer verrästelten Gedichte verfahren: der Hermetisierung mittels dem kontextuellen Vorwissen beziehungsweise dem Kenntnisstand des Lesers: „we may hierarchize them [die ‚Multiple Implied Readers‘, Anm. d. Verf.] on the basis of knowledge“²²⁰. Die Hermetisierungsstrategien können allgemein als „deliberate prestructuring“²²¹ bezeichnet werden, welches zur Folge hat, dass der dem Text eingeschriebene Subtext nur von den wenigen Eingeweihten, den ‚private readers‘, wahrgenommen werden kann.

Einen weiteren Baustein zum besseren Verständnis der unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi verschiedener Leserschichten liefert Gotthart Wunberg, der für den wahrnehmungsästhetischen Aspekt der Moderne eine so genannte „Dialektik von Vergessen und Erinnern“²²² postuliert. Er geht davon aus, dass es, um ein Kunstwerk in seiner Ganzheit wahrnehmen zu können, des Vorhandenseins von „Erinnerungsspuren“²²³ innerhalb des Kunstwerkes bedarf, die den Rezipienten an etwas erinnern, das er einmal gewusst, aber wieder vergessen hat. Daraus entwickelt er folgende Definition der Wahrnehmung: „Vergessen und Erinnern sind deshalb für eine Ästhetik konstitutiv, weil ästhetische Erfahrung und ästhetische Wahrnehmung soviel bedeuten wie Wiedererkennen (*Anagnorisis*) dessen, was ich schon einmal gewußt und in diesem Sinne gehabt habe.“²²⁴ Je weiter ausdifferenziert die Voreinstellungen des Rezipienten in Bezug auf sein Vorwissen und seinen Umgang mit Kunst also sind, desto eher besteht die Chance, dass er an einem von ihm rezipierten Kunstwerk tatsächlich Erinnerungsspuren findet, die ihn dann wiederum dazu animieren, noch weitere solche Hinweise zu finden. Was dies anbelangt, verweist Wunberg ausdrücklich auf die Wirkungsästhetik: „Die ausgemachten Erinnerungsspuren fordern auf, den unbekanntem Rest zu erfahren; den Ort, wohin diese Spuren führen. Der innovatorische, wenn man so will progressive Aspekt ästhetischer Erfahrung

²¹⁸ Richardson, „Singular Text, Multiple Implied Readers“, 264.

²¹⁹ Ebd., 263.

²²⁰ Ebd., 269.

²²¹ Ebd., 267.

²²² Wunberg, *Jahrhundertwende*, 5.

²²³ Ebd., 6.

²²⁴ Ebd., 7.

liegt gerade im Aufforderungscharakter, der diese Spuren auszeichnet: Aufforderung nämlich zur Vervollständigung. Das also, was in anderem Zusammenhang Iser die „Apellstruktur [sic!] der Texte“ genannt hat.²²⁵ Damit ist selbst in einem solchen Fall, da die Wahrnehmung des Rezipienten aus Mangel an entsprechenden Dispositionen weitgehend auf der äußersten Schicht oder Oberfläche des Kunstwerks verharren muss, die Motivation für ein Streben nach Vervollständigung gegeben, denn es dürfte sich als unmöglich herausstellen, an einem Kunstwerk absolut keine ‚Erinnerungsspuren‘ wahrzunehmen.

Simonis weist darauf hin, dass bereits Mallarmé davon überzeugt war, „die poetische Textstrategie förder[e] [...] die Ausbildung einer aktiven Leserrolle“, und dass „ein derart aktiver Rezeptionstyp [...] als esoterisch bestimmt werden [könne], [...] weil er voraussetzt, daß der Leser über eine relativ hohe intellektuelle Mobilität und einen erheblichen Bildungsstand verfügt, da er sonst die verwendeten mythologischen und literarischen Anspielungen kaum entschlüsseln könnte“²²⁶. Als kleiner Beleg für die Verbindung von Mallarmé und aktiver Leserrolle mag Mallarmés Vorbemerkung zu seinem ‚Igitur ou la folie d’Elbehnon‘ (zu deutsch: Igitur oder der Wahn des El-Behnon) dienen, die lautet: „Ce Conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même.“²²⁷

In ‚La Déclaration Foraine‘ (zu deutsch: Kundgabe auf dem Jahrmarkt) verfährt Mallarmé nach dem von Richardson beschriebenen Schema. Es handelt sich um eine kleine Prosaerzählung mit einem eingebetteten Gedicht. Eine mit dem Ich-Erzähler bekannte Dame tritt in einer spontanen Aktion als Schauspielerin auf dem Jahrmarkt auf und verkörpert dort eine, wie es heißt, „vivante allégorie“²²⁸, was zusätzlich unterstützt wird durch das vom Ich-Erzähler, der den Schausteller mimit, vorgetragene Gedicht. Bei diesem nun handelt es sich um einen schwerlich zu durchdringenden Text, der es aber schafft, „das Bild einer nackten Göttin, in der man die Fortuna der Renaissance oder auch Botticellis Venus erkennen mag“²²⁹, zu evokieren, jedenfalls dann, wenn man über mythologisches Vorwissen verfügt. Mit der Menschenmenge, die staunend das Schauspiel verfolgt – den ‚ordinary readers‘, wenn man so will –, muss jedoch anders verfahren werden: „Für die mythologisch unvorgebildete Menge [...] wird die Metaphernkette über eine Gauklerin verlaufen, die aufgrund ihrer besonderen Gaben auf die üblichen Requisiten zur Darstellung des Wunderbaren verzichten kann, also auf ein

²²⁵ Ebd., 6.

²²⁶ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 247.

²²⁷ Mallarmé, *Gedichte*, 219; die angegebene Übersetzung lautet: „Diese Erzählung wendet sich an die Intelligenz des Lesers, die selber die Dinge in Szene setzt.“

²²⁸ Ebd., 188.

²²⁹ Gerhard Goebel *et al.* „Kommentar“. *Gedichte: Französisch und Deutsch*. Von Stéphane Mallarmé. Trans. Gerhard Goebel *et al.* (Gerlingen: Schneider, 1993) 407.

Theaterkostüm oder auf das Jonglieren mit Feuerreifen. Das Wunderbare aber ist die Metapher selbst, die hier Ereignis wird. So kann die Menschenmenge das Schauspiel, dessen Hintergründe sie nicht versteht, im Wesentlichen doch richtig begreifen und wird nicht um ihr Eintrittsgeld geprellt. Am Ende dankt M. der Dame, die durch ihren Einfall die Kommunikation des Poeten mit der Menge provozierte, als der Vermittlerin einer *compréhension multiple*.²³⁰ Dieses Wissen vorausgesetzt, kann gesagt werden, dass sich George und Yeats in die Tradition Mallarmés einreihen, was das Einschreiben der Struktur von ‚Multiple Implied Readers‘ in ihre Texte anbelangt.

Die Weiterentwicklung Iser's bei Richardson und die beobachtete Esoterik bei Mallarmé, Yeats und George stützen und ergänzen einander also. Wenn Richardson von ‚initiates‘ spricht, so erinnert dies zudem stark an die geheimbündlerisch anmutende Kreisbildung Georges und die esoterisch arbeitenden Geheimgesellschaften, in denen Yeats tätig war. Zur Verdeutlichung des Unterschieds zwischen verschiedenen Gruppen impliziter Leser bietet sich ein Blick auf die besondere Symbolik bei Yeats und George an.

Bei George und Yeats werden zwei Arten von Symbolik als Mittel zur Hermetisierung benutzt. Die traditionelle oder allegorische Symbolik umfasst Symbole, die in bestimmten Traditionen und Kontexten entstanden sind und unter Umständen durch die Kenntnis des Gehalts, mit dem sie in diesen Zusammenhängen aufgeladen wurden, gedeutet werden können. Die private Symbolik schließt Symbole ein, deren Rückführung auf einen kulturellen Kontext erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht wird, da ihre Beziehung zum Gemeinten allein oder jedenfalls in hohem Maße durch den Dichter festgelegt ist, und die dementsprechend schwieriger zu interpretieren sind.

Danzer, die eine Klassifizierung der Symbolik von Yeats unternimmt, unterscheidet zwischen überlieferten ‚intellectual symbols‘²³¹ beziehungsweise ‚allegorischen Symbolen‘²³², die der traditionellen Symbolik gleichkommen, und sogenannten ‚private symbols‘²³³.

Yeats macht ebenfalls eine Unterscheidung zwischen ‚emotional symbols‘, die der privaten Symbolik entsprechen und ‚intellectual symbols‘²³⁴, die mit der traditionell-intellektuellen Symbolik gleichzusetzen sind, wobei er der letztgenannten den Vorzug gibt:

²³⁰ Ebd., 407.

²³¹ Danzer, *T. S. Eliot, Ezra Pound und der französische Symbolismus*, 34.

²³² Ebd., 35.

²³³ Ebd., 34.

²³⁴ Yeats, ‚The Symbolism of Poetry‘, 118.

[...] if one is moved by Shakespeare, who is content with emotional symbols that he may come the nearer to our sympathy, one is mixed with the whole spectacle of the world; while if one is moved by Dante, or by the myth of Demeter, one is mixed into the shadow of God or of a goddess.²³⁵

Genet gibt die in ‚The Symbolism of Poetry‘ gemachte Unterscheidung wieder:

“Yeats also distinguished between “emotional,” essentially personal, and “intellectual” symbols which belonged to tradition. He considered that the images of a purely personal Symbolist remained relatively hollow. On the contrary, traditional symbols were part of the imagination of the world [...]”²³⁶

Dies spiegelt Yeats’ Haltung gegenüber Symbolen im Jahr 1900. In seinen 1927 erschienenen *Autobiographies* wollte er im Rückblick anscheinend keine solch strikte Trennung mehr treffen:

I was soon to write many poems where an always personal emotion, was woven into a general pattern of myth and symbol.²³⁷

Von Wilpert vollzieht nach, wie sich der Charakter des Symbols im Lauf der Zeit in Richtung auf Privatheit ändert: „Ebenso ändert sich die Bezugsweite des Symbols von der eindeutigen Beziehung auf das Glaubensgeschehen im MA. über die vieldeutige Tiefe und Unendlichkeit im dt. Idealismus bis zur Unverbindlichkeit des Bedeutungsbezugs im Symbolismus.“²³⁸

Beide Dichter bemühen sich, ihrer Symbolik den Anschein von Exklusivität und Esoterik zu geben und machen damit glauben, es handle sich um eine private, grundsätzlich eher nicht durchschaubare Art der Symbolik: George spricht davon, dass

Wo dunkle seelen sinnen
Erscheinen bilder seltne hohe²³⁹,

und fährt fort:

²³⁵ Ebd., 119.

²³⁶ Jacqueline Genet, „The Yeatsian Symbol and the Symbolists“. *Symbolism: An International Journal of Critical Aesthetics* 1 (2000) 272.

²³⁷ William Butler Yeats, *Autobiographies*. Hg. W. H. O’Donnell und D. N. Archibald (New York: Macmillan, 1999) 138.

²³⁸ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Aufl. (Stuttgart : Kröner, 1989) 909.

²³⁹ George, *Das Jahr der Seele*, 90.

Und weinen dass die bilder immer fliehen
Die in schöner finsternis gediehen –
Wann der kalte klare morgen droht.²⁴⁰

Yeats bezeichnet die Gesamtheit seiner Gedichte in dem zu seinen späteren Gedichten gehörenden, ein Fazit seiner bisherigen Lyrik darstellenden ‚The Circus Animals’ Desertion’ als „allegorical dreams“²⁴¹, wobei er mit dem Wort „dreams“ die Unnachahmlichkeit seiner Symbolik hervorhebt, denn die Individualität von Träumen - mag auch die Psychologie bestimmte allgemeine Muster erkennen – steht außer Frage.

Er macht sich im Hinblick auf sein episch anmutendes Gedicht ‚The Wanderings of Oisín’ sogar einen besonderen Spaß daraus zu suggerieren, seine darin verwendete Symbolik sei das Absolutum an Hermetik:

In the second part of ‘Oisín’ under disguise of symbolism I have said several things to which I only have the key. The romance is for my readers. They must not even know there is a symbol anywhere. They will not find out. If they did, it would spoil the art. Yet the poem is full of symbols – if it be full of aught but clouds.²⁴²

Ungeachtet dieser Beteuerungen ist bei beiden Dichtern jedoch eine Präferenz der traditionellen oder intellektuellen Symbolik erkennbar, was auch Danzer betont, die Yeats’ Werk das Prädikat einer insgesamt „relativ intellektuellen Dichtung“²⁴³ verleiht.

Der überwiegende Teil der verwendeten Symbole dient dennoch erfolgreich der Wahrnehmungsschwerung, da es für ein adäquates Maß der Wahrnehmung, um mit Gadamer zu sprechen, des Anschlusses an die Tradition bedarf²⁴⁴, aus der das Symbol stammt, welcher aber wiederum nicht in dem Ausmaß vorausgesetzt werden kann, in dem die beiden Dichter Zugang zu den von ihnen verwendeten Kontexten hatten. Anders gesagt, ist die durch die Verwendung traditioneller Symbolik erreichte Wahrnehmungsschwerung trotz möglicherweise gegenteiliger Erwartungen durch die Tatsache gegeben, dass die Horizonte des Autors und des Rezipienten nie vollständig zur Deckung gebracht werden können. Je nachdem jedoch, wie nahe der Horizont des Rezipienten dem des Autors kommt, ist einmal mehr, ein andermal weniger Wahrnehmung möglich – und damit die Aufteilung in ‚ordinary readers’ und ‚private readers’ gegeben. Darüber hinaus geht Yeats davon aus, dass auch bei intellektuellen Symbolen gilt, „daß ihr verständlicher Sinn variieren könne“, was insbesondere im Hin-

²⁴⁰ George, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte*, 85.

²⁴¹ Yeats, *The Poems*, 355.

²⁴² William Butler Yeats, *The letters of W. B. Yeats*. Hg. Allan Wade (London: Hart-Davis, 1954) 88.

²⁴³ Danzer, *T. S. Eliot, Ezra Pound und der französische Symbolismus*, 35.

²⁴⁴ Vgl. Gadamer, *Kleine Schriften IV*, 59 f.

blick auf sein Turmsymbol ersichtlich wird, und dass infolgedessen „ein Gedicht jetzt diese und dann jene Bedeutung haben könne“²⁴⁵.

Zudem muss der bei Yeats und George gleichermaßen zu beobachtende starke Synkretismus in Betracht gezogen werden, durch den sie Einflüsse völlig verschiedener esoterischer Strömungen, geschichtlicher Epochen und philosophischer Schulen, wie etwa Platonismus, griechische beziehungsweise irische Mythologie, Alchemie, Stauferverehrung, Theosophie, Kabbala, Gnosis, Rosenkreuzertum, Templertum, mittelalterliche Einflüsse und asiatische Religionen zu einer eigenen, komplexen Symbol-Gemengelage verschmelzen und so dem Rezipienten die Möglichkeit der Wahrnehmung der einzelnen Referenzen erheblich erschweren, was wiederum zur Hermetisierung der Texte beiträgt.

Was diese Hermetisierungsstrategie bei beiden Dichtern weiterhin absichert, ist die zusätzliche Beimischung verdeckter (auto-)biographischer Referenzen. Solche Mischgedichte unterscheiden sich von Gedichten, deren Hermetisierung rein auf der Kappung oder Verschleierung von Hinweisen auf die Person Georges oder andere Personen basiert, ohne andere Bezüge aufzubauen.

Als Beispiel soll hier das wahrscheinlich auf Maud Gonne recurrierende²⁴⁶ Gedicht ‚No Second Troy‘ dienen, das den Hintergrund des Trojanischen Krieges und der Helena-Figur benutzt, um sich über Maud Gones zweifelhaften Charakter auszulassen, ohne sie jedoch namentlich zu erwähnen.

George beschreibt seine Art und Weise, eigenes Empfinden in einen neu erschaffenen Kontext zu betten, mit diesen Worten: „Die kunst – meine kunst vielmehr – kann kein erlebnis keine erregung unmittelbar wiedergeben. sie wartet auf die rhythmische umsetzung.“²⁴⁷

Anhand der beiden miteinander verwandten ‚An Menippa‘ genannten Gedichte in *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte* kann die Verwebung (auto-)biographischer Bezüge mit vielfältigen anderen Referenzen aufgezeigt werden. Laut Anmerkungen steht das hier angesprochene weibliche Du für Georges Freundin Ida Coblenz, die jedoch als ‚Menippa‘ erscheint, also unter dem Namen einer Nereide, einer Nymphe der griechischen Mythologie²⁴⁸. Die Frage nach der Verifizierbarkeit dieser Referenz sei hier außer Acht gelassen; wichtig ist in diesem Zusammenhang vorrangig deren Einbettung in ein subtiles Netzwerk aus griechischer Mythologie (Nereiden) und altägyptischer Geschichte (Berenike-Sage). Die Referenz auf die grie-

²⁴⁵ Bowra, *Das Erbe des Symbolismus*, 282.

²⁴⁶ W. B. Yeats, *Selected Poetry*. Hg. A. Norman Jeffares (London: Pan, 1974) xv.

²⁴⁷ Zitiert nach Karlauf, *Stefan George*, 133.

²⁴⁸ Vgl. George, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte*, 122.

chische Mythologie wird dabei offensichtlich gemacht durch die explizite Namensnennung, diejenige auf die Berenike-Sage jedoch wiederum auf sprachlicher Ebene hermetisiert:

dein haar verglichen
Mit dem der fürstin das berühmt nun unter sternem flimmert.²⁴⁹

Anhand der genannten Bezüge wird ersichtlich, wie gut die Hermetisierungsstrategie funktioniert, die mit der Vermischung spezieller Kontexte arbeitet. Die Verse acht bis zehn im ersten der beiden Menippa-Gedichte,

Und wenig bin ich in gefahr an deiner seite ob
Du auch bei unsrem gange unter dunklen uferbäumen
Den sklaven fortbefohlen der vor uns die fackel trug.²⁵⁰,

können vor dem Hintergrund der Freundschaft mit Ida Coblenz mit Fug und Recht als Anspielung auf die nachlassende Faszination verstanden werden, die das weibliche Gegenüber auf das lyrische Ich ausübt, passen aber gleichermaßen wie ein weiterer Baustein in die Konnotationsebene, die die Nereide mit der ägyptischen Herrscherin verbindet: die Rettung von im Meer in Gefahr Geratenen. Die Nereiden sind für den Schutz von Schiffbrüchigen zuständig, während die Mythologie Berenike postum als Retterin in der Seenot stilisiert. So bekommt die angesprochene weibliche Person unerwartet und versteckt ein positives Attribut, das sie, die in den beiden Gedichten teils scharf angegriffen wird, doch wieder in ein versöhnliches Licht rückt, welches nur für denjenigen Rezipienten wahrnehmbar ist, der um die genannte Konnotationsebene weiß. Die Tendenz der abwechselnden positiven und negativen Kritik zieht sich übrigens wie ein roter Faden durch die beiden Gedichte.

5.2 Bourdieus Begriff des Habitus

Die Struktur des impliziten Lesers lässt sich also gewinnbringend mit dem Begriff der Wahrnehmung verknüpfen, wozu neben Richardsons ‚Multiple Implied Readers‘ auch bestimmte Konzepte des Soziologen Pierre Bourdieu beitragen können. Da er einen praktischen Ansatz vertritt, ist das vorliegende Kapitel als Vorausblick auf den praktisch orientierten Teil der Arbeit in Bezug auf das Ritual zu sehen. Obwohl Rehbein auf die nur scheinbare Konsistenz

²⁴⁹ Ebd., 31.

²⁵⁰ Ebd., 30.

der Begrifflichkeiten Bourdieus hinweist²⁵¹, stellt sich jedenfalls in Bezug auf die Existenz unterschiedlicher Leserschichten sein Begriff des Habitus als klar umrissenes und ohne Einschränkungen anwendbares Konzept dar.

Zunächst einmal ist der Habitus näher zu erläutern. Grundsätzlich ist er vor dem hauptsächlichen Interesse Bourdieus an „nicht erkannte[n] soziale[n] Zwänge[n]“²⁵² zu sehen, also gesellschaftlichen Gegebenheiten, die das Handeln des Einzelnen beeinflussen, ohne dass bei diesem notwendigerweise ein Bewusstsein darüber vorhanden wäre. Bourdieu geht davon aus, dass die Handlungen eines Menschen durch bestimmte, von ihm in seine Körperlichkeit aufgenommene Dispositionen gelenkt werden: „Die meisten Handlungen könne man durch Dispositionen erklären, auch wenn sie rational wirken oder rational erlernt wurden.“²⁵³ Diese Dispositionen sind dem Menschen nicht von Geburt an gegeben, sondern werden von ihm erlernt, allerdings ohne ins bewusste Gedächtnis überzugehen. Stattdessen schreiben sie sich in einer Art „psychosomatische[m] Gedächtnis“²⁵⁴ ein und werden reaktiviert, wenn sich der Mensch einer bestimmten Situation gegenübergestellt sieht. Hier nun kommt der Wahrnehmungsbegriff zum Tragen. In seinem Werk ‚Zur Soziologie der symbolischen Formen‘ stellt Bourdieu dar, wie Habitus und Wahrnehmung in Bezug auf unterschiedliche Rezipientenschichten funktionieren. Die erste Überlegung Bourdieus geht dahin, dass jedes Kunstwerk einen spezifischen Code enthält, und folgerichtig der Akt der Rezeption eines Kunstwerkes darin bestehen muss, diesen inhärenten Code zu entschlüsseln. Dabei ist laut Bourdieu folgendes zu beachten: zuerst, dass der Fall einer vollständigen Dekodierung ein nicht erreichbares Ziel darstellt²⁵⁵ und dann, dass der Grad der Dekodierung von der „Kompetenz“ und dem „Rezeptionsvermögen[...]“²⁵⁶ des Betrachters abhängt. Hier werden bereits die Bezüge zwischen Richardson und Bourdieu erkennbar. Noch stärker ersichtlich werden die Parallelen, wenn Bourdieu eine Dichotomie zwischen zwei verschiedenen Rezipientenschichten aufstellt: zum einen die Schicht der ‚Gebildeten‘, die die Fähigkeit zu „einer angemessenen Entschlüsselung“²⁵⁷ besitzen, zum anderen diejenige der ‚Ungebildeten‘, die im Extremfall „Verwirrung und Blindheit“²⁵⁸ bei der Rezeption von Kunstwerken zeigen, „da sie über keine spezifischen Wahrnehmungskategorien verfügen“²⁵⁹. Diejenigen in einem Kunstwerk enthaltenen Informationen, die die Wahrnehmungskategorien des ‚ungebildeten‘ Rezipienten übersteigen,

²⁵¹ Vgl. Rehbein, *Die Soziologie Pierre Bourdieus*, 79.

²⁵² Ebd., 80.

²⁵³ Ebd., 82.

²⁵⁴ Ebd., 90.

²⁵⁵ Vgl. Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974) 161.

²⁵⁶ Ebd., 159.

²⁵⁷ Ebd., 168.

²⁵⁸ Ebd., 164.

²⁵⁹ Ebd., 162.

werden von diesem schlicht als bedeutungslos erachtet²⁶⁰. Das Kunstwerk, so lautet der Umkehrschluss, besteht aus mehreren Sinnschichten, die sich der Entschlüsselung durch unterschiedliche Rezipientenschichten darbieten.²⁶¹

Wahrnehmung ist im Sinne Bourdieus „vermittelte Entschlüsselung“²⁶², die jeder Mensch in unterschiedlichen Ausprägungsgraden verinnerlicht hat. Daher spricht Bourdieu von den „immanenten Wahrnehmungsnormen“²⁶³, welche er zusammen mit den unbewussten „Denk[...] und Handlungsschemata“²⁶⁴ des Rezipienten unter dem Begriff des Habitus als einer „Axiomatik von Schemata“²⁶⁵ subsumiert. Das bedeutet, dass der Rezipient nicht grundsätzlich eine völlige Freiheit in seiner Wahrnehmungsweise genießt, eher eine Art „negative Freiheit“, also „eine freie Tätigkeit, die durch die Grenzen der Bedingungen des Habitus selbst eingegrenzt ist“²⁶⁶.

Bourdieu betont jedoch auch die Veränderbarkeit der habituellen Dispositionen. Er wirft den ‚Gebildeten‘ vor, allzu oft davon auszugehen, ihre spezifische Wahrnehmungsweise in Bezug auf Kunstwerke sei angeboren statt erworben: „Die Gebildeten sind die Eingeborenen der oberen Bildungssphäre [sic!] und neigen daher zu einer Art von Ethnozentrismus, den man Klassenethnozentrismus nennen könnte. Und zwar deshalb, weil eine Wahrnehmungsweise für natürlich (d. h. zugleich selbstverständlich und quasi in der Natur begründet) gehalten wird, die doch nur eine unter anderen möglichen ist und durch eine mehr oder weniger dem Zufall überlassene oder zielgerichtete, bewußte oder unbewußte, institutionalisierte oder nicht institutionalisierte Erziehung erworben wird.“²⁶⁷ Die habituellen Dispositionen können durch den regelmäßigen Umgang mit Kunstwerken verändert werden, der „eine unbewußte Verinnerlichung der Regeln, nach denen sich die Produktion dieser Werke vollzieht“²⁶⁸, mit sich bringt. Würde man diese Auffassung auf die unterschiedlichen impliziten Leser bei Yeats und George übertragen, so hieße es, dass durch den wiederholten Umgang mit esoterischer Lyrik sich unter Umständen allmählich ein Verständnis dieser Werke auch für den von Richardson so genannten ‚ordinary‘ reader herausbilden könnte.

Abschließend kann gesagt werden, dass aufgrund des Ansatzes von Bourdieu, der die verschiedenen Wahrnehmungsmodi mit verschiedenen Rezipientenschichten verknüpft, die wirkungsästhetische Grundlage erfolgreich um einen adäquaten Wahrnehmungsbegriff ergänzt

²⁶⁰ Ebd., 164.

²⁶¹ Vgl. ebd., 165f.

²⁶² Ebd., 164.

²⁶³ Ebd., 168.

²⁶⁴ Ebd., 184.

²⁶⁵ Ebd., 185.

²⁶⁶ Rehbein, *Die Soziologie Pierre Bourdieus*, 92.

²⁶⁷ Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, 163.

²⁶⁸ Ebd., 182.

werden kann, der keine Verkürzung darstellt, sondern den Abläufen beim Rezeptionsvorgang und den Gegebenheiten der hermetisierten Lyrik Yeats' und Georges gerecht wird.

5.3 „Multiple Implied Readers“ am Beispiel von Yeats' und Georges Symbolik

5.3.1 Das traditionelle Symbol des Feuers

Wie bereits erwähnt wurde, ist die Lyrik Georges und Yeats' reich an traditioneller Symbolik. Zu nennen wären einige häufig wiederkehrende Symbole wie die Rose, die Farben Rot und Weiß, die für den Gegensatz von männlich und weiblich stehen, gnostische Symbole wie die Glutaugen oder christliche Symbole wie das Kreuz. Da sie aber, was die Hermetisierung anbelangt, auf nahezu demselben Mechanismus fußen, soll an dieser Stelle eines dieser Symbole, das Feuer, stellvertretend für alle anderen analysiert werden.

Die reinigende Funktion des Feuers spielt zunächst in der Symbolik der Alchemie eine bedeutende Rolle und wird bei Yeats und George auffallend oft verwendet. Im Mittelpunkt der Alchemie steht ein Veredelungsprozess, mittels dessen unedle, unvollständige Stoffe hochwertig und rein gemacht werden sollen. Dieser Prozess wird erst durch die reinigende Funktion des Feuers ermöglicht.

Die Reinigung durch das Feuer ist jedoch nicht nur dem Bereich der Alchemie vorbehalten, sondern ist eine alte, allgemein verbreitete Vorstellung: „Die Überzeugung von einem Fegfeuer im Sinne einer postmortalen Reinigung hat Parallelen in allen alten Religionen.“²⁶⁹ Ins Christentum eingeführt wurde das Fegfeuer von den Kirchenvätern²⁷⁰. Was die Vorstellung der Purifikation durch das Feuer betrifft, laufen die alchemistische und die christliche Strömung also zusammen. Hühn merkt an: „Das Feuer ist ein verbreitetes Emblem für die Reinigung von allem Unvollkommenen und Vergänglichem“²⁷¹.

Laut James Lovic Allen passt für Yeats die Alchemie deshalb besonders gut in sein Konzept, weil die Erhebung beziehungsweise Purifikation des Geistes, die durch das Feuer ermöglicht

²⁶⁹ Franz Wolfinger, „Fegfeuer: I. Religionsgeschichtlich“. *Lexikon für Theologie und Kirche: Dritter Band: Dämon bis Fragmentenstreit* (Freiburg i. Br.: Herder, 2006) 1204.

²⁷⁰ Ingo Broer, „Fegfeuer: II. Biblischer Befund“. *Lexikon für Theologie und Kirche: Dritter Band: Dämon bis Fragmentenstreit* (Freiburg i. Br.: Herder, 2006) 1204.

²⁷¹ Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik 2*, 163.

wird, den Kern alchemistischen Gedankengutes darstellt²⁷². Yeats Beschäftigung mit der Idee des reinigenden Feuers ist eingehend, so etwa in seiner dreiteiligen, vollständig von alchemistischer Philosophie durchdrungenen Erzählung *Rosa Alchemica*²⁷³, in der der Ich-Erzähler Owen Aherne über seine Kenntnisse des alchemistischen Wandlungsprozesses berichtet:

I repeated to myself the ninth key of Basilius Valentinus, in which he compares the fire of the Last Day to the fire of the alchemist, and the world to the alchemist's furnace, and would have us know that all must be dissolved before the divine substance, material gold or immaterial ecstasy, awake.²⁷⁴

Auf lyrischer Ebene zeugen insbesondere die beiden Gedichte ‚The White Birds‘ und ‚The Man Who dreamed of Faeryland‘ im Gedichtband *The Rose* von Yeats‘ alchemistischen Kenntnissen und insbesondere vom gezielten Einsatz des Bildes vom reinigenden Feuer. Die Signifikanz des Bildes schlägt sich im Text ‚The White Birds‘ durch die gehäufte Verwendung des Wortes „flame“ nieder (insgesamt fünfmal bei einer Gedichtlänge von zwölf Versen). Laut Robert M. Schuler ist das Feuer hier wahrzunehmen als „the sudden heat of simplification“²⁷⁵. Wenn also das lyrische Ich sein geliebtes Gegenüber bittet:

Ah, dream not of them, my beloved, the flame of the meteor that goes,
Or the flame of the blue star that lingers hung low in the fall of the dew²⁷⁶,

so geschieht dies nach Schuler in der folgenden Absicht: „[...] he does not wish to submit himself to the necessary destruction“²⁷⁷, welche im reinigenden Feuer zu suchen ist, also einer Art freiwilliger Selbstopfer gleichkommt, in deren Anschluss ein neues, verändertes Weiterleben folgt.

Es bedarf eigentlich keiner ausführlichen Erläuterung, inwiefern hier Hermetisierungsstrategien am Werk sind: hat der Rezipient keinen entsprechenden Zugang zur philosophisch-psychologischen Unterströmung der alchemistischen Lehre und weiß daher die Feuersymbolik nicht richtig zu deuten, erscheint das Gedicht äußerst rätselhaft, zumal das Feuersymbol nicht

²⁷² Vgl. Allen, James Lovic, „Life as Art: Yeats and the Alchemical Quest“. *Studies in the Literary Imagination* 14.1 (1981) 19.

²⁷³ *Rosa Alchemica* erschien als Teil seiner Sammlung *Mythologies*.

²⁷⁴ William Butler Yeats, *Mythologies*. Hg. Warwick Gould und Deirdre Toomey (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005) 178.

²⁷⁵ Robert M. Schuler, „W. B. Yeats: Artist or Alchemist?“. *Review of English Studies: A Quarterly Journal of English Literature and the English Language* 22.85 (1971) 45.

²⁷⁶ Yeats, *The Poems*, 37.

²⁷⁷ Schuler, „W. B. Yeats: Artist or Alchemist?“, 44.

das einzige alchemistische Symbol ist, das hier zum Tragen kommt. Selbst mit einigem Vorwissen auf diesem Gebiet erschließt sich das Gedicht nicht ohne weiteres.

Auch bei George kommt diese wahrnehmungserschwerende Feuersymbolik eine hohe Wichtigkeit zu. In ‚Erwiderungen: Das Wunder‘ beispielsweise vollzieht der zur göttlichen Figur stilisierte ‚Maximin‘ alias Maximilian Kronberger einen aggressiven Reinigungsakt unter den Menschen, der zugleich als die Epiphanie des neuen Gottes zu werten ist:

Flehst dass ER sich offenbare?
Schau wie er hienieden wirke
Durch den staub mit feuer fahre!

Nach der erfolgten Reinigung ändert sich die Haltung des Gottes gegenüber den Irdischen, was ebenfalls am Charakter des Feuers ablesbar ist:

Wolken die im abend schwammen
Wölbte seine hand zu runder
Halle voll mit milden flammen..,

so dass endlich eine Vereinigung des Gottes mit dem Menschen möglich wird:

Nun geschieht das höchste wunder:
Fliesen traum und traum zusammen.²⁷⁸

Osterkamp spricht diesbezüglich von einer „ewige[n] Seelenverschmelzung“²⁷⁹.

Zusätzlich zur Hermetisierung, die von der Feuersymbolik ausgeht, ist hier diejenige zu verzeichnen, die auf dem schwer zu durchschauenden Privatmythos Georges um den Pseudo-Gott ‚Maximin‘ beruht.

‚Feier‘ knüpft insofern an ‚The White Birds‘ an, als es das für George und Yeats bedeutsame Motiv des wertvollen Selbstopfers thematisiert. Auch hier dient das Feuer zur rituellen Reinigung und Weiterentwicklung des Menschen im alchemistischen Sinne:

Statt der wild gerizten schrammen
Schnellen tanzend unsre glieder
Zu den takten ernster lieder

²⁷⁸ Stefan George, *Der Siebente Ring* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1986) 93.

²⁷⁹ Osterkamp, „Die Küsse des Dichters“, 85.

In die reinigenden flammen.²⁸⁰

Die „lieder“ können hier durchaus als für die Lyrik stehend begriffen werden; Lyrik ist also als eine Art Begleitinstrument zum Reinigungsritual zu sehen, was wiederum Rückschlüsse auf die rituelle Funktion zulässt, die George der Lyrik beimisst.

Sowohl bei Yeats als auch bei George zeigt sich das alchemistische Symbol des reinigenden Feuers noch in einer spezielleren Spielart, derjenigen des brennenden göttlichen Kusses: „Dream, until God burn Nature with a kiss“²⁸¹. Im Gedicht ‚The Man who dreamed of Faeryland‘, dem dieses Zitat entnommen ist, wird das Feuer in Form des brennenden Kusses Gottes als die notwendige Wandlungsstufe zur letztendlichen Glückseligkeit, dem erträumten, aber nie erreichten „Faeryland“, dargestellt und behält damit seine Grundbedeutung als das alchemistische „fire of simplification“²⁸² bei.

George lässt den bei ihm häufig in Erscheinung tretenden Engel diesen besonderen Kuss vollziehen:

..zitternd warmer schein
Ist in den lüften und der stete
Gesang des engels tönt..sein mund
Auf deinem brennt dich rein.²⁸³

„Gebete I“ vereint sämtliche Aspekte, die das Bild des göttlichen Kusses beinhaltet: zunächst die Einswerdung mit dem Gott (allerdings in einem strengen hierarchischen Gefälle) und die Erweckung zum Leben:

Hob die hand nur dass sie flehte
Und den mund um deine minne

beziehungsweise

Der dies glühen in mir fachte
Dass ich ihm mich nur bequeme:
Mach mich frei aus starrem lehme!,

²⁸⁰ George, *Der Siebente Ring*, 127.

²⁸¹ Yeats, *The Poems*, 41.

²⁸² Schuler, „W. B. Yeats: Artist or Alchemist?“, 46.

²⁸³ George, *Der Siebente Ring*, 94.

dann aber auch das Verzehrende, Reinigende des Kusses:

Dir gehör ich: nimm und fodre
Dass ich fliesse dass ich lodre
Ganz in deiner weissen flamme!²⁸⁴

Hier schlägt George den Bogen von christlicher zu alchemistischer Symbolik, vom ursprünglichen Einhauchen des lebenspendenden Odem in den Menschen, wie er in der Genesis (1. Mose 2.7) beschrieben wird zum brennenden, zunächst zerstörenden Kuss Gottes. So gegensätzlich diese beiden Erscheinungsweisen des Feuers zunächst sein mögen, sind doch beide vereint durch die Idee der Schaffung neuen Lebens: „der Kuß des Gottes spiritualisiert, heilt, heiligt, reinigt alles Leben“²⁸⁵.

Bei George ist das Symbol des göttlichen Kusses Bestandteil der meisten Phasen seiner Dichtung. So enthält noch *Der Stern des Bundes* Passagen wie die folgende:

[...] Euch bleibt beim scheiden
Die gabe die nur gibt wer ist wie ich:
Mein anhauch der euch mut und kraft belebe
Mein kuss der tief in eure seelen brenne.²⁸⁶

Wie bei George ist auch in Yeats' Gedicht ‚Vacillation‘ der Engel diejenige Instanz, die den brennenden Kuss vollzieht und somit das Feuer als zerstörerische, aber genau darum heilbringende Kraft präsentiert. In Strophe eins wird der Mensch, der in seinem Leben zwischen unvereinbaren Gegensätzen hin- und hergerissen ist, durch das Feuer von diesem Zustand befreit:

Between extremities
Man runs his course;
A brand, or flaming breath,
Comes to destroy
All those antinomies
Of day and night;
The body calls it death,
The heart remorse.²⁸⁷

Auf die Gegensätze, mit denen sich der Mensch in seinem Leben konfrontiert sieht, geht Yeats übrigens näher ein:

²⁸⁴ Ebd., 106.

²⁸⁵ Osterkamp, „Die Küsse des Dichters“, 83.

²⁸⁶ Stefan George, *Der Stern des Bundes* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1993) 10.

²⁸⁷ Yeats, *The Poems*, 254.

[...] the human soul would not be conscious were it not suspended between contraries, the greater the contrast the more intense the consciousness.²⁸⁸

Gegen Ende des Gedichtes, in Strophe VII, erscheinen folgende Verse:

The Soul. Isaiah's coal, what more can man desire?
The Heart. Struck dumb in the simplicity of fire!
The Soul. Look on that fire, salvation walks within.²⁸⁹

Sie beziehen sich auf die Bibelstelle Jesaja 6, 6-7, in der der Prophet Jesaja durch eine glühende Kohle vom Altar, mit der ihn ein Seraph an den Lippen berührt, von seiner Sünde gereinigt wird.

5.3.2 Das private Symbol des Turms

Zur näheren Erläuterung eines privaten Symbols bietet sich das Symbol des Turmes an, das auffällig häufig sowohl bei Yeats als auch bei George Verwendung findet. Charakteristischerweise kann nicht von einer eindeutigen und immer wiederkehrenden Beziehung zwischen dem Symbol an sich und dem, was es meint, gesprochen werden. Die Beziehung ist willkürlich und variiert zudem, so dass sie der Erläuterung bedarf, die bei Yeats auch gern mitgeliefert wird. Auch mit überlieferten Turmsymbolen wie etwa dem Elfenbeinturm oder dem Turmbau zu Babel, die beide einen biblischen Hintergrund haben, lassen sich die von Yeats und George verwendeten Turmsymbole nicht in Verbindung bringen.

In ‚Blood and the Moon‘ wird eben dieser private Charakter des Turm-Symboles in Abgrenzung zu seiner Verwendung in anderen Kontexten verbalisiert:

Alexandria's was a beacon tower, and Babylon's
An image of the moving heavens, a log-book of the sun's journey
and the moon's;
And Shelley had his towers, thought's crowned powers he called them once.
I declare this tower is my symbol [...].²⁹⁰

²⁸⁸ Ebd., 659.

²⁸⁹ Ebd., 256.

²⁹⁰ Ebd., 241.

Gleich darauf erfolgt die gedankliche Verknüpfung mit dem Symbol der spiralförmigen Bewegung, die bei Yeats häufig in Verbindung mit dem Turm anzutreffen ist und einem ganzen Gedichtband, *The Winding Stair and Other Poems*, seinen Namen gibt:

„This winding, gyring, spiring treadmill of a stair is my ancestral stair“.

„Ancestral“ ist hier nicht im Sinne der leiblichen Vorfahren des lyrischen Ich – das hier im übrigen wieder unübersehbare Züge von Yeats trägt - zu verstehen, sondern im Sinne derjenigen Personen der Zeitgeschichte, mit denen es sich im Geiste verbunden wähnt: Goldsmith, Swift, Berkeley und Burke. Das Turm-Symbol dient also hier zur bildlichen Darstellung einer gedanklichen beziehungsweise philosophischen Tradition. Diese Verbindung bestätigt Yeats in einer seiner Anmerkungen zu seinem Werk:

In this book [*The Winding Stair and Other Poems*, Anm. D. Verf.] and elsewhere, I have used towers, and one tower in particular, as symbols and have compared their winding stairs to the philosophical gyres²⁹¹.

An diese Idee anschließend erscheint das Symbol des Turmes an anderer Stelle auch als Sinnbild für das eigene geistige Erbe, um dessen Weitergabe an die nächste Generation, konkret an die eigenen Kinder, das lyrische Ich besorgt ist:

And what if my descendants lose the flower
Through natural declension of the soul,
Through too much business with the passing hour,
Through too much play, or marriage with a fool?
May this laborious stair and this stark tower
Become a roofless ruin that the owl
May build in the cracked masonry and cry
Her desolation to the desolate sky.²⁹²

Dennoch wird ein gewisser Optimismus beibehalten, was die eigene Hinterlassenschaft betrifft:

And I, that count myself most prosperous,
Seeing that love and friendship are enough,
For an old neighbour's friendship chose the house
And decked and altered it for a girl's love,
And know whatever flourish and decline
These stones remain their monument and mine.²⁹³

²⁹¹ Ebd., 607.

²⁹² Ebd., 207.

²⁹³ Ebd., 207.

Der Ursprung des privaten Charakters des Turm-Symboles wird bei dessen spezieller Verwendung als Sinnbild für das eigene geistige Erbe deutlich, und hier mag es erlaubt sein, auf Yeats autobiographischen Hintergrund zurückzugreifen: 1916 erwarb er den Rest einer Normannenburg und wohnte 12 Jahre lang im ‚Thoor Ballylee‘ am Cloon River bei Gort, wo er *The Winding Stair and Other Poems* und *The Tower* schrieb. Es ist also nicht allzu verwunderlich, dass das Turm-Symbol erst ab diesen beiden Gedichtbänden erscheint.

Düster sieht es im Gegensatz zum eigenen Erbe für die gesamtgesellschaftliche Situation aus, die ebenfalls durch das Turm-Symbol dargestellt wird:

In mockery I have set
A powerful emblem up,
And sing it rhyme upon rhyme
In mockery of a time
Half dead at the top.
[...]
Is every modern nation like the tower,
Half dead at the top? [...] ²⁹⁴

Eine Wendung ins Dunkle, Negative erhält der Turm auch in ‚A Dialogue of Self and Soul‘, wo er gleichzeitig als „emblem“, also als Symbol, ausgewiesen wird:

[...] and all these I set
For emblems of the day against the tower
Emblematical of the night. ²⁹⁵

Darüber hinaus dient der Turm gelegentlich als Ausgangspunkt philosophischer und visionärer Ausflüge, wie etwa in ‚The Tower‘ oder ‚I see Phantoms of Hatred and of Heart’s Fullness and of the Coming Emptiness‘. Allen stellt den Zusammenhang her zwischen dem Turmsymbol und der für die Alchemie typischen Suche nach dem vollkommenen Zustand ²⁹⁶, der beispielsweise erklären kann, weshalb der Turm Teil des Hintergrundes in ‚The Phases of the Moon‘ ist, vor dem der Dialog über die Vervollkommnung der menschlichen Seele stattfindet und in den sich schon „Milton’s Platonist“ und „Shelley’s visionary prince“ ²⁹⁷ zur Kontemplation zurückgezogen haben.

²⁹⁴ Ebd., 241.

²⁹⁵ Ebd., 239.

²⁹⁶ Allen, „Life as Art“, 35.

²⁹⁷ Yeats, *The Poems*, 165.

Bei George bekommt das Symbol des Turmes ebenfalls eine ganz eigene Semantik. Zwar wird es nicht so häufig eingesetzt wie bei Yeats, aber wenn doch, erscheint es als das, was Yeats ein ‚powerful emblem‘ nennen würde. Besonders ein Gedicht setzt den Maßstab für die Deutung des Symbols: ‚Schimmernd ragt der Turm noch auf den schroffen‘. Hier wird der Turm als ein sakrales Symbol verwendet, durch „segnung“, „weihe“, „altar“ und „brot der heiligen schüssel“²⁹⁸. Gleichzeitig stellt der Turm etwas dar, zu dem es keinen Zugang mehr gibt; der Schlüssel, der den Turm aufschließen könnte, wurde verloren, und es ist fraglich, ob er jemals wieder gefunden werden kann:

Der im schnee verlorne goldne schlüssel
Blinkt er uns im frühjahr aus dem gras?

Denkbar ist hier eine allegorische Deutung des Turmes als für die Lyrik allgemein stehend, die nur für eine kleine Schar von Eingeweihten zugänglich ist, welche sich wiederum dadurch auszeichnet, den verborgenen Zugangscode in Form des goldenen Schlüssels zu besitzen. Geht dieser jedoch verloren, ist die Hermetik des Turmes und auch der Lyrik undurchdringbar, und niemandem kann die segenspendende Wirkung des Heiligtums zuteil werden. Hier berührt das Turmsymbol zwei bei George äußerst wichtige Themenkreise: zum einen den Elitegedanken, der quer durch sein Werk eine tragende Rolle spielt; zum anderen wird hier die grundsätzlich hermetische Machart eines Gedichtes bildlich dargestellt. Das Gedicht ist sich also selbst Thema und eröffnet damit eine poetologische Dimension.

Eingeführt wird die sakrale Aura des Turm-Symbolen erstmals in ‚Verjäherte Fahrten I‘²⁹⁹, in dem mehrere Türme als Kennzeichen für einen Wallfahrtsort stehen, und in deren Innerem, das in diesem Fall noch mühelos zugänglich ist, die erhoffte Erlösung wartet. Im Widmungsgedicht ‚An Melchior Lechter‘³⁰⁰ symbolisiert der Turm Orientierung und Heiligkeit, während ‚Standbilder•Die beiden ersten‘³⁰¹ ihn zur Darstellung der in den Himmel auffahrenden Seele, die sich von Körperlichkeit befreit, verwendet.

²⁹⁸ George, *Der Siebente Ring*, 152.

²⁹⁹ Stefan George, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1987) 50.

³⁰⁰ George, *Der Siebente Ring*, 165.

³⁰¹ Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1984) 54.

5.3.3 Das private Symbol des Drachen

Ein weiteres, wenn auch als weniger bedeutsam einzuordnendes privates Symbol ist der Drache. Diese an sich traditionelle Märchen- und Sagenfigur wird im Kontext verschiedener Gedichte von beiden Dichtern mit den unterschiedlichsten Gehalten aufgeladen. George benutzt den Drachen in dem Gedicht ‚An Verwey‘ als Symbol für England, während beispielsweise in ‚In alte lande laden bogenhallen...‘³⁰² der Drache symbolhaft für eine Bedrohung steht, der das lyrische Ich entkommen ist. Eine weitere Enträtselung erfährt das Symbol hier jedoch nicht; der Drache könnte hier aufgrund der Naturbezogenheit des Gedichtes für den Winter stehen, aber prinzipiell ist jede andere Form einer bedrohlichen Situation denkbar, da weitere Bezüge fehlen.

Bei Yeats ist die Häufigkeit und die Vielseitigkeit der Verwendung des Drachensymbols noch größer. In ‚The Realists‘³⁰³ repräsentiert der Drache in Anlehnung an die traditionelle Verwendung des Symbols ein Märchenreich beziehungsweise eine frühere Existenz, von der der in der Überschrift genannte Realist sich verabschiedet hat. ‚A Woman Young and Old: IV. Her Triumph‘³⁰⁴ präsentiert den Drachen als Symbol für das Gefangensein in falschen Vorstellungen von Liebe, ‚Nineteen Hundred and Nineteen‘³⁰⁵ verwendet ihn stellvertretend für die Schrecken des Anglo-Irischen Krieges.

In ‚Michael Robartes and the Dancer‘³⁰⁶ symbolisiert der Drache den weiblichen Intellekt, den zu bekämpfen es gilt, soll die Frau wie ehemals auf ihre körperlichen Reize reduziert bleiben.

In ‚The Poet pleads with the Elemental Powers‘ ist das Symbol des Drachen mit zwei anderen Beispielen privater Symbolik verwoben: „the Immortal Rose“ und „the Seven Lights“³⁰⁷.

Laut Yeats' eigenen Erläuterungen symbolisiert die Unsterbliche Rose traditionell Irland³⁰⁸, wobei es sich aber um eine falsche Zuweisung handelt³⁰⁹.

Die „Seven Lights“ sind die sieben Sterne des Sternbildes ‚Kleiner Bär‘, das sich neben dem Sternbild ‚Drache‘ befindet. Nach Yeats' Aussage gilt für diese beiden:

I have made the Seven Lights, the constellation of the Bear, lament for the theft of the Rose, and I have made the Dragon, the constellation Draco, the guardian of the Rose,

³⁰² George, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, 38.

³⁰³ Yeats, *The Poems*, 119.

³⁰⁴ Ebd., 275.

³⁰⁵ Ebd., 210.

³⁰⁶ Ebd., 177.

³⁰⁷ Ebd., 69.

³⁰⁸ Vgl. ebd., 639 f.

³⁰⁹ Vgl. ebd., 640.

because these constellations move about the pole of the heavens, the ancient Tree of Life in many countries, and are often associated with the Tree of Life in mythology.³¹⁰

Kaum entwirrbar erscheint das Konglomerat an esoterischen Kontexten, das die drei genannten Symbole miteinander verbindet. Während Yeats bei der Verbindung Drache – Baum des Lebens auf kabbalistische Lehren zurückgreift, verfremdet er die griechische Mythologie, die ihm als Gerüst für diese Strophe dient, wenn er den Kleinen Bären alias „the Seven Lights“ den Verlust der Rose beklagen lässt und den Drachen zum Hüter eben dieser Rose macht. Eigentlich verkörpert der Kleine Bär die Hesperiden, also Nymphen, die die Hüterinnen besonderer Äpfel sind, die ewige Jugend verleihen; bei dem Drachen handelt es sich um einen weiteren Wächter dieser Äpfel. Die Sternbilder Ursus Minor und Draco befinden sich in direkter Nachbarschaft am Himmel. Wenn der Drache des Gedichtes schläft und nicht aufwachen will („When will he wake from sleep?“), bedeutet das nicht den Verlust der Äpfel, sondern der Rose und damit Irlands. Gleichzeitig bedeutet die Verwendung des Drachen ein Spiel mit dem Leviathan, einem drachenartigen Seeungeheuer der jüdisch-christlichen Mythologie, der der „König über alle stolzen Tiere“³¹¹ ist und von Gott am Ende der Zeit getötet wird³¹².

Solchermaßen mit den verschiedensten, teilweise ihrem Ursprung entfremdeten Gehalten aufgeladen, sind die genannten Symbole keineswegs so eindimensional, wie Yeats glauben machen will:

[...] such symbols are not suddenly adopted or invented, but come out of mythology³¹³, sondern mit einigem Recht als der privaten Symbolik zugehörig zu bezeichnen.

5.4 ‚Multiple Implied Readers‘ am Beispiel von Widmungsgedichten und Subtextunterlegungen

Ferner sind in Bezug auf unterschiedliche Arten von impliziten Lesern die Widmungsgedichte ein wichtiges Anschauungsbeispiel, da sie auf einer Hermetisierungsstrategie aufgebaut sind, die darauf beruht, dass der Autor „covertly addresses an individual“³¹⁴.

³¹⁰ Ebd., 640.

³¹¹ Hiob 41:26.

³¹² Jesaja 27:1 und Psalm 74:14.

³¹³ Yeats, *The Poems*, 640.

³¹⁴ Richardson, „Singular Text, Multiple Implied Readers“, 267.

Sowohl in Georges Werk als auch bei Yeats gibt es eine größere Gruppe von Gedichten, die biographische und/ oder autobiographische Bezüge vermuten lassen. Die Schwierigkeit, die sich dabei auftut, ist zunächst einmal die Verifizierbarkeit solcher Bezüge, also die Sicherheit, mit der angegeben werden kann, dass sich ein Gedicht auf eine Person oder mehrere Personen bezieht.

Dieses Problem ist bei der Unterkategorie der Widmungsgedichte obsolet, also Gedichten, deren Inhalt durch mindestens den Gedichttitel, gelegentlich auch noch durch andere eindeutige Verweise auf eine bestimmte Person bezogen werden kann.

Zwar kommt bei der Unterkategorie der Widmungsgedichte keine Frage nach der Identität der angesprochenen Person auf; sie eignet sich aber insofern auch als Gegenstand einer Untersuchung von Hermetisierungsstrategien, als mit ihrer Hilfe ein raffiniertes Spiel mit der Hermetisierung gespielt wird. Widmungsgedichte geben vor, eine Botschaft zu enthalten, die nur vom angegebenen Adressaten vollständig wahrgenommen werden kann, versprechen also eine private Verständigungsebene. Anderen Rezipienten, die keine oder zumindest keine allumfassende Kenntnis von bestimmten Charaktereigenschaften des Adressaten oder Begebenheiten in dessen Leben haben, wird von vornherein solch ein umfassender Wahrnehmungshorizont verwehrt. Dass George diese Strategie bis zuletzt anwendete, vermerkt Karlauf, wenn er über die 51 Widmungsgedichte des Gedichtbandes *Das Neue Reich* urteilt, sie seien „Gelegenheitsgedichte, deren Bedeutung für George wie für die Angesprochenen sich erst aus den jeweiligen biographischen Zusammenhängen voll erschließt.“³¹⁵

Das Spiel mit der Hermetisierung setzt dann ein, wenn solch ein Widmungsgedicht publiziert und damit potentiell einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Trotz der sowohl bei George als auch bei Yeats immer wiederkehrenden Betonung des exklusiven Charakters ihrer Lyrik darf allgemein davon ausgegangen werden, dass die Veröffentlichung eines Textes durch einen Dichter in der Absicht geschieht, ihn mehr als nur einer bestimmten Person zugänglich zu machen. Diese Absicht muss auch Yeats und George unterstellt werden. Ihre Strategie im kleinen Rahmen der (auto-)biographischen Gedichte reflektiert diejenige, die sich in beider gesamtem lyrischem Werk verfolgen läßt: die bewusste Beschneidung der Wahrnehmung ganzer Leserschichten zum Zweck des Aufbaus einer Aura der Exklusivität. Bei allen bei Yeats und George anzutreffenden Arten von (auto-)biographischen Gedichten funktioniert dies durch die Schaffung einer neuen Art der Oberflächenästhetik, also einer zweidimensionalen Sinnebene, die zwar mehr oder minder stark Ausdehnungsmöglichkeiten in die Räumlichkeit andeutet, den Zugang zu einer dritten Dimension aber verwehrt.

³¹⁵ Karlauf, *Stefan George*, 583.

Als Beispiele für den Typus des teilhermetisierten Widmungsgedichtes sollen hier Georges Gedicht: ‚An Verwey‘³¹⁶ und Yeats’ Gedicht ‚In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz‘³¹⁷ näher erläutert werden.

Yeats’ Gedicht ist durch den Titel eindeutig zwei Schwestern zugeordnet, die Yeats seit 1894 bekannt waren. Ein oberflächlicheres Verständnis ist auch ohne die vollständige Kenntnis von deren äußerer Erscheinung und Biographie möglich. Selbst Gadamer ist überzeugt, man könne nicht davon ausgehen, dass zum Verständnis ein hundertprozentiges Verhaftetsein in der Sache beziehungsweise der Tradition notwendig sei³¹⁸. Dennoch: hier werden bereits rudimentäre Techniken der Hermetisierung greifbar; ein einhundertprozentiges Verständnis im hermeneutischen Sinn ist nicht mehr gegeben. Beispielsweise bliebe bei einer textimmanenten Rezeption die Zuordnung des Titels ‚a gazelle‘ offen. Auch andere Hinweise (Verse sieben bis neun und zehn bis 13) sind ohne Hintergrundwissen zwar als solche wahrnehmbar und durchaus semantisch verwertbar, aber für die wichtigere Unterscheidung der beiden Schwestern wertlos. Das den Wörtern ‚old Georgian mansion‘ und ‚table‘ vorangestellte ‚that‘ schafft zusätzliche Distanz.

Georges Gedicht richtet sich an seinen Dichterkollegen und Freund Albert Verwey, was aus dem Titel hervorgeht. Im Vergleich zum eben besprochenen Yeats-Gedicht geht dieser Text hier einen Schritt weiter, was den Grad der Hermetisierung anbelangt. Ist bei Yeats der Hermetisierungstendenz noch recht gut beizukommen durch das Aufspüren objektiver, verifizierbarer, außerliterarischer Fakten, müssen im Fall von Georges Gedicht verschiedene subjektive Quellen herangezogen werden, um eine Deutung der sich im Text befindenden Hinweise zu versuchen³¹⁹.

Allein auf der Grundlage einer rein textimmanenten Interpretation deuteten die ausschlaggebenden Textstellen wie ‚meer‘, ‚kampf‘ und ‚schar‘ zwar einen bewaffneten Konflikt an, der für eine Partei ungünstig ausgeht, ihre Referenzen auf die außerliterarische Wirklichkeit blei-

³¹⁶ George, *Der Siebente Ring*, 169.

³¹⁷ Yeats, *The Poems*, 237.

³¹⁸ Vgl. Gadamer, *Kleine Schriften IV*, 59 f.

³¹⁹ Die teilhermetisierten Widmungsgedichte zeichnen sich aus durch ihre potentielle semantische Auflösbarkeit und sind somit als diejenigen Texte zu betrachten, bei denen eine Kritik der hermetischen Dichtungsweise am ehesten einsetzen könnte. Es könnte dieser Form des Dichtens vorgeworfen werden, im Grunde doch nicht ohne ‚normalsprachliche‘ Erläuterungen oder eine zweite Kommunikationsebene auszukommen, die dem Leser sozusagen den Schlüssel zum Text an die Hand gibt. Hierin ist auch ein Unterschied zwischen Yeats und George auszumachen. Bei Yeats findet man zu einigen Gedichten Erklärungstexte, die an dieser Stelle nicht im Einzelnen aufgelistet werden können. Die ‚Explanatory Notes‘ auf den Seiten 623 bis 722 in Yeats, *The Poems* liefern die entsprechenden Beispiele. Jedoch ist Vorsicht geboten: ‚[...] many readers of Yeats are accustomed to approaching a particular poem ‘knowing’ that it is about a certain person – be it Maud Gonno, Olivia Shakespear, Margot Ruddock, or whomever. However, firm evidence for many of those identifications is lacking. Moreover, it is arguable that Yeats did not wish to narrow the meanings of those poems by presenting them as statements about specific autobiographical situations.‘ (Yeats, *The Poems*, 623.)

ben jedoch unklar. Erst das durch die Quellen vermittelte kontextuelle Wissen öffnet den Zugang zur dritten Dimension des Textes, dem Bezug zum Burenkrieg und der Niederlage der Buren gegen die Engländer, über die George und Verwey sich unterhielten, was aus ihrem Briefwechsel hervorgeht³²⁰. Besonders das von George für England verwendete Symbol „unbesiegte[r] drache[...]“ bliebe ohne die Zusatzinformation, dass die Umrisse Englands das Kind George an einen Drachen erinnerten³²¹, unauflösbar.

Zu dem Typus Gedicht, dessen (auto-)biographische Bezüge gesichert sind, jedoch nicht durch es selbst, gehört ‚To a Friend whose Work has come to Nothing‘³²². Der biographische Bezug des Gedichtes ist durch seinen Autor selbst belegt: Yeats erklärt in seinen *Notes* genannten ‚Lesehilfen‘ in den gesammelten Gedichten von 1933 dazu:

Lady Gregory in her *Life of Sir Hugh Lane* assumes that the poem which begins ‚Now all the truth is out‘ was addressed to him. It was not; it was addressed to herself.³²³

Im hermeneutischen Sinn erweist sich der Inhalt des Gedichtes als der umfassenden Wahrnehmung zugänglich und im Sinne von Baßler paraphrasierbar: das angesprochene Du erhält durch das Gedicht Trost und Beistand in einer persönlichen Krise. Das Gedicht sieht also auf den ersten Blick nicht aus wie das Paradebeispiel eines texturierten Gedichtes. Dies zeigt aber, dass Gedichte, die mit gekappten (auto-)biographischen Bezügen arbeiten, einen nur teilweise hermetisierten Gedichtstypus darstellen, an dem sich hervorragend die ersten Stufen zur Selbstreferenzialität ablesen lassen.

Die Hermetisierung beginnt beim Titel. Die Identität des ‚Friend‘ ist, unter der Prämisse, dass Yeats in seiner Anmerkung die Wahrheit sagt, geklärt, bleibt jedoch unter der Voraussetzung einer ausschließlichen Bezugnahme auf den Text ohne jegliche Erläuterung. Der Relativsatz ‚whose Work has come to Nothing‘, der einen Teil des Titels bildet und dessen Funktion in der semantischen Erläuterung seines Bezugswortes bestehen sollte, kommt dieser Funktion nicht nach, da er selbst rätselhaft bleibt dank eines Mangels an semantisch verwertbaren Referenzen. Auch ein weiterer personaler Bezug,

[...] one
Who, were it proved he lies,
Were neither shamed in his own
Nor in his neighbours' eyes,

³²⁰ Vgl. George, *Der Siebente Ring*, 227.

³²¹ Vgl. ebd., 227.

³²² Yeats, *The Poems*, 108.

³²³ Ebd., 604.

hat keinen greifbaren Bezug zur außerliterarischen Wirklichkeit, sondern eine innerhalb des Textes liegende Referenz: aus dem Verb „compete“, das mit dieser Person verbunden ist, ist zumindest ersichtlich, dass es sich um einen Widersacher des Du handelt.

Ebenso steht das Nomen „truth“ ohne konkreten Verweisungscharakter.

Bei George gestaltet sich die Suche nach einem Gedicht mit eindeutig belegbaren (auto-) biographischen und sonstigen Bezügen schwieriger, da er mit Kommentaren äußerst sparsam umgeht. Nicht selten sind die einzigen Anhaltspunkte die Aussagen von Personen, die davon überzeugt sind, sich in einem Gedicht wiederzufinden, wie beispielsweise Georges Freundin Ida Coblenz in ‚Wenn ich auf deiner brücke steh ...‘³²⁴. Auch bei diesem Text lässt sich der vordergründig verständliche Charakter erkennen. Nur vereinzelt ragen die gekappten Anknüpfungsstellen aus dem Text hervor, die die Möglichkeit des Verlassens der Textoberfläche andeuten, sie aber nicht zulassen. Die erste Anknüpfungsstelle („So send ich ein gebet hinauf/ Als lägest du darinnen tot.“) befindet sich im dem Gedicht vorausgestellten Motto. Mit der von Gadamer formulierten Annahme der Hermeneutik, dass alles „im Verstehen Nichtweiterkommen [...] immer auf Weiterkommen, auf eindringlichere Erkenntnis angelegt“³²⁵ sei, von der bei der Gedichtinterpretation zunächst ausgegangen werden sollte, kann diese Textstelle als der Erkenntnis abträglich ausgemacht werden, denn sie wirft die Frage auf, was das lyrische Ich zu dem seltsamen Verhalten treibt, eine noch lebendige Person (dass sie noch lebt, beweist der verwendete Konjunktiv II) wie einen Toten zu behandeln. In diesen Kontext des Todes und der Vergänglichkeit passen auch Vers drei, der der einzige Vers im Präteritum ist und mit der Metapher des ausgelöschten Lichtes spielt, Vers neun, in dem vom „letzten gang“ die Rede ist und Vers fünf, in der die geisterhafte Unsichtbarkeit des Du angesprochen wird. In einer textimmanenten Deutungsweise bleibt die Frage unbeantwortet und stellt damit eine gekappte Anknüpfungsstelle dar. Wird aber ein Einbezug des Kontextes – in diesem Fall die Bestätigung von Georges Freundin Ida Coblenz, George nach dem abrupten Ende ihrer Freundschaft im Jahr 1896 noch zwei Mal auf einer Brücke bei Bingen begegnet zu sein³²⁶ - zugelassen, sind die Anknüpfungsstellen funktionsfähig und gewinnt das Gedicht eine weitere Bedeutungsdimension. Abgesehen davon bietet die Betrachtung des Kontextes die Möglichkeit zur Gewinnung von interessantem Zusatzwissen, beispielsweise, dass das dem eigentlichen Gedicht so perfekt angepasste Motto ursprünglich nicht aus Georges Feder

³²⁴ George, *Der Siebente Ring*, 155.

³²⁵ Gadamer, *Kleine Schriften IV*, 96.

³²⁶ Vgl. George, *Der Siebente Ring*, 224.

stammt, sondern lediglich die Übersetzung der Verse eines spanischen Volksliedes darstellt³²⁷.

Eine verwandte Strategie, die jedoch nicht mehr auf Einzelpersonen wie bei den Widmungsgedichten abzielt, sondern auf eine etwas größere Anzahl an Initiierten, fußt auf der Unterlegung eines Gedichttextes mit einem Subtext, der auf einer bestimmten sexuellen Orientierung basiert: „Sexual orientation has also produced a large number of doubly-coded texts“³²⁸. Lediglich diejenige Rezipientenschicht, die diese Codes teilt, wird in der Lage sein, die entsprechenden Anknüpfungspunkte zu finden und so die Subtextebene als solche wahrzunehmen. Bestes Beispiel hierfür ist das zwölfte Gedicht des ‚Vorspiel‘ aus Georges *Der Teppich des Lebens*³²⁹. Mögen schon für den einen oder anderen zeitgenössischen Leser die Anspielungen unentdeckbar geblieben sein, die auf Homosexualität hinweisen; für spätere Rezipienten nimmt die Wahrnehmungerschwerung vermutlich parallel zu ihrem zeitlichen Abstand zum Entstehungszeitraum zu. Unter dieser Prämisse trifft Gadamer's Überzeugung, die Zeit sei kein „Abgrund, der überbrückt werden muß“³³⁰, nicht zu.

Das Gedicht beginnt mit dem Pronomen „wir“, das eine bestimmte Gruppe von Menschen vertritt und im weiteren Verlauf noch drei Mal auftaucht. An diesem „wir“ ist nun die raffinierte Strategie festgemacht, die auf das Schweigen rekurriert und mit Adornos Worten treffend beschrieben werden kann, welche lauten, dass in Kunstwerken „das von ihnen Versteckte [...] erscheint und durchs Erscheinen sich versteckt“³³¹. Zunächst wird „wir“ nämlich verknüpft mit attributiven Ergänzungen wie „die als fürsten wählen und verschmähn/ Und welten heben aus den alten angeln“ (Vers eins f.) oder „der liebe treuste priester“ (Vers fünf), die die dahinter sich verbergende Gruppe aber nur zum Schein näher spezifiziert. Ein konkreter Erkenntnisgewinn bezüglich ihrer Identität wird dadurch nicht angeboten.

In verrätselter Form angeboten wird ein Hinweis lediglich in der dritten Zeile, wo es heißt: „Wir sollen siech und todesmüde spähn“. Karlauf enträtselt diese Anspielung: „*Vorspiel XII*, dem aufgrund seiner Stellung zentrale Bedeutung zukommt, greift das um die Jahrhundertwende weit verbreitete Vorurteil auf, Homosexuelle sähen aufgrund ihrer angeblichen Ausschweifungen stets bleich und kränklich aus.“³³² Demjenigen Leser, der dieses Werkzeug zur Enträtselung als solches erkannt hat, ermöglicht es des Weiteren, die Ansicht des lyrischen

³²⁷ Vgl. ebd., 224.

³²⁸ Richardson, „Singular Text, Multiple Implied Readers“, 261.

³²⁹ George, *Der Teppich des Lebens*, 21.

³³⁰ Gadamer, *Kleine Schriften IV*, 60.

³³¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 185.

³³² Karlauf, *Stefan George*, 269f.

Ichs von der besonderen Tiefe der homosexuellen Liebe (Vers fünf) wahrzunehmen sowie seinen Vorwurf, eben dieser Liebe würde die Wahrhaftigkeit abgesprochen (Vers vier). Für den Leser, der den Hinweis nicht als solchen wahrnimmt, bietet die Rätselhaftigkeit des „wir“ den Anreiz zu immer neuen Lektüeranläufen.

5.5 Hermetisierte Texte und Kommunikation

Iser's Ansichten zu der überaus wichtigen Frage, ob hermetisierte Texte als kommunikativ eingestuft werden können, stützen sich hauptsächlich auf die Sprechakttheorie, wie es das oben genannte Zitat andeutet. Die Sprechakttheorie macht er sich für die Ausformulierung seiner wirkungsästhetischen Theorie und des Konzeptes der Leerstelle zunutze, da für ihn die Betrachtung der „konstitutiven Bedingungen der Sprechakte“³³³ gleichbedeutend ist mit der Betrachtung derjenigen Faktoren, „durch die ein Verhältnis zwischen Text und Leser entsteht“³³⁴. Iser geht grundsätzlich von einem kommunikativen Potential literarischer Texte aus, wenn er sagt, „die ‚Ausparungen‘ der Rede [bilden] das zentrale Konstituens der Kommunikation [...], denn die gelungene Sprachhandlung vollzieht sich als der Abbau dieser unbestimmten Elemente in der kommunikativen Sprachverwendung.“³³⁵ Ihm nun die Absicht zu unterstellen, die Negationen restlos aufgehen lassen zu wollen, um literarische Texte in den sicheren Hafen einer vollkommenen Verständigung zwischen Text und Leser zu führen, wäre jedoch falsch. Würden die Negationen aufgelöst, käme auch die Kommunikation zwischen Text und Leser zum Erliegen, denn für den Konstitutionsakt gilt: „Das Verschwiegene bildet den Antrieb der Konstitutionsakte, zugleich aber ist dieser Produktivitätsreiz durch das Gesagte kontrolliert“³³⁶, worin wieder die ‚Dialektik von Zeigen und Verschweigen‘ zum Tragen kommt. Diese Besonderheit der Kommunikation verarbeitet auch Haug in folgender Aussage: „Reden und Schweigen schließen sich nicht einfach aus, vielmehr ist Schweigen ein integrales Moment des Kommunikationsaktes.“³³⁷

Zusammenfassend kann über die wirkungsästhetische Einschätzung der kommunikativen Situation in der Literatur gesagt werden, Iser „wendet sich [...] von einem einfachen Stimulus-

³³³ Iser, *Der Akt des Lesens*, 89.

³³⁴ Ebd., 90.

³³⁵ Wolfgang Iser, „Die Wirklichkeit der Fiktion: Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur“, *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Hg. Rainer Warning (München: Wilhelm Fink, 1975) 285.

³³⁶ Iser, „Der Lesevorgang“, 255.

³³⁷ Walter Haug, *Positivierung von Negativität. Letzte kleine Schriften* (Tübingen: Niemeyer, 2008) 301 f.

Response-Modell literarischer Kommunikation ab und postuliert stattdessen ein interaktives Modell.³³⁸

Die Wirkungsästhetik weist Parallelen zu einer dekonstruktivistischen Sicht auf die Kommunikationsbedingungen eines literarischen Textes auf. Die Hermeneutik erhebt „das intersubjektive Verstehen [...] zur zentralen Kategorie“³³⁹, Gadamer lobt die „Einstimmung aller Einzelheiten zum Ganzen“ als „Kriterium für die Richtigkeit des Verstehens“³⁴⁰ und damit als maßgebliche Kategorie für die Kommunikation aus. Demgegenüber geht der Dekonstruktivismus davon aus, „daß die Subjekte sich auch gegenseitig opak sind“³⁴¹ und fragt sich Derrida, ob nicht die Bedingung des Verstehens vielmehr in einem „Bruch des Bezuges“, einer „Aufhebung aller Vermittlung“ oder gar einem „Bruch *als* Bezug“³⁴² zu suchen wäre. Derlei Überlegungen schließen den kommunikativen Aspekt keineswegs aus; zwar sagt Hartman, ein „understanding of how words operate“³⁴³, wie es von der dekonstruktiven Methode angestrebt wird, widersetze sich zwar zunächst dem „dream of communication“³⁴⁴ im hermeneutischen Verständnis, jedoch sei Kunst als Ganzes „essential to communicating in a humane way“³⁴⁵.

Ein neuerer Ansatz wie Annette Simonis *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne* lässt dieselbe Stoßrichtung wie Iser erkennen, vor allem im Hinblick auf sein Leerstellenkonzept:

Simonis geht davon aus, dass „die Verrätselungsstrategien [...] dem kommunikativen Interesse letztlich weder gegenläufig noch abträglich [sind], da die hermetischen Strukturen in höherem Maße als vergleichbare nicht chiffrierte Texte in der Lage sind, ästhetische Beobachtungen auszulösen.“³⁴⁶ Nichts anderes meint Iser, wenn er sagt, Unbestimmtheitsbeträge verkörpern „elementare Kommunikationsbedingungen des Textes, die eine Beteiligung des Lesers am Hervorbringen der Textintention ermöglichen“³⁴⁷. Indem Simonis auch und besonders für die Zeit des so genannten Ästhetizismus mit ihrem Hang zu verrästelten Textstrukturen ein kommunikatives Interesse reklamiert, stellt sie sich Positionen wie beispielsweise derjenigen

³³⁸ Neuß, „Leerstellen für die Fantasie in Kinderfilmen“, n. pag.

³³⁹ Hubert Zapf, „Dekonstruktivismus“, *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning (Stuttgart: Metzler, 2004) 26.

³⁴⁰ Gadamer, *Kleine Schriften IV*, 54.

³⁴¹ Zapf, „Dekonstruktivismus“, 26.

³⁴² Jacques Derrida, „Guter Wille zur Macht (I)“, *Text und Interpretation*. Hg. Philippe Forget (München: Fink, 1984) 58.

³⁴³ Atkins, *Geoffrey Hartman*, 145.

³⁴⁴ Zitiert nach ebd., 90.

³⁴⁵ Hartman, *Criticism in the Wilderness*, S. 2.

³⁴⁶ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 248.

³⁴⁷ Iser, *Der Akt des Lesens*, 45.

Adornos gegenüber, der dem Ästhetizismus ein solches Interesse abspricht, wenn er den ästhetizistischen Autoren folgende Haltung unterstellt: „Die Sprache [...] rauben, der Kommunikation sich versagen, ist besser als Anpassung“³⁴⁸.

Simonis rückt verstärkt den Text und seine inhärenten Bedingungen, unter denen er gelesen werden will, in den Mittelpunkt und setzt sich damit vom gegenwärtigen Trend ab, der lieber allein von Kommunikation statt von Textualität spricht³⁴⁹, ohne jedoch auf das kommunikative Modell zu verzichten – im Gegenteil.

Ähnlich wie Iser und in Übereinstimmung mit Derrida spricht Simonis davon, „der geläufige Kommunikationsbegriff versag[e] angesichts der Dunkelheit hermetischer Texte nur dann, wenn er an die Möglichkeit eines vollständigen Verstehens im hermeneutischen Sinne gebunden“³⁵⁰ sei. Insofern kann Raulff zugestimmt werden, wenn er behauptet: „Sprache diene nicht der Aufklärung und der *intersubjektiven* Kommunikation [...]“³⁵¹ Es kommt Simonis, wie auch der Wirkungsästhetik, vielmehr auf „die Reizwirkung der Textsignale auf die Leser“³⁵² an. Damit widerspricht sie deutlich Positionen wie etwa derjenigen von Waters, der die stilisierte Sprache als von der Kommunikation entfremdet bezeichnet³⁵³ und in so genannter „private language“³⁵⁴ eine Kommunikationsverweigerung sieht und zeitgenössischen Kritikern wie Max Weber, der „das Fehlen eines ‚kommunikablen Inhalts‘ [...] als Grund für Georges Scheitern als Dichter sah.“³⁵⁵

Dass diese Reizwirkung von Texten, die mit hermetisierenden Textstrategien ausgestattet sind, ihrer Enträtselung entgegenwirkt und damit ihre Zeitlosigkeit begründet, formuliert Simonis wie folgt: „Da die opake Ausdrucksform nicht alle in ihr enthaltenen Sinnangebote auf Anhub verrät, wird sie zur eigentlichen Triebfeder der Wirkungsgeschichte und hält die Rezeption dadurch in Gang, daß sie die Leser zu wiederholten Anläufen motiviert.“³⁵⁶ Iser spricht in diesem Zusammenhang von einem „Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten“³⁵⁷, den der Text gewähre und der dazu führe, dass Leser aus unterschiedlichen Epochen

³⁴⁸ Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, 281.

³⁴⁹ Vgl. Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie* (Tübingen: Francke, 2005) 5.

³⁵⁰ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 248.

³⁵¹ Raulff, *Kreis ohne Meister*, 239; Hervorhebung von mir.

³⁵² Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 248.

³⁵³ William Waters, „Stefan George’s Poetics“. *A Companion to the Works of Stefan George*. Hg. Jens Rieckmann (Rochester: Camden House, 2005) 35.

³⁵⁴ Ebd., 36.

³⁵⁵ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 188.

³⁵⁶ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 242.

³⁵⁷ Iser, „Die Appellstruktur der Texte“, 230.

und mit unterschiedlichem Hintergrund den Text stets auf verschiedene Art und Weise verstünden³⁵⁸.

5.5.1 Konzept der ‚Multiple Implied Readers‘ und Kommunikation

Mit dieser Aussage schließt sich der Kreis zwischen der besonderen Kommunikationssituation hermetisierter Texte und dem Konzept der Multiple Implied Readers. Sowohl für Yeats als auch George stellt das Spiel mit dem Gegensatz von esoterischer und exoterischer Kommunikation und damit der Unterschied zwischen einem Kreis von vermeintlich Wissenden und den in ihrer Textwahrnehmung beschnittenen Außenstehenden ein solches Faszinosum dar, dass es in mehreren ihrer Gedichte thematisiert wird. Entlang dieser Demarkationslinie verläuft die geheime Grenze zwischen dem ‚private reader‘ und dem ‚ordinary reader‘. Im Extremfall läuft es auf eine Esoterik hinaus, die Yeats in seiner bereits zitierten Aussage zu ‚The Wanderings of Oisín‘ wiedergibt, in welcher er sich brüstet, einen undurchdringlichen Symbolismus erschaffen zu haben³⁵⁹. Dies ist gewissermaßen die Verlängerung der kommunikativen Wirkung hermetisierter Texte in eine poetologische Äußerung hinein. Äußerlich restriktiv und vermeintlich keinen Raum mehr für irgendeine Art von Kommunikation zwischen Text und Leser zulassend, erhöht diese Aussage über den Text seine Reizwirkung umso mehr, da nun die Suche nach den Symbolen, die das Gedicht angeblich in Hülle und Fülle enthalten soll, zum Ziel der Lektüre werden kann.

Das Gedicht ‚The Fisherman‘³⁶⁰ ist ein Musterbeispiel für die Thematisierung der Instanz des ‚private reader‘ und der Kommunikation. Nach intensiver Kontemplation über die Zielgruppe seiner Dichtkunst kommt das lyrische Ich, das die Rolle eines Dichters besetzt, zu dem nüchternen Schluss, wen es als Leserschaft für seine Verse ablehnt: „The living men that I hate“, „The craven man in his seat,/ The insolent unreprieved“; zusammenfassend gesagt, jeder, der zu einer Welt beiträgt, in der „The beating down of the wise/ And great Art beaten down“ geschieht. Diese Ablehnung findet ihren Höhepunkt in Vers 27, in dem das lyrische Ich von „scorn of this audience“ spricht.

Dem setzt das lyrische Ich das Wunschbild eines Lesers entgegen: einen naturverbundenen Menschen („sun-freckled face“) in einfachen, „grey Connemara clothes“, einen „wise and simple man“. Zu seinem Leidwesen muss das lyrische Ich einsehen, dass ein solches

³⁵⁸ Vgl. ebd., 230.

³⁵⁹ Yeats, *The letters*, 88.

³⁶⁰ Yeats, *The Poems*, 148f.

Wunschbild nicht in der Realität vorkommt: „A man who does not exist,/ A man who is but a dream“, wodurch es aber nicht von folgendem Entschluss abgehalten wird:

'Before I am old
I shall have written him one
Poem maybe as cold
And passionate as the dawn.'

In der soeben erwähnten Charakterisierung des Lesers schwingt stark das Konzept des idealen Lesers mit, eines Lesers also, der alle vorhandenen Bedeutungsschichten eines Textes wahrzunehmen vermag und so zu einem umfassenden Textverständnis gelangt. Das Bewusstsein des lyrischen Ichs gegenüber der Tatsache, dass dieses Ideal nicht zu erreichen ist, geht konform mit Iser's Ansicht, der ideale Leser verkörpere „eine strukturelle Unmöglichkeit der Kommunikation“³⁶¹, da die durch den Autor erfolgende Neuorganisation der Repertoire-Elemente im Text eine Übereinstimmung des Autor- und des Lesercodes verhindere, so dass ein vollständiges Verständnis verunmöglicht wird.

Bei George sind die beiden Gedichte ‚Des sehers wort...‘³⁶² und ‚Ursprünge‘³⁶³ in Bezug auf die Thematisierung des Verhältnisses von Autorinstanz zu einer ‚inner circle‘-Leserschaft ähnlich angelegt, jedoch mit einer für George typischen Stilisierung des Autors zu einer sakralen Instanz.

Bereits die erste Strophe entfaltet das Dogma des Gedichtes ‚Des sehers wort...‘: das Wort, also die Sprache und damit auch die Lyrik, ist einer einzigen Instanz unterstellt: dem visionären Subjekt, das gottgleich die Dinge der Welt einer eigenen Nomenklatur unterordnet und sie so seinem erhabenen Machtbereich, seinem „selten reiche ernst und einsam“ einverleibt. Hier werden Assoziationen an die Genesis wach, in der die Erschaffung von Tag und Nacht, Himmel, Erde und Meer erst dann abgeschlossen ist, wenn Gott dem entsprechenden Element der Welt seinen Namen gegeben hat.

