

Martin Roos

Stefan Georges Rhetorik
der Selbstinszenierung

Grupello Verlag

DAS AUGEN LIEST MIT – schöne Bücher für kluge Leser
Besuchen Sie uns im Internet unter: www.grupello.de
Hier finden Sie Leseproben zu allen unseren Büchern, Veranstaltungshinweise und Besprechungen. e-mail: grupello@rp-pro.de

Martin Roos, geboren 1967; Studium der Allgemeinen Rhetorik, Literaturwissenschaft und Linguistik in Paris, London, Wien, Amsterdam und Tübingen; journalistische Tätigkeit bei Radio-Schleswig-Holstein in Kiel, ProSieben-Nachrichten in München, RTL-Fernsehstudio New York, *Rheinische Post* Düsseldorf, Deutsche-Welle-TV Brüssel, Tageszeitung *Het Parool* Amsterdam; Stipendium der Heinz-Kühn-Stiftung; Promotion mit der vorliegenden Arbeit an der Neuphilologischen Fakultät der Universität Tübingen (2000); arbeitet als Journalist beim *Handelsblatt* in Düsseldorf.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Roos, Martin: Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung /
Martin Roos. – 1. Aufl. – Düsseldorf : Grupello Verl., 2000
Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 2000
ISBN 3-933749-39-5

1. Auflage 2000

© by Grupello Verlag
Schwerinstr. 55 · 40476 Düsseldorf
Tel.: 0211-491 25 58 · Fax: 0211-498 01 83
Umschlaggestaltung: Thomas Klefisch
Druck: Müller, Grevenbroich
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-933749-39-5

INHALT

| | |
|---|----|
| Vorwort | 7 |
| Einleitung Rhetorische Bildung und Stefan George | 13 |
| 1. Letternkunst und Letternkult | 21 |
| 1.1 Möglichkeiten der Schrift | 21 |
| 1.2 Schrift im Jugendstil | 24 |
| 1.3 Georges Schrifterneuerung | 29 |
| a.) Letternsuche | 29 |
| b.) Georges Lese-Schrift | 32 |
| 1.4 Das Lesen | 36 |
| a.) Tradition | 36 |
| b.) Wirkung des Lesens | 40 |
| 1.5 Mnemotechnik | 46 |
| 1.6 Die Graphologie und die StG-Schrift | 53 |
| 2. Buch und Buchgestaltung | 58 |
| 2.1 Georges Meister: Morris und Mallarmé | 58 |
| a.) William Morris | 58 |
| b.) Stéphane Mallarmé | 63 |
| 2.2 Georges Buchgestalter: Melchior Lechter | 66 |
| 2.3 George als Verleger und Buchkünstler | 71 |
| a.) Aura des Handwerklichen | 71 |
| b.) Formen der Veröffentlichung | 73 |
| c.) Strategie der Exklusivität | 80 |
| d.) Gestalt der Prachtausgaben | 82 |
| 2.4 Der Maximin-Kult | 86 |
| a.) Georges Gott | 86 |
| b.) Das Gedenkbuch | 92 |

| | |
|---|-----|
| 3. Der Dichter als Bild | 100 |
| 3.1 Aspekte der Fotografie | 100 |
| 3.2 Körperliche Beredsamkeit | 103 |
| a.) Funktion der Fotografie bei George | 103 |
| b.) Mittelbare und unmittelbare Aura | 107 |
| c.) Inszenierte Abbilder | 110 |
| 3.3 Physiognomik | 117 |
| a.) Körpersignale | 117 |
| b.) Physiognomik als Deutungsrahmen | 121 |
| c.) Gestalt | 126 |
| 4. Persuasives Geschehen | 130 |
| 4.1 Zirkel und Bünde | 130 |
| 4.2 Der Kreis als Staat | 135 |
| 4.3 Die Verlockungen des <i>Schönen Lebens</i> | 143 |
| 4.4 Ritualisierungen | 152 |
| 4.5 Die Macht des Meisters | 161 |
| 4.6 Das Geheime Deutschland | 174 |
| 4.7 Das Ende der ästhetischen Herrschaft | 186 |
| 5. Zusammenfassung | |
| Die rhetorischen Aspekte der Selbstinszenierung Georges | 191 |
| 6. Text- und Bildanhang | 195 |
| 7. Literaturverzeichnis | 209 |

VORWORT

Ein Merkmal der Intellektualisierung ist die Rationalisierung der Welt durch Wissenschaft und wissenschaftlich orientierte Technik. Wir wissen nun, daß »prinzipiell keine geheimnisvollen, unberechenbaren Mächte«¹ in der Welt herrschen. »Nicht mehr wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muß man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. [...] Technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche.«² Max Webers These von der »Entzauberung der Welt«³ stellt sich mit ihrer Forderung nach einer sinnvoll orientierten Lebensordnung energisch gegen die Lehre einer ausschließlich vom rational empirischen Erkennen abhängigen Welt.⁴

Stefan Georges Bemühen um Schrift und Buch, welche bisher den Gelehrten der »Gutenberg-Galaxis«⁵ Ordnung und lebensimmanenten

1 Max Weber: *Civitas Gentium*. Schriften zur theoretischen Soziologie und zur Soziologie der Politik und Verfassung, hg. und mit Anmerkungen versehen von Max Graf zu Solms, Frankfurt / Main 1947, S. 8. Vgl. auch Norbert Bolz: *Intime Kunst*. Max Weber und Stefan George. In: ders.: *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*, München 1989, S. 7 und S. 145f.

2 Max Weber: *Civitas Gentium*, S. 8.

3 Max Weber: *Civitas Gentium*, S. 8.

4 Vgl. Manfred Frank: *Die Dichtung als »Neue Mythologie«*. In: Karl-Heinz Bohrer (HG): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt / Main 1983, S. 15-40. »Die Ausweitung des Maßstabs rationaler Kontrolle und instrumentalen Handelns auf alle Bereiche der Gesellschaft führt unmittelbar zu einer Säkularisierung und Entmythisierung [...] der handlungsorientierten Weltbilder und kulturellen Überlieferungen.« Ebda., S. 25. Ebenfalls vgl. Wolfgang J. Mommsen: *Rationalisierung und Mythos bei Max Weber*. In: Karl-Heinz Bohrer (HG): *Mythos und Moderne*, S. 382-402, hier S. 382.

5 Marshall McLuhans Buch »Gutenberg-Galaxis« (London 1962) ist eine Zusammenfassung der grundsätzlichen Erkenntnisse McLuhans über Medien am Ende des Buchzeitalters. Es beschäftigt sich eingehend mit den Auswirkungen des gedruckten Wortes auf die Kultur. Die »Gutenberg-Galaxis«, das heißt die fünfhundert Jahre der Gutenberg-Kultur, ordnet McLuhan folgendermaßen ein: »Vor uns liegen zwei völlig unvereinbare Gegenstände: eine Südseemaske, die die primitive Kultur und den voralphabetischen Menschen repräsentiert, und ein Fernsehapparat, stellvertretend für den nachalphabetischen, elektronischen Menschen. Zwischen diesen beiden Extremen liegt die *Gutenberg-Galaxis*, fünfhundert Jahre Typografie, die das Ergebnis von einem Jahrtausend phonetischen Alphabets sind.« In: Gerald Emanuel Stearn (HG): *McLuhan. Für und Wider*, Düsseldorf / Wien 1969, S. 144. McLuhans »Gutenberg-Galaxis« ist nicht mehr Diskussionsstandard. Es sei hier auf sein (in Zusammenarbeit mit Bruce

Sinn stifteten, ist in die Reihe des Engagements für die Wiederverzauerung einer entzauberten Welt einzuordnen.⁶ Er lehnte sich gegen den Niedergang des Dichterischen und Imaginativen auf und wollte ein Gefühl für das Erhabene wiederbeleben. Schon zu seiner Zeit hatte die Massenproduktion von Bildern eine Umfunktionierung »des menschlichen Wahrnehmungsapparats«⁷ bewirkt. Walter Benjamin deutete das Ende der Handschrift als den Beginn der Computertastatur-Ära:

»Die Schreibmaschine wird dem Federhalter die Hand des Literaten erst dann entfremden, wenn die Genauigkeit typographischer Formungen unmittelbar in die Konzeption seiner Bücher eingeht. Vermutlich wird man dann neue Systeme mit variabler Schriftgestaltung benötigen. Sie werden die Innervation der befehlenden Finger an die Stelle der geläufigen Hand setzen.«⁸

R. Powers entstandenes) letztes Werk hingewiesen: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert.* Vorwort v. Dieter Braake. Deutsch v. Claus-Peter Leonhard, Paderborn 1995. Zu neueren Überlegungen vgl. auch Michael Gieseke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien,* Frankfurt / Main 1991. Sowie Michael Gieseke: *Sinnenwandel. Sprachwandel. Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informati- onsgesellschaft,* Frankfurt / Main 1992.

