

# Wesenszüge des deutschen Symbolismus

JURIS KASTINS

Universität Lettlands

Recibido: 22 de enero de 2010

Aceptado: 6 de abril de 2010

## ABSTRACT

Die Studie enthält anfangs die Grundprämissen des französischen Symbolismus, soweit sie für das Verständnis der Poetologie von Hugo von Hofmannsthal und Stefan George wichtig sind (vor allem Beispiele von Mallarmé und einige Grundsätze von Baudelaire). Weiter werden eingehend die Ansichten Hofmannsthals über die moderne Lyrik analysiert, insbesondere anhand vom bekannten "Gespräch" zwischen Clemens und Gabriel – zwei fiktiven Gestalten, die unterschiedliche Positionen über das Wesen des Poetischen vertreten. Der abschließende Teil erörtert sowohl die poetologischen Maximen von Stefan George als auch einige Beispiele seiner Lyrik. Es wird zum Schluß kurz der Unterschied zwischen dem deutschen und dem französischen Symbolismus thematisiert.

**Schlüsselwörter:** französischer Symbolismus, deutscher Symbolismus, literarischer Einfluss, Literaturvergleich, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George.

## *Traits of German Symbolism*

## ABSTRACT

This article contains as an introduction the basic premise of French symbolism, and the extent of its importance in understanding the poetics of Hugo von Hofmannsthal and Stefan George (especially examples of Mallarmé and some principles by Baudelaire). Subsequently, Hofmannsthal's ideas on modern poetry are analysed in detail, especially with the help of the famous "Gespräch" between Clemens and Gabriel - two fictional characters, who differ in their opinions on the nature of poetry. The final section discusses both Stefan George's poetics maxims and some examples of his poetry. Finally, the difference between the German and French Symbolism is briefly discussed.

**Key words:** French Symbolism, German Symbolism, literary influence, literary contrast, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George.

## Rasgos del simbolismo alemán

### RESUMEN

El estudio habla inicialmente de las premisas básicas del simbolismo francés, en la medida en que sean importantes para la comprensión de la poética de Hugo von Hofmannsthal y Stefan George (sobre todo ejemplos de Mallarmé y algunos principios de Baudelaire). Además analiza en detalle las opiniones de Hofmannsthal acerca de la poesía moderna, en particular a través de la famosa “conversación” entre Clemens y Gabriel –dos personajes ficticios que representan diferentes posiciones sobre la naturaleza de la poesía. Acto seguido se explican tanto las máximas poetológicas de Stefan George como algunos ejemplos de su poesía. Por último se discute brevemente la diferencia entre el simbolismo francés y el alemán.

**Palabras clave:** simbolismo francés, simbolismo alemán, influencia literaria, comparación literaria, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George.

Bekanntlich ist der Symbolismus wie die Romantik eine gesamteuropäische geistige Bewegung. Das paradigmatische und das nationale Element in seiner Poetik aufschließen und analysieren zu wollen, ist eine komplizierte Aufgabe. Ein derartiger Versuch wäre jedoch sehr aufschlussreich, denn dabei erschiene der Symbolismus als Kern der neuen, der modernen Lyrik, und zwar nicht nur im literaturhistorischen Sinne, sondern auch in der Deutung ihrer poetischen Struktur.

Die Wurzeln des Symbolismus im engeren Sinne sind in der Lyrik von Baudelaire und im weitesten Sinne im Schaffen von Rimbaud, Verlaine und Mallarmé zu suchen. Waren die Anfänge der neuen Dichtungsweise bei Baudelaire noch mit der deutschen Romantik, insbesondere mit Novalis verbunden, so nahm die moderne Poetik auf Grund der eigenen Prämissen und Grundsätze ihre selbständige Entwicklung.

“Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge”, lautet die erste Sentenz von Novalis “Blüthenstaub”<sup>1</sup>. Versteht man unter dem “Unbedingten” das Absolute oder Göttliche, so nähert man sich der Prädestination des Symbolismus, der von der Suche nach dem geistigen Ursprung als zementierendem Urgrund des Dinglichen durchdrungen ist. Baudelaire sucht auf der Oberfläche, im Dinglichen, die Tiefe; nimmt man seinen Standpunkt an, so erscheinen die alltägliche soziale Welt und die Natur auf einmal als Träger des Symbolischen: “Bei gewissen, nahezu übernatürlichen Seelenzuständen offenbart sich die Tiefe des Lebens völlig in dem Schauspiel, so gewöhnlich es auch sei, das man vor Augen hat. Es wird zum Symbol dieser Tiefe”<sup>2</sup>.