Da das Verfahren zu dem Ergebnis führt, dass eine eigenständige Sprachwelt entsteht und diese Welt „wenigen gemeinsam“ ist, kann es als Verrätselungstechnik gewertet werden, die darauf angelegt ist, den ‚private reader‘ vom ‚ordinary reader‘ abzuheben und somit Kommunikation als etwas zu charakterisieren, das uneingeschränkt nur einer Elite vorbehalten ist. Waters bezeichnet dieses ganze Verfahren als Erschaffung einer „private language“³⁶⁴, was

³⁶¹ Iser, *Der Akt des Lesens*, 53.

³⁶² George, *Das Jahr der Seele*, 51.

³⁶³ George, *Der Siebente Ring*, 116f.

³⁶⁴ Waters, „Stefan George's Poetics“, 36.

hervorragend zu Richardsons Bezeichnung des ‚private reader‘ passt. Wenn Waters das Verfahren als ‚refusal of communication‘³⁶⁵ bezeichnet, dann liegt gerade darin das Paradoxon der Kommunikation in diesem Gedicht: trotz der dezidierten Absage an die Möglichkeit einer Kommunikation mit Nicht-Eingeweihten und die konkrete Umsetzung dieser Überzeugung durch den wiederholten Einbau von Negationen sichern eben diese Negationen die kommunikative Funktion des Textes, indem sie sich Ausfüllungen widersetzen und so zu wiederholten Lektüeranläufen auffordern, wodurch wiederum die thematisierte Kommunikationsverweigerung ad absurdum geführt wird.

Nicht nur der Autor wird im Gedicht ‚Des sehers wort...‘ sakralisiert; durch die unausgesprochene Gleichsetzung der sprachschöpferischen Instanz mit Gott wird auch die Sprache auf eine sakrale Ebene gehoben, welche in den Strophen drei und fünf wieder thematisiert wird, wenn von der ‚heilge[n] zunge‘ die Rede ist und das sprachschöpferische Subjekt schließlich im Gebet darum bittet, dass die dichterischen Mühen von Erfolg gekrönt sein mögen.

„Für die dinge eigne namen“ zu erfinden, bedeutet nichts anderes als mittels Symbolen eine Geheimsprache zu erschaffen, deren Elemente verschiedene Ausprägungen annehmen können: einmal sind sie kraftvoll, beinahe gewalttätig („erdonnerten von ungeheuern/ Befehlen“), dann wieder demütig-schmeichelnd („lispelten wie bitten“), sie können „wie Paktolen in rubinenfeuern“ oder „wie linde frühlingssäbe“ erscheinen. Diese Charakterisierung ist ein geschickter Schachzug, lässt er doch die Mannigfaltigkeit der Symbolik erahnen, ohne im Geringsten ins Detail zu gehen und damit die Symbole ihres Geheimnisses zu berauben. „Wie Paktolen in rubinenfeuern“ ist bei näherer Betrachtung kein erklärender Vergleich, sondern führt nur noch tiefer in die Verrätselung hinein.

Zumindest einige Textelemente können jedoch mit entsprechendem Vorwissen um Georges Biographie differenzierter wahrgenommen werden. Es liegt nahe, eine Parallele zwischen dem „selten reiche ernst und einsam“ und dem Lieblingsszenario des Kindes George, Herrscher im eigenen Königreich zu sein, zu sehen, was die Verbindung zur sprachlichen Verrätselung angeht: „Sein imaginäres Königtum sicherte George mit Hilfe einer von ihm entwickelten Geheimsprache ab.“³⁶⁶ Damit ist das Gedicht eines von vielen bei George, in denen der Übergang zwischen Autor-Ich und lyrischem Ich fließend und kaum auszumachen ist. Karlauf verzeichnet in dieser Hinsicht eine Entwicklung bei George von einer guten Unter-

³⁶⁵ Ebd., S. 36.

³⁶⁶ Karlauf, *Stefan George*, 48.

scheidbarkeit zwischen lyrischem Ich und Ich des Dichters in den frühen Gedichtbänden hin zu ihrer zeitweiligen Ununterscheidbarkeit in den späten Bänden³⁶⁷.

„Ursprünge“ knüpft an dieses imaginäre Königtum an und stilisiert die kindlichen Herrscherphantasien weiter dadurch, dass das lyrische Ich nun einen Pluralis Majestatis verwendet, wenn es von sich spricht:

Doch an dem flusse im schilfpalaste
Trieb uns der wollust erhabenster schwall:
In einem sange den keiner erfasste
Waren wir heischer und herrscher vom All.

Die Geheimsprache dient als Absicherung der Macht und der Distanz zu anderen. Um dem Nachdruck zu verleihen, fügt das Gedicht ein Beispiel der Georgeschen Geheimsprache bei:

CO BESOSO PASOJE PTOROS
CO ES ON HAMA PASOJE BOAÑ.

Dabei handelt es sich um die einzigen erhaltenen Zeilen der Geheimsprache, die bis heute nicht enträtselt sind³⁶⁸.

Im Hinblick auf eine Thematisierung der Beschränkung der Kommunikation auf eine bestimmte Lesergruppe und damit der Umfunktionierung der Sprache zu einem Macht- und Distanzierungsmittel nahtlos anschließbar ist Yeats' „To the Rose upon the Rood of Time“³⁶⁹.

Darüber hinaus bestehen Anknüpfungspunkte zu „Des sehers wort...“ in der Sakralisierung der Lyrik und der Darstellung der Mittel, die zur Bildung einer Geheimsprache beitragen.

Das Gedicht ist als Anruf an das Symbol der Rose aufgebaut, deren Anwesenheit herbeigesehnt wird, da sie „eternal beauty“ verkörpert. Unvergängliche Schönheit ist also das erstrebenswerte Ziel jeder Dichtung. Um dieses zu erreichen, hat sich das lyrische Ich, das zugleich Dichter ist, darauf verlegt, nur einen bestimmten Themenkreis als Gegenstand der Dichtung zuzulassen: „I sing the ancient ways“; „I would, before my time to go,/ Sing of old Eire and the ancient ways“. Anlehnung an die irische Mythologie lautet also die Devise, die in den Versen drei bis acht anhand verschiedener mythologischer Figuren näher erläutert wird.

Mit der Forderung nach einer Geheimsprache, die sich an der göttlichen Verkündigung orientiert und sich von der Sprache der gewöhnlichen Menschen abhebt –

³⁶⁷ Vgl. ebd., 101.

³⁶⁸ Ebd., 63.

³⁶⁹ Yeats, *The Poems*, 27.

But seek alone to hear the strange things said
By God to the bright hearts of those long dead,
And learn to chaunt a tongue men do not know –

rückt das Gedicht in die Nähe der romantischen Vorstellung von der vollendeten Kunstsprache, die den Auserwählten Gottes vorbehalten ist, denn diese „redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen.“³⁷⁰

Das Ziel, das das lyrische Ich vor Augen hat, ist die bewusste Separierung von allem Gewöhnlichen: „Lest I no more hear common things that crave“ und Vergänglichen, wie etwa den „heavy mortal hopes that toil and pass“, welche einen Anklang an die Kunst-Leben-Thematik darstellen.

³⁷⁰ Wilhelm Wackenroder, „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“. *Romantik I*. Hg. Hans-Jürgen Schmitt (Stuttgart: Reclam, 1974) 86.

6. Selbstreferenzielle Gedichte: hermetisch oder ängmatisch?

Die bisher besprochenen Gedichte lassen sich Kategorien zuordnen, die mit folgenden Bezeichnungen grob umrissen werden können: ‚gestörte Anschließbarkeit‘, ‚teilhermetisertes Widmungsgedicht‘, ‚Subtext-Unterlegung‘ und ‚Thematisierung von private reader und Kommunikation‘. Zwar steht dabei die Frage nach ihrer möglichen Unterscheidbarkeit, was den Grad der Hermetisierung anbelangt, nicht im Vordergrund, doch ist es angezeigt, dieser Problemstellung nachzugehen, wenn der Blick auf die Gruppe der selbstreferenziellen Gedichte gerichtet wird. Diejenigen Gedichte, die die unterschiedlichen Leserschichten und die kommunikative Situation in Gedichten thematisieren, stehen dabei ein wenig abseits, denn in ihnen ist nur teilweise selbst ein Hermetisierungsmechanismus wirksam wie beispielsweise in ‚Des sehers wort...‘. ‚The Fisherman‘ auf der anderen Seite kommt ohne einen solchen aus. Bei den anderen Gedichten klangen jedoch bereits Unterschiede an. Die Widmungsgedichte lassen potentiell eine relativ umfassende Wahrnehmung zu, abhängig davon, ob der Leser der impliziten Struktur eines ‚private reader‘ zuzurechnen ist. Auch bei dem Beispiel eines mit einem Subtext unterlegten Gedichts besteht die Möglichkeit einer Wahrnehmungserweiterung über die oberflächliche Lektüre hinaus, je nachdem, ob der Leser mit dem entsprechenden Vorwissen ausgestattet ist, um versteckte Hinweise zu erkennen. Überall dort, wo Textstellen das Verlassen der Textoberfläche potentiell zulassen, ist von einem Vorhandensein mehrerer impliziter Leser auszugehen.

Geht es nach Wunbergs Modell, das unverständliche Texte in hermetische, ängmatische und aphasische aufteilt, gehören Gedichte, die ‚Multiple Implied Readers‘ aufweisen, in die Kategorie der hermetischen Gedichte, da der Hermetiker „dem Konsens einiger weniger folgt, denen er zugehört“ und daher „akzeptiert, daß diese wenigen die *clavis hermetica* zu dem verschlossenen Gebäude besitzen“³⁷¹. Angesichts der Gedichte, die eine gestörte Anschließbarkeit ihrer sprachlichen Elemente aufweisen (hier dienten ‚Ob deine augen dich trogen...‘ und ‚Gratitude to the Unknown Instructors‘ als Beispiele), besteht zunächst der Verdacht der Ängmatik, vermitteln sie doch aufgrund ihrer vielen Negationen den Eindruck, „die Lösung des Rätsels ‚Text‘“ sei „den Vermutungen potentiell aller“³⁷² überlassen, wodurch faktisch der implizite Leser als ein reiner ‚ordinary reader‘ zu klassifizieren wäre. Die Frage, ob dieser Eindruck zutrifft, kann in der Analyse von Gedichten weiter verfolgt werden, die dem Phänomen der Selbstreferenzialität zuzurechnen sind.

³⁷¹ Gotthart Wunberg, „Hermetik – Ängmatik – Aphasie: Zur Lyrik der Moderne“. *Poetik und Geschichte: Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*. Hg. Dieter Borchmeyer (Tübingen: Niemeyer, 1989) 245.

³⁷² Ebd., 245.

Georges Gedicht ‚Daneben war der raum der blassen helle...‘³⁷³ ist ein Musterbeispiel für Selbstreferenzialität.

Das Ziel selbstreferenzieller Gedichte, die Oberflächenstruktur beziehungsweise die Textur eines Textes in den Vordergrund zu spielen, wird nicht wie in ‚Ob deine augen dich trogen...‘ oder ‚Gratitude to the Unknown Instructors‘ primär mittels der Kappung von Bezügen und dadurch gestörter Anschließbarkeit der sprachlichen Elemente erreicht – obwohl „daneben“ als Versuch in diese Richtung gewertet werden muss – sondern durch einen Entzug der semantischen Präzision, den Baßler dem Gedicht attestiert³⁷⁴.

Was für alle George-Gedichte gilt, ist auch hier ein starker Faktor zur Einebnung des Erscheinungsbildes: Kleinschreibung und fehlende Interpunktion (abgesehen einmal von den typischen Hochpunkten) sowie das Fehlen von Serifen dank der speziellen George-Typographie³⁷⁵. Auch einige Alliterationsansätze wie „schleppen schimmern“, „blitzendem und blinderem“ und „wange warmer“ erzeugen eine Gleichförmigkeit.

Die eigentliche Nivellierung aller potentieller Unterschiede wird aber erreicht durch die „Kostbarkeitslexeme“³⁷⁶, die sich zwischen der durchweg einheitlich weißen Farbgebung und fast ausschließlich kristallartigem, schimmerndem Material bewegen und sich wie ein Gitter über das gesamte Gedicht legen: von der „blassen helle“ im ersten Vers bis zu den Tränen in der letzten Zeile. Die dazwischen verwendeten Versatzstücke, darunter Schnee, Elfenbein, Alabaster und eine Kugel aus „murra-stein“, einer weißen Marmorart, fügen sich widerstandslos in dieses Schema ein; sogar die Pfauen, sonst bekannt für ihre schillernde Farbenpracht, werden ‚entfärbt‘ und tragen nun „daunen blank wie schwanenfedern“.

Durch die Dichte, mit der die Versatzstücke in den Text eingewoben werden, wird der netzartige Charakter des Gedichtes zusätzlich verstärkt. Was durch diese Maßnahmen erreicht wird, ist eine Hervorhebung des ornamentalen Charakters des Gedichtes. Allgemein gesagt, entsteht der ornamentale Charakter in der Literatur dann, wenn Elemente eingefügt werden, „die primär der Verzierung dienen und die deshalb keine unmittelbaren Sinnträger sind.“³⁷⁷

Versuche, die weiß-kristallinen Gegenstände auf ihren Verweisungscharakter beziehungsweise ihre Symbolhaftigkeit zu untersuchen, werden nicht belohnt. Hier liegt ein Fall von Selbstreferenzialität vor: die einzelnen Elemente verweisen nur wieder aufeinander, ohne die sorgsam geglättete Textoberfläche zu verlassen. Damit sind die Bedingungen für das Zustandekommen einer Oberflächen-Ästhetik gegeben.

³⁷³ George, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, 62.

³⁷⁴ Vgl. Baßler *et al.*, *Historismus und literarische Moderne*, 176.

³⁷⁵ Vgl. *ebd.*, 175.

³⁷⁶ *Ebd.*, 175.

³⁷⁷ *Ebd.*, 153.

Hermeneutischen Deutungsversuchen kommt der Text nur in einer Hinsicht entgegen: der Wahl der Farbe und der Klasse der Gegenstände. Diese Auswahl ist keineswegs beliebig, muss sie doch den Konnotationen gerecht werden, die mit dem in der letzten Strophe auf den Plan gerufenen Kaiser einhergehen. Diese Tatsache weist bereits auf Baßlers Ansicht hin, „von einer auch nur ‚tendenziellen‘ Lexemautonomie [könne] in Georges Texten wohl noch nicht die Rede sein“³⁷⁸

„Interieur-Beschreibungen“³⁷⁹ und ‚Kostbarkeitslexeme‘ nach der Art Georges und anderer Symbolisten wie etwa Huysmans sucht man bei Yeats vergeblich. Dennoch arbeitet auch er mit einem Entzug der semantischen Präzision. Ein Beispiel hierfür ist ‚What Was Lost‘. Zunächst bietet das Gedicht durch „battle“, „fought“, „soldiers“ eine Semantik, die um den zentralen, aber nicht explizit erwähnten Begriff des Krieges kreist und eine Verweisungsfunktion zu erfüllen scheint. Ähnlich wie in ‚Daneben war der raum der blassen helle...‘, jedoch aufgrund der Kürze des Gedichtes weitaus weniger massiert als dort, sind dabei die entscheidenden Lexeme (von „lost“ bis „beat“) netzartig über den Text verteilt und ebenso wenig beliebig und im Verdacht einer Lexemautonomie stehend.

Der erste Vers besteht aus einem Oxymoron. Eine Auflösung dieser rhetorischen Figur ist nicht möglich, da die Nennung der Substantive, die bei „what was lost“ und „what was won“ mitgemeint sind, unterbleibt, so dass Fragestellungen von einer hermeneutischen Warte aus, beispielsweise, welchen Charakters etwas Gewonnenes sein muss, um gefürchtet zu werden, unbeantwortet bleiben. Ebenso verfehlt der verkürzte Relativsatz „fought over again“, der sich auf „a battle“ bezieht, die Erfüllung seiner Funktion als spezifizierende syntaktische Beifügung, da er keine verwertbaren Hinweise liefert und der Bezug zu einem früher stattgefunden habenden Kampf – auf diesen wiederum wird durch „again“ hingewiesen – nicht weiter verfolgt wird. Lediglich der dritte Vers lässt ein gewisses Maß an Deutung zu, indem er zum einen die negative Tendenz der beschriebenen, ansonsten rätselhaften Kampfsituation ausspricht und zudem die Identität des lyrischen Ichs zwischen dem Rang eines Königs und dem eines einfachen Soldaten verortet.

Die Rätselhaftigkeit erfährt in den letzten beiden Versen eine Steigerung. Es sind hauptsächlich die beiden Wörter „Rising“ und „Setting“, die den Grund für ihre Großschreibung nicht durchscheinen lassen. Es handelt sich bei ihnen weder um Eigennamen noch um Pronomen einer heiligen oder königlichen Persönlichkeit, sondern um Gerundien, die gewöhnlich in dieser Kombination eine Kollokation mit dem Wort ‚sun‘ bilden. Vorstellbar, aber nicht verifi-

³⁷⁸ Ebd., 178.

³⁷⁹ Ebd., 161.

zierbar ist eine stellvertretende Funktion der beiden Wörter: „Rising“ für den Osten, „Setting“ für den Westen, also diejenigen Himmelsrichtungen, wo die Sonne auf- beziehungsweise untergeht, wodurch der Blick auf die räumliche Dimension des Geschehens eröffnet würde. Für diese Hypothese mag auch sprechen, dass das Adjektiv „small“ in der letzten Strophe durchaus als Fortsetzung dieser Räumlichkeit betrachtet werden kann. Unter dieser Voraussetzung bleibt dennoch eine Diskrepanz zwischen der Weitläufigkeit, die Vers vier eröffnet, und der Gedrängtheit und Enge des letzten Verses bestehen. Eine Erklärung hält das Gedicht nicht bereit, so dass der Rezipient, trotz der vermeintlich unversehrten Semantik, wiederum mit der jedem Versuch des Eindringens widerstehenden Textoberfläche zurückbleibt.

7. Annäherung an Musik und mathematisches Kalkül

Die Funktion, die im Symbolismus in den Zeichen gesehen wird, ist nicht der Verweis auf etwas, das außerhalb des Wortes liegt, sondern ein ähnlich evokativer Charakter, wie er die Musik auszeichnet: „Programmatic Symbolism [...] substracts [...] the *signifié* from the *signifiant* to gain its own “musical“ purity”³⁸⁰

Was dieses Verfahren anbelangt, steht der Symbolismus in der Tradition Edgar Allan Poes, dessen Einfluss ihm sogar mancherorts das Attribut des Ahnherrn des Symbolismus eingebracht hat³⁸¹. Simonis wehrt sich zwar dagegen, „Poe als Ahnherrn einer ganzen literarischen Bewegung von gesamteuropäischem Ausmaß auszuweisen und zur mythisch-heroischen Begründungsfigur einer Epoche zu stilisieren“³⁸², spricht aber an anderer Stelle über „moderne hermetische Literatur in der Nachfolge Poes“³⁸³.

Poe behandelt in seinem Essay ‚Song-Writing‘ von 1849 „brief poems“, die eine musikalische Qualität aufweisen:

It is the strict reference to music [...] which gives to this branch of letters a character altogether *unique*, and separates it, in great measure and in a manner not sufficiently considered, from ordinary literature”³⁸⁴.

Wenn Poe im folgenden äußert:

One thing is certain – that the *sentimental* pleasure derivable from music, is nearly in the ratio of its indefinitiveness. Give to music any undue *decision* – imbue it with any very *determinate* tone – and you deprive it, at once, of its ethereal, its ideal, and, I sincerely believe, of its intrinsic and essential character.³⁸⁵

so liest sich dies wie ein Vorgriff auf Iser's Unbestimmtheitskonzept. Was für die Musik gilt, ist laut Poe ebenso eine Voraussetzung für die Dichtung:

That *indefinitiveness* which is, at least, *one* of the essentials of true music, must, of course, be kept in view by the song-writer; while, by the critic, it should always be considered in his estimate of the *song*.³⁸⁶

³⁸⁰ Geoffrey Hartman, *The Fate of Reading and Other Essays* (Chicago: U of Chicago P, 1975) 227.

³⁸¹ Vgl. Ulrich Karthaus (Hg.), *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil* (Stuttgart: Reclam, 1977) 12.

³⁸² Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 54.

³⁸³ Ebd., 240.

³⁸⁴ Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher and Other Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*. Hg. David Galloway (London: Penguin, 2003) 443.

³⁸⁵ Ebd., 443f.

³⁸⁶ Ebd., 444.

Eine ähnliche Verknüpfung von Musik, Gedicht und Unbestimmtheit fordert übrigens auch Valéry:

Il faut ... des mots avec lesquels on n'en puisse jamais finir – et qui ne soient jamais identiquement annulés par une représentation quelconque: *des mots Musique*³⁸⁷

und hebt damit gleichzeitig ausdrücklich auf die Wichtigkeit der Textur ab, welche daraus entsteht, dass die Worte nicht hinter ihre Bedeutung zurücktreten. Auch bei Baudelaire besteht die Nähe der Dichtung zu Musik und Mathematik durch „die Möglichkeit, Sätze auf dem Reißbrett rein nach künstlerischen Prinzipien zu formen“³⁸⁸, was wiederum auf George abfärbt, der Dante, Shakespeare und Baudelaire zu „masters of form and musicality“³⁸⁹ erklärt und „von den ‚deux musiques‘, Musik und Dichtung“³⁹⁰ spricht. Yeats schließlich betrachtet die Nähe der Dichtung zur Musik als essentiell für evokative Zwecke:

[...] and when sound, and colour, and form are in a musical relation, a beautiful relation to one another, they become as it were one sound, one colour, one form, and evoke an emotion that is made out of their distinct evocations and yet is one emotion.³⁹¹

Lenoski sieht Yeats hierin als sowohl von „the currency in the English art world of the idea of music as the type of all the arts“ als auch von “the affinity the French symbolist writers possessed for the same idea”³⁹² beeinflusst.

Was die Annäherung ihrer Lyrik an die Musik betrifft, folgen Yeats und George dem Prinzip Poes: „Die von Poe verwendete und beschriebene Suggestionstechnik besteht in einem vorläufigen Verzicht auf semantische Präzisierung und Vereindeutigung zugunsten melodischer Effekte“³⁹³. Somit ist als ein Hauptbestandteil, der zur Erzeugung eines musikalischen Eindruckes notwendig ist, die Schaffung einer Oberflächenästhetik ausgemacht. Unerlässlich zur Unterstützung eines solchen Eindruckes ist die rhythmische Durchformung der Lyrik. Es soll

³⁸⁷ Zitiert nach Hartman, *The Fate of Reading*, 229.

³⁸⁸ Baßler et al., *Historismus und literarische Moderne*, 180.

³⁸⁹ Michael M. Metzger, „In Zeiten der Wirren: Stefan George’s Later Works“. *A Companion to the Works of Stefan George*. Hg. Jens Rieckmann. (Rochester: Camden House, 2005) 101.

³⁹⁰ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 52.

³⁹¹ William Butler Yeats, *Early essays*. Hg. George Bornstein und Richard J. Finneran (New York: Scribner, 2007) 116.

Cecil M. Bowra, der sich mit dem Symbolismus und ausführlich mit der Lyrik sowohl von Yeats als auch von George befasst und zudem als Vertrauter einiger Mitglieder des George-Kreises gelten kann (vgl. Raulff, *Kreis ohne Meister*, 234 f.), vertritt eine typisch hermeneutische Sichtweise, da er als Schwäche des Symbolismus den Glauben ausmacht, dass die Lyrik der Musik angenähert werden müsse, was er nicht gelten lassen kann, „weil den Worten ein Sinn anhaftet, und eben das hindert die Dichtkunst, eine so reine ästhetische Wirkung wie die Musik auszuüben.“ (Bowra, *Das Erbe des Symbolismus*, 28)

³⁹² Daniel Lenoski, „The Symbolism of Rhythm in W.B. Yeats“. *Irish University Review* 7 (1977) 203.

³⁹³ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 62.

im Folgenden allerdings nur innerhalb einzelner, exemplarischer Gedichtanalysen auf Metren und Reimschemata eingegangen werden, wenn es die Zusammenhänge erfordern. Festzuhalten ist die allgemein anerkannte Beobachtung, dass sowohl George als auch Yeats besonders im Hinblick auf die von ihnen verwendeten Metren ihrem Prinzip der Formstrenge und traditionellen Formen der Metrik treu blieben³⁹⁴.

Ferner ist interessant, dass George und Yeats konkreten Verbindungen ihrer Texte mit Musik unterschiedlich gegenüberstanden. Während Yeats sich Florence Farr an seine Seite holt, die mit dem von Arnold Dolmetsch eigens für ihre Zwecke angefertigten Psalter seine Lyrik in eine musikalische Form bringt, steht George einer Vertonung seiner Gedichte eher skeptisch gegenüber³⁹⁵, was auch seine im Vorwort dieser Arbeit erwähnte Äußerung gegenüber Marie Luise Gothein belegt, wonach Yeats irre, wenn er eine musikalische Begleitung des Gedichtvortrags gutheiße. Wenn seine Haltung trotzdem nicht völlig ablehnend ist, dann dadurch, „daß neben dem im Kreis geübten Vorlesen auch das Singen eine unmittelbare Erfahrung der Dichtung ermöglicht.“³⁹⁶

Selbstbezüglichkeit und Unbestimmtheit in der Dichtung beruhen aufgrund ihrer funktionalen Komplexität auf einer sorgfältigen Auswahl der Textelemente. Was die Auswahlmethode betrifft, folgen Yeats und George ebenfalls Poe und seiner Vorgehensweise, die er in seinem vielleicht bekanntesten Essay ‚The Philosophy of Composition‘ darlegt. Hier verwahrt er sich gegen die Darstellung vieler Schriftsteller und Dichter, sie brächten ihre Werke „by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition“³⁹⁷, sprich in einer Aufwallung des in ihnen schlummern- den Genies zu Papier. Stattdessen schickt sich Poe an, anhand seines eigenen Gedichtes ‚The Raven‘ offen über seine eigene dichterische Technik zu sprechen, die als Abfolge von „cautious selections and rejections“³⁹⁸ beschrieben werden kann. Besonders neu und schockierend für einen Anhänger der Genieästhetik ist, dass Poe ans Dichten mit mathematischem Kalkül³⁹⁹ herangeht und damit „Dichtung als Produkt eines quasi-mathematischen, nach genauen Gesetzmäßigkeiten berechenbaren Vorgangs“⁴⁰⁰ betrachtet, worin Valéry ihm folgt: „Valéry

³⁹⁴ Vgl. Ray Ockenden, „Stefan George and the Heritage of Romanticism“. *Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert*. Hg. Hanne Castein und Alexander Stillmark (Stuttgart: Heinz, 1986) 43; Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik* 2, 151; Thomas Rees, „Ezra Pound and the Modernization of W. B. Yeats“. *Journal of Modern Literature* 4.3 (1975) 580; Seeber, *20. Jahrhundert I*, 61; Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 217; Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 51f.

³⁹⁵ Vgl. Michael Petrow, *Der Dichter als Führer?: Zur Wirkung Stefan Georges im „Dritten Reich“* (Marburg: Tectum, 1995) 89ff.

³⁹⁶ Ebd., 89.

³⁹⁷ Poe, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, 431.

³⁹⁸ Ebd., 431.

³⁹⁹ Vgl. ebd., 432.

⁴⁰⁰ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 48.

nimmt das für die Poetik der Moderne (Poe, Baudelaire) wichtige Modell des mathematischen Kalküls auf.⁴⁰¹ Yeats und George verinnerlichen dieses Prinzip durch ein Bekenntnis zur formalen Strenge und, im Fall von George, die Verwendung einer besonderen Form der Sprache. Yeats widerspricht Arthur Symons' Meinung, ein Künstler dürfe kein theoretisches Modell des Dichtens besitzen:

All writers, all artists of any kind [...] have had some philosophy, some criticism of their art.⁴⁰²

Die ‚Blätter für die Kunst‘ verteidigen die Tradition der Formstrenge in der deutschen Dichtung, in der sie sich sehen:

Es ist eine billige vorspiegelung: formreinheit sei etwas dem deutschen geiste unangemessenes mehr dem Süden eigenes: die frühen kölnner und andern rheinischen meister sind so formstrenge wie die gleichzeitigen italiänischen primitiven - ebenso der gipfel der ganzen deutschen kunst: Hans Holbein.⁴⁰³

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass in jeder Gedichtform, die einen oberflächenästhetischen Effekt kreiert, ein mathematisches Kalkül erkennbar wird. Besonders bei George, der sich mit Gedichten wie ‚Der Teppich‘ der Ornamentkunst annähert, sind Spuren einer „Utopie einer vollständigen Mathematisierbarkeit der Kunst“⁴⁰⁴ zu verzeichnen.

Auch im Hinblick auf den formalen Aspekt der Lyrik ist bei Yeats und George eine Neigung zu programmatischen Gedichten zu beobachten, wobei bei George – und auch dies ist als typisch zu betrachten – die Zahl der entsprechenden Texte ungleich größer ist. Zentrale Begriffe sind hier ‚maass‘ beziehungsweise ‚measure‘, deren Wert und Einhaltung verhandelt werden. In der letzten Strophe von ‚Goethes letzte nacht in italien‘⁴⁰⁵ wird ein griechisches Idyll ausgebreitet, worin „Maass neben stärke“ als „die gebärden/ Attischer würde“ ausgewiesen werden. Yeats lobt in ‚To Ireland in the Coming Times‘⁴⁰⁶ seinen parallelen Begriff ‚measure‘ als Ideal für Irland aus:

And may the thoughts of Ireland brood
Upon a measured quietude.

⁴⁰¹ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 20.

⁴⁰² Yeats, *Early essays*, 114.

⁴⁰³ *Blätter für die Kunst* 5 (1900-1901) 2.

⁴⁰⁴ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 111.

⁴⁰⁵ George, *Das Neue Reich*, 7ff.

⁴⁰⁶ Yeats, *The Poems*, 46f.

‘Measure’ gilt auch als Zugang zu einer höheren Wahrheit, die nur durch stumme Verständigung übermittelt wird:

Yet he who treads in measured ways
May surely barter gaze for gaze.

Bei beiden Dichtern ist das rechte Maß ein metaphysisches Gesetz: Yeats’ Gedicht spricht von „measurer Time“, und in ‚Ihr baut verbrechende...‘⁴⁰⁷ sanktioniert der Himmel mit drastischen Maßnahmen („heiliger wahnsinn“, „heilige seuche“, „heiliger krieg“) Verstöße gegen „maass und grenze“.

Abgesehen von der Lyrik wird ‚maass‘ beispielsweise auch in den Einleitungen der *Blätter für die Kunst* als Vorgabe für die Dichtung definiert:

Gedicht ist nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung. Zum ersteren genügt das gewöhnliche wort zum zweiten bedürfen wir noch auswahl klang maass und reim.⁴⁰⁸

George lobt Karl Wolfskehl für dessen Gespür für das richtige Maß in der Dichtung, das Vorrang vor dem Inhalt hat:

ich sehe in ihm den einzigen unter den ‚Jungen‘ der die forderung begriffen nicht aus einem erzählchen heraus sondern aus rausch und rhythmus heraus zu schaffen.⁴⁰⁹

Die *Blätter für die Kunst* äußern die Forderung „nach einer rhythmischen durchbildung [des] lebens und [des] werkes“⁴¹⁰

Die einzige Ausnahme, in der ‚maass‘ keine Rolle spielen soll, stellt die Liebe dar, was Gedicht ‚VIII‘ im Vorspiel zum *Teppich des Lebens* fordert, das sich wie eine Stellenausschreibung für die Position des Jüngers im George-Kreis liest: „Im lieben ohne maass und ohne lass“⁴¹¹. ‚Liebe freilich nennt kein maass‘⁴¹² benennt diese Ausnahme bereits im Titel.

Das Maß wird nicht nur thematisiert, es ist auch grundlegend für die Komposition Yeatsscher und Georgescher Gedichte. Ein Beispiel für eine enge Verbindung zwischen formaler und semantischer Ebene bietet das bereits angesprochene ‚To Ireland in the Coming Times‘. Hier verwendet Yeats fast ausschließlich Trochäen und vier Hebungen pro Vers, wodurch ein

⁴⁰⁷ George, *Der Stern des Bundes*, 31.

⁴⁰⁸ *Blätter für die Kunst* 2, 34.

⁴⁰⁹ Zitiert nach Karlauf, *Stefan George*, 173.

⁴¹⁰ *Blätter für die Kunst* 9 (1910) 7.

⁴¹¹ George, *Der Teppich des Lebens*, 17.

⁴¹² George, *Das Neue Reich*, 73.

strenger, eingängiger Rhythmus entsteht, der mit der Betonung von ‚measure‘, das im Ganzen sechsmal erwähnt wird, korrespondiert.

8. Textoberfläche, Technik, Geheimnis

In Baudelaires *Fleurs du Mal* finden sich die Verse

Lernstest du nicht rhetorisches Gestalten
Bei Satan [...]
Dann wirf es weg! Begreifst doch nichts davon.⁴¹³

Diese Zeilen lassen erahnen, welcher Stellenwert der Rhetorik im Symbolismus beigemessen wird und wie sehr dieser das Verstehen eines Textes mit dem adäquaten Erfassen seiner Rhetorik in Verbindung bringt. Wie Baßler darlegt, konstatierte bereits H. Friedrich im Jahr 1956 für moderne Lyrik eine „Verschiebung des Form-Inhalt-Gleichgewichts in Richtung Form“⁴¹⁴. Die Technik der Dichtung rückt in den Fokus der symbolistischen Avantgarde. Ausgehend davon unternimmt Adorno einen Vorstoß in Richtung des Geheimnisses, das die moderne hermetische Lyrik umwittert, wenn er über die esoterischen Züge bei George sagt, die Aufnahme in dessen Kreis sei nur für denjenigen möglich gewesen, der „fähig oder willens war, ein Dichtwerk als Gebilde zu begreifen“⁴¹⁵. Diese Äußerung ist aber nicht nur für den angesprochenen George von gravierendem Ausmaß, sondern ebenso für Yeats.

„High Talk“⁴¹⁶ macht zunächst ganz praktisch erfahrbar, was Oberflächenästhetik bedeutet. Anfangs erweckt das Gedicht den Anschein hermeneutisch einwandfreier Durchdringbarkeit. Den von Baßler favorisierten „Lackmus-Test“⁴¹⁷ der Paraphrasierbarkeit besteht das Gedicht eingangs ohne Einschränkungen: es handelt sich um die Wiedergabe der Gedanken eines Mannes, der die Kunst des Auf-Stelzen-Laufens beherrscht, über die Begeisterung, die seine Auftritte bei Festumzügen hervorrufen. Auch die Verse neun und zehn, in denen sich das Gedicht zum ersten Mal auf eine metaphysische Ebene begibt, scheinen einen fassbaren Sinn zu enthalten: „whatever I learned has run wild“ – nichts ist mehr so, wie es einmal war. Bevor es jedoch zu weiteren Ausführungen hierzu kommen kann, wird der ‚Stolperstein‘ des Gedichtes positioniert: „All metaphor, Malachi, stilts and all.“ Diese Textstelle wirft die Frage danach auf, ob hier ein hermeneutisches Verständnis, das bis zu diesem entscheidenden Punkt suggeriert wird, überhaupt möglich ist. Durch die Behauptung, alles bisher Gesagte sei metaphorisch zu verstehen, werden sämtliche Referenzen der Textelemente, die bislang so eindeutig

⁴¹³ Zitiert nach Baßler *et al.*, *Historismus und literarische Moderne*, 180.

⁴¹⁴ Ebd., 200.

⁴¹⁵ Adorno, Theodor W. *Noten zur Literatur* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974) 526.

⁴¹⁶ Yeats, *The Poems*, 351.

⁴¹⁷ Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, 15.

schiene, in Frage gestellt. Dadurch steht hier die Existenz einer Textstruktur zur Diskussion. Das Problem der Verifizierbarkeit der Aussage von Vers elf spielt dabei keine Rolle. Zum einen ist es schlicht unmöglich herauszufinden, ob alle Textelemente nun Metaphern darstellen und wofür sie stehen mögen, falls es so sein sollte, zum anderen ist es nicht von Belang. Wichtig ist, welchen Effekt dieser Vers hervorruft: der Rezipient wird auf die Oberfläche des Textes zurückgeworfen; anstelle der vermeintlichen Struktur wird die Textur des Gedichtes sichtbar. Das Gedicht treibt ein perfides Spiel mit dem Leser, dem das Vorhandensein eines geheimen Subtextes suggeriert wird, ohne dass er die Chance zu dessen Entdeckung bekäme. Aufgrund dieser Tatsache vermittelt das Gedicht einen ängstlichen Eindruck. In ‚Coole Park and Ballylee, 1931‘⁴¹⁸, auf das Paul de Man in seiner Arbeit zu Yeats hinweist, wendet Yeats eine Strategie an, welche zwar strenggenommen nicht zur Erschaffung einer Textur führt, aber dennoch den Mechanismus erhellen kann, mit welchem ‚High Talk‘ ausgestattet ist. In dem Gedicht heißt es:

Under my window-ledge the waters race,
 Otters below and moor-hens on the top,
 Run for a mile undimmed in Heaven's face
 Then darkening through 'dark' Raftery's 'cellar' drop,
 Run underground, rise in a rocky place
 In Coole demesne, and there to finish up
 Spread to a lake and drop into a hole.
 What's water but the generated soul?

Ähnlich wie in ‚High Talk‘ schafft es die letztgenannte Zeile, die bis dahin so eindeutig erscheinenden Verse in einem anderen Licht aufleuchten zu lassen. Der Leser soll sich genötigt fühlen, unter dem Eindruck der Wendung ins Metaphorische ihre Bedeutung noch einmal neu zu überdenken. Dies fällt zugegebenermaßen leichter als in ‚High Talk‘, da die letzte Zeile gleich mitliefert, wie das Vorhergegangene aufzufassen sei. De Man sagt über diese Strategie: „The very discomfort one experiences in thus destroying a wonderful picture is an essential part of Yeats's statement.“⁴¹⁹

In Georges Gedicht ‚Hier schliesst das tor...‘⁴²⁰ wird der ängstliche Eindruck uneingeschränkt fortgesetzt. Bereits der erste Vers unterstreicht die Aura der Exklusivität, die bis zum Ende fortbesteht, indem er das Bild des geschlossen werdenden Tores als Mittel zur Abgrenzung aufruft. Zwar bereits in Vers zwei des neun Verse umfassenden Gedichtes erscheinend,

⁴¹⁸ Yeats, *The Poems*, 247ff.

⁴¹⁹ Paul De Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia UP, 1984) 195.

⁴²⁰ George, *Der Stern des Bundes*, 100.

steht doch die „lehre“ eindeutig im Zentrum. Sie ist „tödlich“ für all diejenigen, die sie nicht begreifen, wird „Mund nur an Mund“ tradiert und von „Bild ton und reigen“, also den Künstlern, bewahrt. Dies sind die Merkmale eines wirkmächtigen und gruppenbildenden Geheimnisses, dessen Status von den Eingeweihten unter allen Umständen gewahrt werden muss: „Beim ersten schwur erfahrt ihr wo man schweige“. Somit ist das Gedicht als symptomatisch für Georges Vorgehensweise anzusehen, die in Folgendem besteht: „Das Thema wird, wenn überhaupt, nur angedeutet und bleibt letztlich in einem Schleier von Geheimnissen. Auch darin liegt eine Technik Georges: Etwas wird geheimnisvoll, wenn man davon spricht, daß man es nicht aussprechen darf.“⁴²¹ Raulff fasst diese Technik in dem Begriff des „kryptischen Subtext“⁴²² zusammen.

Das Schweigen, das bereits in der Keimzelle der Hermetisierung, der Negation, als ‚Dialektik von Zeigen und Verschweigen‘ eine Rolle spielt, wird durch derlei Geraune zum allumfassenden Modus stilisiert, der den ‚Trend‘ der Zeit widerspiegelt: „Es gehörte geradezu zum paradoxen Kommunikationsstil der Gebildeten und Belesenen nach 1900, der Mitteilung exoterischer Botschaften den unübersehbaren Hinweis auf esoterische Hintergründe wenn nicht Abgründe mitzugeben.“⁴²³

Interessanterweise reift offensichtlich bei beiden Dichtern zeitgleich die Erkenntnis heran, am überzeugendsten sei die Rede vom Vorhandensein eines Geheimnisses dadurch dargebracht, dass man vorgibt, das Geheimnis dadurch schützen zu wollen, dass man es ans Tageslicht bringt. Daher rührt sicherlich das Vorwort, das George dem *Stern des Bundes* voranstellt, und in dem es heißt:

[...] der Stern des Bundes war zuerst gedacht für die freunde des engern bezirks und nur die erwägung dass ein verborgen-halten von einmal ausgesprochenem heut kaum mehr möglich ist hat die öffentlichkeit vorgezogen als den sichersten schutz.⁴²⁴

Diese Mär vom Schutz durch Öffentlichkeit scheint ihren Zweck zu erfüllen und wird dementsprechend über einen langen Zeitraum tradiert; sie findet sich selbst noch bei Georg Picht⁴²⁵, einem George-Sympathisanten, der aber lediglich zur Peripherie der Reste des George-Kreises gezählt werden kann.

⁴²¹ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 99.

⁴²² Raulff, *Kreis ohne Meister*, 236.

⁴²³ Ebd., 225.

⁴²⁴ George, *Stern des Bundes*, 5.

⁴²⁵ Vgl. Raulff, *Kreis ohne Meister*, 467.

Bei Yeats findet sich in ‚A Coat‘ im Gedichtband *Responsibilities*, der im selben Jahr wie *Der Stern des Bundes* erscheint (1914), ebenfalls ein Hinweis auf dieses paradox anmutende Verfahren, ein Geheimnis – vermeintlich – öffentlich zu machen, um es gerade dadurch zu bewahren: „

Song, let them take it,
For there's more enterprise
In walking naked.⁴²⁶

Das ‚nackte Auftreten‘ zelebrieren ‚The Phases of the Moon‘⁴²⁷ und ‚Der Teppich‘⁴²⁸.

Der sich über 30 Verse erstreckende Vorlauf von ‚The Phases of the Moon‘ legt zunächst die Ausgangssituation fest: Aherne und Robartes, die sich in dem dialogischen Gedicht im Sprechen abwechseln, stellen zwei Figuren dar, die aus Yeats' epischem Werk *Rosa Alchemica*, in dem Robartes am Ende den physischen, nicht aber den geistigen Tod findet, sowie aus der Version von *A Vision* aus dem Jahr 1937 wohlbekannt sind. Daher ist es nicht schwer, in der Person, über die sie sich unterhalten, und über die Robartes sagt,

He wrote of me in that extravagant style
He had learned from Pater, and to round his tale
Said I was dead; and dead I choose to be,

den Dichter selbst zu erkennen. Darauf folgt der Kern des Gedichtes, der eine Erzählung umfasst, welche wiederum an Yeats rückgekoppelt wird, wenn Aherne sagt, „mine author sung it me“⁴²⁹. Robartes entwirft ein schwer zu durchdringendes philosophisches Konstrukt, das eine Parallele zieht zwischen den Mondphasen und den Stadien, die ein Menschenleben durchläuft.

Dabei erscheint der Gedankengang an einigen Stellen durchaus einleuchtend, wenn beispielsweise die Phase, in der der Mond als schmale Sichel wieder erscheint und sich allmählich rundet, mit dem Jugendalter des Menschen verglichen wird:

From the first crescent to the half, the dream
But summons to adventure, and the man
Is always happy like a bird or a beast,

so dass der Eindruck gewonnen wird, das Gedicht sei in diesem Punkt greifbar. Typisch für den Text ist jedoch, sich gleich darauf wieder zu entziehen, wenn es etwa heißt: „His body

⁴²⁶ Yeats, *The Poems*, 127.

⁴²⁷ Ebd., 164ff.

⁴²⁸ George, *Der Teppich des Lebens*, 36.

moulded from within the body/ Grows comelier.“ Diese Formulierung bietet Raum für Spekulationen. Hough interpretiert sie wie folgt: [...] the body is becoming ever more possessed and impregnated by the spirit, and becoming ever more beautiful as it does so. At the full of the moon, when the body is perfectly moulded by the soul, the result is perfect beauty [...].⁴²⁹, was zunächst einleuchtend klingt, jedoch auf einer ähnlichen esoterischen Ebene verharret, da nicht erläutert wird, inwiefern der Geist den Körper eines Menschen hin zu vollendeter Schönheit formen kann und auch nicht klar ist, ob tatsächlich der physische Körper gemeint ist. Ein ähnliches Bild verwendet übrigens George in ‚Entbinde mich ...‘, wo die Rede ist von einer geistigen Entwicklung: „Merkt ich wie durch dein erstes durch: das zweite/ Das gottesantlitz langsam dir erwächst.“⁴³⁰ In seinem esoterischen Essay ‚Per Amica Silentia Lunae‘, der als Vorläufer zu *A Vision* gelten kann⁴³¹, beschreibt Yeats einen ominösen „body of air“, dessen Aussehen von „animal spirits“ geformt wird, welche als „vehicle of the human soul“⁴³² dienen. Für weitere Unsicherheit sorgen die Begriffe ‚Body of Fate‘⁴³³, ‚Passionate Body‘ und ‚Celestial Body‘⁴³⁴, die in *A Vision* verwendet werden und selbst Hough an seine Grenzen bringen: „[...] they clearly meant something to Yeats; but try as I will I cannot fit them into the system or see them as anything but shadows or echoes of the Faculties.“⁴³⁵ Sich auf eine rationale Durchdringung dieses von Yeats als Tatsache behandelten Sachverhaltes einzulassen, ist müßig und führt lediglich zu Verstrickungen in dem geschlossenen referenziellen System zwischen Essay und Gedicht. Wesentliche Erleichterungen bezüglich des Verständnisses dürfen nicht erwartet werden. „All dreams of the soul/ End in a beautiful man’s or woman’s body“ führt die ‚body‘-Metaphorik weiter. Yeats spricht in seinem Essay weiter von einem „rhythmic body“, dessen Erlangung anscheinend das Ziel eines jeden Lebens sein sollte, will man den ständigen Rhythmus der Wiedergeburt verlassen:

[...] those who, after centuries of life, failed to find the rhythmic body and to pass into the Condition of Fire, were born again.⁴³⁶

⁴²⁹ Graham Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats* (Sussex: Harvester, 1984) 66.

⁴³⁰ George, *Der Stern des Bundes*, 51.

⁴³¹ Vgl. Allen, James Lovic, „Belief versus Faith in the Credo of Yeats“. *Journal of Modern Literature* 4 (1975) 70f.

⁴³² William Butler Yeats, *Later essays*. Hg. William H. O’Donnell. (New York: Macmillan, 1994) 20.

⁴³³ Vgl. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 101.

⁴³⁴ Vgl. ebd., 110.

⁴³⁵ Ebd., 110. ‚The Faculties‘ ist im übrigen auch ein Begriff, an dem er sich abarbeitet: „The Table of the Four Faculties [...] is essential but confusing.“ (ebd., 104).

⁴³⁶ Yeats, *Later Essays*, 30.

Dieser wünschenswerte Zustand, der zur Erlösung führt, wird auch „man or woman or child“⁴³⁷ genannt. Selbst falls im Text Anspielungen auf dieses krude philosophische Gebäude vorhanden sein sollten, entziehen sie sich der Wahrnehmung.

Es gibt zwei Richtungen, die Kontexte definieren, in denen das Gedicht möglicherweise verortet werden kann. So sieht Allen in seinem Aufsatz ‚Life as art: Yeats and the Alchemical Quest‘ einen Zusammenhang zur Formung und Vollendung des eigenen Lebens zu einem Kunstwerk in der Tradition alchemistischer Regeln und Rituale⁴³⁸. Dafür spricht, was Aherne äußert: „[...] sing/ The strange reward of all that discipline“. Am Ende des erfolgreichen Durchlaufens aller Phasen steht folgende Belohnung:

All thought becomes an image and the soul
Becomes a body [...] Body and soul cast out and cast away
Beyond the visible world,

worin, folgt man Allen, die alchemische Idee der Purifikation sichtbar wird, der die “transmutation from worldly and physical being to otherworldly ethereal existence”⁴³⁹ zugrundeliegt. Elgart stellt einen Zusammenhang zu „einem ewigen Reservoir, in dem virtuell alle Existenzformen vorgebildet sind, in dem Körperliches und Geistiges dissoziiert erscheinen und auf eine mögliche Inkarnation warten“⁴⁴⁰ her. Sidnell wiederum, der das Verhältnis zwischen dem Autor Yeats und seiner Figur Robartes nachzeichnet, sieht in diesen Zeilen einen Zustand dargestellt, in dem gilt: „Robartes incorporates Yeats“⁴⁴¹.

Shalini Sikka sieht die Entstehung des Textes im Zusammenhang mit Yeats’ Lektüre der Upanishaden, einer Sammlung philosophischer Schriften des Hinduismus. Vor allem die in diesen angewandte Übertragung der Mondphasen auf Bewusstseinszustände des Menschen und die Tatsache, dass Yeats’ nachgewiesenermaßen dementsprechende Veröffentlichungen rezipierte, ist für sie überzeugend. So heißt es bei ihr beispielsweise: „Yeats learnt from the Upanisads that the bright fortnight culminated in the full moon, symbolic of enlightened consciousness, a waking state, termed as *Turīya*; the dark fortnight culminated in the dark moon symbolizing unconscious merger in God, referred to as *Susupti*, meaning dreamless sleep.“⁴⁴² Welchen Kontexten ‚The Phases of the Moon‘ entspringt, ist letztendlich zweitrangig. Festzuhalten bleibt, dass der Text einmal ein Wechselspiel von Fassbarkeit und Entzug der Semantik

⁴³⁷ Ebd., 30.

⁴³⁸ Allen, „Life as Art“, 19.

⁴³⁹ Ebd., 19.

⁴⁴⁰ Elgart, „Das mythische Bild“, 417.

⁴⁴¹ Michael J. Sidnell, „Mr. Yeats, Michael Robartes, and Their Circle“. *Yeats and the Occult*. Hg. George Mills Harper (Toronto: Macmillan, 1975) 240.

⁴⁴² Shalini Sikka, „Indian thought“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas (New York: Cambridge UP, 2010) 261.

betreibt und vorgibt, eine detaillierte Offenbarung des großen Lebensgeheimnisses zu sein, ohne jedoch in Bezug auf dessen Inhalt konkret zu werden. Zusätzlich wird ein doppelbödiges Spiel mit einem zweifach vorhandenen impliziten Leser gespielt. Zunächst einmal ist innerhalb des Gedichtes die Rolle eines impliziten Lesers zu vergeben, dem jegliches Verständnis verwehrt wird:

I'd stand and mutter there until he caught
'Hunchback and Saint and Fool', and that they came
Under the three last crescents of the moon,
And then I'd stagger out. He'd crack his wits
Day after day, yet never find the meaning.

Diese Rolle wird von der Dichterfigur Yeats besetzt, die nicht identisch ist mit Yeats als Autor des Gedichtes. Sidnell beschreibt diese seltsame Konstellation folgendermaßen: „From the dramatic point of view, however, the poet is unaware of the actuality of Robartes and Aherne outside his tower. For him they are “mere images”, and to imagine these mental creations knocking at his door, as Aherne twice maliciously suggests, is to imagine the inconceivable – the inconceivable that the poem intimates.“⁴⁴³

Die Wahrnehmung des ‚echten‘, außerhalb des Gedichtes stehenden impliziten Lesers ist zwar genauso beschnitten, ihm wird jedoch suggeriert, die Lösung des Rätsels läge auf der Hand:

And then he laughed to think that what seemed hard
Should be so simple.

Die Hermetisierungsstrategie von ‚Der Teppich‘ steht dem an Raffinesse in nichts nach. Dank der Überschrift stellt sich die Leserwahrnehmung bereits zu Beginn darauf ein, es im Folgenden mit einer gewebeartigen Struktur zu tun zu haben. Dass einerseits das Muster eines Teppichs im herkömmlichen Sinn beschrieben wird, erschließt sich aus den Lexemen „schlingen“, „franze“ und „geknüpften quäste“. Dabei hebt das Gedicht konsequent darauf ab, den Effekt eines dichten Gewebes zu erzielen, wofür zu sprachlichen Mitteln wie der fehlenden Interpunktion und Auslassungen gegriffen wird. So stehen beispielsweise im ersten Vers „gewachsen“ und „tieren“ unvermittelt nebeneinander, so dass es dem Leser überlassen ist, ein Komma oder ein verbindendes ‚und‘ einzufügen. „Fremd“ fügt sich das Muster des Teppichs zusammen, und verfremdend wirken auch die Ununterscheidbarkeit von Subjekt und Objekt in Vers drei und die syntaktische Unvollständigkeit von Vers fünf, wo sowohl die Be-

⁴⁴³ Sidnell, „Mr. Yeats, Michael Robartes, and Their Circle“, 235.

stimmung des Ortes als auch das Objekt nicht beigelegt sind. Strathausen kennzeichnet den daraus entstehenden Eindruck folgendermaßen: „The words refer to the carpet which refers back to the words“, was eindeutig auf die dem Gedicht eigene Selbstbezüglichkeit abhebt. Roos formuliert Georges Maxime, die sich ohne weiteres auf den ‚Teppich‘ und jedes andere künstlerische Bestreben Georges anwenden lässt: „Form und Inhalt mußten aufeinander abgestimmt sein.“⁴⁴⁴ Nach den ersten beiden Strophen folgt eine thematische Zäsur, da der Teppich sich zu regen beginnt und zum Leben erwacht. Obwohl die Übertragbarkeit des wunderlichen Teppichgewebes auf den Text nicht explizit erwähnt wird, ist doch in der Zäsur die Möglichkeit der Parallelisierung gegeben. Wo ‚The Phases of the Moon‘ das Wort „simple“ benutzt, erscheint hier „klar“: das Gedicht bringt „die Lösung [...] über die ihr sannet“. Was die beiden Gedichte hiermit suggerieren, wird von Strathausen als Enthüllung des „secret of life allegedly hidden within or behind linguistic structures“⁴⁴⁵ bezeichnet.

Beide Gedichte bedienen sich dieses Tricks, um den Leser auf die Textoberfläche zurückzuwerfen, die aber so undurchdringlich ist wie eben ein Teppich. Um den Grad der Exklusivität weiter zu steigern, wird der „Lösung“ noch folgendes Charakteristikum beigelegt:

sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
 Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.
 Sie wird den vielen nie und nie durch rede
 Sie wird den seltnen selten im gebilde.

Erstaunlich ist die Parallelität der letzten beiden Verse zu einer Äußerung Valérys in einem früher als Georges *Der Teppich des Lebens* entstandenen Aufsatz von 1889 mit dem Titel ‚Die literarische Technik‘, wo er von der mathematisch durchdachten Kunst sagt: „Eine solche Kunst ist „kompliziert und künstlich“, nicht zugänglich „für die große Menge“, sondern „Luxus einer kleinen Zahl“ von „Gerechten, deren göttliches Königreich sie ist.“⁴⁴⁶ Fest steht dadurch die Verknüpfung der Hermetisierung mit dem Elitgedanken sowohl bei George als auch bei Valéry. Dass die ‚Lösung‘ im Übrigen „nie durch rede“ übermittelt wird, erinnert stark an den stummen Austausch von Blicken in ‚To Ireland in the Coming Times‘.

Der letzte Vers ist der im Hinblick auf die Textoberfläche mit Abstand wichtigste, denn aufgrund seiner Ambiguität können aus ihm verschiedene Konsequenzen gezogen werden. Der Leser mag sich einerseits zu erneuter, noch gründlicherer Lektüre des Gedichts aufgefordert fühlen, um das Geheimnis zu enträtseln, das doch angeblich „klar vor die geknüpften quäste“

⁴⁴⁴ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 84.

⁴⁴⁵ Strathausen, „Of Circles and Riddles“, 415.

⁴⁴⁶ Zitiert nach Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 20.

tritt; er könnte aber den Begriff des ‚Gebildes‘ weiter fassen und damit Adornos Fährte aufnehmen, der behauptet, das Geheimnis des George-Kreises bestünde in der Technik des Gedichteschreibens.⁴⁴⁷

Ulrich Raulff geht in seiner kürzlich erschienenen Geschichte des George-Kreises nach dem Ableben seines Mittelpunktes ausführlich und in einer dankenswerten Offenheit auf das vielbeschworene ‚Geheimnis‘ des George-Kreises ein und stellt es zur Diskussion: „Je tiefer man in den Nebel vordringt, der schon zu Lebzeiten Georges, erst recht aber nach seinem Tod um das angebliche Geheimnis des Kreises gebreitet wurde, umso unabweisbarer wird der Verdacht, es habe jenes in Wahrheit nie gegeben.“⁴⁴⁸ Nach einer aufschlussreichen Untersuchung der „kreistypischen Schweigekultur“⁴⁴⁹, welche das Geheimnis nach außen abschirmte, äußert Raulff die Vermutung, die in eine ähnliche Richtung zielt wie Adornos Meinung, nämlich, dass es auf die Frage nach der Existenz einer ‚Geheimlehre‘ gar nicht ankäme: „Ganz ähnlich scheint es sich mit den *arcana imperii* jenes Staates, den Stefan George erfunden hat, verhalten zu haben. Auch in seinem Fall wäre die Frage, ob dieser „Staat“ denn *wirklich* ein substantielles Geheimnis besessen habe, gänzlich müßig: Entscheidend ist die Tatsache seiner formalen Verwaltung. So dass die historische und wenn man so will: kryptotechnische Leistung von Georges Bund darin bestanden hätte, ein Geheimnis zu hüten, das nur der Leerform nach wie ein solches funktionierte.“⁴⁵⁰ In den *Blättern für die Kunst*, dem poetologischen Publikationsorgan des George-Kreises, wird denn auch Wert darauf gelegt, dass es bei der Dichtung nicht auf eine hermeneutische Interpretation ankomme. Dazu sagt Braungart: „Die Frage der Deutung und der Bedeutung literarischer Texte spielt im George-Kreis eine auffallend große Rolle. In den ‚Blättern für die Kunst‘ wird immer wieder betont, daß das „Gedicht [...] nicht wiedergabe eines gedankens“ sei. Noch deutlicher wird dies in einer etwas späteren Formulierung der ‚Blätter‘: „Den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn (sonst wäre sie etwa weisheit gelahrtheit) sondern die form d.h. durchaus nichts äusserliches sondern jenes tief erregende in maass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nachfahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben.“ [...] Das Prob-

⁴⁴⁷ Vgl. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, 237.

⁴⁴⁸ Raulff, *Kreis ohne Meister*, 230.

⁴⁴⁹ Ebd., 226.

⁴⁵⁰ Ebd., 231. Was auch für diese These sprechen mag, ist die Tatsache, dass „ein Wertesystem im Sinne einer Verfassung oder eines Grundgesetzes [...] nie wirklich formuliert“ (Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 178) wurde: „Die Merksprüche in den BfK sind Kommentare zu seiner Kunst, mehr nicht.“ (Ebd., 178)

lem der Bedeutung tritt gegenüber dem der poetischen Analyse der sprachlichen Gestalt zurück.⁴⁵¹

Im weiteren Verlauf ruft Raulff Assoziationen zur Wirkungsästhetik wach, wenn er das Geheimnis Georges als „zentrale Leerstelle seiner Lehre“⁴⁵² bezeichnet. In dieser ist auch ein Anknüpfungspunkt zu der besonderen Kommunikationssituation hermetisierter Texte und dadurch auch zum impliziten Leser gegeben. Simonis geht von einer Spaltung der „Rezipientengruppe entlang der Esoterik-Exoterik-Differenz“ aus, wobei in einem „inneren [...] Kreis“ „unter den ‚wahlverwandten‘ Autoren strukturelle Affinitäten [...] als Solidaritätsmomente“⁴⁵³ fungieren. Wie Roos vermerkt, stellt der Kreis jedoch nicht unbedingt „künstlerisches Vermögen“ der neu Aufzunehmenden in den Vordergrund, sondern – wohl auch, um dem Ruch der Profanität zu entgehen, der mit einer Betonung der strukturellen Affinitäten einhergehen könnte – „eine höhere Form des Menschseins oder auch Schönseins“⁴⁵⁴. Die Linguisten Feilke und Linke weisen im Zusammenhang der beiden Begriffe Oberfläche und Performanz auf folgenden Sachverhalt hin, der sich hier als fruchtbar erweist: „Wiederkehrende Formulierungsmuster – typische und wiedererkennbare Sprachgebrauchsweisen – erweisen sich [...] als signifikante Marker personeller, sozialer oder kultureller Identität [...].“⁴⁵⁵ Sie übernehmen von Penelope Eckert die Formel „community of practice“⁴⁵⁶, die damit der vereinenden Wirkung der übereinstimmenden Anwendung einer bestimmten Dichtungspraxis einen treffenden Namen gibt. In diesem Zusammenhang wichtig ist auch die Feststellung, dass Rituale „durch ihre spezifische Ausgestaltung eine gesteigerte Form sozialer Kommunikation erzeugen“⁴⁵⁷, die für den ‚inneren Kreis‘ verbindende Funktion hat.

Die Aufteilung in einen inneren und einen äußeren Kreis hat Parallelen zur Feldtheorie Pierre Bourdieus, die sich in Bezug auf das ‚Geheimnis‘ gewinnbringend anwenden lässt. Wie bereits kurz umrissen, geht Bourdieu von der Existenz verschiedener Felder aus, von „sozialen Räume[n]“⁴⁵⁸, in die er die Gesamtheit der Gesellschaft aufteilt⁴⁵⁹. Eines der Felder ist das literarische Feld – zugehörig zum Feld der kulturellen Produktion –, das, wie alle anderen Fel-

⁴⁵¹ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 161.

⁴⁵² Raulff, *Kreis ohne Meister*, 233.

⁴⁵³ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 267.

⁴⁵⁴ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 139.

⁴⁵⁵ Angelika Linke und Helmuth Feilke, „Oberfläche und Performanz – Zur Einleitung“. *Oberfläche und Performanz: Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*. Hg. Angelika Linke und Helmuth Feilke (Tübingen: Niemeyer, 2009) 7.

⁴⁵⁶ Zitiert nach ebd., „Oberfläche und Performanz“, 7.

⁴⁵⁷ Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao, „Einleitung: Die ‚performative Wende‘: Leben – Ritual – Theater“. *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Hg. Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao (Hamburg: Lit, 2000) 8.

⁴⁵⁸ Bourdieu, „Das literarische Feld“, 33.

⁴⁵⁹ Vgl. Rehbein, *Die Soziologie Pierre Bourdieus*, 106.

der auch, von internen Kämpfen geprägt ist, die von verschiedenen zum Feld gehörigen Akteuren um ihre Stellung innerhalb des Feldes ausgetragen werden, so dass gilt, „daß das Feld der Kulturproduktion ein Ort von Kämpfen ist, die sich über die Durchsetzung der herrschenden Definition des Schriftstellers auf eine Begrenzung der Population jener richten, welche zur Teilnahme am Kampf um die Definition des Schriftstellers berechtigt sind.“⁴⁶⁰ Legt man diese Theorie zugrunde, kann davon ausgegangen werden, dass es dem George-Kreis darum zu tun ist, sich innerhalb des literarischen Feldes seine Stellung zu sichern, indem die von Roos benannte ‚höhere Form des Mensch- oder Schönseins‘, vulgo das richtige Kunstverständnis, als Zugangscodex installiert wird, der diejenigen fernhält, die nicht dem „symbolisch herrschenden Pol des Feldes“ angehören, der von denjenigen „Schriftstellern [...], die für Schriftsteller produzieren“⁴⁶¹, besetzt wird. Je mehr die Aura des Geheimnisvollen um diesen Vorgang gebreitet wird, desto größer ist die Chance, dass das verschleiert wird, um was es hier eigentlich geht: die möglichst erfolgreiche Positionierung im so genannten „Unterfeld der eingeschränkten Produktion“⁴⁶², welches mit hohem symbolischem Kapital aufgeladen ist.

Ein ähnlicher ‚Kreis‘, der solch eine ‚community of practice‘ bildet, ist bei Yeats mit dem ‚Rhymers‘ Club‘ gegeben: „The Club, however, was above all intent upon the craft of verse itself [...]“⁴⁶³. Zwar verfasst der Club kein Programm oder Manifest⁴⁶⁴, doch Yeats bekennt, was ihn zusammenhält: „Not that the Rhymers‘ Club is a school of poets in the French sense, for the writers who belong to it resemble each other in but one thing: they all believe that the deluge of triolets and rondeaus has passed away, and that we must look once more upon the world with serious eyes and set to music – according to his lights – the deep soul of humanity.“⁴⁶⁵

Der Rhymers‘ Club setzt sich dezidiert von der viktorianischen Dichtung⁴⁶⁶ und namentlich von den Dichtern „Swinburne, Tennyson, Arnold, Browning“ ab, denen er vorwirft, sie hätten „admitted so much psychology, science, moral fervour“⁴⁶⁷. Angesichts dieser ausdrücklichen Abgrenzung greift ebenso das, was Bourdieu über die Kämpfe innerhalb des literarischen Feldes sagt: „Sobald sich also eine neue literarische oder künstlerische Gruppe im Feld durchsetzt, findet sich dort die gesamte Problematik verändert: dadurch, daß sie zur Existenz, d.h.

⁴⁶⁰ Bourdieu, „Das literarische Feld“, 57f.

⁴⁶¹ Ebd., 103.

⁴⁶² Ebd., 39.

⁴⁶³ Norman Alford, *The Rhymers‘ club: poets of the tragic generation* (Basingstoke: Macmillan, 1994) 46.

⁴⁶⁴ Vgl. Bruce Gardiner, *The Rhymers‘ Club: a social and intellectual history* (New York: Garland, 1988) 3.

⁴⁶⁵ Alford, *The Rhymers‘ club*, 143.

⁴⁶⁶ Vgl. hierzu Yeats‘ Aussage in seinem Aufsatz ‚Modern Poetry‘, wo er sagt, alle jungen Poeten des Rhymers‘ Club seien „in reaction against everything Victorian“ (Yeats, *Essays and Introductions*, 494) gewesen.

⁴⁶⁷ Ebd., 495.

zur Differenz gelangt, verwandelt sich das gesamte Universum der Wahlmöglichkeiten, die bis dahin beherrschenden Schöpfungen können beispielsweise in den Stand eines deklassierten oder klassischen Werkes verwandelt werden.⁴⁶⁸ Wenn Yeats zusätzlich noch anmerkt,

We tried to write like the poets of the Greek Anthology, or like Catullus, or like the Jacobean lyrists, men who wrote while poetry was still pure⁴⁶⁹,

dann geht dies konform mit folgender Aussage Bourdieus: „Im Bruch mit den unmittelbaren Vorläufern stützt sie [die gebildete Reproduktion, Anm. d. Verf.] sich oft auf die Wiederaufnahme von Traditionen, die sich mit Vorläufern dieser Vorläufer verbinden [...], welche fähig waren, heimlich und im zweiten Glied fortzudauern.“⁴⁷⁰

Um den Sachverhalt insgesamt noch einmal mit Adornos Worten auszudrücken: was einen solchen Rezipientenkreis eint, „ist keineswegs die Teilnahme an verborgenen Gehalten, [...] sondern technische Kompetenz“⁴⁷¹, während für das weitere Umfeld gilt: „Jene esoterische Kommunikation wird indessen gleichzeitig von einem größeren ‚äußeren‘ Kreis, dem weiteren interessierten Lesepublikum, neugierig beobachtet.“⁴⁷² Damit ist weiterhin eine neue Erkenntnis bezüglich des von Richardson stammenden Konzepts der ‚Multiple Implied Readers‘ gewonnen: als ‚private reader‘ muss folglich die mit dem formalen Geheimnis vertraute Leserschaft gelten, die sich in den symbolistischen Dichtern und den mit symbolistischer Dichtungstechnik Vertrauten realisiert. Der ‚ordinary reader‘ ist jener implizite Leser, der nicht über entsprechende Kompetenz und einschlägige Erfahrung verfügt und daher in seiner Wahrnehmung beschnitten ist. Die unterschiedlichen Kommunikationsebenen führen also zur Ausbildung verschiedener Gruppierungen impliziter Leser: „Die Formierung esoterischer Gruppen konzentriert sich offenbar allein auf die besondere *Eigendynamik des Kommunikationsprozesses selbst*“⁴⁷³. Nur wenn diese Vielschichtigkeit in Betracht gezogen wird, ist es möglich, sich der kommunikativen Situation hermetischer Dichterkreise adäquat zu nähern. Sonst resultiert ein solcher Versuch in einer Verständnislosigkeit, wie sie Max Weber zum

⁴⁶⁸ Bourdieu, „Das literarische Feld“, 74. Umgekehrt sieht der ältere Yeats durch das Auftauchen T. S. Eliots seine Stellung innerhalb des literarischen Feldes verändert: „We older writers disliked this new poetry, but were forced to admit its satiric intensity.“ (Yeats, *Essays and Introductions*, 499)

⁴⁶⁹ Yeats, *Essays and Introductions*, 495.

⁴⁷⁰ Bourdieu, „Das literarische Feld“, 111.

⁴⁷¹ Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, 238.

⁴⁷² Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 267.

⁴⁷³ Ebd., 267.

Ausdruck brachte: „Das Fehlen eines „kommunikablen Inhalts“ war es, das Weber 1910 als Grund für Georges Scheitern als Dichter sah.“⁴⁷⁴

Die speziellen kommunikativen Gegebenheiten bedeuten für die Beantwortung der eingangs gestellten Frage, dass sowohl die Gedichte mit gestörter Anschließbarkeit als auch die selbstreferentiellen Gedichte hermetische und keine ängstlichen Gedichte sind, weil auch bei ihnen, entgegen dem ersten Eindruck, gilt, dass einige wenige den Schlüssel zu dem vermeintlich verschlossenen Gebäude besitzen, und zwar, indem sie das vielbeschworene Geheimnis teilen, das eigentlich keinen greifbaren Inhalt hat, sondern in der stillschweigenden Übereinkunft über die richtige Dichtungstechnik besteht: „[...] das Schweigen selbst ist eine heilige, selbstverständlich akzeptierte Pflicht aller Initiierten.“⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 188.

⁴⁷⁵ Raulff, *Kreis ohne Meister*, 40.

9. Ritual

9.1 Ritualforschung und ‚performative turn‘

In den 1970er-Jahren ist in den Geisteswissenschaften der so genannte ‚linguistic turn‘ zu verzeichnen, der, wie sein Name verheißt, „die Aufmerksamkeit auf die Struktur der Signifikanten lenkte“⁴⁷⁶.

Er geht auf die Arbeiten von Ferdinand de Saussure in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zurück⁴⁷⁷, gelangt jedoch erst Jahrzehnte später, in den 1960er-Jahren, zur wirklichen Entfaltung⁴⁷⁸. Saussure geht von einem strukturellen Aufbau der Sprache aus, dessen Schemata zur Beschreibung anderer kultureller Phänomene genutzt werden können, so dass aus der Linguistik eine „science of structures“⁴⁷⁹ wird. Ausgangspunkt hierfür ist Saussures Neudefinition der kleinsten linguistischen Einheit als Zeichen, das wiederum in den Signifikanten (den Bezeichnenden) und das Signifikat (das Bezeichnete) unterteilt wird.

In den 1990er Jahren jedoch schlagen die Geistes- und Sozialwissenschaften eine neue Richtung ein, die ihnen zugleich ein neues Selbstverständnis als Kulturwissenschaften verschafft⁴⁸⁰. Das Interesse rückt von den Begriffen Zeichen und Text ab und wendet sich stattdessen dem handlungsorientierten Aspekt zu. Kultur wird nicht länger nur als eine aus Zeichen gewobene Struktur begriffen, sondern es wird die Auffassung vertreten, Kultur entstehe aus und verändere sich durch Handlungen: „Damit verlor die Metapher von der ‚Kultur als Text‘ beträchtlich an Erklärungswert und die Metapher von der ‚Kultur als Performance‘ begann ihren Aufstieg.“⁴⁸¹ Dementsprechend erhält dieser Paradigmenwechsel den Namen ‚performative turn‘. Auf die auch zum jetzigen Zeitpunkt noch bestehende Gültigkeit von ‚Kultur als Performance‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften weist Fischer-Lichte hin⁴⁸².

⁴⁷⁶ Erika Fischer-Lichte, „Notwendige Ergänzung des Text-Modells. Dominantenverschiebung: Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften“. *Frankfurter Rundschau*, 23.11.1999. 20.

⁴⁷⁷ Vgl. Susana Onega, „Structuralism and narrative poetics“. *Literary Theory and Criticism*. Hg. Patricia Waugh (New York: Oxford UP, 2006) 260.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., 259 und 262.

⁴⁷⁹ Ebd., 262.

⁴⁸⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung, Ritual: Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe“. *Geschichtswissenschaft und „performative turn“: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Hg. Jürgen Martschukat und Steffen Patzold (Köln: Böhlau, 2003) 33.

⁴⁸¹ Fischer-Lichte, „Notwendige Ergänzung des Text-Modells“, 20.

⁴⁸² Vgl. Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung, Ritual“, 54.

Für die vorliegende Arbeit steht die Ritualforschung im Vordergrund, die zu denjenigen Bereichen der Kulturwissenschaft gehört, die den Performanzbegriff integriert haben⁴⁸³. In der Form, in der sie sich derzeit darstellt, ist die Ritualforschung noch eine relativ junge Disziplin: „Gleichwohl hat erst die jüngere ethnologische und sozialwissenschaftliche Forschung das Ritualkonzept aus seinem unmittelbar religiösen Zusammenhang herausgelöst und generell auf die gemeinschaftsstiftende Darstellung, Verhandlung und Transformation von kulturellem Selbstverständnis oder Traditionen bezogen.“⁴⁸⁴ Dies hat unter anderem zur Folge, dass „klare Unterscheidungen wie die zwischen Ritual und Zeremonie hinfällig werden“⁴⁸⁵. Dank der Erweiterung des Forschungsfeldes wird der Ritualforschung in jüngster Zeit eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuteil und ist sie ein „in hohem Maße expandierender und dynamischer Bereich“⁴⁸⁶.

In der Untersuchung der Lyrik Yeats' und Georges bis zum jetzigen Zeitpunkt gebot die Gegebenheit von auf eine Hermetisierung hinwirkenden Textstrategien eine enge Anlehnung an den Text und die ihm eingeschriebenen Strukturen, gleichzeitig aber einen Miteinbezug des Lesers, dem die Textstrategien gelten, und auf dessen Wahrnehmung sie sich auswirken. Die Aufgabe bestand also darin, die textuellen Strukturen und die aktive Rolle des Lesers beim Lesen eines Textes in Einklang zu bringen, wozu die Wirkungsästhetik herangezogen wurde, die ihrerseits bereits deutlich ausgeprägte Anleihen bei performativen Konzepten erkennen ließ. Iser geht ja grundsätzlich davon aus: „Denn das Werk ist mehr als der Text, da es erst in der Konkretisation sein Leben gewinnt [...]“⁴⁸⁷ Der schon ansatzweise analysierte rituelle Charakter der Lyrik der beiden Dichter zwingt nun aber dazu, von der wirkungsästhetischen Grundlage ausgehend das methodische Instrumentarium zumindest in Ansätzen um einige Kernpunkte der Ritualforschung zu erweitern. Sie kann wertvolle Hinweise liefern im Hinblick auf die von George und Yeats intendierten Wirkungen der hermetisierten Texte in sozialer und religiöser Hinsicht. Die Hinwendung zu einer Untersuchung des performativen Charakters der Lyrik ist folglich nicht als Abkehr von der Textebene zu werten, sondern als deren Erweiterung und als eine Entfaltung der Potentiale, die der hermetisierte Text bereithält.

⁴⁸³ Vgl. Jürgen Martschukat und Steffen Patzold. „Geschichtswissenschaft und „performative turn“: Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur“. *Geschichtswissenschaft und „performative turn“: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Hg. Jürgen Martschukat und Steffen Patzold (Köln: Böhlau, 2003) 3.

⁴⁸⁴ Ebd., 7.

⁴⁸⁵ Köpping und Rao, „Einleitung“, 1.

⁴⁸⁶ Dücker, *Rituale*, 6.

⁴⁸⁷ Iser, *Der Akt des Lesens*, 38.

Das methodische Vorgehen dieser Arbeit möchte daher einen Beitrag zu der Diskussion leisten, welche sich um die Frage dreht, wie dem „Text-Kontext-Problem“⁴⁸⁸ begegnet werden kann.

Struktur des Textes beziehungsweise Textstrategie und performativer Aspekt können im Fall von Yeats und George nicht voneinander getrennt werden: „One of the central points of the theory of performance is presented in form of the argument that „structure“ – a term referring to culture as a system of behavioural and cognitive orientations – can acquire reality (that is: exists) only by the way of an enactment as concrete practice. Structure and practice form a dynamic unity, whose elements can never be separated from each other.“⁴⁸⁹ In einem später als die in der vorliegenden Arbeit verwendeten Werke entstandenen Text Iser von 1989 betont dieser den Zusammenhang zwischen Struktur und Performanz, wenn er über die Struktur sagt: „The focus here is on countermovement as the basic feature of play. The operational mode of the countermovement converts the text from a mimetic to a performative act.“⁴⁹⁰ Das heißt, die Folge dessen, dass die Textstruktur den Leser ständig zu einem Wechsel zwischen Vor- und Rückwärtsbewegung im Sinne von Protention und Retention zwingt, ist die Umwandlung des Textes in eine performative Handlung.

Der Blick auf den performativen Charakter von Ritualen ist etwa dahingehend nützlich, wenn es um das bereits diskutierte ‚Geheimnis‘ geht. So gibt es in der Ritualforschung die Meinung, „daß die Setzung und die Täuschung durch die Performanz für die Konstituierung und Aufrechterhaltung des Kosmos notwendig sind“⁴⁹¹, was impliziert, dass es tatsächlich auf die Einhaltung einer Form ankommt und sich Bedeutung nicht aus einer übergeordnet-symbolischen Ebene ergibt, sondern in dieser performativ ausgeführten Form liegt.

Wie sich zeigt, ist derzeit in der germanistischen Linguistik eine Tendenz zu verzeichnen, die den bisher schon verwendeten Begriff der Oberfläche und denjenigen der Performanz zum einen aus ihrem Dasein als „Antihelden der jüngeren Sprachtheorie“⁴⁹² herausholt und sie andererseits verknüpft, indem sie sagt: „Kehrt man die Blickrichtung um und fragt nach den sprachlichen Bedingungen einer durch die Semiose funktionierenden Erzeugung verlässlichen Verstehens und stabiler Verständigungskontexte, stößt man unweigerlich auf den Zeichenausdruck, auf die Oberfläche der Zeichen als das notwendige Regulativ des Verstehens. Nur die

⁴⁸⁸ Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv*, 3.

⁴⁸⁹ Klaus-Peter Köpping und Bernhard Leistle und Michael Rudolph, „Introduction“. *Ritual and Identity: Performative Practices as Effective Transformations of Social Reality*. Hg. Klaus-Peter Köpping und Bernhard Leistle und Michael Rudolph (Berlin: Lit, 2006) 18.

⁴⁹⁰ Iser, „The Play of the Text“, 330.

⁴⁹¹ Köpping und Rao, „Einleitung“, 14.

⁴⁹² Linke und Feilke, „Oberfläche und Performanz“, 3.

Zeichenoberflächen können erkennbar machen, worum es im Zeichenhandeln selbst geht.⁴⁹³ Die Begriffe der Oberfläche und der Performanz sind auch zu verknüpfen mit demjenigen der Wahrnehmung, der für die bisherige Untersuchung von großer Bedeutung war: „Stil als Phänomen der Oberfläche, als signifikante Form von (sprachlichen) Handlungen, ist das Medium, in dem sozial- wie kulturspezifische Prägungen von Wahrnehmung, Erfahrung, Deutung und Wissen ihre materielle Resonanz haben und ihren zeichenhaften Ausdruck finden“⁴⁹⁴.

Rituale zeichnen sich dadurch aus, dass sie einen hohen Grad an Performativität besitzen. Im Mittelpunkt eines Rituals steht eine bestimmte Form der Handlung, die in einer und für eine Gemeinschaft ausgeführt wird und eine transformatorische Wirkung zeitigen soll. Es gibt Forschungsansätze, die zwischen performanzorientierten und liturgieorientierten Ritualen unterscheiden⁴⁹⁵, jedoch soll hier der Praktikabilität halber keine derartige Unterscheidung vorgenommen werden, da Rituelles im Zusammenhang mit Georges und Yeats’ Leben und Werk durchaus beide Aspekte vereint, also die von Gaenzle angeführte Authentifikation der das Ritual ausführenden Instanz und die strikte Befolgung des (impliziten) Regelwerks.

9.2 Die Bedeutung von Ritualen im Leben der Dichter

Sowohl Yeats als auch George legen größten Wert auf Rituale. Yeats bekundet dies in ‚A Prayer for my Daughter‘:

And may her bridegroom bring her to a house
 Where all’s accustomed, ceremonious;
 [...]
 How but in custom and in ceremony
 Are innocence and beauty born?
 Ceremony’s a name for the rich horn,
 And custom for the spreading laurel tree.⁴⁹⁶

Allen spricht nicht nur von Yeats’ Lyrik, wenn er sagt, für Yeats gelte: „pattern is all“⁴⁹⁷. Er sagt an anderer Stelle, Yeats habe kunstvolle Zeremonien und Rituale auch außerhalb der Li-

⁴⁹³ Ebd., 5.

⁴⁹⁴ Ebd., 7.

⁴⁹⁵ Vgl. Martin Gaenzle, „Sind Rituale bedeutungslos?: Rituelles Sprechen im performativen Kontext“. *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Hg. Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao (Hamburg: Lit, 2000) 36.

⁴⁹⁶ Yeats, *The Poems*, 192.

⁴⁹⁷ Allen, „Belief versus Faith in the Credo of Yeats“, 710.

teratur geliebt⁴⁹⁸. Überliefert ist Yeats' stete Bemühung, den Treffen des ‚Rhymers' Club' einen formalen Rahmen zu geben⁴⁹⁹. Auf das Interesse an Ritualen ist auch zu einem großen Teil Yeats' Mitgliedschaft in der geheimen Gesellschaft des ‚Golden Dawn' zurückzuführen, deren Betätigungsfeld in „rituals of ceremonial magic“⁵⁰⁰ zu suchen ist, und deren Gepflogenheiten Yeats deshalb so begeisterten, da sie seiner Passion fürs Geheime entgegenkamen: „Yeats had to keep his status secret and this appealed to his delight in secrecy.“⁵⁰¹ Materer berichtet, Yeats habe dem ‚Hermetic Order of the Golden Dawn' letztlich näher gestanden, da dieser im Gegensatz zur ‚Theosophical Society', der Yeats etwas früher angehörte, mehr auf Rituale als auf eine Doktrin Wert gelegt habe⁵⁰². Yeats schätzte also offenbar die Bevorzugung einer Orthopraxis vor einer Orthodoxie⁵⁰³.