- 6 Vgl. zum Begriff Engagement H.G. Coenen: *Engagierte Literatur.* In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik,* hg. v. Gert Ueding, mitbegründet v. Walter Jens, Tübingen 1994, Band 2, Spalte 1138ff., hier Spalte 1149, Stichwort *Literarhistorische Polarisierungen.*
- 7 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften,* Frankfurt / Main ²1978, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,2 S. 466. Die »Umgruppierung der Apperzeption« (ebda., S. 466) ist nach Benjamin vor allem auf den Film und das Kino als »Schule der neuen taktilen Apperzeption« zurückzuführen. Vgl. Norbert Bolz: *Interface: Walter Benjamin. Schrift-Bild-Film. Abschied von der Gutenberg-Galaxis.* In: ders.: *Theorie der neuen Medien,* München 1990, S. 67-110, hier S. 96. Der Film erweist sich »als der derzeit wichtigste Gegenstand jener Lehre von der Wahrnehmung, die bei den Griechen Ästhetik hieß.« In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften,* Bd. I,2 S. 446.
- 8 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften,* Bd. IV,1 S. 105. Vilém Flusser hat das Schreiben als archaische Geste verabschiedet: »Das offizielle Denken einer immer bedeutenderen Elite äußert sich in der Programmierung kybernetischer Datenbanken und Rechanlagen, die eine andere Struktur haben, als die Geste des Schreibens. Und die Massen werden durch die Codes technischer Bilder programmiert und in diesem Sinn wieder zu Analphabeten (der Systemanalytiker braucht nicht zu schreiben, der Computer funktioniert ohne Alphabet, und der Massenmensch hat es nicht nötig zu lesen, das Fernsehen informiert ihn ohne Buchstaben).« In: ders.: *Gesten,* Düsseldorf 1991, S. 48.

Zum Ende des 20. Jahrhunderts ist die massenmediale Erweiterung der menschlichen Sinne weiter angewachsen. Das Radio fungiert – wie Brecht 1932 formulierte – als »akustische[s] Warenhaus«,⁹ und »das Fernsehen wird primär als eine wohldefinierte Maschine zur genußreichen Gehirnwäsche eingesetzt.«¹⁰ Nach Hans Magnus Enzensberger ist es die einzige universelle und massenhaft verbreitete Form der Psychotherapie.¹¹ Hans-Georg Gadamer spricht die Hoffnung aus, daß auch heute »eine Art von neuer Aura um das Vergangene entstehen [wird]. Das Verschwinden der Aura, von dem noch Benjamin gesprochen hat, schafft eine neue Empfänglichkeit für die Aura.«¹²

Den Versuch, eine neue Aura um das Vergangene entstehen zu lassen, um den Verlust der Aura im technischen Zeitalter wettzumachen, hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts George unternommen. Seine Formästhetik und sein Anspruch auf Führerschaft bestimmten das Selbstverständnis der Mitglieder im George-Kreis. Das vorliegende Buch hat Georges wirkungsintentionale Formen und rhetorische Praktiken zum Inhalt. Ich gehe davon aus, daß selbst die kleinsten Äußerlichkeiten des Dichters intentional, situativ ausgerichtet und damit rhetorisch im Sinne von persuasorisch sind. Vor dem Hintergrund des kulturkritischen Umbruchs um 1900 soll herausgearbeitet werden, welche äußerlichen Phänomene zu seiner Selbstinszenierung und -stilisierung gehörten, inwiefern diese Formen als konstituierende Techniken der Gemeinschaft um den Dichter eingesetzt wurden und welche rhetorisch-theoretischen Konzepte dahinterstanden. Zu dieser Beschreibung gehört die Auseinandersetzung mit Georges Form der Schrift und seinem Umgang mit Buch und Bild. Ich möchte darstellen, wie George in seinem außerliterarischen Schaffen auf Mittel und Strategien zurückgreift, die in der Rhetorik angelegt und entwickelt sind. Es geht um die Bereiche der *pronuntiatio* und *actio*, der visuellen Kommunikation und der körperlichen Beredsamkeit. Es geht um Charakterdarstellung und Affekterregung. Es soll gezeigt werden, inwiefern die rhetorischen Mittel des Dichters seine Selbstinszenierung ermöglichten und den Zusammenhalt des George-Kreises sicherten.

»Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung« ist in fünf Abschnitte eingeteilt. Einleitend stelle ich dar, inwieweit George durch

9 Bert Brecht: *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks (1932),* in: ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst I (1920-1932),* Frankfurt / Main 1967, S. 133.

10 Hans Magnus Enzensberger: *Mittelmaß und Wahn,* Frankfurt / Main 1988, S. 101.

11 Hans Magnus Enzensberger: *Mittelmaß und Wahn,* S. 101.

12 Hans-Georg Gadamer: »An der Sklavenkette«. In: *Die Woche,* 10. Februar 1995, S. 33.

rhetorische (Schul-)Bildung beeinflusst wurde. Das erste Kapitel *Letternkunst und Letternkult* setzt sich mit der produktions- und wirkungsästhetischen Perspektive der Stefan-George-Schrift (StG-Schrift) auseinander. Im Hinblick auf die Künstlichkeit der StG-Schrift will ich zunächst einen Einblick in künstlerische Schriftexperimente und zeitgenössische Stilrichtungen geben. Danach beschreibe ich, wie die StG-Schrift Gemeinsamkeit schafft und Gemeinschaft stiftet. Von Bedeutung sind für diesen Aspekt die Lesehaltungen und -techniken. Sie waren Elemente eines pädagogischen Programms. Das Lesen in Rhythmus und Reim hatte mnemotechnische Funktion, gehörte zu den Kulthandlungen und wurde von der Gemeinschaft immer wieder eingeübt.

Einhergehend mit der Schrift verwirklichte sich die Visualisierung der Georgeschen Formästhetik auch im Medium Buch. In Kapitel 2. *Buch und Buchgestaltung* geht es um die Frage, inwieweit Georges *persönliches* Buch dem Siegeszug der Massenproduktion standhalten konnte. So wie William Morris und sein *ideales* Buch George als Buchkünstler beeinflussten, war auch das buchkünstlerische Dogma Stéphane Mallarmés für ihn als Dichter wichtig. Dies wirkte sich in der Zusammenarbeit mit Melchior Lechter erfolgreich aus. George wollte sich als Dichter, Buchkünstler und als vom Markt unabhängiger Verleger behaupten. Seine Strategien der Veröffentlichung versuchten, die Exklusivität seiner Dichtung und Bücher zu wahren. Sein »Letternkult«¹³ fand in der Zusammenarbeit mit Lechter einen Höhepunkt in der Gestaltung von »Der Teppich des Lebens« (1900). Das Kultische zeigte sich in den praktizierten Formen der Verehrung des Meisters und des Knaben Maximin, der als Heilerscheinung im George-Kreis gefeiert wurde. Das Gedenkbuch für Maximin (1907) steht in der vorliegenden Arbeit im Zentrum meiner Besprechung der Prachtausgaben.

Georges ästhetische Lebenswelt begnügte sich nicht allein mit dem Topos der Welt als Buch. Sie wurde auch in der Wahrnehmung des Physiognomischen und der Gestalt vermittelt. Das dritte Kapitel *Der Dichter als Bild* soll zeigen, wie der Dichter Körper- und Bildersprache als rhetorisches, auf decorum und Wirkung bedachtes Mittel einsetzt. Daß die visuelle Kraft des Bildes der Georgeschen Wirkungsästhetik wichtige Impulse verlieh, veranschaulicht sein Umgang mit der Fotografie. Sie ergänzte sein Werk ikonographisch. Sein Foto erhielt die Funktion eines Heiligenbildes.

Ich will versuchen, das im George-Kreis benutzte physiognomische Denkmuster aus ästhetisch-rhetorischer Sicht zu definieren. Die Strate-

13 F.A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985, S. 266.

gien der Verkörperung spielten eine wesentliche Rolle. Im Leib wird der »Sinn anschaulich und fühlbar, er konstituiert Sinn in der Wahrnehmung von anderen Menschen und in der Rezeption von Kunst«.¹⁴ Die Physiognomik als Schrift des Körpers, vereint mit der Idee des Körpers als sozialem Gebilde, kulminierte schließlich im Begriff der Gestalt.