Eben “diese Tiefe” ist in der Seele des Dichters zu ergründen, wo eine neue Welt entsteht – es ist die symbolische Schaffung der ursprünglichen Idee in der Gestalt der “Empfindung des Neuen”. Solche Gedanken fanden ihre poetische Verkörper-

<sup>1</sup> NOVALIS, *Werke in einem Band*. München, Wien: Carl Hanser 1984, S. 425.

<sup>2</sup> HÖLLERER, W. (Hg.), *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1966, S. 45.

rung und theoretische Bestätigung in den Werken von Rimbaud, Verlaine und Mallarmé. Dieser Aspekt muss deshalb besonders hervorgehoben und akzentuiert werden, weil der spätere deutsche Symbolismus – wie im Folgenden aufgezeigt werden soll – die Ideen des französischen auf eigene Art in der deutschen Lyrik ausgedrückt hat.

Die göttliche Idee bewegt Rimbaud nicht mehr, doch steht dieser Revolutionär der neuen Dichtung auf den Barrikaden der Moderne – er will eine noch nie dagewesene poetische Sprache finden, “die, früher oder später, allen Sinnen zugänglich sein würde”, “[...] ich zeichnete da das Unaussprechliche auf”, beteuert er<sup>3</sup>.

Damit aber verrät er das Geheimnis des Symbolischen – es ist der Begriff des Unaussprechlichen, der geistigen Substanz, die das Chaos (oder auch nur das scheinbar Chaotische) ordnet. “Ich erfand die Farbe der Vokale! [...] Ich bestimmte Form und Bewegung jedes Konsonanten...”, behauptet Rimbaud. Und das hat er mit Hilfe der schöpferischen Phantasie erreicht, denn er versichert weiter: ich verdeutlichte “meine magischen Spitzfindigkeiten mit der Halluzination der Worte”. Die Verwirrung des Geistes ist etwas Heiliges, “goldner Funke des Lichtes Natur”, weil dadurch die Welt mit Hilfe des diktatorischen Dichter-Ich zusammengehalten wird. Dementsprechend versucht auch Mallarmé in seinen Überlegungen zu begründen, “wie sich unser Geist mit dem Absoluten verbinden kann”<sup>4</sup>. Statt des wirklich Dinglichen wird das Produkt des Geistes – das Wort, die Sprache – gesetzt, denn die Idee des Wortes gibt uns die Möglichkeit, “Idee selbst” endlich in Poesie zu fassen: “Ich sage: eine Blume! und aus dem Vergessen, in das meine Stimme keinerlei Umriß schickt, nämlich als etwas anderes als die gewußten Kelche, steigt musikalisch, Idee selbst und voller Süße, die in allen Sträußen abwesende auf”<sup>5</sup>.

Die materielle Welt wird durch die magischen Phantasiegebilde, wo das Unsagbare in Musik aufgeht, aufgelöst. Die gesamte Darstellung der Welt wird von *einer* Idee durchleuchtet, alle Farben, Nuancen, Gerüche und Töne, alle gegenständlichen Präsenzen streben dieser unerreichbaren, dieser unaussprechlichen Mitte zu. Dadurch wird in der Dichtung das Wesen der symbolistischen Deutung der Existenz geprägt.

Baudelaire hat ein Gedicht geschaffen, in dem er *die Natur* als Tempel aller Formen und Gestalten verherrlicht, und Mallarmé sieht *in einem Fächer* seiner Frau eben *das Ding*, in dem die Verkörperung der unaussprechlichen Idee zu ahnen ist:

Niemals wird mit andren tönen  
Als mit sanftem flügelwehn  
Aus dem reich dem kostbar-schönen  
Je ein neuer vers entstehn

Fittichwehendes entzücken  
Soll der fächer leicht beschwingt

<sup>3</sup> Ibid., 71.

<sup>4</sup> Ibid., 52.