In seinem Essay ‚William Blake and His Illustrations to The Divine Comedy' von 1897 weist Yeats „the murmuring of a new ritual, the glimmering of new talismans and symbols“⁵⁰⁴ als die Anzeichen für die Entstehung neuer großer Kunst aus. Zehn Jahre später, in ‚Speaking to the Psaltery', wird er noch deutlicher und legt den Rhythmus als Qualitätsmerkmal für Literatur fest:

[...] it is precisely this rhythm that separates good writing from bad, that is the glimmer, the fragrance, the spirit of all intense literature.⁵⁰⁵

George nutzt eine ähnliche Institution wie den ‚Order of the Golden Dawn', die Kosmikerunde, um sich in ritualistischer Magie einzuüben⁵⁰⁶. Was sowohl Frank Weber als auch Tobias Schneider an den Darstellungen des Kosmikerkreises bemängeln, ist die fehlende Unterscheidung zwischen den Kosmikern und dem eigentlichen George-Kreis⁵⁰⁷. Schneider beschreibt den Kosmikerkreis „als einen völlig eigenständigen Kreis um [Alfred; Anm. d. Verf.] Schuler und [Ludwig; Anm. d. Verf.] Klages, dem Kreis um George nahe stehend insofern, als ihm mit Klages und Karl Wolfskehl zwei der engsten Mitarbeiter des Dichters angehörten, ihm entgehend durch eine mit den Jahren immer deutlicher hervortretende wesensmä-

⁴⁹⁸ Vgl. Allen, „Life as Art“, 25.

⁴⁹⁹ Vgl. Alford, *The Rhymers' club*, 20.

⁵⁰⁰ Ronald Schuchard, *The Last Minstrels: Yeats and the Revival of the Bardic Arts* (Oxford: Oxford UP, 2008) 19.

⁵⁰¹ Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 39.

⁵⁰² Vgl. Materer, „Occultism“, 240.

⁵⁰³ Vgl. zu diesen Begriffen Gaenzle, „Sind Rituale bedeutungslos?“, 34.

⁵⁰⁴ Yeats, *Early Essays*, 93.

⁵⁰⁵ Yeats, *Essays and Introductions*, 18.

⁵⁰⁶ Vgl. Elgart, „Das mythische Bild“, 413.

⁵⁰⁷ Vgl. Frank Weber, „Stefan George und die Kosmiker“. *Neue Deutsche Hefte* 198.2 (1988). 265 und Tobias Schneider, „Stefan George und der Kreis der Kosmiker“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 44 (2000) 154.

ßig verschiedene Auffassung von Dichter und Dichtung.⁵⁰⁸ Was zunächst George mit dem Kosmikerkreis verbindet, ist die von den Kosmikern vertretene „Theorie von den Substanzen“, der zufolge „nicht der Geist, sondern gewisse Substanzen im Blut des Menschen über seine Konstitution“⁵⁰⁹ entscheiden. Hier kommen nun die von George so geschätzten Rituale ins Spiel: „Um diese Substanzen in den dafür prädestinierten Menschen zu wecken, sind Rituale vonnöten; Maskenzüge und Bacchanalien sind besonders geeignet, um die „Blutleuchte“, wie dieses spontan auftretende Wunder genannt wurde, zu erzielen. Bei König Ludwig II. und Kaiserin Elisabeth von Österreich (Sissi) – auch George sah in ihnen positive Beispiele – hatte man bedeutende Blutleuchten festgestellt. Auch Beschwörungen der heidnischen Überreste, wie Tempel, Gräber, Scherben und Münzen, konnten die latenten Kräfte wieder wecken und den von der Zivilisation verdeckten Urgrund somit freigeben.“⁵¹⁰ Die Sichtbarmachung der ‚Blutleuchte‘ durch Rituale dient dazu, eine kleine Gruppe von Erwählten zu versammeln, die sich von der nicht nur bei George, sondern auch im Kosmikerkreis geschmähten profanen Masse abhebt⁵¹¹.

Bei George ist auch das alltägliche Leben so ritualisiert, dass er beispielsweise aus solchen an und für sich banalen Dingen wie dem Gewecktwerden nach dem Mittagsschlaf⁵¹² und der Teezubereitung ein Ritual macht, was zeigt, dass die Durchformtheit seiner Lyrik als Spiegelbild seines ebenso bis ins kleinste Detail stilisierten Lebens betrachtet werden kann. Roos bescheinigt ihm, einen „Formenkult“ zu betreiben, der aus „seiner Überzeugung, daß das Leben der Formen bedarf [...]“⁵¹³ entspringe und dazu da sei, „den Zusammenhalt des Kreises zu sichern“⁵¹⁴. Der Einfluss seiner Rituale auf die Kreismitglieder ist so groß, dass diese sie auch nach dem Tod Georges weiterhin ausüben⁵¹⁵.

Sowohl beim ‚Rhymers‘ Club‘ als auch dem George-Kreis ist, trotz ihrer unterschiedlichen Organisationsstruktur, eine Übereinstimmung bezüglich der Ritualisierung auch der nicht der Dichtung angehörenden Bereiche des Lebens zu verzeichnen. Aufnahmen des George-Kreises zeigen eine Ähnlichkeit der Mitglieder in Kleidung und Haarschnitt. Gefällt George die Aufmachung eines seiner Freunde nicht, muss dieser sich wohl oder übel umziehen. Karlauf sagt über den kreiseigenen Kleidungsstil: „Zwar legten die Versammelten keine römischen Ge-

⁵⁰⁸ Schneider, „Stefan George und der Kreis der Kosmiker“, 156.

⁵⁰⁹ Weber, „Stefan George und die Kosmiker“, 270.

⁵¹⁰ Ebd., 270.

⁵¹¹ Vgl. Schneider, „Stefan George und der Kreis der Kosmiker“, 161.

⁵¹² Vgl. Karlauf, *Stefan George*, 489; laut Karlauf ist das Gewecktwerden zusätzlich auch Gunstbezeugung und Initiationsritual (vgl. Karlauf, *Stefan George*, 489).

⁵¹³ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 85.

⁵¹⁴ Ebd., 153f.

⁵¹⁵ Vgl. Raulff, *Kreis ohne Meister*, 85.

wänder mehr an wie bei den Vorkriegslesungen im Kugelzimmer, aber ein allzu bürgerlicher Habitus war dennoch verpönt.⁵¹⁶ Obwohl aus bildungsbürgerlichen Elternhäusern stammend, gerieren sich die Kreismitglieder gern als Bürgerschreck, wie anlässlich des Kreistreffens in Heidelberg an Pfingsten 1919, was Karlauf als „habituelle[...] Formen der Abgrenzung gegen das eigene Milieu“⁵¹⁷ bezeichnet. Dabei handelt es sich um eine „Inszenierung der Körper“, das heißt, „es geht um den ‚Körper als Text‘ bzw. um Körpersemiotik oder Leibsymbolik.“⁵¹⁸ Indem sie eine spezielle, einheitlich zur Schau gestellte Körperlichkeit betonen, erfüllen sie die an Merleau-Ponty erinnernde Auffassung Bourdieus, dass „die soziale Ordnung [...] auch eine Ordnung der Körper und ihrer Haltung“⁵¹⁹ ist. Indem sich der George-Kreis eine eigene Körperordnung in Abgrenzung zu anderen Ordnungen festlegt, wird eine eigene Kreisidentität gestiftet.

Eine derartige habituelle Abgrenzung ist dem ‚Rhymers‘ Club‘ fremd⁵²⁰, das einheitliche Erscheinungsbild der Gruppe jedoch nicht: „Generally, it seems that the aim of most of the Rhymers was to dress as well as possible and, remembering the different fashions of those days when a man’s class and kind of occupation were revealed by dress, we may infer that they dressed as ‘gentlemen’ at a time when dandyism was not limited [...] to practitioners of the arts.“⁵²¹

9.3 Ritualisierte Texte

Yeats und George hängen beide einem Verständnis von Sprache als magischer Ausdrucksform an. Im Folgenden sollen zwei Gedichte besprochen werden, die die Bemühung besonders erkennbar werden lassen, mittels einer strengen Komposition eine Art von ritualisierter Sprachmagie zu erzeugen und mithin zu den merkwürdigsten Texten gehören, die das Werk der beiden Dichter aufzubieten hat.

⁵¹⁶ Karlauf, *Stefan George*, 486.

⁵¹⁷ Ebd., 488.

⁵¹⁸ Dücker, *Rituale*, 7.

⁵¹⁹ Rehbein, *Die Soziologie Pierre Bourdieus*, 91.

⁵²⁰ „The account which Yeats gives of the Rhymers’ sartorial habits might suggest that they did not attempt épater le bourgeois by dress.“ (Alford, *The Rhymers’ club*, 17.)

⁵²¹ Ebd., 18.

„The Cap and Bells“⁵²² und „Verwandlungen“⁵²³ benutzen die gleiche Kombination aus sorgfältig geplantem Strophenaufbau und undurchsichtiger Farbsymbolik, um diesen magischen Effekt hervorzurufen.

Bowras Äußerung zu „The Cap and Bells“ gibt deutlich das Dilemma wieder, das eine Vielzahl von Gedichten bereitet. Während nämlich laut Bowra Yeats das Gedicht „als Geheimzeichen, als Chiffre interpretiert“⁵²⁴ wissen möchte, lautet Bowras eigene Meinung, die Symbole stünden „in keinerlei Beziehung zu einem klar verständlichen Kern“⁵²⁵.

Yeats Kommentar, das Gedicht sei einem Traum entsprungen⁵²⁶, kann als bewusste Selbststilisierung gewertet werden, die vor dem Hintergrund von Yeats' lebenslanger Beschäftigung mit esoterischen Zirkeln und Ritualen zu sehen ist. Ein Gedicht, dessen Ursprung mysteriös bleibt, nimmt sich zum einen schlicht besser aus, und zum anderen wird das eigentliche „Geheimnis“, die zugrunde liegende spezielle Technik des Dichtens, auf solche Art und Weise geschickt verschleiert.

Das Gedicht weist klare Strukturen auf, was Metrik und Reim betrifft. Es verwendet nichts weiter als abwechselnde Jamben und Anapäste; die Verse haben stets drei Hebungen. Es entsteht das, was Yeats als „wavering, meditative, organic rhythms“⁵²⁷ bezeichnet. Auffällig ist die Anordnung bestimmter Lexeme in den Strophen eins und zwei beziehungsweise vier und fünf, die wiederum eine netzartige Struktur bilden. Darin bilden die Verse drei und 13, vier und 16, fünf und 15, sechs und 14, sieben und 17 sowie acht und 18 Verspaare, welche sowohl komplementäre als auch parallele Anteile aufweisen. So beginnen beispielsweise die Verse drei und 13 jeweils mit „He bade his“, um dann aber fortzufahren mit dem komplementären Lexempaar „soul“ und „heart“. Der Rhythmus der beiden Verse wiederum stimmt völlig überein (Auftakt, dann drei Trochäen). Diese so gehäuft auftretenden Wiederholungen haben, unterstützt vom immer gleichen schweifreimartigen Schema abcb zunächst einen stark monotonisierenden Effekt, welcher wiederum durch seine Eindringlichkeit bedeutungsschwanger erscheint. Damit rückt der Text in die Nähe einer beschwörenden Zauberformel. Zum Charakter der Zauberformel passt auch die Unauflösbarkeit der mit den beiden wichtigsten Lexemen „soul“ und „heart“ verbundenen und damit in den Fokus des Interesses gerückten Farbsymbolik. Traditionelle Zuordnungen nach dem Schema Rot – Liebe und Blau – Treue sind möglich, aber nicht beweisbar. Ebenso bleibt die Frage, wieso Herz und Seele überhaupt in farbige

⁵²² Yeats, *The Poems*, 61f.

⁵²³ George, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, 18.

⁵²⁴ Bowra, *Das Erbe des Symbolismus*, 283.

⁵²⁵ Ebd., 283.

⁵²⁶ Vgl. Yeats, *The Poems*, 601.

⁵²⁷ Yeats, *Early essays*, 120.

Gewänder gehüllt sein müssen, um der jungen Königin zu erscheinen, unbeantwortet. Unbegründet bleibt auch die Zuordnung des Herzens zur rechten Hand der Königin und der Seele zu ihrer linken, wenn sie die beiden schließlich erhört und in ihre Kammer einlässt. Was insgesamt so verwirrend erscheint, ist die Nichtäquivalenz von Form und Inhalt. Der Inhalt ließe sich sogar in einer recht einfachen, minnesangartigen Formel zusammenfassen: unerhörte Liebe des Hofnarren zur Königin, sein Selbstopfer und ihr Mitleid mit ihm, das schließlich doch noch zu einer Art der Liebeserfüllung führt. Die Form, in der dies dargeboten wird, ist jedoch demgegenüber so stark überbetont, dass sich der Leser herausgefordert fühlen kann, dem offensichtlichen Inhalt zu misstrauen und nach versteckten Tiefenschichten zu forschen, zu denen es aber keine wahrnehmbaren Einstiegsstellen gibt, so dass die Form-Inhalt-Diskrepanz unauflöslich bestehen bleibt.

Ähnliches geschieht bei der Lektüre von ‚Verwandlungen‘. Interessanterweise ist auch zu diesem Text eine Anmerkung überliefert, die von Verständnislosigkeit zeugt: Carl Rouge, Georges dichterischer Weggefährte während dessen früher dichterischer Tätigkeit, ließ ihm folgende Zeilen zukommen: „[...] Sinn mir vorläufig insofern unverständlich, als das Subject nicht ermittelbar scheint, wenn man nicht den Dichter fragt.“⁵²⁸ In der Tat ist die Durchformung hier nicht mehr zu überbieten. Das Gedicht besteht aus drei Strophen, die allerdings jeweils zwei Teile enthalten: einen Einleitungsteil, der - abgesehen von demjenigen in der dritten Strophe – aus einem unvollständigen Satz besteht und das ‚setting‘ der Strophen beschreibt und einen Teil, der nach einem gleich bleibenden Schema aufgebaut ist und die ver rätselnde Farbsymbolik darlegt. Carl Rouge trifft den Punkt, wenn er anstelle des Subjektes des Gedichts eine Leerstelle sieht. In diesem Text sitzen Negationen an allen neuralgischen Stellen und machen so ein hermeneutisches Verständnis zunichte. Einmal ist es aussichtslos, den Einleitungsteil einer jeden Strophe mit ihrem Rest in einen Bezug bringen zu wollen. In Strophe eins wird in der Einleitung das Bild einer Stadt in der Abenddämmerung aufgerufen, das nicht zu dem Wort „herniedertauche“ im Hauptteil passen will, das maritime Anklänge hat. In Strophe zwei sind Einleitungs- und Hauptteil insofern stimmig, als „masten“, „kiele“, „wasser“, „schaumgewinde“ und „herniedertauche“ in Einklang zu bringen sind. Dieses Gleichgewicht verschiebt sich jedoch in der dritten Strophe wieder, in der der Gegensatz von Wasser beziehungsweise Meer („planken“, „wogen“) und Feuer („lavaschollen“, „grell lohe wolken“, „sengendem hauche“) im Vordergrund steht. Die Frage nach einer bestimmten Logik, die dieser Abfolge möglicherweise zugrunde liegt, muss jedoch wegen fehlender Bewer-

⁵²⁸ Zitiert nach George, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, 104.

tungsmaßstäbe unbeantwortet bleiben. Auch die Hauptteile untereinander folgen einer geheimen Evolution, deren Verlauf zwar nachvollzogen, mitnichten aber erklärt oder gar einer erkennbaren Absicht untergeordnet werden kann. Alle Hauptteile haben bestimmte Elemente wie „wagen“, „fächeln“, „lächeln“ und „hauche“ gemein. Die Variation liegt in Farben und Materialien beziehungsweise Elementen. Beginnend mit Gegenständen in edlen Farben („goldenen wagen“ und „perlgraue flügel“), die einhergehen mit „lindenbüsche[n]“ und „mildem lächeln“, geht die Abfolge über zu etwas weniger erlesenen Dingen wie „silbernen wagen“ und „lichtgrüne[n] spiegel[n]“, welche auch ‚nur‘ noch „schaumgewinde“ statt „lindenbüsche“ mit sich bringen. Demgegenüber ist kein signifikanter qualitativer Unterschied zwischen „mildem lächeln“ und „frohem lächeln“ und „linderndem hauche“ und „kosendem hauche“ auszumachen. Die dritte Strophe nimmt jedoch eine sprunghafte Verschiebung in Richtung auf das negative Ende der Skala vor, wenn die Rede ist von „jauchzendem tode“ und stürmischem, bedrohlichem Wetter („die brausenden wogen grollen“/ Und dumpfe gewitter rollen“). Dann allerdings gerät das Lächeln zu etwas Angsteinflößendem:

Herniedertauche
 Mit wildem lächeln
 Und sengendem hauche!

Auch bei diesem Gedicht handelt es sich um eine Spielart der Oberflächenästhetik, die in beispielhafter Weise die Wichtigkeit der Form zur Erzeugung einer solchen Textoberfläche belegt.

9.4 Ritualisierte Texte und religiöser Kontext

In ‚Vacillation‘ gibt das lyrische Ich, hinter dem hier wie so oft der reale Dichter Yeats aufscheint, an, den christlichen Glauben abzulehnen („Homer is my example and his unchristened heart“⁵²⁹), was für folgende Ansicht Allts spricht: „[...] but in fact he was never sufficiently instructed in the Christian creeds to have really believed them, or really disbelieved them. He was by ancestry a member of the Established Church in Ireland: but his father, though himself both a son and a grandson of the rectory, had rejected all the traditional Christian beliefs at an early age.“⁵³⁰. Abgesehen von diesen Hintergründen ist Steven D. Putzel der

⁵²⁹ Yeats, *The Poems*, 257.

⁵³⁰ Allt, „Yeats, Religion, and History“, 624.

Meinung, Yeats habe auf „a rebirth of ritual and of ritualistic literature“⁵³¹ hingearbeitet. Yeats selbst bestätigt die Richtigkeit dieser Denkrichtung in seinem Essay ‘Per Amica Silentia Lunae’, wenn er im Hinblick auf eine von ihm wahrgenommene Hinwendung Claudels und Péguy’s zu „Mother France and Mother Church“ sagt:

Have not my thoughts run through a like round, though I have not found my tradition in the Catholic Church, which was not the church of my childhood, but where the tradition is, as I believe, more universal and more ancient?⁵³²

Laut Karlauf „konnte sich George nie ganz vom Katholizismus lossagen“, da er „in einer überwiegend katholischen Kleinstadt unter der Aufsicht einer fanatisch religiösen Mutter aufgewachsen“⁵³³ und als Kind Messdiener gewesen⁵³⁴ war. Roos beschreibt die ambivalente Haltung Georges zum christlichen Glauben: „Der herkömmlichen christlichen Theologie stand er ablehnend gegenüber, erkannte aber in der christlichen Betonung der Selbstaufopferung und in den christlichen Ritualen einen tiefen Wert.“⁵³⁵ Edith Landmann schreibt in ihren Erinnerungen an ihre Gespräche mit George, er habe gesagt: „Die christliche Religion ist die vollendetste als Form, die verlogenste und schädlichste als Inhalt.“⁵³⁶ Elgart sieht Georges Äußerung gegenüber Edith Landmann („Dichten ist eine unchristliche Aktion“⁵³⁷) als parallel zu der oben genannten ablehnenden Bemerkung von Yeats⁵³⁸. Karlauf führt im Zusammenhang mit den christlichen Ritualen die Überlieferung einer ebenso skurrilen wie erhellenden Begebenheit aus dem Leben des jungen George an, in der dieser eine auf dem Schulweg liegende Kegelbahn zu einem Heiligtum erklärt und dem ihn begleitenden und angesichts einer solch merkwürdigen Gleichsetzung verständnislosen Mitschüler folgendes bescheinigt: „Als Protestant fehle ihm leider das Verständnis für den Ritus. Katholiken wüssten, dass es vor allem darauf ankomme, den Handlungen einen Sinn abzugewinnen“⁵³⁹. Dass George mit seiner Leugnung eines protestantischen Sinnes für das Rituelle nur teilweise richtig liegt – wenn dem Bericht Glauben geschenkt werden kann⁵⁴⁰ –, zeigen die erfolgreichen Bemühungen des Protestanten Yeats um die gleiche Art von religiös beeinflusster Sprachmagie, allerdings unter

⁵³¹ Steven D. Putzel, „Towards an Aesthetic of Folklore and Mythology: W. B. Yeats, 1888-1895“. *Southern Folklore Quarterly* 44 (1980) 130.

⁵³² Yeats, *Later Essays*, 33.

⁵³³ Karlauf, *Stefan George*, 308.

⁵³⁴ Vgl. Wolfgang Braungart, „Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“: Stefan Georges poetische Eucharistie“. *George-Jahrbuch* 1 (1996-1997) 57.

⁵³⁵ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 89.

⁵³⁶ Edith Landmann, *Gespräche mit Stefan George* (Düsseldorf: Helmut Küpper, 1963) 190.

⁵³⁷ Ebd., 42.

⁵³⁸ Vgl. Elgart, „Das mythische Bild“, 419.

⁵³⁹ Karlauf, *Stefan George*, 61.

⁵⁴⁰ Braungart äußert Zweifel an dessen Glaubhaftigkeit (vgl. Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 84).

Zuhilfenahme katholischer Riten, von denen er im stark katholisch geprägten Irland tagtäglich umgeben ist.

Texte wie ‚Litanei‘⁵⁴¹ tragen als ihren Kern ebenfalls die Verquickung von Form und Oberfläche in sich, lenken das Verfahren jedoch in Richtung auf einen religiösen, rituellen Zusammenhang. Für solche Gedichte gilt das, was Braungart beobachtet: „Wo die Dichtung zum religiös verkündenden Wort wird, verfestigt sich in Georges Werk die Struktur zu einer formal besonders festen Ordnung.“⁵⁴² Braungart gibt dem Gedicht den Namen „ästhetische Litanei“⁵⁴³, da es zum einen wie ein Wechselgesang aufgebaut ist und zum zweiten in Form des monotonen Rhythmus ein gleich bleibendes Element besitzt. Das Gedicht umfasst acht Strophen, die jeweils aus nur zwei Versen bestehen. Jeder Vers weist eine durch den Rhythmus angezeigte Zäsur in der Mitte auf: nach einer Abfolge Daktylus - Trochäus folgt ein zweites solches Paar, das sich wie die Antwort oder das Echo des ersten Versteils ausnimmt. Wenn Braungart dem Gedicht eine „Feierlichkeit“⁵⁴⁴ attestiert, so tut er dies nicht zuletzt wegen des Mittenreims, der zum zweidimensionalen, oberflächenästhetischen Charakter des Gedichtes beiträgt. Unterstützt wird dieser zusätzlich durch fehlende Verweise auf den Kontext, den das Gedicht andeutet, nämlich den Kampf beziehungsweise den Weg, den das lyrische Ich hinter sich gebracht hat und für dessen Folgen es nun Kompensation erheischen will. Durch seine Anlehnung an eine religiöse Litanei und die formale Monotonie erhält das Gedicht einen besänftigenden Charakter. Dieser steht jedoch im krassen Gegensatz zu einigen Textstellen wie „Leer sind die schreine“, „Tilge das hoffen“, „Töte das sehnen“ oder „Nimm mir die liebe“, die eine tiefe Trauer und Hoffnungslosigkeit ausdrücken. Genauso ‚leer‘ wie die Schreine ist die Litanei selbst; sie hat ihre eigentliche Funktion als Gebet in dem Augenblick verloren, in dem sie sich von ihrem eigentlichen christlichen Inhalt verabschiedet: „Diese Litanei ist ganz und gar kein christlicher Text. Für jede christliche Position ist sie reine Häresie.“⁵⁴⁵ Durch die Inkongruenz von Form und Inhalt entsteht im Innern des Gebets-Gedichtes im wahrsten Sinne des Wortes eine Leerstelle: „Darum bleibt die ‚trauer‘ in dieser Litanei, weil sie weiß, daß sie sich als Litanei-Text selbst genug sein muß.“⁵⁴⁶ Es ist legitim, diese Selbstgenügsamkeit mit Oberflächenästhetik gleichzusetzen. Dies führt zurück zu den Überlegungen bezüglich des ‚Geheimnisses‘: der Kultus, den das Gedicht zu evozieren versucht, ist „in einem ganz wörtli-

⁵⁴¹ George, *Der Siebente Ring*, 129.

⁵⁴² Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 205.

⁵⁴³ Ebd., 214.

⁵⁴⁴ Ebd., 214.

⁵⁴⁵ Ebd., 216.

⁵⁴⁶ Ebd., 215.

chen Sinne gegenstandslos⁵⁴⁷; die Form ist allein vorhanden, und wer sie als die geheime Botschaft erkennt, muss sich nicht mit der Suche nach dem esoterischen Inhalt abmühen. Trotz Yeats' protestantischem Hintergrund weisen ‚Long-legged Fly‘⁵⁴⁸ und ‚The Stolen Child‘⁵⁴⁹ ebenfalls eine starke Nähe zur katholischen Liturgie auf, diesmal zur umgangssprachlich so genannten Kategorie der Fürbittengebete. Es ist denkbar, dass Yeats katholische Riten aufgrund ihrer besonderen Betonung der Form für seine Zwecke aufgriff: „The poet, he felt, must use religious techniques to match his religious vocation.“⁵⁵⁰

Lenoski macht weiter eine „similarity between Yeats' chant and Gregorian chant“⁵⁵¹ aus; eine Assoziation, die angesichts von ‚Long-legged Fly‘ nachvollziehbar ist und sich in der Zeile „And learn to chaunt a tongue men do not know“ aus ‚To the Rose upon the Rood of Time‘ widerspiegelt. Lenoski macht auf den doppelten Charakter des Refrains in ‚The Stolen Child‘ aufmerksam: „[...] often in his poetry refrains function rather like chanting in Church even in early poems like ‚The Stolen Child‘ where the refrain that rather sounds like the wind (remember Sidhe means wind in Irish and it is the Sidhe who are speaking in the poem) also has an eerie religious sound to it.“⁵⁵²

In ‚Long-legged Fly‘ ist die stärkste Parallele in den vier ersten Versen einer jeden der drei Strophen zu sehen, wo jeweils ein Anliegen formuliert wird: „That civilisation may not sink/ Its great battle lost“, „That the topless towers be burnt/ And men recall that face“, „That girls at puberty may find/ The first Adam in their thought“, gefolgt von einer Bitte, wie dieses Anliegen zu erfüllen sei: „Quiet the dog, tether the pony/ To a distant post“, „Move most gently if move you must/ In this lonely place“, „Shut the door of the Pope's chapel,/ Keep those children out“. An den Anliegen ist auffällig, dass sie alle auf die Überwindung eines Stillstands beziehungsweise Zustands der Leblosigkeit abzielen. Über die ‚topless towers‘ beispielsweise sagt Bowra, dieses Symbol verkörpere „die moderne Nation, „deren Spitze tot ist“.“⁵⁵³. Das Bild der erwachenden Sexualität in der Pubertät deutet ebenfalls auf eine Weitergabe von Leben hin, und es wird zusätzlich verstärkt durch die Anspielung auf Michelangelo Deckengemälde ‚Die Erschaffung Adams‘ in der Sixtinischen Kapelle, das Gott in dem Augenblick darstellt, in dem er den Lebensfunken an Adam weitergibt. Die Bitten, die zu etwas Positivem führen sollen, stellen alle den Wunsch nach Stille dar, vermutlich in der Hoff-

⁵⁴⁷ Ebd., 215.

⁵⁴⁸ Yeats, *The Poems*, 347.

⁵⁴⁹ Ebd., 16f.

⁵⁵⁰ Lenoski, „The Symbolism of Sound in W.B. Yeats“, 47.

⁵⁵¹ Ebd., 53.

⁵⁵² Lenoski, Nachricht an die Verfasserin, 24. Mai 2010.

⁵⁵³ Bowra, *Das Erbe des Symbolismus*, 313.

nung, dass dadurch die drei großen Personen der Geschichte beziehungsweise Mythologie, die nun genannt beziehungsweise umschrieben werden – Julius Cäsar, Helena und Michelangelo – ohne Störung ihre jeweiligen Stärken (Intelligenz oder strategisches Denken, Schönheit und künstlerische Begabung) zur Verbesserung des Zustandes der Welt einsetzen können. Ähnlich jedoch wie in Georges ‚Litanei‘, wo die Schreine leer sind, wird diese Hoffnung enttäuscht: Cäsar starrt tatenlos ins Leere („His eyes fixed upon nothing,/ A hand under his head“), Helena begnügt sich mit einem simplen Tänzchen, das sie von fahrendem Volk auf der Straße aufgeschnappt hat („her feet/ Practise a tinker shuffle/ picked up on the street“) und Michelangelo entpuppt sich als Künstler, der nicht viel mehr Aufsehen erregt als ein Nagetier („With no more sound than the mice make/ His hand moves to and fro“). Die Separierung einer jeden Strophe in einen ersten, fürbittenähnlichen Teil und einen zweiten, in dem der ironische Unterton nicht zu überhören ist, erfolgt nicht nur auf der semantischen Ebene, sondern wird auch durch das rhythmische Schema unterstrichen, in dem die Verse, die die beiden Strophenteile trennen („To a distant post“, „In this lonely place“ und „Keep those children out“) die einzigen sind, die denselben Rhythmus (drei Hebungen, durchgängig Trochäen) aufweisen. Der nach jeder Strophe eingesetzte Refrain ist von einer interessanten Ambiguität. Einerseits verleiht er dem Gedicht, wie das auch bei Georges Text der Fall ist, eine gravitatische Feierlichkeit, andererseits wird diese unterlaufen durch die Ironie, dass der Geist drei so großer Persönlichkeiten mit einer „long-legged fly“ verglichen wird. „Mind moves upon silence“ widersetzt sich einer eindeutigen Bestimmung, doch es ist nicht unwahrscheinlich, dass hier die Ironie fortgesetzt und damit der Genius der drei in den Bereich der Nichtigkeiten verwiesen wird. Die Funktion des Refrains als einer von der Gemeinde gesprochenen abschließenden Formel ist im Feld der Sprachmagie anzusiedeln; am treffendsten wird sie bei Schuchard beschrieben: „the enchanted audience“⁵⁵⁴ becomes „a single mind, a single energy“⁵⁵⁵. Auch wenn zu solchen Untersuchungen ein Gutteil hermeneutischer Schritte notwendig ist, verweist sie am Ende doch wieder auf die Existenz einer Oberflächenästhetik: der übermächtigen, straff durchorganisierten Form steht eine nicht festlegbare, in ihrer Intentionalität nicht greifbare semantische Ebene entgegen, die zudem einiges an Wahrnehmungserschwerungen bereithält; hauptsächlich die Bezüge auf Helena in Strophe zwei, die nur durch die mit Vers elf gegebene Anspielung aus Marlowes Stück *The Tragical History of Dr. Faustus* zu dechiffrieren sind⁵⁵⁶. Auf die Tatsache, dass ein solches Gedicht nicht inhaltlich verstanden werden

⁵⁵⁴ Schuchard, *The Last Minstrels*, 217.

⁵⁵⁵ Zitiert nach ebd., 217.

⁵⁵⁶ Vgl. Yeats, *The Poems*, 692. Zu Yeats' Lebzeiten dürfte der Bezug zumindest für den halbwegs belesenen Rezipienten klarer ersichtlich gewesen sein, denn es kann davon ausgegangen werden, dass Marlowes Stück damals eher als heute zum allgemeinen Bildungsgut gezählt werden konnte.

muss, weist Georges langjähriger Weggefährte und Erbe Robert Boehringer hin: „Er betont [...], daß es darauf im rituellen Vollzug nicht unbedingt ankomme, weil das Gelingen des Gebetes davon nicht allein abhängt.“⁵⁵⁷ Michel Zink weist auf die besondere Materialität des Gebets im Christentum hin, die es für solch einen rituellen Vollzug besonders geeignet macht: „Da man den Gedanken abweist, daß es eine notwendige Form des Gebetes oder gar einen Zwang der Worte auf Gott geben könnte [...], rechtfertigt die christlich-religiöse Praxis prinzipiell einen ästhetischen Umgang mit dem Gebet, vor allem mit dem liturgischen Gebet [...]. Damit aber verschiebt sich der Stellenwert der Materialität des Gebets. Nicht mehr auf Wörtlichkeit als Vorbedingung für Wirksamkeit kommt es an, sondern auf die Materialität der Wörter [...].“⁵⁵⁸

Beide Gedichte, ‚Litanei‘ und ‚Long-legged Fly‘, erfüllen, wie im übrigen eine Vielzahl anderer Gedichte von Yeats und George auch, die vier Kennzeichen des Rituals, die Wolfgang Braungart zusammenträgt: „die Wiederholung einer Handlung, Festlichkeit und Feierlichkeit, ästhetisch-symbolische Ausgestaltung und Selbstbezüglichkeit.“⁵⁵⁹ Braungart liefert auch den überaus wertvollen Zusammenhang zwischen poetischer Selbstreferentialität und der Ausrichtung liturgischer Formen auf den Vollzug statt auf eine „exegetische Bedeutung“⁵⁶⁰: „Diese grundsätzliche Selbstbezüglichkeit der Poesie ist auch für George und für den Symbolismus überhaupt kennzeichnend. Gerade aber als solche selbstbezügliche Poesie [...] soll sie verwandelnde, sakramentale Kraft haben, weil sie nichts anderes will, als unmittelbar sinnhaft und in ihrem Sinn unausschöpfbares Geheimnis zu sein. Darum kann, was symbolistische Poesie sagt, nur durch sie selbst gesagt werden. Sie ist, wie die Eucharistie für den Gläubigen, unhintergebar.“⁵⁶¹ Braungarts Interpretation von ‚Komm in den totgesagten park‘ aus dem Gedichtband *Das Jahr der Seele*⁵⁶² ließe sich damit nahtlos an die oben unternommenen Versuche der Interpretation von ‚Litanei‘ und ‚Long-legged fly‘ anschließen.

Durch die von Braungart angesprochene unmittelbare Sinnhaftigkeit wird die Frage nach der Bedeutung oder, aus umgekehrter Perspektive, der Bedeutungslosigkeit der ritualisierten Texte obsolet. Ihre Bedeutung ist in ihrer Performanz zu suchen, deren ritueller Charakter durch die hermetisierte Textoberfläche ermöglicht wird.

⁵⁵⁷ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 160.

⁵⁵⁸ Michel Zink, „Materialität und Literarizität des Gebets. Beispiele aus dem französischen Mittelalter“. *Materialität der Kommunikation*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988) 163.

⁵⁵⁹ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 152f.

⁵⁶⁰ Gaenzle, „Sind Rituale bedeutungslos?“, 34.

⁵⁶¹ Braungart, „Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“, 61.

⁵⁶² Vgl. ebd., 62.

Noch deutlicher wird die Diskrepanz zwischen litaneiartiger Form und nicht vom christlichen Glauben geprägter Semantik anhand von Yeats' Gedicht ‚The Spirit Medium‘⁵⁶³. Die traditionelle Abfolge von gleich bleibendem Element und Wechselgesang wird dazu benutzt, um esoterisches Gedankengut zu transportieren, das sich typischerweise um Werden und Vergehen und den Zyklus der Wiedergeburt dreht, sonst jedoch kaum paraphrasierbar ist. Auch bei Yeats sind die Schreine leer an christlicher Semantik, dafür aber übervoll mit nicht dechiffrierbarer Esoterik.

Tendenziell ist bei George eine noch größere Kondensation und Hermetisierung in den ritualisierten Gedichten zu beobachten als bei Yeats. Die extremsten Beispiele sind ‚Nacht-Gesang I‘⁵⁶⁴, ‚Ich bin der Eine und bin Beide‘⁵⁶⁵ und ‚Gottes Pfad ist uns geweitet‘⁵⁶⁶. Wie groß und wirkmächtig die Formstrenge des ersten dieser Gedichte ist, belegt Braungart: „Die Rhythmisierung ist so stark und konsequent durchgehalten, daß sie das Verstehensproblem, das vor allem die erste Strophe aufwirft, zunächst verdeckt. Erst bei näherem Hinsehen zeigt sich, daß hier die Beziehungen der einzelnen Elemente nicht leicht zu klären sind, zumal George auf syntaktische Gliederungszeichen ganz verzichtet.“⁵⁶⁷ Hier zeigt sich wieder einmal das Primat der Form beziehungsweise der Oberflächenästhetik, welche imstande ist, selbst eine große Anzahl von fehlenden Bezügen wie in diesem Gedicht nicht zum Tragen kommen zu lassen. Im Fall von ‚Ich bin der Eine und bin Beide‘ wird die Formfixierung bereits an der Tatsache ersichtlich, dass jeder Vers mit den gleichen Worten („Ich bin“) beginnt⁵⁶⁸, jeweils aus vierhebigen Jamben besteht und ausnahmslos dem Kreuzreimschema folgt. Aber auch die Semantik spielt hier eine Rolle bei der Betonung der Gedichtoberfläche, indem das lyrische Ich in jeder Zeile vorgibt, zwei komplementäre Begriffe wie beispielsweise „degen“/ „scheide“ und „feuer“/ „holz“ in sich zu vereinen. Dadurch erhält es einen zwitterhaften Charakter. Wenn Braungart auf die „hermaphroditische Unfruchtbarkeit dieser Selbstbeschreibung“⁵⁶⁹ hinweist, so belegt dies den auf solche Art und Weise erzeugten zweidimensionalen Charakter. Das lyrische Ich kann auf keine Kräfte oder Quellen außerhalb seiner selbst zurückgreifen, so dass

⁵⁶³ Yeats, *The Poems*, 325.

⁵⁶⁴ George, *Der Teppich des Lebens*, 82.

⁵⁶⁵ George, *Der Stern des Bundes*, 27.

⁵⁶⁶ Ebd., 114.

⁵⁶⁷ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 219.

⁵⁶⁸ Tobias Schneider spricht von der „gnostischen Ich-bin-Formel“ (Schneider, „Stefan George und der Kreis der Kosmiker“, 173).

⁵⁶⁹ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 221.

„das lyrische Subjekt [...] in seiner Potenz hermetisch abgeschlossen, nur auf die Zeugung aus sich selbst heraus verwiesen“⁵⁷⁰ ist.

In ‚Gottes Pfad ist uns geweitet‘ schließlich führt die Dominanz des an die natürliche Rede angelehnten Rhythmus dazu, dass zunächst nicht auffällt, dass nur die letzten vier Verse einen Endreim erhalten, während die vorhergehenden acht Reime ohne einen solchen auskommen, dafür aber jeder vierte Vers – und dies gilt auch für den letzten – eine Art assonantischen Binnenreim erhält („kranz“/ „erkannt“, „brunst“/ „mund“, „glück“/ „erblüht“) und das Gedicht dadurch eine quasi-geheime Unterteilung in drei Strophen erhält. Wie bereits bei ‚Ich bin der Eine und bin Beide‘ führt auch hier die monotone Wiederholung des Stropheneingangs „Gottes“ zu einer augenfälligen Betonung des Sprachmaterials.

Es ist nicht verwunderlich, dass zwei dieser extremen Beispiele aus dem *Stern des Bundes* stammen, sagt doch Karlauf über diesen Gedichtband, er sei der „Gipfel Georgeschen Formwillens“⁵⁷¹. Weiterhin zitiert Karlauf Claude David, der Georges ‚Geheimbuch‘ Folgendes attestiert: „liturgische Monotonie bei vollkommener Schmucklosigkeit, Verzicht auf Präziosität und Pathos, scheinbare Nachlässigkeit; stattdessen Meditation und Gebet, magische Beschwörung, welche die Sprache auf ihren Kern reduziert und selbst Symbole nur noch als rhetorische Mittel einsetzt.“⁵⁷²

Während George in den eben genannten Gedichten semantisch verwertbare Versanfänge wiederholt, steht in einigen der ritualisierten Gedichte von Yeats gehäuft die Konjunktion „and“ am Beginn der Zeile. ‚The Song of Wandering Aengus‘⁵⁷³ zeigt den daraus resultierenden Effekt deutlich. Das, was Lenoski als „the modal characteristics of Gregorian chant“⁵⁷⁴ bezeichnet, unterschlägt zwar die Tatsache, dass die Form des Gregorianischen Chorals in der Regel kein bestimmtes Metrum vorschreibt, umschreibt aber die hohe Formstrenge dieses und weiterer Gedichte bei gleichzeitiger Nähe zum gesprochenen Wort, so dass die Texte wirken wie in Gedichtform gebrachte Erzählungen. Die Formstrenge wird in ‚The Song of Wandering Aengus‘ erreicht durch das genau eingehaltene Metrum (überwiegend vierhebige Jamben) und das gleich bleibende Reimschema abcb defe.

Ähnliche Charakteristika weisen beispielsweise noch ‚The Song of the Old Mother‘⁵⁷⁵ und ‚Who goes with Fergus?‘⁵⁷⁶ auf.

⁵⁷⁰ Ebd., 221.

⁵⁷¹ Karlauf, *Stefan George*, 390.

⁵⁷² Zitiert nach ebd., 391.

⁵⁷³ Yeats, *The Poems*, 55f.

⁵⁷⁴ Lenoski, „The Symbolism of Sound in W.B. Yeats“, 53.

⁵⁷⁵ Yeats, *The Poems*, 56.

9.5 Ritualisierung des Gedichtvortrags

Sowohl bei George als auch bei Yeats spielt das laute Vorlesen von Gedichten – bevorzugt natürlich ihrer eigenen – eine herausragende Rolle. Diese immer wiederkehrende Handlung, die im Übrigen auch von Baudelaire praktiziert wird⁵⁷⁷, kann als Reaktion auf die Erkenntnis gewertet werden, „daß es kein Hören und Lesen von Texten ohne ein Verstehen gibt.“⁵⁷⁸ Die stillschweigende Übereinkunft über die richtige Technik des Dichtens als Abgrenzung nach außen einmal vorausgesetzt, muss es auch für den inneren Kommunikationskreis ein Verfahren geben, das „den schriftlichen Text in seine erfahrbare Präsenz zurückholen und ihn als wirksamen und gültigen neu einsetzen“⁵⁷⁹ kann. Jedoch soll durch das Vorlesen kein Verstehen im hermeneutischen Sinn gewährleistet werden, ist „das laute Lesen im George-Kreis nicht primär ein verstehendes, interpretierendes Lesen auf den Sinn hin“⁵⁸⁰. Robert Boehringer, der der ‚richtigen‘ Vortragsweise von Gedichten einen eigenen Aufsatz widmet, führt die Sprecher romanischer Sprachen als Vorbild an: „Ebenso sind romanische völker dank ihrer kräftigeren leiblichkeit und stärkeren überlieferung fähiger als die deutschen, sprachliche gebilde als einheiten ohne psychologische tiefe oder zergliederung zu erleben und wiederzugeben. Die Franzosen lesen nicht nach dem sinn gewicht sondern nach ‚einem durch gebrauch und wohlklang bestimmten rhythmus‘ [W. v. Humboldt an Goethe].“⁵⁸¹

Stattdessen ist der Zweck des Vortrags, eine Interaktion zwischen Leser und Text zu ermöglichen, wobei der Leser seine Vorerfahrungen und Einstellungen an den Text heranträgt, was als ein Vorausgriff auf wirkungsästhetische Auffassungen gedeutet werden kann. Auch wenn Karlauf die homoerotischen Tendenzen des George-Kreises zu stark in den Vordergrund spielt, so ist doch aufschlussreich, wie er den eben genannten Vorgang auf den *Stern des Bundes* bezieht: „Wegen der eindeutig homoerotischen Grundierung des neuen Buches blieb dies [Bevorzugung der Öffentlichkeit, um Gerüchten vorzubeugen, Anm. d. Verf.] allerdings ein enormes Wagnis. George scheint darauf vertraut zu haben, dass ohne Kenntnis des Codes das meiste nicht *wirklich* zu entschlüsseln war. Was *wirklich* dort stand, konnte nur in der ritualisierten Form des gemeinsamen Lesens erfahren werden. Beim Lesen in kleiner Runde, vor allem beim Lesen zu zweit, bezog jeder die Verse, die für ihn vorgesehen waren, automatisch

⁵⁷⁶ Ebd., 39.

⁵⁷⁷ Dieser übte „rhythmisches Lesen“ (Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 158).

⁵⁷⁸ Ebd., 175.

⁵⁷⁹ Ebd., 171.

⁵⁸⁰ Ebd., 157.

⁵⁸¹ Boehringer, „Über Hersagen von Gedichten“ 80.

auf sich. Der Ältere ging in Führung, der Jüngere wurde zu innigem Nachvollzug des Gelesenen aufgefordert. Das dialogische Sprechen, das George im *Stern* perfektionierte, erzeugte bei dem Probanden „eine ähnliche Bereitschaft zur Auffüllung, wie sie eine religiöse Gemeinde nicht aus dem Wort gewinnt, sondern dem Wort von sich aus zubringt“. Nicht was dort stand, zählte, sondern wie es vom Novizen ergänzt und anschließend umgesetzt wurde.⁵⁸² Besser kann die Auffüllung von Unbestimmtheitsstellen nicht beschrieben werden. Braungarts Textstelle, in der er den Effekt des lauten Vorlesens beschreibt, lässt sich ebenfalls in wirkungsästhetischer Weise deuten: „Das auf diese Weise und in diesem Rahmen rituell gesprochene Wort ist Wirkung, nicht Mitteilung, es ist „Geschehen“.“⁵⁸³ Nicht hermeneutisches Verstehen ist das Ziel, sondern: „Das gemeinsame Lese-Erlebnis führte zu einer neuen Dimension der Wahrnehmung.“⁵⁸⁴

Mit solch einer Form ritualisierten Vorlesens setzen die beiden Dichter und ihre jeweiligen Gruppen in die Tat um, was in der Folge des ‚performative turn‘ verhandelt wird, nämlich „[...] dass Rituale, Aufführungen, Inszenierungen, Sprechakte oder Verhaltensformen nicht bloß aufgeführt werden und etwas abbilden, sondern ihrerseits erstens im Zusammenspiel aller Beteiligten vom Produzenten bis zum Rezipienten Bedeutungen hervorbringen und Realität setzen“⁵⁸⁵. Diese Sinngeneration durch Rituale betont auch Dücker: „Weil rituelle Handlungen von einem Anfang zu einem zugehörigen Ziel verlaufen, haben sie eine Sinn produzierende narrative Struktur.“⁵⁸⁶

Damit wird nicht allein die Kommunikationsebene des inneren Kreises der Eingeweihten gestärkt⁵⁸⁷. In Übereinstimmung mit der Betonung der „Körperlichkeit der Praktiken“⁵⁸⁸ spricht Roos vom pädagogischen Charakter des Vorleserituals: „George betrachtete sein für den Kreis verpflichtendes Lesen als ein dichterisches Erlebnis und als wirksames, psychisches wie physisches Erziehungsmittel“ und nennt das Konzept im Ganzen „Lesen als Körperdisziplinierung“⁵⁸⁹. Für Yeats ist Körperlichkeit ebenso wichtig:

We only believe in those thoughts which have been conceived not in the brain but in the whole body.⁵⁹⁰

⁵⁸² Karlauf, *Stefan George*, 390.

⁵⁸³ Braungart, „Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“, 74.

⁵⁸⁴ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 52.

⁵⁸⁵ Sven Reichardt, „Praxeologische Geschichtswissenschaft. Eine Diskussionsanregung“. *Sozial.Geschichte* 22 (2007) 52.

⁵⁸⁶ Dücker, *Rituale*, 11.

⁵⁸⁷ Vgl. Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 159.

⁵⁸⁸ Reichardt, „Praxeologische Geschichtswissenschaft“, 48.

⁵⁸⁹ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 36.

⁵⁹⁰ Yeats, *Essays and Introductions*, 235. Interessanterweise verhandelt das bereits angesprochene Gedicht ‚The Spirit Medium‘ den Gegensatz zwischen Körper und Geist, wobei jedoch Dichtung und Musik als rein geistige

Das Ziel ist, den Gedichttext „allmähliche Gestalt beim Hören, Lesen, Hersagen und Abschreiben“⁵⁹¹ gewinnen zu lassen, was durchaus nicht im Widerspruch zu einer wirkungsästhetischen Position steht.

Auch in Yeats' dichterischem Freundeskreis, dem ‚Rhymers' Club‘, spielt das laute Vorlesen eine tragende Rolle⁵⁹², mit Yeats als „the central figure of their readings“⁵⁹³. Alford betont besonders die Stärkung des Gruppenzusammenhaltes, die das Vorlesen offensichtlich bewirkt: „Of course, the social function was important to men who believed in a poetry which was to be heard, whether spoken or sung.“⁵⁹⁴ Er berichtet, Yeats habe bei den Zusammenkünften „the palm as the best reader“⁵⁹⁵ erhalten.

Was Raulff über die Vorlesepraxis des George-Kreises sagt, gilt prinzipiell auch für Yeats und seine Mitleser: „Sie sollen laut lesen, nicht um den Text besser zu verstehen, sondern um sich von ihm besser durchdringen zu lassen.“⁵⁹⁶ Raulff vollzieht auch in prägnanter Weise die Abwendung vom hermeneutischen Verständnis zu einem handlungsbetonten Nachvollzug des Textes in seiner Aussage über den „Kult der *lectio*, der die *intellectio*, also die rationale Operation des Textverstehens, entschlossen suspendiert“⁵⁹⁷ nach.

Der Zweck der auf den physischen Aspekt zugeschnittenen Ausgestaltung des Gedichtvortrags dürfte es gewesen sein, die Ausbildung eines gemeinsamen Habitus voranzutreiben, also die „Aneignung sozialer Handlungsformen“⁵⁹⁸ zu ermöglichen. Dabei kommt folgender Grundsatz des Habitusbegriffs Bourdieus zum Tragen: „Die Handlungsmuster prägen sich Bourdieu zufolge nicht so sehr dem Bewusstsein wie dem Körper ein“⁵⁹⁹.

Die konsequente Verfolgung des Ziels, „die Bildung oder Umbildung des gesamten Menschen im Sinne seiner ästhetischen und moralischen Läuterung“⁶⁰⁰ voranzutreiben, kann als eine Strategie der Konstruktion einer Kreisbiographie gewertet werden, die die einzelnen Biographien der Mitglieder überlagert und so eine einheitliche Erinnerung an den Kreis generiert. Indem die hermetisierten Gedichte zu einer ritualisierten Vortragsweise genutzt werden und der äußere Rahmen der Zusammenkünfte zusätzlich rituell aufgeladen wird, wird eine

Ausdrucksformen des Lebens abgelehnt werden zugunsten einer betont chthonischen Körperlichkeit. Da dieser Gegensatz dank der Formfixiertheit und der Nähe zu Texturen in vielen von Yeats' Gedichten als aufgehoben betrachtet werden kann, steht die Semantik von ‚The Spirit Medium‘ in einem merkwürdigen Widerspruch zu Yeats' sonstigem poetischen Programm.

⁵⁹¹ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 41.

⁵⁹² Vgl. Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 42.

⁵⁹³ Schuchard, *The Last Minstrels*, 15.

⁵⁹⁴ Alford, *The Rhymers' club*, 21.

⁵⁹⁵ Ebd., 14.

⁵⁹⁶ Raulff, *Kreis ohne Meister*, 195.

⁵⁹⁷ Ebd., 195.

⁵⁹⁸ Rehbein, *Die Soziologie Pierre Bourdieus*, 87.

⁵⁹⁹ Ebd., 91f.

⁶⁰⁰ Raulff, *Kreis ohne Meister*, 194.

Sicherung der „Kohärenz der Gruppe in Raum und Zeit“⁶⁰¹ betrieben, also die Identität des Kreises zugleich generiert und gefestigt. Dazu müssen die folgenden Voraussetzungen erfüllt sein: „poetische Form, rituelle Inszenierung und kollektive Partizipation.“⁶⁰² Als besonders wichtig erachtet Assmann die Partizipation oder „persönliche Anwesenheit“⁶⁰³, die der Garant für die „Sichtbarkeit“⁶⁰⁴ der rituellen Handlung ist.

Um ein Zusammenspiel aller an einem Text Beteiligten zu ermöglichen, muss allerdings nicht nur im geschriebenen Text, sondern auch in dessen Vortrag die Deutungsoffenheit gewährleistet bleiben. Dies gelingt Yeats und George mittels einer Rezitationsweise, die, ähnlich wie es die Hermetisierungsstrategien tun, die Oberfläche des Textes betont und eindeutige Aussagen erschwert und die folgendermaßen beschrieben werden kann: „The gap in space and the pause in signification make it possible for the pure phonic essence of voice to be heard in its originary violence.“⁶⁰⁵ Für beide Dichter sind zahlreiche Kommentare zu ihrer Vortragsweise überliefert.

Von Georges Gedichtrezitationen ist keine Tonaufnahme erhalten, doch wird seine Vortragsweise oft genug von Zuhörern beschrieben, beispielsweise folgendermaßen: „Kassner erinnert sich an eine Lesung Georges wie an einen magisch-rituellen Akt: „murmelnd Wort an Wort reihend, jedes Pathos vermeidend, als läse er Zauberformeln, Gebete vor in einer Sprache, die niemand zu verstehen brauche, weil sie heilig und zu rein magischen Wirkungen bestimmt sei.“⁶⁰⁶ Von Robert Boehrings Gedichtrezitationen sind Schallplattenaufnahmen erhalten, und da seine spezifische Lesetechnik großen Zuspruch bei George erfuhr, vermutet Braungart, man könne aus ihnen Rückschlüsse auf Georges Vortragsweise ziehen⁶⁰⁷ und stellt fest, dass „sich dieses Lesen weitgehend an die Versgliederungen [hält]; es überspielt die zahlreichen Enjambements nicht, versucht also nicht, syntaktisch-semantische Zusammenhänge, die die poetische Form übergehen, gegen die Versgliederung und den Rhythmus herzustellen und durchzusetzen.“⁶⁰⁸ Das Primat der Form vor der Semantik ist also offensichtlich unumstöß-

⁶⁰¹ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl. (München: C. H. Beck, 2007) 57.

⁶⁰² Ebd., 56.

⁶⁰³ Ebd., 57.

⁶⁰⁴ Dücker, Burckhard. „Literaturpreisverleihungen. Von der ritualisierten Ehrung zur Literaturgeschichte“. *Literaturpreise: Register mit einer Einführung: Literaturpreise als literaturgeschichtlicher Forschungsgegenstand*. Hg. Burckhard Dücker und Verena Neumann (n.p.: Universität Heidelberg / Neuphilologische Fakultät, 2005) 14.

⁶⁰⁵ Budick und Iser, „Introduction“, xviii. Diese Textstelle bezieht sich auf Paul Celan, kann aber genauso gut für Yeats und George verwendet werden.

⁶⁰⁶ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 166.

⁶⁰⁷ Vgl. ebd., 173.

⁶⁰⁸ Ebd., 173.

lich, was auch die Rezitationsweise seiner Freunde beeinflusst. So berichtet Roos von Paul Thierschs Art zu lesen: „Thierschs eigenes Lesen charakterisierte eine strenge, knappe Formung der Laute und Worte sowie eine starke Rhythmik. Es glich einem in Tönen bauenden Lesen. Durch diese Technik sollte das Gelesene einen unpersönlichen Ausdruck erhalten. Die sprachliche Gestalt, der Rhythmus und der Wohlklang der jeweiligen Dichtung sollte zur Geltung kommen.“⁶⁰⁹ In Übereinstimmung mit der Verwendung litaneiartiger Gedichtformen fordert George einen Gedichtvortrag, der „liturgisch psalmodierend“⁶¹⁰ sein soll und von der Verwendung eines „lang ausgehaltenen Dauerton[s]“⁶¹¹ gekennzeichnet ist. Boehringer spricht ebenfalls davon, „das dichterische hersagen“⁶¹² erscheine „als liturgisch monoton“⁶¹³. Carl August Klein lobt die besondere, sich von der Semantik wegbewegende Vortragsweise bereits in der ersten Folge der ‚Blätter für die Kunst‘ vom Dezember 1892 als Richtlinie aus:

durch genau erwogene wahl und anhäufung von konsonanten und vokalen bekommen wir nur einen eindruck ohne zuthat des sinnes.⁶¹⁴

Von Yeats sind dagegen einige Aufnahmen vorhanden und der Öffentlichkeit zugänglich, in denen er seine eigenen Gedichte vorträgt⁶¹⁵. Sie geben Zeugnis von der gleich bleibenden Monotonie, die seine Vortragsweise kennzeichnet.

Lenoski geht davon aus, Yeats unterwerfe seine Gedichte einer gewissen sprachlichen Monotonie, um einen ritualisierten magischen Sprechgesang zu erzeugen, denn er vertrete die Meinung: the „magical word was the chanted word“⁶¹⁶, was durch Yeats’ Aufsatz ‚Bardic Ireland‘ unterstützt wird, in dem es heißt: „A poem and an incantation were almost the same.“⁶¹⁷ Lenoski beschreibt Yeats’ Haltung gegenüber der Lyrik als „something to be heard rather than something to be read in silence“⁶¹⁸. Yeats betrachtet es als unnatürlich, Lyrik allein statt in Gemeinschaft zu rezipieren⁶¹⁹. Er fordert eine Wiederbelebung der mündlichen Tradition und

⁶⁰⁹ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 41f.

⁶¹⁰ *Blätter für die Kunst* 8 (1908-1909), 3.

⁶¹¹ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 41.

⁶¹² Boehringer, „Über Hersagen von Gedichten“, 85.

⁶¹³ Ebd., 86.

⁶¹⁴ *Blätter für die Kunst* 1.II (1892) 48; zitiert nach Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 100.

⁶¹⁵ So etwa in Form einer Audio-CD mit dem Titel ‚The Spoken Word: Poets‘ der British Library oder unter N. N., „William Butler Yeats Audio Files“. <http://students.depaul.edu/~tstukel/atd12.htm>. 29 July 2011.

Beide Quellen stellen ‚The Lake Isle of Innisfree‘ zur Verfügung, von dem Yeats offensichtlich dachte, es sei „the first one that had [...] the rhythm of his own music in it.“ (Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 36).

⁶¹⁶ Lenoski, „The Symbolism of Sound in W.B. Yeats“, 48.

⁶¹⁷ William Butler Yeats, *Early articles and reviews: uncollected articles and reviews written between 1886 and 1900*. Hg. John P. Frayne und Madeleine Marchaterre (New York: Scribner, 2004) 110.

⁶¹⁸ Lenoski, „The Symbolism of Sound in W.B. Yeats“, 51.

⁶¹⁹ Vgl. Schuchard, Ronald. „The Countess Cathleen and the Revival of the Bardic Arts“. *South Carolina Review* 32.1 (1999) 28.

eine Rückkehr zur „bardic tradition“⁶²⁰. Roos führt einen Zeitgenossen Georges an, der die Prädestination auch von dessen Gedichten für die Fortführung einer mündlichen Tradition auf den Punkt bringt⁶²¹.

Jeffares gibt die Worte des englischen Dichters Wilfrid Blunt wieder, welche den Effekt beschreiben, den Yeats' Kombination von Rezitation und musikalischer Untermalung bei selbigem hervorrief:

It was impossible to distinguish whether the words were sense or only sound and the whole effect depended on the reciter. [...] When he [Yeats; Anm. d. Verf.] recites it is impossible to follow the meaning, or judge whether the verse is good or bad.⁶²²

Auch wenn Blunt dieser Methode gänzlich abgeneigt ist⁶²³, so ist doch das, was seine Worte belegen, genau der Effekt, den Yeats höchstwahrscheinlich beabsichtigt. Er zeigt eine verblüffende Parallele zum Einsatz von Negationen in der Lyrik, der ja ebenfalls die Wirkung des Kunstwerks zu einem großen Teil von der Instanz des Rezipienten abhängig macht. Yeats äußert sich an anderer Stelle ähnlich:

The purpose of rhythm, it has always seemed to me, is to prolong the moment of contemplation, the moment when we are both asleep and awake, which is the one moment of creation⁶²⁴.

Darin könnte eine Vorwegnahme der wirkungsästhetischen Position gesehen werden, die dem Lesevorgang den eigentlichen Erschaffungsvorgang zuschreibt.

Es ist eine Fülle von Kommentaren zu Yeats' bevorzugter Vortragsweise überliefert, die in einer erstaunlichen Übereinstimmung von der magischen Wirkung und dem unsicheren Schwebezustand berichten, in dem der Zuhörer gehalten wird und der als probates Mittel gegen hermeneutische Erfassungsversuche des Gehörten gewertet werden kann. Mehrere Zeitgenossen geben hiervon Zeugnis. So beschreibt beispielsweise Holloway Yeats' Gedichtvortrag als „chant-like monotonous method of reading, that robs, as a rule, the poem he reads of any meaning it may have“⁶²⁵. Hierin stimmt Sydney Cockerell ein: Yeats' Art, Gedichte vorzulesen, „seemed [...] to emphasize the rhythm at the expense of the meaning“⁶²⁶. Jessie

⁶²⁰ Schuchard, *The Last Minstrels*, 5.

⁶²¹ Vgl. Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 43.

⁶²² Wilfrid Scawen Blunt, *My Diaries: Being a Personal Narrative of Events 1888-1914*. Band 2. (London: Martin Secker, 1920) 28.

⁶²³ Blunt urteilt über Yeats' Vortragsweise: „[...] all agreed that Yeats' theories of recitation were wrong, useful only for concealing indifferent verse.“ (Blunt, *My Diaries*, 28.)

⁶²⁴ Yeats, *Early essays*, 117.

⁶²⁵ Zitiert nach Schuchard, *The Last Minstrels*, 280f.

⁶²⁶ Zitiert nach ebd., 18.

Rittenhouse, Secretary of the Poetry Society of America, beurteilt das Gedicht 'The Dream of Wandering Aengus' als "that most magical lyric whose symbolism it is unnecessary to know, so beautiful is the mere music and phrasing."⁶²⁷ Die monotone Sprechweise kann wiederum rückgebunden werden an den Begriff der Oberflächenästhetik. Von Yeats' bewusster Nutzbarmachung dieser Verbindung zeugt seine Auffassung: „All art is, indeed, a monotony in external things for the sake of an interior variety“⁶²⁸. In seinem Essay 'Modern Poetry: A Broadcast' bekräftigt er den Vorrang der rhythmischen Betonung vor der einfachen Zugänglichkeit des Gedichtes:

To read a poem like prose, that hearers unaccustomed to poetry may find it easy to understand, is to turn it into bad, florid prose.⁶²⁹

Eine entsprechende Meinung herrscht im George-Kreis:

Denn nur wenn das Gedicht nach seinem Gesetze hergesagt wird, entzieht sich seine runde Geschlossenheit begrifflichen und gefühlsmässigen Annäherungsversuchen und legt sich der fruchtbare Bann auf die Seelen der Hörer, der sie aus dem chaotischen Einzeldasein in ein geordnetes grösseres Leben reißt.⁶³⁰

Lenoski gibt die Kritik eines Rezensenten wieder, der die Hoffnung zum Ausdruck bringt, Yeats' Lyrik könnte „a way back to a true harmony between music and poetry“⁶³¹ sein. Tatsächlich ist es eines von Yeats' hauptsächlichen Anliegen, Gedichtrezitation und Musik zusammenzubringen. Zur praktischen Umsetzung dieses Vorhabens greift er auf den Psalter, eine aus dem Mittelalter stammende Zither, zur Begleitung des Gedichtvortrags zurück und lässt sich sogar einen speziell auf seine Bedürfnisse zugeschnittenen Psalter entwerfen⁶³², der in den folgenden Jahrzehnten häufig vor Publikum zum Einsatz kommt. Seine Zusammenarbeit mit dem Musiker Arnold Dolmetsch, der den Bau des Instruments übernimmt, erweist sich dabei als fruchtbar. Dolmetsch passt die Tonlagen des Psalters an Yeats' eigenartige Rezitationsweise an, denn er ist der Meinung, „the seemingly monotonous speaking or “droning“ to a note could express the subtlest variety of emotion or dreaminess through quartertones“⁶³³. In seinem Aufsatz 'Speaking to the Psalter' aus dem Jahr 1907 macht Yeats die richtige Art deutlich, wie das Vorlesen Musikalität erhalten soll. Er kritisiert die Art und Weise, einem

⁶²⁷ Zitiert nach ebd., 292.

⁶²⁸ Yeats, *Essays and Introductions*, 18.

⁶²⁹ Yeats, *Later essays*, 102.

⁶³⁰ Boehringer, „Über Hersagen von Gedichten“, 88.

⁶³¹ Lenoski, „The Symbolism of Sound in W.B. Yeats“, 51.

⁶³² Vgl. Schuchard, „The Countess Cathleen and the Revival of the Bardic Arts“, 32.

⁶³³ Schuchard, *The Last Minstrels*, 304.

Text eine künstliche Musikalität zu unterlegen und fordert stattdessen, den natürlichen Sprechrhythmus zu übernehmen:

Whenever I spoke of my desire to anybody they said I should write for music, but when I heard anything sung I did not hear the words, or if I did their natural pronunciation was altered and their natural music was altered, or it was drowned in another music which I did not understand.⁶³⁴

Beiden Dichtern wichtig ist der dem rituellen Charakter angepasste Rahmen, in dem der Gedichtvortrag stattfindet.

Bei George herrscht bei solchen Gelegenheiten stets eine feierliche Stimmung – bezeichnenderweise im Sinne der Wirkungsästhetik wird viel geschwiegen⁶³⁵ - und auch die äußerlichen Bedingungen, wie das Wechseln der Schuhe, die Ausschmückung des Raumes mit Blumen⁶³⁶ oder der zeremonielle Charakter des an die Lesung angeschlossenen Essens⁶³⁷, werden auf die Erzeugung einer dem alltäglichen Leben entrückten Atmosphäre abgestimmt. Auch dadurch bekommt das Vorlesen rituellen Charakter, denn das Ritual lässt sich „in diesem Zusammenhang als Performanz im Sinne einer Aufführung verstehen, die durch ihre besondere Rahmung der Alltagswelt entzogen ist.“⁶³⁸ Selbst ein für die Vorlesung häufig benutzter Raum im Hause Wolfskehl, der mit einer kugelförmigen Lampe ausgestattet ist, wird überhöht und fortan das ‚Kugelzimmer‘⁶³⁹ genannt. Durch das bereitstehende Brot und den Wein nebst Früchten⁶⁴⁰ erhält die George-Lesung einen eucharistischen Charakter. Die Kleiderordnung für derlei Anlässe sieht das Tragen von schlichten Festgewändern vor⁶⁴¹. George macht sich durch solcherlei Stilisierungen mit sicherem Instinkt die enorme Wirkung von körperlich erfahrbaren Praktiken zunutze, um den ästhetischen Effekt seiner Lyrik zu verstärken, als hätte er Erkenntnisse der Praxistheorie vorausgeahnt⁶⁴². Yeats steht solchen Inszenierungen in nichts nach. Der Schriftsteller Stefan Zweig berichtet von seiner Zeit in London, während der er an einer denkwürdigen Dichterlesung Yeats’ teilnahm:

Von den Dichtern Englands sah ich nur Arthur Symons. Er wiederum vermittelte mir eine Einladung zu W.B. Yeats, dessen Gedichte ich sehr liebte, und von dem ich aus bloßer Freude einen Teil seines zarten Versdramas „The shadowy Waters“ übersetzt

⁶³⁴ Yeats, *Essays and Introductions*, 14.

⁶³⁵ Vgl. Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 154.

⁶³⁶ Vgl. ebd., 154.

⁶³⁷ Vgl. ebd., 170.

⁶³⁸ Köpping und Rao, „Einleitung“, 2.

⁶³⁹ Vgl. Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 154.

⁶⁴⁰ Vgl. Braungart, „Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“, 73.

⁶⁴¹ Vgl. ebd., 73f.

⁶⁴² Zu deren Interessenschwerpunkt vgl. Reichardt, „Praxeologische Geschichtswissenschaft“, 48.

hatte. Ich wußte nicht, daß es ein Vorlesungsabend werden sollte; ein kleiner Kreis von Auserwählten war geladen, wir saßen ziemlich gedrängt in dem nicht weiträumigen Zimmer, ein Teil sogar auf Schemeln oder auf dem Fußboden. Endlich begann Yeats, nachdem er neben einem schwarzen (oder schwarzüberzogenen) Stehpult zwei armdicke, riesige Altarkerzen entzündet hatte. Alle andern Lichter im Raume wurden gelöscht, so trat plastisch der energische Kopf mit den schwarzen Locken aus dem Kerzenschimmer. Yeats las langsam mit einer melodischen dunklen Stimme, ohne je ins Deklamatorische zu verfallen, jeder Vers erhielt sein volles metallisches Gewicht. Es war schön. Es war wahrhaft feierlich. Und das einzige, was mich störte, war die Preziosität der Aufmachung, das schwarze, kuttonartige Gewand, das Yeats etwas Priesterliches gab, das Schwelen der dicken Wachskerzen, die, glaube ich, einen leicht gewürzten Duft aushauchten; dadurch wurde der literarische Genuß – und das bot andererseits für mich einen neuartigen Reiz – eher eine Zelebrierung von Gedichten als eine spontane Vorlesung. [...] Es war die erste „inszenierte“ Dichtervorlesung, der ich je beigewohnt, und wenn ich mich trotz aller Liebe für sein Werk etwas mißtrauisch gegen diese Kulthandlung wehrte, so hat Yeats dennoch damals einen dankbaren Gast gehabt.⁶⁴³

Der bei beiden Dichtern ausgeprägte Sinn für die große Wirkung alles Rituellen kann in Zusammenhang gebracht werden mit der Tatsache, dass der ‚performative turn‘ in der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert verwurzelt ist, als sich „ein neues Verständnis von Ritual“ herausbildet, das „nun als körperlicher Vollzug“⁶⁴⁴ von Handlungen definiert wird, die auf eine höhere Bedeutungsebene hindeuten.

Da Yeats sein Betätigungsfeld, was den Versvortrag angeht, hauptsächlich ins Theater verlegt, ist ein Blick auf seine Bühnenproduktionen erhellend. Das von ihm gegründete Abbey Theatre ist „envisioned as a theatre of musical speech and chanted verse“⁶⁴⁵. In *A Vision* aus dem Jahr 1937 legt Yeats einer Figur, Daniel O’Leary, seine eigenen Worte in den Mund, so dass sie sagt:

My name is Daniel O’Leary, my great interest is the speaking of verse, and the establishment some day or other of a small theatre for plays in verse. You will remember that a few years before the Great War the realists drove the last remnants of rhythmical speech out of the theatre.⁶⁴⁶

Schuchard verfolgt in seinem Buch minutiös die über Jahrzehnte hinweg erfolgenden Bemühungen von Yeats und seiner kongenialen Partnerin, der Schauspielerin Florence Farr, um die Wiedereinführung des Sprechtheaters und die entsprechende Ausbildung der Schauspieler im

⁶⁴³ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1947) 188.

⁶⁴⁴ Fischer-Lichte, „Performance, Inszenierung, Ritual“, 34.

⁶⁴⁵ Schuchard, *The Last Minstrels*, xxii.

⁶⁴⁶ William Butler Yeats, *A Vision* (London: Macmillan, 1962) 33.

Sprechgesang in der von Yeats' favorisierten Weise. Interessant im Hinblick auf die große Reichweite von Yeats' oberflächenästhetischer Ausrichtung ist der Kommentar von Holloway über die Aufführung von ‚The Countess Cathleen‘: „The medieval treatment suggestive of tapestry robbed the play of its drama & gave only occasional prettiness instead.“⁶⁴⁷ Die Verwendung des Wortes ‚tapestry‘ erinnert stark an die oberflächenästhetische Bedeutung, die der Teppich in Georges gleichnamigem Gedicht hat. Im Jahr 1910 beschäftigt sich Yeats mit einer neuen Aufführungstechnik, in der eine neue Bühnengestaltung und neue Beleuchtungseffekte zum Einsatz kommen⁶⁴⁸ und vollzieht die Verknüpfung von Oberflächenästhetik und religiösem Ritual:

a play should be staged like a missal, the text framed and enhanced by decorative effects.⁶⁴⁹

Mit Blick auf den ersten Teil von Yeats' Aufsatz ‚The Theatre‘ vom Mai 1899 spricht Beckson von „Yeats's increased awareness of the sacred nature of theatrical performances“⁶⁵⁰. In dem Aufsatz heißt es:

In the first day, it is the art of the people; and in the second day, like the dramas acted of old times in the hidden places of temples, it is the preparation of a priesthood. It may be, though the world is not old enough to show us any example, that this priesthood will spread their religion everywhere, and make their Art the Art of the people.⁶⁵¹

Auf Seiten Georges gab es, wenn auch in weitaus geringerem Umfang, ähnliche Versuche der Bühnenreform. Mit der Aufführung seines kurzen, die hermetische Abriegelung des George-Kreises widerspiegelnden sogenannten Weihespiels ‚Der Orden‘ (verfasst im Jahr 1901 und abgedruckt in der fünften Folge der ‚Blätter für die Kunst‘) wollte er „seine Vorstellungen eines modernen Sprechtheaters nach antikem Vorbild“⁶⁵² umsetzen. Auffällig ist auch hier der betont sakrale Charakter des Stückes, das vom Aufnahmeeritus eines Adepten in eine esoterische Gemeinschaft handelt, die an eine Freimaurerloge erinnert. Wie in ‚Litanei‘ und ‚Long-legged Fly‘ lebt dieser Charakter von den Passagen, die dem die Gemeinde verkörpernden Chor vorbehalten sind. George nimmt keine solch umfassende sprecherzieherische Tätigkeit auf wie Yeats – seine tatsächlichen Bemühungen in diesem Bereich und in der Dra-

⁶⁴⁷ Zitiert nach Schuchard, *The Last Minstrels*, 293.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd., 284.

⁶⁴⁹ Ebd., 284f.

⁶⁵⁰ Karl Beckson, *The Religion of Art: A Modernist Theme in British Literature 1885-1925* (New York: AMS, 2006) 94.

⁶⁵¹ Yeats, *Essays and Introductions*, 168.

⁶⁵² Karlauf, *Stefan George*, 439.

maturgie beschränkt sich offenbar nur auf seinen eigenen Freundeskreis⁶⁵³ – dennoch ist er von seinem Einfluss überzeugt: „Es gebe bereits Schauspieler, spekulierte George im Januar 1909 im Gespräch mit Vallentin weiter, die in der von ihm geforderten Weise rezitierten.“⁶⁵⁴ Bereits in der zweiten Folge der *Blätter für die Kunst* aus den Jahren 1894/95 wird gefordert: „Eine neubelebung der B ü h n e ist nur durch ein völliges in-hintergrund-treten des schauspielers denkbar.“⁶⁵⁵ Dies zeugt von der Festlegung Georges auf die äußere Form nicht nur der Dichtung, sondern auch des Dramas. Nicht individuelle Merkmale, sondern Entpersönlichung ist seiner Ansicht nach gefragt. Davon zeugt eine Textstelle aus den *Blättern für die Kunst*, die die „wiedergeburt des schauspiels durch den Vers“⁶⁵⁶ fordert⁶⁵⁷. Allerdings sind Georges Ambitionen in Bezug auf das Theater im Vergleich zu dem, was Yeats erreichen kann, von verschwindend geringem Erfolg gekrönt: „Wie so vieles in diesen Jahren blieb auch der Wunsch nach einer eigenen Bühne ein Traum.“⁶⁵⁸

Bei zwei solchermaßen auf die Form fixierten Dichtern entsteht die betont religionsnahe Prägung der Dichtung selbstverständlich nicht zufällig. Es besteht ein starker Zusammenhang zwischen ihr und dem überaus ähnlichen Selbstverständnis Yeats' und Georges als Dichterfiguren. Beide sehen ihre dichterische Tätigkeit in dem weiteren Kontext der religiösen Berufung; Yeats beispielsweise erhebt den irischen Dichter Anthony Raftery zum Musterdichter, denn „he was so good a poet, and sang such religious songs.“⁶⁵⁹ Er betrachtet den Dichter, den Musiker und den Künstler generell als Nachfolger der Meistermagier⁶⁶⁰ und fordert vom Künstler:

We who care deeply about the arts find ourselves the priesthood of an almost forgotten faith, and we must, I think, if we would win the people again, take upon ourselves the method and the fervour of a priesthood. [...] We must baptize as well as preach.⁶⁶¹

George benutzt das rhythmische Sprechen von Gedichten als Unterstreichung seiner Selbstinszenierung: „Das Intonieren durch die einfache „hersagung“ wirkte wie das Sprechen von

⁶⁵³ Vgl. ebd., 439f.

⁶⁵⁴ Ebd., 440.

⁶⁵⁵ *Blätter für die Kunst* 2 (1894-1895), 34.

⁶⁵⁶ *Blätter für die Kunst* 4.V (1899) 130.

⁶⁵⁷ Köpping und Rao beschreiben die Durchführung eines indischen Ritualtanzes, bei dem von der ausführenden Tänzerin verlangt wird, dass sie „ihre individuelle Persönlichkeit oder Subjektivität aufgeben muß, um sich der Gottheit öffnen zu können“ (Köpping und Rao, „Einleitung“, 10). Aus diesem Grund ist Yeats ein überzeugter Verfechter der Verwendung von Masken, da sie den Schauspieler in den Hintergrund treten lässt.

⁶⁵⁸ Karlauf, *Stefan George*, 183.

⁶⁵⁹ Yeats, *Mythologies*, 19.

⁶⁶⁰ Vgl. Yeats, *Early essays*, 39.

⁶⁶¹ Yeats, *Essays and Introductions*, 203.

Gebeten und entsprach Georges Selbstverständnis als Priester einer neuen Religion⁶⁶², die sich auf der Verehrung der Schönheit gründet⁶⁶³. In seiner Rolle, die er im Übrigen universal anlegt – „Priester, Prophet und Dichter in einem“⁶⁶⁴ – sieht er sich und sehen die Jünger ihn in direkter Nachfolge seines Vorbildes Hölderlin⁶⁶⁵, der zu den hauptsächlichen Vorbildern des Kreises zählt und von dessen Mitgliedern entweder zum „Seher des ‚geheimen‘ Deutschland“⁶⁶⁶ oder als Wiederverkörperung der Antike⁶⁶⁷ stilisiert wird.

Ein priesterliches Dasein hat aber nur dann Sinn und Bestand, wenn es eine folgewillige Gemeinde gibt, die sich im Namen der Religion versammelt.

Yeats operiert mit zwei getrennten ‚Kreisen‘: dem ‚Rhymers‘ Club‘ einerseits und dem ‚Hermetic Order of the Golden Dawn‘ und dessen Nachfolgeorganisationen andererseits. Selbstverständlich ist Yeats‘ Einfluss innerhalb dieser Gemeinschaften schwer zu vergleichen mit der Führungsrolle, die George in seinem späteren Kreis einnimmt. Im Hinblick auf den Rhymers‘ Club ist auch insofern Vorsicht geboten, als weder sein Umfang noch seine Entstehungszeit genau zurückverfolgbar sind⁶⁶⁸. Zwar plant Yeats in den 1890er Jahren die Gründung eines ‚Order of Celtic Mysteries‘⁶⁶⁹, dem Gould einen ‚illuminist animus‘⁶⁷⁰ bescheinigt und welcher unter Umständen ein Gesamtkonzept wie dasjenige von George hätte werden können; der Orden wird jedoch nie tatsächlich ins Leben gerufen. Später beschreibt Yeats sein utopisches Konzept folgendermaßen:

I planned a mystical Order which should buy or hire the castle, and keep it as a place where its members could retire for a while for contemplation, and where we might establish mysteries like those of Eleusis and Samothrace; and for ten years to come my most impassioned thought was a vain attempt to find philosophy and to create ritual for that Order.⁶⁷¹

⁶⁶² Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 44.

⁶⁶³ Vgl. ebd., 87.

⁶⁶⁴ Ebd., 90.

⁶⁶⁵ Vgl. Bernhard Böschstein, „Magie in dürftiger Zeit: Stefan George: Jünger – Dichter – Entdecker“. *George-Jahrbuch* 1 (1996-1997) 22, und Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 184.

⁶⁶⁶ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 138.

⁶⁶⁷ Vgl. Raulff, *Kreis ohne Meister*, 142.

⁶⁶⁸ Vgl. Gardiner, *The Rhymers‘ Club*, 8f.

⁶⁶⁹ Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 77.

⁶⁷⁰ Warwick Gould, „Lionel Johnson comes the first to mind“: Sources for Owen Aherne“. *Yeats and the Occult*. Hg. George Mills Harper (Toronto: Macmillan, 1975) 277.

⁶⁷¹ Zitiert nach Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 77. Der Bezug auf die Mysterien von Eleusis findet sich übrigens auch in Yeats‘ Prosastück ‚Rosa Alchemica‘, wo der zögerliche Initiations-Anwärter Owen Aherne nicht-christliche Mythologie und Christentum als unvereinbare Gegensätze einander gegenüberstellt: „Even if I grant that I need a spiritual belief and some form of worship, why should I go to Eleusis and not to Calvary?“ (Yeats, *Mythologies*, 181.) Nachdem er sich zunächst auf ein nicht-christliches, esoterisches Ritual eingelassen, es aber nicht zur Vollendung gebracht hat, sucht er am Ende Zuflucht im Altbewährten: „There are moments even now when I seem to hear those voices of exultation and lamentation [...]; but I carry the rosary about my neck, and when I hear, or seem to hear them, I press it to my heart [...]; and then the war that rages within me at other times is still, and I am at peace.“ (Yeats, *Mythologies*, 191.) Die rituellen Handlungen der Eleusis-

Bei George tritt sofort der so genannte Kreis, intern auch als ‚Staat‘ bezeichnet, vor Augen. Jedoch existiert dieser nicht von Anbeginn seiner Karriere an; zunächst formiert sich bei George ein loserer Kreis von Gleichgesinnten, so dass über die frühen Jahre in Georges Dichterlaufbahn „nicht von dem innerlich und äußerlich streng strukturierten George-Kreis gesprochen werden [kann], wie er sich [...] seit etwa 1899, gänzlich aber erst nach dem Bruch mit den Kosmikern und dem Tode Maximins im Jahre 1904 herausbildete. Man muß also in den Jahren der Bekanntschaft Klages’ und Schulers mit George von einem aus mehr oder minder unabhängigen Geistern bestehenden Kreis von Mitarbeitern der *Blätter für die Kunst* ausgehen [...].“⁶⁷² Es steht jedoch außer Zweifel, dass sich der eigentliche George-Kreis, der sich nach dem Bruch Georges mit den Kosmikern im Jahr 1904 entwickelt⁶⁷³ ungleich esoterischer und strenger hierarchisch darstellt als jener Dichterkreis des ‚Rhymers’ Club’, in dem sich Yeats engagiert.