Zu den kulturbedingten und kulturtragenden Formen körper-sprachlichen Ausdrucksverhaltens gehörten im George-Kreis Rituale und Zeremonien.¹⁵ Die gemeinschaftsbildenden Formen und ihre ritualisierten Anwendungen machten das persuasive Geschehen aus und waren Grundlage für eine neue Lebenskunst. Kapitel 4. *Persuasive Geschehen* beschäftigt sich mit der sozialen Umsetzung und der Realität des wirkungsästhetischen Konzepts im »Staat«. Dieses Kapitel soll die ästhetischen, pädagogischen, kultischen und schließlich politischen Aktivitäten Georges und seiner Anhänger als persuasives Geschehen, als auf Überredung und Überzeugung abgezielte rhetorische Handlungen beschreiben und versuchen, sie in ein einheitliches Konzept zu bringen. Es geht um die sozialen und psychologischen Bedingungen, die eine Beeinflussung der Rezipienten durch den Dichter ermöglichten. Es kommt mir darauf an, das Verstiegene am späten George zu zeigen, seine zeremonienreichen Herrscherphantasien und die Methoden, mit denen er sich seine Anhänger aussuchte und sie von sich abhängig machte, darzustellen. Als herrischer Dichter-Führer begründete George ein »Reich des Geistes«,¹⁶ in dem seine Anhänger zu einem *Schönen Leben* finden sollten. Sein Modell des *Schönen Lebens* stellt eine von vielen »artistischen Fluchtbewegungen jener Zeit in den Koordinaten der Entzauberungsthese«¹⁷ dar. Es wurde zu einem pädagogischen Modell für die Menschen, die von George erzogen werden wollten. Die Folgen einer solchen radikalen ästhetischen Opposition waren unterschiedlich. Die Mitglieder des Kreises zogen verschiedene Konsequenzen aus dem Wertesystem. Manche waren anfällig für den Nationalsozialismus. Zum Ende der Arbeit beschreibe ich, inwiefern Georges Vision des *Schönen Lebens* scheiterte und seine Ästhetik möglicherweise einen Nährboden für die politische Fehlentwicklung in Deutschland schuf.

14 Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, S. 2.

15 Vgl. zu den Formen körpersprachlichen Ausdrucksverhaltens auch Hartwig Kalverkämper: *Die Rhetorik des Körpers: Nonverbale Kommunikation in Schlaglichtern*. In: Joachim Dyck / Walter Jens / Gert Ueding (HG): *Rhetorik*, Bd. 13, *Körper und Sprache*, S. 131f., hier S. 154.

16 Stefan George: *Werke*. Ausgabe in zwei Bänden, Stuttgart 1984, Bd. 1, S. 382.

17 Norbert Bolz: *Auszug aus der entzauberten Welt*, S. 8.

Ein Auslöser für die Beschäftigung mit Stefan George waren Briefe meines Großvaters an den »Ehrwürdigen Meister«, die ich im Dezember 1989 im Stefan-George-Archiv in Stuttgart entdeckte. Daß dieses Buch schließlich zustande kam, ist auch ein Verdienst anderer. Für die ermutigende Unterstützung und viel Geduld sei Herrn Professor Dr. Gert Ueding, Direktor des Allgemeinen Lehrstuhls für Rhetorik in Tübingen, gedankt. Mein Dank gilt ebenso Frau Dr. Cornelia Blasberg von der Universität Tübingen und Herrn Professor Dr. Wolfgang Braungart von der Universität Bielefeld, die mir wertvolle Hinweise gaben. Für die sachkundige und freundschaftliche Beratung und Suche nach geeignetem Archivmaterial und Quellen danke ich insbesondere Frau Dr. Ute Oelmann vom Stuttgarter Stefan-George-Archiv. Gedankt sei auch den Freunden, Verwandten und Bekannten, deren Interesse und Zuspruch mich oft ermutigten. Stellvertretend dafür sei Ingo Straten in Tübingen gedankt.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, ohne deren Großzügigkeit und Vertrauen diese Arbeit nicht geschrieben worden wäre.

EINLEITUNG

RHETORISCHE BILDUNG UND STEFAN GEORGE

Die Autoren und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts besaßen durchgängig rhetorische Bildung, die auf die allgemeine gymnasiale Schulbildung zurückzuführen war. Auch wenn die Rhetorik des 19. Jahrhunderts an wissenschaftlichem Einfluß in Hochschule und Schule verloren hatte, gewannen die Phänomene, für welche die Rhetorik die zuständige Theorie darstellte, an Bedeutung. Im kulturellen Bereich entwickelten sich »Formen der Repräsentation, die auf Eindruck und Überwältigung« zielten.¹⁸ In der Schulrhetorik traten zu den antiken Klassikern der Beredsamkeit nun zusätzlich deutsche Autoren hinzu.¹⁹ Dies änderte jedoch nichts daran, daß die Rhetorik ein fester Bestandteil des Themenkanons der Gymnasien blieb.

»Ein Blick in die Geschichte des Schulwesens im 19. Jahrhundert belehrt zunächst darüber, daß die um 1812 einsetzende Phase schulischer Reformen keineswegs die Wendungen zu einer philosophisch-ästhetischen Bildung bringt. Die Reformen betreffen nicht den Rhetorik-Unterricht, sondern haben die Aufwertung des muttersprachlichen Unterrichts gegenüber den alten Sprachen sowie die Einbeziehung der sogenannten Realienfächer zum Ziel.«²⁰

Stefan George, geboren am 12. Juli 1868 in Büdesheim bei Bingen, besuchte ab dem Frühjahr 1876 die Realschule in Bingen.²¹ Da er vorher

18 Vgl. Gert Ueding / Bernd Steinbrink: Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, Stuttgart 1986, S. 134. Vgl. zum Verfall der Rhetorik im 19. Jahrhundert Manfred Fuhrmann: Rhetorik und öffentliche Rede. Über die Ursachen des Verfalls der Rhetorik im ausgehenden 18. Jahrhundert, Konstanz 1983, S. 23.

19 Aufgaben und Ziele des Rhetorikunterrichts im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts beschreibt Friedrich Thiersch in: ders.: Ueber gelehrte Schulen, mit besonderer Rücksicht auf Bayern. Drei Bände, Stuttgart und Tübingen 1826-1829, Bd.1, S. 314f.

20 Dieter Breuer: Schulrhetorik im 19. Jahrhundert. In: Helmut Schanze (HG), Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert, Frankfurt / Main 1974, S. 145-179 und S. 151.

21 Auf der Binger Realschule gehörte George eher zu den besseren Schülern: »Seine Censurnummer ist fast konstant II bis III. Dieses gute Gesamtbild verdankte er im besonderen seinen Leistungen im Deutschen, den alten und modernen Fremdsprachen, der Geschichte und der Geographie, während er in den mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächern im allgemeinen als *genügend* beurteilt wird. Dagegen war er ein schlechter Turner, Zeichner und Sän-

auf eine Privatschule gegangen war, wurde er gleich in die Abteilung VII,2 (in die mittlere Abteilung der Vorschule) aufgenommen und kam zwei Jahre später in die Klassen der eigentlichen Realschule.²² Am fakultativen Lateinunterricht nahm er seit der zweiten Realschulklasse teil. Den Griechischunterricht besuchte er nur ein Jahr. Laut Kurt Breysig soll er jedoch während des Schulbesuchs in Bingen Griechisch und Hebräisch bei einem Geistlichen gelernt haben.²³ 1882 wechselte der vierzehnjährige George in das 1629 als lutherische Gelehrtenschule gegründete Ludwig-Georgs-Gymnasium in Darmstadt. Ein Grund für den Schulwechsel könnte gewesen sein, daß die Eltern für ihren Sohn zunächst als möglichen Beruf das Priesteramt im Sinn hatten, um ihm einen gesellschaftlichen Aufstieg zu ermöglichen.²⁴ Georg Fuchs, ein Schulfreund des Dichters, schreibt in seinen Erinnerungen, daß George sich damals als »Weihepriester«²⁵ vorbestimmt fühlte: »Nach seinem ganzen Verhalten während unserer Primanerzeit war ich [Georg Fuchs] darauf gefaßt, daß er nach dem Examen in den Priesterstand eintreten werde, und zwar bei einem Orden.«²⁶ Als George 1888 das Abitur macht, ist im Abiturientenkatalog des Ludwig-Georgs-Gymnasiums als beabsichtigtes Studium allerdings »Jurisprudenz« für ihn aufgeführt.²⁷

Auf den gymnasialen Abschluß sollte in jedem Fall eine akademische Ausbildung folgen. Das war in der Familie nicht selbstverständlich. George war in vorwiegend bäuerlich-handwerklichen Familienverhältnissen aufgewachsen, umgeben von der kleinstädtischen Gesellschaft.²⁸ Seit Beginn des 19. Jahrhunderts hatten seine Vorfahren

ger.« Vgl. Herbert Schnädter: Der Schüler Stefan George, Lehrjahre in Bingen und Darmstadt. In: Festschrift »Stefan George, Lehrzeit und Meisterschaft«, Festschrift zum 100. Geburtstag des Dichters, hg. vom Stefan-George-Gymnasium in Bingen, Bingen 1968, S. 30.