<sup>5</sup> Ibid., 56.

Der dort hinter deinem rücken  
Leuchtend aus dem spiegel blinkt.  
[...]<sup>6</sup>

Das Unfassbare, das Melodiöse wird mehrmals bei Mallarmé betont, denn eben daraus entsteht der lyrische Vers. Der Reichtum der menschlichen Beziehungen versinnbildlicht "sanftes flügelwehn", was auch Freude am Sinnhaften und Zärtlichen bedeutet. Es geht bei Mallarmé um die Befreiung von festen Formen und poetischen Ausdrucksmitteln – was dann übrigbleibt, ist "die Melodie der Worte". Verlaine seinerseits kämpft für die Befreiung der Form, weil das verbindende Glied der Dinge doch nur die Melodie sein kann! *Alle Dinge* sind gleich, da ihnen *eine einzige* Idee zu Grunde liegt. Sie lässt sich auch in poetischen Worten nicht deutlich genug ausdrücken – dem geistigen Zentrum der Welt am nächsten:

[...] Musik und nur  
Musik! Und sei dein Vers die Seele,  
die sich wie eines Vogels Kehle  
tönend verbreitet im Azur.<sup>7</sup>

"Die Musik der Seele" bedeutet, dass die Realität eigentlich zur Schaubühne des Subjekts wird: Landschaften, Jahreszeiten, Wetter u.Ä. werden mit den psychologischen Prozessen nicht nur auf Grund einer Parallele verglichen, sondern sie werden sogar mit ihnen *identifiziert*: das Äußere wird das Innere, das Innere ist das Äußere. So entsteht "das Jahr der Seele", die künstlerische Darstellungsmethode zugleich, die von den deutschen Symbolisten, besonders von Hofmannsthal und George, aufgegriffen und künstlerisch verwirklicht wird.

Zuerst kritisiert Hofmannsthal die banale Auffassung von Lyrik im Sinne eines "bildlichen Ausdruck[s]", der "reich an Bildern" ist. Er deklariert, dass eine solche Interpretation von "Bilder-Metaphern" als etwas "äußerlich Angeheftetes" grundfalsch ist, denn der "bildliche Ausdruck ist Kern und Wesen aller Poesie". Dadurch wird "der Schmuck" als leere Form von der eigentlich poetischen Natur der Lyrik für immer getrennt. Hofmannsthal meint damit die Untrennbarkeit von Form und Inhalt, präziser gesagt, er behauptet mit Recht, dass die Form alleine der Inhalt ist und dass man "hinter einem Gedicht" nicht den "eigentlichen Sinn" suchen sollte: "[...] aber auch Affen suchen hinter einem Spiegel einen Körper!", lacht er die Dilettanten aus<sup>8</sup>.

Ist *das Bild* der poetische Inhalt, so sollte man in ihm "das Wirkliche", wie der Dichter es nennt, suchen und finden. "Das Wirkliche ist nicht viel mehr als der feurige Rauch, aus dem die Erscheinungen hervortreten sollen; doch sind die Erscheinungen Kinder dieses Rauches", meint er<sup>9</sup>. Eben dieser Satz führt uns zur

<sup>6</sup> MALLARMÉ, ST., *Sämtliche Gedichte*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider 1984, S. 97.

<sup>7</sup> HÖLLERER, W. (Hg.), op. cit., 58.

<sup>8</sup> HOFMANNSTHAL, H.V., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891-1913*. Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 234.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 235.

symbolischen Deutung der poetischen Bilder. “Feuriger Rauch” ist genau das, was bei den französischen Symbolisten “Idee”, “Wesen” bedeutet, die in verschiedenen Erscheinungsformen hervortreten:

Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht,  
Daraus der Geist der Gottheit strahlt und glüht,  
Daraus der Wein der Weisheit schäumt und sprüht,  
Daraus der Laut der Liebe zu uns spricht.  
[...]<sup>10</sup>