Diese letztendlich doch unterschiedliche Entwicklung mag in der Verschiedenartigkeit der kulturellen Situation in Irland beziehungsweise England und Deutschland begründet sein. Während in Deutschland in der Zeit um den ersten Weltkrieg Dichtung in einigen Fällen mit der Bildung oder zumindest der Planung von mehr oder minder esoterischen Künstlerkreisen einhergeht (als Beispiel sei Hans-Henny Jahnn genannt), ist in Yeats’ kulturellem Umfeld keine derartige Tendenz zu verzeichnen. Darauf weist Yeats in einer für den ‚Boston Pilot’ vom 23. April 1892 verfassten Beschreibung des ‚Rhymers’ Club’ hin:

In England the writers do not form groups, but each man works by himself and for himself, for England is the land of literary Ishmaels. It is only among the sociable Celtic nations that men draw nearer to each other when they want to think and dream and work. All this makes the existence of the Rhymers’ Club the more remarkable a thing.⁶⁷⁴

Einen Ausweg bietet für Yeats das Theater, dem er Zeit seines Lebens einen großen Teil seiner Kraft widmet. Das von ihm mitbegründete Abbey Theatre will er zu einem „unique „theatre of speech““⁶⁷⁵ entwickeln. Hier hat er qua natura eine ‚Gemeinde’ zur Verfügung, die sich bereitwillig auf das Geschehen einlässt und ihm als Gradmesser für die Wirkung seiner Lyrik dienen kann. Schuchard berichtet davon, wie Yeats sich die Idealform der Dichter-Zuhörer-Beziehung ausmalt: „The enchanted audience, having become, in Yeats’s words, „a

Mysterien unterlagen absoluter Geheimhaltung, wodurch ihre Teilnehmer einen exklusiven Kreis bildeten. Wenngleich Yeats selbst keinen auf ihn zugeschnittenen hermetischen Zirkel gründet, so reflektiert sein Werk doch stark die Faszination dieser Vorstellung.

⁶⁷² Schneider, „Stefan George und der Kreis der Kosmiker“, 155.

⁶⁷³ Vgl. ebd., 158, und Weber, „Stefan George und die Kosmiker“, 275.

⁶⁷⁴ Zitiert nach Alford, *The Rhymers’ club*, 143.

⁶⁷⁵ Schuchard, *The Last Minstrels*, 191.

single mind, a single energy,“ are moved to „murmur“ these shared rhythms after the poet or reciter, as did the listeners of Dante, Ariosto, Petrarch and others who wrote for the people.”⁶⁷⁶ ‚The Adoration of the Magi‘ schließt sich diesem Ideal an und führt es zu seinem Ursprung, Yeats’ verklärter Vorstellung der irischen Erzähltradition, zurück:

Night after night in winter, Gaelic story-tellers would chant old poems to them over the poteen; and night after night in summer, when the Gaelic story-tellers were at work in the fields or away at the fishing, they would read to one another Virgil and Homer, for they would not enjoy in solitude, but as the ancients enjoyed.⁶⁷⁷

Der Gedichtvortrag wird so zu einer „communal experience of literature“⁶⁷⁸. Anders als bei George teilt sich bei Yeats der Dichter die heilige Aufgabe mit seinem so genannten ‚Reciter‘, der in die vom Dichter verwendeten Hermetisierungsstrategien eingeweiht ist⁶⁷⁹ und eine Mittlerrolle zwischen dem Dichter, der „second in rank only to the king“⁶⁸⁰ ist, und dem Volk übernimmt: he „takes his [the poet’s; Anm. d. Verf.] poems to the people“⁶⁸¹.

George macht sich ebenfalls die Praktiken nutzbar, die den größtmöglichen Effekt auf seine Zuhörer haben und so letztendlich die Bildung einer in seiner Nachfolge versammelten Jüngerschaft ermöglichen: „So wie religiöse Kulte sich immer schon der Techniken des Gesangs, des Theaters oder des Tanzes bedienten, um der praktizierenden Gemeinde einen direkten Kontakt mit dem Göttlichen zu ermöglichen, förderte das Lesen innerhalb des Georgeschen ‚Ordens‘ ein Gemeinschaftsleben, das nicht nur einem priesterlich-zeremoniellen Ritus glich, sondern das dem geistigen Dienst ihres Meisters gewidmet war.“⁶⁸² Elgart spricht von der „soziale[n] Praxis des Kreises, die selbst sakramental aufgeladen war.“⁶⁸³ Bei Yeats gipfelt die Erkenntnis von der praktischen Wirksamkeit der Dichtung in seinem Ziel: „give back literature its old power over men’s hearts“⁶⁸⁴.

Ein in dieser Form nur in Georges Zirkel beobachtbares Phänomen ist der Einsatz des Vorleserituals als Äquivalent zu einem Initiationsritus, der gleichzeitig die soziale Trennlinie zwischen Kreis und Außenwelt markiert. In deutlich abgeschwächter Form nutzt auch Yeats das

⁶⁷⁶ Ebd., 217.

⁶⁷⁷ Yeats, *Mythologies*, 201f.

⁶⁷⁸ Schuchard, *The Last Minstrels*, 200.

⁶⁷⁹ „must have a learned understanding of its [the poem’s; Anm. d. Verf.] symbol and sound“ (ebd., 216).

⁶⁸⁰ Ebd., 212.

⁶⁸¹ Ebd., 212.

⁶⁸² Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 40.

⁶⁸³ Elgart, „Das mythische Bild“, 58.

⁶⁸⁴ Zitiert nach Schuchard, *The Last Minstrels*, 289.

Vorlesen als Mittel zur Auswahl. So verlangt er etwa von seinem Abbey Theatre-Ensemble die Fähigkeit zur ‚richtigen‘ Rezitationsweise und besetzt die Rollen nach dieser Maßgabe beziehungsweise entlässt Schauspieler, die er in dieser Hinsicht nicht für fähig hält⁶⁸⁵; er bezeichnet auch den Dramatiker als „priest initiating his rapt audience into the new religion“⁶⁸⁶. ‚At the Hawk’s Well‘⁶⁸⁷, Yeats’ Stück von 1916/1917 vermag beispielsweise durch seinen hohen Grad an Ritualisierung und Stilisierung, vor allem in der Vortragsweise der Schauspieler, auf den Zuschauer eine sedierende Wirkung auszuüben, was diejenigen bestätigen mögen, die einer Aufführung des Stückes beiwohnen konnten. Vielsagend ist auch, dass einer der Dichter des ‚Rhymers’ Club‘, Dowson, sich weigert, seine Gedichte vorzutragen, da er nicht aufgrund seiner „poorness as a reader“⁶⁸⁸ ausgegrenzt werden will. Jedoch lässt all dies sich nicht mit der das ganze Leben in all seinen Details bestimmenden Zugehörigkeit zum George-Kreis vergleichen. In jener abgeschlossenen Gesellschaft wird das Vorlesezeremoniell als Mittel eingesetzt, um potentielle neue Kreismitglieder von ungeeigneten Anwärtern abzusondern: „Im Lesen offenbart sich unweigerlich die Eignung des „Adepten“ für den Kreis.“⁶⁸⁹ Roos erläutert das Verfahren näher: „Neue Mitglieder mußten vorlesen und konnten somit getestet und anschließend im Kreis aufgenommen werden. Mit dieser Form des Initiationsrituals mußten sich die neuen Jünger des Kreises würdig erweisen. George glaubte, im Vorlesen bereits den Charakter erkennen zu können.“⁶⁹⁰

⁶⁸⁵ Vgl. ebd., 286.

⁶⁸⁶ Daniel Lenoski, „W.B. Yeats and Celtic Spiritual Power“. *Canadian Journal of Irish Studies* 5.1 (1979) 42.

⁶⁸⁷ William Butler Yeats, *The Plays*. Hg. David R. Clark und Rosalind E. Clark (New York: Macmillan, 2001) 297-306.

⁶⁸⁸ Alford, *The Rhymers’ club*, 15.

⁶⁸⁹ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 155.

⁶⁹⁰ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 41.

10. Gemeinschaft stiftender Mythos und Kunst-Leben-Thematik

Eine weitere Parallele zwischen Yeats und George steht, was ihre Tragweite anbelangt, gleich an zweiter Stelle hinter dem Einsatz von Hermetisierungsstrategien: die Erschaffung eines ‚Privatmythos‘, in dem sich weltanschauliches Konzept und Lebensauffassung verdichten und manifestieren, wobei insbesondere das „Thema von Kunst und Leben“⁶⁹¹ zum Tragen kommt. Buchholz bezeichnet dieses als einen „zentralen Themenkreis der Kunsttheorie um 1900“ und betont, es ließe sich „direkt auf die lebensreformerischen Ideen des englischen Kulturtheoretikers John Ruskin [...] zurückführen“⁶⁹², von dem später noch die Rede sein wird.

Sowohl für George als auch für Yeats gilt die Definition des Dichters „als Formgeber eines mythischen Kunstgebildes mit religiösem Anspruch, in das er sich selbst integriert“⁶⁹³, die Elgart bei Yeats ausmacht. Die Frage nach der Religiosität der Privatmythen wird noch näher zu untersuchen sein.

Bei George trägt das Zentrum des Mythos den Namen ‚Maximin‘, der eine stilisierte Verkürzung des Vornamens Maximilian darstellt. Maximilian Kronberger ist ein junger Münchner, der bei seiner ersten Begegnung mit George 13 Jahre alt ist und von George in dessen typischer Manier observiert, auf Tauglichkeit für den Kreis geprüft und schließlich angesprochen wird⁶⁹⁴. In einer kurzen Phase von Anfang 1902 bis Anfang 1904 entwickelt sich zwischen ihnen eine Dichterfreundschaft, und Maximilian, der ambitionierte Jungpoet, erhält von George Rat und Unterweisung in Dichtungsangelegenheiten. Er stirbt jedoch plötzlich und unerwartet im April 1904 an einer Meningitis⁶⁹⁵. Georges Reaktion auf das Ableben des jüngsten seiner Anhänger ist zwiegespalten: einerseits berichtet Karlauf, er sei von Maximilians Tod schwer getroffen gewesen⁶⁹⁶, andererseits schafft George es beispielsweise, innerhalb nur eines Jahres nach Maximilians Tod das Manuskript für das ‚Gedenkbuch‘ an Maximin fertigzustellen, das unter dem Titel ‚Maximin‘ in den Gedichtband *Der Siebente Ring* eingeht, so dass Karlauf argwöhnt: „Es fällt jedoch auf, dass Georges Trauer sowohl von ihm selbst als auch von seiner engsten Umgebung schnell stilisiert wurde.“⁶⁹⁷ Im Hinblick vor allem auf ernüchternde Äußerungen Verweys und Wolfskehls zum ‚Wunder‘ Maximins sieht er seinen

⁶⁹¹ Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik* 2, 160.

⁶⁹² Kai Buchholz, „Kunsttheorie und Ästhetik um 1900“. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. (Darmstadt: Häusser, 2001) 265.

⁶⁹³ Elgart, „Das mythische Bild“, 418.

⁶⁹⁴ Vgl. Karlauf, *Stefan George*, 342.

⁶⁹⁵ Vgl. ebd., 342.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., 347.

⁶⁹⁷ Ebd., 348.

Verdacht bald bestätigt: „[...] klar ist: Plan und Anlage des Ganzen standen fest, bevor George Maximilian Kronberger begegnet war.“⁶⁹⁸

Osterkamp kommt unter Einbeziehung der Vorrede des Maximin-Gedenkbuches zu einer vergleichbaren Einschätzung des Maximin-Mythos: „Völlig identisch wurde der Gott mit seinem Denkbild deshalb erst dann, als er starb und sich seine irdische Gestalt nicht mehr störend vor die Imago der ersehnten Erlöserfigur schieben konnte.“⁶⁹⁹

Aus diesen Erkenntnissen können zwei fundamentale Schlussfolgerungen gezogen werden. Zunächst einmal besteht kein Zweifel an der Austauschbarkeit sowohl des realen Vorbildes Maximilian Kronberger als auch der mythisierten Figur Maximins. George sieht sich in einem Gespräch mit Verwey zu einem aufschlussreichen und etwas schockierenden Geständnis genötigt: „Als ihm Verwey in dem erwähnten Gespräch von 1910 entgegenhielt, ein Dichter dürfe seinen Genius nicht zum Gegenstand allgemeiner Anbetung erklären, meinte George erregt, Maximin könnte auch „ein schwarzer Stein sein oder eine grüne Kugel“. Für ihn zähle nicht das Was, sondern das Wie, nicht der Inhalt des Glaubens, sondern die Hingabe der Gläubigen.“⁷⁰⁰ Im niederländischen Original liest es sich folgendermaßen: „Het kernpunt van zijn betoog was wat hij ‘die Substanz’ of ook ‘der neue Schauer’ noemde. ‘Was die Substanz ist, macht nichts aus. Sie kann ein schwarzer Stein sein oder eine grüne Kugel.’“⁷⁰¹

Der Maximin-Mythos ist damit als weitere Ebene zu betrachten, die von der Achse der Hermetisierungsstrategien durchstoßen wird. Die Leerstelle, die im kleinen im Gedicht wirkt und dort zur Hermetisierung beiträgt, setzt sich fort über das „formale Arkane“⁷⁰², das die Welt des George-Kreises im Innersten zusammenhält und erlebt schließlich im Maximin-Mythos eine weitere Ausdehnung und Perfektionierung. Was den Grad der Durchdringung der Hermetisierungsstrategien anbelangt, verhält es sich ähnlich wie mit dem mythischen Bild, dessen Spur bei Yeats und George Elgart folgt und welches sie „auf allen Ebenen des Textes integriert“⁷⁰³ findet.

Nicht auf Maximin selbst kommt es an, sondern auf die Form, die er besetzt hält. Daher bezeichnet Braungart Maximin auch als „kultisches Zentrum der ästhetischen Rituale, deren Spielraum er kontrollieren soll. Er ist ein mythopoetischer Gott: Maximin, nicht Maximilian Kronberger. Es gibt ihn nur im poetischen Text, und an ihn ist er gebunden. In ihm radikali-

⁶⁹⁸ Ebd., 352.

⁶⁹⁹ Ernst Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte: Stefan Georges Neues Reich* (München: Carl Hanser, 2010) 193.

⁷⁰⁰ Karlauf, *Stefan George*, 359.

⁷⁰¹ Albert Verwey en Stefan George: *De documenten van hun vriendschap. Bijeengebracht en toegelicht door Mea Nijland-Verwey* (Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1965) 267. Übersetzt lautet es ‚Die Kernfrage seines Arguments war was er ‘die Substanz’ oder auch ‘der neue Schauer’ nannte. ‘Was die Substanz ist, macht nichts aus. Sie kann ein schwarzer Stein sein oder eine grüne Kugel.’“

⁷⁰² Raulff, *Kreis ohne Meister*, 231.

⁷⁰³ Elgart, „Das mythische Bild“, 424.

siert sich, was die Gestalt- und Gebildeästhetik Georges zum Gedicht selbst sagt: daß es unhintergebar sei.⁷⁰⁴ Es sind zwei verschiedene Meinungsrichtungen zu verzeichnen, was die Einflüsse auf den Maximin-Mythos anbelangt. Lehnen führt die Konzeption Maximins auf Mallarmé zurück: „Es steht wohl außer Zweifel, daß Georges Mythos-Konzeption [...] in die Traditionslinie Mallarmés [...] gehört. Nicht eine Legendenfigur, sondern die entpersönlichte, exemplarische Gott-Mensch-Gestalt [...] steht im Zentrum beider Poetiken.“⁷⁰⁵ Osterkamp dagegen sieht George hier in der Nachfolge Hölderlins, der durch Norbert von Hellingrath zu einem der Lieblingsdichter des Kreises aufrückte, „denn es war Hölderlins *Hyperion*, der George nach dem Tod Maximilian Kronbergers am 15. April 1904 das typologische Muster für die Vergötterung Maximins lieferte.“⁷⁰⁶ Von seiner Überzeugung, George habe mit Maximin einen durch und durch geplanten und kalkulierten Mythos geschaffen, spricht auch Osterkamps folgende Äußerung: „George [brauchte; Anm. d. Verf.] bei seiner poetischen Setzung des Maximin-Kults nur die Gedankenfiguren und dichterischen Formeln, mit denen Hölderlin Diotima als Göttin der Schönheit inaugurierte, auf den göttlichen Knaben zu applizieren [...].“⁷⁰⁷ Zusätzlich weist er auf ein interessantes Detail der Georgeschen Editionspraxis hin. Offensichtlich plante George für das auf das Todesjahr Maximilian Kronbergers folgende Jahr 1905 eine Neuausgabe des *Hyperion*, rückte jedoch von diesem Ansinnen wieder ab, da es seinem eigenen Mythos wohl geschadet hätte: „In der Kombination seines Maximin-Gedenkbuchs mit dem Hölderlinschen *Hyperion* hätte für George das größte Risiko gesteckt, das ein Religionsstifter eingehen kann: die Einsetzung des neuen Gottes als einen literarischen Coup erkennbar werden zu lassen, der allein durch eine poetische Tradition beglaubigt wird. So war es nur schlüssig, dass George diesen Plan rasch wieder fallen ließ.“⁷⁰⁸

Was Lehnen und Osterkamp, trotz ihrer unterschiedlichen Auffassung bezüglich des hauptsächlichen Einflussnehmers, vereint, ist die Ansicht, Maximin sei lediglich als beispielhafte, im Grunde leere Gottheit anzusehen; so urteilt Osterkamp abschließend: „Der Charakter von Georges Gott besteht in seiner Charakterlosigkeit; er ist pure Präsenz und sonst nichts.“⁷⁰⁹

Wie bereits im Fall des ‚Geheimnisses‘ ist infolgedessen die Stoßrichtung der George-Kritiker nicht verwunderlich. Rudolf Borchardt beispielsweise „sah den Maximin-Kult als private Angelegenheit des von Allmächtsphantasien ergriffenen Dichters und entzog ihm damit die Legitimation für seine Heilsbringer-Lehre. [...] Er beurteilt den Maximin-Kult als Erfindung

⁷⁰⁴ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 237.

⁷⁰⁵ Ludwig Lehnen, „Politik der Dichtung: George und Mallarmé“. *George-Jahrbuch* 4 (2002-2003) 24f.

⁷⁰⁶ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 141.

⁷⁰⁷ Ebd., 146.

⁷⁰⁸ Ebd., 142.

⁷⁰⁹ Ebd., 167.

Georges, dessen einziger Sinn und einziges Ziel der Meister selbst sei.⁷¹⁰ Max Weber äußert sich ähnlich ratlos:

„Letztlich hielt er [Max Weber; Anm. d. Verf.] „die Art und Weise des Maximin-Kultus schlechthin [für] absurd, weil sich von dieser Erlöser-Inkarnation mit aller Gewalt nichts aus-sagen läßt, was seine Göttlichkeit für andere als diejenigen, die ihn persönlich kannten, ir-gendwie glaubhaft machen könnte“.⁷¹¹ Zu dieser Art von verständnisloser Reaktion meint Lehnen: „Von einem traditionellen religiösen Standpunkt aus ist dieses Geschehen natürlich „Trug“ und „Betrug““⁷¹².

Wenn Karlauf von der Planung des Mythos spricht, so meint er damit, dass die Idee dazu be-reits vor dem Tod Maximilians angelegt ist. Auch Braungart weist darauf hin, „daß die meis-ten Gedichte des ‚Siebenten Rings‘ vor dem Tod Kronbergers geschrieben und erst im Nach-hinein von George als Trauerritual inszeniert wurden.“⁷¹³ Es könnte sogar boshafterweise gemutmaßt werden, dass der unvermutet eintretende Todesfall trotz des dadurch hervorgeru-fenen Schocks in etwas Positives umgemünzt und flugs als letzter noch fehlender Baustein in das mythologische Gebäude eingefügt wird. Der bereits bestehende Plan ist jedenfalls ein Indiz dafür, dass hinter der Erschaffung des Mythos ein übergeordneter Zweck zu suchen ist. Dieser besteht zuvorderst in einer Verstärkung des Effekts, auf den auch die Rede vom ‚Ge-heimnis‘ und das Vorleseritual abzielt: die Festigung des Gruppenzusammenhalts: „Die Fak-tizität der Beziehung rückte dabei umso mehr in den Hintergrund – auch in Georges eigener Wahrnehmung -, je stärker der Tod des Frühvollendeten gemeinschaftsbildende Wirkung ent-faltete.“⁷¹⁴ Um der Person, um die sich der Privatmythos dreht, eine solche Macht zu verlei-hen, ist jedoch das Vorbild eines gewöhnlichen Menschen nicht ausreichend, da es zu profan und daher wirkungslos ist. George erkennt daher frühzeitig und mit sicherem Instinkt, dass Maximilian der Stilisierung zur Gottheit Maximin bedarf, um als kultisches Zentrum für den Kreis in Frage zu kommen: Maximin soll zum „gemeinschaftsstiftenden Element“⁷¹⁵ werden.

⁷¹⁰ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 168.

⁷¹¹ Ebd., 188.

⁷¹² Lehnen, „Politik der Dichtung“, 25.

⁷¹³ Braungart, „Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“, 64; vgl. auch seine Bemerkung hierzu auf S. 103 in *Ästhetischer Katholizismus*.

⁷¹⁴ Karlauf, *Stefan George*, 350.

⁷¹⁵ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 89f.

10.1 Die Religionsfrage

Wenn es um das Problem der Religiosität Yeats' und Georges geht, so ist zunächst einmal festzuhalten, dass keiner von beiden sich als der christlichen Religion zugehörig fühlte. Angesichts der offensichtlichen Vergöttlichung Maximins und der Anlage von *A Vision* als religiöses Dokument drängen sich einige Fragen auf: kann von einer ‚Ersatzreligion‘ gesprochen werden oder nicht? Hat das religiöse Bestreben, falls es denn eines ist, Offenbarungscharakter und schließlich: welcher Glaubensinhalt steht im Zentrum dieser Form von Religiosität?

Bei Yeats scheint zunächst ein größerer Konsens unter den am Diskurs Teilnehmenden zu herrschen. Es besteht kein Zweifel darüber, dass Yeats sich während seines Lebens tief ins Gebiet esoterischen und okkulten Gedankenguts und dessen praktischer Umsetzung vorwagte und dies enormen Einfluss auf die Gestaltung seiner Gedichttexte hatte. Eine Analyse der einzelnen religiösen und pseudoreligiösen Bezugssysteme gestaltet sich allerdings äußerst schwierig, denn „one refers to Yeats's 'occultism', but the term covers numerous and even highly disparate sources, including Irish folklore, Theosophy, Rosicrucianism, Hermeticism, Alchemy, Astrology, Gnosticism, Eastern (particularly Indian and Hindu) and Western mysticism, the works of Emmanuel Swedenborg and William Blake, Spiritualism, the Cabbala, the Tarot, Neoplatonism, and Freemasonry.“⁷¹⁶ Empfehlenswert ist die Untersuchung von Graham Hough mit dem Titel ‚The Mystery Religion of W.B. Yeats‘, die sich detailliert der verschiedenen Einflüsse wie dem der Theosophical Society und des Hermetic Order of the Golden Dawn mitsamt deren Hintergründen sowie Yeats' kryptisch anmutendem Hauptwerk in diesem Bereich, *A Vision*, annimmt. Allerdings nähert sich Hough Yeats' kryptischen Konstrukten oftmals zu wenig kritisch.

Dass Yeats das Bedürfnis nach Religiosität hatte, ist ebenso unbestritten. So zitiert Allt Yeats' Worte: „I did not think that I could live without religion“⁷¹⁷.

Ähnlich wie bei George gestaltet sich die darüber hinaus gehende Diskussion äußerst kontrovers, und das Gros derer, die sich mit der Religionsfrage bei Yeats beschäftigen, scheut sich, eine spezifisch Yeatssche Religion konstatieren zu wollen. So geht beispielsweise Allt davon aus, Yeats habe einen „cult of verse“⁷¹⁸ betrieben, verwahrt sich aber gegen die Verwendung

⁷¹⁶ Materer, „Occultism“, 239.

⁷¹⁷ Zitiert nach Allt, „Yeats, Religion, and History“, 5.

⁷¹⁸ Ebd., 627.

des Begriffes Religion: „It would accordingly be vain to ask any further about his religion. He neither possessed one, nor was he likely to acquire one.“⁷¹⁹

Brooks fordert, im Spannungsfeld von Kunst und Religion Vorsicht walten zu lassen und nicht von einer ‚Ersatzreligion‘ zu sprechen: „But one can ask that we all try to understand the present cultural situation, that we try to define our terms and use them responsibly, and that we be wary of conceptions that would turn literature into an ersatz religion or religion into a kind of fairy tale with ethical implications“⁷²⁰, erkennt aber gleichzeitig an, dass „our own century has provided signal instances of a purely aesthetic religion – that is, aesthetics substituting for religion as when we find the artist or the philosopher trying to shape his own life into a work of art“⁷²¹. Yeats (und auch George) lässt sich dank mehrerer Gedichte und eigener Aussagen zweifelsfrei als ein solches Beispiel identifizieren, weshalb auch im folgenden quasi als Arbeitstitel von einer ästhetischen Religion gesprochen werden soll. Das *Lexikon für Theologie und Kirche* weist auf die Schwierigkeiten des Begriffes Religion hin: eine eindeutige Bestimmung der Merkmale von Religionen sei nicht möglich⁷²² und der Begriff der Religion sei keine „normativ fixierte Kategorie“⁷²³. Aufgrund dieses begrifflichen Spielraums erscheint es als legitim, auch im Fall von Yeats und George von einer Form der Religion zu sprechen.

Das Thema von Kunst und Leben, das sich bei Yeats in einer Formung und Haltbarmachung der weltlichen Existenz nach den Regeln der Kunst darstellt, ist der Dreh- und Angelpunkt in der Religionsfrage. Interessanterweise gibt es in der Forschung sowohl zu Yeats als auch zu George eine Position, die der Kunst die Fähigkeit abspricht, das Leben überformen zu können, woraus der Schluss gezogen wird, dass es so etwas wie eine ästhetische Religion nicht geben könne. So sagt Brooks: „A religion makes some ultimate claim on our belief. It demands a commitment. A literary experience, on the other hand, does not.“⁷²⁴ Auerochs, der sich Georges möglicher Religion widmet, geht davon aus, „im Gegensatz dazu scheint es nicht nur nicht der Sinn der Kunst zu sein, in künstlerisches Leben überzugehen; die Kunst scheint zur umfassenden Überformung des Alltags auch unfähig, die Führung eines im ganzen künstlerischen Lebens also nicht nur fragwürdig, sondern auch unmöglich zu sein.“⁷²⁵ Beide

⁷¹⁹ Ebd., 628.

⁷²⁰ Cleanth Brooks, „Religion and Literature“. *The Sewanee Review* 82.1 (1974) 107.

⁷²¹ Ebd., 104.

⁷²² Vgl. Hans Zirker, „Religion: I. Begriff“. *Lexikon für Theologie und Kirche: Achter Band: Pearson bis Samuel* (Freiburg i. Br.: Herder, 2006) 1034.

⁷²³ Ebd., 1034.

⁷²⁴ Brooks, „Religion and Literature“, 95.

⁷²⁵ Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006) 110.

Dichter hätten wahrscheinlich einer solchen Ansicht widersprochen. Die Gedichttexte, die sich unter der ‚Life as art‘-Idee subsumieren lassen, sprechen eine andere Sprache.

Vom Thema von Kunst und Leben (oder ‚Life as art‘-Idee, wie Allen seinen Beitrag übertitelt) her kommend, kann das Elend, von dem Breuer im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Religionsbegriff spricht⁷²⁶, als das Elend interpretiert werden, das ein profanes, nicht der alltäglichen Welt entthobenes Dasein mit sich bringt. Hier lässt sich Osterkamps Auffassung unterstützend anbringen, der von einer ‚Selbsterlösung aus [dem] Elend‘ eines nicht mehr ‚harmonischen Daseins‘⁷²⁷, wie es noch die griechische Antike kannte, spricht. Allerdings beinhaltet die Kunstexistenz keine Jenseitsvorstellung, worauf Elgart hinweist⁷²⁸. Das Jenseits des Maximin-Mythos ist damit für Lehnen an die Konzeption Mallarmés angelehnt und stellt sich dar als ‚leere Transzendenz‘⁷²⁹. Maximin erscheint so ‚nicht als Erlöser im christlichen Sinne‘⁷³⁰, der für ein Weiterleben in einer jenseitigen Welt bürgt, sondern als in seiner letztendlichen Form austauschbaren Blaupause für das Verfahren der richtigen Selbststilisierung, dessen Befolgung für die Kreismitglieder verpflichtend ist und welches aufgrund seiner starken Betonung des Ritualen mit den bisherigen Erkenntnissen über hermetisierte Gedichte hervorragend zu vereinbaren ist. Der Maximin-Kult ist auch für Osterkamp keine Anbetung einer transzendenten Gottheit, sondern ‚Ausdruck eines dichterischen Wirkungswillens, der dem Anspruch der Dichtung auf lebensverändernde Kraft höchste Verbindlichkeit durch die Verkündigung eines neuen Gottes zu verleihen suchte‘⁷³¹, und somit erscheint der Gott als ‚eine poetische Konstruktion‘⁷³².

Nicht umsonst gehen, wie gewohnt, Inhalt und äußere Aufmachung auch beim ‚Gedenkbuch‘ für Maximin Hand in Hand: ‚Wie beim ‚Teppeich des Lebens‘ sollte das Äußere die Macht und Verschlussheit eines Siegels suggerieren, das den Inhalt des Buches wie ein Gralshüter

⁷²⁶ Vgl. Stefan Breuer, ‚Zur Religion Stefan Georges‘. *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘*. Hg. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschstein (Tübingen: Niemeyer, 2001) 225.

⁷²⁷ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 96.

⁷²⁸ Vgl. Elgart, ‚Das mythische Bild‘, 429.

⁷²⁹ Lehnen, ‚Politik der Dichtung‘, 25. Murray weist darauf hin, dass auch Wildes Ideal ein ‚Catholicism in negative, devoid of transcendence‘ (Claire Masurel Murray, ‚From the beauty of religion to the religion of beauty: Catholicism and aestheticism in fin-de-siècle poetry‘. *Ecstasy and Understanding*. Hg. Adrian Grafe (London: Continuum, 2008) 21) gewesen sei.

⁷³⁰ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 237. Oelmann spricht von Georges ‚nicht-transzendente[r] Gottesauffassung‘ (Ute Oelmann, ‚Der George-Kreis. Von der Künstlergesellschaft zur Lebensgemeinschaft‘. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. (Darmstadt: Häusser, 2001) 462). Auch Lehnen bemerkt mit Blick auf das Gedicht ‚Über wunder sann ich nach‘ aus dem *Stern des Bundes*, das mit den Versen ‚Riss ich nicht ins enge leben/ Durch die stärke meiner liebe/ Einen stern aus meiner bahn?‘ endet: ‚[...] der Gott ist keine reine Transzendenz, sondern vom Dichter geboren [...]‘ (Ludwig Lehnen ‚Die „heidnische Möglichkeit“: Grundlagen der symbolistischen Kunstreligion bei Mallarmé und George‘. *Kunstreligion. Bd. 2: Radikalisierung des Konzepts nach 1850. Zweiter Teil der trilateralen Taugung in der Villa Vigoni 2010*. Hg. Alessandro Costazza, Gérard Laudin und Albert Meier (Berlin: De Gruyter (im Erscheinen)) 19).

⁷³¹ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 71.

⁷³² Ebd., 119.

umschließt.⁷³³ Breuer bindet die Selbststilisierung zurück an den religiösen Diskurs: „Der Mensch schließlich ist nicht zur Zerrissenheit verurteilt, sondern imstande, es zur Vollkommenheit zu bringen – wenn auch nur in seinen höchsten Exemplaren. Im Heros, im Künstler und im Priester-Propheten haben wir es nicht bloß, wie in der romantischen Mittler-Lehre, mit Dolmetschern und Interpreten Gottes zu tun, vielmehr mit Gestaltwerdungen des All-Einen, Entfaltungen Gottes in unterschiedlichen Erscheinungen“⁷³⁴. In diesem Sinne spricht Murray vom „decadent myth of the priestly artist“⁷³⁵.

Zuzustimmen ist Allt, wenn er von Yeats' ästhetischer Religion sagt: „There is no central, coordinating deposit of truth, no revelation.“⁷³⁶ Hough, der verschiedene Gründe dafür anführt, dass *A Vision* als Offenbarung zu werten sei⁷³⁷, schlägt an anderer Stelle eine gegensätzliche Richtung ein, wenn er sagt, der Hermetic Order of the Golden Dawn sei „more in tune with his [Yeats's; Anm. d. Verf.] real needs“⁷³⁸ gewesen, da „there was no credo or statement of belief as such; all was implicit in the ritual.“⁷³⁹ In Houghs letztgenannter Ansicht scheint hier eher der Schlüssel zu einem adäquaten Umgang mit der Religionsfrage zu liegen als in dem Versuch, *A Vision* die Aufgabe der Offenbarung letztgültiger Wahrheiten aufbürden zu wollen, was angesichts des kryptischen Charakters des Werkes sowieso ein schwieriges Unterfangen darstellte. An dieser Stelle lohnt sich ein Blick auf die Diskussion, die auf das Ritual abhebt. So sagt Auerochs: „In traditioneller Religion ist das Ritual jedoch eine Form religiöser Praxis, während im Konzept der Verleibung des Gottes Ritualität selbst zur Substanz der Religion wird.“⁷⁴⁰ Dem ist insofern zuzustimmen, als es der Tatsache Tribut zollt, dass in einer ästhetischen Religion, wenn es sie denn gibt, das formalästhetische Moment des Rituals im Vordergrund steht. Lehnen kritisiert allerdings zu Recht an der Äußerung, dass sie „die Konsubstanzialität des Rituals in ‚traditionellen‘ Religionen verkennt“⁷⁴¹. Ohne Transsubstantiation würde jedenfalls die ästhetizistische Auffassung der Verbindung von Kunst und Religion im Thema von Kunst und Leben nicht funktionieren: „The poet is priestly because he too enacts a form of transubstantiation through his art, turning ephemeral

⁷³³ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 92.

⁷³⁴ Breuer, „Zur Religion Stefan Georges“, 237.

⁷³⁵ Murray, „From the beauty of religion to the religion of beauty“, 24.

⁷³⁶ Allt, „Yeats, Religion, and History“, 630.

⁷³⁷ Vgl. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 63.

⁷³⁸ Ebd., 41.

⁷³⁹ Ebd., 42.

⁷⁴⁰ Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, 102.

⁷⁴¹ Lehnen, „Die ‚heidnische Möglichkeit‘“, 5.

impressions into eternal beauty.“⁷⁴² Mittels des Bezugs auf das Ritual schafft es Murray, Religion und Kunst einander anzunähern: „Religion and art merge to become the two sides of the same reality in the pageant of Catholic rituals.“⁷⁴³ Es ist jedoch mit Blick auf die Hermetisierungsstrategien wichtig zu betonen, dass durch diesen Schritt sich nichts an der Selbstbezüglichkeit von Kunst und Ritual ändert. So weist Murray darauf hin, dass „the magnificence and splendour of the ritual are emptied of their sacred dimension, and the liturgical symbol loses its deictic function. It does not point any longer to something beyond itself, but becomes self-sufficient and is considered first and foremost for its aesthetic qualities.“⁷⁴⁴

Auerochs' Ausführungen weisen im Weiteren auf einen geschickten Kniff hin, den sowohl George als auch Yeats anwenden, um ihrer jeweiligen ästhetischen Religion einen Offenbarungscharakter zu verleihen, den sie im Grunde gar nicht besitzt. Indem George Maximin als „Muster aller Offenbarungen“, als „Wandel eines menschengewordenen Gottes auf Erden“ stilisiert, „erfüllt die Erscheinung Maximins die Grundvoraussetzung aller Religion, die Heteronomie. Daß der Gott kommt, ist nicht eine von Menschen erdachte und gemachte Veranstaltung, sondern die Weise, wie sich der Gott selbst offenbart.“⁷⁴⁵

Die Vorrede zum Maximin-Gedenkbuch macht mehr als deutlich, dass George Maximin als Offenbarung verstanden wissen will. Hier heißt es:

Die mitgebürtigen die ihn nicht sahen und die späteren werden nicht begreifen wie von solcher jugend uns solche offenbarung zuteil wurde.⁷⁴⁶

In ‚Erwiderungen: Das Wunder‘ (*Der Siebente Ring*) ist auch ausdrücklich von der zunächst erwarteten und dann eintretenden Offenbarung des Gottes die Rede:

Steigst du noch mit wirrem haare
Durch verbotene bezirke?
Flehst dass ER sich offenbare?
Schau wie er hienieden wirke
Durch den staub mit feuer fahre!⁷⁴⁷

Angesichts der letztendlichen Leere des ‚Gottes‘ Maximin erscheint Lehnens Kritik berechtigt, der die Ansicht ablehnt, die ‚Kunstreligion‘ „müsse der den dogmatischen Religionen

⁷⁴² Murray, „From the beauty of religion to the religion of beauty“, 25.

⁷⁴³ Ebd., 20.

⁷⁴⁴ Ebd., 21.

⁷⁴⁵ Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, 103.

⁷⁴⁶ Stefan George (Hg.), *Maximin: Ein Gedenkbuch* (Berlin: von Holten, 1907) n. pag.

⁷⁴⁷ George, *Der Siebente Ring*, 93.

entlehnten ‚Offenbarungsauthentizität‘ oder ‚-autorität‘ gerecht werden, wie es besonders gern anhand des Maximin-Mythos dargelegt wird.⁷⁴⁸

Yeats greift zu einem ähnlichen Mittel wie George: er verleiht seinem religiösen Konstrukt Fremdgesetzlichkeit, indem er es auf das sogenannte ‚automatic writing‘ zurückführt, das seine junge Frau George wenige Tage nach ihrer Hochzeit 1917 begann, und vorgibt, dadurch mit Wesen in Kontakt getreten zu sein, die ihm „metaphors for poetry“⁷⁴⁹ geben wollten.

Die Religionsfrage ist nicht mit letztendlicher Sicherheit zu beantworten. Nichtsdestoweniger lässt sich mit Blick auf die festgestellten Hermetisierungsstrategien eine Art Ausgangspunkt festmachen: die unauflösliche Verbindung der ‚Religion‘ Georges und Yeats‘ mit der Kunst und damit mit dem Text. Dann erscheint es sogar plausibel, dass Allt, der sich eigentlich gegen die Verwendung des Begriffes ‚Religion‘ im Zusammenhang mit Yeats wehrt, dessen folgende Aussage heranzieht:

I had made a new religion, almost an infallible Church of poetic tradition, of a fardel of stories, and of personages, and of emotions, inseparable from their first expression, passed on from generation to generation by poets and painters with some help from philosophers and theologians.⁷⁵⁰

Braungart weist auf die Untrennbarkeit des Georgeschen Mythos von der Kunst hin, wenn er sagt, Maximin gebe es „nur im poetischen Text“⁷⁵¹. Außerdem mahnt er zur Vorsicht davor, in Maximin einen einzigartigen, inkarnierten Gott mit christologischen Anleihen zu sehen, den dieser vorgibt zu sein: „So ist die mythische Figur Maximin in der Tat eine ästhetische Mythologie, die nur so erscheint, wie sie ist, und die nicht wirklich (allegorisch, religiös) übersetzt werden kann, so sehr sich die Jünger (und vielleicht auch George selbst) diese Sinnstiftung womöglich wünschten.“⁷⁵² George selbst distanziert sich von einem Religionsbegriff, der unabhängig von der Kunst existiert:

Ohne Bezug zum Kunstwerk bietet die Religion lediglich einen Ersatz für den unkünstlerischen Menschen⁷⁵³.

Am wichtigsten ist es wohl, die zentrale Stellung des Rituals in der Ästhetik zu beachten. Diese veranlasste Yeats dazu, dem ‚Hermetic Order of the Golden Dawn‘ den Vorzug vor der ‚Theosophical Society‘ zu geben: „Although theosophical and mystical beliefs were a neces-

⁷⁴⁸ Lehnen, „Die „heidnische Möglichkeit““, 2.

⁷⁴⁹ Yeats, *A Vision*, 8.

⁷⁵⁰ Yeats, *Autobiographies*, 115; vgl. Allt, „Yeats, Religion, and History“, 629.

⁷⁵¹ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 237.

⁷⁵² Ebd., 237.

⁷⁵³ Elgart, „Das mythische Bild“, 419.

sary groundwork, he considered the ritual practices of the Golden Dawn, with its elaborate symbols and ceremonies, still more crucial”⁷⁵⁴. Arthur Symons soll hier in Bezug auf Ritual, Ästhetik und Religion das letzte Wort haben:

[...] literature, bowed down by so many burdens, may at last attain liberty, and its authentic speech. In attaining this liberty, it accepts a heavier burden; for in speaking to us so intimately, so solemnly, as only religion had hitherto spoken to us, it becomes itself a kind of religion, with all the duties and responsibilities of the sacred ritual.⁷⁵⁵

All dies vorausgesetzt, mag es erlaubt sein, mit aller gebotenen Vorsicht von einer ‚Religion of Art‘ zu sprechen, wie dies Beckson tut⁷⁵⁶.

10.2 Michael Robartes und Maximin zwischen Transzendenz und Immanenz

Das Thema von Kunst und Leben stellt sich dar in der Idee einer ewigen Existenz in der Kunst beziehungsweise einer ewigen Existenz, die mit Hilfe der Kunst erreicht werden kann. In Verbindung damit wird das Verhältnis von Transzendenz und Immanenz verhandelt, auf das Braungart für George hinweist⁷⁵⁷. Dies geschieht mittels der jeweiligen Privatmythen: Maximin bei George und der Figur des Michael Robartes (und seines ebenfalls fiktiven Weggefährten Owen Aherne) bei Yeats.

Die Entstehungsgeschichte der Figuren Robartes und Aherne ist, im Gegensatz zu Maximin, dessen Vorbild George freimütig preisgibt, nicht leicht nachvollziehbar. Yeats selbst sagt, Robartes sei George Russell nachempfunden⁷⁵⁸. Jeffares macht gleich zwei mögliche Quellen für die Figur aus: Russell aufgrund seiner „visionary faculty“ und seines „uncritical belief“, und MacGregor Mathers dank seines „interest in initiation ceremonies“ und seiner Existenz als „magician“⁷⁵⁹. Die Anmerkungen zu *Rosa Alchemica* weisen als weitere mögliche, von Maud Gonne ins Spiel gebrachte, aber zweifelhafte Quelle „Captain Roberts, leader of the Dublin group of black magicians“⁷⁶⁰, aus.

⁷⁵⁴ Materer, „Occultism“, 240.

⁷⁵⁵ Zitiert nach Beckson, *The Religion of Art*, 86.

⁷⁵⁶ Vgl. ebd., 82.

⁷⁵⁷ Vgl. Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 232.

⁷⁵⁸ Vgl. Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 74.

⁷⁵⁹ Ebd., 74.

⁷⁶⁰ Yeats, *Mythologies*, 367f.

Eindeutiger scheint die Angelegenheit bei Aherne zu sein, als dessen Vorbild sowohl Jeffares⁷⁶¹ als auch Gould⁷⁶² Lionel Johnson angeben. Sidnell bemüht sich um eine Darstellung der unterschiedlichen Entwicklungsphasen der Figur⁷⁶³, die hier aber nicht nachvollzogen werden soll. Für Johnson als Vorbild mag sprechen, dass dieser offensichtlich in seiner Haltung zu Ritual und Selbststilisierung Yeats nahestand: „Johnson’s favourite phrase according to Yeats was „life is ritual“, and this as well as his penchant for arising „for dinner at seven“ must have made him seem, as Fixler suggests, an English Des Esseintes.“⁷⁶⁴

Weiterhin sind Robartes und Aherne aus Yeats’ esoterischer Prosa-Trilogie ‚Rosa Alchemica‘, ‚The Tables of the Law‘ und ‚The Adoration of the Magi‘ bekannt. In Yeats’ Werk ‚A Vision‘, einer Mischung aus esoterischer Schrift, philosophischem Lehrwerk und Autobiographie, ist die Figur des Michael Robartes als Repräsentant des Ideengebäudes angelegt⁷⁶⁵.

Aherne dagegen ist der im Christentum Verhaftete⁷⁶⁶, der in ‚Rosa Alchemica‘ nicht die Verwandlung mitvollzieht, sondern sein Seelenheil im christlichen Glauben sucht: „but I carry the rosary about my neck“⁷⁶⁷. Yeats sagt selbst von seiner Figur Robartes und anderen Figuren, er nutze diese mehr „as principles of the mind than as actual personages“⁷⁶⁸.

Dieser vielschichtige und teilweise unklare Hintergrund erweckt zunächst den Eindruck, Robartes sei als Figur von Yeats weniger zielstrebig angelegt worden als Maximin von George. Dies wird jedoch durch Yeats’ Aussage im Vorwort zu *The Wild Swans at Coole* entkräftet:

Michael Robartes and John Aherne, whose names occur in one or other of these [poems], are characters in some stories I wrote years ago, who have once again become a part of the phantasmagoria through which I can alone express my convictions about the world.⁷⁶⁹

Darüber hinaus stellt Yeats, wie es George in *Der Siebente Ring* tut, einen Gedichtzyklus zusammen, der thematisch durch die Robartes-Figur zusammengehalten wird. Es handelt sich hierbei nicht etwa um den Gedichtband *Michael Robartes and the Dancer*, worauf aus dem Titel geschlossen werden könnte, sondern um die letzten acht Gedichte aus dem vorangehenden Band *The Wild Swans at Coole*. Diese Texte transportieren mit Hilfe von Robartes Yeats’

⁷⁶¹ Vgl. Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 75.

⁷⁶² Vgl. Gould, „Lionel Johnson comes the first to mind“, 255.

⁷⁶³ Vgl. Sidnell, „Mr. Yeats, Michael Robartes, and Their Circle“, 231f.

⁷⁶⁴ Gould, „Lionel Johnson comes the first to mind“, 257.

⁷⁶⁵ Mann, Neil. „The Double Vision of Michael Robartes“. <http://www.yeatsvision.com/DoubleVision.html>. 29. Juli 2011.

⁷⁶⁶ „Aherne is a pious Catholic“ (Yeats, *A Vision*, 35.)

⁷⁶⁷ Yeats, *Mythologies*, 191.

⁷⁶⁸ Zitiert nach Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 81.

⁷⁶⁹ Zitiert nach Yeats, *Mythologies*, 367f.

bevorzugtes esoterisches Betätigungsfeld, die Reinkarnationslehre, wie sie in die Theosophie Eingang fand⁷⁷⁰.

Eröffnet wird der Zyklus durch ‚Ego Dominus Tuus‘⁷⁷¹, einer breit angelegten Verhandlung zwischen komplementären innerpsychischen Kräften, die sich über weite Strecken wie die Illustration zu Begriffen wie dem ‚Selbst‘ und dem ‚Schatten‘ von C.G. Jung liest⁷⁷². Michael Robartes wird lediglich zu Beginn des Gedichtes einmal erwähnt, jedoch übt er eine besondere Funktion aus: er dient neben dem Turmsymbol als eine Art Konditionierungsmechanismus für die Rezipientenwahrnehmung, der signalisiert, dass im nun Folgenden philosophische Fragen verhandelt werden. Dies funktioniert aber nur für diejenigen Rezipienten, der Kenntnis hat von der Verbindung Turm - Philosophie bei Yeats und von der besonderen Stellvertreterfunktion des Michael Robartes für Yeats' Privatphilosophie. Die immer noch brennende Lampe neben dem von Robartes zurückgelassenen aufgeschlagenen Buch (Verse zwei bis vier) wirkt wie eine Einladung an Ille, einen der beiden Gesprächspartner des dialogischen Gedichtes. Wie auch in anderen Gedichten verwendet Yeats hier den Kunstgriff, sich selbst im Gedicht zu verarbeiten: bereits die erste Strophe rückt die beiden Figuren Hic und Ille in die Nähe der realen Person W B Yeats; verantwortlich hierfür sind die Anspielungen „your old wind-beaten tower“ und

And though you have passed the best of life still trace,
Enthralled by the unconquerable delusion,
Magical shapes;

dieser Mechanismus funktioniert allerdings wieder nur durch kontextuelles biographisches Wissen⁷⁷³. Auch im Hinblick auf die unspezifische und daher vielfältig auslegbare Benennung der Figuren (hic: lat. ‚dieser‘, ille: lat. ‚jener‘) kann also angenommen werden, dass das Gespräch als eine Form des inneren Dialogs zwischen zwei komplementären psychischen Kräften innerhalb der Dichterfigur zu betrachten ist, von denen Hic offensichtlich die vernunftgesteuerte verkörpert, da sie die „magical shapes“ als „unconquerable delusion“ abwertet. Allerdings muss Ille diejenige Figur sein, die die Autor-Figur stärker repräsentiert, denn Hic schreibt ihr in der ersten Strophe all diejenigen Attribute zu, die auf Yeats zutreffen.

⁷⁷⁰ Vgl. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 39.

⁷⁷¹ Yeats, *The Poems*, 161ff.

⁷⁷² Genet spricht von „the primary self“ (Genet, „The Yeatsian Symbol and the Symbolists“, 274) und „the anti-self, the mask“ (ebd., 274).

⁷⁷³ Yeats' Wohnung in Thoor Ballylee und seine lebenslange Beschäftigung mit der von ihm so genannten ‚Magie‘.

Der innerpsychische Konflikt wird als essentiell für kreatives Schaffen dargestellt: „the conflict of the self and the mask is an aspect of this quarrel with ourselves which is a source of poetry, as the debate in „Ego Dominus Tuus“ shows.“⁷⁷⁴

In Übereinstimmung mit der Kunst-Leben-Thematik greift Yeats eine Vorstellung aus der Freimaurerei auf, nämlich derjenigen vom Menschen als einem rohen, unbehauenen Stein, den es kunstvoll umzuformen gilt: „He set his chisel to the hardest stone.“ Zur Entschlüsselung dessen bedarf es aber Kenntnisse freimaurerischer Metaphorik, so dass diese Passage als hermetisiert bezeichnet werden darf. In der letzten Äußerung Illes wird versucht, die im Gedicht angewandte Hermetisierung zu rechtfertigen, indem der Inhalt des vorausgegangenen fiktiven Gesprächs in für Yeats und für George typischer Manier zu einem Geheimnis stilisiert wird, das vor der unwürdigen Menge geschützt werden muss:

[...] and whisper it as though
He were afraid the birds, who cry aloud
Their momentary cries before dawn,
Would carry it away to blasphemous men.”

„The Phases of the Moon“ ist das Hauptgedicht für Yeats’

(Re-)inkarnationsphantasien. Wie bereits erwähnt, kann es als eine Anleitung zur richtigen Formung des Lebens nach geheimen Regeln mit dem Ziel des Ausbruchs aus dem Zyklus der Wiedergeburten gelten. Die vorgeblich offene Art, mit der dieser Regelsatz weitergegeben wird, wird aber durch die Zeilen 131 bis 139 ins Gegenteil verkehrt und damit der Weg zur transzendenten Existenz versperrt. Daher kann dem Gedicht eine nur scheinbare Präferenz der Transzendenz vor der Immanenz attestiert werden.

Die folgenden Gedichte „The Cat and the Moon“, „The Saint and the Hunchback“, „Two Songs of a Fool“ und „Another Song of a Fool“ greifen einzelne Teile der ihnen im Zyklus vorausgehenden Texte auf, wie etwa die Wandlung des Mondes, das Verhältnis von Körper und Geist und wiederum die Wiedergeburt in anderer Gestalt. Die Figuren des „Saint“, „Hunchback“ und „Fool“ stammen allesamt aus „The Phases of the Moon“, wobei aber zu keinem Zeitpunkt ihre Identität näher erläutert wird. Interessanterweise unternimmt nicht einmal Hough, der sich ansonsten umfassend und intensiv mit Yeats’ Gedankengebäude befasst, den Versuch einer Klärung, was sich hinter diesen drei Figuren verbergen könnte. Bei ihm heißt es lapidar: „Until, through the last three types, the Hunchback, the Saint and the Fool, we return to the first phase, the dark of the moon, where the dough is kneaded up again, to be

⁷⁷⁴ Genet, „The Yeatsian Symbol and the Symbolists“, 274.

formed anew after the old pattern.⁷⁷⁵ Es besteht ein Geflecht von intertextuellen Referenzen, in deren Mittelpunkt der private Michael Robartes-Mythos steht.

„The Double Vision of Michael Robartes“, das den Zyklus beschließt, greift neben der Parallelisierung zwischen Mondphasen und menschlichem Leben eine Vorstellung auf, die ebenfalls in „The Phases of the Moon“ vertreten ist: die Betonung der chthonisch-diesseitigen Umformung des Körpers, die notwendig ist, um der dem Reinkarnationszwang unterliegenden Seele eine neue Heimstatt zu bieten. In „The Phases of the Moon“ wird dieses machtvoll-schöpferische Moment eingeleitet:

When all the dough has been so kneaded up
That it can take what form cook Nature fancies,
The first thin crescent is wheeled round once more.⁷⁷⁶

Im Zusammenhang mit der Reinkarnationslehre ist es überaus wichtig zu erwähnen, dass für Yeats nicht der Eingang in ein Nirwana als Ziel der Reinkarnationen gesetzt ist: “So that the whole myth takes the form of an indefinite extension of the phenomenal world, as though it were that which Yeats wishes to make eternal. The superficially similar Indian cycle of incarnations is filled with the longing to escape from the wheel to a timeless, passionless, changeless state; and though this may have been held up by Yeats as an ultimate goal there are few traces of it in his actual imaginative activity.”⁷⁷⁷ Dies spiegelt sich in denjenigen Gedichten wider, die die Haltbarmachung der irdischen Existenz mittels der Kunst thematisieren.

„The Double Vision of Michael Robartes“ führt den Gedanken der fortwährenden Reinkarnationszyklen mit den folgenden Zeilen fort:

Under blank eyes and fingers never still
The particular is pounded till it is man.

Die daran anschließenden Verse lassen die dezidiert deterministische Ausrichtung des Ganzen erkennen:

When had I my own will?
O not since life began.⁷⁷⁸

⁷⁷⁵ Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 67.

⁷⁷⁶ Yeats, *The Poems*, 164ff.

⁷⁷⁷ Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 73.

⁷⁷⁸ Yeats, *The Poems*, 172ff.

Die beiden folgenden Strophen benutzen implizit den Vergleich mit einer Marionette, dem Sinnbild für eine fremdbestimmte Existenz⁷⁷⁹. Teil II des Gedichtes dagegen richtet den Fokus auf die Vision („I saw it all in the mind’s eye“) und den Geist („In triumph of intellect“), die beide aber die Körperlichkeit nicht ausschließen: („There can be nothing solider till I die“).

Bei beiden ist gleichermaßen ein starkes Interesse für das Verhältnis von Transzendenz und Immanenz zu spüren, das sich in Gegenüberstellungen von Körper und Geist in ihren Texten äußert und die Gravitationszentren ihrer Lyrik, ihre jeweiligen Privatmythen, nachhaltig beeinflusst. Georges Gedicht ‚Templer‘ legt davon Zeugnis ab, wenn es davon spricht, die „grosse Nährerin“, die Mutter Erde, dazu zu zwingen,

Dass sie ihr werk willfährig wieder treibt:
Den leib vergottet und den gott verleibt⁷⁸⁰.

Diese von Raulff so genannte „Leib-Idolatrie“⁷⁸¹ wird durch die Menschwerdung Maximins dargestellt, die als parallel zur Inkarnation Christi durch Maria gelten kann:

Wir schmückten dich mit palmen und mit rosen
Und huldigten vor deiner doppel-schöne
Doch wussten nicht dass wir vorm leibe knieten
In dem geburt des gottes sich vollzog.⁷⁸²

Allerdings ist die Menschwerdung Maximins wiederum dem christlichen Inkarnationsgedanken darin unähnlich, dass sie der aktiven Arbeit bedarf, um stattzufinden, was die Strophen zwei und drei von ‚Das Fünfte: Erhebung‘⁷⁸³ verdeutlichen. In dieser Hinsicht weist der Maximin-Mythos eine starke Nähe zum Michael Robartes-Mythos auf, der beinhaltet, dass zur Stilisierung und Vergöttlichung der eigenen Existenz aktives Zutun erforderlich ist⁷⁸⁴.

⁷⁷⁹ Obwohl beispielsweise Graham Hough in der Diskussion um die mögliche deterministische Ausrichtung bei Yeats sich gegen eine solche ausspricht, gesteht er doch ein, dass „all the same, Yeats was haunted by determinism – partly fascinated and partly repelled“ (Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 117); die vorliegenden Zeilen sind definitiv als Ausdruck von Determinismus zu werten.

⁷⁸⁰ George, *Der Siebente Ring*, 53.

⁷⁸¹ Ulrich Raulff, „Steinerne Gäste: Im Lapidarium des George-Kreises“. *Das geheime Deutschland: Eine Ausgrabung*. Hg. Deutsches Literaturarchiv Marbach (Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2008) 24.

⁷⁸² George, *Der Stern des Bundes*, 9.

⁷⁸³ George, *Der Siebente Ring*, 103.

⁷⁸⁴ Das wichtigste Indiz hierfür ist, dass sich Michael Robartes und sein geheimer Orden am Ende von *Rosa Alchemica* bewusst der verwandelnden Kraft des Todes überantworten, was Robartes mit den Worten erläutert: „I and mine,“ he answered, „are long past human hurt or help, being incorporate with immortal spirits, and when we die it shall be the consummation of the supreme work.“ (Yeats, *Mythologies*, 185.) Interessanterweise schrieb Yeats nur wenige Wochen vor seinem Tod in einem Brief: „When I try to put all into a phrase I say, ‘Man can embody truth but he cannot know it.’ I must embody it in the completion of my life.“ (Yeats, *The letters*, 922)

Mit Georges Sicht verbunden werden kann Arkins' folgende abschließende Beurteilung von Yeats' Haltung zum Spannungsfeld von Transzendenz und Immanenz: „[...] Yeats cannot accept the orthodox Christian view of the resurrection of the body and the soul [...]. Instead, Yeats opts for Platonic reincarnation, not spirit only, not body only, but the two eternally intertwined, the process of life, death and rebirth winding continually and continuously on its journey [...].“⁷⁸⁵ Dies geht konform mit Georges Haltung, dass die Inkarnation Gottes kein einmaliges Ereignis sei, sondern dass er sich „in verschiedenen Epochen in immer neuen ‚Mittlern‘“⁷⁸⁶ inkarniere, die Osterkamp aus Georges Lehre von der göttlichen Leib-Immanenz ableitet: „So schließen Polytheismus und Monotheismus in Georges Neuem Reich einander keineswegs aus, im Gegenteil: In der Vielgestalt der Götter verbirgt sich immer nur die Gestalt des einen Gottes.“⁷⁸⁷ Selbst Maximin wird so zu einem „Gott auf Zeit“⁷⁸⁸. Hough reklamiert die Inkarnation des Göttlichen in verschiedenen Gott-Figuren als Hintergrund für Yeats' zyklische Geschichtsauffassung: „Each cycle is inaugurated by an irruption of the divine into the human; the cycle of antiquity by the rape of Leda by Zeus; our own cycle by the incarnation of Christ; the cycle that is approaching by a deity only darkly foreseen.“⁷⁸⁹ Wie Lehnen darlegt, leitet sich aus einer solchen Überzeugung die für George typische Vergöttlichung des Leibes ab: „Der absoluten Transzendenz gegenüber, die zur Entgöttlichung der Welt und reinen Hypostasierung des Göttlichen führt, wird die Vermittlerfunktion aufgewertet, der „*médiateur plastique*“ bei Éliphas Lévi, der „plastische gott“ bei George.“⁷⁹⁰

Breuer betont, es gebe bei George „keinen schroffen Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits“⁷⁹¹. Mittels dieser Überzeugung wird auch die eigene Rolle, die sich Yeats und George in Bezug auf ihre jeweilige mythisierte Figur zugedenken, legitimiert.

Diese Rolle lässt Anklänge an die christliche Vorstellung von einer Gotteskindschaft erkennen. Dieses Merkmal äußert sich bei George in ‚Ergeben steh ich vor des rätsels macht‘ in *Der Stern des Bundes*, wo es heißt: „Wie er mein kind ich meines Kindes kind.“⁷⁹² Hierbei handelt es sich um eine Umkehrung der eigentlichen Verhältnisse, so dass die eigentlich fiktive Figur plötzlich ein Eigenleben erhält und das lyrische Ich, das in diesem Fall mit dem Autor-Ich gleichzusetzen ist, sich als von dieser Figur erschaffen ausgibt. Ute Oelmann weist auf

⁷⁸⁵ Arkins, Brian, „Yeats: Platonist, Gnostic, or What?“. *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies* 7 (1989) 8.

⁷⁸⁶ Breuer, „Zur Religion Stefan Georges“, 226.

⁷⁸⁷ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 187.

⁷⁸⁸ Ebd., 197.

⁷⁸⁹ Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 68.

⁷⁹⁰ Lehnen, „Die „heidnische Möglichkeit““, 15.

⁷⁹¹ Breuer, „Zur Religion Stefan Georges“, 227.

⁷⁹² George, *Der Stern des Bundes*, 14.

Georges Kunstgriff hin, sich durch die Erschaffung der Figur Maximin selbst zu legitimieren: „Die Selbstlegitimation des Dichters als ‚schöpfergeist‘, als ‚Meister‘ und ‚Führer‘ war ungenügend gewesen, der Dichter bedurfte des Auftrags. Da dieser nicht vom Volk, von der Gesellschaft kam, nicht einmal die Künstlergesellschaft sie ihm auf Dauer geben konnte, suchte George die Fremdlegitimation durch eine prekäre Konstruktion: Er schuf den Gott Maximin, der ihn als Mittler beauftragte.“⁷⁹³

Etwas Vergleichbares unternimmt Yeats, wenn er sich selbst in ‚The Phases of the Moon‘ als Figur des Gedichtes mit einem geringeren Kenntnisstand als die Figur des Michael Robartes ausstattet, so dass Aherne sagen kann:

Why should not you
Who know it all ring at his door, and speak
Just truth enough to show that his whole life
Will scarcely find for him a broken crust
Of all those truths that are your daily bread;
And when you have spoken take the roads again?⁷⁹⁴

Yeats versieht sich, ähnlich wie George dies tut, selbst mit einer Mittlerrolle zwischen der Figur Robartes und dem Leser, was Robartes – und dadurch Yeats selbst - zusätzliche Glaubwürdigkeit verleihen und den Ursprung der durch ihn überlieferten Privat-Philosophie verifizieren und zugleich geheimnisvoller machen soll. So schreibt er an Allan Wade, den Herausgeber seiner Briefe, im Februar 1922:

My dear Wade, You wrote to me on Nov. 25th and asked me a question about Michael Robartes which I forgot to answer. I have brought him back to life. My new story is that he is very indignant because I used his real name in describing a number of fictitious adventures, and that because I called my fictitious hero by his name, many people have supposed him to be dead. He lived for years in Mesopotamia, but when the war came there returned to England for a short time. In England he got into communication with a certain John Aherne, and through him got into correspondence with me, and finally conveyed to me, without quite forgiving me, the task of editing and publishing the philosophy which he has discovered among certain Arabian tribes. That philosophy now fills a very large tin box upon which my eyes at this moment are fixed. I am giving it to the world in fragments, poems, notes, and a Cuala volume.⁷⁹⁵

Eine weitere Schwierigkeit im Umgang mit den Figuren Robartes und Aherne wird hier sichtbar: Yeats teilt die Aherne-Figur in zwei Unterfiguren auf: John und Owen Aherne, worauf

⁷⁹³ Oelmann, „Der George-Kreis“, 462.

⁷⁹⁴ Yeats, *The Poems*, 165.

⁷⁹⁵ Yeats, *The Letters*, 676f.

Sidnell hinweist⁷⁹⁶. Die fiktive Figur John Aherne gibt sich selbst in *A Vision* als Owens Bruder aus⁷⁹⁷ und richtet in einem Brief das Wort an den Autor Yeats, in dem sie Yeats' Dichtkunst gegen den Bruder verteidigt:

He [Owen] is, however [...] bitter about your style and says that you substituted sound for sense and ornament for thought. [...] I said that you wrote in those tales as many good writers wrote at the time over half Europe, that such prose was the equivalent of what somebody had called 'absolute poetry' and somebody else 'pure poetry' [...].⁷⁹⁸

Es handelt sich also hierbei um einen geschickten Schachzug von Yeats, um sich selbst in die literaturgeschichtliche Epoche des *L'art pour l'art* einzuordnen und seine oberflächenästhetische Ausrichtung zu rechtfertigen.

Dem Zweck der Verleihung von Glaubwürdigkeit dient auch das Vorwort zu *Michael Robartes and the Dancer*⁷⁹⁹. Sidnell weist darauf hin, dass diese Technik bei Yeats nicht allein auf die Figur des Michael Robartes beschränkt ist: „I am full of uncertainty,“ Yeats wrote, „not knowing when I am the finger, when the clay“. Through the Robartes set this doubt becomes a creative and unifying force in the relation between the author and his characters. Such presences as Cuchulain, Maud Gonne, Lear, and Jonathan Swift though ontologically diverse have the same double status in Yeats's poetry and, indeed, his world. He is both their vehicle and their creator.⁸⁰⁰

George stilisiert sich selbst als lyrisches Ich zum alleinigen hermeneutischen Interpreten seiner Gott-Figur Maximin: „Mehr deutet nicht! Ihr habt nur mich durch ihn!“⁸⁰¹ Ähnlich lautet auch ‚Das Sechste‘, wo es in einer Anrede an Maximin heißt:

Am dunklen grund der ewigkeiten
Entsteigt durch mich nun dein gestirn.⁸⁰²

Ermöglicht werden solche Spielarten durch die Tatsache, dass bei Yeats und George die Grenze zwischen lyrischem Ich und Autor-Ich bis zur Ununterscheidbarkeit verwässert wird. Osterkamp begründet dies bei George hiermit: „Mit der Wandlung Georges zum Kunder eines neuen Gottes [...] löst sich die Differenz zwischen Autor-Ich und poetischem Ich auf; das Ich der Maximin-Gedichte ist in einem sehr konkreten Sinne das Ich Georges, denn die Wahrheit

⁷⁹⁶ Vgl. Sidnell, „Mr. Yeats, Michael Robartes, and Their Circle“, 229.

⁷⁹⁷ Vgl. Yeats, *A Vision*, 53.

⁷⁹⁸ Ebd., 55.

⁷⁹⁹ Vgl. Yeats, *The Poems*, 654.

⁸⁰⁰ Sidnell, „Mr. Yeats, Michael Robartes, and Their Circle“, 241.

⁸⁰¹ George, *Der Stern des Bundes*, 14.

⁸⁰² George, *Der Siebente Ring*, 105.

des Sehers lässt sich nicht in einem ästhetischen Fiktionsspiel, sondern allein in der persönlichen Gotteserfahrung begründen.⁸⁰³ So lässt sich konstatieren: „Unter diesen Bedingungen musste die ästhetische Grenze, die das menschliche Urbild vom poetischen Abbild trennt, im *Siebenten Ring* brüchig werden, und mit Georges nächstem Gedichtband, dem *Stern des Bundes* (1913), löste sie sich vollends auf.“⁸⁰⁴

Schuler, der sich mit dem esoterischen Kontext der Kunst-Leben-Problematik bei Yeats befasst, setzt dieses Phänomen in Beziehung zu „Yeats’s habit of melting, casting, and recasting his autobiography into lasting works of art“⁸⁰⁵.

Wie bei Maximin stellt sich auch bei Michael Robartes die Frage der Konformität mit den Hermetisierungsstrategien.

Sidnell richtet sein Augenmerk in seinem Beitrag auf den ‘Robartes-Zyklus’, die letzten acht Gedichte des Bandes *The Wild Swans at Coole*: „The cycle of eight poems which concluded *The Wild Swans at Coole* (1919) was the opening movement of the new set“⁸⁰⁶ und befasst sich mit einer Analyse von J. Middleton Murry aus dem Jahr 1919, die Yeats’ Begrifflichkeit vom ‚phantasmagoria‘ aufgreift und von ihr ausgehend eine Unterscheidung zwischen diesem Begriff und dem Mythos trifft. Dabei gesteht Murry dem Dichter zu, seinen Mythos nicht aus althergebrachten Quellen speisen zu müssen („he may create one for himself anew“⁸⁰⁷), gibt jedoch zu bedenken:

But between myths and phantasmagoria there is a great gulf. The structural possibilities of the myth depend upon its intelligibility.... The lawless and fantastic shapes of his own imagination need, even for their own perfect embodiment, the discipline of the common perception. [...] For the poet himself must move securely among his visions.... Nothing less than a supremely great genius can save him if he ventures into the vast without a landmark visible to other eyes than his own. [...] Whether Mr Yeats by some grim fatality, mistook his phantasmagoria for the product of the creative imagination, or whether (as we prefer to believe) he made an effort to discipline them to his poetic purpose and failed, we cannot certainly say. Of this, however, we are certain, that somehow, somewhere, there has been disaster. He is empty, now.⁸⁰⁸

Murrys Annahme, Yeats habe darin versagt, seine Phantasieprodukte den Anforderungen einer hermeneutisch zugänglichen Dichtung anzupassen, muss natürlich widersprochen werden, da Yeats gerade dies nicht erreichen will. Bezeichnend ist Yeats’ Angewohnheit, in verschie-

⁸⁰³ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 43.

⁸⁰⁴ Ebd., 43.

⁸⁰⁵ Schuler, „W. B. Yeats: Artist or Alchemist?“, 53.

⁸⁰⁶ Sidnell, „Mr. Yeats, Michael Robartes, and Their Circle“, 226.

⁸⁰⁷ Zitiert nach ebd., 227.

⁸⁰⁸ Zitiert nach ebd., 227.

denen Äußerungen zur eigenen Poetik die Ursprünge seiner Hermetisierungsstrategien zu mystifizieren, jedoch gleichzeitig den eigenen Willen zur Verrätselung zu betonen, der die Hermetisierungsstrategien bewusst einsetzt:

I had an unshakable conviction, arising how or whence I cannot tell, that invisible gates would open as they opened for Blake, as they opened for Swedenborg, as they opened for Boehme, and that this philosophy would find its manuals of devotion in all imaginative literature, and set before Irishmen for special manual an Irish literature which, though made by many minds, would seem the work of a single mind, and turn our places of beauty or legendary association into holy symbols. I did not think this philosophy would be altogether pagan, for it was plain that its symbols must be selected from all those things that have moved men most during many, mainly Christian, centuries.

I thought for a time I could rhyme of love, calling it *The Rose*, because of the Rose's double meaning; of a fisherman who had 'never a crack' in his heart; of an old woman complaining of the idleness of the young, or of some cheerful fiddler, all those things that 'popular poets' write of, but that I must some day – on that day when the gates began to open - become difficult or obscure.⁸⁰⁹

Ähnlich sind die Zeilen aus ‚Nineteen Hundred and Nineteen‘ zu werten, die wie ein spätes Zugeständnis an Murry klingen:

A man in his own secret meditation
Is lost amid the labyrinth that he has made
In art or politics⁸¹⁰.

Weiterhin ist fraglich, ob statt Mythos der Begriff ‚phantasmagoria‘ zwingend verwendet werden muss, wie Murry es tut. Ein Hinweis auf den privaten Charakter des Mythos reicht hier aus. Er ist jedoch in einem entscheidenden Punkt keineswegs „mistaken“⁸¹¹, und zwar dann, wenn er das Grundproblem der Wahrnehmungserschwerung beziehungsweise –verhinderung anspricht, das in den durch den Michael Robartes-Mythos zusammenhängenden letzten Gedichten von *The Wild Swans at Coole* in geballter Form auftritt. Auch Sidnell gesteht dieser Beobachtung Murrys ihre Berechtigung zu⁸¹².

Besonders bezeichnend ist Murrys Vorwurf der Leere (,he is empty‘). Diese Formulierung erinnert stark an den Vorwurf, den Borchardt und Weber Georges Maximin-Mythos machen. Selbst Ezra Pound und T.S. Eliot zeigen sich befremdet; Pound nennt Yeats' metaphysische Mondsymbolik „very very very bug-house“⁸¹³. George gibt in der aufschlussreichen Äuße-

⁸⁰⁹ Yeats, *Autobiographies*, 205.

⁸¹⁰ Yeats, *The Poems*, 212.

⁸¹¹ Sidnell, „Mr. Yeats, Michael Robartes, and Their Circle“, 227.

⁸¹² Vgl. ebd., 227.

⁸¹³ Zitiert nach Schuchard, *The Last Minstrels*, 326.

rung Verwey gegenüber, in der er von der Austauschbarkeit Maximins spricht, offen zu, dass er das Zentrum seines Privat-Mythos bewusst nur scheinbar füllt. Yeats ist zwar bemüht, Robartes zum Wegbereiter einer neuen Religion zu stilisieren, wenn es beispielsweise in *The Adoration of the Magi* heißt:

At last a man who told them he was Michael Robartes, came to them in a fishing-boat, like Saint Brendan drawn by some vision and called by some voice; and told them of the coming again of the gods and the ancient things; and their hearts, which had never endured the body and pressure of our time, but only of distant times, found nothing unlikely in anything he told them, but accepted all simply and were happy.⁸¹⁴

Elgart bescheinigt *A Vision* denn auch einen „religiöse[n] Anspruch“ und sieht dieses Werk als „Grundlage für einen neuen Glauben“⁸¹⁵. Es ist jedoch angeraten, Yeats folgenden, Georges Einstellung nahekommenden Ratschlag zu berücksichtigen:

[...] he who wraps the vision in lights and shadows, in iridescent or glowing colour, until form be half lost in pattern, may, as did Titian in his Bacchus and Ariadne, create a talisman as powerfully charged with intellectual virtue as though it were a jewel-studded door of the city seen on Patmos⁸¹⁶.

In *Autobiographies* identifiziert er sein vielschichtiges Symbol der Rose mit der sogenannten „Intellectual Beauty“⁸¹⁷. Aufgrund solcher Aussagen ist es nicht verwunderlich, dass Danzer seiner Lyrik die Attribute einer „relativ intellektuellen Dichtung“⁸¹⁸ zuschreibt. Welche Absicht Yeats mit seinem Mythos verfolgt, lässt sich auch gut an seinem Aufsatz ‚A General Introduction for my Work‘ von 1937 ablesen, in dem er den Mythos geschickt mit der Kunst-Leben- Thematik und der darin enthaltenen Idee von der Umformung des Lebens in etwas Zeitloses verknüpft:

A poet writes always of his personal life [...] he never speaks directly as to someone at the breakfast table, there is always a phantasmagoria. [...] he is never the bundle of accident and incoherence that sits down to breakfast; he has been reborn as an idea, something intended, complete.⁸¹⁹

Damit ist der Mythos ein wichtiges Bindeglied zu Yeats' Absicht, eine kulturelle Erneuerung Irlands in Gang zu bringen, die hauptsächlich auf der Annahme fußt, die heterogene moderne Gesellschaft müsse zu einer ursprünglichen Ganzheit zurückgeführt werden.

⁸¹⁴ Yeats, *Mythologies*, 202.

⁸¹⁵ Elgart, „Das mythische Bild“, 428.

⁸¹⁶ Yeats, *Early essays*, 91f.

⁸¹⁷ Yeats, *Autobiographies*, 205.

⁸¹⁸ Danzer, *T. S. Eliot, Ezra Pound und der französische Symbolismus*, 35.

⁸¹⁹ Yeats, *Essays and Introductions*, 509.

Was die Annahme erhärtet, der Robartes-Mythos könne als eine „ästhetische Mythologie“⁸²⁰ betrachtet und als darin besonders dem Maximin-Mythos verwandt angesehen werden, ist die Nicht-Festlegbarkeit der Kunst-Leben-Thematik.

Vordergründig wird in Yeats' und Georges Gedichten, die sich um die verkünstlichte beziehungsweise stilisierte Existenz drehen, die Kunstexistenz positiv attribuiert und das Verfahren, das zu ihr führen soll, als wertvolles und daher vor der Masse der Menschen zu schützendes Geheimnis vorgestellt. Jedoch scheint latent eine Starre und Lebensfeindlichkeit durch die Texte hindurch, die nicht vom Leben in der Kunst zu trennen ist. Aufgrund dieses unauflösbaren Widerspruchs erscheint die Kunst-Leben-Thematik als paradox, wodurch wiederum die Figuren Maximin und Robartes, in denen sich die Thematik kristallisiert, vage und nicht eindeutig positionierbar bleiben, was die Annahme ihrer Hermetik bestärkt⁸²¹.

⁸²⁰ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 237.

⁸²¹ Sidnell weist mit einigem Recht darauf hin, dass „consciously or otherwise, Yeats's next collection, *Michael Robartes and the Dancer* (1922), constituted a kind of mocking response to Murry, with its ironical concession to common perception and its parodic validation of the idiosyncratic „myth“.“ (Sidnell, „Mr. Yeats, Michael Robartes, and Their Circle“, 228) Das Gedicht 'Michael Robartes and the Dancer', das den Band eröffnet, lässt von seinem Titel her eine Fortsetzung der schwerverständlichen, von philosophischen Konstrukten durchzogenen Robartes-Gedichte erwarten, enttäuscht diese Erwartung aber gründlich. Stattdessen ist es eine beißend ironische Absage an die Metaphysik, die die sonstigen Robartes-Gedichte ausmacht. Fortgesetzt wird dies in ‚Solomon and the Witch‘ mit einer Ironisierung der sprichwörtlichen salomonischen Weisheit: „Who understood/ Whatever has been said, sighed, sung,/ Howled, miau-d, barked, brayed, belled, yelled,/ cried, crowed“ (Yeats, *The Poems*, 179). Insgesamt ist diese Textsammlung, die Michael Robartes im Titel trägt, weitaus zugänglicher als die letzten acht Texte des vorangegangenen Bandes, was dadurch zustande kommt, dass Yeats wieder etwas von seinem esoterischen Gedankengut abkommt und deutliche politische und zeitkritische Töne anschlägt. Daher mutet es paradox an, wenn Yeats im Vorwort von ‚Michael Robartes and the Dancer‘ statt über den eigentlichen Robartes-, Zyklus‘ schreibt: „A few of these poems may be difficult to understand, perhaps more difficult than I know. [...] It is hard for a writer, who has spent so much labour upon his style, to remember that thought, which seems to him natural and logical like that style, may be unintelligible to others.“ (Yeats, *The Poems*, 653)

11. Gemeinde, Elite und kulturelle Erneuerung

Georges Mythos, der um die Maximin-Figur herum angelegt ist, und Yeats' Mythos, der sich der Figur des Michael Robartes bedient, sind vergleichbar, was ihre Fortführung der Hermetisierungsstrategien und ihre Beispielhaftigkeit für die Kunst-Leben-Thematik anbelangt. Eine Herausforderung stellt jedoch die Vergleichbarkeit dar, was ihren gemeinschaftsstiftenden Charakter angeht. Bis zum Punkt des ritualisierten Gedichtvortrags, der aus den Zuhörern eine Art Gemeinde formen soll, können die Intentionen und die Vorgehensweisen von Yeats und George mit gutem Gewissen in Einklang gebracht werden: George bezieht sich dabei hauptsächlich auf seine Kreismitglieder und diejenigen Außenstehenden, die seine Lesungen besuchen, während Yeats sich auf das Theaterpublikum konzentriert und die Ausbildung der Schauspieler nach seinen vortragstechnischen Maßstäben vorantreibt. Die intendierte Funktion und Wirkung des Maximin-Mythos auf das soziale Gefüge des George-Kreises ist gut dokumentiert und hinlänglich untersucht⁸²². Was Michael Robartes anbelangt, stellt sich die Lage anders dar. Zunächst einmal ist, wie bereits erwähnt, die Kreiskultur um Yeats, wenn sie überhaupt als eine solche bezeichnet werden kann, aufgeteilt in mehrere Interessen- oder Neigungsgruppen im Dunstkreis des Irish revival am Ende des 19. Jahrhunderts und zudem nicht so exakt auf ihn zugeschnitten, wie es bei George der Fall ist. Yeats' Interaktion mit anderen Dichterkollegen und an Magie und Ritual Interessierten hat einen dezentralisierten, nicht auf Yeats als Führungsperson abgestimmten Charakter. Daher steht zu vermuten, dass mit dem Robartes-Mythos keine auf einen ähnlich strukturierten Kreis von Freunden und Gleichgesinnten beschränkte Wirkungsintention einhergeht, wie sie von Maximin ausgeht, auf den die Mitglieder des George-Kreises regelrecht eingeschworen werden.

Als im Hinblick auf eine Vergleichbarkeit fruchtbarer erweist sich die Einbettung der ‚Privatmythen‘ in einen größeren, über das persönliche Umfeld und die Zirkel der beiden Dichter hinausgehenden Zusammenhang, insofern als sie zu einem neuen Verständnis des Dichters beitragen: „Dementsprechend bestimmt in ihren Werken ein Verständnis des Künstlers als Visionär und Schöpfer die Konzeption einer neuen Kosmogonie und eines neuen Menschenbildes, dessen Verbreitung und Verwirklichung in der modernen Gesellschaft ihm aufgegeben ist. Beide Dichter beziehen diese kulturelle und didaktische Mission zunächst auf das eigene Land, von dem die neue Zivilisation ausgehen soll.“⁸²³ Diese transnationale Erneuerungsbewegung steht allerdings erst am Ende des Gedankengebäudes, in das die Privatmythen mit eingebaut sind. Davor müssen zunächst die Träger der kulturellen Mission identifiziert wer-

⁸²² Am wichtigsten Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*.

⁸²³ Elgart, „Das mythische Bild“, 412.

den. Dies findet statt in der bemerkenswerten Anzahl von Gedichten, die um eine Elite kreisen.