22 Vgl. Friedrich Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst, Berlin 1930, S. 9.

23 Vgl. Kurt Breysig: Begegnungen mit Stefan George, S. 9-32, in: Kurt Breysig. Stefan George. Gespräche, Dokumente, Amsterdam 1960, Castrum Peregrini Heft 42, S. 13.

24 Vgl. Carola Groppe: Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis, 1890 bis 1933, Köln / Weimar 1997, S. 122.

25 Georg Fuchs: Ein besonderer Schüler des Gymnasiums: Stefan George. Erinnerungen. In: Ludwig Fertig (HG): Bildung in der Residenz. Texte zur Erziehungs- und Schulgeschichte Darmstadts 1600-1950, Darmstädter Schriften 75, Darmstadt 1999, S. 275.

26 Georg Fuchs: Ein besonderer Schüler des Gymnasiums: Stefan George. Erinnerungen, S. 275 und 276.

27 Vgl. Herbert Schnädter: Der Schüler Stefan George, S. 35.

28 In seinem einzigen Prosastück »Tage und Taten« hat George die Atmosphäre seiner Kindheit skizziert: »Das altertümliche Dorf wo unsere Vorfahren lebten und der Reihe nach an der eppichbewachsenen Mauer des Kirchhofes begraben sind. Auf den wackeln-gepflasterten Gassen grüßen mich einige Leute die ich

in Büdesheim als Bauern, Gastwirte, Weinhändler, Winzer und Müller gelebt. Sein Großonkel väterlicherseits war Bürgermeister von Büdesheim und Landtagsabgeordneter, sein Vater arbeitete in Bingen als Weinkommissionär und Weinhändler und übte später aufgrund seines Ansehens das Amt eines Stadtverordneten aus.²⁹

In seiner Darmstädter Zeit lebte George als Pensionsschüler im Haushalt des katholischen Volksschullehrers Raab. Mit dem zeitgenössischen Bildungskanon wurde er aber vor allem durch den Gymnasialunterricht im Großherzogtum Hessen-Darmstadt vertraut. In dem seit 1853 in mehreren Auflagen erschienenen Lesebuch »Handbuch für den deutschen Unterricht in den oberen Klassen der höheren Lehranstalten«, weist der Herausgeber, Heinrich Bone, Direktor am Gymnasium zu Mainz (seit 1815 zu Hessen-Darmstadt gehörig) auf die Bedeutung der Rhetorik für den Deutschunterricht ausdrücklich hin. Im Vorwort heißt es, daß die Abhandlungen über Rhetorik, Poetik, Literaturgeschichte, Stilübungen und Aufsätze »vereinfacht und dadurch vielleicht zu unmittelbarer Verwendung geeigneter gemacht« wurden und in kurzen Abrissen als »Hauptlehrgegenstände des deutschen Unterrichts« erhalten bleiben sollten.³⁰ Über die Notwendigkeit praktischer Beredsamkeit, rhetorischer Formen- und Stillehre schreibt Bone:

»Natürlich ist noch niemand durch Rhetorik und Poetik zum Redner und Dichter geworden; aber ebenso wahr ist es, dass sich Rhetorik und Poetik an den Werken der vorzüglichen Redner und Dichter aufgebaut haben, und dass darum ihre Begriffe nicht nur Haltepunkte für klares Verständnis, sondern auch Ausgangspunkte für ergiebige Nachdenken gewähren.«³¹

Rhetorik war auch am Ludwig-Georgs-Gymnasium in Darmstadt ein fester Bestandteil in den Schulprogrammen des 19. Jahrhunderts. In

niemals vorher gesehen hatte und auf dem Kirchweg begegnet mir eine Greisin die mich mit urväterlicher Freude erkennt und befragt.« Vgl. Stefan George: Werke, Bd.1, S. 477.

29 Vgl. Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George, Text- und Bildband, München / Düsseldorf 1951, S. 17f.

30 Vgl. Heinrich Bone (HG): Deutsches Lesebuch. Handbuch für den deutschen Unterricht in den oberen Klassen der höheren Lehranstalten mit Einschluß der Literaturgeschichte, Rhetorik, Poetik und der schriftlichen Aufsätze, Köln 1905, S. VI.

31 Heinrich Bone (HG): Deutsches Lesebuch, S. 698. Im Abriß über die Rhetorik heißt es: »Wir geben im folgenden nur die Grundzüge der Rhetorik, wie sie schon bei den Alten, besonders durch Aristoteles, Cicero und Quintilian, gestaltet und durch alle Zeiten im wesentlichen festgehalten worden sind.« Vgl. Heinrich Bone: Deutsches Lesebuch, S. 700.

seinen »Instruktionen für den Unterricht« forderte 1827 der Direktor der Schule, Karl Dilthey, bei der Lektüre der griechischen Schriftsteller die besondere »Berücksichtigung des Ästhetischen, des Rhetorischen und der die Klassizität bedingenden Harmonie des Inhalts und der Form«.³² Er betonte die Wichtigkeit der öffentlichen »Semestralprüfungen«, weil sie die »Hauptmittel [...] zur Ausbildung der [...] Kunst des mündlichen Vortrags« waren.³³ Auch Georges Schuldirektoren am Ludwig-Georgs-Gymnasium, Andreas Weidner (1876 bis 1883) und Adalbert Becker (1883/84 bis 1897), waren überzeugte Anhänger des humanistischen Bildungsideals und entschiedene Vertreter der Philologie des 19. Jahrhunderts. Sie sahen ihre Aufgabe darin, treu an dem »Geist der bewährten Altmeister«³⁴ des Gymnasiums festzuhalten. Beide fürchteten allerdings, daß sich der Unterricht der Sprachen, Ästhetik und Rhetorik nicht mehr ausschließlich auf das Studium der Antike wüßte beschränken können. Er »mußte irgendwie den stürmischen Fortschritten des realen Wissens Rechnung tragen«.³⁵ Aus Angst, daß dadurch die humanistische Bildungsidee Schaden erleiden könnte, verlangte Adalbert Becker »eine Staats- und Erziehungskunst, die sich nicht scheut, die Idealität des geistigen, sittlichen und religiösen Lebens gleichsam zu ihrem Bekenntnis zu erheben«.³⁶ Denn nur, so glaubte er, »wenn wir uns wieder ganz von dem humanen, ethischen und religiösen Geist seiner bewährten Altmeister leiten lassen, wird in dem Gymnasium wieder ein stilles, ungestörtes Heim innerlichsten Lebens und Strebens auferstehen«.³⁷ Die beiden Direktoren förderten die musische Erziehung und das Schultheater. Gespielt wurden griechische Dramen.³⁸ Ohnehin bestanden zwischen dem Gymnasium und dem Darmstädter Großherzoglichen Hoftheater gute Beziehungen. Die Schüler sollten regelmäßig die Vorstellungen besuchen, um einen Einblick in deutsche und ausländische Theaterstücke und –inszenierungen zu erhalten.

32 Karl Dilthey: Instruktionen für den Unterricht, in: Festschrift anlässlich der 325-Jahr-Feier des Ludwig-Georgs-Gymnasiums, hg. vom Ludwig-Georgs-Gymnasium, Darmstadt 1954, S. 24.

33 Vgl. Karl Dilthey: Die gymnasiale Tradition und das Prinzip der Öffentlichkeit, 1848. In: Ludwig Fertig (HG): Bildung in der Residenz, S. 204.