“Der Geist der Gottheit” ist die symbolisch geprägte Idee, aus der wie aus dem Rauch oder wie aus dem Wein die Dinge schäumen und sprühen und Gegenstände entstehen, verfallen und erlöschen; der Dichter aber fasst sie in Bilder und verkörpert darin “den Geist der Gottheit”. Er befasst sich also mit den Erscheinungen, begnügt sich aber nicht damit, sondern versucht, die Idee sprachlich zu äußern, für die er jedoch keine poetische Sprache findet. Die poetischen Bilder verlieren hingegen dadurch nichts von ihrem Wesen, denn in ihnen *ist* schon die Idee verkörpert. Der Dichter hat den größten Vorzug – er steht dem Wesen der Existenz durch die Lyrik am nächsten, er versteht, dass alle Dinge als Brüder und Kinder *eines Blutes aufzufassen* und darzustellen sind. Hier tritt besonders klar das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen zutage, zwischen der Einmaligkeit und der Idee, denn das Wesen des Künstlerischen ist in der Unwiederbringlichkeit eines Objekts, das auch den Dichter als schöpferisches Subjekt miteinbegreift, verkörpert. In der Poetik der Kunst ist schon der Vorzug des einzelnen Wesens zu suchen, denn der Künstler ist diejenige Natur, die das Zusammenlaufen von tausend Fäden, die aus den Tiefen der Unendlichkeit herkommen, sieht, versteht und poetisch darbietet. Es geht Hofmannsthal also um das Problem des Einzelnen und der allgemeinen Grundidee, die das Wesen jedes Dinges wie auch der gesamten Existenz ist. Die verschiedenen Erscheinungsformen von Einzelwesen treten als Grund für das Manifestieren der Idee auf. Ebenso wie bei den französischen Symbolisten ist die Art und Weise dieses Manifestierens auch bei Hofmannsthal die Grundfrage der Poesie. So sind die Erscheinungen jeglichen Charakters “das Brot” des Künstlers, doch bei der Darstellung der Einzelheiten darf er nie vergessen, dass sie gleichzeitig die Ausprägungen der Idee sind – in diesem Sinne ist der Gedanke Hofmannsthals von den “tausend Fäden”, welche die Dinge vereinen, zu verstehen.

Da das Irdische mit dem Geistigen aufs engste verbunden ist, lässt sich das Konkrete mit dem Abstrakten leicht in einer Metapher verbinden. Im Gespräch zwischen Clemens und Gabriel erklärt der letztere die symbolistische Lyrik von George, wobei er mit der Erklärung des Titels des Gedichtbandes *Das Jahr der Seele* beginnt. Was bedeutet das? Wie ist dieser Titel zu verstehen? Das menschliche Leben wird hier symbolisch als ein Jahr dargestellt – in diesem Sinne ist “ein Herbst”

<sup>10</sup> HOFMANNSTHAL, H.V., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte. Dramen I. 1891-1898*. Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 86.

mehr als nur der natürliche Vorgang: er enthält in sich einen anderen, verallgemeinernden Sinn, den Gabriel “das Andere” nennt. Eine Landschaft aus einer geographisch-biologischen und einer gegenständlich gefassten wird plötzlich zur seelischen Szenerie – einer Stimmung, eines psychologischen Zustandes oder einer geistigen Symbolik. Hinter der Zeit- und Raumdimension offenbart sich das Geistige. Bezeichnet Gabriel es im Gespräch als “den Anderen”, so wird es im Gedicht präziser als “Geist der Gottheit” definiert, worunter die der Welt zu Grunde liegende Idee zu verstehen ist. Auf welche Weise kommen wir zur “Lesung” dieser symbolischen Landschaft? Gabriel lehrt Clemens, die Landschaft durch die Gefühle zu deuten, denn eine seelische Landschaft kann nur durch die tiefsten “Zustände unseres Inneren” erfahren werden – so wird die Jahreszeit in der Natur zur Jahreszeit der inneren seelischen Welt. Hofmannsthal setzt die Lehre der französischen Symbolisten von der geistigen Verflochtenheit der Welt mit der Seele fort: “Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins”, erklärt Gabriel die geistige Substanz der Materie. Das Ich wird nur als “ein Taubenschlag” erklärt, d.h. wir sammeln die Eindrücke der gegenständlichen Welt in unseren Gefühlen, die ein und aus gehen, doch der Dichter sammelt auf diese Weise auch den geistigen Hauch der materiellen Welt. Gegenständliche Ausprägungen, Empfindungen der Idee werden wiederum zu materiellen Gefühlen und in der Dichtung zur menschlichen Sprache, zur Sprache der Poesie.