Georges Werk lässt, was den Begriff der Elite angeht, eine eindeutige Tendenz erkennen. Die Elite beschäftigt ihn während seiner gesamten Schaffenszeit, mit einer deutlich erkennbaren Hochphase, die sich zwischen *Der Siebente Ring*, *Der Teppich des Lebens* und *Der Stern des Bundes* erstreckt. In diesen Gedichtbänden ist die Anzahl derjenigen Gedichte, die eine Elite thematisieren beziehungsweise Symbole des Erwähltseins in sich tragen, im Vergleich zu den anderen Gedichtbänden signifikant erhöht. Es ist sicherlich kein Zufall, dass diese Häufung nach dem Zeitpunkt auftritt, an dem mit Maximin das einende Element für den ‚Kreis‘ gefunden ist. Braungart fasst daher auch die Bedeutung des Bandes *Der Siebente Ring* für das Gesamtwerk zusammen, indem er sagt, in diesem Gedichtband konstituiere „die kultische Gemeinde sich um den erschienenen Gott Maximin“⁸²⁴. *Der Stern des Bundes* versteht sich infolgedessen auch als „geheimbuch“⁸²⁵ für die Eingeweihten. Braungart zieht außerdem eine Parallele zwischen den Bemühungen des George-Kreises um eine kulturelle Erneuerung und der Liturgiebewegung mit ihrer „Konzeption einer gesellschaftlichen Erneuerung aus dem Geist der Kultgemeinschaft“⁸²⁶.

Einige der Gedichte sprechen der Elite, die George vorschwebt, explizit einen aristokratischen Rang zu, so etwa Gedicht ‚VIII‘ im Vorspiel zum *Teppich des Lebens*: „Ihr meine schüler • sprossen von geblüt“⁸²⁷. ‚Neuen adel den ihr suchet‘ aus dem *Stern des Bundes* verwirft den Geburtsadel, um an seine Stelle einen Geheimbund zu setzen, dessen Mitglieder sich an dem geheimen, aus der Gnosis übernommenen Zeichen⁸²⁸ erkennen, das sie alle tragen:

Und ihr kennt die mitgeburten
An der augen wahrer glut⁸²⁹.

Geeint wird die Gemeinschaft durch ihre Verehrung des antiken Griechenland:

Eine kleine schar zieht stille bahnen
Stolz entfernt vom wirkenden getriebe
Und als losung steht auf ihren fahnen:
Hellas ewig unsre liebe⁸³⁰

⁸²⁴ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 107.

⁸²⁵ George, *Der Stern des Bundes*, 5.

⁸²⁶ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 57f.

⁸²⁷ George, *Der Teppich des Lebens*, 17.

⁸²⁸ Vgl. Breuer, „Zur Religion Stefan Georges“, 235.

⁸²⁹ George, *Der Stern des Bundes*, 85.

⁸³⁰ George, *Der Teppich des Lebens*, 17.

Hierin wird bereits der missionarische Auftrag sichtbar, den die Elite hat: die deutsche Jugend nach den klassischen Bildungsidealen zu erziehen.

Am auffälligsten sind Texte, die der göttlichen Elite eine wertlose, profane Menschenmasse entgegensetzen.

Eine Variante dieser Textsorte sind Gedichte, die die Grenzziehung zwischen Eingeweihten und Nichteingeweihten auf die Lyrik projizieren:

Hier schliesst das tor: schickt unbereite fort.
Tödlich kann lehre sein dem der nicht fasset.
Bild ton und reigen halten sie behütet
Mund nur an mund geht sie als weisung weiter⁸³¹

„XI“ im Vorspiel zum *Teppich des Lebens* streicht die Dichtung als geheiligtes Mittel heraus und beklagt ihre Beschmutzung durch die unheilige Menschenmenge:

Dann fleckt auf jedem wort der menge stempel
Der toren mund macht süsse laute schal
Ihr klagt: du ton der donner ton der tempel
Ergreifst du uns allmächtig noch einmal?⁸³²

Fortgeführt wird der Gedanke des vor der Profanisierung zu schützenden lyrischen Geheimnisses in „Die tote Stadt“⁸³³, wo die „Dialektik von Zeigen und Verschweigen“ bildlich sichtbar gemacht wird in zwei Stadtbezirken, von denen einer von einer rauschhaften, gierigen Lebensweise vereinnahmt wird, während der ältere Stadtteil „verarmt daliegt • vergessen von der zeit“, es jedoch durch seine Stille und Abgeschlossenheit schafft, sich sein Geheimnis zu bewahren, das typischerweise nicht beim Namen genannt wird:

„Das schweigen ihre weihebilder schützt“. Durch die Zahlensymbolik wird die Trennung in Wertvolle und Unwerte unterstützt:

Nur sieben sind gerettet die einst kamen
Und denen unsre kinder zugelächelt.
Euch all trifft tod. Schon eure zahl ist frevel.

Dass das kleine Grüppchen in „Die tote Stadt“, das der Vernichtung entgeht, aus sieben Personen besteht, ist selbstverständlich kein Zufall, ist es doch die Zahl sieben, die den ganzen Gedichtband *Der Siebente Ring*, mit dem Titel beginnend, ordnet: „Sein siebter Band, erschienen

⁸³¹ George, *Der Stern des Bundes*, 100.

⁸³² George, *Der Teppich des Lebens*, 20.

⁸³³ George, *Der Siebente Ring*, 30f.

1907, sieben Jahre nach dem *Teppich des Lebens*, bestehend aus sieben Zyklen, deren jeder eine durch sieben teilbare Anzahl Gedichte enthielt.⁸³⁴

Durch eine solch strenge Anlage wird die zentrale Stellung des Gedichtbandes hervorgehoben, der insofern so etwas wie das Zentrum des Gesamtwerkes bildet, als er den Maximin-Zyklus enthält, der dazu auserkoren ist, den Mittelpunkt der ‚Geistesaristokratie‘ des George-Kreises zu bilden, um von dort aus weiterzuwirken: „Innerhalb eines Kollektivs künstlerischer Menschen konstituiert sich der mythische Bildkomplex durch seinen rituellen Ausdruck zum gesellschaftsgründenden Mythos. Die Verbindung mit einer größeren Gemeinschaft verleiht ihm schließlich den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit [...].“⁸³⁵ Die mit Maximin in Verbindung stehenden Gedichte ‚Erwiderungen: Das Wunder‘⁸³⁶ und ‚Auf das Leben und den Tod Maximins: Das Erste‘⁸³⁷, die Zeichen der Erwähltheit wie den Kranz oder den Kuss des Gottes beinhalten, können daher als zentrale Texte für die Übermittlung des Elitedenkens betrachtet werden. Braungart, dessen Schwerpunkt in *Ästhetischer Katholizismus* auf der Verbindung von Ästhetischem und Sozialem im Werk Georges liegt, kann, wenn mit Elgart von einer allgemeinen Gültigkeit eines Mythos ausgegangen werden kann, folgerichtig die zentrale Position des Maximin-Mythos für das Werk Georges bestimmen: „Mit dieser Orientierung zur Lehre gehen die ästhetischen Rituale stärker in soziale Rituale über.“⁸³⁸

George hat also eine klare Vorstellung von seinen ‚private readers‘ im Sinne Richardsons: er sieht seinen Kreis als Keimzelle für die kulturelle Erneuerung, die folgendermaßen funktionieren soll: „Im wiederholten Vollzug des ästhetischen Rituals integriert sich die Gruppe um George zur geistesaristokratischen Elite, durch die allein die „masse“ erlöst werden kann.“⁸³⁹ Travers übernimmt diesen Kerngedanken in die auslandsgermanistische Forschung zu George, indem er von den Mitgliedern des George-Kreises sagt, „they were to become the guiding spirits of a new poetic renaissance in Germany, whose task it would be to return verse to its Classical function in liturgy and ritual.“⁸⁴⁰ In den *Blättern für die Kunst*, dem wichtigsten Publikationsorgan der mit George befreundeten Dichter, wird der Begriff des ‚Urgeistes‘ geprägt, der maßgeblich für die Schaffung und Verbreitung von Kultur verantwortlich sein soll:

⁸³⁴ Karlauf, *Stefan George*, 361.

⁸³⁵ Elgart, „Das mythische Bild“, 420.

⁸³⁶ George, *Der Siebente Ring*, 93.

⁸³⁷ Ebd., 99.

⁸³⁸ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 96.

⁸³⁹ Ebd., 167.

⁸⁴⁰ Martin Travers, *Critics of Modernity: The Literature of the Conservative Revolution in Germany, 1890-1933* (New York: Peter Lang, 2001) 65.

NEUER BILDUNGSGRAD (KULTUR) entsteht indem ein oder mehrere urgeister ihren lebensrhythmus offenbaren der zuerst von der gemeinde dann von einer grösseren volksschicht angenommen wird . der urgeist wirkt nicht durch seine lehre sondern durch seinen rhythmus: die lehre machen die jünger.⁸⁴¹

Bei Gundolf liest sich dies folgendermaßen:

Der grosse mensch wirkt umbildend wie die sonne, durch ausstrahlung und ausübung seines wesens, aber er kann nicht nachgeahmt werden. Sein absolutes gibt er im werk.⁸⁴²

Werden diese Aussagen parallelisiert, wird ersichtlich, dass die ‚Gemeinde‘, die sich durch die rituelle Rezeption der hermetisierten Dichtung bildet oder bilden soll, gleichzusetzen ist mit einer kulturellen Elite, die die Deutschen im Sinne Georges umbilden soll: „George sought ceaselessly to influence the arts in Germany and ultimately thereby the nation’s character.“⁸⁴³ Doch nicht nur die Einflussnahme auf die deutsche Kultur wird ins Visier genommen; George fühlt sich gar zu noch Höherem berufen: „Er [George; Anm. d. Verf.] glaubte, daß eine Wiederbelebung der europäischen Kultur nur von Deutschland und insbesondere von ihm selbst ausgehen könne. Er hatte die poetische Vision eines Deutschlands mit einer innerlichen Einheit, deren Führer er sein wollte.“⁸⁴⁴ Tatsächlich ist laut Karlauf für die Freunde Georges dessen „heimlicher Anspruch auf die geistige Führung Deutschlands“⁸⁴⁵ eine ausgemachte Sache.

Yeats’ Gedankengang führt in dieselbe, Ästhetizismus und Soziales verbindende Richtung wie bei George; mit Blick auf William Blake stellt er fest, der einer mündlichen Tradition verpflichtete Dichter besitze eine moralische und soziale Macht⁸⁴⁶, die dazu dient, das Ziel der Dichtung zu verwirklichen, das „to educate the public“⁸⁴⁷ heißt. James Pethica spricht von Yeats’ Glauben an die „potentially transformative power of Art over culture“⁸⁴⁸. Der Bildungsauftrag des Dichters lässt sich sogar gewinnbringend mit Yeats’ Begriff der Maske erklären, der in verschiedenen Gedichttexten auftaucht und den er in ‚Per Amica Silentia

⁸⁴¹ *Blätter für die Kunst* 5 (1900-1901) 1.

⁸⁴² Friedrich Gundolf, „Wesen und Beziehung“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 2 (1911) 29.

⁸⁴³ Metzger, „In Zeiten der Wirren“, 100.

⁸⁴⁴ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 176.

⁸⁴⁵ Karlauf, *Stefan George*, 564.

⁸⁴⁶ Vgl. Schuchard, *The Last Minstrels*, 6.

⁸⁴⁷ Ebd., xxi.

⁸⁴⁸ James Pethica, „Yeats’s lyric drought, 1903-1908“ (Unveröffentlichtes Manuskript, im Besitz der Verfasserin) 13.

Lunae' aus dem Jahr 1917 definiert als „second self“ und „active virtue, as distinguished from the passive acceptance of a code“⁸⁴⁹. Allgemein steht die Maske bei Yeats im Zeichen des Spannungsverhältnisses zwischen einem ‚Self‘ und einem ‚Anti-Self‘, das in Einklang gebracht werden muss, um den Menschen vollkommen zu machen. David Holdeman weist darauf hin, dass „*Per Amica Silentia Lunae* also suggested that nations could fashion collective masks“ geben könne, worunter „virtues not instinctive to their peoples“⁸⁵⁰ zu verstehen seien. Unter Berücksichtigung dieser Erweiterung könnten Yeats' Bestrebungen nach einer neuen kulturellen Identität Irlands als der Versuch gewertet werden, dem Land eine solche kollektive Maske aufzusetzen. Die Begründung des Nobelpreiskomitees für seine Entscheidung, Yeats den Literaturnobelpreis des Jahres 1923 zu verleihen, spiegelt etwas von diesem Bestreben wider, denn dort wird seine Lyrik als „his always inspired poetry, which in a highly artistic form gives expression to the spirit of a whole nation“⁸⁵¹ gewürdigt. Mathews, der den gemeinsamen Entstehungshintergrund des Irish Literary Theatre und der Sinn Féin-Partei aufzeigt, spricht von der hauptsächlich von Yeats beeinflussten Theaterbewegung um die Wende zum 20. Jahrhundert als „an attempt to regenerate Irish narratives of cultural meaning“⁸⁵².

Yeats hat wie George ein durch und durch elitäres Verständnis von der Gruppe von Menschen, von der die kulturelle Erneuerung ausgehen soll. Schuchard beschreibt Yeats' Haltung zu ‚*A Book of Irish Verse*‘ von 1895, als dessen Herausgeber er fungiert: „Yeats made it clear that the collection was compiled “not at all for Irish peasants”, but “for the small beginning of that educated and national public, which is our greatest need and perhaps our vainest hope”.“⁸⁵³ Das große Ziel ist jedoch letztendlich die Erziehung des ganzen irischen Volkes zu einer neuen Kultur.

Ludwig weist darauf hin, seit seinem beginnenden Engagement für die Bewahrung des Gälischen habe für Yeats die „Frage nach dem ‚richtigen Publikum‘“⁸⁵⁴ im Vordergrund gestanden. Yeats setzt große Hoffnungen in das irische Publikum, von dem er – vermutlich dank des großen Einflusses kirchlicher Sprechweisen - annimmt, es sei rhetorisch positiv vorgeprägt:

⁸⁴⁹ Yeats, *Later Essays*, 10.

⁸⁵⁰ David Holdeman, „W. B. Yeats: Magic and Textual Production“ (Unveröffentlichtes Manuskript, im Besitz der Verfasserin) 4.

⁸⁵¹ N. N., „The Nobel Prize in Literature 1923“. Nobelprize.org.

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1923/. 29 July 2011.

⁸⁵² P. J. Mathews, *Revival: The Abbey Theatre, Sinn Féin, the Gaelic League and the Co-operative Movement* (Cork: Cork UP, 2003) 2.

⁸⁵³ Zitiert nach Schuchard, *The Last Minstrels*, 23.

⁸⁵⁴ Hans-Werner Ludwig, „Von der literarischen Moderne zum Faschismus? (Pound, Eliot, Yeats)“. *Von Poesie und Politik: Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*. Hg. Jürgen Wertheimer (Tübingen: Attempto, 1994) 47.

We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory...⁸⁵⁵.

Auf die romantisch-verklärte Vorstellung Yeats' vom edlen Landbewohner wird immer wieder hingewiesen, so z.B. bei Bowra, der sagt, Yeats' Traum sei „eine Gesellschaft kultivierter Grundeigentümer und inspirierter Bauern“⁸⁵⁶ gewesen, was sich in ‚The Municipal Gallery Re-visited‘ niederschlägt:

John Synge, I and Augusta Gregory, thought
All that we did, all that we said or sang
Must come from contact with the soil, from that
Contact everything Antaeus-like grew strong.
We three alone in modern times had brought
Everything down to that sole test again,
Dream of the noble and the beggarman.⁸⁵⁷

Foster weist darauf hin, Yeats habe die Auffassung vertreten: „Folk art is, indeed, the oldest of the aristocracies of thought ...“⁸⁵⁸

Schuchard widmet in *The Last Minstrels. Yeats and the Revival of the Bardic Arts* ein Kapitel der sogenannten ‚spiritual democracy‘, um deren Wiederherstellung Yeats es laut Schuchard zu tun war. Mit ihr möchte Yeats an die Zustände im vormodernen Irland anknüpfen, als laut Yeats noch galt: „Ireland was above all things democratic and communistic“⁸⁵⁹. Die von Yeats verwendete Bezeichnung für das Ziel seines Projektes der Wiederbelebung der mündlichen Tradition für das irische Volk ist „culture of the cottage“⁸⁶⁰, die er in Opposition zu einer Gelehrtenkultur sieht, wie sie seiner Ansicht nach Matthew Arnold vertritt⁸⁶¹, welche dazu führt, dass die Welt des Geistes nur einigen wenigen zugänglich ist und die Literatur die Mehrheit des irischen Volkes nicht mehr erreicht⁸⁶².

Um diesen Missstand zu beseitigen, unterstützt Yeats die Vorhaben der ‚Gaelic League‘ und nutzt sein Engagement im Theater, denn diese beiden Institutionen haben laut Schuchard ein gemeinsames Ziel, den Iren „a common knowledge of legend and story“⁸⁶³ zu verschaffen. Das von ihm mitbegründete Abbey Theatre will er zu einem „theatre of speech“⁸⁶⁴ gestalten,

⁸⁵⁵ Zitiert nach Schuchard, *The Last Minstrels*, 200.

⁸⁵⁶ Bowra, *Das Erbe des Symbolismus*, 320.

⁸⁵⁷ Yeats, *The Poems*, 328.

⁸⁵⁸ Zitiert nach R. F. Foster, „Protestant Magic: W. B. Yeats and the Spell of Irish History“. *Proceedings of the British Academy* 75 (1989) 262.

⁸⁵⁹ Yeats, *Early Articles and Reviews*, 111.

⁸⁶⁰ Zitiert nach Schuchard, *The Last Minstrels*, 192.

⁸⁶¹ Vgl. ebd., 192.

⁸⁶² Vgl. ebd., 204.

⁸⁶³ Ebd., 205.

⁸⁶⁴ Ebd., 191.

das seine Vorstellungen vom richtigen Gedichtvortrag umsetzt. Insgesamt erfährt das Theater in der ‚spiritual democracy‘ eine deutliche Aufwertung: „In presenting his concept of the theatre’s role in creating a spiritual democracy, he re-stationed the poet and his theatre at the center of culture, holding that the poet, not the government official, perpetually creates the “types” that culture desires.”⁸⁶⁵ Klarer kann der Erziehungsauftrag des Dichters kaum formuliert werden. Dem Dichter obliegt es, eine kleine Schar von Folgewilligen um sich zu sammeln und ein Publikum überhaupt erst zu schaffen: „To give this literature a vital mythology, a national scope, to make it effective in regenerating a proper national pride and self-respect needed, he realised, not only enthusiasm but effective organisation: the audience for a reborn Irish literature had to be created. He had begun in September 1891 by organising, with John O’Leary, an inaugural meeting of a Young Ireland League to unite Irish literary societies.”⁸⁶⁶ Zu diesem Zeitpunkt ist Yeats offensichtlich noch vom Gelingen seines ehrgeizigen Vorhabens überzeugt, sieht er also das nach seinen Vorstellungen neu gestaltete irische Theater als „a way of transforming social and spiritual values in Ireland“⁸⁶⁷. Yeats Verständnis von der Rolle des Dichters gründet auf der Überzeugung, auf die John Goodby hinweist: „Yeats thought he could forge an ethnical cultural unity.“⁸⁶⁸ Das Ziel ist „a reformed and revitalized nation“⁸⁶⁹.

Eine der wichtigsten Äußerungen Yeats zu der Rolle, die er dem Theater zugedenkt, ist sein Aufsatz ‚The Irish Literary Theatre‘ von 1899. Hier erläutert er den seinem Werk zugrundeliegenden Plan, zuerst mit einer „imaginative minority“ ein „intellectual movement“ zu begründen, das dann weitere Kreise ziehen soll:

It may happen that the imaginative minority will spread their interests among the majority, for even the majority becomes imaginative when touched by enthusiasm.⁸⁷⁰

Den genannten Enthusiasmus definiert er zum Abschluss des Aufsatzes präziser als „the fervour of religion“⁸⁷¹, was die These untermauert, Yeats beabsichtige seine kulturelle Erneuerungsbewegung auf religiös stilisierter Kunst aufzubauen.

⁸⁶⁵ Ebd., 209.

⁸⁶⁶ Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 51.

⁸⁶⁷ Haskell M. Block, „Some Concepts of the Literary Elite at the Turn of the Century“. *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas* 5 (1971-1972) 63.

⁸⁶⁸ John Goodby, „W. B. Yeats, apocalypse, the new apocalypitics and after“ (Unveröffentlichtes Manuskript, im Besitz der Verfasserin) 8.

⁸⁶⁹ Stephen Regan, „The fin de siècle, 1885-1897“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas (New York: Cambridge UP, 2010) 27.

⁸⁷⁰ Yeats, *Early Articles and Reviews*, 437.

⁸⁷¹ Ebd., 438.

In dem absoluten Willen zur Umformung und Neustilisierung nicht nur seiner selbst, sondern auch der irischen Gesellschaft, den Yeats erkennen lässt, liegt die Parallele zum Robartes-Mythos und dessen Betonung der Arbeit an sich selbst. Insofern als der Robartes-Mythos die bewusste, gelenkte Transformation zu einem anderen, besseren Dasein propagiert, kann er als Leitfaden und einendes Moment für Yeats' Projekt dienen, das einen Wertewandel und eine Erneuerung innerhalb der irischen Kultur anstrebt. Ähnlich wie Owen Aherne von Robartes ‚missioniert‘ und in die geheimen Riten seines Ordens eingeweiht wird, soll auch Yeats' Mission gerade unter Zuhilfenahme esoterischer Lyrik weite Kreise ziehen: „And yet in writing for such an audience - an intellectual aristocracy of verse-lovers who can perceive the poet's symbolic mysteries - his ultimate aim was to enrich the imaginative life of Ireland.“⁸⁷². Elgart bescheinigt dem Mythos sowohl bei George als auch bei Yeats eine „identitätsbildende Kraft“⁸⁷³. John Goodby weist in seinem Vortrag darauf hin, der Mythos könne „control the action of a people“⁸⁷⁴.

Wie bis jetzt bereits mehrfach erwähnt wurde, stellt die Verbindung zwischen Hermetisierung, Ritualisierung und sozialer Funktion der Lyrik einen neuen, gangbaren Weg dar, um der Ratlosigkeit angesichts esoterisch scheinender Gedichte Herr zu werden. Anhand eines Exkurses in die Rezeptionsgeschichte von Yeats und George soll dieser Weg näher erläutert und, um im Bild zu bleiben, damit weiter ausgebaut und befestigt werden.

Die Meinungen derer, die die lyrische Entwicklung von Yeats oder George nachzeichnen, sind einander sehr ähnlich, was selbstverständlich dem Umstand geschuldet ist, dass Yeats und George eine in den wichtigsten Punkten vergleichbare poetische Entwicklung durchlaufen, die deutlich vom (fließenden) Übergang der ästhetizistischen Strömung zur Moderne geprägt ist. Das Gros der Wissenschaftler meint damit einhergehend einen mehr oder weniger deutlichen Schnitt zwischen einer dunkel-verrätselten, ästhetizistischen Früh- und einer hermeneutisch zugänglicheren, modernen Spätphase zu erkennen, wobei der Schwerpunkt meistens auf der Untersuchung von veränderten lexikalischen und syntaktischen Merkmalen sowie Differenzen in der Symbolik und der Thematik liegt, was natürlich dahingehend seine Berechtigung hat, dass, falls im Gesamtwerk eines Dichters allgemein eine Entwicklung zu verzeichnen ist, sich diese Veränderungen auf mehreren Ebenen abzeichnen können.

Im Fall von Yeats scheint bei denjenigen Literaturwissenschaftlern, die sich den „more traditional areas“, wozu Rob Doggett die „formal developments in his [Yeats's; Anm. d. Verf.]

⁸⁷² Schuchard, *The Last Minstrels*, 316f.

⁸⁷³ Elgart, „Das mythische Bild“, 421.

⁸⁷⁴ Goodby, „W. B. Yeats, apocalypse, the new apocalypses and after“, 4.

verse⁸⁷⁵ zählt, widmen, eine gewisse Einhelligkeit darüber zu bestehen, dass die Jahre von ca. 1910 bis 1914 als die Jahre zu betrachten seien, in denen sein Stil insgesamt „much more astringent and concrete“⁸⁷⁶ beziehungsweise „more personal and realistic“⁸⁷⁷ werde. Ein solcher Umschwung wird beispielsweise von Hühn, Jeffares, Bowra und Lenoski gesehen. Teils wird auch darauf hingewiesen, dass die spätere Phase sich verstärkt politischen Themen widme; so sieht beispielsweise Bowra, der sich sowohl mit Yeats als auch mit George befasst, bei Yeats ab dem Jahr 1916 eine Hinwendung zu Gedichten über Politik und Liebe und eine Abkehr von Gedichten mit symbolistisch-magischem Charakter⁸⁷⁸. Paul de Man erarbeitet einige seiner Thesen an Yeats. Er weist darauf hin, dass eine gewisse Einhelligkeit darüber bestehe, dass bei Yeats Veränderungen in Wortwahl, Symbolik und Ton zu verzeichnen sei⁸⁷⁹, dass aber die Meinungen auseinandergingen, was eine Bewertung dieser Veränderungen angeht: „When it comes to an interpretation of the changes, opinions vary widely, quantitatively, qualitatively, and historically. Some see a total contrast between the early and the late Yeats, others maintain that it ‘...is a development rather than a conversion, a technical change rather than a substantial one.’ Some, a majority, see it as a movement toward a more ‘realistic,’ socially responsible, publicly committed poetry, while others stress the increased esotericism and hermeticism of the later poetry, less conventionally ‘literary’ and more avowedly occult and initiatory. Some consider Yeats as the culmination and fulfillment of the romantic tradition, others as moving definitely outside of this tradition.“⁸⁸⁰

Bei George drehte sich die Diskussion hauptsächlich um die Frage, ob eine Hinwendung zu Politischem stattgefunden habe, und, falls man von einer solchen sprechen könne, wie sie zu bewerten sei. Vielleicht am stärksten pointiert drückt Bowra die herkömmliche Meinung zu Georges Entwicklung aus; er sagt, George habe sich vom „Schüler Mallarmés“⁸⁸¹ und „Sänger“⁸⁸² zum „Stifter von Ideen und Idealen“⁸⁸³ und „Lehrer“⁸⁸⁴ entwickelt und „als ein nationaler Prophet“⁸⁸⁵ geendet. Ein großer Teil der Interpreten ordnet sich entweder der einen oder der anderen Seite zu; so betont Lepenies, George sei zu Unrecht von den Vertretern des ‚L’art

⁸⁷⁵ Doggett, „Critical debate, 1970-2006“, 396.

⁸⁷⁶ Daniel Lenoski, „The Descent from the Mountain: A Study of the Relationship Between the Aesthetic Theory of W.B. Yeats and His Post-1900 Change In Poetic Style“. *Canadian Journal of Irish Studies* 2.1 (1976) 21.

⁸⁷⁷ Yeats, *Selected poetry*, xv.

⁸⁷⁸ Vgl. Bowra, *Das Erbe des Symbolismus*, 300f.

⁸⁷⁹ Vgl. De Man, *The Rhetoric of Romanticism*, 148.

⁸⁸⁰ Ebd., 148f.

⁸⁸¹ Bowra, *Das Erbe des Symbolismus*, 151.

⁸⁸² Ebd., 193.

⁸⁸³ Ebd., 192.

⁸⁸⁴ Ebd., 194.

⁸⁸⁵ Ebd., 152.

pour l'art' in Anspruch genommen worden⁸⁸⁶, wohingegen Wertheimer behauptet, zumindest der frühe George sei eindeutig dem ‚L'art pour l'art' zuzurechnen⁸⁸⁷. Die Frage drängt sich also auf, ob George im Lauf der Zeit das oftmals seiner frühen Phase zugeschriebene Konzept des ‚L'art pour l'art' aufgibt, um sich ausschließlich einer angeblich lehrhaften Dichtung zu widmen, wie Böschenstein dies formuliert: „Mit diesem gesetzlichen Band [dem *Stern des Bundes*, Anm. d. Verf.] ist die neue Dichtung in neue Lehre übergegangen, hat sie aufgehört, ihr eigenes Ziel zu sein, indem stets auf eine Gruppe neu geformter Menschen geblickt wird, denen die Dichtung als Richtschnur gegeben wird.“⁸⁸⁸ Bezeichnend ist auch, wie Böschenstein im Jahr 1961 die Monographie von Kurt Hildebrandt mit dem Titel *Das Werk Stefan Georges* aus dem Jahr zuvor beurteilt: „Stattdessen liest man folgende Verfälschung: ‚Von Anfang an war es zu spüren, daß der französische Grundsatz des l'art pour l'art niemals einseitig und unbedingt gelten dürfte. Er hieß nur: die Kunst darf nicht äußeren Zwecken und Tendenzen dienen, wohl aber dem Menschen als Ganzem, der Erhöhung des Schönen Lebens‘“.⁸⁸⁹ Gegen eine solche Meinung wendet sich Braungart, wenn er sagt, „daß es nicht ausreicht, George nur als radikalen Repräsentanten der Autonomieästhetik und des l'art pour l'art zu interpretieren, auch wenn er aus dem europäischen Ästhetizismus kommt.“⁸⁹⁰ Roos und Bowra sehen den *Teppich des Lebens* als eine Art Wendepunkt in Georges Entwicklung, für den gilt, dass „ideologisch-engagierte Lyrik artistische Lyrik ablöste.“⁸⁹¹

Erst seit geraumer Zeit versuchen verschiedene Arbeiten zu George, diese streng dichotomische Interpretationstradition zu hinterfragen.

Bei George ist hier vor allem die Habilitationsschrift Wolfgang Braungarts, *Ästhetischer Katholizismus*, zu nennen, die den Weg über die Untersuchung ritualisierter Lyrik geht, um den einheitlichen Charakter des Georgeschen Werkes hervorzuheben. Dies gelingt dank folgender Erkenntnis: „Der Übergang von Georges Werk zur Lehre [...] und seine stärkere Hinwendung zum Kreis als ‚Staat‘ vollziehen sich nicht schroff und unvermittelt. In der Lehre werden die ästhetischen Rituale zudem nicht preisgegeben, sondern ihr soziales Potential wird nun besonders betont und entfaltet. Darum setzt der Bezug auf den Kreis als Staat die Selbstbezüg-

⁸⁸⁶ Vgl. Wolf Lepenies, *Die drei Kulturen : Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft* (München: Hanser, 1985) 312.

⁸⁸⁷ Vgl. Jürgen Wertheimer, „Ästheten? Aktivisten? Terroristen? D'Annunzio und Stefan George“. *Von Poesie und Politik: Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*. Hg. Jürgen Wertheimer (Tübingen: Attempto, 1994) 16.

⁸⁸⁸ Böschenstein, „Magie in dürftiger Zeit“, 16.

⁸⁸⁹ Böschenstein, Rezension, 442.

⁸⁹⁰ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 87.

⁸⁹¹ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 147.

lichkeit der Lyrik fort.⁸⁹² Dirk von Petersdorff reiht sich ebenfalls in die Kontinuitätsdebatte ein und lässt die Behauptung eines Einschnitts oder gar eines Bruches nicht gelten. Beide Arbeiten legen dabei ihr Augenmerk auf die Verbindungen zwischen Ästhetischem und Soziallem.

James Pethicas Herangehensweise zeugt von einem beginnenden Hinterfragen des gängigen Schemas in Bezug auf Yeats' Gesamtwerk. Er untersucht in seinem Teil des Sammelbandes mit der Überschrift ‚Aesthetics' Yeats' Werk der 1890er Jahre. Er stützt sich dabei unter anderem auf die Aussage George Watsons, Yeats „dances an elaborate gavotte between patriotism and Aestheticism“⁸⁹³ und erläutert dies näher, indem er sagt: „he [Yeats; Anm. d. Verf.] sought to reconcile his political sympathies and his commitment to artistic excellence and intellectual freedom, and also to assert the practical relevance of his work.“⁸⁹⁴

Yeats' Aufsatz ‚Hopes and Fears for Irish Literature' (1892), den er in diesem Zusammenhang umreißt, ist insofern eine gute Wahl für Pethicas Argumentation, als in diesem deutlich wird, dass Yeats in seiner frühen Schaffensperiode keineswegs als typischer, vom französischen Symbolismus geprägter Ästhetizist gelten kann. Besondere Betonung verdient dabei das Bild, das Yeats vom zeitgenössischen englischen Ästhetizismus malt, welchen er in einer dezidiert französischen Traditionslinie sieht:

The age which has produced it is getting old and feeble, and sits in the chimney-corner carving all manner of curious and even beautiful things upon the staff that can no longer guide its steps.⁸⁹⁵

Yeats sieht also die Gefahr darin liegen, dass der englische Ästhetizismus sich auf die Produktion leerer, schöner Formen zurückzieht, „disengaged from both ‚conviction' and from ordinary human action“⁸⁹⁶. ‚Practical relevance' und ‚ordinary human action' weisen darauf hin, wie wichtig es Yeats ist, nicht den weltentrückten Poeten zu geben – obwohl er die Notwendigkeit einer gewissen Distanz betont:

Yet, he who would write a memorable song [...] must [...] be content to be alone among men, apart alike from their joys and their sorrows, having for companions the multitude of dreams and for reward the kingdom of his pride⁸⁹⁷ –

⁸⁹² Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 223.

⁸⁹³ Zitiert nach James Pethica, ‚Aesthetics‘. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas (New York: Cambridge UP, 2010) 208.

⁸⁹⁴ Pethica, ‚Aesthetics‘, 208.

⁸⁹⁵ Yeats, *Early Articles and Reviews*, 186.

⁸⁹⁶ Pethica, ‚Aesthetics‘, 208.

⁸⁹⁷ Yeats, *Early Articles and Reviews*, 187.

sondern es sich zur Aufgabe zu machen, Irland zu einer erneuerten und gestärkten kulturellen Identität zu verhelfen, die bisher, folgt man Yeats' Aufsatz bis zum Schluss, als Samenkorn in der Erde schlummert. Unter dieser Voraussetzung kann auch der gehäuft auftauchende Begriff ‚conviction‘ gedeutet werden. Kunst muss laut Yeats mit einer Überzeugung verbunden sein: „the dependence, as I conceived it, of all great art and literature upon conviction“, nämlich, dass auch ästhetizistische Kunst „not an end in itself“⁸⁹⁸ sein müsse, sondern an gewisse Funktionen gebunden sei. Hierzu lässt sich Simonis anführen: „Schon Sartre hat das heroische Außenseitertum der ästhetizistischen Dichter als eine beliebte literarische Rollenprojektion entlarvt. Die subversiven Züge des französischen l'art pour l'art sind demzufolge auf subtile Weise mit gesellschaftlichen Funktionen verschränkt und bleiben ungeachtet der offensiven Geste radikaler Distanzierung notwendig in diese eingebunden.“⁸⁹⁹ In Yeats' Aufsatz ‚Ireland and the Arts‘ von 1901 wird deutlich, wie wichtig Yeats die Rolle der Dichtung ist, die sie in der Gesellschaft einnehmen kann. Er fordert von Dichtern, ihrer Dichtung das Potential zu praktischer Wirksamkeit einzuschreiben:

I would have some of them leave that work of theirs which will never lack hands, and begin to dig in Ireland the garden of the future, understanding that here in Ireland the spirit of man may be about to wed the soil of the world,

um Irland zu einem neuen Rang in der Welt zu verhelfen:

The Irish race would have become a chosen race, one of the pillars that uphold the world.⁹⁰⁰

Unter Berücksichtigung des bisher Gesagten werden auch Yeats' Aussagen verständlich, deren scheinbare Widersprüchlichkeit zu Verwirrung führen kann. Schuchard gibt Yeats' Haltung wie folgt wieder: „If Yeats's criticism of the Irish poets for surrendering their poems to politics, patriotism, and rhetoric seemed harsh to his contemporaries, he was even more severe with English poets from Wordsworth to Swinburne who had left the procession of symbolist poets and surrendered their increasingly discursive and prosaic poems to Victorian

⁸⁹⁸ Ebd., 186.

⁸⁹⁹ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 31. Drei Jahrzehnte später betont Yeats den positiv besetzten Begriff ‚conviction‘ immer noch mit Nachdruck in ‚The Second Coming‘ (Yeats, *The Poems*, 189f.): „The best lack all conviction, while the worst/ Are full of passionate intensity.“ Eine Gesellschaft, in der ‚conviction‘ fehlt, ist demzufolge zum Untergang verdammt.

⁹⁰⁰ Yeats, *Essays and Introductions*, 209f.

morals, scientific speculation, humanitarian ideas, and theological arguments. Yeats had admired the early poetry of Wordsworth and Tennyson until they became moralists.⁹⁰¹

Dies scheint zunächst im Kontrast zu stehen zu der Aussage Lenoskis: „He saw England as an old and tired nation whose literature had reached an impasse with the doctrine of art for art’s sake“⁹⁰². Yeats lehnt eine direkte Bezugnahme der Lyrik auf Politik zugunsten ihres Einsatzes für die Integration der irischen Bevölkerung zu einer gemeinsamen kulturellen Identität ab.⁹⁰³

Simonis’ Aussage gilt auch für George, der in den 1890er Jahren mittels seines Publikationsorgans, den ‚Blättern für die Kunst‘, vorgibt, sich ganz dem ‚L’art pour l’art‘ verpflichtet zu fühlen. Bereits die erste Folge von 1892 favorisiert „eine kunst für die kunst“⁹⁰⁴, die als „alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend“⁹⁰⁵ dargestellt wird. Diese Haltung wird 1894 noch einmal bestätigt:

In der dichtung – wie in aller kunst–bethätigung ist jeder der noch von der sucht ergriffen ist etwas „sagen“ etwas „wirken“ zu wollen nicht einmal wert in den vorhof der kunst einzutreten.⁹⁰⁶

Auch noch in der Einleitung zur siebten Folge von 1904 wird eine „Nur-Kunst“ in Aussicht gestellt, die nicht der allgemeinen Forderung nachkommt, „noch ein andres zu leisten als in sich selbst vollkommen zu werden“⁹⁰⁷.

Besonders lohnend ist der Vergleich von Georges erstem der beiden ‚Das Zeitgedicht‘⁹⁰⁸ genannten Texte im *Siebenten Ring* mit Yeats’ beiden Texten ‚What Then?’⁹⁰⁹ und ‚Meditations in Time of Civil War: VII. I see Phantoms of Hatred and of the Heart’s Fullness and of the Coming Emptiness’⁹¹⁰, da sie sich mit der gleichen Absicht in die Kontinuitätsdebatte einbringen. Damit zeugen beide Gedichte von der Intensität, mit der sowohl George als auch Yeats ihre eigene lyrische Entwicklung reflektierten. In ‚What Then?’ sinniert das lyrische Ich über das im zurückliegenden Leben Erreichte:

⁹⁰¹ Schuchard, *The Last Minstrels*, 26f.

⁹⁰² Lenoski, „W.B. Yeats and Celtic Spiritual Power“, 37.

⁹⁰³ Diese Auffassung wird ihn jedoch später nicht davon abhalten, trotzdem Stellung zu den Geschehnissen in der irischen Politik zu beziehen, beispielsweise in ‚September 1913‘ (Yeats, *The Poems*, 107f.) und ‚Easter, 1916‘ (Yeats, *The Poems*, 182ff.).

⁹⁰⁴ *Blätter für die Kunst* 1.I (1892) 1; zitiert nach Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 74.

⁹⁰⁵ *Blätter für die Kunst* 1 (1892) 1; zitiert nach Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 12.

⁹⁰⁶ *Blätter für die Kunst* 2 (1894) 122.

⁹⁰⁷ *Blätter für die Kunst* 7 (1904) 5.

⁹⁰⁸ George, *Der Siebente Ring*, 6f.

⁹⁰⁹ Yeats, *The Poems*, 308f.

⁹¹⁰ Ebd., 209f.

Let the fools rage, I swerved in nought,
Something to perfection brought.

Ähnlich nimmt sich das zweite der genannten Gedichte aus:

The abstract joy,
The half-read wisdom of daemonic images,
Suffice the ageing man as once the growing boy.

Yeats behauptet also nichts weniger als dass sich seine Lyrik im Wesentlichen nicht geändert habe, was im Hinblick auf das Durchspielen der Hermetisierungsstrategien auf verschiedenen Ebenen auch tatsächlich seine Berechtigung hat. Dirk von Petersdorff macht auf plausible Art und Weise ‚Das Zeitgedicht‘ Georges für die Kontinuitätsdebatte fruchtbar. Dieses gipfelt in der Zeile ‚Ihr sehet wechsel • doch ich tat das gleiche.‘, der v. Petersdorff bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber Selbstaussagen von Dichtern im Hinblick auf Arbeiten wie die Wolfgang Braungarts folgenden Wahrheitsgehalt zubilligt: ‚Aber grundsätzlich handelt es sich bei allem ‚wechsel‘ von Früh- zum Spätwerk um ‚das gleiche‘: um ästhetische Opposition, um den Versuch der Etablierung einer nicht mehr den Prinzipien der Moderne gehorchenden Gesellschaft auf dem Weg der ästhetischen Erziehung.⁹¹¹ Die ‚ästhetische Erziehung‘ ist hier natürlich in Anlehnung an Schiller zu verstehen, worauf später noch eingegangen werden wird.

Auch Kafitz liegt der Begriff der Opposition am Herzen. Er möchte im Fall von George den Décadence-Begriff (der prinzipiell gleichgesetzt werden kann mit dem Ästhetizismus) anders verstanden wissen und weist darauf hin, dass durch eine derartige neue Definition die herkömmliche These vom Bruch in der Entwicklung obsolet wird: ‚Die Gedichte Georges zeugen von einem Décadence-Verständnis jenseits kulturkonservativer Niedergangsvorstellungen, von einem ästhetischen Fundamentalismus, der nicht im l’art pour l’art aufgeht, sondern mittels einer geistigen Elite des Wortes einen Machtanspruch erhebt, der sich sowohl gegen das bürgerliche Nützlichkeitsdenken als auch gegen die Banalisierung der Kunst zu einem Gemütswert richtet. Selbst wenn in den frühen Werken wie in *Algabal* die Nähe zur Décadence besser nachvollziehbar erscheint, da sich hier die sprachlich hergestellte Welt mit spektakulären Motiven verbindet, bleiben auch im Spätwerk die entscheidenden Faktoren des af-

⁹¹¹ Dirk von Petersdorff, ‚Wie viel Freiheit braucht die Dichtung?: ‚Das Zeitgedicht‘ im ‚Siebenten Ring‘‘. *George-Jahrbuch* 5 (2004-2005) 57f.

firmativen *Décadence*-Begriffs erhalten: Verrätselung und Verkünstlichung als Widerstand und Selbstbehauptung.⁹¹²

Braungart geht ebenfalls auf die oppositäre Haltung Georges ein: „Ästhetizismus ist für George auch in ganz konkreter, politisch-gesellschaftlicher Weise ‚ästhetische Opposition‘. George ist ein Autor der europäischen Bewegung, in dem sich dieses Potential entfaltet.“⁹¹³

Opposition bedeutet sowohl bei George als auch bei Yeats eine Anti-Haltung zur modernen Gesellschaft, die von ihnen wie auch von anderen Autoren als heterogen und fragmentiert wahrgenommen wird.

Das vielzitierte und bekannte Gedicht ‚The Second Coming‘⁹¹⁴ zeugt auf besonders eindringliche Weise von Yeats’ Meinung zum Zustand der Welt nach der Jahrhundertwende. Denis Donoghue sieht in der oppositären Haltung Yeatsscher Gedichte seine Modernität begründet: „Yeats’s wilfulness is his modernity, the poems relate themselves to our time by affronting it.“⁹¹⁵

Das Gedicht beginnt folgendermaßen:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold; [...]

Die Welt befindet sich demnach in einem Zustand des Auseinanderdriftens und Zerfalls, und im Bild des Falken, der den Ruf des Falkners nicht mehr wahrnimmt, wird die Entfremdung der Gesellschaft von ihrem einenden Ursprung versinnbildlicht. Yeats war wohl der Auffassung, diese seine Art der Darstellung näher erklären zu müssen, weshalb er dem Gedicht eine kleine Abhandlung über seine zyklische Geschichtsauffassung beifügt, in der es heißt:

The mind, whether expressed in history or in the individual life, has a precise movement, which can be quickened or slackened but cannot be fundamentally altered, and this movement can be expressed by a mathematical form.⁹¹⁶

⁹¹² Dieter Kafitz, *Décadence in Deutschland: Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts* (Heidelberg: Winter, 2004) 474.

⁹¹³ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 14.

⁹¹⁴ Yeats, *The Poems*, 189f.

⁹¹⁵ Zitiert nach Longley, „Critical debate, 1939-1970“, 392.

⁹¹⁶ William Butler Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*. Hg. Peter Allt und Russell K. Alspach (New York: Macmillan, 1957) 823. Hough weist darauf hin, dass die zyklische Geschichtsauffassung bei Yeats zurückzuführen sei auf den Inkarnationszyklus, der in *A Vision* dargelegt wird (vgl. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 67).

Diese mathematische Form nennt Yeats den ‚gyre‘⁹¹⁷. Eine kleine, von Yeats der Erläuterung beigefügte Zeichnung zweier ineinander übergehender Kegel soll die abwechselnde Bewegung der Zeitläufte einmal auf einer spiralförmigen Bewegung nach außen, dann wieder nach innen darstellen. Seine eigene Zeit sieht Yeats, wie es ‚The Second Coming‘ belegt, in der nach außen gerichteten Bewegung begriffen, was er folgendermaßen kommentiert:

All our scientific, democratic, fact-accumulating, heterogenous civilization belongs to the outward gyre and prepares not the continuance of itself but the revelation as in a lightning flash, though in a flash that will not strike only in one place, and will for a time be constantly repeated, of the civilization that must slowly take its place.⁹¹⁸

Mit dieser Äußerung werden mit einem Streich positivistische Wissenschaftsauffassung, Demokratie und als heterogen aufgefasste Struktur der modernen Gesellschaft in den Orkus der Geschichte gefegt und das Erscheinen einer neuen, diese Merkmale aufhebenden Ordnung herbeibeschworen, die sich im Übrigen nur der Elite zu erkennen geben und ihr einen Vorteil verschaffen wird:

when the revelation comes it will not come to the poor but to the great and learned and establish again for two thousand years prince & vizier.⁹¹⁹

Diese neue Ordnung kann sich nur in einer runderneueren irischen Kultur etablieren, worauf Hühn abzielt: „Yeats’ irische Interessen sind entscheidend durch die prekäre Situation des Dichters in der Moderne motiviert. Da die überkommene Kultur Irlands noch die in der Moderne verlorenen Qualitäten der gewachsenen Ordnung und Sinn-Erfülltheit zu besitzen schien, vermochte er sie als Gegenkonzept zur kommerzialisierten, bürgerlichen Welt des zeitgenössischen England mit ihren Entwurzelungs- und Vereinzelungserscheinungen einzusetzen.“⁹²⁰

George vertritt ebenfalls eine zyklische Geschichtsauffassung, anhand der Karlauf ihn geistesgeschichtlich einzuordnen versucht: „Wenn es, wie Reinhart Koselleck gezeigt hat, ein Charakteristikum der Moderne ist, Geschichte als unumkehrbare Entwicklung zu denken, dann war George nicht weniger antimodernistisch und reaktionär als die Vorkämpfer der

⁹¹⁷ Im noch zu Yeats’ Lebzeiten erschienenen *Oxford English Dictionary* von 1933 wird ‚gyre‘ u.a. mit „a circular or spiral turn“ (*Oxford English Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1933) 531) übersetzt, und es wird schon damals auf die vorwiegende Verwendung des Wortes in dichterischer Sprache verwiesen.

⁹¹⁸ Yeats, *The Variorum Edition*, 825. Ted Hughes hat eine Auffassung von ‚The Second Coming‘, die Yeats’ Kommentar sehr nahe kommt: „Behind Yeats’ poem is the upsurge that is still producing our modern chaos – the explosion against civilization itself, the oppressive deadness of civilization, the spiritless materialism of it, the stupidity of it.“ (Ekbert Faas, *Ted Hughes: The unaccommodated universe* (Santa Barbara: Black Sparrow, 1980) 200.)

⁹¹⁹ Yeats, *The Variorum Edition*, 825.

⁹²⁰ Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik 2*, 150.

Konservativen Revolution.“⁹²¹ Peter Ulrich Hein meint zur zyklischen Geschichtsauffassung allgemein: „Eine solche Fixierung auf überhistorische Idealzustände und der damit einhergehende Glaube an zyklische Entwicklungen fügen sich mühelos dem Zeitgeist.“⁹²² Karlauf führt als Sichtbarmachung der zyklischen Geschichtsauffassung Georges dessen Gedicht ‚Nennt es den blitz ...‘ aus dem *Stern des Bundes* an, wo es heißt:

Aus einer ewe pfeilgeradem willen
Führ ich zum reigen reiss ich in den ring.⁹²³

Die Darstellung der modernen Verhältnisse anhand einer Zentrifugalbewegung ist auch ein Topos des George-Kreises. So sagt Paul Thiersch, ein Architekt aus dem Dunstkreis Georges, in seinem Aufsatz im zweiten Band des *Jahrbuch für die geistige Bewegung*:

Da gegenwärtig nicht von einem stil als dem gesamt Ausdruck der zeit zu sprechen ist, sondern herrschende strömungen des zeitgeschmacks ein bild völliger verwirrung geben, so lassen nur mehr erscheinungen der peripherie aus zentrifugaler bewegung den willen nach künstlerischer form erkennen. Vielspältigkeit der anschauungen ist das brandmal heutiger kunstausübung. Eigener richte folgend hat sich die individualität geltung verschafft; mit dem maasse persönlicher kraft begrenzt sich ihre tagesbedeutung. Diametral auseinander drängende richtungen kämpfen um die herrschaft eines willkürlichen prinzijs.“⁹²⁴

Ähnlich klingt ein zweiter Abschnitt im selben Beitrag:

Das chaos der erscheinungen ist in ungeheurer rotation; die gestaltenden kräfte sind an den äussersten umkreis geschleudert, nicht mehr ausstrahlung aus einer lebenswirkenden mitte, sondern losgelöst mittel individueller willkür, und ihrer reinen bedingungen bar, scheinzwecken niedrigster art dienste.“⁹²⁵

Auch Friedrich Gundolf bedient sich des Topos:

Der weg führt vom zentrum weg ins unendliche, und nur ein zentrum das seine organe in der gewalt hat könnte dem zentrifugalen taumel begegnen. Solch bindekräftiges zentrum fehlt, seit an stelle des göttlich leibhaften die abstraktionen getreten sind.“⁹²⁶

⁹²¹ Karlauf, *Stefan George*, 501.

⁹²² Peter Ulrich Hein, „Avantgarde und Kunsterziehung zwischen Kulturkritik und Faschismus“. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. (Darmstadt: Häusser, 2001) 531.

⁹²³ George, *Der Stern des Bundes*, 25.

⁹²⁴ Paul Thiersch, „Form und Kultus“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 2 (1911) 124.

⁹²⁵ Ebd., 126.

⁹²⁶ Gundolf, „Wesen und Beziehung“, 18.

Georges antimoderne Haltung nahm verschiedene Auswüchse an. Seine Moderne-Kritik richtete sich vor allem gegen den anglo-amerikanischen Kulturbereich. So kritisiert das Vorwort zur neunten Folge der *Blätter für die Kunst* von 1910 die „platt vernünftelnden anglo-amerikanischen Grundsätze und Nützlichkeitslehren ‚des angewandten Verstandes‘“⁹²⁷. Er befürchtete „die völlige Entseelung der Menschheit, die Amerikanisierung, die Verameisung der Erde“⁹²⁸ und wandte sich gegen die als chaotisch empfundene neue Zeit: „As the George Circle perceived it, the pressing problem was how to establish order in a period of apparently unfathomable flux and confusion.“⁹²⁹ ‚Flux and confusion‘ finden sich im Vorwort zum ersten *Jahrbuch für die geistige Bewegung* als „die vielfachen, zerspaltenen, verwirrten Tendenzen der Zeit“⁹³⁰. Mit dieser Ansicht steht der Freundeskreis um George beileibe nicht allein da; in der europäischen Literaturszene ist zur Zeit der vorletzten Jahrhundertwende eine Tendenz zu beobachten, die sich gegen das „Massenzeitalter“ richtet und in einer „Rückbesinnung auf die Kunst als eines Reservoirs der Schönheit, mit der man Dämme zu bauen versuchte gegen die Denaturierung der Realität“⁹³¹ einen Ausweg sucht. Als Gegenreaktion zur als hässlich und heterogen empfundenen modernen Welt „zieht man sich in Nischen der ästhetischen Selbstfeier zurück“⁹³².

Solche Nischen müssen, bevor man sich in sie zurückziehen kann, jedoch erst geschaffen werden. Sie kommen in der Tradition des Ästhetizismus daher als durchästhetisierte Kunstwelten, „in denen das Natürliche durch Kunst zur Kunst gebändigt wird.“⁹³³

Diesen Kunstwelten wohnt ein Paradoxon inne: mit ihnen wird „aus Schönerem und Schrecken eine Gegenwelt aufgebaut“⁹³⁴. Diese Charakterisierung von Höllerer enthält einen Hinweis, wie diese Verknüpfung von schöner Ästhetisierung und Leblosigkeit und Starre, die für die entsprechenden Gedichte bei Yeats und George typisch ist, möglicherweise zu verstehen ist: dass die Kunstwelt die Schönheiten und Schrecknisse der realen Welt widerspiegelt, jedoch die Faktoren der Uneinheitlichkeit und der Hässlichkeit herausrechnet und folgendes als einzig gültige Losung ausgibt: „die Gebärde der hohen Würde tritt an die Stelle der Alltagsbe-

⁹²⁷ *Blätter für die Kunst* 9 (1910) 5.

⁹²⁸ Gundolf, „Wesen und Beziehung“, 19.

⁹²⁹ Travers, *Critics of Modernity*, 71.

⁹³⁰ Gundolf, Friedrich und Friedrich Wolters. „Einleitung der Herausgeber“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 1 (1910): i.

⁹³¹ Manfred Durzak, „Ästhetizismus und die Wende zum 20. Jahrhundert: Gabriele D’Annunzio, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George“. *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne: Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*. Hg. Silvio Vietta, Dirk Kemper und Eugenio Spedicato (Tübingen: Niemeyer, 2005) 145.

⁹³² Ebd., 146.

⁹³³ Wolfgang Braungart, „Mnemotechnik des Lebens“. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. (Darmstadt: Häusser, 2001) 87.

⁹³⁴ Walter Höllerer, „Elite und Utopie: Zum 100. Geburtstag Stefan Georges“. *Oxford German Studies* 3 (1968) 153.

mühungen.⁹³⁵ Die im Folgenden besprochenen Gedichte von George und Yeats sind exemplarisch für die Inszenierung einer ästhetisierten Kunstwelt.

Entgegen den Erwartungen, die der Titel weckt, betreibt das lyrische Ich im Gedicht ‚The Lover tells of the Rose in his Heart‘⁹³⁶ weniger eine Innenschau als eine Analyse der es umgebenden Welt und seiner Vorstellungen, wie diese umzugestalten sei.

Die Rose, die es tief im Herzen trägt – hier ein klassisches Symbol für die Liebe – ist zwar antreibende Kraft für den Wunsch des lyrischen Ichs nach schöpferischer Neugestaltung, steht ansonsten aber keineswegs im Zentrum der Gedichtes.

Strophe eins zeichnet ein trostloses Bild von der Welt, in der sich das lyrische Ich befindet: Alter („all things worn out and old“), missgestaltete Formen („All things uncomely and broken“), penetrante Geräusche („The cry of a child“, „the creak of a lumbering cart“) und tote Materie („wintry mould“) sind hier die Stichworte.

Strophe zwei fasst den Missstand zu Beginn noch einmal zusammen, geht aber dann nach einer Zäsur, die durch das Semikolon gekennzeichnet wird, zur Imagination des Zustandes der Welt nach einer aktiven Veränderung durch das schöpferische lyrische Ich über. Die Farbsymbolik spielt hier eine wichtige Rolle. In der Imagination des lyrischen Ichs nimmt es selbst nach vollzogener Neuschöpfung („build them anew“) auf einem „green knoll“ abseits seiner neuerschaffenen Welt Platz und betrachtet sein Werk. Dabei ist die Verwendung der Farbe Grün für den Ruhesitz der Schöpferfigur natürlich nicht zufällig: sie gilt als Farbe der Vegetation und des neuerwachten Lebens nach der Lebensfeindlichkeit und Öde des Winters⁹³⁷, unterstreicht also die Lebenskraft des Schöpfer-Künstlers. Entscheidend ist aber der Einsatz der Farbe Gold: „With the earth and the sky and the water, re-made, like a casket of gold“. Auffällig ist hier die durch einen Bindestrich erfolgte Trennung des Wortes ‚remade‘ und dessen Setzung zwischen Kommata. Dadurch soll die Tatsache betont werden, dass die Bestandteile der bereits vorhandenen Schöpfung, die sich als unvollkommen herausgestellt hat, einer grundsätzlichen Erneuerung unterzogen worden sind. Das Gold dient dazu, die unverbrüchliche Besiegelung und Haltbarmachung dieses neuen, besseren Zustandes anschaulich zu machen. Jedoch geschieht dies um den Preis, dass die Schöpfung im Gegensatz zum schöpferischen Künstler in eine ewigwährende, starre Künstlichkeit überführt wird; dies wird deutlich angesichts der Ambiguität des „casket of gold“. Durch die starken und positiven Konnotatio-

⁹³⁵ Ebd., 153.

⁹³⁶ Yeats, *The Poems*, 52.

⁹³⁷ Vgl. Rudolf Gross, *Warum die Liebe rot ist : Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende*. 1. Aufl. (Düsseldorf: Econ, 1981) 239ff.

nen des Goldes (Kostbarkeit und Unvergänglichkeit) besteht die dringende Gefahr, dass die Wahrnehmung des Rezipienten auf dieser Ebene verbleibt und diese Zweideutigkeit übersehen wird. ‚Casket‘ kann einerseits Kästchen, Schatulle oder Schmuckkästchen heißen, bedeutet aber im amerikanischen Englisch auch Sarg und bezeichnet im britischen Englisch ein Holzkästchen, in dem die Asche eines Toten verwahrt wird. Die Lebendigkeit ist damit nur für den Künstler gewahrt; seine Neuschöpfung hingegen erstarrt in Leblosigkeit.

Während also das Gedicht durch zwei starke, positiv konnotierte Symbole, nämlich Rose und Gold, die schöne Fassade aufrechterhält, bringt ein einziges Wort diese zum Einsturz, falls seine Zweideutigkeit entgegen aller Ablenkungsversuche vom Leser wahrgenommen wird.

‚The Happy Townland‘⁹³⁸ arbeitet mit einer ähnlichen Verschiebung der vordergründig positiven Kunstwelt ins eher Negative, tut dies jedoch auf ausdrücklichere Weise als ‚The Lover tells of the Rose in his Heart‘. Aus der Perspektive eines Bauern, von dem das lyrische Ich vermutet, dass er diesen Anblick nicht ertragen würde, wird der Blick auf das dem Schlaraffenland ähnliche, an eine bukolische Idylle erinnernde „townland“ freigegeben, in dem die Bäume das ganze Jahr über Früchte tragen und die Flüsse aus zweierlei Sorten Bier bestehen. Das betont artifizielle Moment in diesem Wunderland ist „a golden and silver wood“.

Was nun folgt, ist ein Wechselspiel von Strophen, die das Wunderbare der künstlichen Welt hervorheben, und Strophen, die vor dieser Welt warnen.

Strophe drei spricht davon, dass der Tod keinen Übergang in ein Jenseits darstellt, sondern dass danach das irdische Leben in einer neuen Form beginnt: jeder, der im Kampf – der im Übrigen deshalb zu dieser Kunstwelt passt, weil er lediglich aus einer Laune heraus entsteht – fällt, wieder zum Leben erweckt wird. Strophe fünf zeigt den Zustand der Bevölkerung der schlaraffenlandartigen Kunstwelt mit biblischen Figuren, wobei die Wahrnehmung dieses biblischen Kontextes dadurch auf eine Probe gestellt wird, dass die typischen Namen und Attribute der beiden Erzengel Michael und Gabriel, um die es sich hier handelt, fehlen beziehungsweise durcheinander gebracht oder umgedeutet sind. So wird die Bezeichnung ‚Erzengel‘ nirgends erwähnt, es ist außerdem Michael statt wie in der Bibel Gabriel, dem die Trompete zugeordnet wird, und schließlich erfährt die Figur des Gabriel eine synkretistische Erweiterung um eine jüdisch-mystische Ebene, indem ihm eine Schwanzflosse angehängt wird. Zu dieser außergewöhnlichen Attributszuweisung äußerte sich Yeats wie folgt:

Gabriel is angel of the Moon in the Cabbala and might, I considered, command the waters at a pinch.⁹³⁹

⁹³⁸ Yeats, *The Poems*, 83f.

⁹³⁹ Yeats, *Autobiographies*, 214.

Die Figuren sind also gewissermaßen durch ihre verfremdete Identität an die Kunstwelt angepasst, in der sie sich ausnahmsweise tummeln.

Zwischen diese Strophen geschoben sind drei Strophen in völlig identischem Wortlaut, die einen mahnenden Kontrast zu den Versen darstellen, die die Kunstwelt in ihren Wundern ausmalen. Diese warnenden Strophen sind auf eine verwirrende Weise zweigeteilt: während die Warnung („the townland/ That is the world’s bane“) klar und deutlich zutage tritt, sind die Umstände, unter denen sie geäußert wird, rätselhaft. Zunächst ist es nicht möglich zu eruieren, mit welchem symbolischen Gehalt Sonne und Mond hier aufgeladen sein mögen. Die einzige Feststellung, die über sie gemacht werden kann, ist, dass sie wohl die in naher Zukunft stattfindende Ankunft des lyrischen Ichs im Schlaraffenland begrüßen, denn die Sonne „was laughing sweetly“ und der Mond „plucked at my rein“, was dem „little red fox“ nicht sonderlich gefällt, der den Mond bittet, dies zu unterlassen, da das lyrische Ich auf eine verderbliche Welt zureite. Weshalb der Fuchs diese Sorge hat, bleibt aber rätselhaft.

Was jedoch trotz dieser unauflösbaren Bezüge durch diese refrainartigen Strophen hindurch scheint, ist die Gefahr, die von einer solchen Kunstwelt ausgeht, die vorgibt, dem Leben zugeneigt zu sein, andererseits aber eine eben dieses Leben bedrohende, der Wahrnehmung nicht sofort oder gar nicht zugängliche Dimension besitzt.

In der Art und Weise, wie das Bedrohliche der Kunstwelt dargestellt wird, sind Georges Gedichte zwar weit weniger explizit, aber dafür radikaler.

„Mein garten bedarf nicht ...“⁹⁴⁰ fällt aufgrund seines bizarren Interieurs auf. Der Begriff ‚Interieur‘ kann mit Fug und Recht gewählt werden, denn der beschriebene Garten wirkt eher wie die Dekoration eines Zimmers als ein Stück Natur, das sich unter freiem Himmel befindet. Fast unmittelbar zu Beginn unterstreicht das lyrische Ich seine Identität als Schöpfer: „Der garten den ich mir selber erbaut“. Das Gedicht weist eine signifikante Widersprüchlichkeit auf, die darin besteht, einen Bestandteil der Natur zu nennen, um ihn gleich darauf im Sinne einer leblosen Kunstwelt mit einer anderen Qualität zu versehen. Es gibt in diesem Garten durchaus Dinge, die ein realer Garten besitzt: Vögel, Bäume und Beete. Sogar die Idee sich erneuernden Lebens in Form von Saat und Früchten ist in das künstliche Gartenkonzept eingearbeitet, und es gibt auch eine undefinierbare Lichtquelle („Ein grauer schein aus verborgener höhle“), die jedoch im Unterschied zur Sonne nicht als Taktgeber des Lebens und Wärmequelle taugt und sich einreihet in die das ganze Gedicht durchziehende, symbolhafte

⁹⁴⁰ George, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, 63.

schwarz-graue Farbgebung. Abgesehen davon aber ist der Garten der Starre und dem Tod geweiht.

Die Wahl der Farben, die den lebensfeindlichen Charakter unterstreicht, gipfelt in der vierten Strophe in den Überlegungen, die das lyrische Ich anstellt. Derartige Gedanken wirken zusätzlich wahrnehmungser schwerend, denn sie sind als Anruf an eine „dunkle grosse schwarze blume“ formuliert, über deren Zeugung „im heiligtume“ das lyrische Ich sinniert.

Aufgrund des Pronomens ‚es‘ und des Verbs ‚durchmessen‘ im zweiten Vers der letzten Strophe werden der künstliche Garten und das ‚Heiligtum‘ gleichgesetzt, erhält also die Kunstwelt einen sakralen Charakter. Das Verb ‚durchmessen‘ wird zwar hier vordergründig zur Beschreibung der Art und Weise benutzt, wie sich das lyrische Ich in seinem selbsterschaffenen Reich fortbewegt, kann aber mit der gleichen Berechtigung als Verweis auf die formale, vom Versmaß bestimmte Seite der Lyrik aufgefasst werden. Konkret gesprochen, ist die letzte Strophe als Überlegung des lyrischen Ichs zu sehen, wie es innerhalb des Gedichtes die geheimnisvolle ‚schwarze Blume‘ hervorbringen kann. In Anlehnung an das Symbol der Blauen Blume der Romantik kann diese Blume als Symbol für die Kunstexistenz betrachtet werden, die im Heiligtum der Dichtung und durch dieses entstehen soll.

‚Ihr hallen prahlend...‘⁹⁴¹ präsentiert ebenfalls den Künstler als Schöpfer seiner eigenen Kunstwelt; dort erfreut er sich „der schöpfung wo er nur geweckt und verwaltet“, „wo ausser dem seinen kein Wille schaltet“. Wie bereits in ‚Mein garten bedarf nicht...‘ stellt die Kunstwelt einen abgeschlossenen Raum dar („hallen“), was der Abgrenzung von der Natur dient und eine mimetische Darstellung der Wirklichkeit verhindert. Dabei wird im Gedicht das Spiel mit der Wahrnehmung thematisiert, das normalerweise die Beziehung zwischen dem Gedicht und dem Rezipienten betrifft:

Ihr hallen prahlend in reichem gewande
Wisst nicht was unter dem fuss euch ruht.

In diesem Fall ist also die Selbstwahrnehmung der Kunstwelt blockiert, die kein Bewusstsein davon besitzt, dass außerhalb von ihr noch eine natürliche Sphäre existiert.

Passend zum Konzept der künstlichen Sphäre wird die Beständigkeit und Haltbarkeit von deren Versatzstücken beschworen: „ewigen wintern“, „währenden kerzen“; die Boote auf dem künstlichen See haben keine Ruder, da keiner vorbeikommt, um sie zu benutzen. Der obligatorische Edelsteinkatalog zur Abrundung des unvergänglichen Charakters fehlt ebenfalls

⁹⁴¹ Ebd., 60.

nicht; bezeichnend hierbei ist, dass es hier stets das eigentlich lebendige und sich ständig in Bewegung befindende Wasser ist, das in „juwelen als tropfen“ umgewandelt wird und „wie scharlach granat und rubinen“ erscheint, mithin also jegliche Eigendynamik verliert und wie der Rest der Kunstwelt in ewiger Starre verharrt.

Die oben angeführten Texte Georges entstammen seinem Gedichtband *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, entstanden in den frühen 1890er Jahren. Über seine frühesten Gedichte äußert George einen bemerkenswerten Satz:

Manche meinen, in meinen ersten Büchern sei nur Künstlerisches enthalten, nicht der Wille zum neuen Menschlichen. Ganz falsch! Algabal ist ein revolutionäres Buch. Hören Sie diesen Satz von Plato: die musischen Ordnungen ändern sich nur mit den staatlichen. Algabal und der Siebente Ring – das ist dieselbe Substanz, nur auf geringere Fläche verbreitet.⁹⁴²

Diese Aussage unterstreicht zum einen Georges Position zu seinem eigenen Werk, wenn er die Kontinuität zwischen *Algabal* und *Der Siebente Ring* behauptet. Darüber hinaus wird mit dem ‚neuen Menschlichen‘ von George das zusammengefasst, was Höllerer in seinem Aufsatz ‚Elite und Utopie‘ in den Mittelpunkt stellt: „eine der *wenigen fast geschlossenen Utopien* am Beginn unseres Jahrhunderts“⁹⁴³. Damit meint Höllerer die Idee Georges, mittels seiner Elite eine verwandelnde Wirkung auf die deutsche Kultur, wenn nicht sogar „dieses Jahrhundert“⁹⁴⁴, auszuüben.

Laut Höllerer setzt die Utopie bereits mit den frühen Arbeiten Georges in Opposition zu den bestehenden Verhältnissen ein: „sie beginnt, im Frühwerk, mit Mythenbildern, wie sie der neuromantische Maler Arnold Böcklin entworfen hat. Die Alltäglichkeit wird ausgesperrt, sie wird so sehr verachtet, daß es zu einer direkten Auseinandersetzung mit ihr gar nicht kommen kann. Die Utopie wird *gegen* die Alltäglichkeit, und an ihrer Stelle entworfen, in einer der Geschichte enthobenen Landschaft, in der es Flurgötter und Flussgottheiten, unbeeinflusst von einem Zeitalter der Industrie, gibt.“⁹⁴⁵

Als nächste Stufe, nicht nur im Hinblick auf die Thematik, sondern teils auch auf die zeitliche Abfolge der Gedichtbände, können diejenigen Gedichte Georges und Yeats' gelten, die von der Haltbarmachung des Lebens in der Kunst reden.

⁹⁴² Zitiert nach Höllerer, „Elite und Utopie“, 149.

⁹⁴³ Ebd., 146.

⁹⁴⁴ Ebd., 146.

⁹⁴⁵ Ebd., 148.

Bei Yeats sind die beiden Gedichte ‚Sailing to Byzantium‘⁹⁴⁶ und ‚Byzantium‘⁹⁴⁷ als programmatisch anzusehen, da sie demjenigen, der mit dem dahinter stehenden Konzept vertraut ist, mittels Schlüsselbegriffen dessen Kern offenlegen. Für den unkundigen ‚Standardrezipienten‘ erschließt sich bestenfalls die oberflächlich ästhetische Wahrnehmungsebene.

Hauptbestandteil dieses Mechanismus ist die in beiden Gedichten im Mittelpunkt stehende Stadt Byzanz, denn die Kunst dieser Stadt kann als parallel zu dem „auf figürliche Darstellung verzichtenden, rein ornamentalen Charakter“⁹⁴⁸ der religiösen Kunst des Islam angesehen werden; dies hat zur Folge, dass die byzantinische Kunst „etwas Unbestimmtes, Unbegreifliches an sich [hat; Anm. d. Verf.], sie scheint das Unendliche, im Geheimnis Verbleibende, nicht das Endliche, Faßbare zu suchen.“⁹⁴⁹ Die Herausstreichung der Bedeutung dieser Stadt in Yeats’ Gedichten kann daher als Setzung einer „Antithese zur Natürlichkeit“⁹⁵⁰ verstanden werden.

‚Sailing to Byzantium‘ besteht aus vier Strophen. Die erste zeichnet sich dadurch aus, dass in ihr zunächst das diesseitige Leben in seinem Reichtum und seiner Sinnlichkeit („The young/ In one another’s arms“, „the mackerel-crowded seas“), aber auch seiner Vergänglichkeit („Those dying generations“, „Whatever is begotten, born and dies“) dargestellt, danach aber in einem Tonfall des Memento Mori die Vernachlässigung der einzigen Möglichkeit, eine ewige Existenz zu erlangen, getadelt wird:

Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unageing intellect.

Die zweite Strophe greift den Gegensatz Alter beziehungsweise Vergänglichkeit und Manifestationen der Beständigkeit („Monuments of its own magnificence“) noch einmal auf, um schließlich explizit „the holy city of Byzantium“ als Ort zu nennen, an dem Vergänglichkeit überwunden werden kann.

In den beiden ersten Strophen stellen die erwähnten ‚Monuments‘ den Schlüsselbegriff dar, der für den mit dem entsprechenden kontextuellen Wissen ausgestatteten Rezipienten eine Einstiegsstelle in die Wahrnehmungsebene des ‚Life as art‘ darstellt, für alle anderen Rezipientenkreise aber potentiell wahrnehmungserschwerend wirkt. Erst das kontextuelle Wissen nämlich hebt das Lexem aus seiner vordergründig wahrnehmbaren semantischen Ebene - Mo-

⁹⁴⁶ Yeats, *The Poems*, 197f.

⁹⁴⁷ Ebd., 252f.

⁹⁴⁸ David Talbot Rice, *Byzantinische Kunst* (München: Prestel, 1964) 20.

⁹⁴⁹ Ebd., 14.

⁹⁵⁰ Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik 2*, 161.

numente als Repräsentanten einer speziellen Form von Bauwerken, deren Funktion in der Erinnerung an bestimmte Personen oder historische Ereignisse besteht - heraus auf eine weitere Bedeutungsebene. In dieser verlieren die Monumente ihren dezidiert materiellen Charakter, da nirgends ein Anhaltspunkt geliefert wird, der Aufschluss über ihre Gestalt geben könnte, und auch ihre Funktion erfährt eine semantische Verschiebung hin zur Unsterblichmachung des Intellekts.

Strophe drei, in der das lyrische Ich nun sein Reiseziel Byzanz erreicht hat, präsentiert weitere Hermetisierungsmechanismen. Zum einen wird hier zurückgegriffen auf das Symbol des reinigenden Feuers, von dem das lyrische Ich eine Loslösung vom vergänglichem Leib und gleichzeitig, da das Herz als Sitz der Gefühle gilt, vom Auf und Ab menschlicher Emotionen fordert: „consume my heart away“; zum anderen wird auf sprachlicher Ebene die Anlage zu erschwerter Wahrnehmung gelegt durch die Metapher für den Zustand des Gefangenseins in einem vergänglichem Körper: „fastened to a dying animal“. Ziel des Reinigungsprozesses ist der Eingang in die „artifice of eternity“. Damit ist, wie bereits erwähnt, nicht der Eingang in ein geistiges Jenseits gemeint, sondern Folgendes, auf das Hough hinweist: „The tenor [...] is to redeem bodily and sensuous experience and give it its place in the world of spirit, where it becomes eternal.“⁹⁵¹

Strophe vier schließlich formuliert den in den vorangegangenen Strophen in Variationen bereits angelegten Hauptgedanken des Gedichtes, die Ablehnung von vergänglicher Natur zugunsten ewigwährender Kunst:

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling.

Diese von griechischen Goldschmieden gefertigte ‚Form‘, die das lyrische Ich annehmen möchte, ist in ihrer Vagheit und Vielschichtigkeit ein für den Zweck der Wahrnehmungser-schwerung hervorragend geeignetes Mittel. Mittels der beiden Zeilen

To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing

wird suggeriert, es handle sich bei der aus Gold gefertigten ‚Form‘ um einen Vogel. Nur wer sich von dieser scheinbaren Reduktion auf pure Materialität nicht beeindruckt lässt und den

⁹⁵¹ Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 76.

Rahmen der ‚Life as art‘-Idee nicht aus dem Blick verliert, nimmt diesen Gegenstand in seiner Übertragbarkeit auf das Gedicht und weiter noch auf die Kunst insgesamt wahr: die Absage an die vergängliche Natur und die eigene Unsterblichmachung durch „die unvergängliche künstliche Form des sprachlichen Kunstwerks“⁹⁵².

Jedoch birgt gerade die vierte Strophe ein Paradoxon, das das Gedicht als typisch für eine in Bezug auf die ‚Life as art‘-Thematik als mittlere zu bezeichnende Schaffensphase bei Yeats ausweist. Wenn das lyrische Ich einerseits der Mimesis bei der Wahl seiner Existenzform in der Kunstwelt abschwört, wenige Verse später aber das – wenn auch nur implizit genannte – natürliche Vorbild des Vogels wählt, so zeugt dies in prägnanter Weise von der Verewigung im Kunstwerk, die aber nicht von der Natur beziehungsweise vom Leben als Vorlage loskommt. Die paradoxe Situation manifestiert sich zusätzlich darin, dass der Vogel mit seinem Gesang nicht die Ewigkeit verherrlicht, sondern die Zeitgebundenheit des überwunden geglaubten Lebens in die Kunstwelt holt:

[...] to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

Angedeutet wird dieses Problem bereits am Ende der dritten Strophe, wenn das lyrische Ich darum bittet, in die „artifice of eternity“ aufgenommen zu werden. Diese Wendung ist ein versteckter Hinweis auf eine andere mögliche Lesart, ähnlich der Ambiguität des Wortes „casket“ in ‚The Lover tells of the Rose in his Heart‘, denn „artifice“ kann nicht nur als Kunstwerk ausgelegt werden, sondern auch als List oder Trick, wodurch die Dauerhaftigkeit der Existenz in der Kunstwelt angezweifelt wird⁹⁵³.

Für Hühn „gilt diese paradoxe Qualität grundsätzlich für alle poetische Kreativität, die einerseits autonom und dem Leben überlegen ist, andererseits letztlich auf dem Leben und der zeitlichen Wirklichkeit basiert.“⁹⁵⁴

Auch Sarang weist auf das Paradoxon hin, wenn er sagt: „Monuments, song, fire, and gold mosaic are all things of this world, and they cannot adequately represent the otherworldly.“⁹⁵⁵

Im verwandten Gedicht ‚Byzantium‘⁹⁵⁶, das ebenfalls zu den späteren Gedichten gehört, wird das Bild des Vogels wieder aufgegriffen; diesmal jedoch wird der Vogel explizit genannt, und

⁹⁵² Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik 2*, 165.

⁹⁵³ Vgl. Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik 2*, 165.

⁹⁵⁴ Ebd., 166.

⁹⁵⁵ Sarang, „The Byzantium Poems“, 51.

die Wahrnehmung des Vogels als übertragbares Symbol für die Unvergänglichkeit wird insofern erleichtert, als zugegeben wird, er sei „More miracle than bird or handiwork“. Zumindest in diesem Punkt wird eine Tendenz zu mehr Klarheit erkennbar. Darüber hinaus wird weiter die Ablehnung der vergänglichen Natur in den Vordergrund gestellt:

A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.

Der in der menschlichen Vorstellung unveränderliche Kosmos straft also die mittels der Begriffe ‚fury‘ and ‚mire‘ zusätzlich abgewerteten menschlichen Leidenschaften und Verwicklungen mit Verachtung, da sie dem vergänglichen Leben angehören.

Reflektiert wird dieser Gegensatz wieder in Strophe drei, indem der goldene Vogel das unvergängliche, stets gleichbleibende Gold, aus dem er selber gemacht ist, preist und gleichzeitig „common bird or petal/ And all complexities of mire or blood“ herabwürdigt. Diese parallele Strophengestaltung geht also bis in die verwendete Metaphorik hinein.

Die paradoxe Situation, die in ‚Sailing to Byzantium‘ aufgebaut wird, findet hier mit der neuerlichen Verwendung des Vogels seine Fortsetzung. Allerdings bekommt der Vogel eine etwas andere Qualität, indem er nicht mehr wie in ‚Sailing to Byzantium‘ vom Lauf des Lebens singt, sondern „like the cocks of Hades“ kräht, was als Tribut gewertet werden mag, der der Tatsache zu zollen ist, dass die ‚Life as art‘-Idee in ‚Byzantium‘ im Vergleich zu seinem Vorgängergedicht radikalisiert wird.

Die zweite Strophe stellt eine Herausforderung für die Wahrnehmung dar. Zunächst bedient sie sich einmal mehr der griechischen Mythologie und der Vorstellung, nach der die Verstorbenen im Hades nicht weiterleben, sondern eine Existenz als Schattenwesen führen; dieses mythologische Element bildet den Hintergrund der ersten beiden Verse dieser Strophe.

Die nächsten beiden Verse sind jedoch eindeutig im Grenzbereich zur verhinderten Wahrnehmung anzusiedeln. Selbst die Anmerkungen der Werkausgabe können nur eine Vermutung anstellen, inwiefern „Hades‘ bobbin bound in mummy-cloth“ aufzulösen sei, nämlich möglicherweise in Analogie zur ‚Spindle of Necessity‘ im eschatologischen Er-Mythos⁹⁵⁷. Er „was granted a vision of the universe as a spindle of Necessity – a whorl with eight revolving

⁹⁵⁶ Yeats, *The Poems*, 252f.

⁹⁵⁷ Vgl. Yeats, *The Poems*, 668 und 670.

spheres within it, spun by the Fates. Er saw souls choosing their destinies by picking lots thrown on the ground by the Fate Lachesis.⁹⁵⁸ Dem Rezipienten wird hier einiges abverlangt: nicht nur das kontextuelle Wissen um den Er-Mythos, sondern auch die Fähigkeit, die oben genannte Metapher aufzulösen und zudem der Frage nachzugehen, welcher „winding path“ gemeint sein könnte, der hier abgewickelt wird. Seltsam mutet auch die Verwendung des Verbs „unwind“ an, das sowohl transitiv als auch intransitiv gebraucht werden kann. Durch das Vorhandensein des Objektes „the winding path“ wird es eindeutig als transitiv gekennzeichnet; demnach wäre „Hades’ bobbin“ das Subjekt, das die Handlung des Abwickelns vornimmt, was aber keiner realen Gegebenheit entspricht. Von einer Spule wird etwas abgewickelt, sie tut dies nicht selbst.

Den beiden im Hinblick auf die Wahrnehmung, die sie zulassen, als grenzwertig zu bezeichnenden Versen wird auch durch ihre Stellung innerhalb der Strophe eine isolierte und besonders betonte Stellung zuteil, denn die sie umgebenden Zeilen ergeben das kohärente Bild der im Hades existierenden Schatten, deren nicht vorhandene Körperlichkeit bis hin zu dem Extrem, dass sie nur als Vorstellung („image“) existieren, durch „A mouth that has no moisture and no breath“ versinnbildlicht wird.

Was Hühn andeutet, wenn er davon spricht, dass im Gegensatz zu ‚Sailing to Byzantium‘ in diesem Gedicht „die Existenz in Byzanz nach der endlichen Ankunft radikaler mit dunkleren Bildern gestaltet“⁹⁵⁹ werde, ist eine radikalere Formulierung des oben beschriebenen Paradoxons mittels des Ausdrucks „death-in-life and life-in-death“, wobei das vergängliche Leben mit dem Tod und die Weiterexistenz in der Kunstform mit dem Leben gleichgesetzt wird.