34 Adalbert Becker: Geist, Ziele und Mittel der Gymnasialbildung, Darmstadt 1884, S. 1.

35 Festschrift anlässlich der 325-Jahr-Feier des Ludwig-Georgs-Gymnasiums, S. 35.

36 Adalbert Becker: Geist, Ziele und Mittel der Gymnasialbildung, S. 28.

37 Adalbert Becker: Geist, Ziele und Mittel der Gymnasialbildung, S. 144.

38 Als 1879 das humanistische »Großherzogliche Gymnasium zu Darmstadt« Jubiläum feierte (250-Jahrfeier) und von nun an Ludwig-Georgs-Gymnasium hieß, wurde auf der Schule als ein Höhepunkt der Feierlichkeiten von Sophokles »König Ödipus« in der griechischen Ursprache aufgeführt.

Im Alt Sprachen-Unterricht wurde großer Wert auf sorgfältige Vorbereitung und gewissenhafte Übersetzung der klassischen Texte gelegt.³⁹ In dem Bericht eines ehemaligen Schülers, der fünf Jahre vor George am Ludwig-Georgs-Gymnasium Abitur gemacht hatte, ist über die rhetorische Ausrichtung des Lateinunterrichts zu lesen: »Was den sachlichen Inhalt [des] Unterrichts anbelangt, so sei zunächst als Kuriosum angemerkt, daß, nachdem der lateinische Aufsatz seit 1877 offiziell abgeschafft war, von ihm [dem Lehrer] etwa drei Jahre später eine »Anleitung zum lateinischen Aufsatz« offiziell eingeführt wurde. Von den darin enthaltenen rhetorischen Figuren und Formeln konnte sich der im Cicerokultus erzogene Philologe jener Zeit anscheinend noch nicht trennen.«⁴⁰ Rhetorisches Wissen wurde gepaukt. In Übungen und Klausuren wurde der letzte syntaktische Schliff erlernt. Die Schüler betrieben »in den Exerzitien fleißig den Periodenbau«.⁴¹ Grundsätzlich folgte »die altsprachliche Lektüre der bewährten Überlieferung. Ihr Glanzpunkt war die Behandlung der horazischen Oden.«⁴² Direktor Weidners ehrgeiziges Bestreben war es, die bisher »schulmäßige Behandlung der [antiken] Schriftsteller mit wissenschaftlichem Geiste zu durchtränken«.⁴³ Er wollte »auf langatmige literarhistorische Einleitungen verzichten [...]; auch von ästhetisierenden Betrachtungen sah er grundsätzlich ab. Hauptsache war ihm die Erzielung des gründlichen sprachlichen Verständnisses«.⁴⁴

George war kein besonders guter Schüler.⁴⁵ Die Arbeit in der Schule empfand er als eine »oft ermüdende und abstumpfende Tätigkeit«.⁴⁶ Er beschäftigte sich lieber damit, das Hoftheater zu besuchen

39 Der Lehrplan für die Gymnasien im Großherzogtum Hessen von 1893 sah 68 Stunden Latein, 27 Stunden Deutsch, 23 Stunden Französisch und 36 Stunden Griechisch vor. Vgl. Lehrplan für die Gymnasien des Großherzogtums Hessen. Revidierte amtliche Handausgabe, Darmstadt 1893, S. 4.

40 Rudolf Becker: Vor fünfzig Jahren. In: Karl Esselborn (HG): Unter der Diltheykastanie. Schulerinnerungen ehemaliger Darmstädter Gymnasiasten. Zur Dreihundertjahrfeier des Ludwig-Georgs-Gymnasiums, Darmstadt 1929, S. 369.

41 Rudolf Becker: Vor fünfzig Jahren, S. 369.

42 Rudolf Becker: Vor fünfzig Jahren, S. 369.

43 Karl Esselborn (HG): Unter der Diltheykastanie, S. 383.

44 Karl Esselborn (HG): Unter der Diltheykastanie, S. 384.

45 Im Reifezeugnis des 19jährigen Gymnasiasten George vom 13. März 1888 steht folgende Beurteilung: Betragen: gut; Fleiß: genügend; Religionslehre: gut; Deutsch: im ganzen gut; Latein: genügend; Griechisch: genügend; Französisch: gut; Geschichte und Geographie: im ganzen gut; Mathematik: genügend; Naturkunde: genügend; Turnen: dispensiert. Dokument im Stefan-George-Archiv Stuttgart.

46 Stefan George (HG): Rosen und Disteln, Schülerzeitung, Nr. 1, Darmstadt 20. Juni 1887, Vorwort, in: Franz Schonauer: Stefan George, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1960, S. 12. Mit den übrigen Pensionären des Lehrers Raab gründete George die Schülerzeitung »Rosen und Disteln«. Sie

und erste Gedichte zu schreiben.⁴⁷ Seine Begabungen lagen eindeutig im sprachlichen Bereich. Französisch beherrschte er fließend, er übersetzte aus Ibsens »Catalina« und las Petrarca und Tasso im Original. Später lernte er noch Niederländisch und Spanisch.

Kontaktfreudig war er während seiner Darmstädter Schulzeit nicht.⁴⁸ Wichtige Freundschaften mit Schülern seines Gymnasiums sollten sich erst später ergeben: Neben seinem Verleger der Zeitschrift »Blätter für die Kunst«, Carl August Klein, hatten auch seine Verehrer und Jünger, Karl Wolfskehl und Friedrich Gundolf, das Ludwig-Georgs-Gymnasium besucht.⁴⁹ Die meisten Mitglieder seines Kreises besaßen humanistische Gymnasialbildung. Viele Autoren der klassischen Rhetorik, die im Schulunterricht gelesen wurden, tauchen in den Bücherlisten auf, die George für die jüngeren Mitglieder seines Kreises als Pflichtlektüre hatte erstellen lassen.⁵⁰ Im Nachlaß Ernst Bertrams findet sich ein vollständiges Exemplar von Ernst Glöckners in Stefan-George-Schrift geschriebenen »Index. Zur Bibliothek eines jungen Menschen.«⁵¹ Diese Bücherliste, die Autoren und Werke moderner Weltliteratur genauso umfaßt wie die klassische Literatur der Antike, ist in die Kategorien »Die Unbedingten«, »Die Nötigen« und »Die Nützlichen« eingeteilt. Zu den »Unbedingten« gehören Homer (Ilias, Odyssee), Aischylos (Orestie, Prometheus), Sophokles (Antigone, König Oedipus) und Platon (Gastmahl, Phaidros, Staat) ebenso wie Dante (Göttliche Komödie), Shakespeare (Dramen), Luther (Bibelübersetzung) und Goethe (Faust, Gedichte). »Die Nötigen« und »Die Nützlichen« sind wiederum in die Rubriken Dichter, Philosophen und

sollte in vierzehntägiger Folge erscheinen, doch reichte sie über die erste Nummer nicht hinaus. Zum ersten und letzten Mal erschien sie am 20. Juni 1887. Vgl. Herbert Schnädter: Der Schüler Stefan George, S. 33.

47 Vgl. Herbert Schnädter: Der Schüler Stefan George, S. 32.

48 Mit George wollte »niemand in der Klasse [...] etwas zu tun haben; aber auch er mit niemand aus der Klasse. Im Hofe stand er meistens vereinsamt an der Mauer, blaß, fröstelnd, mit verschränkten Armen, über die lärmende Menge hinweg ins Unnennbare starrend, stets mit einem so scharfen, hochmütigen Zug um den schmalen, herben Mund, daß mancher dreiste Bengel es sich nicht verkneifen konnte, ihn als einen »eingebildeten Tropf« zu hänseln. »Sunt pueri pueri...« zitierte er in solchem Falle.« Georg Fuchs: Ein besonderer Schüler des Gymnasiums: Stefan George. Erinnerungen, S. 270.

49 Vgl. Festschrift anlässlich der 325-Jahr-Feier des Ludwig-Georgs-Gymnasiums, S. 191.

50 Vgl. Ernst Glöckner: Begegnung mit Stefan George. Auszüge aus Briefen und Tagebüchern 1913-1934. Hg. von Friedrich Adam, Heidelberg 1972, S. 131f.

51 Ernst Glöckners Schrift »Index. Zur Bibliothek eines jungen Menschen« liegt im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar vor. Vgl. zur Bücherliste Ernst Glöckner: Begegnung mit Stefan George, S. 218f. Vgl. vor allem auch Carola Groppe: Die Macht der Bildung, S. 480ff.

Historiker eingeteilt und nach Sprachräumen gegliedert. Die Listen der »nötigen« und »nützlichen« Werke umfassen mehr als 200 deutsche, englische, französische, italienische, portugiesische und spanische Autoren. Zu den griechischen und römischen zählen die Vorsokratiker, Platon, Xenophon, Aristoteles, Herodot, Demosthenes, Plutarch, Pindar, Cicero, Seneca, Caesar, Livius und Tacitus.