Das Hauptanliegen von Hofmannsthals symbolistischer Poetologie ist jedoch die Definition der Aufgabe der Lyrik. Clemens, erfreut über die neue dichterische Sprache, versteht sie als eine Sprache von Bildern und Symbolen, weil “sie [...] eine Sache für die andere [setzt]”<sup>11</sup>. Gabriel erklärt Clemens’ Fehler folgendermaßen: “Niemals setzt die Poesie eine Sache für die andere, denn die Dichtung *setzt die Sache selbst*”<sup>12</sup>.

Hofmannsthal verneint die verschönende, kulissenhafte Funktion der falsch verstandenen Poesie und unterstreicht ihre Aufgabe in der Offenbarung der Zauberkraft jeglichen Gegenstandes. Die Poesie nährt sich dem Mark der Dinge, sie entdeckt die Idee in den Dingen selbst – eben darin sieht sie die Funktion der symbolischen Sprache der Lyrik. Aus jedem Gebilde der Welt soll der Dichter das Wesen “herausschlürfen”, erklärt Gabriel. Er nennt ein Beispiel aus der deutschen Lyrik – es ist das Gedicht von Hebbel, in dem zwei Schwäne vorkommen. Doch es geht nicht um wirkliche Tiere, sondern um ihre eigenartige symbolische Gestalt, da die Tiere Hieroglyphen oder “lebendige geheimnisvolle Chiffren” sind. So kommen wir wieder zum “göttlichen Hauch” zurück, denn mit den Schwänen will der Gott seinen unaussprechlichen Sinn “schreiben”. Das Anliegen des Dichters besteht in der Verwebung dieser göttlichen Chiffren – der Schwäne und ihrer Schrift.

Berühmt ist die Begründung des Symbolismus bei Hofmannsthal durch die Identifizierung des Priesters mit dem Opfer. Gabriel erklärt in seinem philosophischen

<sup>11</sup> HOFMANNSTHAL, H.V., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 498.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 498-499.

Diskurs weiter, wie das Symbol überhaupt verstanden sein muss. Er nimmt den heidnisch-magischen Brauch der Urvölker und erklärt den Tod eines Schlachtopfers – eines Tiers – durch die Identifizierung des Menschen mit dem geopfertem Wesen.

Im Moment der Opferung ist das menschliche Dasein “für die Dauer eines Atemzugs” aufgelöst im fremden Dasein, nämlich in der tierischen Existenz. Der Dichter wird wiederum dem uralten Magier, der das Tier schlachtet, angeglichen, weil nur er das tierische Blut als sein eigenes fühlt: Die Identität des fremden Daseins mit dem menschlichen Dasein ist der “Zauber”. Auf diese Weise erfährt der Dichter das Wesen der Natur (und der Opfertod mit dem fremden Blut ist nur ein Mittel dazu), also die Aneignung des “Anderen”. So lösen wir uns auf in den Symbolen, behauptet Gabriel. Wie ist aber diese “Bezauberung” oder Identifikation möglich? Der Grund des Mystischen ist die Gleichheit aller Wesen, in erster Linie des eigenen und des fremden Wesens, weil die Welt eine Einheit ist. “Tier” und “Ich” – das ist nicht etwas Verschiedenes, sondern etwas Identisches. Diese Einheit als Grundlage der Existenz wird durch den Ideenanfang gesichert, deshalb darf man nicht sagen, dass ein Ding für das andere *gesetzt wird*: Die “Dinge” bilden vielmehr schon in sich eine Einheit:

Das Innerste ist offen ihrem Weben;  
Wie Geisterhände in versperrtem Raum  
Sind sie in uns und haben immer Leben.

Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.<sup>13</sup>

Die Einheit ist der geformte Gedanke, der doch so schön ist, meint Clemens und findet einen wunderbaren Vergleich, der die Allmacht des Geistigen illustriert: “[...] hat dieser Gedanke nicht den Glanz des Lebens in sich verzehnfacht, wie die Perlen den feuchten Schimmer der nackten Hand in sich saugen und zehnfach widerstrahlen?”<sup>14</sup> Die Natur “glänzt” in dem poetischen Gedanken, denn sie kann sich selbst nicht ausdrücken – dazu dienen die Poesie und der Dichter. Schön ist die Welt im Blühen, Leben und auch Sterben, aber nur der poetische Gedanke drückt den Sinn der Existenz aus, deshalb schwebt er unglaublich viel höher als jedes Objekt der Natur. Das Gedicht ist das schönste Gleichnis in der Welt, es ist die Verallgemeinerung, “ein Zauberwort”, “ein Elfenbein – durchsichtig wie die Luft”, “ein ungeheures Jenseits”; geheimnisvoll und rein deutet es die symbolische Weise der Welt und zeigt, dass eigentlich alles in ihr zusammengeflochten ist. Dieses “Wunder” schafft eine neue, geistige “Landschaft der Seele”, die wunderbarer als “die Landschaften des gestirnten Himmels” ist. Hofmannsthal sprengt nicht die Grenzen des Symbolismus von Baudelaire und Verlaine und öffnet nicht die Türen zum frühen Surrealismus, wie es bei Rimbaud zu spüren ist, der nicht nur die Vokale mit

---

<sup>13</sup> HOFMANNSTHAL, H.V., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte. Dramen I. 1891-1898*, op. cit., 22.

<sup>14</sup> HOFMANNSTHAL, H.V., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, op. cit., 506.

bestimmten Farben verbindet, sondern auch anstelle der Fabrik eine Moschee sieht und somit die mimetische Tradition bricht. Hofmannsthals Symbolismus bleibt im Rahmen der neuromantischen Bewegung, als Erbe des Klassischen, wovon auch die Form seiner Gedichte zeugt. Er gelangt auch nicht zum Formkult eines Mallarmé, der die Möglichkeit zur Entfaltung der Lyrik bei George und später im Expressionismus öffnet. Hofmannsthals Symbolismus bleibt an der Grenze der Grundprinzipien der Moderne stehen und will sie nicht übertreten.

Anders sieht es bei Stefan George, dem bedeutendsten Dichter der Neuromantik und des deutschen Symbolismus, aus. Schon seine besondere Schrift und seine persönliche Position – der Dichter als Prophet und Priester, als Auserwählter unter den Menschen – verrät die Differenz zwischen Hofmannsthal und Verlaine einerseits und Mallarmé und Rimbaud andererseits. Zwar akzeptiert George die Grenznormen von Mallarmés Poetologie mit dem Spiel der Buchstaben nicht, doch zielt er genau wie dieser auf die Musikalität der Verse und die Pflege der ausgesuchten Formvirtuosität: “Den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn [...] sondern die form d.h. durchaus nichts äußerliches sondern jenes tief erregende in maass und klang”<sup>15</sup>, mahnt der Prophet.

Verlaine würde in Bezug auf “maass und klang” zustimmen, doch es ist schwer vorstellbar, dass er prinzipiell gegen die Wirkung der Dichtung auftreten würde. “In der dichtung [...] ist jeder der noch von der sucht ergriffen ist etwas zu ‚sagen‘ etwas ‚wirken‘ zu wollen nicht einmal wert in den vorhof der kunst einzutreten”, entscheidet George<sup>16</sup>.

Wie fremd würden diese Gedanken für Baudelaire, Verlaine und auch Rimbaud klingen! Setzt der Formkult sich selbst Grenzen, so schneidet er den Faden, der alle Gegenstände verbindet und ihren Sinn im Gedicht als Idee ausdrückt, entschieden ab. George erklärt die Kunst zum Selbstzweck, ohne mit dem Leben zu “vernünfteln” und zu “hadern” – das sollte heraus aus der Kunst, lehrt der Priester. Für George ist es wichtig, die poetische, d.h. symbolische Welt zu “sterilisieren”, damit die raue Wirklichkeit ihn nicht dabei stört, ein Kunstreich aufzubauen.

Der Traum scheint hier das beste Mittel zu sein, denn er sichert die absolute lyrische Freiheit: “Das wesen der dichtung wie des traumes”, schreibt George in dem Artikel “Über Dichtung”. Der Traum verwischt alle Grenzen und schafft “das geheimnis des übergangs”, wo “Ich und Du, Hier und Dort, Einst und Jetzt nebeneinander bestehen und eins und dasselbe werden”<sup>17</sup>.