Die Fortführung des ‚Life as art‘-Gedankens in Strophe vier ist der Wahrnehmung wieder in gewissem Maße einfacher zugänglich. Die Rede ist von einem ewigen Feuer, dessen Ursprünge nicht in realem Material oder realen Handlungen zu suchen sind und das keinen realen Gegebenheiten unterliegt („Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,/ Nor storm disturbs“) und das als Anziehungspunkt für mit dem Makel des Vergänglichen behafteten („blood-begotten“) Seelen dient, welche in seinem Dunstkreis von diesem Makel befreit werden („And all complexities of fury leave“). Hier wird wieder die reinigende Funktion des Feuers in Anspruch genommen.

Schließlich reiten die solchermaßen erleichterten Seelen eine Schar plötzlich aufgetauchter Delphine, die mit dem zum wiederholten Mal verwendeten „mire and blood“ charakterisiert sind, also den im vergänglichen Leben verhafteten Gegenpol zu den geläuterten Seelen abge-

⁹⁵⁸ Matthew Gibson, „Classical philosophy“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas (New York: Cambridge UP, 2010) 286.

⁹⁵⁹ Hühn, *Geschichte der englischen Lyrik* 2, 166.

ben. In dieses zweipolige Schema passen auch „the golden smithies of the Emperor“, die dem Meer ihren Willen aufzwingen und die „Marbles of the dancing floor“, die die „bitter furies of complexity“ des vergänglichen Lebens zunichte machen.

„Komm in den totgesagten park ...“⁹⁶⁰ lässt ebenfalls ein stärkeres Verhaftetsein im vergänglichen Leben erkennen, als dies bei den früheren Gedichten mit ihren durch und durch antimimetischen Kunstwelten der Fall ist. W. Waters konstatiert für die beiden Gedichtbände *Das Jahr der Seele* und *Der Teppich des Lebens*, ab jetzt werde kein künstliches Refugium mehr angelegt, sondern die Künstlichkeit werde in der Welt selbst gesucht⁹⁶¹.

Im gesamten Gedicht wird eine Form der Wahrnehmungslenkung betrieben, insofern als die Wahrnehmung des Rezipienten an diejenige des lyrischen Ichs gekoppelt wird. Mit anderen Worten: der Rezipient nimmt immer genauso viel wahr, wie es das lyrische Ich mit seinen Beschreibungen der Naturszenerie zulässt.

Die Umformung und damit die Verewigung der Natur in der Kunst wird hauptsächlich auf der Ebene der Farben betrieben, deren häufige Verwendung einen krassen Gegensatz zu der besprochenen schwarz-grauen Kunstwelt von ‚Mein garten bedarf nicht ...‘ darstellt. Kafitz benutzt die treffende Beschreibung, das Gedicht bediene sich „dabei der Farben der Natur wie ein Maler seiner Palette“⁹⁶².

Die Manifestation der Verewigung bildet der „kranz“, den zu flechten das lyrische Ich auffordert. Dabei ist die Entstehung des Kranzes nicht als mimetische Reproduktion der Natur zu sehen, sondern als Äquivalent der sprachlichen Verwandlung der Natur in Kunst, wie sie beispielsweise beim Schreiben eines Gedichtes stattfindet⁹⁶³, was durch den Imperativ „verwinde“ unterstützt wird. Kafitz weist auf dessen Konnotation der Überwindung hin⁹⁶⁴, die die Überlegenheit des Produkts des künstlerischen Verfahrens gegenüber der vergänglichen Natur signalisiert. Dennoch darf hierüber nicht vergessen werden, dass den Ausgangspunkt und die allererste Grundlage für das Kunstwerk zunächst die reale, lebendige Natur bildet. Waters gibt zwar mit Recht zu bedenken, der Park sei schon „nature asthetically selected and arranged“⁹⁶⁵; dennoch ist in der Lebendigkeit des Ausgangsmaterials ein Unterschied zwischen den

⁹⁶⁰ George, *Das Jahr der Seele*, 12.

⁹⁶¹ Waters, „Stefan George’s Poetics“, 35.

⁹⁶² Kafitz, *Décadence in Deutschland*, 472.

⁹⁶³ Vgl. ebd., 472.

⁹⁶⁴ Vgl. ebd., 472.

⁹⁶⁵ Waters, „Stefan George’s Poetics“, 35.

„Life as art“-Gedichten der früheren Phase und Gedichten wie „Komm in den totgesagten park ...“ erkennbar.

In „Die einen lehren...“⁹⁶⁶ wird zunächst der Gegensatz von Vergänglichkeit und Ewigkeit aufgetan und jene als defizitärer, diese aber als vollkommener Zustand gewertet. Fast unmittelbar darauf folgt die programmatische Verlautbarung, wie das Gedicht im Folgenden aufzufassen sei:

Hier künde sich: wie ist ein irdisches ewig
Und eines notdurft bei dem andern fülle,

was, trotz aller sprachlichen Knappheit und Schlichtheit für den mit der Kunst-Leben-Problematik vertrauten Rezipientenkreis wie ein „trigger mechanism“ wirken kann, der dessen Wahrnehmung darauf einstellt.

Ganz im Sinne der Unterscheidung zwischen Vergänglichkeit und Ewigkeit wird im Folgenden ein Spannungsfeld angelegt, in dem „das Schöne“/ die Schönheit die Vergänglichkeit repräsentiert und „der geist“ die Ewigkeit. Während die Schönheit sich ihrer nicht bewusst ist, hat der Geist eine bewusste und aktiv steuernde Funktion inne, indem er die Schönheit zu sich in die Bewusstheit und in die Unvergänglichkeit zieht und so ihr Fortbestehen sichert:

Er denkt er mehrt und er erhält das Schöne
Mit allgewalt macht er es unvergänglich.

Interessant ist auch, dass „das Schöne“ stets groß geschrieben wird, während der Geist nicht mit einem Großbuchstaben beginnt. Es liegt nahe, dies als geheimes Zeichen der Wertung zu interpretieren: der Geist wäre demnach die unentbehrliche Instanz, ohne die die Verewigung nicht zustandekommen kann, der eigentlich wichtige Gegenstand ist jedoch die Schönheit. Als diese Instanz entpuppt sich gegen Ende des Gedichtes das lyrische Ich selbst.

In den letzten vier Versen wird schließlich am Beispiel des Erregungsgefühls des lyrischen Ichs angesichts eines schönen Körpers der „Haltbarmachungsprozess“ des ansonsten vergänglichen Schönen konkretisiert: „So wird er neu im [Kunst-]werk von geist und blut“. Dieser gedankliche Kniff der Erweiterung des Wortes „werk“ zu einem Kompositum ist vonnöten, um dieser potentiell rätselhaften Metapher Herr zu werden. Somit ist das Kunstwerk als Mittel der Verewigung der Vergänglichen ausgemacht und das lyrische Ich als treibende Kraft hinter all dem, mithin also als Künstler.

⁹⁶⁶ George, *Der Stern des Bundes*, 78.

Solche Texte bilden so etwas wie eine Zwischenstufe. Georges und Yeats' Absicht ist nicht, in ihren Kunstwelten zu verharren, sondern „eine positive Utopie durchzusetzen, von einem kleinen Kreis aus, durch Ausstrahlung.“⁹⁶⁷ Daher sind beide früh auf Wirkung bedacht. Ute Oelmann gibt an, solch ein „Wirkungswille“ sei bei George schon 1910 zu beobachten gewesen⁹⁶⁸.

Zum Tragen kommen kann das Wirkungspotential sowohl bei George als auch bei Yeats ab dem Zeitpunkt, da sich Gleichgesinnte gefunden haben, die die Auffassung von der richtigen Art und der angestrebten Funktion der Dichtung teilen. Dies geschieht bei beiden etwa im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, auch wenn beispielsweise von George bekannt ist, dass er bereits als Gymnasiast in Darmstadt eine Kreisbildung anstrebte⁹⁶⁹. George wird aktiv, indem er 1892 die *Blätter für die Kunst* gründet und mit dem Aufbau seines Kreises beginnt. Von Petersdorff, der für den Kontinuitätsgedanken in Georges Werk plädiert, weist mit Blick auf die Gruppe der Dichter um die *Blätter für die Kunst* darauf hin: „Nicht erst der Organisator des Kreises, sondern schon der scheinbar reine Lyriker bildet einen Bund“⁹⁷⁰. Yeats ist an der Gründung des ‚Rhymers' Club' beteiligt (1890), tritt in den ‚Hermetic Order of the Golden Dawn' ein (1890), veranstaltet nach dem Vorbild Mallarmés ‚Monday evenings’⁹⁷¹ und „became more deeply involved in societies and movements“, so dass Mathews vermelden kann, „in fact, by January 1899 he had gained extensive experience in founding literary societies and groups“⁹⁷².

Jan Andres reiht sich in die Gruppe derer ein, die den Kontinuitätsgedanken bei George verteidigen und davon ausgehen, dass der Wirkungswille und das Interesse an der Kunst-Leben-Thematik bei ihm von Anfang an angelegt waren: „Schon der junge George des Ästhetizismus und Symbolismus ist nicht der Unpolitische, als den er sich selbst im Sinne des *l'art pour l'art* und des Dandytums gern stilisiert hat. [...] Der Ästhetizismus Georges war von Anfang an aus dem Geist der Kulturkritik geboren. Er ging immer davon aus, dass die Gegenwart verfallen war, sich nicht zu erhalten lohnte und die Kunst die Neuorientierung zu leisten habe.“⁹⁷³ Er geht noch einen Schritt weiter in Richtung auf Erinnerung und Identitätsbildung,

⁹⁶⁷ Höllerer, „Elite und Utopie“, 150.

⁹⁶⁸ Vgl. Oelmann, „Der George-Kreis“, 462.

⁹⁶⁹ Vgl. Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 86.

⁹⁷⁰ Petersdorff, „Wie viel Freiheit braucht die Dichtung?“, 49.

⁹⁷¹ Schuchard, *The Last Minstrels*, 257 und Joann Gardner, „Yeats, Pound, and the Inheritance of the Nineties“, *Journal of Modern Literature* 14.4 (1988) 434.

⁹⁷² Mathews, *Revival*, 12.

⁹⁷³ Jan Andres, „Stefan Georges Erinnerungsorte in den *Tafeln des Siebenten Ring*“. „Nichts als die Schönheit“: *Ästhetischer Konservatismus um 1900*. Hg. Jan Andres, Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann (Frankfurt: Campus, 2007) 175f.

wenn er George eine „Erinnerungs- und Kulturtopologie“⁹⁷⁴ bescheinigt, die sich in den *Zeitgedichte* und *Tafeln* genannten Abteilungen des *Siebenten Ring* zeigten, in denen George nicht nur ihm nahe stehenden Persönlichkeiten wie Melchior Lechter, den Wolfskehls oder Albert Verwey ein lyrisches Denkmal setzt, sondern auch deutschen Geistesgrößen wie Nietzsche und bedeutenden Figuren der Geschichte wie den Königen und Kaisern, die im Dom zu Speyer begraben liegen. Ebenso werden Orte wie Trier mitsamt ihrer Historie verewigt. Gedichte, mit deren Hilfe eine solche Denkmalsetzung betrieben wird, dienen folgendem Zweck: „Als Platzhalter für ein fehlendes Gedächtnis einer Gesellschaft im Übergang sollen sie eine symbolische Vermittlungsinstanz sein, die Identitätsbildung und Orientierung ermöglichen.“⁹⁷⁵ Zum einen fördert dies eine Identitätsbildung innerhalb des Kreises, da auf diese Weise festgehalten wird, welche Personen sich zu einer bestimmten Zeit zum Freundeskreis um George zählen dürfen. George wiederholt diese Politik der kreisinternen Identitätsabsicherung auch später noch einmal, und zwar mit den *Sprüchen* des *Neuen Reichs*. Die besondere Funktion der Kreiskultur im Hinblick auf Gedächtnis und Erinnerung bestätigt Raulff: „Schon der George-Kreis selbst, zu Zeiten, da sein magnetisches Zentrum noch pulsierte, war ein Gedächtniskreis gewesen – und Stefan Georges Kunst eine Gedächtniskunst. Wie soll man die Feier der Erinnerung an Maximin, den jungen Gott, anders beschreiben denn als kunstreligiöses Gedächtnistheater? Wie Georges Dichtung seit dem Siebenten Ring, wenn nicht als planvoll angelegten Echoraum von Namen, Orten und Gestalten der Erinnerung?“⁹⁷⁶

Zum zweiten, und dies ist vor allem im Hinblick auf das folgende Kapitel über die ästhetischen Utopien wichtig, sind die von Andres behandelten Gedichte Erinnerungsorte für die Deutschen: „Viele der *Tafeln* verbinden Erinnerung mit Nationalgeschichte. Alle gehören in einen kulturkritischen Kontext. Die Texte gelten in dieser Hinsicht der kulturellen *memoria*. Die Orte und Personen sind Bestandteil einer deutschen Kulturgeschichte, wie sie George und dem Kreis als beispielhaft vorgeschwebt haben mag.“⁹⁷⁷ Aus diesen Beispielen heraus lässt sich dann für die Träger der kulturellen Erneuerung eine ästhetische Utopie entwickeln: „Die Erinnerungsorte der *Tafeln* präsentieren eine Auswahl aus Georges kultureller Heroenwelt. Die ist nicht allen zugänglich [...]. Aber für wenige Auserwählte schaffen die *Tafeln* genau jene Sinnbilder, die als Erinnerungsorte ein Gedächtnis ermöglichen, das zukunftsfähig ist.“⁹⁷⁸

⁹⁷⁴ Ebd., 175.

⁹⁷⁵ Ebd., 177.

⁹⁷⁶ Raulff, *Kreis ohne Meister*, 375.

⁹⁷⁷ Andres, „Stefan Georges Erinnerungsorte“, 179.

⁹⁷⁸ Ebd., 181.

Es ist durchaus berechtigt zu sagen, dass Yeats mit einem Gutteil seiner Gedichte einen vergleichbaren Versuch unternimmt, Persönlichkeiten seines Umfeldes sowie diejenigen Persönlichkeiten und historischen Ereignisse, die für Irland bedeutsam sind, in Gedichtform zu bannen. So sind hier zuvorderst die Gedichte wie das titellose, den Gedichtband *Responsibilities* eröffnende zu nennen, das an die männlichen Vorfahren Yeats' erinnert⁹⁷⁹, sowie ‚A Prayer for my Daughter‘⁹⁸⁰ und ‚In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz‘⁹⁸¹, um nur einige wichtige Repräsentanten der in der Tat großen Anzahl ähnlicher Texte anzuführen. Darüber hinaus hält er die Erinnerung an für sein Leben wichtige Orte wach, wie etwa an Coole Park, den Landsitz seiner Freundin Augusta Gregory, in ‚Coole Park, 1929‘⁹⁸² und ‚Coole and Ballylee, 1931‘⁹⁸³. Am bekanntesten und für die Erinnerungsfunktion beziehungsweise Identitätsbildung in Bezug auf Irland wichtigsten sind Gedichte wie ‚Meditations in Time of Civil War‘⁹⁸⁴ und selbstverständlich ‚September 1913‘⁹⁸⁵, ‚Easter, 1916‘⁹⁸⁶ und ‚Nineteen Hundred and Nineteen‘⁹⁸⁷ und einige mehr, die die revolutionären Umbrüche im Irland der Jahrhundertwende einfangen und in einer subjektiven Einfärbung aufs Papier bannen.

⁹⁷⁹ Yeats, *The Poems*, 101.

⁹⁸⁰ Ebd., 190ff.

⁹⁸¹ Ebd., 237f.

⁹⁸² Ebd., 246f.

⁹⁸³ Ebd., 247ff.

⁹⁸⁴ Ebd., 204ff.

⁹⁸⁵ Ebd., 107f.

⁹⁸⁶ Ebd., 182ff.

⁹⁸⁷ Ebd., 210ff.

12. Ästhetische Utopie

12.1 Umformung des Lebens nach poetischen Grundsätzen

„An Acre of Grass“⁹⁸⁸ ist die Betrachtung eines alt gewordenen lyrischen Ichs darüber, was in seinem Leben noch wichtig ist. Geistige und körperliche Ansprüche sind gesunken, da „now strength of body goes“; dennoch bedarf eine wichtige Angelegenheit noch der Regelung. Das Ich stellt sich selbst die Aufgabe: „Myself must I remake“, die es mit Hilfe der zwei wichtigsten Dinge zu erledigen gedenkt, die ihm noch geblieben sind: „picture and book“, also Kunst. Demzufolge wählt das Ich literarische Figuren (Timon, Lear) und Künstler (Blake, Michelangelo) als Vorbilder in dieser Angelegenheit. Diese Personen eint über ihre Verbindung zur Kunst hinaus ihre Einsicht in Zusammenhänge, die ihren Mitmenschen verborgen bleiben. Lear beispielsweise gelangt trotz vordergründiger Verwirrung zu Selbsterkenntnis und erhält einen Einblick in den wahren Charakter seiner Mitmenschen. Timon von Athen, der wie Lear eine Shakespeare-Figur darstellt, zieht sich von seinen Mitmenschen zurück, nachdem er den zu seiner Zeit in Athen stattfindenden Sittenverfall angeprangert hat. William Blake lässt sich hier insofern einreihen, als er eine visionäre Schau betreibt, die sich mit seinem Ausspruch

If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, Infinite⁹⁸⁹

beschreiben läßt. In Teil I. seines Aufsatzes ‚William Blake and his Illustrations to *The Divine Comedy*‘ sagt Yeats, Blake sei der Auffassung gewesen, um die unvergänglichen Elemente der „imagination“ von vergänglichen Produkten der „phantasy“⁹⁹⁰ unterscheiden zu können, sei eine Reinigung des Geistes vonnöten, die durch die Beschäftigung mit den großen Meistern der Kunst erfolgen könne, welche

had been granted by divine favour a vision of the unfallen world from which others are kept apart by the flaming sword that turns every way⁹⁹¹.

Dies umschreibt einerseits das Kernproblem der Kunst-Leben-Thematik und stellt andererseits eine Verbindung zu dem danach ausführlich besprochenen Michelangelo her, dessen visionäre Kraft so groß ist, dass er Einsicht in übernatürliche Dinge („pierce the clouds“) und Macht über den Tod hat („shake the dead in their shrouds“).

⁹⁸⁸ Ebd., 308.

⁹⁸⁹ Blake, *The marriage of heaven and hell*, xxii.

⁹⁹⁰ Yeats, *Early essays*, 89.

⁹⁹¹ Ebd., 89.

Die erwähnten Figuren stehen also allesamt für das Wissen um eine höhere Wahrheit, deren Verarbeitung im Gedicht auf augenfällige Weise erfolgt. Strophe zwei enthält zunächst die über fünf Verse ausgebreitete desillusionierte Absage an die Suche nach Wahrheit, doch schon in Strophe drei wird die Gegenbewegung vollzogen: „Grant me an old man’s frenzy.“, worauf die erwähnte Forderung nach mit allen Kräften vorangetriebener Arbeit an sich selbst laut wird. Um dieses Aufbegehren näher zu erläutern, mag es gestattet sein, Yeats’ letzten, kurz vor seinem Tod verfassten Brief noch einmal heranzuziehen. Darin führt er als eine Art Zusammenfassung seines Schaffens an:

‘Man can embody truth but he cannot know it.’ I must embody it in the completion of my life.⁹⁹²

„The Tower“⁹⁹³ ist ebenfalls das Dokument des Aufbegehrens eines alternden lyrischen Ichs, führt jedoch auf einem anderen Weg zum Ziel. Dieses wird mit ähnlichen Worten wie in „An Acre of Grass“ verbalisiert: „Now shall I make my soul“ (Vers 181).

Nach einer langen Phase, die sich um das Thema der Imagination, des Alters und verschiedener Erinnerungen des lyrischen Ichs dreht und sich über die Gedichtteile I und II erstreckt, folgt Teil III, in dem das lyrische Ich am Ende seines Lebens seine philosophische Position bestimmt. Diese nun ist bestimmt von einer entschiedenen Ablehnung einer Vernachlässigung der materiellen Welt zugunsten der transzendenten:

I mock Plotinus’ thought
And cry in Plato’s teeth,

was Arkins wie folgt ausdrückt:

„What Yeats is attacking, with Plato and Plotinus as scapegoats, is a view of the Intelligible world that ascribes to it an extreme transcendence, totally and utterly independent of this irredeemable, material world.“⁹⁹⁴. Ähnlich wie bei Georges Maximin-Figur ist hier keine Jenseitsvorstellung enthalten: die Unterscheidung zwischen Leben und Tod und die Vorstellung von einem jenseitigen Paradies wertet das lyrische Ich als eine Erfindung des Menschen ab und hält mit seinem eigenen Konzept für ein gelingendes Leben dagegen, das die Beschäftigung mit antiker Kultur, Lyrik und die Erfahrung von Liebe beinhaltet, was mit einem Hauptmerkmal platonischen Denkens konform geht, der Suche nach „the Beauty of the Intel-

⁹⁹² Yeats, *The letters*, 922.

⁹⁹³ Yeats, *The Poems*, 198ff.

⁹⁹⁴ Arkins, „Yeats: Platonist, Gnostic, or What?“, 9.

ligible world through Eros“⁹⁹⁵. Mittels dieser Elemente muss die Arbeit an sich selbst („Now I shall make my soul“) vollzogen werden, die, wenn sie erfolgreich ist, dazu führt, dass die Seele gegen Alter, Hinfälligkeit und die Trauer über den Tod von Freunden gefeit ist. Solche Einschnitte können dann hingenommen werden wie

the clouds of the sky
When the horizon fades;
Or a bird's sleepy cry
Among the deepening shades.

In Georges Gedicht ‚Dies ist reich des Geistes...‘⁹⁹⁶ wird die enge Nähe des lyrischen Ichs zum Geist betont:

Dies ist reich des Geistes: abglanz
Meines reiches.

Bei dem Reich, das mit dem „reich des geistes“ gleichgesetzt wird, handelt es sich um den Kreis von ergebenen Freunden und Gleichgesinnten, den George im Lauf der Zeit um sich scharf, deren gemeinsames Anliegen die Arbeit an und mit der Dichtung ist. In diesem Geistesreich bildet die Dichtung den Mittelpunkt. Ähnlich einer Taufzeremonie im christlichen Ritus ist für jeden, der hier leben möchte, der Neuanfang, bei dem er „neugestaltet umgeboren“ wird, Voraussetzung. Es steht zu vermuten, dass die Vertauschung der Vorsilben die Macht der Dichtung unterstreichen soll, die auch bereits entwickelte Persönlichkeiten ‚um-gebären‘ und somit in eine andere Richtung lenken kann; andernfalls könnten sie ja als ‚neu-geboren‘ bezeichnet werden. Die Verwandlung durch den Kontakt mit der Dichtung ist so vollständig, dass Attribute des alten Lebens wie „heimat“, „sippe stand und namen“ sowie „väter mütter“ keine Gültigkeit mehr besitzen. Dies ist nicht nur in Bezug auf die geistigen Veränderungen zu sehen, die erfolgen, wenn jemand die Dichtkunst zum Zentrum seines Lebens erhebt, sondern ganz konkret als eine Veränderung des Lebensstils: „Jeder Schritt, der sie [die Aufnahmewilligen; Anm. d. Verf.] George näher brachte, war auch immer ein Schritt heraus aus ihrem gesellschaftlichen Umfeld. Und je mehr sie ihrer gewohnten Umgebung entfremdet wurden, desto mehr vertrauten sie darauf, bei George ein neues, ein geistiges Zuhause zu finden.“⁹⁹⁷ Osterkamp spricht mit Verweis auf das Gedicht ‚An die Kinder des Meeres‘⁹⁹⁸ von

⁹⁹⁵ Ebd., 8.

⁹⁹⁶ George, *Der Stern des Bundes*, 83.

⁹⁹⁷ Karlauf, *Stefan George*, 386.

⁹⁹⁸ George, *Das Neue Reich*, 15ff.

den drei Stufen des Integrationsprozesses, den ein zukünftiges Mitglied des George-Kreises zu durchlaufen habe: „Attraktion, Edukation und Inklusion“⁹⁹⁹.

12.2 ‚Schönes Leben‘ bei George

Ein schon aufgrund seiner prominenten Stellung äußerst wichtiger Text ist das Gedicht ‚I‘¹⁰⁰⁰, das das ‚Vorspiel‘ zum *Teppich des Lebens* eröffnet und mit der Zeile ‚Ich forschte bleichen eifers nach dem horte‘ beginnt. Die ersten drei Verse sind geprägt von Unsicherheit und Trauer darüber, dass die Suche nach dem ‚horte‘ – laut der Anmerkungen eine „Metapher für die Poesie“¹⁰⁰¹ nicht von Erfolg gekrönt ist. Der Engel, der dann unerwartet zu dem lyrischen Ich tritt, ist mit einer Fülle erlesener Blumen beladen und erweist sich in einzelnen Körperteilen selbst eher dem vegetabilen Bereich zugehörig. Die schönen Blumen, die er mit sich führt, entfallen ihm, während er sich an das lyrische Ich wendet, und als dieses sich beeilt, ihm zu Hilfe zu eilen, kniet er neben ihm nieder und sieht zu, wie das lyrische Ich sein Gesicht in der Blütenpracht badet. Manfred Durzak verfolgt den Ablauf dieses Geschehens und übersetzt ihn im Sinne der Wirkung der Dichtung: „Das Eintauchen in dieses Blumen-Bad zusammen mit dem Engel [...] ist der Augenblick der Initiation. Die Schönheit tritt aus dem Kunstraum heraus und beginnt das anschauende Subjekt zu verwandeln. Gewiß, das ist auch der Beginn einer mythopoetischen Verwandlung, die ein Äquivalent für das vollkommene Kunstwerk im vollkommenen Menschen zu erreichen versucht.“¹⁰⁰² Zusammengefasst wird diese mythopoetische Verwandlung in dem Terminus „Das schöne leben“, in dessen Auftrag unterwegs zu sein der Engel vorgibt. Dichterische Inspiration mit diesem Begriff gleichzusetzen, würde zu kurz greifen. Das ‚Schöne Leben‘ steht für mehr: es etabliert die Poesie als „Medium einer umfassenden Formung und Neugestaltung des Lebens“¹⁰⁰³ und „Lebensmodell“¹⁰⁰⁴. Es geht George um nicht mehr und nicht weniger als die „Wiedergewinnung der verlorenen Lebenseinheit in der Moderne“¹⁰⁰⁵. Durch diesen ganzheitlichen Ansatz und den antimodernen Impetus ist ‚Das Schöne Leben‘ ein verbindendes Element zwischen George und Yeats, wenn es um die Wirkung der Dichtung geht. ‚Das Schöne Leben‘ ist nämlich nicht ein typisch deutsches oder Georgisches Phänomen: „Die Idee des ‚schönen Lebens‘ wird im englischen Äs-

⁹⁹⁹ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 225.

¹⁰⁰⁰ George, *Der Teppich des Lebens*, 10.

¹⁰⁰¹ Ebd., 104.

¹⁰⁰² Durzak, „Ästhetizismus und die Wende zum 20. Jahrhundert“, 153.

¹⁰⁰³ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 103.

¹⁰⁰⁴ Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, 147.

¹⁰⁰⁵ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 42.

thetizismus erweitert und [...] zu einer allgemeinen gesellschaftlichen Forderung erheben.¹⁰⁰⁶ Aufgrund dieser Verbindung zur Gesellschaft sieht sie das ‚Schöne Leben‘ „im Kern der inneren Widersprüche und Paradoxien, welche die sich im spätviktorianischen Zeitalter herausbildende Gattung der ästhetizistischen Sozialutopie prägen.“¹⁰⁰⁷ Die Ansicht, dass der Begriff des ‚Schönen Lebens‘ einen Gegensatz zur Zweckfreiheit des *L’art pour l’art* und des Kantischen Ästhetikverständnisses darstelle, da es ihm auf die Umformung des Lebens nach den Maßstäben der schönen Kunst ankomme, vertritt Gerhard Plumpe: „Die Forderung, dass es auf die ‚Kunst des Lebens‘, auf das ‚schöne Leben‘, und weniger auf die ‚Kunst der Kunstwerke‘ ankomme, stellt George und seinen Kreis zunächst in den denkbar größten Gegensatz zu der kunstphilosophischen Tradition, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts ‚Ästhetik‘ heißt.“¹⁰⁰⁸ Hier scheint sich ein Spannungsfeld aufzutun, denn in der Tat scheint es angesichts der Hermetisierung, mit der sich Georges Leser nahezu ständig konfrontiert sehen, nicht leicht nachvollziehbar, dass von dieser hermetisierten Lyrik eine größere Wirkung als auf einen klar abgegrenzten Kreis von Eingeweihten ausgehen soll. Dies läßt sich jedoch logisch durchdringen, wie es beispielsweise Simonis gelingt. Sie geht von einer „allgemeine[n] begrifflichen[n] Ausweitung“ und einem „implizite[n] Universalitätsanspruch des ‚Schönen‘“¹⁰⁰⁹ im Ästhetizismus aus, welche eine Gegenbewegung auf dem Gebiet der Lyrik nach sich ziehen: „Im Gegenzug zur lebensweltlichen Ästhetisierung werden nun Neuformulierungen zur Bezeichnung des *Kunstspezifischen der Kunst* gesucht [...]. Dies führt [...] im europäischen Ästhetizismus vor allem zu einer bemerkenswerten Verknüpfung des Schönen und des Hermetischen. In dem Maße, in dem die Schönheit exoterisch wird und der Intention nach auch die untersten sozialen Schichten erreichen soll, muß die eigentliche Kunst esoterisch werden.“¹⁰¹⁰ Plumpe zeichnet die Idee, die sich hinter dem Begriff des ‚Schönen Lebens‘ verbirgt, in diesem Sinne nach. Seine Formulierung zeichnet sich auch dadurch aus, dass sie Yeats’ Vorstellungswelt recht nahe kommt: „Die ‚Kunst des Lebens‘, die sich am Formvorbild des Gedichts und seines mustergültigen Vortrags entzündet, integriert die in der modernen Gesellschaft separierten und spezialisierten Vermögen zu einer Ganzheit, die im ‚schönen Leben‘ exemplarischer Menschen leibhaftig wird. Insoweit diese aber durch ihr Vorbild auf ihre soziale Umwelt einwirken, geht das ‚Neue Reich‘ auch mit der Utopie einer Reorganisation der Gesellschaft im Ganzen einher, die sie von einem ‚Glutkern‘ aus in immer weiteren Kreisen er-

¹⁰⁰⁶ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 296.

¹⁰⁰⁷ Ebd., 296.

¹⁰⁰⁸ Gerhard Plumpe, „Die Idee des „schönen Lebens“ im Kontext der Avantgarde“. *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik: Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*. Hg. Roman Köster et al. (Berlin: Akademie, 2009) 67.

¹⁰⁰⁹ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 300.

¹⁰¹⁰ Ebd., 300.

fassen soll [...]. Im ‚neuen Reich‘ ist das dichterische Kunstwerk daher nicht mehr Einspruch gegen, sondern Vollzug und Movers von Gesellschaft.“¹⁰¹¹ Das Bild vom ‚Glutkern‘ und seiner Ausbreitung findet sich ebenfalls in Wolters Arbeit ‚Gestalt‘ im zweiten, 1911 erschienenen Band des *Jahrbuch für die geistige Bewegung*:

Gestalt als schöpferische kraft bildet mitten zwischen das stehende und in allen formen erschöpfte, ja mitten zwischen das erstarrte und unlöslich verschalte das neue reich, anfang und mitte einer jugendlichen welt die plötzlich aus dem umschwung des All-Einen ineinanderschnellen, in glühender drehung aus dem undenkbaren ins wirkliche, aus dem unwirklichen ins denkbare stossend wo nichts war einen nie gesehenen glut-herd entzünden, alles stockende schmelzend, alles gewesene, aber noch glimmende zu ungeahnter mischung mitreissend sich immer deutlicher zu einer sichtbaren scheibe ründen die ihre samenfunken von sich sprüht und als tau wieder in sich trinkt: eine einzige sonnenblume des alls.¹⁰¹²

Lehnen spricht von einem „Zurückversetzen der Erde in einen edenischen Zustand durch die dichterische Transfiguration im Wort [...] und im Bewusstsein“¹⁰¹³.

12.3 ‚Unity of Being‘ bei Yeats

Yeats vertritt ebenfalls das Konzept des ‚Schönen Lebens‘, jedoch unter anderem Namen, welchem Nicholas Meihuizen weite Teile seines Aufsatzes ‚Yeats, Jung and the Integration of Archetypes‘ widmet. Ohne der Versuchung einer Psychologisierung von Yeats‘ Werk erliegen zu wollen, lässt sich Folgendes aus dieser Arbeit verwerten: Yeats war der Ansicht, der einzelne Mensch müsse die Zwiespaltenheit seiner Psyche überwinden und zu diesem Zweck eine „quest for integration“ unternehmen, an deren Ende, sofern sie erfolgreich verläuft, die „Unity of Being“¹⁰¹⁴ stehe, die er in seinem Aufsatz ‚A General Introduction for my Work‘ von 1937 als maßgeblich für sein eigenes Leben und Schaffen herausstreicht und in die Nähe zur christlichen Religion rückt:

my Christ, a legitimate deduction from the Creed of St. Patrick as I think, is that Unity of Being Dante compared to a perfectly proportioned human body, Blake’s ‘Imagination,’ what the Upanishads have named ‘Self’ [...].“¹⁰¹⁵

¹⁰¹¹ Plumpe, „Die Idee des „schönen Lebens“ im Kontext der Avantgarde“, 75.

¹⁰¹² Friedrich Wolters, „Gestalt“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 2 (1911) 156.

¹⁰¹³ Lehnen, „Die „heidnische Möglichkeit““, 14.

¹⁰¹⁴ Nicholas Meihuizen, „Yeats, Jung and the Integration of Archetypes“. *Theoria: A Journal of Studies in the Arts, Humanities and Social Sciences* 80 (1992) 101.

¹⁰¹⁵ Yeats, *Essays and Introductions*, 518.

Aus dieser Äußerung wird ersichtlich, dass er die ‚Unity of Being‘ als das Weltprinzip schlechthin betrachtet, das alle Epochen und Kulturen durchzieht. Wie sein breit angelegter und recht esoterischer Aufsatz ‚Per Amica Silentia Lunae‘ besagt, ist es die Eigenschaft großer Menschen - von Yeats als ‚Heiliger‘ und ‚Held‘ betitelt – nicht passiv zu bleiben, sondern sich unablässig mit ihrer eigenen Gegensätzlichkeit auseinanderzusetzen:

Saint and hero cannot be content to pass at moments to that hollow image and after become their heterogeneous selves, but would always, if they could, resemble the antithetical self.¹⁰¹⁶

Als Gegensatz zur ‚Unity of Being‘ macht Lessenich „fragmentation“¹⁰¹⁷ aus. Nicht verwunderlich ist daher, dass Yeats dem genannten Aufsatz das Gedicht ‚Ego Dominus Tuus‘ voranstellt, in dem das Problem der innerpsychischen Gegensätze verhandelt wird. ‚A Dialogue of Self and Soul‘¹⁰¹⁸, ‚Demon and Beast‘¹⁰¹⁹ und ‚Vacillation‘¹⁰²⁰, um die wichtigsten Beispiele zu nennen, behandeln ebenfalls die innere Zerrissenheit des Menschen.

Sikka erläutert ausführlich den Kontext, auf den ‚Unity of Being‘ zurückzuführen ist: die Upanishaden, philosophische Schriften des Hinduismus. Sie formuliert dabei eine Reihe von Definitionen für ‚Unity of Being‘, die sich als nützlich erweisen, unter anderem „the unity of the individual with his deepest self“, „complete self-realization“ und „apotheosis of personality“¹⁰²¹. In Yeats‘ Illustration seines ‚Great Wheel‘¹⁰²², das die 28 Mondphasen als Metapher für die Phasen jeder menschlichen Aktivität ausweist¹⁰²³, ist die ‚Unity of Being‘ als mittlere der sogenannten ‚antithetical phases‘ angesiedelt, von denen Hough sagt: „The dark of the moon (phase 1) is *primary*, and the full moon (phase 15) is *antithetical*. These are further clarified as *objective* and *subjective*. It soon becomes apparent that Yeats‘ sympathies lie with the antithetical/subjective, and that he sees the primary/objective as inferior. [...] The antithetical is that which creates, the primary that which serves. In antithetical phases man struggles with himself, in primary phases he struggles with the world. As the antithetical phases approach their climax at phase 15 there is a continual growth in beauty [...]“¹⁰²⁴ Da in der Il-

¹⁰¹⁶ Yeats, *Later essays*, 9f.

¹⁰¹⁷ Lessenich, Rolf. „Forms of Neopaganism from Blake to Yeats“. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Hg. Theodor Berchem *et al.* (Berlin: Duncker & Humblot, 1995) 163.

¹⁰¹⁸ Yeats, *The Poems*, 238ff.

¹⁰¹⁹ Ebd., 188f.

¹⁰²⁰ Ebd., 254ff.

¹⁰²¹ Sikka, „Indian thought“, 261.

¹⁰²² Vgl. Yeats, *A Vision*, 81.

¹⁰²³ Vgl. Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 67.

¹⁰²⁴ Ebd., 100f.

lustration Phase 15 mit ‚Unity of Being‘ überschrieben ist, ist dies der Beleg für die Verbindung von ‚Unity of Being‘ und Schönheit.

Die geforderte Einheit soll aber nicht nur innerhalb des einzelnen Individuums angestrebt werden, sondern in der Gesellschaft: „The Indian, upon the other hand, calls it the conscious, because, whereas we are fragmentary, forgetting, remembering, sleeping, waking, spread out into past, present, future, permitting to our leg, to our finger, to our intestines, partly or completely separate consciousness, it is the ‚unbroken consciousness of the Self,‘ the Self that never sleeps, that is never divided, but even when our thought transforms it, it is still the same. It is the Universal Self but also that of a civilisation“¹⁰²⁵. Zum Erreichen dieses Ziels kann die Dichtung und kann insbesondere der Dichter beitragen, der sich an den historischen, bei Yeats mythisch überhöhten Vorbildern seiner Zunft orientieren soll. Diesen Gedanken legt Yeats bereits im Jahr 1890 dar, was als ein weiterer Beleg dafür gelten kann, dass die Idee der ästhetischen Sozialutopie schon von Anfang an bei ihm angelegt ist: „The bards, kept by the rules of their order apart from war and the common affairs of men, rode hither and thither gathering up the dim feelings of the time, and making them conscious. In the history one sees Ireland ever struggling vainly to attain some kind of unity. In the bardic tales it is ever one, warring within itself, indeed, but always obedient, unless under some great provocation, to its high king.“¹⁰²⁶ Laut Lessenich ist es die Aufgabe des Dichters, „to reimagine the lost unity of this world in his ‚symbolistic‘ and ‚esemplastic‘ art, and to reintegrate it as far as possible in this world of an erring odyssey.“¹⁰²⁷. In ähnlicher Weise sieht George den Dichter als „Träger der Lebenstotalität“¹⁰²⁸. Doggett streicht ebenfalls die große Bedeutung der Kunst für die Wiedererlangung der gesellschaftlichen Einheit heraus; laut ihm besaß Yeats einen „unabashed belief that art can serve as a harmonizing force in the face of political, economic, and cultural fragmentation“¹⁰²⁹. Allt hebt ebenso darauf ab und weist gleichzeitig auf Yeats‘ anti-moderne Tendenzen hin: „Like his age, he [Yeats] believed in man’s dominion over social evolution: but, unlike his age, he desired a retrogressive social change, the restoration of a lost organic mediaeval ‚Unity of Culture.“¹⁰³⁰ Ein ähnliches Konzept vertritt George: sein „vor-modernes feudales Ordnungsmodell“ sieht eine „Reduktion der komplexen sozialen Verflechtungen auf die basalen Funktionen von Herrschaft und Dienst“ vor, von der „er sich einen

¹⁰²⁵ Yeats, *Essays and Introductions*, 480.

¹⁰²⁶ Yeats, *Early articles and reviews*, 110.

¹⁰²⁷ Lessenich, „Forms of Neopaganism from Blake to Yeats“, 160.

¹⁰²⁸ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 94.

¹⁰²⁹ Doggett, „Critical debate, 1970-2006“, 397.

¹⁰³⁰ Allt, „Yeats, Religion, and History“, 640. ‚Unity of Being‘ ist bei Yeats teilweise durch den Begriff der ‚Unity of Culture‘ ersetzt (vgl. Yeats, *Autobiographies*, 19 und 273), der als weitgehend gleichbedeutend anzusehen sein dürfte.

Wiedergewinn der Lebensvielfalt auf dem Wege einer radikalen Entdifferenzierung erhoffte¹⁰³¹.

Sikka weist auch auf die allumfassende Stellung des Einheitsgedankens bei Yeats hin¹⁰³².

Yeats erklärt, weshalb Byzanz eine solch große Faszination auf ihn ausübt: „I think that in early Byzantium, maybe never before or since in recorded history, religious, aesthetic and practical life were one, that architect and artificers – though not, it may be, poets, for language had been the instrument of controversy and must have grown abstract – spoke to the multitude and the few alike.“¹⁰³³ Byzanz übernimmt somit eine Vorbildfunktion für seine eigene Utopie.

12.4 Vergleichbarkeit der Utopien

Wie nahe Yeats George kommt, was die Forderung nach Einheit anbelangt, zeigt nicht zuletzt der Maximin-Mythos, von dem Travers sagt: „What Maximin brings George is not a message but an example; through the unity of his self, he transcends those existential antinomies that George had explored in his early poetry, the tensions between the spirit and the flesh, contemplation and action, and art and the world.“¹⁰³⁴ Sikka legt dar, Yeats' ‚Unity of Being‘ sei „not an abstraction, but a fundamental identity of the transcendent and the imminent“¹⁰³⁵. Hierzu passt hervorragend, was Lehnen speziell für den *Stern des Bundes* beobachtet, nämlich einen „Mesokosmos einer redynamisierten immanenten Transzendenz oder transzendenten Immanenz [...], der ebenfalls, wie Ernst Kantorowicz ausführt, der ontologische Ort des „Geheimen Deutschland“, und der methodologische Kern von Bertrams Legenden –Konzeption ist.“¹⁰³⁶ Es ist zu überlegen, ob in den beiden Begriffen von Yeats und George, trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft, nicht ein gemeinsamer Gedanke steckt. Schließlich erinnert die von Wolters angeführte Definition des so genannten ‚All-Einen‘ – „das vollkommene, das All-Eine der welt“¹⁰³⁷ – in frappierender Weise an Yeats' Begriff. Wie Osterkamp darlegt, versteht George das ‚Schöne Leben‘ als „Oppositionsbegriff zu den Deformationen der Existenz des Menschen in der technisierten Moderne“¹⁰³⁸, was mit Yeats' Auffassung des Einheitsbegriffs übereinstimmt.

¹⁰³¹ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 130.

¹⁰³² Sikka, „Indian thought“, 262.

¹⁰³³ Yeats, *A Vision*, 279.

¹⁰³⁴ Travers, *Critics of Modernity*, 68.

¹⁰³⁵ Sikka, „Indian thought“, 264.

¹⁰³⁶ Lehnen, „Die ‚heidnische Möglichkeit‘“, 14.

¹⁰³⁷ Wolters, „Gestalt“, 145.

¹⁰³⁸ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 145.

Zudem ist die Forderung nach einem beispielhaften Menschen, wie er bei Yeats als Verkörperung seiner ‚Unity of Being‘ auftritt, in Veröffentlichungen im Umfeld des George-Kreises gang und gäbe. So findet man bei Paul Thiersch Folgendes: „Ein höherer genius muss seine einheit, sein gesetz bestimmen, nur aus ihm wird sich ein kosmos gestalten, der im symbol zu schauen seine form offenbart. Aber der tat, der form vorauf, schreitet der künster im wort.“¹⁰³⁹ Es ist kein Zufall, dass sowohl Yeats als auch George Gedichttexte veröffentlichen, die die außerordentliche Bedeutung des Wortes unterstreichen. Bei George ist ‚Das Wort‘ zu nennen, wo es heißt: „Kein ding sei wo das wort gebricht“¹⁰⁴⁰. Der Tenor des Gedichtes lautet insgesamt, dass der in Worte gefasste Gedanke sich weiter verbreiten und Früchte tragen kann. Pieger verweist auf Manfred Riedel, der auf die Beziehung zwischen Wort und Kreis abhebt: „Sobald das eine vom anderen isoliert wird, geht das ursprüngliche Phänomen, die Stiftung von Lebenskunst, verloren.“¹⁰⁴¹ Für Yeats ist ‚The Song of the Happy Shepherd‘ als beispielhaft anzusehen, als dessen wichtigste Zeile „Words alone are certain good“¹⁰⁴² gelten kann. Worte sind hier das Tor zu einer mythischen Vergangenheit, die der modernen Zeit vorzuziehen ist. Lehnen unterstreicht deutlich die Auffassung, die Mallarmé und die „utopisch-politische Dimension“¹⁰⁴³ seiner Poetik mit George verbinde: „Die Dichtung soll der Menge ein mythopoetisches Prinzip offenbaren, das in ihr selbst verborgen liege“¹⁰⁴⁴. „Alles habend alles wissend“¹⁰⁴⁵, in dem von einer verborgenen Fülle die Rede ist, die aber von den vielen nicht wahrgenommen wird, die stattdessen ihren Mangel beklagen, könnte im Hinblick auf das verborgene mythopoetische Prinzip gedeutet werden.

¹⁰³⁹ Thiersch, „Form und Kultus“, 136.

¹⁰⁴⁰ George, *Das Neue Reich*, 107.

¹⁰⁴¹ Bruno Pieger, „Menschliche Gemeinschaft oder ‚Das Leben von Gedichten‘“. *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik: Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*. Hg. Roman Köster et al. (Berlin: Akademie, 2009) 154.

¹⁰⁴² Yeats, *The Poems*, 5.

¹⁰⁴³ Lehnen, „Politik der Dichtung“, 14.

¹⁰⁴⁴ Ebd., 16.

¹⁰⁴⁵ George, *Der Stern des Bundes*, 29.

12.5 Raum und Zeit

Ein Vergleich der beiden utopischen Entwürfe lohnt sich auch im Hinblick auf ihre lokale Verortung und ihre Temporalstruktur. Was diese betrifft, ist eine weitere Differenzierung des Utopiebegriffs hilfreich.

In ihrem Beitrag ‚The concept of utopia‘ verfolgt Fátima Vieira die Verlagerung des Gewichtes des Utopiebegriffs vom Ort zur zeitlichen Struktur: „Only in the last decades of the eighteenth century are utopias to be placed in the future; and only then does the utopian wish give place to hope. The projection of the utopian wishes into the future implied a change in the very nature of utopia – and thus a derivation neologism was born. From eu/utopia, the good/non-place, we move to euchronia, the good place in the future.”¹⁰⁴⁶ ‚Euchronia‘ kann ohne weiteres auf Yeats‘ ästhetische Utopie angewendet werden, da er ein durch die Poesie reformiertes Irland als ‚good place in the future‘ ansieht. Bei George gilt dies im Großen und Ganzen auch; er fühlt „das Anbrechen eines neuen Zeitalters, das geprägt sein wird durch eine neue Verbindung von Herrschaft und Kunst, von Politik und Ästhetik, welche die Kunst zum Medium einer Lebenserneuerung erhebt, die auch den politischen Raum neu ordnet.“¹⁰⁴⁷ Auf diesen Teil ist ‚Euchronia‘ zutreffend. Darüber hinaus aber ist in seiner Utopie noch eine weitere zeitliche Struktur eingebaut, die recht paradox anmutet: die Utopie ist als Fernziel angelegt („so sichtet schon sein aug / Die lichtere zukunft“¹⁰⁴⁸) und doch schon gegenwärtig; sie „ist für jeden, der zu lesen versteht, immer schon da: in seinen Gedichten“¹⁰⁴⁹ und damit „bereits Wirklichkeit geworden“¹⁰⁵⁰.

Gemeinsam ist Yeats und George im Hinblick auf die Zeit wiederum die große Skepsis gegenüber denjenigen, die den Anbruch des neuen Zeitalters in ihren Augen vorschnell ausrufen: „Yeats projected onto the reality of Irish politics a scheme of perfection that was at times in direct variance with the actuality of events. Small wonder that others in Irish affairs on occasion wound the clock and were there to hear it strike when Yeats was not.“¹⁰⁵¹ Für George gilt: „Nervös wird er erst dann, wenn seine Jünger irgendeine Form politischer Aktion als innerzeitliche Wegbereitung seines Neuen Reiches missverstehen; deshalb die Eiseskälte, mit

¹⁰⁴⁶ Fátima Vieira, „The concept of utopia“. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Hg. Gregory Claeys (Cambridge: Cambridge UP, 2010) 9.

¹⁰⁴⁷ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 82.

¹⁰⁴⁸ George, *Das Neue Reich*, 30.

¹⁰⁴⁹ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 40.

¹⁰⁵⁰ Ebd., 83.

¹⁰⁵¹ Barnwell, William C. „Utopias and the “New Ill-Breeding“: Yeats and the Politics of Perfection“. *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies* 10.1 (1975) 56.

der er die Kriegseuphorie, der sich die meisten Mitglieder seines Kreises im Jahre 1914 hingaben, zu dämpfen suchte.“¹⁰⁵²

Die große Eile, mit der einige der Jünger nicht nur beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges, sondern auch später beim Heraufdämmern des Dritten Reiches den Beginn der Verwirklichung der Utopie proklamieren, führt Osterkamp auf deren Unverständnis von Georges Lehre vom ‚ewigen Augenblick‘ zurück: „Aus ihrem notwendigen Unverständnis für Georges Lehre vom Augenblick erwachsen die Missverständnisse seiner Jünger über den Realitätsstatus des Neuen Reichs: Sie nahmen das Allerflüchtigste für die Ewigkeit und wollten politisch auf Dauer stellen, was nur im Augenblick Bestand haben konnte.“¹⁰⁵³

Das vielzitierte ‚Geheime Deutschland‘ jedenfalls, von dem die Sage geht, Claus von Stauffenberg habe es wenige Sekunden vor seinem Tod ein letztes Mal angerufen, ist „die zeitliche Vorwegnahme des Neuen Reiches unter dem neuen Gott [Maximin; Anm. d. Verf.]“¹⁰⁵⁴ und in seiner Eigenschaft als geheime Gegenwelt auf Hölderlins „politische[s] Konzept eines klandestinen Gegenstaats“¹⁰⁵⁵ zurückzuführen. Trotz des geheimen Charakters lässt das ‚Geheime Deutschland‘ sich eindeutig festlegen: „Georges lyrische Kulturtopologie lässt sich in diesem Zusammenhang auch als Topographie des neuplatonischen Staates lesen, der sich selbst als Geheimes Deutschland beschreibt. Das wahre, echte und tiefe Deutschland ist zwar geheim, untergründig. Aber es hat einen festen Bestand an Dichtern, Helden und Orten, die es zu bewahren und zu erinnern gilt. Zum Teil geschieht dies durch Georges Lyrik.“¹⁰⁵⁶

Was den Ort der Utopie betrifft, gehen sowohl Yeats als auch George konform mit der Entwicklung utopischer Literatur, die Vieira mit folgenden Worten nachzeichnet: „[...] it no longer made sense, at a time when the utopist believed that his ideals could be rendered concrete with the help of time, to place the imaginary society on a remote island or in an unknown, inaccessible place. Man’s trust in his intellectual capacities was thus stretched to the social possibilities of his country, and it was there that utopia was now to be located. Furthermore, as historical progress was believed to be inevitable, it affected not only the utopist’s country, but all nations. The utopian project thus took on a universal dimension.“¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵² Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 40.

¹⁰⁵³ Ebd., 128.

¹⁰⁵⁴ Ebd., 43.

¹⁰⁵⁵ Ebd., 148.

¹⁰⁵⁶ Andres, „Stefan Georges Erinnerungsorte“, 182f.

¹⁰⁵⁷ Vieira, „The concept of utopia“, 10f.

So gesehen ist es zwar nach wie vor vermessen, wenn George verkündet, „dass einst / Des erdteils herz [Deutschland] die welt erretten soll“¹⁰⁵⁸ oder Yeats auf eine Neuordnung Irlands hofft, „that might be the salvation of both Ireland and the world“¹⁰⁵⁹, jedoch aus der Entwicklung des Utopie-Begriffes heraus zu erklären. Andres deklariert „die pädagogischen Konzepte in Georges Staat“ zu Recht zu einer „Variante ästhetischer Erziehung als Nationalpädagogik“¹⁰⁶⁰.

In ‚Nun wachs ich mit dir rückwärts in die jahre‘¹⁰⁶¹ ruft das lyrische Ich den „geist der heiligen jugend unsres volks“ an, mit dem es „in heimlicherem bund“ Verbindung hat, und der schon die Vorfahren auszeichnete. Die ‚heilige Jugend‘ manifestiert sich zuvörderst in dem göttlichen Kind Maximin, das als eine Inkarnation des Göttlichen die Erneuerung der Welt herbeiführen soll: „Die Welt in ihrer Ganzheit ist eine vom göttlichen Lebensquell abgefallene, in Finsternis versunkene Realität, in die von ferne ein einsamer göttlicher Funke fällt. Von ihm geht die Kraft zur Erneuerung aus; sie fließt zunächst nur wenigen Auserwählten zu und verbreitet sich dann über die ganze noch unerlöste Welt [...]“¹⁰⁶²

Die Gedichte Georges, die von Glut beziehungsweise Feuer oder einem göttlichen Licht sprechen, das jemanden durchdringt und eine Verwandlung bewirkt, sind so zahlreich, dass sie hier nicht im Einzelnen behandelt werden können. Bereits in *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal* ist von der verwandelnden Kraft des Lichtes die Rede:

Wenn auch neu nur von oben
Einziger liebe lohe
Endliche rettung mir däuchte
Und dauernde leuchte.¹⁰⁶³

Später, im Zusammenhang mit Maximin, wird daraus ein spezifisch göttliches Licht, das den Gläubigen erhellt: „Du an dem strahl mir kund / Der durch mein dunkel floss“¹⁰⁶⁴. Die wohl markanteste Textstelle ist in ‚Neuen adel den ihr suchet‘ enthalten, wo es heißt „Und ihr kennt die mitgeburten / An der augen wahrer glut.“¹⁰⁶⁵ Breuer führt die Verbindung von göttlichem Licht und Jugend auf einen gnostischen Ursprung zurück: „Gnostisch ist die Vorstellung von der Gegenwart eines göttlichen Funkens im Menschen, genauer gesagt: in einigen Menschen, die ‚an der augen wahrer glut‘ zu erkennen sind – die *Pneumatiker* der Gnosis. Gnostisch ist

¹⁰⁵⁸ George, *Das Neue Reich*, 30.

¹⁰⁵⁹ Barnwell, „Utopias and the “New Ill-Breeding”“, 56.

¹⁰⁶⁰ Andres, „Stefan Georges Erinnerungsorte“, 179.

¹⁰⁶¹ George, *Der Stern des Bundes*, 15.

¹⁰⁶² Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 69.

¹⁰⁶³ George, *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, 12.

¹⁰⁶⁴ George, *Der Siebente Ring*, 90.

¹⁰⁶⁵ George, *Der Stern des Bundes*, 85.

die Gleichsetzung des Göttlichen mit dem Licht, dem *Pleroma*, dessen Erfahrung mit ekstatischen Erlebnissen verbunden ist. Und gnostisch ist vor allem die Erlösungskonzeption, die am Auftreten von Offenbarern, Helfern und Rufern festgemacht ist, die den Licht-Samen im Menschen erwecken. Die Idee einer kontinuierlichen Erlösertätigkeit, einer fortlaufenden Offenbarung in immer neuen Heilbringern, Lichtboten etc. ist gnostischen Ursprungs, wie auch die Neigung, sie vorzugsweise in Gestalt eines Kindes oder eines Jünglings verkörpert zu sehen, schon in gnostischen Texten nachweisbar ist.¹⁰⁶⁶

Darüber hinaus gibt es diejenigen Texte, die die Lichtsymbolik aufgreifen und sie zusätzlich mit dem von George ebenfalls häufig verwendeten Symbol des Blutes verbinden. Exemplarisch sei hier ein Gedicht aus dem *Stern des Bundes*, ‚Dem Lenker dank‘, genannt. Es heißt hier:

Kein geben und kein nehmen löscht die flamme
Die du in mir entzündet und mich bräuche
Die kraft die mich gebunden .. kein verein
Mit dir als blutige taufe kann mich lösen.¹⁰⁶⁷

Zur Umwandlung des Lebens im Sinne der Kunst bedarf es also nicht nur des göttlichen Lichtes, das Maximin aussendet und das sich als göttlicher Funke in den Erwählten wieder findet, sondern auch der ‚Taufe‘, also der Wiedergeburt durch das Blut, was auch folgende Verse belegen:

Ein leib der schön ist wirkt in meinem blut
Geist der ich bin umfängt ihn mit entzücken:
So wird er neu im werk von geist und blut
So wird er mein und dauernd ein entzücken.¹⁰⁶⁸

Osterkamp spricht von Georges „Hoffnung auf Regeneration der Welt durch ein von göttlichem Pneuma ‚entflammtes blut‘“¹⁰⁶⁹. Jedoch nur eine qualitativ hochwertige Sorte Blut vermag die Regeneration herbeizuführen: „Wo ist des herdes heisse erdenflamme / Wo ist das reine blut um uns zu tränken?“¹⁰⁷⁰ Osterkamp sieht es als erwiesen an, dass George eine Verbindung zwischen der Vorstellung von der Erneuerung durch das reine Blut und dem deutschen Volk herstellt: „So mündet Georges Entschluss, den Leib zum Gott zu erheben, in die

¹⁰⁶⁶ Breuer, „Zur Religion Stefan Georges“, 235.

¹⁰⁶⁷ George, *Der Stern des Bundes*, 75.

¹⁰⁶⁸ Ebd., 78.

¹⁰⁶⁹ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 201.

¹⁰⁷⁰ George, *Der Stern des Bundes*, 13.

Nobilitierung des einen Volkes, das Träger jenes makellosen Blutes sein soll, in dem das Göttliche in die Welt zurückströmt.¹⁰⁷¹ Es seien hier folgende Zeilen angeführt:

’Die ihr die fuchtel schwingt auf leichenschwaden •
Wollt uns bewahren vor zu leichtem schlusse
Und vor der ärgsten • vor der Blut-schmach!’ Stämme
Die sie begehnt sind wahllos auszurotten
Wenn nicht ihr bestes gut zum banne geht.¹⁰⁷²

Wenn bei Travers diese ‚Blut-Schmach‘ als „carnage of war“¹⁰⁷³ übersetzt wird und Metzger sie als „the degradation of war to orgies of blood-lust“¹⁰⁷⁴ interpretiert, so trifft dies nicht ihren Kern. Auch wenn ihr Hintergrund nicht eindeutig geklärt werden kann¹⁰⁷⁵, so wird doch aus der Verwendung dieses Begriffes ersichtlich, dass die Er- und Reinhaltung des Blutes als eines gemeinsamen Qualitätsmerkmals eines Volkes gewahrt werden muss. Weiter noch: gerade durch die Unbestimmtheit der ‚Blut-Schmach‘ wird dem Rezipienten einmal mehr ein weiterer „Assoziationshof eröffnet, in dem sich von der Kriegspropaganda geschürte Ängste vor den Alliierten, auf deren Seite afrikanische Truppen kämpften, ebenso zu entfalten vermochten wie antisemitische Aggressionen oder aktuelle eugenische Phantasmen.“¹⁰⁷⁶ Landfried weist darauf hin, dass selbst Ernst Morwitz Verständnisprobleme in Bezug auf die ‚Blut-Schmach‘ hatte und seine Interpretation des Wortes in Richtung auf Osterkamps Auslegung tendierte¹⁰⁷⁷, weist ansonsten aber eine rassistische Komponente für Begriffe wie ‚Blut-schmach‘ und ‚krankes Blut‘ zurück¹⁰⁷⁸ und behauptet, Blut sei bei George „keineswegs konstitutiv für die Bedeutung eines Volkes“¹⁰⁷⁹. An dieser Stelle wird sehr deutlich sichtbar, wie textuelle Unbestimmtheit zu teils konträren Auslegungen führen kann und möglicherweise die Gefahr einer Verharmlosung birgt.

Indem er in der Jugend und im gemeinsamen reinen Blut ihre Grundlagen sieht, wandelt George den Charakter seiner kleinen Schar, von der die kulturelle Erneuerung ausgehen soll: „Die nationale Elite, von der sich der späte George die Regeneration der Welt erhofft, ist eben nicht mehr ausschließlich eine Bildungselite, sie ist zugleich auch eine völkisch-rassistische

¹⁰⁷¹ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 201.

¹⁰⁷² George, *Das Neue Reich*, 23.

¹⁰⁷³ Travers, *Critics of Modernity*, 74.

¹⁰⁷⁴ Metzger, „In Zeiten der Wirren“, 118.

¹⁰⁷⁵ Vgl. George, *Das Neue Reich*, 140, und Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 200.

¹⁰⁷⁶ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 200.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Klaus Landfried, *Stefan George – Politik des Unpolitischen*. (Heidelberg: Stiehm, 1975) 218.

¹⁰⁷⁸ Vgl. ebd., 217.

¹⁰⁷⁹ Vgl. ebd., 220.

Elite¹⁰⁸⁰. In der achten Folge der *Blätter für die Kunst* wird ein solcher Gedanke noch zurückgewiesen:

Wie über den familien des blutes und der blutvermischung die familien des geistes und der geistvermischung stehen • deren geschichte noch so lange ungeschrieben bleibt • als die menschen in den grob sichtbaren erscheinungen selbst das wesen des weltgeschehens zu erkennen glauben und • statt mit innerem auge und innerem finger den formen folgend zu den ausströmenden kernen zu gelangen • an den zufälligkeiten des stoffes und des ortes die zugehörigkeit der werke und der taten mit lupe und zirkel abzumessen wännen • so steht auch über den reichen der rassen- und der wirtschaftsgrenzen • unbeengt von berg und zoll • im freien raum der selbstgeschaffnen atmosphäre das Geistige Reich.¹⁰⁸¹

Das von Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters herausgegebene dritte *Jahrbuch für die geistige Bewegung* von 1912 dagegen schlägt andere Töne an. Hier heißt es in der Einleitung:

Der staat will die schwachen, die krüppel schützen, aber er bewirkt eine verschwächung und verkrüppelung des ganzen menschtums, der staat verbietet die sklaverei, aber er bietet alles auf dass jedermann sklave wird. [...] Aber das schlimmste ist nicht die drohende materielle not sondern die mit der masse sich stetig steigernde artverschlechterung. Keiner hat den mut zu sagen dass es auch frevel gibt für die gebüsst werden muss, dass man auch diese überfüllung nicht nur ansehen kann als eine neue gegebenheit mit der zu rechnen ist, sondern als eine fressende wucherung die man sich gewissenlos zugezogen hat und die nur durch gift und feuer geheilt werden muss.¹⁰⁸²

Bei folgendem Gedicht fällt es zugegebenermaßen schwer, nicht eine völkisch-rassische Elite und einen eugenischen Auslesegedanken herauszuhören, ganz abgesehen von einer frauenfeindlichen Attitüde, die das weibliche Geschlecht aufs Gebären reduzieren will:

Mit den frauen fremder ordnung
Sollt ihr nicht den leib beflecken
Harret! lasset pfau bei affe!
Dort am see wirkt die Wellede
Weckt den mädchen tote kunde:
Weibes eigenstes geheimnis.
Nach den urbestimmten bräuchen
Eint sie euch den reifen schoossen
Euren samen wert zu tragen.¹⁰⁸³

¹⁰⁸⁰ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 199.

¹⁰⁸¹ *Blätter für die Kunst* 8 (1908-1909), 133.

¹⁰⁸² Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters, „Einleitung der Herausgeber“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 3 (1912): V.

¹⁰⁸³ George, *Der Stern des Bundes*, 86.

Unter anderem ist es das Anliegen der Eugenikerbewegung, „auf zivilisatorische Gefahren durch Frauenemanzipation“¹⁰⁸⁴ hinzuweisen.

Das Stichwort Eugenik, das Osterkamp ins Spiel bringt, spielt an verschiedenen Stellen in die Debatte um Yeats' und Georges Texte hinein.

Die Ursprünge der Eugenik gehen auf das späte 19. Jahrhundert zurück, als „in den sich von der Natur emanzipiert wählenden Gesellschaften [...] ein dialektisches Wechselspiel von unbegrenzt erscheinendem Fortschrittsoptimismus, der bald mit einem Forschungsoptimismus synonym wurde, und zunehmender Degenerationsangst ein[setzte].“¹⁰⁸⁵ Der Begriff der Eugenik im Sinne von „Wissenschaft von der Verbesserung durch Zuchtwahl“¹⁰⁸⁶ existiert seit 1883, und die Bewegung breitet sich Anfang des 20. Jahrhunderts rasch aus. Sie sieht ihre Aufgabe in der Bekämpfung von „dysgenischen Gefahren der Kulturmenschheit: ‚Entartung‘, ‚Degeneration‘, ‚Rassensuizid‘.“¹⁰⁸⁷ Entgegengesteuert werden soll der ‚Vermehrung der Dummen‘, zu denen „soziale Randgruppen, psychisch Kranke, Suchtkranke, arme Menschen oder Migranten“¹⁰⁸⁸ gezählt werden.

Yeats vertritt als älterer Mann entschieden solche Grundsätze der Eugenik. Dies hat seine Ursprünge letzten Endes in der ideologischen Anfälligkeit der Vorstellung vom ‚ganzen‘ Menschen: „[...]the desire for ‘the Whole Man’, for reintegration of the fractured modern subject, laudable in itself, could easily acquire essentialist, racial and fascist inflections in the organicist philosophy and magical psychology of the time [...].“¹⁰⁸⁹ In seinem späten Aufsatz ‚On the Boiler‘¹⁰⁹⁰ (verfasst 1938, veröffentlicht 1939) entfaltet er die ganze Bandbreite an elitärem Bewusstsein und eugenischer Polemik, die ihm zu Gebote steht. Bereits kurz nach der einleitenden Bemerkung bringt er ein Gedicht, in dem die Ungerechtigkeit des Schicksals verurteilt wird:

Some think it matter of course that chance
Should starve good men and bad advance.

Als Beispiel dafür, dass die ‚wertvollen‘ Menschen oftmals benachteiligt werden, während die ‚unwerten‘ in ihrer Dreistigkeit triumphieren, dient

¹⁰⁸⁴ Ursula Ferdinand und Christoph Wichtmann, „Vom Züchtungsgedanken und der Eugenik zur aktuellen Debatte um die Reproduktionstechnologie“. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. (Darmstadt: Häusser, 2001) 575.

¹⁰⁸⁵ Ebd., 575.

¹⁰⁸⁶ Ebd., 575.

¹⁰⁸⁷ Ebd., 575.

¹⁰⁸⁸ Ferdinand und Wichtmann, „Vom Züchtungsgedanken und der Eugenik“, 575.

¹⁰⁸⁹ Goodby, „W. B. Yeats, apocalypse, the new apocalypics and after“, 6.

¹⁰⁹⁰ Yeats, *Later Essays*, 220-251.

A girl that knew all Dante once
Live to bear children to a dunce;
A Helen of social welfare dream
Climb on a wagonette to scream.

Trotz unterschiedlicher Thematik verhält es sich hier ähnlich wie bei ‚Mit den Frauen fremder Ordnung‘. Es ist nahezu unmöglich, den Text nicht im Sinne einer Abqualifizierung der sozial Schwachen zu lesen. Schließlich lebt Yeats in dem Glauben, „that poetry is an important part of the eugenical solution to these problems.“¹⁰⁹¹

Die erschreckende Direktheit und Eindeutigkeit, mit der solche und andere Gedichte ausgestattet sind, bildet zunächst einmal einen augenfälligen Kontrast zu den verrästelten Texturen an anderer Stelle. Sie sind jedoch im Zusammenhang mit der allmählichen Desillusionierung zu sehen, die das Schicksal der Utopien sowohl bei Yeats als auch bei George ist. An deren Ende stehen Yeats’ Hinwendung zum realen politischen Leben und Georges Absage an den eucharistischen Nachvollzug des Gedichtes und anschließendes Verstummen¹⁰⁹².

Als Teil der ‚eugenischen Lösung‘ können auch die Zeilen in ‚Three Songs to the One Burden‘ gelten, in der Gewaltanwendung gegen die ‚gewöhnlichen‘ Menschen zur Sprache kommt:

The Roaring Tinker if you like,
But Mannion is my name,
And I beat up the common sort
And think it is no shame.
The common breeds the common,
A lout begets a lout,
So when I take on half a score
I knock their heads about.
[...]
Could Crazy Jane put off old age
And ranting time renew,
Could that old god rise up again
We’d drink a can or two,
And out and lay our leadership
On country and on town,
Throw likely couples into bed
And knock the others down.¹⁰⁹³

¹⁰⁹¹ Donald J. Childs, „Class and eugenics“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas (New York: Cambridge UP, 2010) 175.

¹⁰⁹² siehe Kapitel 12.9.

¹⁰⁹³ Yeats, *The Poems*, 336f.

Yeats wendet hier einmal mehr die Strategie an, sich hinter der Maske des lyrischen Ichs zu verstecken. Dazu wählt er bewusst einen ‚Roaring Tinker‘ als lyrisches Ich, der ebenso wenig angesehen ist wie diejenigen, die er in seiner Rede verhöhnt. Zudem ist sein Zusammengehen mit Crazy Jane – auch in anderen Gedichten zuständig für derbe sexuelle Anspielungen – eine Verstärkung des Effekts, dass Yeats sich so dem Vorwurf entziehen kann, der abwertende Ton entspräche seiner eigenen Meinung. Dies gilt allerdings nur solange als der Leser nur den Gedichttext und nicht Yeats Aufsatz ‚On the Boiler‘ kennt.

In dessen Prosateilen steigert sich der abwertende Ton konstant. Zunächst beginnt Yeats mit der Sinnlosigkeit der Erziehung der ‚Dummen‘¹⁰⁹⁴ und beschwört noch einmal den Kern der Bevölkerung Irlands, den er für zur Erneuerung fähig hält¹⁰⁹⁵. Schließlich gilt nach seiner Auffassung für Irland: „[...] we have as good blood as there is in Europe.“¹⁰⁹⁶ Er bekräftigt seine Überzeugung, ein Künstler dürfe sich nicht am Geschmack des Massenpublikums orientieren¹⁰⁹⁷. Nachdem er sich an seinen althergebrachten Lieblingsthemen abgearbeitet hat, dringt Yeats zu den Kernaussagen seiner eugenischen Weltanschauung vor, wobei er sich als derjenige geriert, der es wagt, unbequeme Wahrheiten auszusprechen:

Though well-known specialists are convinced that the principal European nations are degenerating in body and in mind, their evidence remains almost unknown because a politician and newspaper that gave it adequate exposition would lose, the one his constituency, the other its circulation.¹⁰⁹⁸

Diese Aussage zeigt die große, auf jahrelange Beschäftigung mit dem Thema zurückzuführende Selbstsicherheit, mit der Yeats hier agiert. Childs weist darauf hin, dass Yeats sich schon recht früh mit der Eugenik beschäftigt: „So Yeats’s interest in eugenics is not a late development in his career. His acquaintance with eugenics dates at least from 1900 [...]“¹⁰⁹⁹ In den 1930ern intensiviert er dann seine Tätigkeit: „Yeats not only joined the Eugenics Society in the 1930s, but also ordered back issues of *The Eugenics Review*, and even asked for a copy of a particular lecture recommending segregation and sterilization of people unfit to reproduce.“¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁴ „Forcing reading and writing on those who wanted neither was a worst part of the violence which for two centuries has been creating that hell wherein we suffer“ (Yeats, *Later Essays*, 223).

¹⁰⁹⁵ “Think first how many able men with public minds the country has, how many it can hope to have in the near future, and mould your system upon those men. [...] These men, whether six or six thousand, are the core of Ireland, are Ireland itself.” (Ebd., 224f.)

¹⁰⁹⁶ Ebd., 242.

¹⁰⁹⁷ „I was the spokesman because I was born arrogant and had learnt an artist’s arrogance – ‚Not what you want but what we want‘ – and we were the first modern theatre that said it.“ (Ebd., 225)

¹⁰⁹⁸ Ebd., 228.

¹⁰⁹⁹ Childs, „Class and eugenics“, 174.

¹¹⁰⁰ Ebd., 177.

Ein Höhepunkt von ‚On the Boiler‘ ist sicherlich folgende Aussage:

Since about 1900 the better stocks have not been replacing their numbers, while the stupider and less healthy have been more than replacing theirs.¹¹⁰¹

Sie spiegelt sich wider in ‚Under Ben Bulben‘, wo das lyrische Ich „base-born products of base beds“¹¹⁰² abstrafte. Dadurch, dass ‚Under Ben Bulben‘ als eine Art Vermächtnis Yeats‘ an die Nachwelt gelten kann – schließlich schreibt er damit so etwas wie seinen eigenen Nachruf – bekommen solche Verse ein zusätzliches Gewicht. In einer erstaunlichen Parallelität zu George, der dem Ersten Weltkrieg etwas Positives für die gesellschaftliche Entwicklung abgewinnen kann, äußert Yeats sodann seine Hoffnungen auf einen Krieg und die positiven Wirkungen, die er zeitigen könnte: „The drilled and docile masses may submit, but a prolonged civil war seems more likely, with the victory of the skilful, riding their machines as did the feudal knights their armoured horses. [...] The danger is that there will be no war, that the skilled will attempt nothing, that the European civilisation, like those older civilisations that saw the triumph of their gangrel stocks, will accept decay.“¹¹⁰³ Schließlich weist er noch auf sein esoterisches Werk ‚A Vision‘ hin, in dem er seine mythologische Figur Michael Robartes, bekannt als Kapazität in Fragen der Verwandlung und der Erneuerung des Lebens, sagen lässt:

Love war because of its horror, that belief may be changed, civilisation renewed.¹¹⁰⁴

Ähnlich wie einige Mitglieder des George-Kreises hofft Yeats auf den Effekt der Einigung der Nation, den ein Krieg haben könnte:

Desire some just war, that big house and hovel, college and public house, civil servant – his Gaelic certificate in his pocket – and international bridge-playing woman, may know that they belong to one nation.¹¹⁰⁵

Als Anhänger einer negativen Eugenik outet sich Yeats, wenn er den erschreckenden Satz äußert:

Sooner or later we must limit the families of the unintelligent classes, and if our Government cannot send them doctor and clinic it must, till it gets tired of it, send monk and confession-box.¹¹⁰⁶

¹¹⁰¹ Yeats, *Later Essays*, 229.

¹¹⁰² Yeats, *The Poems*, 335.

¹¹⁰³ Yeats, *Later essays*, 231.

¹¹⁰⁴ Yeats, *A Vision*, 52f.

¹¹⁰⁵ Yeats, *Later essays*, 241.

Von diesem Punkt der Untersuchung aus ließe sich problemlos die Debatte erweitern um die ungemein interessante, vieldiskutierte und schwerwiegende Frage nach möglichen Verstrickungen Yeats' und Georges in Nationalismus, Faschismus und gar Nationalsozialismus, die insbesondere bei George stets im Untergrund schwelen und bei ihm im Vergleich zu Yeats besonders heikel sind, da Deutschland ja eine völlig andere politische Entwicklung durchläuft als Irland, welches glücklicherweise keine Diktatur erleben muss. Diese Erweiterung kann nicht ausführlich erfolgen, sondern wird nur kurz angerissen werden, schlicht aus der Tatsache heraus, dass eine ausführliche Untersuchung zuviel Raum einnehmen würde. Einer ausführlichen Untersuchung bedarf es aber, wenn das weitgefächerte und kontrovers diskutierte Problem mit Vorsicht und Takt angegangen werden soll. Es steht außer Frage, dass die Ambiguität, die von Hermetisierungsstrategien hervorgerufen werden kann, eine bedeutende Rolle spielt, wenn erörtert wird, ob ein Gedicht in einen faschistischen Kontext eingebettet werden kann oder nicht, und dass auch das anscheinend bewusste Weglassen ambiger Züge beachtet werden muss, wie anhand der oben genannten Textbeispiele ersichtlich wurde.

Beide Dichter gerieten im Lauf der Zeit in den Verdacht, mit faschistischem oder nationalsozialistischem Gedankengut gespielt zu haben. Die Einflechtung der Eugenik ist sicherlich mithin der stärkste Beleg hierfür, wobei beispielsweise R. F. Foster Yeats in Schutz nimmt, wenn er sagt: „In the process, it has been pointed out that some aspects of his thought which look fascist in retrospect, such as the endorsement of eugenics, were in the 1930s equally a property of the far left as the far right [...] and that Yeats, in fact, specifically disapproved of fascist and Nazi state promotion of large families.“¹¹⁰⁷ Yeats' Vorliebe dafür, sich hinter den verschiedensten Masken zu verstecken, erschwert nicht nur die Deutung seiner Gedichte, sondern zeigt sich wieder in der Tatsache, dass viele Bekundungen seiner Überzeugungen in nicht-lyrische Schriften, besonders in Aufsätze, aber auch in Briefe, verlagert werden, während es schwierig ist, diese in seinen Gedichten wiederzufinden. Von Yeats' Oszillieren zwischen verschiedenen Positionen zeugt Fosters Aufsatz, aus dem einige Beispiele zur Veranschaulichung herangezogen werden sollen. So sagt Foster, Yeats habe Interesse am Aufkommen extremer politischer Positionen gezeigt, jedoch diesen eher furchtsam gegenübergestanden¹¹⁰⁸. Er berichtet von Yeats' Sympathie den faschistischen sogenannten ‚Blueshirts‘ gegenüber, sagt jedoch, seine Ideen seien von deren Gedankengut sehr verschieden gewesen¹¹⁰⁹.

¹¹⁰⁶ Ebd., 232.

¹¹⁰⁷ Foster, „Fascism“, 214.

¹¹⁰⁸ Ebd., 214.

¹¹⁰⁹ Vgl. ebd., 217. Als Beleg für diese Sympathie kann Yeats' Brief an Olivia Shakespear vom 13. Juli 1933 gelten, in dem er sagt : A Fascist opposition is forming behind the scenes to be ready should some tragic situation develop. I find myself constantly urging the despotic rule of the educated classes as the only end to our

Yeats' Aggressivität in seinem Aufsatz ‚On the Boiler‘ kontrastiert er mit der in seinen Briefen geäußerten Angst vor einem drohenden Krieg¹¹¹⁰. Wenn Foster schließlich sagt: „His understanding of what he sometimes called ‚Fashism‘ was as idiosyncratic and inaccurate as his spelling of it“¹¹¹¹, entsteht das Bild eines Mannes, der gern mit Ideen spielt, über deren wahre Bedeutung und gefährliches Potential er sich selbst nicht ganz im Klaren zu sein scheint. Dieser wird durch den Leserbrief von Josephine McNeill erhärtet; sie schreibt:

Yeats did not live to see the full development or the end of Fascism or Nazism and the attraction he felt towards them in their initial stages cannot be taken as a final attitude or conviction on his part. For Yeats was a constant sifter of ideas and in his tireless intellectual explorations he might think one thing one day and, as he himself has said, “think another thing to-morrow.”¹¹¹²

Man mag ein ähnliches Befremden empfinden wie diejenigen, die Zeugen von Yeats' Wutausbruch gegenüber der Mittelschicht, der er selber entstammte, wurden¹¹¹³. Ähnlich urteilt auch Barnwell: „Although not uninformed, his sense of history was by and large subjective.“¹¹¹⁴

Die „antithetical tensions that animate his poetics“¹¹¹⁵ bilden denn auch den Punkt, an dem sich die diesbezügliche Forschung zu Yeats in zwei Lager aufspaltet. Das erste, vertreten etwa durch Elizabeth Butler Cullingford, hebt Yeats' liberale, freiheitsliebende, tolerante Seite hervor¹¹¹⁶, während das andere, der „Frankfurt School-inspired political criticism“¹¹¹⁷, Yeats' elitäres Gebaren und seine Ästhetisierung der Politik kritisiert¹¹¹⁸.

Einer der schärfsten Kritiker Georges gehört zur Frankfurter Schule: Theodor W. Adorno. In seinen *Noten zur Literatur* widmet er ein Kapitel George, in dem er in deutlichen Worten vor der Gefahr warnt, die von Georges Versen ausgehen kann. So spricht er von dem nach dem

troubles. [...] Our chosen colour is blue, and blue shirts are marching about all over the country, and their organiser tells me that it was my suggestion – a suggestion I have entirely forgotten – that made them select for their flag a red St Patrick's cross on a blue ground – all I can remember is that I have always denounced green and commended blue (the colour of my early book covers). [...] History is very simple – the rule of the many, then the rule of the few, day and night, night and day for ever, while in small disturbed nations day and night race.“ (Yeats, *The letters*, 81f.)

¹¹¹⁰ Vgl. ebd., 222.

¹¹¹¹ Ebd., 222.

¹¹¹² Josephine McNeill, „W. B. Yeats“. *The Irish Times* 29 June 1965: 7.

¹¹¹³ Vgl. das Kapitel 12.9.

¹¹¹⁴ Barnwell, „Utopias and the “New Ill-Breeding”“, 55.

¹¹¹⁵ Doggett, „Critical debate, 1970-2006“, 397.

¹¹¹⁶ Vgl. ebd., 397.

¹¹¹⁷ Ebd., 397.

¹¹¹⁸ Vgl. ebd., 397.