Ende Oktober 1889 immatrikulierte sich der 21jährige George an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin. Drei Semester besuchte er Vorlesungen der Germanistik und Romanistik.⁵² Dann brach er das Studium ab. Schon während dieser Zeit reiste er oft ins Ausland.⁵³ Vermutlich hatte der Vater die Reisekosten für Fahrten unter anderem nach Frankreich, Spanien und England übernommen. Im März 1889 kam George zum ersten Mal nach Paris und lernte in der Pension »Hotel des Américains« zwischen der rue Saint Jacques und dem Boulevard Saint Michel Albert Saint-Paul kennen, der ihn in den Künstler- und Freundeskreis um Stéphane Mallarmé einführte. Seine frühen dichterischen Versuche und die Tatsache, daß er seit seiner Kindheit Französisch sprach, trugen dazu bei, daß er in diesem Kreis schnell akzeptiert wurde. In Paris fand George, »was er als Kind geahnt und als Knabe gesucht hatte: le maitre et le cénacle.«⁵⁴ Er lernte die Dichtungen von Verlaine und Rimbaud kennen und übertrug Baudelaires »Fleurs du Mal« ins Deutsche. Die Kommunikationsformen der Franzosen beeindruckten ihn. Bei Mallarmé lernte er, als Dichter Erhabenes mit technischem Können und publizistischem Wirken zu kombinieren. Auch für die Franzosen war Rhetorik ganz selbstverständlich, zumal sie rhetorisches Wissen besonders in der letzten Gymnasialklasse, die »rhetorische« hieß, vermittelt bekamen.

Es ist eine verlockende Aufgabe, die Rhetorik eines Dichters zu untersuchen, der nicht auf Massenwirkung aus war und der ursprünglich jeden, der »von der sucht ergriffen ist etwas »sagen: etwas »wirken: zu wollen«, nicht für Wert erachtete, »in den Vorhof der Kunst« eintreten zu lassen.⁵⁵ Denn in seinen Rollen als Ästhet, Führer und

52 Folgende Vorlesungen hatte der 22jährige Student Stefan George nach Angabe seines Abgangszeugnisses vom 26. März 1891 belegt: Wintersemester 1889/90: Zupitza: Shakespeare und Hamlet; Tobler: Historische Syntax des Französischen; Le Chevalier au lion von Chrétien de Troyes. Paulsen: Einleitung in die Philosophie. E. Schmidt: Deutsches Drama im 19. Jahrhundert. Sommersemester 1890: Tobler: Historische Syntax des Französischen. Waetzoldt: Neufranzösische Übungen. Zeller: Literarische und historische Kritik. Wintersemester 1890/91: Frey: Kunstgeschichtliche Übungen. Waetzoldt: Victor Hugo. Rossi: Moderne italienische Literatur. Dokument im Stefan-George-Archiv Stuttgart.

53 Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George, S. 28f.

54 Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George, S. 30.

55 Vgl. Stefan George: Werke, Bd.1, S. 530.

Prophet erscheint George letztlich als ein mit allen rhetorischen Techniken vertrauter Dichter, der etwas bewirken wollte und dem es gelang, aus einer Gruppe dichtungsbeflissener Literaten einen Kreis begeisterter und gläubiger Jünger zu machen.

1. LETTERNKUNST UND LETTERNKULT

1.1 MÖGLICHKEITEN DER SCHRIFT

Die Schrift hält in graphischen Zeichen Inhalt und Klang einer Mitteilung fest. Der Begriff der Schrift geht über den der Sprache hinaus und begreift ihn mit ein.⁵⁶ Er bezeichnet nicht allein die Formen der piktographischen und ideographischen Schrift oder der Buchstabenschrift, sondern auch alles, was Schrift ermöglicht. In erster Linie ist sie eine Erscheinungsform des Graphischen.⁵⁷ Schriftzeichen bestehen aus Linien, aus Strichen, aus Vertikallinien, Kurven oder Punkten. Als lineares System ermöglicht die Schrift die Anordnung von Texten für den Druckvorgang.⁵⁸ Sie verteilt die Wörter und reiht sie aneinander. Sie hat das mehrdimensionale symbolische Denken zugunsten

56 Vgl. zum Begriff der Schrift Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt / Main ⁴1992, S. 21. Im Zusammenhang der Kinetographie spricht Gabriele Brandstetter von ›Schriftanz‹ und ›Körperschrift‹. Vgl. »Körperschrift und Raumzeichen – Rudolf von Labans Kinetographie«. In: G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt / Main 1995, S. 433ff. Brandstetters Buch bietet viele sinnvolle Überlegungen zu den Versuchen der Codierung von Tanz als Schrift.

57 Vgl. André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt / Main 1980, S. 261. Vgl. auch zur Schriftgeschichte und Schriftentwicklung: Daniel Berkeley Updike: *Die Drucktypen. Ihre Geschichte, Formen und Verwendung*, Cambridge ²1937; Konrad F. Bauer: *Aventur und Kunst. Eine Chronik des Buchdruckgewerbes von der Erfindung der beweglichen Lettern bis zur Gegenwart*, Frankfurt / Main 1940; Hans Jensen: *Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin ²1948; Jan Tschichold: *Was jedermann vom Buchdruck wissen sollte*, Basel 1949; Hermann Zapf: *Manuale typographicum. 100 typographische Schrifttafeln mit Aussagen über Schrift, Druckkunst und Typographie aus Gegenwart und Vergangenheit. In 16 Sprachen ausgewählt und gestaltet*, Frankfurt / Main 1954; David Diringer: *The Alphabet. A Key to the History of Mankind*, London ³1968; R. Montet: *Das alte Ägypten*, Essen 1975; Alfred Schmitt: *Entstehung und Entwicklung von Schriften*, hg. v. Claus Haebler, Köln / Wien 1980; Károly Földes-Papp: *Vom Felsbild zum Alphabet. Die Geschichte der Schrift von ihren frühen Vorstufen bis zur modernen lateinischen Schreibschrift*, Stuttgart / Zürich 1987; Martin Kuckenburg: *Die Entstehung von Sprache und Schrift, ein kulturgeschichtlicher Überblick*, Köln 1989; Harald Haarmann: *Universalgeschichte der Schrift*, Frankfurt / Main 1990.

58 Vgl. Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 271ff.

der linearen Notation der Gedanken verdrängt.⁵⁹ Die Schrift ist eine relativ späte kulturelle Errungenschaft. Entscheidend wirkte sie am zivilisatorischen Prozeß mit und bestimmte die Entwicklung der gesellschaftlichen Kommunikation.⁶⁰ Im sumerisch-mesopotamischen Altertum korrespondierte die Erfindung der Schrift mit gesellschaftlichen Ansprüchen an Mathematik, Astronomie und Verwaltung. In der griechischen Antike konnte mit der Verbreitung der Alphabetschrift die Wissenschaft Fortschritte erzielen, und schließlich bewirkte der Druck mit beweglichen Lettern entscheidende wissens- und bildungssoziologische Veränderungen.⁶¹ In Ergänzung zur Flüchtigkeit der gesprochenen Rede wurde die Verbreitung der Schrift durch Druck zum Vehikel geistiger Kommunikation. Sie ist heute aus fast keinem Bereich des täglichen Lebens wegzudenken.⁶²

In dieser Arbeit geht es mir (am Beispiel der StG-Schrift) um die künstlerische Form der Schrift sowie um Macht der Schrift und Macht über Schrift.⁶³ Daher verstehe ich Schrift zunächst als eine soziokulturelle Praxisform, die Beziehungen und Kommunikation in einer Kultur, in einer Gesellschaft oder in einer Gruppe ermöglicht und stabilisiert. Die Kenntnis eines bestimmten Schriftsystems, wie beispielsweise des japanischen, chinesischen oder kyrillischen, ist für das Verständnis des jeweiligen Kulturkreises notwendig und zugleich auch

59 Vgl. Jean Gérard Lapacherie: Der Text als ein Gefüge aus Schrift. In: Volker Bohn (HG): Bildlichkeit, Frankfurt / Main 1990, S. 69ff. Jean Gérard Lapacherie spricht darin statt von Grammatextualität von *Grammatizität*. Die Wissenschaft von der Schrift, die Grammatologie, hat Derrida in seinem gleichnamigen Buch behandelt. Für ihn ist die Grammatologie die Lehre von den Buchstaben, Alphabet, Syllabierung, Lesen und Schreiben (Litré). Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie, S. 13, 4. Anmerkung.