Der Traum ermöglicht aber auch die Verwirklichung der symbolistischen Poetik, denn nur im Traumzustand kann man die verschiedensten Sphären des Daseins ineinander schieben und sie auf einen Nenner bringen. In der Kunst, meint aber George, kennt nur die Dichtung “allein [...] das geheimnis der erweckung des übergangs”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> GEORGE, St., *Werke. Ausgabe in vier Bänden*. Band 2. München: dtv 1983, S. 310.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., 311.

<sup>18</sup> Ibid.



In diesem Sinne entsprechen die poetischen Prinzipien des georgischen Symbolismus den Grundforderungen der Moderne. Nicht die Wiedergabe von Inhalten, sondern die entscheidende Rolle der Form führt ihn zum höheren Leben, zum Sinnbild. In der Notiz über die Dichtung nennt er es “das Urbild” – eine ungemeine Verallgemeinerung “vieler menschlicher gestalten”<sup>19</sup>. Es ist ein symbolischer “Teppich des Lebens”:

Hier schlingen menschen mit gewachsen tieren  
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze  
Und blaue sicheln weisse sterne zieren  
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kahle linien ziehn in reich-gestickten  
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig  
*Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten...*  
Da eines abends wird das werk lebendig.<sup>20</sup>

Da kommt doch “die lösung”! Und wie kann sie formuliert oder gezeigt werden?

Sie wird den vielen nie und nie durch rede  
Sie wird den selten selten im gebilde.<sup>21</sup>

Überhaupt nicht! Nur der prophetische Dichter kann diese Lösung in seiner Lyrik “selten” poetisch “im gebilde” durch ein Symbol zeigen, sonst wäre das Unnennbare und das Unaussprechliche nicht zu verkörpern, insistiert George. Das Geheimnis bleibt im poetischen Bilde, es ist jedoch endgültig nicht zu entziffern und zu formulieren. “Der Teppich des Lebens” ist kein realer Gegenstand, ebenso wie das Jahr der menschlichen Seele kein reales Kalenderjahr ist, sondern nur eine Konstruktion des poetischen Geistes, wo sich der Sinn des Abstrakten mit dem Konkreten kreuzt – dadurch kommt das von den französischen Vorläufern geschaffene deutsche Symbol unverschattet zur Geltung:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme  
Der garten den ich mir selber erbaut.<sup>22</sup>

Es ist ein rein kreatives Objekt der dichterischen Imagination – das Symbol der “dunklen grossen schwarzen blume”, für die George eintritt und die er in seinen Garten setzen will. Er kann sie sorglos hineinpflanzen, denn sie braucht keine Atmosphäre und keine Sonne: sie ist ein Postulat der symbolistischen Moderne.

In seiner ausgezeichneten Charakterisierung der Lyrik Georges formuliert Gundolf einen Satz, der nicht nur den *Zauber* seines Schaffens beschwört, sondern auch

<sup>19</sup> Ibid., 312.

<sup>20</sup> Ibid., Band 1., 192.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> GEORGE, ST., *Werke. Ausgabe in vier Bänden*. Band 1. München: dtv 1983, S. 49.

die andere Richtung der magischen Dichtung nennt – es ist die Natur und dementsprechend die deutsche Naturlyrik: “Der Zauber: das ist die in der Menschenseele gesammelte, unmittelbar durch Formen wirkende, über das Denken hinausreichende Schöpfungsfülle, mag man sie Natur oder Gott nennen”<sup>23</sup>.

Abschließend ist festzustellen, dass auch die deutsche Naturlyrik viele gemeinsame Züge mit der Neuromantik und mit dem Neosymbolismus aufweist. Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann sind die hervorragendsten Vertreter dieser Richtung vor dem Zweiten Weltkrieg; in der Nachkriegsperiode ist in diesem Zusammenhang das Schaffen von Günter Eich zu erwähnen, insbesondere seine komplizierte Evolution von der Naturlyrik als einer besonderen Form des Neosymbolismus bis zur Grenze der konkreten Poesie. Die Analyse dieses Prozesses würde jedoch den Rahmen dieses Beitrags sprengen.

---

<sup>23</sup> GUNDOLF, F., *Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider 1980, S. 231.