„Teppich des Lebens’ auftretenden „Edelnationalismus“¹¹¹⁹ Georges und von einer „Verbundenheit, hinter der die Volksgemeinschaft lauert“¹¹²⁰. Er sieht George in einer Traditionslinie mit Hitler¹¹²¹. Allerdings besitzt das Kapitel eine ganz eigenwillige Dramaturgie, die in Folgendem gipfelt: „Wo George zum Preis von Führertum sich erniedrigt, ist er in Schuld verstrickt und nicht wiederzuerwecken. Allerdings – und das deutet auf das Abgründige in seinem Werk – wurde gerade dies künstlerisch Fragwürdigste, Ideologische real in gewissem Sinn entsüht.“¹¹²² Hier erfolgt dann der Verweis auf das Hitler-Attentat Claus von Stauffenbergs. Raulff zeichnet Adornos Dramaturgie treffend mit den Worten nach: „Den schon überm Abgrund Schwebenden reißt mit Stauffenbergs Hilfe Adorno in die Höhe: „Gerettet!““¹¹²³ Im Folgenden geht Raulff auf die Tradition der ‚Rettung‘ des „politisch Unkorrekten“¹¹²⁴ George durch die Tat Stauffenbergs ein, wobei er aber ihre Legitimation in Frage stellt: „Wer will, kann die gesamte Haltung des Attentäters auf das Wirken des Dichters und seine Bildung eines Erwählten – eines moralischen Größen-Ich - zurückführen. Nur eines, das Entscheidende, lässt sich aus der Erziehung durch George nicht herleiten: der *Entschluss* zur Tat.“¹¹²⁵

Generell ist auch bei George Widersprüchliches zu verzeichnen. Zu den gern angeführten Textstellen, die in der Tat ein Schaudern hervorrufen können, gehört jener mit der Bitte um Weiterleitung verfasste Brief an Morwitz vom 10. Mai 1933, in dem George die „ahnherrschaft“ der, wie er sie nennt, „neuen nationalen bewegung“¹¹²⁶ nicht abstreitet, ebenso wie seine Äußerung gegenüber Edith Landmann über die neuen politischen Verhältnisse nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, „es sei doch immerhin das erste Mal, dass Auffassungen, die er vertreten habe, ihm von aussen wiederklängen.“¹¹²⁷ Auch dass er anmerkt, „Ich will Ihnen etwas sagen: wenn ich an das denke, was Deutschland in den nächsten fünfzig Jahren bevorsteht, so ist mir die Judensach im Besonderen nicht so wichtig“¹¹²⁸ gehört in diesen Kreis und lässt das bedrückende Gefühl aufkommen, ausgerechnet der selbsternannte Seher-Dichter George habe vielleicht doch keinen Weitblick besessen, eher im Gegenteil. Im Kontrast hierzu steht etwa das Gedicht ‚Ihr Äusserste‘ in *Der Stern des Bundes*, das lautet:

¹¹¹⁹ Adorno, *Noten zur Literatur*, 530.

¹¹²⁰ Ebd., 528.

¹¹²¹ Ebd., 524.

¹¹²² Ebd., 524.

¹¹²³ Raulff, *Kreis ohne Meister*, 523.

¹¹²⁴ Ebd., 527.

¹¹²⁵ Ebd., 527.

¹¹²⁶ Zitiert nach Karlauf, *Stefan George*, 622.

¹¹²⁷ Landmann, *Gespräche mit Stefan George*, 209.

¹¹²⁸ Ebd., 209.

Ihr Äusserste von windumsauster klippe
 Und schneeiger brache! Ihr von glühender wüste!
 Stammort des gott-gespenstes .. gleich entfernte
 Von heitrem meer und Binnen wo sich leben
 Zu ende lebt in welt von gott und bild! ..
 Blond oder schwarz demselben schooss entsprungne
 Verkannte brüder suchend euch und hassend
 Ihr immer schweifend und drum nie erfüllt!¹¹²⁹

und sich wohl auf die gemeinsamen Wurzeln von Deutschen beziehungsweise Germanen und Juden bezieht¹¹³⁰, also im Ganzen als eher den Juden freundlich gesinnt zu bewerten sein dürfte.

Generell scheint ein Unterschied zwischen der deutsch- und der englischsprachigen Rezeption Georges besonders in der Frage nach möglichen Verstrickungen in den Nationalsozialismus zu bestehen. Bereits im Jahr 2002, also fünf Jahre vor Karlauf, erschien Robert E. Nortons Biographie *Secret Germany: Stefan George and his circle*, in der der Autor mit zwei Mythen, wie er sie nennt, aufräumen möchte: zum einen, dass George die Nationalsozialisten rundweg abgelehnt habe, zum anderen, dass seine letzte Reise in die Schweiz als eine Art stiller Protest gegen die gerade angebrochene Nazi-Herrschaft zu werten sei¹¹³¹. Er geht vielmehr davon aus, dass George damit, dass er auf die Anfragen der neuen deutschen Regierung, ob er ein Mitglied der Akademie der Künste werden wolle, überhaupt reagierte, Folgendes tat: „But he had given the government something far more valuable – and without precedent in George’s entire life – than agreeing to sit on the academy: he had for the first time recognized a Germany outside of his own and, as explicitly as he would ever do, he had given that Germany his blessing.“¹¹³² Wenn Egyptien Nortons Biographie anlastet, „allzu sehr der amerikanischen *political correctness* verpflichtet“¹¹³³ zu sein, so kann dieser Begriff für die Stellen, die sich mit George und dem Nationalsozialismus befassen, nur mit schonungsloser Offenheit gleichgesetzt werden.

Nicht mit einer Wertung versehen, aber dennoch erwähnt werden soll der signifikante Unterschied zwischen deutscher und anglo-amerikanischer Forschung zu George, was die Bewertung biographischer Details des Jahres 1933 anbelangt, da er die große Bandbreite an Auslegungsmöglichkeiten auf anschauliche Weise darstellt. Die Einhelligkeit, mit der die deutschen

¹¹²⁹ George, *Der Stern des Bundes*, 41.

¹¹³⁰ Vgl. zu dem Gedicht den Kommentar in George, *Der Stern des Bundes*, 136, sowie Landfried, *Stefan George*, 231, Karlauf, *Stefan George*, 606, und Ritchie Robertson, „George, Nietzsche, and Nazism“. *A Companion to the Works of Stefan George*. Hg. Jens Rieckmann (Rochester: Camden House, 2005) 196.

¹¹³¹ Robert E. Norton, *Secret Germany: Stefan George and His Circle* (Ithaca: Cornell UP, 2002) 723.

¹¹³² Ebd., 730.

¹¹³³ Egyptien, „Entwicklung und Stand der George-Forschung 1955-2005“, 120.

Wissenschaftler einerseits und die anglo-amerikanischen andererseits in dieser Sache zusammengehen, scheint symptomatisch für ihren unterschiedlichen Umgang mit George zu sein. Konkret geht es um die Tatsache, dass George kurz vor seinem 65. Geburtstag von Bingen nach Berlin reist, so dass er sich am 12. Juli, seinem Geburtstag, dort befindet. Karlauf betont, dass George sich in der Hauptstadt „in einem Häuschen am Stadtrand versteckt, das nicht einmal seinen nächsten Freunden bekannt war“¹¹³⁴ und betrachtet es daher als völlig illegitimen Vorwurf, George habe für eine möglicherweise angesetzte Feier bereitstehen wollen. Michael Petrows Ansicht, George habe „sich bei Berliner Freunden verborgen [gehalten], um möglichen Ehrungen von offizieller Seite auszuweichen“¹¹³⁵, stimmt hiermit überein. Dem ist Robertsons und Nortons Deutung der Reise nach Berlin diametral entgegengesetzt. Sie legen sie als Absicht Georges aus, für den Fall einer Ehrung präsent zu sein¹¹³⁶.

12.6 Ganzheitsidee und antikes Vorbild

In ‚The Statues‘¹¹³⁷ beschreibt das lyrische Ich Mädchen und Jungen, die in griechischen Statuen, in denen andere Betrachter nur Abstraktionen sehen, deren perfekte Schönheit erkennen, welche es vermag, in ihnen wiederum den Eros hervorzubringen, den sie sich bisher nur vage vorstellen konnten, jetzt aber am eigenen Leib erfahren:

But boys and girls, pale from the imagined love
Of solitary beds, knew what they were,
[...] And pressed [...]
Live lips upon a plummet-measured face.

Der Schluss des Gedichtes rekurriert auf die Anfangsszene. Als Heilmittel gegen die gegenwärtige Lage, in der das irische Volk sich befindet – “thrown upon this filthy modern tide / And by its formless, spawning, fury wrecked” – empfiehlt das lyrische Ich: „Climb to our proper dark, that we may trace / The lineaments of a plummet-measured face”, also die sich plastisch ausdrückende antike Vollkommenheitsvorstellung zum Vorbild zu nehmen. Auf die Verbindung des ‚plummet-measured face‘ - also des vom Bildhauer lotrecht und damit ebenemäßig gestalteten Gesichts – weist Sikka hin¹¹³⁸.

¹¹³⁴ Karlauf, *Stefan George*, 624.

¹¹³⁵ Petrow, *Der Dichter als Führer?*, 66.

¹¹³⁶ Vgl. Robertson, „George, Nietzsche, and Nazism“, 199 und Norton, *Secret Germany*, 734.

¹¹³⁷ Yeats, *The Poems*, 344f.

¹¹³⁸ Vgl. Sikka, „Indian thought“, 264.

Auch und vor allem für George ist die griechische Antike das Vorbild für die „Wiedergewinnung menschlicher Ganzheit“¹¹³⁹, die die Schäden heilt, welche „this foul world in its decline and fall“¹¹⁴⁰ angerichtet hat. Darin reiht er sich in die Tradition der Verehrung des antiken Griechenland ein, die auf der Auffassung beruht, „die Griechen seien im Gegensatz zum Menschen der Moderne ganzheitliche Natur und deshalb seien sie und ihre Werke schlechthin vollkommen.“¹¹⁴¹ Sein Äquivalent zu Yeats’ im Unbestimmten verbleibenden ‚proper dark‘ ist das ‚Neue Reich‘, nach dem er seinen letzten Gedichtband benennt. Osterkamp charakterisiert es als „das Neue Reich der aus der Kraft der Dichtung wiedergewonnenen Ganzheit, die die Trennungen der Moderne aufhebt“¹¹⁴². Wie er an ‚Goethes letzte Nacht in Italien‘ nachweist, macht George einen Gegensatz auf zwischen Italien als einem „Ort der Menschwerdung: ein Ort der Wiedergewinnung menschlicher Ganzheit nach dem Vorbild der Griechen“¹¹⁴³, ausgedrückt in dem Ganzheitssymbol ‚Hellas‘ lotus“¹¹⁴⁴ und Deutschland, genauer dem ‚nebel‘ deutscher Gestaltlosigkeit“¹¹⁴⁵, der durch die antike Ganzheitsidee überwunden werden kann.

Einen ähnlichen Gegensatz sieht Yeats zwischen dem zeitgenössischen Irland und seinem Ideal der Vergangenheit gegeben. ‚Under Ben Bulbin‘¹¹⁴⁶, von dem Arkins sagt, es „encapsulates Yeats’s Platonism“¹¹⁴⁷, weist diejenigen aus, die nach Ganzheit und Vervollkommnung streben: das Feenvolk in Strophe I, „that pale, long visaged company / That airs an immortality / Completeness of their passions won“ und „ancient Ireland“ in Strophe II, das um die Reinkarnation wusste¹¹⁴⁸. Künstler wie Phidias und Michelangelo und kunsthistorische Perioden wie das Quattrocento (Strophe IV) haben die Aufgabe der „profane perfection of mankind“. Dem entgegen setzt das Gedicht die Zustände im zeitgenössischen Irland: „[...] the sort now growing up / All out of shape from toe to top“. Auch Yeats klagt also über die Formlosigkeit, der die Zunft der irischen Dichter folgendermaßen begegnen soll:

Sing the peasantry, and then
 Hard-riding country gentlemen,
 The holiness of monks, and after
 Porter-drinkers’ randy laughter;

¹¹³⁹ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 90.

¹¹⁴⁰ Yeats, *The Poems*, 348.

¹¹⁴¹ Jochen Schmidt, „Griechenland als Ideal und Utopie bei Winckelmann, Goethe und Hölderlin“. *Hölderlin-Jahrbuch* 28 (1992-1993) 94.

¹¹⁴² Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 25.

¹¹⁴³ Ebd., 90.

¹¹⁴⁴ George, *Das Neue Reich*, 8.

¹¹⁴⁵ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 91.

¹¹⁴⁶ Yeats, *The Poems*, 333ff.

¹¹⁴⁷ Arkins, „Yeats: Platonist, Gnostic, or What?“, 7.

¹¹⁴⁸ „Yeats opts for Platonic reincarnation“ (ebd., 8).

Sing the lords and ladies gay
That were beaten into the clay
Through seven heroic centuries

Die Gruppen, die in der zitierten Strophe erwähnt werden, haben Folgendes gemein: eine “devotion to beauty, whether sacred or profane”¹¹⁴⁹, die, wenn sie als leitendes Prinzip angenommen wird, dazu führen kann, „that we in coming days may be / Still the indomitable Irishry.“

Es besteht also eine Übereinstimmung zwischen Yeats und George, was ihre durch Platon beeinflusste Auffassung von Schönheit betrifft. Für beide stand fest, der beispielhafte Mensch müsse schön sein, was bei George natürlich am deutlichsten bei seiner Maximin-Figur zur Geltung kommt; so bezeichnet Metzger Maximin als „beauty manifest in a human form“¹¹⁵⁰, während Sikka von Yeats sagt: „Another aspect of the enlightened soul is great physical beauty which is essentially a form assumed by the immanent self present in senses, body, mind and intellect alike, and illumining them all.“¹¹⁵¹ Nicht umsonst wird Michael Robartes als “lank, brown, muscular, clean-shaven, with an alert, ironical eye” dargestellt, während die Charakterisierung seines Gefährten Owen Aherne dessen letztendlicher Unfähigkeit zur seelischen Verwandlung angepasst ist: er ist „stout and sedentary- looking, bearded and dull of eye”¹¹⁵². Yeats lobt in *On the Boiler* „those Greek proportions that carry into plastic art the Pythagorean numbers, those faces which are divine because all there is empty and measured.“¹¹⁵³, was sich wie ein Kommentar zu ‚The Statues‘ liest. Und während Raulff die bildhauerischen Arbeiten, die aus dem George-Kreis hervorgingen, damit begründet: „Näher als in der plastischen Betätigung konnten die Jünger dem Geist der Griechen, dem platonischen Eros, nicht kommen“¹¹⁵⁴, sagt Arkins, für Yeats gelte die unendliche Suche nach der „Beauty of the Intelligible world through Eros.“¹¹⁵⁵ Als wichtigstes Verbindungsglied zur sozial- und kulturutopischen Dimension der Begriffe ‚Das Schöne Leben‘ und ‚Unity of Being‘ festzuhal-

¹¹⁴⁹ Ebd., 8.

¹¹⁵⁰ Metzger, „In Zeiten der Wirren“, 114.

¹¹⁵¹ Sikka, „Indian thought“, 263.

¹¹⁵² Yeats, *A Vision*, 37.

¹¹⁵³ Yeats, *Later essays*, 249.

¹¹⁵⁴ Raulff, „Steinerne Gäste“, 27.

¹¹⁵⁵ Arkins, „Yeats: Platonist, Gnostic, or What?“, 8. Siehe auch Yeats’ unfreiwillig komischen Kommentar zur Schönheit des menschlichen Körpers in ‚On the Boiler‘: „I recall a Swedish actress standing upon some boat’s edge between Portofino and Rapallo, or riding the foam upon a plank towed behind a speed boat, but one finds it wherever the lucky or the well-born uncover their sunburnt bodies.“ (Yeats, *Later Essays*, 249.)

ten ist, was Antosik anspricht: die Verehrung der Schönheit des menschlichen Körpers „as a source of inspiration for a new sense of social and cultural unity.“¹¹⁵⁶

12.7 Einflüsse

Lehnen führt die utopische Dimension in Georges Werk auf den Einfluss Mallarmés zurück. Seine Bewertung von Mallarmés *La Dernière Mode*, einem von diesem herausgegebenen Modemagazin, lautet folgendermaßen: „*La Dernière Mode* [...] renferme sinon un projet du moins quelques éléments d’une éducation esthétique, une éducation au beau quotidien qui, comme chez George, dépasse les frontières étroites du seul poème et débouche quasi naturellement sur la critique de la civilisation jugée à l’aune de son pouvoir réel de créativité.“¹¹⁵⁷

Mallarmé übt wie Yeats und George eine scharfe Kulturkritik: „[...] la civilisation moderne ne signifiait pas seulement aux yeux du poète une perte du pouvoir créateur collectif, mais aussi, simultanément, un appauvrissement de l’âme [...]“¹¹⁵⁸ Lehnen bescheinigt Mallarmé eine „attitude anti-progressiste“¹¹⁵⁹, an die ihn Georges Haltung erinnert.

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, auch auf die anderen Autoren und Werke einzugehen, die offenkundig Einfluss hatten auf Yeats’ und Georges Entwicklung ihrer jeweiligen ästhetischen Utopien.

Sowohl für Yeats’ als auch für Georges Kunstauffassung ist der Einfluss des englischen Ästhetizisten und Designers William Morris (1834-1896) nachweisbar. Wie Simonis anführt, erlangte Morris Ende des 19. Jahrhunderts internationale Bedeutung¹¹⁶⁰. Zusammen mit seinem Landsmann, dem Kunstkritiker John Ruskin (1819-1900), steht er für das so genannte ‚Arts and Crafts Movement‘, das eine ‚Erneuerung des Kunstgewerbes‘¹¹⁶¹ zum Ziel hat und die ‚niedereren‘ (von Morris ‚Decorative Arts‘¹¹⁶² genannt) mit den ‚hohen‘ Künsten versöhnt sehen will. Ruskin und Morris gehen von einem Begriff der Einheit aus, der in vielerlei Hin-

¹¹⁵⁶ Stanley J. Antosik, *The Question of Elites: An Essay on the Cultural Elitism of Nietzsche, George, and Hesse* (Bern: Peter Lang, 1978) 120.

¹¹⁵⁷ Ludwig Lehnen, *Mallarmé et Stefan George: Politiques de la poésie à l’époque du symbolisme* (Paris: PUPS 2010) 162.

¹¹⁵⁸ Ebd., 163.

¹¹⁵⁹ Ebd., 163f.

¹¹⁶⁰ Annette Simonis, „Politische Utopie und Ästhetik: Die deutsche William Morris-Rezeption“. *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Hg. Norbert Bachleitner (Amsterdam: Rodopi, 2000) 171.

¹¹⁶¹ Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 294.

¹¹⁶² William Morris, „The Lesser Arts“. *The Collected Works of William Morris with Introductions by his Daughter May Morris: Volume XXII: Hopes and Fears for Art; Lectures on Art and Industry* (London: Longmans Green, 1914) 3.

sicht den entsprechenden Begriffen bei Yeats und George ähnlich ist. Sie erarbeiten diesen Begriff mittels kunstgeschichtlicher Überlegungen: „In the Ruskinian historical schema adopted by Morris, Gothic architecture and the arts subsidiary to it were the organic expression of the faith, values, and talents of the European peoples. This cultural unity was broken in the Renaissance and further fragmented by industrialism producing decadent architecture, and manufacture destructive to both the environment and the human nature of the worker.“¹¹⁶³

Diese Überlegung, dass die Kunst seit der Renaissance korrumpiert sei, mündet in der Forderung nach einer neuen, heilen Kunstauffassung; so fordert Morris „an art made by the people for the people as a joy for the maker and the user“¹¹⁶⁴.

Er formuliert eine strenge Dichotomie zwischen einem in der Zukunft liegenden idealen Staat und der Situation, die er im zeitgenössischen industrialisierten England vorfindet: ein Kontrast zwischen „earthly paradise“ und „earthly hell“¹¹⁶⁵.

Aus der Annahme, dass Kunst mit Schönheit gleichzusetzen sei und aus der Furcht davor, „that the present course of civilization will destroy the beauty of life“¹¹⁶⁶, resultiert seine Idee einer ästhetischen Erziehung, „to educate ourselves and others in the path of art“¹¹⁶⁷, die gar zu einer „National Education“¹¹⁶⁸ ausgeweitet wird, mit dem Ziel einer „more complete civilization“¹¹⁶⁹, welche dann befähigt ist, „the good life“¹¹⁷⁰ zu führen.

Laut Faulkner freundete sich Morris mit Yeats an, nachdem dieser im Jahr 1887 nach London gezogen war, und ermutigte ihn zum Schreiben¹¹⁷¹. Yeats erwähnt Morris in seinem Aufsatz ‚The Happiest of the Poets‘ von 1902 als „the one perfectly happy and fortunate poet of modern times“¹¹⁷². Dass er Morris’ soziale und erziehungspolitische Ziele reflektierte, zeigt folgender Abschnitt aus demselben Aufsatz: „Then, he [Morris] began, he tells us, to meditate how this great difference might be ended and a new life, which would permit men to have beauty in common among them as the starlings have, be built on the wrecks of the old life.“¹¹⁷³ In einem weiteren Aufsatz von 1901, ‚Ireland and the Arts‘ genannt, geht er dezidiert auf Morris’ ästhetische Utopie ein: „In England, men like William Morris, seeing about them

¹¹⁶³ Jeffrey L. Spear, „Political Questing: Ruskin, Morris and Romance“. *New Approaches to Ruskin: Thirteen Essays* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981) 182.

¹¹⁶⁴ William Morris, „The Beauty of Life“. *The Collected Works of William Morris with Introductions by his Daughter May Morris: Volume XXII: Hopes and Fears for Art; Lectures on Art and Industry* (London: Longmans Green, 1914) 58.

¹¹⁶⁵ Spear, „Political Questing“, 179.

¹¹⁶⁶ Morris, „The Beauty of Life“, 53.

¹¹⁶⁷ Ebd., 73.

¹¹⁶⁸ Ebd., 66.

¹¹⁶⁹ Ebd., 64.

¹¹⁷⁰ Ebd., 76.

¹¹⁷¹ Vgl. Peter Faulkner, „Morris and Yeats“. *Journal of the William Morris Society* 1.3 (1963) 19.

¹¹⁷² Yeats, *Essays and Introductions*, 54.

¹¹⁷³ Ebd., 62.

passions so long separated from the perfect that it seemed as if they could not be changed until society had been changed, tried to unite the arts once more to life by uniting them to use.“¹¹⁷⁴ Faulkner bestätigt, dass Yeats „did take over his criticisms of late-Victorian industrial society.“¹¹⁷⁵ In seiner ‚General Introduction for my Work‘ von 1937 drückt Yeats, wenn auch mit einer relativierenden Bemerkung, seine nach wie vor vorhandene Wertschätzung für Morris aus: „[...] I owe my soul to Shakespeare, to Spenser and to Blake, perhaps to William Morris [...]“¹¹⁷⁶. Was Yeats definitiv nicht mit Morris teilt, ist dessen Hoffnung auf eine Zukunft, in der niemand mehr über den anderen herrscht¹¹⁷⁷, die Morris in seiner Utopie *News From Nowhere* beschreibt, denn Yeats weicht nicht von seiner Gesellschaftsordnung ab, die eine Teilung von Aristokratie und einfacher Bevölkerung vorsieht.

Roos berichtet, George habe Morris nie persönlich kennengelernt, sei aber insofern von seinen Ideen beeinflusst gewesen, als sein über einen langen Zeitraum geschätzter Buchillustrator, Melchior Lechter (1865-1937), mit dem ‚Arts and Crafts Movement‘ sympathisierte¹¹⁷⁸, und Simonis weist auf „Georges Weiterentwicklung von Morris‘ Ornamentästhetik“¹¹⁷⁹ hin. Braungart sieht Georges Verbindung mit dem ‚Arts and Crafts Movement‘ in dem gemeinsamen Ziel einer „umfassende[n] ‚ästhetische[n] Durchbildung‘ aller Lebensbereiche“¹¹⁸⁰ und spricht mit Blick auf Wolters‘ Werk *Stefan George* auf den vom George-Kreis propagierten Rang Georges „als Programm umfassender kultureller Erneuerung“ und auf den „Anspruch Georges auf ein einheitliches Lebens-Werk, dem die Einheit des Rituals als Gesamtkunstwerk entspricht, als Einheit der Künste.“¹¹⁸¹

Simonis bringt ebenfalls George in Zusammenhang mit der Kunstgewerbebewegung: „Vergleichbare Tendenzen zu einer Renaissance kunstgewerblicher Interessen in der modernen Literatur zeichnen sich in Deutschland in der esoterischen Kultur des Georgekreises mit ihrer aufwendigen Buchausstattung nach den Entwürfen Melchior Lechters und in der Darmstädter Kunstgewerbe-Bewegung ab.“¹¹⁸² Gleichzeitig rückt sie den Kern der ästhetischen Utopie Georges, ‚Das Schöne Leben‘, in den Fokus, indem sie von der „Kunstutopie des l‘art pour l‘art“ spricht, also „dem Programm einer Ausweitung der lebensweltlichen Ästhetisierung, der

¹¹⁷⁴ Ebd., 204.

¹¹⁷⁵ Faulkner, „Morris and Yeats“, 21.

¹¹⁷⁶ Yeats, *Essays and Introductions*, 519.

¹¹⁷⁷ Vgl. Faulkner, „Morris and Yeats“, 22.

¹¹⁷⁸ Vgl. Karlauf, *Stefan George*, 215.

¹¹⁷⁹ Simonis, „Politische Utopie und Ästhetik“, 175.

¹¹⁸⁰ Braungart, *Ästhetischer Katholizismus*, 97f.

¹¹⁸¹ Ebd., 114.

¹¹⁸² Simonis, *Literarischer Ästhetizismus*, 294.

leitenden Idee, das ‚schöne Leben‘ müsse nicht länger den ‚wenigen‘ vorbehalten bleiben, sondern könne auf die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit ausgedehnt werden.¹¹⁸³

Ein maßgeblicher Einfluss für die Konzeption von Georges ästhetischer Utopie geht von Friedrich Hölderlin aus. Dieser zum damaligen Zeitpunkt fast in Vergessenheit geratene schwäbische Dichter (1770-1843) wird vom George-Kreis gewissermaßen wiederentdeckt, und zwar von dem jungen Norbert von Hellingrath, der die bis dahin unbeachtet im Archiv lagernden Pindar-Übertragungen und späte Hymnen Hölderlins der Öffentlichkeit zugänglich macht. Nachdem bis dahin Jean Paul und Goethe als die großen Vorbilder des Kreises gegolten hatten¹¹⁸⁴, wird nun mit „kulturpolitische[m] Kalkül“ ein „Rückgriff auf Hölderlin“¹¹⁸⁵ eingeleitet, der fortan zum idealtypischen Dichter erkoren und für Georges ästhetische Utopie eingespannt wird. Vor allem seine Griechenverehrung, die sich in zahlreichen Gedichten niederschlägt, macht Hölderlin zu einem geeigneten Muster des vorbildlichen Dichters, da sich das herrschende Bild des antiken Griechenland als „bewußter Gegenentwurf zur Gegenwartszivilisation“¹¹⁸⁶ ausgestaltet und sich damit in die Kulturkritik einreihet. Die *Blätter für die Kunst* preisen ihn als „der grosse Seher für sein volk“¹¹⁸⁷ und „künder der eine andre volkheit als die gemeindeutliche ins bewusstsein rief“¹¹⁸⁸. Eine etwaige Vorbildfunktion der Hölderlinschen Verse für die richtige Formgebung der Dichtung wird dabei in den Hintergrund verwiesen: „Nicht dass seine dunklen und gesprengten silbenmaasse ein muster werden für suchende vers-schüler .. denn es gilt höheres. Durch aufbrechung und zusammenballung ist er der verjünger der sprache und damit der verjünger der seele. Mit seinen eindeutig unzerlegbaren wahrsagungen der eckstein der nächsten deutschen zukunft und der rufer des Neuen Gottes.“¹¹⁸⁹ Die sich einem hermeneutischen Zugriff entziehenden Prophezeiungen Hölderlins sind demnach dazu geeignet, dass auf ihnen eine Vision eines neuen deutschen Reiches unter der Ägide des Gottes Maximin errichtet werde: „Das neue Verständnis Hölderlins als eines deutschen Priesterdichters, das sich um 1910 im George-Kreis etabliert, gewinnt konkrete Bedeutung im Kult um Maximin.“¹¹⁹⁰

Norbert von Hellingraths Vortrag mit dem Titel ‚Hölderlin und die Deutschen‘, den er 1915 in München hält, legt die Sichtweise auf Hölderlin fest, die ab dann im Kreis gilt. Hier werden

¹¹⁸³ Ebd., 295.

¹¹⁸⁴ Vgl. Achim Aurnhammer, „Stefan George und Hölderlin“. *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* 81 (1987) 83.

¹¹⁸⁵ Ebd., 82.

¹¹⁸⁶ Schmidt, „Griechenland als Ideal und Utopie“, 95.

¹¹⁸⁷ *Blätter für die Kunst* 11/12 (1919) 11.

¹¹⁸⁸ Ebd., 13.

¹¹⁸⁹ Ebd., 13.

¹¹⁹⁰ Aurnhammer, „Stefan George und Hölderlin“, 87.

die Deutschen zum „Volk Hölderlins“ gemacht, „weil es zutiefst im deutschen Wesen liegt, daß sein innerster Glutkern unendlich weit unter der Schlacken-Kruste, die seine Oberfläche ist, nur in einem g e h e i m e n Deutschland zutage tritt; sich in Menschen äußert, die zum mindesten längst gestorben sein müssen, ehe sie gesehen werden, und Widerhall finden; in Werken, die immer nur ganz wenigen ihr Geheimnis anvertrauen, ja den meisten ganz schweigen [...].“¹¹⁹¹ Hölderlin wird damit zum „mediator of the invisible and concealed presence of Germany“¹¹⁹², die allerdings nicht zu Hölderlins Zeiten realisierbar ist, sondern in der Zukunft, nämlich für den George-Kreis: „Again, Hölderlin appears not as a poet who is situated in his own time, but rather as one who projects the time of his reception by the George Circle.“¹¹⁹³ Somit gilt für Hölderlin das, was für das lyrische Ich von Georges Gedicht ‚Goethes letzte Nacht in Italien‘ gilt: „Er wird wie Moses das gelobte Land nur sehen, aber nicht betreten.“¹¹⁹⁴

Die Verbindungslinie zwischen Hölderlin und George, um deren Betonung es dem Kreis zu tun ist, lässt sich laut Aurnhammer am ‚geheimen Deutschland‘ festmachen, die von Hölderlin über Julius Langbehn bis zu George weist¹¹⁹⁵. Karl Wolfskehl führt 1910 in seinem Beitrag über die *Blätter für die Kunst* das ‚geheime Deutschland‘ als Leitformel für den George-Kreis ein: „Denn was heute unter dem wüsten oberflächenschorf noch halb im traume sich zu regen beginnt, das g e h e i m e

D e u t s c h l a n d, das einzig lebendige in dieser zeit, das ist hier, nur hier zu wort gekommen.“¹¹⁹⁶ Was George später in ‚Der Dichter in Zeiten der Wirren‘ als Errettungsauftrag Deutschlands in Versform fasst¹¹⁹⁷, formuliert Wolfskehl hier vor: „Und das gibt uns die furcht und das hoffen darin wir heute glühen: dass eine bewegung aus der tiefe, wenn in Europa dergleichen noch möglich ist, nur von Deutschland ausgehen kann, dem geheimen Deutschland, für das jedes unserer worte gesprochen ist, aus dem jeder unserer verse sein leben und seinen rhythmus zieht, dem unablässig zu dienen glück, not und heiligung unseres lebens bedeutet.“¹¹⁹⁸ Allerdings scheiden sich angesichts des deutschen Sendungsauftrags in der Forschung die Geister. Hölderlins Ode ‚Gesang des Deutschen‘ wird in dieser Hinsicht

¹¹⁹¹ Norbert von Hellingrath, *Hölderlin: Zwei Vorträge, Hölderlin und die Deutschen, Hölderlins Wahnsinn* (München: Bruckmann, 1921) 17.

¹¹⁹² Joseph Suglia, „On the Nationalist Reconstruction of Hölderlin in the George Circle“. *German Life and Letters* 55.4 (2002) 390.

¹¹⁹³ Ebd., 394.

¹¹⁹⁴ Aurnhammer, „Stefan George und Hölderlin“, 95; vgl. auch Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 60.

¹¹⁹⁵ Vgl. Aurnhammer, „Stefan George und Hölderlin“, 86.

¹¹⁹⁶ Karl Wolfskehl, „Die Blätter für die Kunst“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 1 (1910) 14f.

¹¹⁹⁷ Vgl. Kapitel 12.5.

¹¹⁹⁸ Wolfskehl, „Die Blätter für die Kunst“, 18.

völlig unterschiedlich ausgelegt. Besonders die ersten beiden Strophen des Gedichtes sind hierbei von Interesse, welche lauten:

O heilig Herz der Völker, o Vaterland!
Allduldend, gleich der schweigenden Mutter Erd',
Und allverkannt, wenn schon aus deiner
Tiefe die Fremden ihr Bestes haben!
Sie erndten den Gedanken, den Geist von dir,
Sie pflücken gern die Traube, doch höhnen sie
Dich, ungestalte Rebe! daß du
Schwankend den Boden und wild umirrest.¹¹⁹⁹

Manfred Riedel spricht sich dafür aus, dass die Ode im Sinne des Erneuerungsauftrages an die Deutschen interpretiert werden könne: „Hölderlins ‚Gesang des Deutschen‘ erhebt sich über dem biblischen Grundgedanken, Größtes entstehe gerade dort, wo es am wenigsten zu erwarten ist. Wie einst Christus in der unbekanntesten unter den Städten Israels zur Welt kam, so geht die Wiedergeburt Europas von jenem Volk aus, dessen historisches Schicksal es ist, von anderen verkannt zu werden.“¹²⁰⁰ Osterkamp dagegen verwarft sich gegen eine solche Auslegung: „Der politische Körper des Neuen Reichs ist nicht wie bei Hölderlin, der seinem *Gesang des Deutschen* ein Horaz-Zitat als Motto voranstellte, ein von universalistischen Ideen getragener Freistaat, sondern ein von Blutsbanden zusammengehaltener Volkskörper. Die Idee einer nobilitierten Nation [...], die Überantwortung des ‚höchsten ziels‘ der Menschheit an eine völkische Elite, die Vorstellung gar, dass Deutschland als ‚herz‘ Europas ‚die welt erretten soll‘: all dies hat nichts zu schaffen mit der Ideenwelt Friedrich Hölderlins, sondern überträgt, um den utopischen Staatskörper des Neuen Reichs an die deutsche Wirklichkeit zu binden, das aus den Büchern der ‚ahnen‘ Übernommene in die Denkfiguren aktuellster völkischer Ideologeme.“¹²⁰¹ Diese offenbar bestehende Offenheit nutzt George wohl geschickt für seine Zwecke, indem er Hölderlin als Hauptfunktionsträger „für die Konsolidierung des George-Kreises und für dessen nationalpolitischen Ziele“¹²⁰² gebraucht.

In der „Vorstellung vom Künstler als Erzieher seines Volkes“¹²⁰³ liegt der Anknüpfungspunkt zu einem weiteren Dichter, der Georges Utopiebildung beeinflusste: Friedrich Schiller.

¹¹⁹⁹ Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Zweiter Band, hrsg. von Friedrich Beissner (Stuttgart: Kohlhammer, 1951) 3.

¹²⁰⁰ Manfred Riedel, *Geheimes Deutschland: Stefan George und die Brüder Stauffenberg* (Köln: Böhlau, 2006) 60.

¹²⁰¹ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 205.

¹²⁰² Aurnhammer, „Stefan George und Hölderlin“, 82.

¹²⁰³ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 147.

Edgar Lohner weist darauf hin, George habe „den Ästhetiker Schiller“¹²⁰⁴ geschätzt und hebt hervor, „daß Fragen, die für die Moderne im Mittelpunkt stehen, das Verhältnis der Kunst zum Leben, des Dichters zur Kunst, Kunst als Möglichkeit der Erkenntnis, von Schiller schon weitgehend vorgedacht wurden.“¹²⁰⁵ In dem von George und Karl Wolfskehl gemeinschaftlich herausgegebenen Band *Deutsche Dichtung* von 1902 wird Schiller in der Einleitung gelobt als „der feinste Schönheitslehrer“¹²⁰⁶. Der Band trägt unter der Überschrift ‚Das Jahrhundert Goethes‘ Gedichte von Klopstock, Schiller, Hölderlin, Novalis, Brentano, Eichendorff, Platen, Heine, Lenau, Hebbel, Mörike und C. F. Meyer zusammen, die laut Jan Andres alleamt als „Schönheitslehrer und ästhetische[] Erzieher“¹²⁰⁷ zu bezeichnen sind.

Max Kommerell, eines der wichtigsten Mitglieder des späten George-Kreises, führt in seinem Werk *Der Dichter als Führer* diejenigen Dichter an, „die im Namen aller sprachen und die daher als Dichter der Gemeinschaft gelten konnten.“¹²⁰⁸ Dabei wird von Schiller gesagt, er sei zeitlebens „mit der einen Frage beschäftigt: Wie wirkt man durch Dichtung?“¹²⁰⁹. Die Wirkmächtigkeit der Dichtung wird von Schiller in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* dargelegt, welche Habermas als eine „ästhetische Utopie“¹²¹⁰ bezeichnet. Zunächst wird ein Kontrast hergestellt „zwischen der heutigen Form der Menschheit, und zwischen der ehemaligen, besonders der griechischen“¹²¹¹, was natürlich hervorragend zu der für den George-Kreis typischen Verehrung des antiken Griechenland passt. Was den Menschen zur Zeit Schillers vom Griechen der Antike unterscheidet, sei seine Zerrissenheit und Unvollkommenheit: „Wie ganz anders bey uns Neuern! Auch bey uns ist das Bild der Gattung in den Individuen vergrößert auseinander geworfen – aber in Bruchstücken, nicht in veränderten Mischungen, daß man von Individuum zu Individuum herumfragen muß, um die Totalität der Gattung zusammen zu lesen.“¹²¹² Für Schiller gilt die Kultur als Gegensatz zur vereinenden Natur als die Ursache für die Fragmentierungstendenzen seiner Zeit: „Warum qualifizierte sich der einzelne Grieche zum Repräsentanten seiner Zeit, und warum darf dieß der einzelne

¹²⁰⁴ Edgar Lohner, *Schiller und die moderne Lyrik* (Göttingen: Sachse & Pohl, 1964) 67.

¹²⁰⁵ Ebd., 79.

¹²⁰⁶ George und Wolfskehl, *Deutsche Dichtung*, 4. Edith Landmann weist ebenfalls auf die im Kreis geltende Ansicht von Schiller als ‚Schönheitslehrer‘ hin (vgl. Landmann, *Gespräche mit Stefan George*, 190).

¹²⁰⁷ Andres, „Stefan Georges Erinnerungsorte“, 175.

¹²⁰⁸ Karlauf, *Stefan George*, 575.

¹²⁰⁹ Max Kommerell, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik: Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin*. 2. Aufl. (Frankfurt/M.: Klostermann, 1940) 178.

¹²¹⁰ Jürgen Habermas. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985) 59.

¹²¹¹ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Hg. Klaus L. Berghahn (Stuttgart: Reclam, 2000) 20f.

¹²¹² Ebd., 21f.

Neuere nicht wagen? Weil jenem die alles vereinende Natur, diesem der alles trennende Verstand seine Formen ertheilten. Die Kultur selbst war es, welche der neuern Menschheit diese Wunde schlug. [...] so zerriß auch der innere Bund der menschlichen Natur, und ein verderblicher Streit entzweyte ihre harmonischen Kräfte.¹²¹³ Der verderbliche Einfluss der Kultur auf den einzelnen Menschen hat wiederum Folgen für die Gemeinschaft, so dass Schiller das antike Griechenland als organische Staatsform empfindet, die moderne Gesellschaft dagegen von falschem Individualismus angekränkt¹²¹⁴. Ein ähnlicher Gedankengang ist später bei George zu beobachten: „Denn während der Mensch in seiner Lebensführung sich ansonsten als uneinheitlich erfährt, den divergierenden Normen und Praktiken verschiedener Teilwelten folgt, macht die schöne Vorstellung ‚ein Ganzes aus ihm‘, vereinigt seine Naturen. Entsprechendes gilt für die Gesellschaft.“¹²¹⁵

Schiller weist wie später Ruskin auf die negativen Folgen der Arbeitsteilung hin, die nach seinem Empfinden zu einer Vernachlässigung der ganzheitlichen Bildung führt: „Wenn das gemeine Wesen das Amt zum Maaßstab des Mannes macht, wenn es an dem Einen seiner Bürger nur die Memorie, an einem Andern den tabellarischen Verstand, an einem Dritten nur die mechanische Fertigkeit ehrt, wenn es hier, gleichgültig gegen den Charakter, nur auf Kenntnisse dringt, dort hingegen einem Geiste der Ordnung und einem gesetzlichen Verhalten die größte Verfinsterung des Verstandes zu gut hält – wenn es zugleich diese einzelnen Fertigkeiten zu einer eben so großen Intensität will getrieben wissen, als es dem Subjekt an Extensität erläßt – darf es uns da wundern, daß die übrigen Anlagen des Gemüths vernachlässigt werden, um der einzigen, welche ehrt und lohnt, alle Pflege zuzuwenden?“¹²¹⁶ Auch wenn Schiller eingesteht, dass er die Individualisierungstendenzen für einen notwendigen Schritt in der Entwicklung der Menschheit erachtet¹²¹⁷, so sieht er doch ihre negativen Auswirkungen überwiegen und hält ein Mittel dagegen bereit: „Es muß also falsch seyn, daß die Ausbildung der einzelnen Kräfte das Opfer ihrer Totalität nothwendig macht; oder wenn auch das Gesetz der Natur noch so sehr dahin strebte, so muß es bey uns stehen, diese Totalität in unsrer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen.“¹²¹⁸ Vermittels der Beschäftigung mit der schönen Kunst – also einer ästhetischen Erziehung – des Menschen soll dessen inneres Gleichgewicht wieder hergestellt werden, was dann, analog zu der vorher beschriebenen anders gerichteten Wirkung, wiederum vermag, die Gesellschaftsord-

¹²¹³ Ebd., 22.

¹²¹⁴ Vgl. ebd., 23.

¹²¹⁵ Petersdorff, „Wie viel Freiheit braucht die Dichtung?“, 54.

¹²¹⁶ Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 24.

¹²¹⁷ Vgl. ebd., 26.

¹²¹⁸ Ebd., 28.

nung in andere Bahnen zu lenken: „Alle Verbesserung im politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergiebt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bey aller politischen Verderbniß rein und lauter erhalten. [...] Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst [...]“¹²¹⁹. Berghahn bezeichnet Schillers Ausführungen daher als eine „politische Ästhetik, die dem welthistorischen Geschehen durch utopisches Denken beizukommen suchte.“¹²²⁰ Es obliegt dem Künstler beziehungsweise dem Dichter, auf die Verwirklichung dieser Utopie hinzuwirken: „Gieb also, werde ich dem jungen Freund der Wahrheit und Schönheit zur Antwort geben, der von mir wissen will, wie er dem edeln Trieb in seiner Brust bey allem Widerstande des Jahrhunderts, Genüge zu thun habe, gieb der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen.“¹²²¹ Was diese Zeilen neben der Rolle, die dem Künstler zukommt, preisgeben, ist die Ausrichtung auf den ‚Euchronia‘-Begriff, dass also die Utopie nicht einem bestimmten Ort zugewiesen wird, sondern ihre zeitliche Komponente hervorgehoben wird. Dies alles zusammengenommen, lautet Schillers Utopie konkret, „daß man am absolutistischen Staat als notwendigem Übel festhalten müsse, bis ein gewaltloser Übergang zum Vernunftstaat möglich wird.“¹²²² Klaus Landfried weist auf die Bedeutung Schillers für die *Blätter für die Kunst* hin, die dieser wegen seiner Theorie zweier deutscher Reiche besaß: „Schon er hatte die beiden Deutschland beschworen (1797) und dem geistigen die eigentliche Bedeutung zuerkannt“¹²²³. Ernst Kantorowicz benutzt das Schillerzitat „Jedes Volk hat seinen Tag in der Geschichte, doch der Tag des Deutschen ist die Ernte der ganzen Zeit“ aus dem Jahr 1801 als Argument für seine These, dass das Neue Reich, das George im Sinn hat, nicht vorschnell zu verwechseln sei mit dem neuen Reich, das 1933 entsteht¹²²⁴.

Schiller legt Wert auf die Autonomie der Kunst: „Von allem, was positiv ist und was menschliche Conventionen einführt, ist die Kunst, wie die Wissenschaft losgesprochen, und beyde erfreuen sich einer absoluten Immunität von der Willkühr der Menschen.“¹²²⁵ Er kritisiert Kunst, die einem bestimmten Zweck dient: „wo der Charakter erschläfft und sich auflöst, da

¹²¹⁹ Ebd., 33.

¹²²⁰ Klaus L. Berghahn, „Schillers ästhetische Utopie: Ein Vortrag“. *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet*. Hg. Axel E. Walter (Amsterdam: Rodopi, 2005) 74.

¹²²¹ Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 36.

¹²²² Berghahn „Schillers ästhetische Utopie“, 75.

¹²²³ Landfried, *Stefan George*, 224.

¹²²⁴ Vgl. Karlauf, *Stefan George*, 626.

¹²²⁵ Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 34.

wird die Wissenschaft zu gefallen und die Kunst zu vergnügen streben¹²²⁶ und immunisiert die Kunst gegen jede Einmischung von staatlicher Seite: „Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sperren, aber darinn herrschen kann er nicht.“¹²²⁷ Berghahn zieht für Schillers Utopie daraus die Schlussfolgerung: „Schiller wendet sich also bewußt von der politischen und sozialen Wirklichkeit ab, um sie dennoch indirekt durch Kunst zu beeinflussen.“¹²²⁸ Für eine Kunstauffassung, die einen elitären Kreis, der sich um hermetisierte Gedichte schart, als Keimzelle eines kulturellen Umbruchs – des „Vorschein[s] einer besseren Welt“¹²²⁹ - ausruft, ist solch eine Konzeption besonders wertvoll: „Bei ihm [Schiller, Anm. d. Verf.] zeigt sich – und das ist für George wichtig -, daß die autonome Kunst, die sich von der Gesellschaft löst, gleichzeitig auf die Gesellschaft bezogen und gerichtet ist. Noch genauer: Sie steht in Opposition zur modernen Gesellschaft, die sich in dieser Zeit in Deutschland herausbildet und deren Funktionsweise von den Autoren sehr genau beobachtet wird.“¹²³⁰

12.8 Die Leere der Utopie

Robert E. Norton geht, im Gegensatz zu beispielsweise Plumpe, mit dem Begriff des ‚Schönen Lebens‘ hart ins Gericht. Er bescheinigt zwar ebenfalls dem Werk Georges eine Kontinuität¹²³¹, sieht sie jedoch in einem anderen Zusammenhang: „So stellt Georges Werk als Ganzes nichts weniger als den anhaltenden Versuch dar, Algabals luft- und wärmeloses Unterreich an die Oberfläche zu zerren und dort zu verpflanzen.“ Schließlich bescheinigt er dem ‚schönen Leben‘ fehlende Vitalität: „Nicht nur nicht gut ist das schöne Leben; es lebt nicht. Es ist, mit einem Wort, tot.“¹²³² Dieses Verdikt wird dem Begriff sicherlich nicht gerecht, ist aber insofern brauchbar, als es auf ein Problem hinweist, das im Umgang mit George und auch Yeats keine unbekannte Größe darstellt: die Leerstelle, oder, anders ausgedrückt, das Geheimnis, das auch das ‚schöne Leben‘ oder die ‚Unity of Being‘ oder welchen anderen Namen man der Idee geben möchte, unwittert. Auerochs sagt von Georges ‚Schönem Leben‘ schlicht: „Das ‚schöne Leben‘, das zu offenbaren ist, soll zugleich sinnlich, streng und feierlich sein wie die

¹²²⁶ Ebd., 34.

¹²²⁷ Ebd., 34.

¹²²⁸ Berghahn, „Schillers ästhetische Utopie“, 78.

¹²²⁹ Ebd., 78.

¹²³⁰ Petersdorff, „Wie viel Freiheit braucht die Dichtung?“, 54.

¹²³¹ „Das unter der Floskel des ‚schönen Lebens‘ suggerierte Ideal [...] ist in der Tat kein Neubeginn sondern eine potenzierte Fortsetzung des von Anfang an da gewesenen Dranges“. (Robert E. Norton, „Das schöne Leben als ethisches Ideal“. *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik: Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*. Hg. Roman Köster et al. (Berlin: Akademie, 2009) 133.)

¹²³² Ebd., 133.

Poesie; das ist sein Gehalt, und außer ihm hat es keinen.“¹²³³ Yeats bemerkt in seinem Aufsatz ‚A General Introduction for my Work‘ über die ‚Unity of Being‘: „nor is this unity distant and therefore intellectually understandable, but imminent, differing from man to man and age to age, taking upon itself pain and ugliness, ‚eye of newt, and toe of frog.‘¹²³⁴ Hough beschreibt das Absolute bei Yeats als „infinitely remote“ und „radically unapproachable“¹²³⁵, denn Yeats dichtet nach dem Grundsatz „True art is expressive and symbolic, and makes every form, every sound, every colour, every gesture, a signature of some unanalysable imaginative essence.“¹²³⁶ In ‚The Statues‘ formuliert das lyrische Ich einen Gegenpol zu der als defizitär empfundenen modernen Zeit, dessen Erreichen das Ziel der Iren sein muss, obwohl seine genaue Lage und sein spezifischer Charakter bewusst im Dunkeln verbleiben: „We Irish, [...] Climb to our proper dark“¹²³⁷. Bowra nimmt derlei Formulierungen etwas von ihrem geheimnisvollen Charakter, wenn er schlicht konstatiert: „Tatsache ist, daß das Absolute, von dem Yeats träumte, nur die Hälfte des Gemäldes ausmacht. Er hat es nie erkannt oder gefunden.“¹²³⁸

George lässt den innersten Kern seiner Utopie ebenso unbenannt. Walter Höllerer verweist dahingehend auf das zweite der beiden Gedichte im *Siebenten Ring*, die den Titel ‚Das Zeitgedicht‘ tragen. Es schließt mit den Versen „Eins das von je war (keiner kennt es) währet/ Und blum und jugend lacht und sang erklingt.“¹²³⁹ Höllerer sagt dazu: „Das ist der Kern seiner Utopie, den er nicht mehr weiter aufgliedert [...]. Dieses Ur-Paradies ist auch das Ziel seiner abweisenden und geheimnisvollen Andeutungen im Gespräch: Curtius fragt ihn: ‚Es muß aber doch ein Letztes über den wechselnden Äonen geben?‘ – George, jäh auffahrend: ‚Ja, das gibt es. Aber das geht Sie nichts an. Mit dem darf selbst ich mich nicht befassen.‘“¹²⁴⁰ Gundolf umreißt dieses ‚Letzte‘ und stellt gleichzeitig eine Parallele zwischen Kunst und Religion her, wenn er sagt, diese beiden beruhten „auf der ehrfurcht vor einem unberechenbaren, gestaltend umgestalteten, unerschöpflichen weltgrunde, dessen kräfte in uns selbst wirken und daher nicht betastet, sondern nur erfahren werden können.“¹²⁴¹ Wolters ist etwas weitschweifiger: „[...] so ruht in Gestalt auch die wurzel allen lebens der sichtbaren welten überhaupt. Wer aber versucht sich diesem rätsel auf dem wege des werdens zu nähern, es durch teilung

¹²³³ Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, 102.

¹²³⁴ Yeats, *Essays and Introductions*, 518.

¹²³⁵ Hough, *The Mystery Religion of W. B. Yeats*, 40.

¹²³⁶ Yeats, *Essays and Introductions*, 140.

¹²³⁷ Yeats, *The Poems*, 345.

¹²³⁸ Bowra, *Das Erbe des Symbolismus*, 309.

¹²³⁹ George, *Der Siebente Ring*, 33.

¹²⁴⁰ Höllerer, „Elite und Utopie“, 155.

¹²⁴¹ Gundolf, „Wesen und Beziehung“, 20.

des ganzen, durch zerlegung in das immer kleinere zu lösen, sieht hört und fühlt nur mit zerspaltenen sinnen und das erkannte, willentlich oder unwillentlich von ihm zerschnitten, füllt ihn nur mit zerstückeltem an: er schaut nicht in der sinneneinheit, also nicht im geiste, und ohne sie je als gebilde des gleichen zu fassen muss der ‚naturforscher‘ die in falscher vereinzelung ‚natürlich‘ genannten leben als ein anderes ausser dem geiste lassen und in diesem anderen vergeblich nach dem grunde ihres daseins forschen. Da sie seiende und also vom werden gelöste erscheinungen sind, müssen sie als solche dem nur nach entstehung suchenden undurchdringlich bleiben und seine fragen nach der bildung des lebens ‚des organismus, der reproduktion und des neuen genus‘ sind nicht am stoff zu lösen, sind keine anderen als die der bildung des geistigen lebens, des eigenwuchses, der sohnschaft und des neuen reiches, sind das geheimnis des ganzen seins, dessen bindung mit dem geheimnis des natürlichen werdens zu ergründen wie ehemals nur recht der höchsten berufenen bleiben, die zu enthüllen wie ehemals auch ihnen nur in der geschlossenen feier des göttlichen dienstes erlaubt sein soll.“¹²⁴² Hierin stimmt Lehnen ein: „In diesem Einen, das keiner kennt, ruht auch der letzte Ursprung der schöpferischen Kraft, es ist aber als solches, losgelöst, nicht zu erkennen. Auch das Geheimnis des Ursprungs der Dichtung ist für den Dichter selbst in seinem letzten Grunde unerkennbar. Nur seine Erscheinung in der Menschenwelt geht ihn an, und vor allem im Erklingen des „sanges“ zeigen sich die sterblichen Götter.“¹²⁴³ Osterkamp spricht von einer „doppelte[n] Theologie“, die sich folgendermaßen darstellt: „Es gibt in ihr gleichsam ein Göttliches hinter den Göttern: eine göttliche Sphäre, die vermittlungslos für sich selbst existiert und sich dem Menschen nicht erschließt, während auf der dem Menschen zugewandten Seite jene personalisierten Götter erscheinen, die dies Göttlich-Ursprüngliche dem Menschen vermitteln.“¹²⁴⁴ Er weist auf das Gedicht ‚Geheimes Deutschland‘ hin, wo es heißt:

Da in den äussersten nöten
Sannen die Untern voll sorge•
Holten die Himmlischen gnädig
Ihr lezt geheimnis [...] ¹²⁴⁵

und bezeichnet ‚die Himmlischen‘ als „eine[] absolute[] Spiritualität“ und „ein[] dem Menschen unzugängliche[r] göttliche[r] Ursprungsbereich“¹²⁴⁶.

¹²⁴² Wolters, „Gestalt“, 157. Zu Wolters bemerkt Pieger: „Wolters entwirft eine ganze Ontotheologie: Der Dichter wurzelt im Seinsgrund, der seinerseits auf die göttliche Instanz des All-Einen verweist, die sich wiederum durch einen Mittler dem Dichter zusagt.“ (Pieger, „Menschliche Gemeinschaft oder ‚Das Leben von Gedichten‘“, 158).

¹²⁴³ Lehnen, „Die ‚heidnische Möglichkeit‘“, 16.

¹²⁴⁴ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 190.

¹²⁴⁵ George, *Das Neue Reich*, 46.

Pieger hat, ähnlich wie Höllerer, Bedenken, was Georges Utopie betrifft: „Gleichwohl bleibt dies Utopie, die vor dem Hintergrund leerer Transzendenz spielt und sich am Ende vielleicht in reiner Selbstbezüglichkeit verfängt.“¹²⁴⁷ Osterkamp bezeichnet zunächst Georges „immergleiche Figur eines fundamentalen geschichtlichen Wandels“ als ein „narkotisierendes Mantra“¹²⁴⁸, um dann folgendes vernichtendes Urteil über Georges Utopie abzugeben: „Georges Neues Reich hat die utopische Strahlkraft eines schwarzen Lochs im All; dies ist der Grund für die poetische Leere der Reichsvision in Georges letztem Gedichtband.“¹²⁴⁹ Somit kann gesagt werden, dass auch hinter dem Konzept der kulturellen Erneuerung eine Idee steht, die im Innersten hermetisiert ist.

12.9 Das Ende der Illusion

Thomas Karlauf beschließt seine 2007 erschienene George-Biographie mit den Worten, „der deutsche Geist, wie ihn Stephan Anton George aus Budesheim bei Bingen aufgefasst und mit imperialer Geste vertreten hatte, [wurde, Anm. d. Verf.] mitschuldig und verschwand für immer im Abgrund der Geschichte.“¹²⁵⁰ Nicht nur Georges Utopie, auch derjenigen von Yeats war kein Fortleben in einem größeren Rahmen als kleinen Verehrerzirkeln beschieden. Das für die beiden Poeten sicherlich am meisten Bedauernswerte ist jedoch, dass sie den kalten Wind, der ihren Ideen von einer neuen Kultur entgegenschlug, noch selbst zu spüren bekamen. Wie schon Schiller¹²⁵¹ und Morris¹²⁵² vor ihnen haben Yeats und George nicht den erhofften Erfolg mit ihren Erneuerungsprojekten. Das Fazit von Kai Buchholz zur Kunsttheorie und Ästhetik um 1900 in seinem gleichnamigen Beitrag lautet „Im Grunde genommen ist das Projekt einer Einheit von Kunst und Leben gescheitert.“¹²⁵³ Yeats und George sind hiervon keine Ausnahmen.

Zunächst wagen sie den Versuch, die Ausbreitung ihrer kulturellen Erneuerungsbewegung in Gang zu setzen. Yeats wendet sich den Sagen und Märchen der irischen folkloristischen Dichtung zu, die er zusammen mit seiner Freundin Lady Augusta Gregory sammelt, wobei, wie Pethica herausstreicht, er eher von ihrem Wissen und ihrem offenen Umgang mit der ‚einf-

¹²⁴⁶ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 192.

¹²⁴⁷ Pieger, „Menschliche Gemeinschaft oder ‚Das Leben von Gedichten‘“, 154.

¹²⁴⁸ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 49.

¹²⁴⁹ Ebd., 228.

¹²⁵⁰ Karlauf, *Stefan George*, 639.

¹²⁵¹ Klaus L. Berghahn, „Nachwort: Ästhetische Utopie und schöner Stil“. Friedrich Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Hg. Klaus L. Berghahn (Stuttgart: Reclam, 2000) 284.

¹²⁵² Vgl. Spear, „Political Questing“, 191.

¹²⁵³ Buchholz, „Kunsttheorie und Ästhetik um 1900“, 265.

chen' Bevölkerung, denen sie die alten Geschichten entlocken, profitiert als umgekehrt¹²⁵⁴. Die folkloristische Dichtung betrachtet er als konstitutiv für den irischen Charakter und als Mittel, das geeignet ist, die moderne irische Nation zu heilen¹²⁵⁵ und in einem ganz konkreten Sinn zu verändern¹²⁵⁶. Er gibt mehrere Bücher heraus, in denen er die Geschichten versammelt, so etwa *The Celtic Twilight* im Jahr 1893. Darüber hinaus bemüht er sich nicht nur um die Sprecherziehung der Schauspieler im Abbey Theatre, sondern geht mit Florence Farr, seiner Partnerin in Angelegenheiten des ‚richtigen‘ Gedichtvortrags, auf Vortragsreisen, um seine Ideen zu verbreiten, die er in seinem Aufsatz ‚Speaking to the Psaltery‘ (1902/1907) darlegt. Für eine ausführliche Darstellung dieses Bereichs seines Schaffens sei wiederum verwiesen auf Schuchard: *The Last Minstrels* von 2008.

Georges' früherer Wirkungswille äußert sich zuallererst in der Gründung der poetischen Zeitschrift *Blätter für die Kunst*, die er im Jahr 1892 vorantreibt, um, wie Karlauf sagt, vor allem einen Erfolg herbeizuzwingen¹²⁵⁷. Klaus Landfried sagt über deren Programmatik, die sich in den „kulturkritischen Merksprüchen“ manifestiert habe: „Von Anfang an enthielten diese eine scharfe Kritik an den politischen und kulturellen Verhältnissen im kaiserlichen Deutschland.“¹²⁵⁸ Die Zeitschrift wird zwar gegründet, jedoch will sich der Erfolg in Deutschland nicht recht einstellen. Dies liegt einerseits sicherlich daran, dass der durchschnittliche Lyrikfreund mit dieser Publikation nicht sonderlich viel anfangen kann. Hugo von Hofmannsthal jedenfalls, um dessen Einbindung in die *Blätter für die Kunst* George sich stets bemüht, äußert sich schon sehr bald skeptisch: „Hofmannsthal hatte bereits im Juli 1893 darauf aufmerksam gemacht, dass die *Blätter für die Kunst* für Außenstehende schwer zugänglich seien.“¹²⁵⁹ Andererseits sind bis etwa 1899 sowohl Georges' Gedichtbände wie auch die Zeitschriftenausgaben „dem kommerziellen Buchhandel vorsätzlich entzogen, verweigerten sich also der käuflichen Objektsphäre für ein anonymes Publikum.“¹²⁶⁰ Lediglich in Belgien und Frankreich, Ländern also, in denen mehrere Symbolisten-Freunde Georges leben, wird von den *Blättern für die Kunst* wohlwollende Notiz genommen¹²⁶¹. Bereits wenige Jahre nach der

¹²⁵⁴ Vgl. Pethica, „Yeats's lyric drought, 1903-1908“, 18.

¹²⁵⁵ Vgl. ebd., 7f.

¹²⁵⁶ Vgl. ebd., 10.

¹²⁵⁷ Vgl. Karlauf, *Stefan George*, 106.

¹²⁵⁸ Landfried, *Stefan George*, 222.

¹²⁵⁹ Karlauf, *Stefan George*, 196.

¹²⁶⁰ Jörg-Ulrich Fechner, „Einleitender Essay“. « *L'après gloire du silence* » ... : *Europäische Dokumente zur Rezeption der Frühwerke Stefan Georges und der Blätter für die Kunst 1890-1898*. Hg. Jörg-Ulrich Fechner (Heidelberg : Winter, 1998) 10.

¹²⁶¹ Vgl. ebd., 17.

Gründung der *Blätter* ist das Projekt so gut wie gescheitert¹²⁶². Nach außen ist für die Leser der *Blätter* nichts von solchen Schwierigkeiten wahrnehmbar, denn George legt alles darein, den Anschein von Exklusivität aufrechtzuerhalten und sogar noch zu verstärken. So heißt es beispielsweise in den ‚Nachrichten‘ des I. und II. Bandes der vierten Folge: „Von einer erleichterung der aufnahme in unseren mitgliederkreis sehen wir ab.“¹²⁶³ Ähnlich wie bei Yeats in Bezug auf sein Theater ist auch bei George eine Veränderung hinsichtlich der *Blätter für die Kunst* zu verzeichnen. Karlauf setzt deren siebte Folge von 1904 als Einschnitt an: „Stand bis dahin der Ruf nach einer Gesamterneuerung des künstlerischen Lebens in Deutschland durch eine zum Eingreifen entschlossene Dichtergruppe im Vordergrund, so ging es in den späteren Bänden fast nur noch um das Binnenverhältnis dieser Gruppe und die Stellung des Einzelnen zum Zentralgestirn Stefan George.“¹²⁶⁴ Bildlich sichtbar gemacht wird dies nicht nur durch die beigegefügte Dichtertafel, die die photographischen Porträts der zu den *Blättern* beitragenden Dichter um die Hauptfigur George gruppiert, sondern auch in der Einleitung. Diese fasst zunächst das in den vorangegangenen Folgen Erreichte zusammen und lässt ein Gutteil Selbstlob einfließen. So wird besonders hervorgehoben, dass man selbst die Avantgarde darstelle, allerdings mit einer Einschränkung in der Selbstdefinition als einer „*unmerklichen* [Hervorhebung von mir] schwalbe die dem sturme vorausfliegt“¹²⁶⁵, die in Bezug auf die Breitenwirkung der kulturellen Erneuerung aufhören lässt.

Beide Dichter verändern im Lauf der Zeit ihre Einstellung und ihre Vorgehensweise in Bezug auf die Wirkung ihrer Dichtung. So sagt Elgart: „Yeats beginnt mit dem Versuch einer breiteren Volksbildung durch das Theater und die Zeitschrift ‚Samhain‘, um sich dann mit dem ‚Noh-Theater‘ nur noch an ein begrenztes Publikum zu richten, während er als Senator politisch wirksam wird. George wendet sich zunächst über die ‚Blätter für die Kunst‘ an das Bildungsbürgertum, nach 1919 über den George-Kreis an die junge Generation in den Hochschulen.“¹²⁶⁶

¹²⁶² Vgl. Karlauf, *Stefan George*, 200.

¹²⁶³ *Blätter für die Kunst* 4.I.-II., 1897.

¹²⁶⁴ Karlauf, *Stefan George*, 336.

¹²⁶⁵ *Blätter für die Kunst* 7, 3.

¹²⁶⁶ Elgart, „Das mythische Bild“, 412. Die Zeitschrift *Samhain* erschien in den Jahren 1901 bis 1906; eine letzte Ausgabe wurde 1908 veröffentlicht. Bernard McKenna weist auf „the importance of the journal as part of the Irish dramatic movement“ (Bernard McKenna, „Yeats, *Samhain*, and the aesthetics of cultural nationalism: ‘a supreme moment in the life of a nation’“. *Irish Studies Review* 18.4 (2010) 402.) hin und darauf, dass „*Samhain* allowed him to give a public face to both his emerging creative voice and the ideals of his new theatrical organisation“ (ebd., 403). Die Ausgabe von 1903, mit der McKenna sich hauptsächlich befasst, enthält beispielsweise ausgewählte Stücke zeitgenössischer Dramatiker und Yeats’ Überlegungen zu einem neuen Theater, in die er seine Richtlinien für eine erneuerte Vortragsweise einfließt (vgl. ebd., 401f., 406 und 407).

Wie James Pethica darlegt, ist Yeats' Richtungswechsel zuerst dadurch zu erklären, dass er an seine eigenen Grenzen stößt. So beendet er im Jahr 1902 seine zuvor intensive Arbeit an den altirischen Sagen¹²⁶⁷ aus folgendem Grund: „There's no doubt that by 1902 Yeats was beginning to realize that he simply wasn't a good enough scholar to write with authority on Irish folklore any more. Unlike Lady Gregory, and his long-time friend and rival in the field, Douglas Hyde, he couldn't speak Irish, so he couldn't read and translate Irish sources, and was limited to interviewing English-speaking cottagers. And then there was the recent emergence of John Synge, whose book *The Aran Islands* – which Yeats had read in manuscript in the Fall of 1901 – can only have heightened his awareness of the limitations in his Romantic idealizations of Irish rural life, his very modest background in anthropology, and the relatively programmatic nature of the literary nationalism that had informed his own folklore work. And if all these factors were not discomfiting enough, there was also the matter of them becoming widely noticed.“¹²⁶⁸ Vor allem aber sind seine enttäuschten Hoffnungen in sein Publikum ausschlaggebend¹²⁶⁹. Zur Untermauerung seiner These führt Pethica das Gedicht ‚At Galway Races‘ an, in dem es heißt:

We, too, had good attendance once,
 Hearers and hearteners of the work;
 [...]
 Sing on: somewhere at some new moon,
 We'll learn that sleeping is not death,
 Hearing the whole earth change its tune,
 Its flesh being wild, and it again
 Crying aloud as the racecourse is,
 And we find hearteners among men
 That ride upon horses.¹²⁷⁰

Dieser Text stammt aus dem im Jahr 1910 veröffentlichten Gedichtband *The Green Helmet and Other Poems* und zeigt deutlich, dass Yeats zu dieser Zeit schon zu der Überzeugung gelangt war, man müsse sich von der Idee, ein ideales Publikum zu finden, verabschieden und es stattdessen imaginieren¹²⁷¹, um der dichterischen Berufung noch gerecht werden zu können („Sing on“)¹²⁷². Was das Gedicht, das nur vordergründig auf die Pferderennen in Galway Bezug nimmt, ebenfalls belegt, ist Yeats' Ansicht, das wahre Publikum könne man nur ‚among

¹²⁶⁷ Vgl. Pethica, „Yeats's lyric drought, 1903-1908“, 11.

¹²⁶⁸ Ebd., 11 f.

¹²⁶⁹ Vgl. ebd., 33.

¹²⁷⁰ Yeats, *The Poems*, 96.

¹²⁷¹ Vgl. Pethica, „Yeats's lyric drought, 1903-1908“, 37.

¹²⁷² Bowra sagt, um die Zeit des Erscheinens dieses Gedichtbandes herum sei Yeats zum „Politiker und Verfasser von Flugschriften“ (Bowra, *Das Erbe des Symbolismus*, 291) geworden.

men that ride upon horses', also der Aristokratie, ausmachen. Pethica siedelt Yeats' Abkehr von seinem Engagement für die allgemeine Bevölkerung um das Jahr 1907 an, einem Zeitpunkt also, von dem er sagt: „The elitist Yeats who emerges into full view by 1907 or so“¹²⁷³; er spricht über diejenigen, „who ‘have understanding of imaginative things’ and whose opinions are the ones worth having. The peasantry he had once celebrated are, we should note, now evidently not numbered in that few.“¹²⁷⁴

In seinem in vielerlei Hinsicht radikalen Aufsatz ‚On the Boiler‘ verwirft Yeats noch einmal die Arbeit des Poeten für ein größeres Publikum: „Those who listen must be few that the words may keep their natural intonation, and those few must share a knowledge of good literature, and sometimes, where the poem is Irish of Irish national tradition, no churl must be present. We, like all good poets, turn our backs on the heterogenous, seek out our own kindred.“¹²⁷⁵

Bereits in *The Green Helmet and Other Poems* von 1910 wird die Menschheit in Starke und Schwache getrennt und werden die Schwachen abqualifiziert:

The weak lay hand on what the strong has done,
Till that be tumbled that was lifted high
And discord follow upon unison,
And all things at one common level lie.¹²⁷⁶

In dem autobiographischen Text *The Trembling of the Veil* findet sich in dessen viertem, 1920-22 geschriebenen und 1922 veröffentlichten Teil mit dem Titel ‚The Tragic Generation‘ eine Äußerung, die die Desillusionierung Yeats' bezüglich seiner Vorstellung einer zu erreichenden Einheit dokumentiert: „[...] the dream of my early manhood, that a modern nation can return to Unity of Culture, is false; though it may be we can achieve it for some small circle of men and women, and there leave it till the moon bring round its century.“¹²⁷⁷

In den Gedichten, die kurze Zeit vor seinem Tod 1939 entstehen, halbt der Rückzug von seiner ursprünglich umfassenden Bildungsidee nach. In den beiden Bänden *New Poems* (1938) und *Last Poems* (1938-1939) ist die Dichte von Texten, die ein Elitedenken transportieren, signifikant hoch. ‚Beautiful Lofty Things‘¹²⁷⁸ beispielsweise blickt zurück auf die Überlegenheit einer alten Elite („beautiful lofty things“) gegenüber einer katholisch geprägten, anti-

¹²⁷³ Pethica, „Yeats's lyric drought, 1903-1908“, 22.

¹²⁷⁴ Ebd., 22f.

¹²⁷⁵ Yeats, *Later essays*, 248.

¹²⁷⁶ Yeats, *The Poems*, 95.

¹²⁷⁷ Yeats, *Autobiographies*, 229.

¹²⁷⁸ Yeats, *The Poems*, 309.

intellektuellen Mehrheit („My father upon the Abbey stage, before him a raging crowd./ ,This land of Saints,’ and then as the applause died out,/ ,Of plaster Saints;“), die als gewaltbereit dargestellt wird: die Zeilen 7 bis 10 berichten von einem beinahe gewaltsamen Angriff eines Pächters auf Lady Gregory¹²⁷⁹. Das Gedicht schließt mit einer wehmütigen Absage an die neue Zeit, in der diese Elite ihren Status verloren hat: „All the Olympians; a thing never known again“ und zeugt damit von der Angst der gehobenen protestantischen Schicht vor dem Verlust ihrer Vormachtstellung. Fortgeführt wird dieser Gedanke in ,The Curse of Cromwell’¹²⁸⁰, wo sich das lyrische Ich als Überlebender einer untergegangenen Elite geriert. Diejenigen, die ihren Untergang zu verantworten haben, werden dabei verglichen mit den Truppen Cromwells, die Irland gewaltsam einnehmen und daher den Hass der Iren auf sich ziehen („Cromwell’s murderous crew“). In der ersten Strophe werden wieder die fröhliche Landbevölkerung und der Adel herausgehoben, und in der Form des alten Mannes, der trotz seines ansehnlichen Stammbaumes als Bettler leben muss, wird die Degradierung der alten Elite beklagt. Nach einem Seitenhieb auf den Materialismus („money’s rant is on“) folgt eine Anklage gegen den geringen Stellenwert der Künste und des Künstlers: „And we and all the Muses are things of no account.“ Die Strophen drei und vier kontrastieren schließlich die Illusion des lyrischen Ichs von einem heimlichen Weiterleben der Elite („That the swordsmen and the ladies can still keep company;/ Can pay the poet for a verse and hear the fiddle sound;/ That I am still their servant though all are underground“) mit der Ernüchterung, die es erfährt, wenn die Illusion sich als solche zu erkennen gibt („But I woke in an old ruin that the winds howled through“). Die Tatsache, dass er seine Rückbesinnung auf die alte Ordnung, als jeder noch seinen fest gefügten Platz in der irischen Gesellschaft hatte, in ,Under Ben Bulbin’¹²⁸¹ aufnimmt, das er als sein Vermächtnis an die Welt konzipiert, ist ein untrügliches Zeichen für den hohen Stellenwert, den der Elitegedanken bei ihm einnimmt. Er zieht sich weiter durch ,Three Songs to the One Burden’, ,The Black Tower’, ,Three Marching Songs’ und ,The Apparitions’¹²⁸² und ist geprägt von einer Mischung aus Melancholie und Abscheu gegenüber den Zuständen im zeitgenössischen Irland. Mit dieser Einstellung ist Yeats noch dem romantischen Erbe des Ästhetizismus verpflichtet, das Gardner als „theme of artist as exile“ bezeichnet und folgendermaßen definiert: „[...] the artist himself has turned away from society in his quest for excellence. That as he strives for and attains perfection he must reject an environment which is defined and preserved by its own mediocrity“¹²⁸³.

¹²⁷⁹ Vgl. ebd., 682.

¹²⁸⁰ Ebd., 311f.

¹²⁸¹ Ebd., 333ff.

¹²⁸² Ebd., 336ff., 339, 341ff. und 352.

¹²⁸³ Gardner, „Yeats, Pound, and the Inheritance of the Nineties“, 439.

In Anbetracht dieser Entwicklung kommt Yeats das japanische Nô-Theater gelegen, das er hauptsächlich, aber nicht ausschließlich¹²⁸⁴ durch seinen Dichterkollegen Ezra Pound kennenlernt.

Nô „entstand in der 2. Hälfte des 14. Jh.s als eine eng mit der würdebedachten, ihre ursprüngl. Lebensauffassung bewahrenden Feudalaristokratie verbundene Kunst“¹²⁸⁵ und ist geprägt von „hoher Stilisierung und weihevoller Stimmung“¹²⁸⁶.

Den aristokratischen Zug des Nô-Theaters führt Yeats auf seinen Namen zurück: „'Accomplishment', the word Noh means, and it is their [die Mitglieder des alten japanischen Adels; Anm. d. Verf.] accomplishment and that of a few cultivated people who understand the literary and mythological allusions and the ancient lyrics quoted in speech or chorus, their discipline, a part of their breeding.“¹²⁸⁷. Ein ‚private reader‘ und damit zur richtigen Wahrnehmung eines solchen Stückes befähigt ist man laut dieser Aussage also qua Geburt beziehungsweise durch die richtige Bildung. Susan Cannon Harris legt dar, dass die Begegnung mit dem Noh Yeats die Chance gibt, sich auf eine privatere Form des Theaters statt eines für die irische Öffentlichkeit bestimmten Theaters¹²⁸⁸ zu besinnen. Einen ähnlichen Rückzug Yeats' von seinem einstigen selbstgewählten Bildungsauftrag seit seiner Beschäftigung mit dem Noh-Theater verzeichnet Jeffares: „He rejoiced in his freedom from 'the stupidity of an ordinary audience', knowing that the intensely poetic plays he was writing could hardly succeed in contemporary civilisation. As ever, he yearned for a society where all classes would share in a half-mythological half-philosophical folk-belief.“¹²⁸⁹ Noch in ‚The Fisherman‘¹²⁹⁰ träumt er als Gegenpol zu den Zuständen im zeitgenössischen Irland („The beating down of the wise / And great Art beaten down“) von einem „wise and simple man“.

Seine Adaption des japanischen Originals beschreibt Yeats folgendermaßen: „In fact, with the help of Japanese plays [...] I have invented a form of drama, distinguished, indirect, and symbolic, and having no need of mob or Press to pay its way – an aristocratic form.“¹²⁹¹ Sein Publikum sieht er in „personal friends and a few score people of good taste“¹²⁹².

¹²⁸⁴ Susan Cannon Harris, „What we Noh Now: Yeats, World Drama and “Global Modernism”“. 51st Yeats International Summer School, Sligo, Ireland. 29. Juli 2010. Vortrag.

¹²⁸⁵ Joseph Bögel und Kai Chuong Lee, „Nô-Spiel“. *Lexikon Theater International*. Hg. Jochanan Ch. Trilse Finkelstein und Klaus Hammer (Berlin: Henschel, 1995) 647.

¹²⁸⁶ Roland Schneider, „Nô“. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hg. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Reinbek: Rowohlt, 1992) 700.

¹²⁸⁷ Yeats, *Essays and Introductions*, 229.

¹²⁸⁸ Cannon Harris, „What we Noh Now“.

¹²⁸⁹ Jeffares, *W. B. Yeats: A New Biography*, 171f.

¹²⁹⁰ Yeats, *The Poems*, 148f.

¹²⁹¹ Yeats, *Essays and Introductions*, 221.

¹²⁹² Ebd., 222.

Die Hinwendung zu einer anderen, elitärerem Form des Theaters ist jedoch lediglich als Symptom von Yeats' zunehmend desillusioniertem Blick auf seine Erneuerungs-idee zu betrachten. Zu fragen ist jetzt nach deren Ursachen. Zunächst einmal erlebt das Irland der Jahrhundertwende eine rasante und gewaltsame politisch-gesellschaftliche Entwicklung, vom sogenannten ‚Home Rule movement‘ seit 1870 über den Aufstand an Ostern 1916 (das ‚Easter Rising‘), den anschließenden bewaffneten Kampf für Unabhängigkeit bis zum Bürgerkrieg, der 1923 endet. In mehreren Gedichten verarbeitet Yeats die aktuellen Geschehnisse, so etwa in ‚Easter, 1916‘¹²⁹³. Wie Barnwell beobachtet, ist dieser Text gekennzeichnet von Uneindeutigkeit: „There is, it seems to me, some question as to the full-hearted sincerity of Yeats’s praise in the poem and a subtly ambiguous attitude toward the revolutionaries themselves.“¹²⁹⁴ Sie manifestiert sich vor allem im Refrain, der variiert, aber stets mit der Zeile „A terrible beauty is born“ endet. Strophe eins lässt zunächst erkennen, dass das lyrische Ich seine aristokratische Attitüde nicht ablegen kann, die es trotz seiner vordergründig distanziert-sympathetischen Haltung („I have passed with a nod of the head / Or polite meaningless words“) auf die aus einfachen Verhältnissen stammenden („From counter or desk“) Aufständischen herabblicken lässt und es zu der Überzeugung gelangen lässt, in einer verkehrten Welt zu leben:

And thought before I had done
Of a mocking tale or a gibe
To please a companion
Around the fire at the club,
Being certain that they and I
But lived where motley is worn

Im Anschluss werden ohne namentliche Nennung mehrere an den politischen Umbrüchen beteiligte Personen, teilweise aus Yeats' persönlichem Umfeld, charakterisiert, wobei das lyrische Ich beispielsweise in Strophe zwei eine Person, die vermutlich als Constance Gore-Booth zu identifizieren ist, durch ihre Verstrickung in einer negativen Entwicklung begriffen sieht, eine andere wiederum - wahrscheinlich John MacBride (gekennzeichnet als „drunken, vainglorious lout“) – in der folgenden Strophe sich durch ihre Beteiligung wandeln lässt, was folgerichtig als Wandel zu etwas Besserem anzusehen sein müsste, auch wenn es nicht explizit gesagt wird. Es entsteht der Eindruck als habe das lyrische Ich die Fähigkeit verloren, die Welt in Gut und Böse, Unterstützens- und Verdammenswerte einzuteilen und auch Ergebnisse nicht mehr richtig interpretieren zu können: „What is it but nightfall? / No, no, not night but

¹²⁹³ Yeats, *The Poems*, 182ff.

¹²⁹⁴ Barnwell, „Utopias and the “New Ill-Breeding”“, 63.

death; / Was it needless death after all?“ und ebenso „And what if excess of love / Bewildered them till they died?“ Vom Hin- und Hergerissensein zeugen auch jene Verse, die Barnwell anführt:

That is Heaven's part, our part
To murmur name upon name,
As a mother names her child
When sleep at last has come
On limbs that had run wild.

Barnwell sagt hierzu: “[...] the stability of perfect public order now seems out of his [Yeats's; Anm. d. Verf.] hands, if it had ever been in them.”¹²⁹⁵ Hilfreich ist auch seine Einordnung des Gedichtes: „At the date of composition of ‘Easter, 1916’ (September, 1916), it was still unclear exactly what effect their violent martyrdom might have. As it happened, democratic rule eventually overrode the highly structured perfect state Yeats had desired. Therefore, in retrospect, and given his particular point of view, the ‘terrible’ beauty is a bitter beauty.”¹²⁹⁶ Diejenigen Gedichte, die Yeats' wachsende Enttäuschung durch die Erkenntnis, dass die von ihm erträumte Zukunft Irlands in dieser Form vielleicht nicht eintreten würde, ausdrücken, zählen zu seinen bekanntesten und am meisten kontrovers diskutierten. ‚September 1913‘¹²⁹⁷ beispielsweise, das bereits im Band *Responsibilities* (1914) erscheint, hat eine Kontroverse hervorgerufen, die auf die beiden Kontrahenten George Bornstein und Yug Mohit Chaudhry zurückgeht, von denen der eine, Bornstein, das Gedicht als Verteidigung der Streikenden des sogenannten ‚Dublin Lockout‘ im Jahr 1913 liest, während Chaudhry davon ausgeht, der Text sei schon vor dem Streik entstanden, und außerdem die Tatsache, dass er in der Establishment-nahen, dem Streik kritisch gegenüberstehenden Zeitung *The Irish Times* erschien, dahingehend interpretiert, dass eine Unterstützung der Streikenden durch das Gedicht damit ausgeschlossen sei¹²⁹⁸. Es mag für einen Augenblick dahingestellt bleiben, welche Position als die eher überzeugendere zu werten sei. Wichtig ist im Zusammenhang mit Yeats' Utopie die Tatsache, dass das Gedicht eines Autors, der äußert, sich den letzten Romantikern zugehörig zu fühlen, mit solchem Nachdruck im Refrain die Losung ausgibt: „Romantic Ireland's dead and gone, / It's with O'Leary in the grave.“ Auch ‚Nineteen Hundred and Nineteen‘¹²⁹⁹, das erst-

¹²⁹⁵ Barnwell, „Utopias and the ‘New Ill-Breeding’“, 62.