60 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Schrift als epistemologischer Grenzverlauf. In: H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer (HG): Schrift, München 1993, S. 379-390, hier S. 387.

61 Vgl. Helmut Glück: Schrift und Schriftlichkeit, Stuttgart 1987, S. 150f. Vor dem Hintergrund der Erfindung und kommerziellen Nutzung des Buchdrucks ist die Schrift als Erinnerungshilfe zu betrachten. Vgl. dazu Gumbrecht / Pfeiffer (HG): Schrift, S. 349-366, hier S. 364.

62 Die meisten der neuen Medientechniken basieren auf Schrift. Vgl. Klaus B. Günther / Hartmut Günther (HG): Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit. Arbeiten zur Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache, Tübingen 1983, S. VII. Vgl. zur Terminologie im Bereich der Schriftlichkeit ebda. S. VIII und S. 1-15.

63 Macht der Schrift und Macht über Schrift sind Inhalte und Titel, die sowohl Armando Petrucci als auch Roger Chartier in ihren Arbeiten über die Bedeutung der Schrift in Europa zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert verwenden. Vgl. Armando Petrucci: »Pouvoir de l'écriture, pouvoir dans la Renaissance italienne«. In: Annales 1988, S. 823-847. Vgl. Roger Chartier: Macht der Schrift, Macht über Schrift. In: Gumbrecht / Pfeiffer (HG): Schrift, S. 147-158.

Ausdruck der Zugehörigkeit. Eine Gesellschaft oder eine Gruppe, die sich der gleichen Schriftzeichen bedient, wird auf einen gemeinsamen Sinn, auf eine Ideologie ausgerichtet. Die Nutzung einer Schrift schafft Gemeinsamkeit. Die Form der Schrift trägt nicht nur ästhetische, sondern auch bestimmte kulturimmanente und soziale Werte in sich. Sie erfüllt einen gemeinschaftlichen Sinn. Dieser wächst »aus der Gemeinsamkeit einer Gruppe, eines Volkes, einer Kultur oder des ganzen Menschengeschlechts«⁶⁴ hervor. Die Rhetorik nennt diesen gemeinschaftlichen Sinn den *sensus communis*. Er meint den »Sinn, der durch die Gemeinsamkeit des Lebens erworben, durch seine Ordnungen und Zwecke bestimmt wird.«⁶⁵ Die Schrift stellt in diesem Sinne eines der Mittel dar, Gemeinsamkeiten zu schaffen und Gemeinschaft zu stiften.

George wollte eine neue ästhetische Wirklichkeit konstituieren. Seine zur Drucktype stilisierte Handschrift diente nicht nur als Zierschrift, sondern wurde auch Repräsentantin seines geistigen Wirkens. Die Erfindung der StG-Schrift fiel in eine Zeit, in der die Entwicklung und Funktion der Schrift vom technischen Fortschritt beeinflusst wurde. Walter Benjamin prognostizierte in seinem »Vereidigten Bücherrevisor«⁶⁶ das Bild der Schriftgeschichte. Film, Reklame und technische Diagramme drangen ins Schrift-Bild ein und manipulierten die bis dahin gekannten Formen des Buches. Benjamin spricht von einer veränderten Schrift, die immer mehr in den graphischen Bereich einer exzentrischen Bildlichkeit vorstößt: »An dieser Bilderschrift werden Poeten, die dann wie in Urzeiten vorerst und vor allem Schriftkundige sein werden, nur mitarbeiten können, wenn sie sich die Gebiete erschließen, in denen (ohne viel Aufhebens von sich zu machen) deren Konstruktion sich vollzieht: die des statistischen und technischen Diagramms.«⁶⁷ Der um die Jahrhundertwende aufblühende Stilpluralismus war eine Folge der durch neue Technik bedingten, vielfältigen experimentellen Möglichkeiten. Zudem war er Ausdruck der Suche von Schrift- und Buchkünstlern nach neuen, maßgebenden Formen.⁶⁸ Bei George hatte die Schrift Repräsentationscharakter und

64 Gert Ueding: Rhetorik des Lachens. In: ders.: Aufklärung über Rhetorik, Tübingen 1992, S. 13.

65 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen 1972, S. 19.

66 Vgl. Walter Benjamin: Vereidigter Bücherrevisor. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. IV, 1. S. 102-104. Vgl. Norbert Bolz: Interface: Walter Benjamin. Schrift-Bild-Film. In: ders.: Theorie der neuen Medien., S. 67-110.

67 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. IV, 1, S. 104.

68 Lange bevor konkrete Poesie und Textkünstler Sprache als graphisches und künstlerisches Signal einsetzen, gab es eine Ästhetik des Geschriebenen. Der Rhopalikos (Keuleners) der Antike und die *carmina figurata* (Bildverse) des Mittelalters demonstrieren diese Besonderheit der Schrift. Beispiele für Figuren

stellte ein Instrument der Herrschafts- und Machtform dar. Schrift und Buch sollten ebenso wie Büste und Fotografie den Künstler »standesgemäß«⁶⁹ repräsentieren. Für den gesamten Entwurf und Druck eines Buches war der Verfasser mitverantwortlich. George hatte in seinen Jugendjahren begonnen, sich mit Schrift und Schriftbild zu beschäftigen. Bis zur Zusammenarbeit mit Melchior Lechter (ab 1897) experimentierte er fast unabhängig von den bildenden Künstlern seiner Zeit mit Buchstabe und Schrift. Dennoch beeinflussten methodische und stilistische Charakteristika des zeitgenössischen Kunsthandwerks und vor allem des Jugendstils sein schrift- und buchkünstlerisches Schaffen.

1.2 SCHRIFT IM JUGENDSTIL

Die Reaktion auf den zunehmend unpopulärer werdenden Naturalismus hatte anfangs der 90er Jahre mit Impressionismus, Neoimpressionismus, Symbolismus, Dekadenzliteratur, Naturlyrik, Jugendstil, Neuroantik und -klassik einen »Karneval der Stile«⁷⁰ ausgelöst. Der Überdruß an den historischen Wiederbelebungen wie der Neugotik und der Neurenaissance war eine der Triebkräfte, die den Jugendstil hervorbrachten. Er sollte ein Stil ohne Vorlage und Muster sein. Ahlers-Hestermann schrieb enthusiastisch: »Hier ist das Neue, das wir endlich, endlich dem erdrückenden Erbe entgegenstellen können.«⁷¹

graphischer Dichtung sind bei Filippo Marinetti und seinen mots en liberté zu finden. Sie existieren zudem in den räumlichen Gedichten von Pierre Garnier sowie in Dadataexten oder in Mallarmés »Würfelwurf«. Ebenso bieten Guillaume Apollinaires plastische Imaginationen Einblick in Natur und Funktion visueller Poesie. Apollinaire verwendet nicht Verse, sondern Sätze, Wörter und einzelne Buchstaben. Er ersetzt die ursprüngliche Bedeutung »idéogrammes lyriques« durch den Ausdruck »calligramme«, da dieser vor allem das Schönschreiben betonte. Das Kalligramm nutzte die visuellen Eigenschaften der geschriebenen Sprache und die semantischen Möglichkeiten der visuellen Form. Einen stärkeren Einfluß haben die Futuristen auf die Typografie gehabt, die in ihren Collagen Zeitungen und Fetzen von Drucksachen installierten. Vgl. zu Typo-Graphiken des Futurismus, des Konstruktivismus, des Bauhaus und der Neuen Sachlichkeit die Abbildungen in Kapr / Schiller: Gestalt und Funktion der Typografie, Leipzig 1977, S. 225f. Vgl. zu anderen Spielarten auch Morgensterns Typographiegedichte in Kittler: Aufschreibsysteme, S. 262.

69 Carl August Klein: Die Sendung Stefan Georges. Erinnerungen, Berlin 1935, S. 75f.

70 Jost Hermand: Der Schein des schönen Lebens, S. 15.

71 Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende, Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin 1941, S. 6.