¹²⁹⁶ Ebd., 63.

¹²⁹⁷ Yeats, *The Poems*, 107f.

¹²⁹⁸ Vgl. Rob Doggett, „Aristocratic Patronage and the Commercial Logic of Yeats's *Responsibilities*“. *Journal of Modern Literature* 34.1 (2010) 11.

¹²⁹⁹ Yeats, *The Poems*, 210ff.

mals im September 1921 veröffentlicht wurde¹³⁰⁰, zeugt von der Trauer über den Verlust einer Welt, in der noch die Schönheit in Form antiker Kunstwerke etwas galt und „rogues und rascals“ nicht das Sagen hatten. Das lyrische Ich nimmt eine ernüchternde Einschätzung der eigenen Arbeit und der eigenen utopischen Entwürfe vor, die, hätten sie in die Tat umgesetzt werden können, dem Wohl der Menschheit gedient hätten:

That image can bring wildness, bring a rage
To end all things, to end
What my laborious life imagined, even
The half-imagined, the half-written page;
O but we dreamed to mend
Whatever mischief seemed
To afflict mankind, but now
That winds of winter blow
Learn that we were crack-pated when we dreamed.

Barnwell sagt hierzu: „Nineteen Hundred and Nineteen’ embodies the meditation of the poet upon the disillusioning clash of his scheme for Irish social and cultural perfection with the situation as he had come to experience it“¹³⁰¹.

Von dieser Warte aus gesehen erscheint es wahrscheinlicher, dass auch ‚September 1913‘ sich einreicht in diese Art von Gedichten, die der Entwicklung in Irland skeptisch bis ablehnend gegenüberstehen. In der Gesamtschau geht Barnwell davon aus, dass „Yeats’s public involvement seems a series of disillusionments that had dulled his hopes for catching up an imperfect Ireland into his perfect scheme for it.“¹³⁰² Doch nicht nur die Umbrüche im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen Irlands sind schuld an dem, was Allt „failure of his [Yeats’s; Anm. d. Verf.] hopes for the civic establishment of culture“¹³⁰³ nennt. Auch die Affäre um die Finanzierung der Municipal Gallery of Modern Art in Dublin setzte Yeats’ Glauben an eine kulturelle Erneuerung Irlands zu. Das Gedicht mit dem sperrigen Titel ‚To a Wealthy Man who promised a second Subscription to the Dublin Municipal Gallery if it were proved the People wanted Pictures‘¹³⁰⁴ zeugt hiervon. Hier greift er die von ihm sowieso schon verachtete Mittelschicht an, die darauf wartet, bis „Paudeen“ und „Biddy“, also die einfachen Leute, ihren finanziellen Beitrag geleistet hat, bis sie selbst etwas dazu gibt¹³⁰⁵.

¹³⁰⁰ Vgl. Yeats, *The Variorum Edition*, 428.

¹³⁰¹ Barnwell, „Utopias and the “New Ill-Breeding”“, 63.

¹³⁰² Ebd., 65.

¹³⁰³ Allt, „Yeats, Religion, and History“, 640.

¹³⁰⁴ Yeats, *The Poems*, 106f.

¹³⁰⁵ Einen ironisch-amüsanten, inhaltlich jedoch nachdenklich stimmenden Beleg für Yeats’ Verachtung der irischen Mittelschicht gerade in Bezug auf die Hugh Lane-Affäre liefert George Moore, der Yeats im Jahr 1904 bei einer Spendenveranstaltung zugunsten des Erhalts der Laneschen Kunstsammlung erlebt (vgl. Foster,

Er will die „patrons of the arts in Ireland“ daran erinnern, „a higher ideal of public good than that of the imperfect people, or their provincial institutions“ zu verfolgen zu dem Zweck, „that a perfect culture and society might come into existence“¹³⁰⁶:

Let Paudeens play at pitch and toss,
Look up in the sun's eye and give
What the exultant heart calls good
That some new day may breed the best
Because you gave, not what they would,
But the right twigs for an eagle's nest!

Als Positivbeispiele führt er fünf unterschiedliche Männer an, denen gemein ist, dass sie Künstler sind oder aber die Künste fördern: Ercole d'Este I, Herzog von Ferrara; Titus Maccius Plautus; Guidobaldo di Montefeltro, Herzog von Urbino; Cosimo de Medici und schließlich Michelozzo de Bartolommeo¹³⁰⁷. Zwei von ihnen werden in Baldassare Castigliones berühmtem Buch über den Höfling vom Anfang des 16. Jahrhunderts, *Il Cortegiano*, erwähnt, worauf Yeats hinweist¹³⁰⁸. Das Buch arbeitet das Ideal eines Mannes in der Renaissance heraus. Der ideale Höfling besitzt beispielsweise folgende Vorzüge: er ist „a Gentleman borne and of a good house“, und er ist charakterlich begünstigt: „The Courtyer therefore, besyde noblenesse of birthe, I wyll have hym to be fortunate in this behalfe, and by nature to have not only a wytte, and a comely shape of persone and countenance, but also a certain grace, and (as they saie) a hewe, that shal make him at the first sight acceptable and lovyng unto who so beholdeth him.“ Er muss auch körperlich fit und sportlich sein: „Therefore I will have our Courtyer a perfecte horseman for everye saddle. And beside the skylle in horses and in whatsoever belongeth to a horseman, let him set all his delite and dylygence to wade in everye thyng a litle farther then other menne, so that he maye bee knowen among al menne for one that is excellent.“¹³⁰⁹

„Protestant Magic“, 245): „[Yeats] began to thunder like Ben Tillet against the middle classes, stamping his feet, working himself into a great temper, and all because the middle classes did not dip their hands into their pockets and give Lane the money he wanted for his exhibition. When he spoke the words ‘the middle classes’, one would have thought that he was speaking against a personal foe, and we looked around asking each other with our eyes where on earth our Willie Yeats had picked up the strange idea that none but titled and carriage-folk can appreciate pictures. And we asked ourselves why Willie Yeats should feel himself called upon to denounce his own class, millers and shipowners on one side, and on the other a portrait-painter of distinction.“ (zitiert nach Foster, „Protestant Magic“, 245f.)

¹³⁰⁶ Barnwell, „Utopias and the ‘New Ill-Breeding’“, 57.

¹³⁰⁷ Yeats, *The Poems*, 647.

¹³⁰⁸ Ebd., 647.

¹³⁰⁹ *The Book of the Courtier from the Italian of Count Baldassare Castiglione: Done into English by Sir Thomas Hoby anno 1561. With an Introduction by Walter Raleigh* (London: David Nutt, 1900) 44, 46, 54.

Nach diesem Vorbild formt er das Bild Robert Gregorys, das die Strophen VII bis XI von ‚In Memory of Major Robert Gregory‘¹³¹⁰ einnimmt. Er, der „our Sidney and our perfect man“ ist, zeichnet sich dadurch aus, dass er auf dem Pferd behend und wagemutig ist (Strophe VIII), und dazu noch künstlerisch begabt (Strophen IX und X). Er vereint in sich „soldier, scholar, horseman“ und erfüllt jede Rolle hervorragend: „And all he did done perfectly / As though he had but that one trade alone.“ Er steht somit für das Ideal einer vergangenen Welt, von deren Wiederkehr in einer erneuerten Kultur Yeats träumt: „Robert Gregory’s accomplishments thus allow him to be declared the perfect man, an embodiment of Unity of Being, the private individual as public example.“¹³¹¹ In ‚On the Boiler‘ streicht Yeats die Zeit der Renaissance als Höhepunkt in der kulturellen Entwicklung heraus: „Our present civilisation began about the first Crusade, reached its mid-point in the Italian Renaissance; just when that point was passing Castiglione recorded in his *Courtier* what was said in the Court of Urbino somewhere about the first decade of the sixteenth century. These admirable conversationalists knew that the old spontaneous life had gone, and what a man must do to retain unity of being, mother-wit expressed in its perfection; he must know so many foreign tongues, know how to dance and sing, talk well, walk well, and be always in love.“¹³¹²

Da Robert Gregory so voll und ganz diesem Idealbild zu entsprechen scheint, wird sein früher Tod – Robert Gregory wurde im Alter von 36 Jahren in Italien getötet – als desaströses Ereignis empfunden: „but a thought / Of that late death took all my heart for speech.“ Gleichzeitig wird aber betont, was bei George in ausgeprägter Form zu beobachten ist: die Jugend als Träger des neuen ganzheitlichen Menschenbildes. Da Robert Gregory dieses Menschenbild verkörpert, ist das lyrische Ich zwar schockiert über seinen frühen Tod, aber eigentlich nicht verwundert: „What made us dream that he could comb grey hair?“ Wäre Robert Gregory gealtert wie jeder andere auch, hätte seine Stilisierung nicht funktioniert. Es ist hier also der gleiche Mechanismus am Werk wie bei Maximilian Kronberger.¹³¹³

Noch im Gedicht ‚On being asked for a War Poem‘ formuliert Yeats seine Überzeugung, der Dichter dürfe sich nicht in die Politik einmischen, obwohl er dies zu diesem Zeitpunkt längst

¹³¹⁰ Yeats, *The Poems*, 132ff.

¹³¹¹ Barnwell, „Utopias and the “New Ill-Breeding”“, 60.

¹³¹² Yeats, *Later Essays*, 234. Salinger weist darauf hin, dass Yeats im Frühjahr 1907 von Lady Gregory „zu einer gemeinsamen Reise nach Norditalien eingeladen wurde, auf der ihm das Bild eines aristokratischen, geistigen und zugleich heroischen Lebens um die Zeit der Renaissance im Herzogtum Urbino und anderen solchen Stätten des nördlichen Italiens lebendig wurde.“ (Salinger, *William Butler Yeats*, 94)

¹³¹³ Yeats widmet Robert Gregory noch einen Artikel im *Observer* vom 17. Februar 1918, in dem er seine Stilisierung zu einem Allround-Genie abrundet.

getan hat, etwa mit ‚To a Wealthy Man ...‘ und ‚September 1913‘ etwa drei Jahre zuvor¹³¹⁴.

Der kurze Text lautet:

I think it better that in times like these
A poet's mouth be silent, for in truth
We have no gift to set a statesman right;
He has had enough of meddling who can please
A young girl in the indolence of her youth,
Or an old man upon a winter's night.¹³¹⁵

Wie Schuchard festhält, ist Yeats in den 1890ern noch dezidiert der Meinung, die Beschäftigung mit Politik schade einem Dichter. Er muss jedoch fast zeitgleich feststellen, dass es ihm selbst nicht gelungen ist, sich aus der Politik herauszuhalten: „But he seemed to realize that for the past ten years he had not been free, that he had become caught up in an irrevocable modern plight [...]. On the one hand he would justify the necessity of turning aside from politics, and on the other lament the impossibility of doing so, as the composition of ‘September 1913’ several months later would confirm.“¹³¹⁶ Yeats' Äußerungen politisches Engagement betreffend sind als ablehnend zu bezeichnen. So berichtet beispielsweise Jeffares: „He told her [Maud Gonne; Anm. d. Verf.] that after their meeting in London he had come to understand the tale of a woman [The Countess Cathleen; Anm. d. Verf.] selling her soul to buy bread for her starving people as a symbol of all souls who lose their pence or their fineness or any beauty of the spirit in political service [...]“¹³¹⁷, um bald darauf Folgendes zu tun: „He sought reasons for her [Maud's; Anm. d. Verf.] unhappiness and began to attempt to persuade her that her political activities were swamping her more noble qualities. Presently he was to turn to political activity himself, partly to win her praise, partly for the sake of activity, partly because of his own ambitions.“¹³¹⁸ Tatsächlich wird Yeats im Jahr 1922 Mitglied des ersten irischen Senats, des Free State Seanad Éireann, und 1925 für eine zweite Amtszeit wiedervernannt, lässt sich aber 1928 aus gesundheitlichen Gründen von seinen Aufgaben entbinden. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass er angesichts der Desillusionierung im Hinblick auf seine ästhetische Utopie letztendlich doch den direkteren Weg der aktiven Beteiligung an der Politik wählt, vor dem er zuvor zurückschreckte, um schließlich den Rückzug ins Private anzutreten und den poetischen Fokus von seiner ästhetischen Utopie wegzubewegen: „[...] it

¹³¹⁴ ‚On being asked for a War Poem‘ wurde zum ersten Mal 1916 veröffentlicht (Yeats, *The Variorum Edition*, 359), und erschien dann 1917 in *The Wild Swans at Coole*.

¹³¹⁵ Yeats, *The Poems*, 156.

¹³¹⁶ Schuchard, *The Last Minstrels*, 280.

¹³¹⁷ A. Norman Jeffares, *W. B. Yeats: man and poet* (New Haven: Yale UP, 1949) 69.

¹³¹⁸ Ebd., 71.

seems to me, Yeats could willingly if sadly desert overt social participation in the late 20's and 30's [...] and begin anew to image forth his scheme of perfection in remarkable work of quite different focus, with the sexual exploits of man and God and Crazy Jane, in an attempt to locate more satisfactorily the sources of a uniquely human perfection. It is a focus that is continuous with the same perfection that had generated a concern for public order, whether indicated by aristocratic, Hermetic, or partisan pursuits. His point of view universalized in art, Yeats could wait patiently for the next turn of the wheel, for the next perfect society as tentative as the last."¹³¹⁹

Georges ästhetische Utopie wird durch den Ersten Weltkrieg auf die Probe gestellt. Zunächst ahnt George nichts von den Verheerungen, die dieser Krieg in der personellen Struktur des Kreises anrichten wird. Offenbar beschleicht ihn das Gefühl, dass es zu einem Krieg kommen wird, denn Sabine Lepsius, eine der wenigen Frauen, mit denen der Dichter befreundet ist, berichtet, George habe vom Krieg „wie von einer Notwendigkeit, die Deutschland aus seiner geistigen Misere retten würde, kurzum wie von etwas Willkommenem“¹³²⁰ gesprochen. Um die Haltung Georges und seines Kreises zum Ersten Weltkrieg zu beleuchten, eignet sich der Gedichtband *Der Stern des Bundes*, von dem Walter Höllerer sagt, er sei „das Lehrbuch für die Eingeweihten, die Utopie zu verwirklichen“¹³²¹. In der Tat wird er auch als solches verstanden und von den Jüngern auf den Krieg bezogen, so dass sich George gezwungen sieht, dem *Stern des Bundes* nach Kriegsbeginn eine Vorrede voranzustellen, in der er sich gegen eine solche Bezugnahme verwahrt und die Verwirklichung der Utopie in eine unbestimmte zeitliche Ferne zurückverweist: „Um dies werk witterte ein missverständnis je erklärlicher desto unrichtiger: der dichter habe statt der entrückenden ferne sich auf das vordergründige geschehen eingelassen ja ein brevier fast volksgültiger art schaffen wollen .. besonders für die jugend auf den Kampf-feldern.“¹³²²

Im *Stern des Bundes* findet sich das vielzitierte ‚Ihr baut verbrechende an maass und grenze‘, in dem wortgewaltig von der unausweichlichen Vernichtung der Massen gesprochen wird:

Zehntausend muss der heilige wahnsinn schlagen
 Zehntausend muss die heilige seuche rafften
 Zehntausende der heilige krieg.¹³²³

¹³¹⁹ Barnwell, „Utopias and the “New Ill-Breeding”“, 68.

¹³²⁰ Lepsius, Sabine. *Stefan George: Geschichte einer Freundschaft* (Berlin: Die Runde, 1935) 89.

¹³²¹ Höllerer, „Elite und Utopie“, 157.

¹³²² George, *Der Stern des Bundes*, 5.

¹³²³ Ebd., 31.

Auch der folgende Text nach ‚Ihr baut verbrechende‘ beschwört das bedrohliche Herannahen von kampfbereiten Heerscharen, die in göttlichem Auftrag in den Krieg ziehen: „Ist das der letzte / Aufruhr der götter über diesem land?“¹³²⁴ In ‚Weltabend lohte‘¹³²⁵, ebenfalls im *Stern des Bundes*, stilisiert sich das lyrische Ich alias der wiederkehrende Christus alias Stefan George als Seher und einzigen in der Masse der Menschen, der die zukünftige apokalyptische Vernichtung („Weltabend lohte“) erkennt („Sie alle sahen rechts – nur Er sah links“), und zwar als notwendige („Eins war not“) Tabula rasa. Dies steht in einigem Kontrast zu den Versen des Gedichtes ‚An Verwey‘ im *Siebenten Ring*, wo es heißt: „nie kommt / Durch weg und waffe dieser welt mehr heil!“¹³²⁶

Es verwundert nicht, wenn Egyptien berichtet, dass „obwohl ‚Der Stern des Bundes‘ keine Reaktion auf den Ausbruch des Ersten Weltkrieges darstellt, [...] sein prophetischer Gestus innerhalb und außerhalb des George-Kreises auf dieses historische Geschehen bezogen [wurde].“¹³²⁷. Direkt auffordernden Charakter haben die Zeilen aus ‚Auf neue tafeln schreibt der neue stand‘, die Egyptien als Mitauslöser des Kriegsenthusiasmus innerhalb des George-Kreises anführt:

Ihr sollt das morsche aus dem munde spein
Ihr sollt den dolch im lorbeerstrausse tragen
Gemäss in schritt und klang der nahen Wal.¹³²⁸

Im George-Kreis herrscht, wie bereits dargelegt, die Meinung vor, Deutschland sei als Keimzelle und Motor der künftigen kulturellen Entwicklung Europas und des Restes der Welt im Sinn der Dichtung zu betrachten. Dieser Gedanke lässt sich nicht nur allgemein in Richtung auf völkisches, eugenisches und faschistisches Gedankengut fortführen, sondern er fordert natürlich auch den Bezug auf den Ersten Weltkrieg heraus, der dem George-Kreis, aber nicht nur diesem¹³²⁹, als Chance auf einen „umfassende[n] Kulturwandel“¹³³⁰ gilt. Auch wenn George laut Egyptien nicht der frenetischen Vorkriegs-Begeisterung anheimfiel¹³³¹, so deutet doch einiges darauf hin, dass der Krieg von ihm als Möglichkeit begriffen wurde, bestehende Strukturen aufzubrechen und neue Maßstäbe zu setzen: „Auf neue tafeln schreibt der neue

¹³²⁴ Ebd., 32.

¹³²⁵ Ebd., 36.

¹³²⁶ George, *Der Siebente Ring*, 169.

¹³²⁷ Egyptien, „Die Haltung Georges“, 197.

¹³²⁸ George, *Der Stern des Bundes*, 92.

¹³²⁹ Egyptien beschreibt auf den Seiten 198 bis 200 umfassend die bis auf Fichte zurückgehenden Hintergründe der viele deutsche Schriftsteller erfassenden Kriegsbegeisterung und deren Vorstellungen vom Krieg als „Erfüllung einer lange schon bestehenden deutschen Mission (Egyptien, „Die Haltung Georges“, 199).

¹³³⁰ Ebd., 199.

¹³³¹ Vgl. ebd., 205.

stand¹³³². Die als ungut empfundenen Zustände im Deutschen Reich werden überwunden, und mittels der Dichtung wird die Regeneration der Welt durch das deutsche Volk und in diesem wiederum durch die Keimzellen der von dem Geist der Dichtung Beseelten eingeleitet:

Wir schaun nicht mehr auf landes starre
Den wald von giftigem wind ergraut
Den grund geborsten durch die darre
Das fahl-gebrannte gras und kraut.
Auf höhen ward ein quell entspündet
Und frische inseln blühn versteckt:
Das neue wort von dir verkündet
Das neue volk von dir erweckt.¹³³³

Angesichts der ersten Strophe von ‚Der Krieg‘¹³³⁴, erstmals erschienen im Juli 1917, wird deutlich, dass die Einheit, die der Weltkrieg mit sich zu bringen scheint, durchaus als begrüßenswerte Entwicklung empfunden wird:

[...] ein hauch
Des unbekanntes eingefühls durchwehte
Von schicht zu schicht und ein verwornes ahnen
Was nun beginnt

Doch bereits in der nächsten Strophe wird etwas von der ‚tiefe[n] Orientierungskrise einer charismatischen Orientierungsfigur‘¹³³⁵ spürbar, wenn es heißt: „Das trübste wird erst sein und keiner sieht.“ Auch George ist von der Richtung, in die sich das Kriegsgeschehen bewegt, zutiefst beunruhigt, muss er doch mitansehen, wie die deutsche Jugend, die ihm doch eigentlich als Grundlage für seine Erneuerungsbewegung dienen soll, reihenweise auf den Schlachtfeldern ihr Leben lässt. Etliche Mitglieder des George-Kreises sterben im Krieg, darunter eine solch wichtige Stütze wie Norbert von Hellingrath, der Hölderlin-Experte des Kreises, und die Angst davor, nach ersten schrecklichen Kriegserfahrungen erneut eingezogen zu werden, treibt die beiden Freunde Bernhard von Uxkull und Adalbert Cohrs in den Freitod. Georges Seher-Ich beeilt sich, zu dem Krieg, wie er sich aufgrund solcher Ereignisse darstellt, auf Distanz zu gehen:

¹³³² George, *Der Stern des Bundes*, 92.

¹³³³ Ebd., 91.

¹³³⁴ George, *Das Neue Reich*, 21ff.

¹³³⁵ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 50.

Am streit wie ihr ihn fühlt nehme ich nicht teil.

Nie wird dem Seher dank .. er trifft auf hohn
Und steine • ruft er unheil – wut und steine
Wenn es hereinbrach.¹³³⁶

Strophe acht kann als Eingeständnis gewertet werden, dass die erhoffte Wandlung durch den Krieg ausgeblieben ist:

[...] Wie faulige frucht
Schmeckt das gered von hoh-zeit auferstehung
In welchem ton. Wer gestern alt war kehrt nicht
Jetzt heim als neu und wer ein richtiges sagt
Und irrt im letzten steckt im stärksten wahn.

Egyptien gibt eine Einsicht in die veränderte Haltung Georges zum Krieg: „Die ausgebliebene Wandlung kommt für George auch darin zum Ausdruck, daß es an Mut fehlt, den Krieg zum richtigen Zeitpunkt zu beenden“¹³³⁷; so befürchtet das lyrische Ich in ‚Der Krieg‘: „Zu jubeln ziemt nicht: kein triumph wird sein • / Nur viele untergänge ohne würde ..“. Auch in der Einleitung zur elften und zwölften Folge der *Blätter für die Kunst* vom Jahr 1919 wird etwas von der Resignation spürbar: „Es hat kaum einen sinn • in diesem allgemeinen wirrwarr wo alles sich wütend bekämpft was allzusehr dasselbe ist hineinzurufen mit einem wort der würde der edlen leidenschaft oder auch nur der vernunft.“¹³³⁸

Erstaunlich ist, dass in ‚Der Krieg‘ nicht derlei düstere Prognosen das letzte Wort behalten, sondern die beiden letzten Strophen es scheinbar vollbringen, einen Gegenpol zu setzen und die ästhetische Utopie erneut zu aktivieren, indem an deren alte Wirkmächtigkeit erinnert wird:

Doch endet nicht mit fluch der sang. Manch ohr
Verstand schon meinen preis auf stoff und stamm •
Auf kern und keim .. schon seh ich manche hände
Entgegen mir gestreckt • [...]

Die letzte Strophe vollzieht dann vollends die Wendung zum positiven Ausblick, da sie Georges alte Trägerfigur der Erneuerung wieder inthronisiert: Maximin, der von der Jugend aufgerufene Gott und Nachfolger und zugleich Überwinder Christi („Doch diesmal kommt von

¹³³⁶ George, *Das Neue Reich*, 23.

¹³³⁷ Egyptien, „Die Haltung Georges“, 205.

¹³³⁸ *Blätter für die Kunst* 11/12 (1919) 6.

Osten nicht das Licht“), der den Sieg und die Zukunft derer garantiert, die ihr Heil ihm überantwortet haben: „Sieger / Bleibt wer das Schutzbild birgt in seinen Marken“. Egyptien liefert zu der überraschenden Wendung des Gedichtes eine wertvolle Erläuterung: „Blickt man vom Ende her auf Georges Gedicht ‚Der Krieg‘ zurück, so wird sich insgesamt der Eindruck einer bis ins Extrem getriebenen Polarität einstellen. Auf der einen Seite steht die erbarmungslose Desillusionierung aller Versuche, dem ersten Weltkrieg den Anstrich eines geistigen Kampfes zu verleihen und ihn zu einer nationalen Wiedergeburt umzudeuten. Auf der anderen Seite läßt George sein Gedicht in eine zugleich subjektive und nationale Utopie einmünden, der er mit einem erheblichen mythologischen Aufwand zu einer metaphysischen Legitimität verhilft.“¹³³⁹

Einem ähnlichen Schema folgt das Heidelberger Treffen des George-Kreises an Pfingsten 1919, anlässlich dessen George Gedichte vorträgt, die den Krieg thematisieren¹³⁴⁰. Das eine ist ‚Wenn einst dies Geschlecht sich gereinigt von Schande‘¹³⁴¹, das noch einmal den Versuch unternimmt, an das Sendungsbewusstsein des erwählten Volkes („der Kür und der Sendung“) zu appellieren, das, nachdem es eine gewaltsame Form der Reinigung überstanden hat, vermag, die Herrschaft des neuen Königs der Welt herbeizuführen. Es ist mithin also ein positiver, versöhnlicher Schluss. Selbst ‚Der Brand des Tempels‘¹³⁴², das zweite der von George in Heidelberg vorgetragene Gedicht, lässt trotz der Beschreibung des allumfassenden Vernichtungswillens eines neuen Gewaltherrschers einen Funken der Hoffnung auf eine Wiederauferstehung zu:

Der Tempel brennt. Ein halbes Tausend-Jahr
Muss weiterrollen bis er neu erstehe.

Beide Texte sind anfänglich geprägt von einer hoffnungslos scheinenden Lage, die aber dennoch eines vorsichtig positiven Ausblicks nicht entbehrt, was Karlauf zu der Bemerkung veranlasst: „Das dreitägige Treffen von Heidelberg, das längste in der Geschichte des Freundeskreises, hatte zwar im Zeichen der Toten gestanden, insofern dürfte Thormaehlen recht gehabt haben, als er meinte, Pfingsten 1919 markiere in Georges Biographie eher den Abschluss einer Lebensperiode als einen Neubeginn. Aber zugleich sollte auch das Potential für einen Neuanfang ausgelotet werden.“¹³⁴³ Für diese Auslegung des Hintergrundes des Treffens

¹³³⁹ Egyptien, „Die Haltung Georges“, 211.

¹³⁴⁰ Vgl. Karlauf, *Stefan George*, 493.

¹³⁴¹ George, *Das Neue Reich*, 90.

¹³⁴² Ebd., 61ff.

¹³⁴³ Karlauf, *Stefan George*, 492.

spricht auch ‚Einem jungen Führer im Ersten Weltkrieg‘¹³⁴⁴, das nach Kriegsende entsteht und sich an einen ungenannten Soldaten richtet, hinter dem sich Erich Boehringerverbirgt¹³⁴⁵. In diesem Text wird versucht, die Kriegserfahrung zu einer Lebensschule umzumünzen, die dem Soldaten für seine Zukunft nützen kann, da er sich „kraft“ und „sichre[] gelassenheit“ erworben hat. Das lyrische Ich versucht zu trösten und das Gegenüber an das durch den Krieg ‚ermöglichte‘ innere Wachstum zu gemahnen: „Jähe erhebung und zug bis an die pforte des siegs / Sturz unter drückendes joch bergen in sich einen sinn / Sinn in dir selber.“

Mit dem Neuanfang will es jedoch nicht klappen. Der letzte von Georges Gedichtbänden, der 1928 erscheint, trägt zwar den im Hinblick auf die utopische Dimension von Georges Werk verheißungsvollen Titel *Das Neue Reich*, jedoch ist an diesem nicht viel Neues. Oelmann weist darauf hin, dass nur zwei Abteilungen des Bandes, die ‚Sprüche an die Lebenden‘ und die ‚Lieder‘, sowie die Gedichte ‚Burg Falkenstein‘, ‚Geheimes Deutschland‘ und ‚Der Gehenkte‘ tatsächlich neu gewesen seien¹³⁴⁶. Osterkamp spricht von diesem Abschnitt in Georges Leben als der ‚Zeit nach dem Ersten Weltkrieg [...] als George kaum noch Gedichte schrieb.‘¹³⁴⁷ Noch im November 1916 ist George von seiner Berufung und seinen Führungsqualitäten solchermaßen überzeugt, dass er „gegenüber Kurt Breysig seine Bereitschaft, notfalls [...] selber Regierungsverantwortung zu übernehmen“¹³⁴⁸ kundtut. Nun, zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Das Neue Reich* jedoch stellt sich die Situation anders dar: „auf das politische Reich ernsthaft Einfluss auszuüben, hatte er aufgegeben.“¹³⁴⁹

Die zeitliche Spannweite der Gedichte in *Das Neue Reich* ist recht weit, und so lässt sich an diesem letzten Gedichtband die Entwicklung Georges und vor allem seiner Utopie gut nachvollziehen. ‚Goethes letzte Nacht in Italien‘, entstanden nicht nach 1908¹³⁵⁰, ist derjenige Text, der *Das Neue Reich* eröffnet. Er ist, wie so viele andere Gedichte Georges, teilweise recht deutlich von hermetisierenden Maßnahmen geprägt. Diese sollen nun punktuell beleuchtet werden. Die erste Strophe weist beispielsweise fehlende außersprachliche Bezüge auf: die Verwendung des bestimmten Artikels für „Paar“ und „Bild“ suggeriert größere Vertrautheit mit dem Wesen der beiden Begriffe, also als ob der Leser wissen könne, um welches Paar und welches Bild es sich hierbei handelt; der Leser jedoch hat lediglich den Hinweis, dass es sich

¹³⁴⁴ George, *Das Neue Reich*, 31ff.

¹³⁴⁵ Vgl. ebd., 145.

¹³⁴⁶ Vgl. ebd., 115.

¹³⁴⁷ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 27.

¹³⁴⁸ Karlauf, *Stefan George*, 429.

¹³⁴⁹ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 52.

¹³⁵⁰ Vgl. George, *Das Neue Reich*, 129.

bei dem Paar um plastische Darstellungen von Charakteren handeln muss, die in eine Verschwörung verwickelt sind. Er ist angewiesen darauf, dass ein anderer Rezipient Nachforschungen anstellt und dann zu dem Ergebnis kommt, bei dem Paar müsse es sich um die „Tyrrannenmörder Harmodius und Aristogeiton“¹³⁵¹ handeln, wobei fraglich ist, inwiefern diese Erkenntnis dem Gesamtverständnis des Gedichtes zuträglich sein kann. Doch ein derart hermetisierter Zugang ist noch relativ unbedeutend zu nennen angesichts etwa des Hauptgeheimnisses, das der Text zu bieten hat: die Vergottung des Leibes, dargestellt in Strophe fünf als „Zauber des Dings – und des Leibes • der göttlichen norm.“ Hinter den davor liegenden Versen

Nehmt diesen strahl in euch auf – o nennt ihn nicht kälte! –
Und ich streu euch inzwischen im buntesten wechsel
Steine und kräuter und erze: nun alles • nun nichts ..
Bis sich verklebung der augen löst und ihr merket: [...]

richtigerweise das „Programm einer ästhetischen Erziehung“¹³⁵² zu erkennen, bedarf des Eingeweihtseins in das Wissen um Georges erzieherische Ambitionen und vor allem des Gegenstandes – des plastischen Gottes – an dem sich diese Erziehung ausrichtet. Ähnlich verhält es sich im Folgenden mit Strophe sechs, die die Vision von der Ankunft eines neuen göttlichen Mittlers, eines göttlichen Kindes, und dessen eucharistischer Einverleibung beinhaltet. Ohne das Wissen um den Maximin-Kult blieben hier viele Fragen offen. Festzuhalten bleibt, dass in diesem Text Hermetisierungsstrategien am Werk sind, deren Vorhandensein einem bestimmten Zweck dient: „Insgesamt war es aber offenbar das Änigmatische des Gedichts, das auf ein ‚ganz Neues‘ im Georgeschen Sprechen hindeutete. Es war dies die geplante Dunkelheit einer säkularen Heilslehre, die der vielfachen Ausdeutung durch die Hörer und Leser des Gedichts bedurfte, um ihre geschichtsbildende Kraft entfalten zu können. An ihnen selbst sollte die Erlösungsbotschaft im Prozess der Ausdeutung ihre Kraft erweisen, damit sie zu Medien ihrer Ausbreitung werden konnten. Deshalb auch entzog sich nach ihrer Verkündigung der Prophet der neuen Heilsbotschaft sofort; er beteiligte sich nicht am Prozess der Ausdeutung seines Gedichts, denn es war Aufgabe seiner Gemeinde, den Text mit Leben und das Leben mit seinem Text zu erfüllen. Das Änigmatische des Textes – die ästhetische Konsequenz seines Anspruchs, den Einbruch eines Göttlich-Absoluten ins Geschichtlich-Relative abzubilden – stellte damit die Voraussetzung seiner Wirkung dar.“¹³⁵³

¹³⁵¹ Ebd., 130.

¹³⁵² Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 104.

¹³⁵³ Osterkamp, *Poesie der leeren Mitte*, 117. Im Hinblick auf die bereits erfolgte Unterscheidung zwischen hermetischen und änimatischen Gedichten ist die hier erfolgende Attributierung von ‚Goethes letzte Nacht in Ita-

Der Gegenpol zu ‚Goethes letzte Nacht in Italien‘ ist ‚Zweifel der Jünger‘¹³⁵⁴, welches *Das Neue Reich* zwar nicht beschließt, aber nach vorsichtiger Einschätzung als letztes Gedicht Georges gelten kann und zwischen Dezember 1927 und Februar 1928 entstand¹³⁵⁵. Dieser Text ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. Zum einen steht er für die Aufhebung des für die Utopie Georges so wichtigen ‚Life as art‘-Gedankens. Das lyrische Ich gibt kund, bislang auf einen grenzenlosen Glauben an die Macht der Dichtung zur Veränderung des Lebens derjenigen, die mit ihr in Berührung kommen, gebaut zu haben. Diese Veränderung manifestiert sich in einer dauerhaften Bindung zum Meister. Fassungslos ist das lyrische Ich angesichts der Tatsache, dass es wohl Menschen gibt, bei denen sich eine solche Veränderung nicht vollzogen hat: „Wer je ging in deiner mitte / Wie ist möglich dass er weicht?“ Auch in diesem Gedicht finden sich, wie in ‚Goethes letzte Nacht in Italien‘, Anspielungen auf das Abendmahl, die dazu dienen, die Verwandlung des Lebens durch die Dichtung zu sakralisieren:

Wer je sass bei solchem mahle
Wie kann der noch untergehn?

‚Diese trinken sich das leben
Jene essen sich den tod.‘

Diejenigen, bei denen die Eucharistie keine dauerhafte Wirkung gezeitigt hat, sieht das lyrische Ich dem Untergang geweiht, über sie wird das göttliche Gericht hereinbrechen:

‚Diesen bringe ich den frieden
Jenen bringe ich das schwert.‘

Dies ist eine Umformulierung von Matthäus 10,34, wo es heißt: „Ich bin nicht gekommen, Frieden zu bringen, sondern das Schwert.“¹³⁵⁶

Das andere Merkmal, durch welches das Gedicht heraussticht, ist, dass es genau das betreibt, was es vordergründig beklagt: die Unterminierung der Macht der eucharistischen Feier. Wie Braungart darlegt, ist es bis dahin die Praxis des George-Kreises, Gedichte nicht in dem Sinne als zugänglich zu verstehen, dass sie hinter ihre Aussage zurücktreten. Im Gegenteil: „Das dichterische Wort soll ganz für sich selbst gelten. Das ist der Anspruch. Es soll außersprach-

lien‘ als ängstliches Gedicht nicht ganz richtig und eher als Hermetisierung zu deuten; dies tut jedoch dem Kern der Aussage keinen Abbruch.

¹³⁵⁴ George, *Das Neue Reich*, 88.

¹³⁵⁵ Vgl. ebd., 168.

¹³⁵⁶ Matthäus 10:34.

lich referenzlos sein. Es soll seine Kraft und seinen Sinn in seinem So-Sein, wie es ist, in seiner Form, in seinem Vollzug haben, nicht im ästhetizistischen Genuß, sondern als eucharistische Erfahrung.¹³⁵⁷ Dieses Gedicht nun bietet keine Textoberfläche mehr, mit Hilfe derer der Text-Vollzug gelingen könnte, wie dies bei all den anderen hermetisierten Gedichten der Fall war, sondern: „Das poetische Zeichen hat seine Kraft als unhintergebares, elementares Symbol im Sinne Hofmannsthal verloren. Es verkörpert sich ganz im Kreis. Das Gedicht ist nicht mehr realsymbolisch eucharistische Poesie, sondern nur noch der Ort *der Rede über* den eucharistischen Kreis. Das aber ist das definitive, sich freilich länger schon abzeichnende Ende dieses so produktiven ästhetischen Modells. George verstummt.“¹³⁵⁸

¹³⁵⁷ Braungart, „Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“, 76.

¹³⁵⁸ Ebd., 79.

13. Nachwort

Die Arbeit wollte aufzeigen, wie in der Lyrik der beiden Dichtern William Butler Yeats und Stefan George mittels hermetisierender Textstrategien der Versuch unternommen wird, mit der Leserwahrnehmung zu spielen. Aufgrund ihrer hermetisierten Texte reihen sich Yeats und George ein in die Ästhetizismus-Bewegung, in dem eine Autonomisierung des künstlerischen Feldes stattfindet, woraus eine verstärkte Zuwendung zu rätselhaft erscheinenden Texten resultiert. Der nicht ‚eingeweihte‘ Leser sieht sich in seiner Textwahrnehmung beschnitten und mit einer undurchdringlich erscheinenden Textoberfläche konfrontiert. Bestimmte Referenzen sind für ihn nicht als solche ersichtlich und daher nicht auflösbar. Für andere Leserschichten treten in einigen Fällen solche Referenzen offen zutage, was besonders am Beispiel der Widmungsgedichte ersichtlich wurde. Trotzdem ist derjenige Leser, der die im Text verankerte Rolle des impliziten Lesers ausfüllen kann, nicht automatisch in der Lage, Wort für Wort des Textes in hermeneutisch einwandfreier Art und Weise zu verstehen. Seine Wahrnehmung im Hinblick auf Bezüge, die der Text eventuell anbietet, mag einer ähnlichen Beschränkung unterworfen werden wie diejenige des nicht ‚eingeweihten‘ Lesers. Was ihn allerdings von diesem unterscheidet, ist das Wissen um das dichterische ‚Geheimnis‘, das in ästhetizistischen Dichterkreisen greifbar wird und von dem mit einigem Recht vermutet werden kann, es habe keinen greifbaren Inhalt gehabt, sondern in einer stillen Übereinkunft mit anderen Wissenden über die Wichtigkeit der lyrischen Form, mithin also der richtigen Dichtungstechnik, bestanden. Die starke Betonung der Formstrenge und die Annäherung der Lyrik an die Musik sowie die Verwendung verschiedener Formen der Symbolik führen dazu, dass der hermeneutische Zugang zu einem Gedicht bewusst vernachlässigt wird zugunsten des performativen Aspekts der Lyrik. Texte, die den Leser immer wieder auf ihre streng durchgeformte Oberflächenstruktur zurückwerfen, sind bestens geeignet als Grundlage für rituelle Inszenierungen, bei denen es nicht das Ziel ist, Außersprachliches wahrzunehmen, auf das die Texte möglicherweise verweisen. Die Ritualisierung dient dazu, den Leser oder Zuhörer – Yeats und George favorisierten stets das gesprochene Gedicht – das Gedicht nachfühlen zu lassen und eine Art Sprachmagie zu erzeugen. Beide Dichter haben spezielle und genau definierte Vorstellungen davon, wie ein Gedichtvortrag auszusehen habe, und bemühen sich um eine in ihren Augen ‚richtige‘, monoton-getragene Rezitierweise. Indem der feierliche Gedichtvortrag einen ebenso feierlichen und ritualisierten Rahmen erhält, werden die Texte körperlich erfahrbar gemacht und der Versuch unternommen, die Zuhörer zu einer Art Gemeinde zu formen. Dieses Bestreben ist stark verknüpft mit dem Elitedenken, das sowohl bei Yeats als auch bei George

in ausgeprägter Form zu finden ist. Von den durch das ‚Geheimnis‘ zusammengehaltenen Mitgliedern der Elite wird erwartet, die Träger einer kulturellen Erneuerungsbewegung zu sein, die Yeats und George für ihre jeweiligen Heimatländer im Sinn hatten. Diese Intention führt zur Ausbildung einer ästhetischen Utopie, die auf der Annahme basiert, das Leben lasse sich nach dem Gesetz der Schönheit umformen und ähnlich wie ein Text, der das, was er enthält, für die Ewigkeit haltbar macht, konservieren.

Das Elitedenken hat allerdings eine dunkle Seite, die zu dem Themenkomplex um Nationalismus, Faschismus und Eugenik führt und Tendenzen hat, diejenigen abzuwerten, die durch körperliche oder geistige Defizite als nicht geeignet für die Durchführung einer kulturellen Erneuerung erscheinen. Hier eröffnet sich der Ausblick auf eine mögliche Untersuchung der immer wieder vorgebrachten Vorwürfe, Yeats und George hätten faschistischem oder sogar nationalsozialistischem Gedankengut nahegestanden, deren grundlegendes Beweisproblem Foster für Yeats folgendermaßen formuliert: „Eugenics, taken with his nationalist opposition to British imperialism and his scepticism about the efficacy of democratic government, may combine to suggest a predisposition to Hitler’s project. But it is hard to construct a convincing case.“¹³⁵⁹ Foster deutet bereits auf die Probleme hin, die sich durch eine eingehende Untersuchung der Vorwürfe ergeben hätten. Zunächst einmal ist, jedenfalls in Yeats’ Fall, die Gedichtgrundlage, aus denen sich neue Erkenntnisse hätten ergeben können, recht dünn, was Foster bestätigt: „It is easy to convict Yeats of political myopia, a tendency to strike attitudes for effect, and right-wing beliefs about social organization and the degeneration of the modern world. But the most hostile of witnesses searching for a consistent pro-Nazi stance, after trawling the archives can come up with little more than a sequence of red herrings. His understanding of what he sometimes called ‘Fashism’ was as idiosyncratic and inaccurate as his spelling of it.“¹³⁶⁰ Bei George verhält es sich etwas anders, jedoch nicht in dem Sinne, dass er zweifelsfrei dem Faschismus oder gar Nationalsozialismus zuzuordnen wäre. Dennoch weisen m. E. einige seiner Gedichte, vor allem diejenigen des *Stern des Bundes*, eine Mischung von bestimmten und unbestimmten Elementen auf, die das Interesse der nationalsozialistischen Regierung wecken musste. Zudem würde eine ausführliche Untersuchung den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten. Die Parallelen im diesbezüglichen Denken Yeats’ und Georges und mögliche Verbindungslinien, etwa was Kommentare über die politische Gesinnung des jeweils anderen anbelangt¹³⁶¹, bieten genug Stoff für eine eigene Studie. Anfang 2010 erschien in *The Irish Times* ein Artikel mit der Überschrift ‚Did Yeats accept a prize of

¹³⁵⁹ Foster, „Fascism“, 220.

¹³⁶⁰ Ebd., 222.

¹³⁶¹ Siehe Kapitel 1.

Nazi gold?¹³⁶², der im Kontext der Verleihung der Goethe-Plakette die Frage nach Yeats möglichen Sympathien für die nationalsozialistische Regierung aufwirft und dabei Stefan George als weiteren Träger der Auszeichnung nicht außer acht lässt. Der Artikel zeigt, dass die Frage nach Yeats' politischer Gesinnung immer noch aktuell ist und Stefan George dabei unweigerlich mit ins Visier gerät.

Wichtig ist die Erkenntnis, dass das Problem letztlich in der Unbestimmtheit und der daraus resultierenden Vielfalt an Auslegungsalternativen wurzelt und sich zu einem ganz eigenen, breit gefächerten Komplex auswächst.

Im Lauf der Arbeit ergaben sich einige weitere Verbindungslinien zwischen Yeats und George, die hier nicht aufgenommen werden konnten, aber einer Untersuchung wert erscheinen. Dazu zählt beispielsweise ein Vergleich zwischen Yeats und George, was das Frauenbild in ihren Werken betrifft. Hellmut Salinger weist darauf hin, dass trotz der unterschiedlichen sexuellen Orientierung die Einstellungen gegenüber dem weiblichen Geschlecht vielleicht nicht ganz so verschieden waren, wie es vermutet werden könnte¹³⁶³. Bei beiden Dichtern hatten Frauen einen entscheidenden Einfluss auf Leben und Werk, so etwa Maud Gonne, Olivia Shakespear, George Hyde-Lees und Lady Gregory bei Yeats und Ida Coblenz, Hanna Wolfsehl, Sabine Lepsius und Clotilde Schlayer bei George.

Weiterhin würde es sich sicherlich lohnen, den personellen Verbindungen zwischen Yeats' und Georges Freundeskreisen nachzugehen. So ist beispielsweise Hugo von Hofmannsthal's Interesse an Yeats' Lyrik belegt¹³⁶⁴. Mit Hofmannsthal verband George eine langjährige, schwierige Freundschaft. Henry von Heiseler (1875-1928), der unter anderen auf der bekannten Dichtertafel der siebten Folge der *Blätter für die Kunst* von 1904 erscheint und jenes legendäre Kostümfest veranstaltete, bei dem Georges Liebling Maximilian Kronberger seinen Auftritt als Florentiner Edelknabe hatte¹³⁶⁵, besaß die Rechte für eine Übersetzung der Yeats'schen Theaterstücke, bevor Yeats sie Herberth E. Herlitschka übertrug¹³⁶⁶. Werner Vordtriede, der durch Übersetzung und Herausgeberschaft an der deutschen Yeats-Rezeption beteiligt ist¹³⁶⁷, sowie Erich Kahler, der ebenfalls Yeats übersetzte¹³⁶⁸, sind beide zur Peripherie des George-Kreises zu zählen und kannten sich. Max Dauthendey schließlich, in dessen Fall von

¹³⁶² WJ McCormack, „Did Yeats accept a prize of Nazi gold?“ *The Irish Times* 25 Jan 2010: 16.

¹³⁶³ Vgl. Salinger, *William Butler Yeats*, 96f.

¹³⁶⁴ Vgl. Jochum, „Yeats in Germany, Austria and Switzerland“, 52.

¹³⁶⁵ Vgl. Karlauf, *Stefan George*, 344.

¹³⁶⁶ Vgl. Jochum, „Yeats in Germany, Austria and Switzerland“, 55.

¹³⁶⁷ Vgl. ebd., 57f.

¹³⁶⁸ Vgl. ebd., 58.

„gelegentlichen Auftritten in den *Blättern*“¹³⁶⁹ gesprochen werden kann, „conversed with Yeats about spirits and Irish superstitions“¹³⁷⁰. Nicht zuletzt hatten Yeats und George einen weiteren Bekannten, Ernest Dowson, der ein Mitglied des ‚Rhymers’ Club’ war und 1897 in London Besuch von George erhielt¹³⁷¹, welcher ihn übersetzte. Mit einer solchen Untersuchung der personellen Verknüpfungen zwischen Yeats und George würde eine weitere Lücke im Ästhetizismus-Diskurs gefüllt werden.

¹³⁶⁹ Karlauf, *Stefan George*, 158.

¹³⁷⁰ Jochum, „Yeats in Germany, Austria and Switzerland“, 65. Zu Yeats’ Bekanntschaft mit Dauthendey und von Heiseler vgl. auch Elgart, „Das mythische Bild“, 411.

¹³⁷¹ Vgl. Landfried, *Stefan George*, 227.

14. Literatuur

Primärliteratuur

Albert Verwey en Stefan George: De documenten van hun vriendschap. Bijeengebracht en toegelicht door Mea Nijland-Verwey. Amsterdam: Polak & Van Genneep, 1965.

Die Bibel. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1987.

Blätter für die Kunst 2 (1894-1895)

Blätter für die Kunst 4.I-II (1897)

Blätter für die Kunst 4.V (1899)

Blätter für die Kunst 5 (1900-1901)

Blätter für die Kunst 8 (1908-1909)

Blätter für die Kunst 9 (1910)

Blätter für die Kunst 11/12 (1919)

Blake, William. *The marriage of heaven and hell.* London: Oxford UP, 1975.

Blunt, Wilfrid Scawen. *My Diaries: Being a Personal Narrative of Events 1888-1914.* Band 2. London: Martin Secker, 1920.

The Book of the Courtier from the Italian of Count Baldassare Castiglione: Done into English by Sir Thomas Hoby anno 1561. With an Introduction by Walter Raleigh. London: David Nutt, 1900.

Colum, Mary. *Life and the Dream.* Garden City: Doubleday, 1947.

George, Stefan. *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten*. 2. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.

George, Stefan und Karl Wolfskehl (Hg.). *Deutsche Dichtung: Das Jahrhundert Goethes*. Blätter für die Kunst: Berlin, 1902.

George, Stefan. *Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.

George, Stefan. *Das Jahr der Seele*. 2. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.

George, Stefan (Hg.). *Maximin: Ein Gedenkbuch*. Berlin: von Holten, 1907. n. pag.

George, Stefan. *Das Neue Reich*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.

George, Stefan. *Der Siebente Ring*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

George, Stefan. *Der Stern des Bundes*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993.

George, Stefan. *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984.

Gothein, Marie Luise. *Eberhard Gothein: ein Lebensbild, seinen Briefen nacherzählt*. Stuttgart: Kohlhammer, 1931.

Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke: zweiter Band*. Hg. Friedrich Beissner. Stuttgart: Kohlhammer, 1951.

Landmann, Edith. *Gespräche mit Stefan George*. Düsseldorf: Helmut Küpper, 1963.

Lepsius, Sabine. *Stefan George: Geschichte einer Freundschaft*. Berlin: Die Runde, 1935.

Mallarmé, Stéphane. *Gedichte: Französisch und Deutsch*. Trans. Gerhard Goebel *et al.* Gerlingen: Schneider, 1993.

- Morris, William. „The Beauty of Life“. *The Collected Works of William Morris with Introductions by his Daughter May Morris: Volume XXII: Hopes and Fears for Art; Lectures on Art and Industry*. London: Longmans Green, 1914. 51-80.
- Morris, William. „The Lesser Arts“. *The Collected Works of William Morris with Introductions by his Daughter May Morris: Volume XXII: Hopes and Fears for Art; Lectures on Art and Industry*. London: Longmans Green, 1914. 3-50.
- Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher and Other Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*. Hg. David Galloway. London: Penguin, 2003.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Schellings Werke: Fünfter Ergänzungsband: Philosophie der Mythologie: 1842*. Hg. Manfred Schröter. München: C. H. Beck und R. Oldenbourg, 1943.
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Hg. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Wackenroder, Wilhelm. „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“. *Romantik I*. Hg. Hans-Jürgen Schmitt. Stuttgart: Reclam, 1974. 83-87.
- Wellesley, Dorothy: *Letters on poetry from W. B. Yeats to Dorothy Wellesley*. London u.a.: Oxford UP, 1964.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Hg. Michael Patrick Gillespie. New York : W. W. Norton, 2007.
- Yeats, William Butler. *Autobiographies*. Hg. W. H. O'Donnell und D. N. Archibald. New York: Macmillan, 1999.
- Yeats, William Butler (Hg.). *A book of Irish verse*. London: Methuen, 1900.

- Yeats, William Butler. *Early articles and reviews: uncollected articles and reviews written between 1886 and 1900*. Hg. John P. Frayne und Madeleine Marchaterre. New York: Scribner, 2004.
- Yeats, William Butler. *Early essays*. Hg. George Bornstein und Richard J. Finneran. New York: Scribner, 2007.
- Yeats, William Butler. *Essays and Introductions*. London: Macmillan, 1961.
- Yeats, William Butler. *Later essays*. Hg. William H. O'Donnell. New York: Macmillan, 1994.
- Yeats, William Butler. *The letters of W. B. Yeats*. Hg. Allan Wade. London: Hart-Davis, 1954.
- Yeats, William Butler. *Mythologies*. Hg. Warwick Gould und Deirdre Toomey. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Yeats, William Butler. *The Plays*. Hg. David R. Clark und Rosalind E. Clark. New York: Macmillan, 2001.
- Yeats, William Butler. *The Poems*. Hg. Richard J. Finneran. 2. Aufl. New York: Scribner, 1997.
- Yeats, W. B. *Selected Poetry*. Hg. A. Norman Jeffares. London: Pan, 1974.
- Yeats, William Butler. *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*. Hg. Peter Allt und Russell K. Alsop. New York: Macmillan, 1957.
- Yeats, William Butler. *A Vision*. London: Macmillan, 1962.
- Zweig, Stefan. *Die Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1947.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.

Adorno, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

Adorno, Theodor W. *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955.

Alford, Norman. *The Rhymers' club: poets of the tragic generation*. Basingstoke: Macmillan, 1994.

Allen, James Lovic. „Belief versus Faith in the Credo of Yeats“. *Journal of Modern Literature* 4 (1975): 692-716.

Allen, James Lovic. „Life as Art: Yeats and the Alchemical Quest“. *Studies in the Literary Imagination* 14.1 (1981): 17-42.

Allt, Peter. „Yeats, Religion, and History“. *The Sewanee Review* 60.4 (1952): 624-658.

Andres, Jan. „Stefan Georges Erinnerungsorte in den *Tafeln des Siebenten Ring*“. *„Nichts als die Schönheit“: Ästhetischer Konservatismus um 1900*. Hg. Jan Andres, Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann. Frankfurt: Campus, 2007. 166-187.

Antor, Heinz. „Unbestimmtheit, literarische“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. 282-283.

Antosik, Stanley J. *The Question of Elites: An Essay on the Cultural Elitism of Nietzsche, George, and Hesse*. Bern: Peter Lang, 1978.

Arkins, Brian. „Yeats: Platonist, Gnostic, or What?“. *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies* 7 (1989): 3-16.

- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl. München: C. H. Beck, 2007.
- Atkins, George D. *Geoffrey Hartman: criticism as answerable style*. London: Routledge, 1990.
- Auerochs, Bernd. *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Aurnhammer, Achim. „Stefan George und Hölderlin“. *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* 81 (1987): 81-99.
- Barnwell, William C. „Utopias and the ‘New Ill-Breeding’: Yeats and the Politics of Perfection“. *Eire-Ireland: A Journal of Irish Studies* 10.1 (1975): 54-68.
- Baßler, Moritz. *Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Baßler, Moritz et al.: *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Baßler, Moritz. *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen: Francke, 2005.
- Beckson, Karl. *The Religion of Art: A Modernist Theme in British Literature 1885-1925*. New York: AMS, 2006.
- Berghahn, Klaus L. „Nachwort: Ästhetische Utopie und schöner Stil“. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Von Friedrich Schiller. Hg. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 2000. 253-286.
- Berghahn, Klaus L. „Schillers ästhetische Utopie: Ein Vortrag“. *Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet*. Hg. Axel E. Walter. Amsterdam: Rodopi, 2005.

- Blasberg, Cornelia. „‘Auslegung muß sein‘: Zeichen-Vollzug und Zeichen-Deutung in Stefan Georges Spätwerken“. *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘*. Hg. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschstein. Tübingen: Niemeyer, 2001. 17-33.
- Block, Haskell M. „Some Concepts of the Literary Elite at the Turn of the Century“. *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas* 5 (1971-1972): 57-64.
- Bode, Christoph. *Ästhetik der Ambiguität: Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Bögel, Joseph und Kai Chuong Lee. „Nô-Spiel“. *Lexikon Theater International*. Hg. Jochanan Ch. Trilse Finkelstein und Klaus Hammer. Berlin: Henschel, 1995. 647-648.
- Boehringer, Robert. „Über Hersagen von Gedichten“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 2 (1911): 77-88.
- Böschstein, Bernhard. „Magie in dürftiger Zeit: Stefan George: Jünger – Dichter – Entdecker“. *George-Jahrbuch* 1 (1996-1997): 7-22.
- Böschstein, Bernhard. Rezension von *Das Werk Stefan Georges* von Kurt Hildebrandt. *Germanistik* 2 (1961): 441-443.
- Bourdieu, Pierre. „Das literarische Feld“. *Streifzüge durch das literarische Feld*. Hg. Louis Pinto und Franz Schultheis. Konstanz: UVK, 1997. 33-147.
- Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Bowra, Cecil M. *Das Erbe des Symbolismus*. Hamburg: Toth, 1947.
- Braungart, Wolfgang. *Ästhetischer Katholizismus : Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

- Braungart, Wolfgang. „Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen“: Stefan Georges poetische Eucharistie“. *George-Jahrbuch* 1 (1996-1997): 53-79.
- Braungart, Wolfgang. „Mnemotechnik des Lebens“. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. Darmstadt: Häusser, 2001. 87-90.
- Breuer, Stefan. „Zur Religion Stefan Georges“. *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘*. Hg. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschstein. Tübingen: Niemeyer, 2001. 225-239.
- Broer, Ingo. „Fegfeuer: II. Biblischer Befund“. *Lexikon für Theologie und Kirche: Dritter Band: Dämon bis Fragmentenstreit*. Freiburg i. Br.: Herder, 2006. 1204-1205.
- Brooks, Cleanth. „Religion and Literature“. *The Sewanee Review* 82.1 (1974): 93-107.
- Buchholz, Kai. „Kunsttheorie und Ästhetik um 1900“. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. Darmstadt: Häusser, 2001. 261-266.
- Budick, Sanford und Wolfgang Iser. „Introduction“. *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Hg. Sanford Budick und Wolfgang Iser. New York: Columbia UP, 1989. xi-xxi.
- Cannon Harris, Susan. „What we Noh Now: Yeats, World Drama and “Global Modernism”“. 51st Yeats International Summer School, Sligo, Ireland. 29. Juli 2010. Vortrag.
- Childs, Donald J. „Class and eugenics“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas. New York: Cambridge UP, 2010. 169-178.
- Danzer, Ina Dorothea. *T. S. Eliot, Ezra Pound und der französische Symbolismus*. Heidelberg: Winter, 1992.
- De Man, Paul. *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

- De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.
- Derrida, Jacques. „Guter Wille zur Macht (I)“. *Text und Interpretation*. Hg. Philippe Forget. München: Fink, 1984. 56-58.
- Doggett, Rob. „Aristocratic Patronage and the Commercial Logic of Yeats's *Responsibilities*“. *Journal of Modern Literature* 34.1 (2010): 1-18.
- Doggett, Rob. „Critical debate, 1970-2006“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas. New York: Cambridge UP, 2010. 396-405.
- Duden: Fremdwörterbuch*. 6. Aufl. Mannheim: Dudenverlag, 1997.
- Dücker, Burckhard. „Literaturpreisverleihungen. Von der ritualisierten Ehrung zur Literaturgeschichte“. *Literaturpreise: Register mit einer Einführung: Literaturpreise als literaturgeschichtlicher Forschungsgegenstand*. Hg. Burckhard Dücker und Verena Neumann. n.p.: Universität Heidelberg / Neuphilologische Fakultät, 2005.
- Dücker, Burckhard. *Rituale: Formen – Funktionen – Geschichte; eine Einführung in die Ritualwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Durzak, Manfred. „Ästhetizismus und die Wende zum 20. Jahrhundert: Gabriele D'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal und Stefan George“. *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne: Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*. Hg. Silvio Vietta, Dirk Kemper und Eugenio Spedicato. Tübingen: Niemeyer, 2005.
- Egyptien, Jürgen. „Entwicklung und Stand der George-Forschung 1955-2005“. *Text + Kritik* 168 (2005) : 105-122.
- Egyptien, Jürgen. „Die Haltung Georges und des George-Kreises zum 1. Weltkrieg“. *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘*. Hg. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschenstein. Tübingen: Niemeyer, 2001. 197-212.
- Elgart, Jutta. „Das mythische Bild in den Werken von Stefan George und William Butler Yeats: Wesen, Stellung, Funktion“. *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Sie-*

- benten Ring*'. Hg. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschenstein. Tübingen: Niemeyer, 2001. 411-430.
- Faas, Ekbert. *Ted Hughes: The unaccommodated universe*. Santa Barbara: Black Sparrow, 1980.
- Faulkner, Peter. „Morris and Yeats“. *Journal of the William Morris Society* 1.3 (1963): 19-23.
- Fechner, Jörg-Ulrich. „Einleitender Essay“. « *L'âpre gloire du silence* » ... : *Europäische Dokumente zur Rezeption der Frühwerke Stefan Georges und der Blätter für die Kunst 1890-1898*. Hg. Jörg-Ulrich Fechner. Heidelberg : Winter, 1998.
- Ferdinand, Ursula und Christoph Wichtmann. „Vom Züchtungsgedanken und der Eugenik zur aktuellen Debatte um die Reproduktionstechnologie“. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. Darmstadt: Häusser, 2001. 575-579.
- Fischer-Lichte, Erika. „Notwendige Ergänzung des Text-Modells. Dominantenverschiebung: Der „performative turn“ in den Kulturwissenschaften“. *Frankfurter Rundschau* 23. November 1999: 20.
- Fischer-Lichte, Erika. „Performance, Inszenierung, Ritual: Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe“. *Geschichtswissenschaft und „performative turn“: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Hg. Jürgen Martschukat und Steffen Patzold. Köln: Böhlau, 2003. 33-54.
- Forget, Philippe. „Leitfäden einer unwahrscheinlichen Debatte“. *Text und Interpretation*. Hg. Philippe Forget. München: Fink, 1984. 7-23.
- Foster, R. F. „Fascism“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas. New York: Cambridge UP, 2010. 213-223.
- Foster, R. F. „Protestant Magic: W. B. Yeats and the Spell of Irish History“. *Proceedings of the British Academy* 75 (1989): 243-266.

- Gadamer, Hans-Georg. *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*. Tübingen: Mohr, 1993.
- Gadamer, Hans-Georg. *Kleine Schriften IV: Variationen*. Tübingen: Mohr, 1977.
- Gadamer, Hans-Georg. „Text und Interpretation“. *Text und Interpretation*. Hg. Philippe Forget. München: Fink, 1984. 24-55.
- Gaenzle, Martin. „Sind Rituale bedeutungslos?: Rituelles Sprechen im performativen Kontext“. *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Hg. Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao. Hamburg: Lit, 2000. 33-44.
- Gardiner, Bruce. *The Rhymers' Club: a social and intellectual history*. New York: Garland, 1988.
- Gardner, Joann. „Yeats, Pound, and the Inheritance of the Nineties“. *Journal of Modern Literature* 14.4 (1988): 431-443.
- Genet, Jacqueline. „The Yeatsian Symbol and the Symbolists“. *Symbolism: An International Journal of Critical Aesthetics* 1 (2000): 253-303.
- Gibson, Matthew. „Classical philosophy“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas. New York: Cambridge UP, 2010. 276-287.
- Goebel, Gerhard *et al.* „Kommentar“. *Gedichte: Französisch und Deutsch*. Von Stéphane Mallarmé. Trans. Gerhard Goebel *et al.* Gerlingen: Schneider, 1993.
- Goodby, John. „W. B. Yeats, apocalypse, the new apocalyptic and after“. Unveröffentlichtes Manuskript, im Besitz der Verfasserin.
- Gould, Warwick. „Lionel Johnson comes the first to mind“: Sources for Owen Aherne“. *Yeats and the Occult*. Hg. George Mills Harper. Toronto: Macmillan, 1975. 255-284.
- Gross, Rudolf. *Warum die Liebe rot ist : Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende*. 1. Aufl. Düsseldorf: Econ, 1981.

Gundolf, Friedrich und Friedrich Wolters. „Einleitung der Herausgeber“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 1 (1910): i.

Gundolf, Friedrich und Friedrich Wolters. „Einleitung der Herausgeber“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 3 (1912): III-VIII.

Gundolf, Friedrich. „Wesen und Beziehung“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 2 (1911): 10-35.

Habermas, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.

Hartman, Geoffrey. *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*. New Haven: Yale UP, 1970.

Hartman, Geoffrey. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. New Haven: Yale UP, 1980.

Hartman, Geoffrey. *Easy Pieces*. New York: Columbia UP, 1985.

Hartman, Geoffrey. *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago: U of Chicago P, 1975.

Hartman, Geoffrey. *The Unremarkable Wordsworth*. London: Methuen, 1987.

Hein, Peter Ulrich. „Avantgarde und Kunsterziehung zwischen Kulturkritik und Faschismus“. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. Darmstadt: Häusser, 2001. 531-533.

Hellingrath, Norbert von. *Hölderlin: Zwei Vorträge, Hölderlin und die Deutschen, Hölderlins Wahnsinn*. München: Bruckmann, 1921.

Höllerer, Walter. „Elite und Utopie: Zum 100. Geburtstag Stefan Georges“. *Oxford German Studies* 3 (1968): 145-162.

- Holdeman, David. „W. B. Yeats: Magic and Textual Production“. Unveröffentlichtes Manuskript, im Besitz der Verfasserin.
- Hough, Graham. *The Mystery Religion of W. B. Yeats*. Sussex: Harvester, 1984.
- Hühn, Peter. *Geschichte der englischen Lyrik 2*. Tübingen: Francke, 1995.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink, 1976.
- Iser, Wolfgang. „Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Hg. Rainer Warning. München: Wilhelm Fink, 1975. 228-252.
- Iser, Wolfgang. „Der Lesevorgang: Eine phänomenologische Perspektive“. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Hg. Rainer Warning. München: Wilhelm Fink, 1975. 253-276.
- Iser, Wolfgang. „The Play of the Text“. *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Hg. Sanford Budick und Wolfgang Iser. New York: Columbia UP, 1989. 325-339.
- Iser, Wolfgang. „Die Wirklichkeit der Fiktion: Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur“. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Hg. Rainer Warning. München: Wilhelm Fink, 1975. 277-324.
- Jeffares, A. Norman. *W. B. Yeats: A New Biography*. London: Continuum, 2001.
- Jeffares, A. Norman. *W. B. Yeats: man and poet*. New Haven: Yale UP, 1949.
- Jochum, Klaus Peter. „Yeats in Germany, Austria and Switzerland“. *The Reception of W. B. Yeats in Europe*. Hg. Klaus Peter Jochum. London: Continuum, 2006.

- Johnston Graf, Susan. „Heterodox Religions in Ireland: Theosophy, the Hermetic Society, and the Castle of Heroes“. *Irish Studies Review* 11.1 (2003): 51-59.
- Kafitz, Dieter. *Décadence in Deutschland: Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 2004.
- Karlauf, Thomas. *Stefan George: Die Entdeckung des Charisma*. 4. Aufl. München: Blessing, 2007.
- Karthus, Ulrich (Hg.). *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart: Reclam, 1977.
- Klenze, Hilda von. „Begegnung mit William B. Yeats“. *Kölnische Zeitung*, 31. Januar 1939: 1.
- Köpping, Klaus-Peter und Ursula Rao. „Einleitung: Die „performative Wende“: Leben – Ritual – Theater“. *Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Hg. Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao. Hamburg: Lit, 2000. 1-31.
- Köpping, Klaus-Peter und Bernhard Leistle und Michael Rudolph. „Introduction“. *Ritual and Identity: Performative Practices as Effective Transformations of Social Reality*. Hg. Klaus-Peter Köpping und Bernhard Leistle und Michael Rudolph. Berlin: Lit, 2006. 9-30.
- Kommerell, Max. *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik: Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann, 1940.
- Krafft, Peter. „Hermes Trismegistos, Hermetik“. *Lexikon für Theologie und Kirche: Fünfter Band: Hermeneutik bis Kirchengemeinschaft*. Freiburg i. Br.: Herder, 2006. 9-10.
- Krammer, Stefan. *'Redet nicht von Schweigen ...': Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

- Landfried, Klaus. *Stefan George – Politik des Unpolitischen*. Heidelberg: Stiehm, 1975.
- Lehnen, Ludwig. „Die „heidnische Möglichkeit“: Grundlagen der symbolistischen Kunstreligion bei Mallarmé und George“. *Kunstreligion. Bd. 2: Radikalisierung des Konzepts nach 1850. Zweiter Teil der trilateralen Tagung in der Villa Vigoni 2010*. Hg. Alessandro Costazza, Gérard Laudin und Albert Meier. Berlin: De Gruyter (im Erscheinen).
- Lehnen, Ludwig. *Mallarmé et Stefan George: Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*. Paris: PUPS, 2010.
- Lehnen, Ludwig. „Politik der Dichtung: George und Mallarmé“. *George-Jahrbuch* 4 (2002-2003): 1-35.
- Lenoski, Daniel. „The Descent from the Mountain: A Study of the Relationship Between the Aesthetic Theory of W.B. Yeats and His Post-1900 Change In Poetic Style“. *Canadian Journal of Irish Studies* 2.1 (1976): 21-31.
- Lenoski, Daniel. Nachricht an die Verfasserin. 24. Mai 2010. E-mail.
- Lenoski, Daniel. „The Symbolism of Rhythm in W.B. Yeats“. *Irish University Review* 7 (1977): 201-212.
- Lenoski, Daniel. „The Symbolism of Sound in W.B. Yeats: An Explanation“. *Etudes Irlandaises* 3 (1978): 47-55.
- Lenoski, Daniel. „W.B. Yeats and Celtic Spiritual Power“. *Canadian Journal of Irish Studies* 5.1 (1979): 26-51.
- Lepenies, Wolf. *Die drei Kulturen : Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. München: Hanser, 1985.
- Lessenich, Rolf. „Forms of Neopaganism from Blake to Yeats“. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Hg. Theodor Berchem *et al.* Berlin: Duncker & Humblot, 1995. 159-175.

- Linke, Angelika und Helmuth Feilke. „Oberfläche und Performanz – Zur Einleitung“. *Oberfläche und Performanz: Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*. Hg. Angelika Linke und Helmuth Feilke. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Lohner, Edgar. *Schiller und die moderne Lyrik*. Göttingen: Sachse & Pohl, 1964.
- Longley, Edna. „Critical debate, 1939-1970“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas. New York: Cambridge UP, 2010. 385-395.
- Ludwig, Hans-Werner. „Von der literarischen Moderne zum Faschismus? (Pound, Eliot, Yeats)“. *Von Poesie und Politik: Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*. Hg. Jürgen Wertheimer. Tübingen: Attempto, 1994. 28-63.
- Mann, Neil. „The Double Vision of Michael Robartes“.
<http://www.yeatsvision.com/DoubleVision.html>. 29. Juli 2011.
- Martschukat, Jürgen und Steffen Patzold. „Geschichtswissenschaft und „performative turn“: Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur“. *Geschichtswissenschaft und „performative turn“: Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Hg. Jürgen Martschukat und Steffen Patzold. Köln: Böhlau, 2003. 1-32.
- Materer, Timothy. „Occultism“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas. New York: Cambridge UP, 2010. 237-245.
- Mathes, Jürg (Hg.). *Theorie des literarischen Jugendstils*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Mathews, P. J. *Revival: The Abbey Theatre, Sinn Féin, the Gaelic League and the Co-operative Movement*. Cork: Cork UP, 2003.
- McCormack, WJ. „Did Yeats accept a prize of Nazi gold?“ *The Irish Times* 25 Jan 2010: 16.
- McKenna, Bernard. „Yeats, *Samhain*, and the aesthetics of cultural nationalism: ‘a supreme moment in the life of a nation’“. *Irish Studies Review* 18.4 (2010): 401-419.

- McNeill, Josephine. „W. B. Yeats“. *The Irish Times* 29 June 1965: 7.
- Meihuizen, Nicholas. „Yeats, Jung and the Integration of Archetypes“. *Theoria: A Journal of Studies in the Arts, Humanities and Social Sciences* 80 (1992): 101-16.
- Metzger, Michael M. „In Zeiten der Wirren: Stefan George's Later Works“. *A Companion to the Works of Stefan George*. Hg. Jens Rieckmann. Rochester: Camden House, 2005. 99-123.
- Münker, Stefan und Alexander Roesler. *Poststrukturalismus*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- Murray, Claire Masurel. „From the beauty of religion to the religion of beauty: Catholicism and aestheticism in fin-de-siècle poetry“. *Ecstasy and Understanding*. Hg. Adrian Grafé. London: Continuum, 2008. 16-26.
- N. N. „German Distinction for Dr. W. B. Yeats“. *The Irish Times* 16 February 1934: 7.
- N. N. „The Nobel Prize in Literature 1923". Nobelprize.org.
http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1923/. 29. Juli 2011.
- N. N. „William Butler Yeats Audio Files“. <http://students.depaul.edu/~tstukel/atd12.htm>. 29. Juli 2011.
- Neuß, Norbert. „Leerstellen für die Fantasie in Kinderfilmen – Fernsehen und Rezeptionsästhetik“. http://www.br-online.de/jugend/izi/text/neuss15_1.htm. 29. Juli 2011.
- Norton, Robert E. „Das schöne Leben als ethisches Ideal“. *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik: Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*. Hg. Roman Köster et al. Berlin: Akademie, 2009. 123-133.
- Norton, Robert E. *Secret Germany : Stefan George and His Circle*. Ithaca: Cornell UP, 2002.

- Ockenden, Ray. „Stefan George and the Heritage of Romanticism“. *Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert*. Hg. Hanne Castein und Alexander Stillmark. Stuttgart: Heinz, 1986. 41-59.
- Oelmann, Ute. „Der George-Kreis. Von der Künstlergesellschaft zur Lebensgemeinschaft“. *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hg. Kai Buchholz. Band 1. Darmstadt: Häusser, 2001. 459-464.
- Onega, Susana. „Structuralism and narrative poetics“. *Literary Theory and Criticism*. Hg. Patricia Waugh. New York: Oxford UP, 2006.
- Osterkamp, Ernst. „Die Küsse des Dichters: Versuch über ein Motiv im ‚Siebenten Ring‘“. *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘*. Hg. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschstein. Tübingen: Niemeyer, 2001. 69-86.
- Osterkamp, Ernst. *Poesie der leeren Mitte: Stefan Georges Neues Reich*. München: Carl Hanser, 2010.
- Pethica, James. „Aesthetics“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas. New York: Cambridge UP, 2010. 203-212.
- Pethica, James. „Yeats’s lyric drought, 1903-1908“. Unveröffentlichtes Manuskript, im Besitz der Verfasserin.
- Petersdorff, Dirk von. „Wie viel Freiheit braucht die Dichtung?: ‚Das Zeitgedicht‘ im ‚Siebenten Ring‘“. *George-Jahrbuch 5 (2004-2005)*: 45-62.
- Petrow, Michael. *Der Dichter als Führer?: Zur Wirkung Stefan Georges im „Dritten Reich“*. Marburg: Tectum, 1995.
- Pieger, Bruno. „Menschliche Gemeinschaft oder ‚Das Leben von Gedichten‘“. *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik: Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*. Hg. Roman Köster et al. Berlin: Akademie, 2009. 151-169.

- Plumpe, Gerhard. „Die Idee des „schönen Lebens“ im Kontext der Avantgarde“. *Das Ideal des schönen Lebens und die Wirklichkeit der Weimarer Republik: Vorstellungen von Staat und Gemeinschaft im George-Kreis*. Hg. Roman Köster et al. Berlin: Akademie, 2009. 65-76.
- Polenz, Peter von: „Die Sprachkrise der Jahrhundertwende und das bürgerliche Bildungsdeutsch“. *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 52 (1983): 3-13.
- Putzel, Steven D. „Towards an Aesthetic of Folklore and Mythology: W. B. Yeats, 1888-1895“. *Southern Folklore Quarterly* 44 (1980): 105-130.
- Raulff, Ulrich. *Kreis ohne Meister: Stefan Georges Nachleben*. München: C. H. Beck, 2009.
- Raulff, Ulrich. „Steinerne Gäste: Im Lapidarium des George-Kreises“. *Das geheime Deutschland: Eine Ausgrabung*. Hg. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2008.
- Rees, Thomas. „Ezra Pound and the Modernization of W. B. Yeats“. *Journal of Modern Literature* 4.3 (1975): 574-592.
- Regan, Stephen. „The fin de siècle, 1885-1897“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levitas. New York: Cambridge UP, 2010. 25-34.
- Rehbein, Boike. *Die Soziologie Pierre Bourdieus*. 2. Aufl. Konstanz: UVK, 2011.
- Reichardt, Sven. „Praxeologische Geschichtswissenschaft. Eine Diskussionsanregung“. *Sozial.Geschichte* 22 (2007): 43-65.
- Rice, David Talbot. *Byzantinische Kunst*. München: Prestel, 1964.
- Richardson, Brian. „Singular Text, Multiple Implied Readers“. *Style* 41.3 (2007): 259-274.
- Riedel, Manfred. *Geheimes Deutschland: Stefan George und die Brüder Stauffenberg*. Köln: Böhlau, 2006.

- Robertson, Ritchie. „George, Nietzsche, and Nazism“. *A Companion to the Works of Stefan George*. Hg. Jens Rieckmann. Rochester: Camden House, 2005.
- Roos, Martin. *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*. Düsseldorf: Grupello, 2000.
- Salinger, Hellmut. *William Butler Yeats: Seine Gedichte und Gedanken*. Bern: Francke, 1983.
- Sarang, Vilas. „The Byzantium Poems: Yeats at the Limits of Symbolism“. *Concerning Poetry* 11.2 (1978): 49-54.
- Schmidt, Jochen. „Griechenland als Ideal und Utopie bei Winckelmann, Goethe und Hölderlin“. *Hölderlin-Jahrbuch* 28 (1992-1993): 94-110.
- Schneider, Roland. „Nô“. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hg. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. Reinbek: Rowohlt, 1992. 700-703.
- Schneider, Tobias. „Stefan George und der Kreis der Kosmiker“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 44 (2000): 154-176.
- Schödlbauer, Michael. *Psyche, Logos, Lesezirkel: ein Gespräch selbdritt mit Martin Heidegger*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.
- Schuchard, Ronald. „The Countess Cathleen and the Revival of the Bardic Arts“. *South Carolina Review* 32.1 (1999): 24-37.
- Schuchard, Ronald. *The Last Minstrels: Yeats and the Revival of the Bardic Arts*. Oxford: Oxford UP, 2008.
- Schuler, Robert M. „W. B. Yeats: Artist or Alchemist?“. *Review of English Studies: A Quarterly Journal of English Literature and the English Language* 22.85 (1971): 37-53.
- Seeber, Hans Ulrich (Hg.). *20. Jahrhundert I*. Stuttgart: Reclam, 1984.

- Sidnell, Michael J. „Mr. Yeats, Michael Robartes, and Their Circle“. *Yeats and the Occult*. Hg. George Mills Harper. Toronto: Macmillan, 1975. 225-254.
- Sikka, Shalini. „Indian thought“. *W. B. Yeats in Context*. Hg. David Holdeman und Ben Levittas. New York: Cambridge UP, 2010. 256-265.
- Simonis, Annette. *Literarischer Ästhetizismus: Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- Simonis, Annette. „Politische Utopie und Ästhetik: Die deutsche William Morris-Rezeption“. *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Hg. Norbert Bachleitner. Amsterdam: Rodopi, 2000. 171-214.
- Strathausen, Carsten. „Of Circles and Riddles: Stefan George and the ‘Language Crisis’ around 1900“. *The German Quarterly* 76.4 (2003): 411-425.
- Spear, Jeffrey L. „Political Questing: Ruskin, Morris and Romance“. *New Approaches to Ruskin: Thirteen Essays*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. 174-193.
- Suglia, Joseph. „On the Nationalist Reconstruction of Hölderlin in the George Circle“. *German Life and Letters* 55.4 (2002): 387-397.
- The Oxford English Dictionary*. Vol. IV. Oxford: Clarendon Press, 1933.
- Thiersch, Paul. „Form und Kultus“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 2 (1911): 123-136.
- Travers, Martin. *Critics of Modernity: The Literature of the Conservative Revolution in Germany, 1890-1933*. New York: Peter Lang, 2001.
- Vieira, Fátima. „The concept of utopia“. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Hg. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge UP, 2010. 3-27.

- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Die mystische Tradition der Moderne. Ein unendliches Sprechen“. *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900*. Hg. Moritz Baßler und Hildegard Châtellier. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1998. 41-57.
- Waldschmidt, Christine. „Dunkles zu sagen“: *Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 2011.
- Waters, William. „Stefan George’s Poetics“. *A Companion to the Works of Stefan George*. Hg. Jens Rieckmann. Rochester: Camden House, 2005. 25-49.
- Weber, Frank. „Stefan George und die Kosmiker“. *Neue Deutsche Hefte* 198.2 (1988): 265-275.
- Wertheimer, Jürgen. „Ästheteten? Aktivisten? Terroristen? D’Annunzio und Stefan George“. *Von Poesie und Politik: Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*. Hg. Jürgen Wertheimer. Tübingen: Attempto, 1994. 15-27.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Aufl. Stuttgart : Kröner, 1989.
- Winkgens, Meinhard. „Leerstelle“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. 144-145.
- Winkgens, Meinhard, „Subtext“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. 266-267.
- Winkgens, Meinhard. „Wirkungsästhetik“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. 295-298.
- Wolfinger, Franz. „Fegfeuer: I. Religionsgeschichtlich“. *Lexikon für Theologie und Kirche: Dritter Band: Dämon bis Fragmentenstreit*. Freiburg i. Br.: Herder, 2006. 1204.
- Wolfskehl, Karl. „Die Blätter für die Kunst“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 1 (1910): 1-18.

- Wolters, Friedrich. „Gestalt“. *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 2 (1911): 137-158.
- Wunberg, Gotthart. „Hermetik – Änigmatik – Aphasie: Zur Lyrik der Moderne“. *Poetik und Geschichte: Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*. Hg. Dieter Borchmeyer. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- Wunberg, Gotthart: *Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne*. Hg. Stephan Dietrich. Tübingen: Narr, 2001.
- Zapf, Hubert. „Dekonstruktion“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. 22-23.
- Zapf, Hubert. „Dekonstruktivismus“. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. 23-28.
- Zink, Michel. „Materialität und Literarizität des Gebets. Beispiele aus dem französischen Mittelalter“. *Materialität der Kommunikation*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. 161-177.
- Zirker, Hans. „Religion: I. Begriff“. *Lexikon für Theologie und Kirche: Achter Band: Pearson bis Samuel*. Freiburg i. Br.: Herder, 2006. 1034-1036.