Jugendstil war zunächst der Begriff für eine künstlerische Bewegung, die sich bewußt von der Vergangenheit zu lösen versuchte.⁷² Die Prunksucht der Gründerjahre sowie die wachsende Technisierung und Industrialisierung wurden als kulturlos empfunden und als schlechter Geschmack verurteilt. Die Künstler des Jugendstils forderten die Ausschmückung und Verzierung zweckbestimmter Formen. Zu sehr hatte das Ornament im Verlauf des 19. Jahrhunderts an Ansehen verloren. Die massenhafte Anhäufung von Renaissance-Schmuck im Kunstgewerbe und in der Architektur der 80er Jahre hatte den Ornamentbegriff bis zur Bedeutungslosigkeit überstrapaziert. Der Jugendstil sollte dies ändern. Er bedeutete Neuanfang.⁷³ Die Umsetzung pflanzlicher Motive in stilisierte Ornamente galt als ein Erbe des japanischen Kunstgewerbes und des englischen Präraffaelismus.⁷⁴ Schlangen- und Bandwurmlinien, Schlingengewächse, Wasserrosen, die Welt der Weiher und Teiche, Quallen, Schwäne und Lianen, seltene Tiere aus ozeanischen Tiefen oder auch wallende Frauenhaare wurden zu den bevorzugten Motiven des Jugendstils. Sein Element war die Fläche, die er streng zweidimensional aufteilte.⁷⁵

72 Vgl. Georg G. Iggers: Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang, Göttingen 1993. Vgl. zum Problem der Epochenbezeichnung in R. Hamann / J. Hermand: Stilkunst um 1900, München 1973, Kapitel *Überschau*, S. 212f. Vgl. ebenfalls Jost Hermand: Der Aufbruch in die falsche Moderne. In: ders.: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende, Frankfurt / Main 1972, S. 13ff. Vgl. auch Jost Hermand (HG): Jugendstil, Darmstadt 1971, S. 383.

73 Durch die Kommerzialisierung des Jugendstils zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in der das »Kunstgewerbe Jugendstil« der Massenproduktion zum Opfer fiel, ist der Wert des Jugendstils lange verkannt worden. In den Original-Künstlerarbeiten des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist der eigentliche Jugendstil zu suchen. Vgl. M. Gräfin Lanckoronska: Das Jugendstilornament in der Deutschen Buchkunst, S. 158.

74 Vgl. Roswitha Riegger-Baurmann: Schrift im Jugendstil. Englands Beitrag zur Schriftgestaltung im Jugendstil. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens I, Frankfurt / Main 1958, S. 747f.: »Die Schrift hat in der ostasiatischen Kunst eine größere und eine andere Bedeutung als in der europäischen. Die Kunst des Schreibens hatte immer einen bevorzugten Platz in der Reihe der Künste.« Absicht vieler Schriften des fin de siècle war es, den Kunstcharakter literarischer Texte durch die Verwendung neugeschaffener, archaisierender und oft manieristischer Schriftformen zu betonen. Vgl. B. Updike: Printing Types: Their history, forms and use, Cambridge (Mass.) 1950/II, S. 202ff. Der japanische Einfluß wird auch in den Graphiken Aubrey Beardsleys, in den Plakaten von Toulouse-Lautrec sowie in den Gemälden Vincent van Goghs deutlich. Der Kunsthändler Samuel Bing aus Hamburg gab seit 1888 einen japanischen Formenschatz heraus, den er den Künstlern empfahl. Vgl. Robert Schmutzler: Art Nouveau, Jugendstil, Stuttgart 1962.

75 M. Gräfin Lanckoronska: Das Jugendstil-Ornament in der Deutschen Buchkunst. In: Jost Hermand (HG): Jugendstil, S. 156/157.

Jugendstil ist kein Epochenbegriff. Dennoch bezeichnet er ein epochales Phänomen. Daß er sich als Kunstbewegung am Ende des 19. Jahrhunderts etablieren konnte, war die Leistung der verschiedenen Zeitschriften, die seit Mitte der 90er Jahre herausgegeben wurden.⁷⁶ Diese Kunstzeitschriften hatten als Organ der Jugendstilünstler großen Einfluß auf die junge Bewegung. Gerade die schmückende Aufmachung der Zeitschriften war wichtig. Die am 1. Januar 1896 erstmals erschienene *Jugend* »Münchner Illustrierte Wochenzeitung für Kunst und Leben« trug zu der späteren Bezeichnung des Jugendstils als Epoche bei. Der Name, der das Programm darstellte, war Ausdruck eines Reformgeistes, der sich gegen Dekadenz, Klerikalismus und Militarismus richtete. Ihr Einfluß war groß. Bereits im ersten Quartal hatte sie schon mehr als 30.000 Abonnenten. 1904 betrug die Auflagenhöhe 54.000 Exemplare. Ab April 1895 (bis 1900) erschien die Zeitschrift *Pan*, die hauptsächlich Literatur und Kunst umfaßte. *Pan* enthielt zahlreiche Erstveröffentlichungen und Originalgraphiken mit sehr guter technischer Qualität. Sie galt als die vornehmste, bestausgestattete und teuerste Zeitschrift ihrer Art in Deutschland.⁷⁷ 1896 erschien der *Simplizissimus*, ein satirisches Massenblatt, das gegen die politischen und sozialen Mißstände der Zeit kämpfte und sich im Laufe der Jahre zu einem bedeutenden Oppositionsblatt entwickelte. Zwei Jahre später (bis 1900) wurde die Monatszeitschrift *Ver Sacrum* als offizielles Organ von der Vereinigung bildender Künstler Österreichs herausgegeben. Die luxuriös ausgestattete und gedruckte Zeitschrift enthielt neben Bildern und Buchschmuck literarische Beiträge, kunstkritische und kunsthistorische Aufsätze und Mitteilungen. Am 1. Oktober 1899 (bis 1902) kam das Magazin *Die Insel* in Berlin auf den Markt, 1901 gab Richard Scheid das »Jahrbuch neuer deutscher lyrischer Wortkunst« *Avalun* in München heraus.

Nachhaltig beeinflussten William Morris (1834-1896), Rudolf von Larisch (1856-1934) und Otto Eckmann (1865-1902) die europäische Schrift- und Buchkunst der Jahrhundertwende. In seinen Ausführungen über das »ideale Buch« schreibt Morris: »Erstens müssen die Seiten klar und leicht lesbar sein, was sie wohl kaum sein können, wenn nicht zweitens die Schrift wohlgeformt ist.«⁷⁸ Die Schönheit der Schrift, der Aufmachung und des Druckes wurde bei den neuen

Kunstzeitschriften in Deutschland Programm. Das Druckbild des Wortes vermittelte sinnlichen Genuß. Der Text wurde von Zierleisten umrahmt sowie mit Vignetten und Initial-Miniaturen geschmückt. Text und graphische Dekoration waren aufeinander abgestimmt. Die Zier-Graphik konnte zwischen abstraktem Ornament und gegenständlicher Illustration wechseln.⁷⁹ Der enge Bezug von graphischem Schmuck und Text verlieh diesem die dekorativen Reize.

Rudolf von Larisch machte sich zuerst in Österreich als Schrift- und Buchkünstler einen Namen. Er war Mitglied der Künstlergemeinschaft, die sich 1897 unter dem Namen *Wiener Sezession* zusammenschloß.⁸⁰ Nach seiner Theorie sollten die Künstler eine Schrift entwerfen, die zweckbedingt und ornamental war.⁸¹ Innerhalb der Schmuckmotivik des Jugendstils war es jedem Künstler freigestellt, sich nach seiner eigenen Weise zu entwickeln.⁸² Das Zweckbedingte war ein typischer Anspruch dieser Zeit, den schon Max Klinger mit der Forderung nach Werkgerechtigkeit für seine graphischen Arbeiten erhoben hatte.⁸³

79 »Was Max Klinger an Buchschmuck der antiken Novelle Amor und Psyche beigefügt hatte – breite, bildergefüllte Rahmung im Wechsel mit seitenfüllenden Illustrationen –, das taten später die Eckmann, Lemmen, Behrens, Weiß, Vogeler und Lechter, allerdings mit dem Bemühen – so lehrte es der Jugendstil –, Bild und Schrift in den Rahmen überfließen zu lassen oder die Dekoration der Illustration gleichzuordnen.« In: Deutsche Buchkunst, 1890 bis 1960, 2 Bände, Text von Georg Kurt Schauer, hg. v. der Maximilian-Gesellschaft Hamburg, Hamburg 1963, hier Bd. 1, S. 15.

80 1902 wurde Larisch der Leiter von Schriftkursen an der Wiener Kunstgewerbeschule. 1905 gab er sein wichtigstes Werk heraus: Unterricht in ornamentaler Schrift. Vgl. Riegger-Baurmann: R. v. Larisch und die Schrift der Wiener Sezession. In: dies.: Schrift im Jugendstil, S. 776/777.

81 »Die ersten Meister bildender Kunst von heute haben die Schrift als dekoratives Motiv erkannt, und sie verwenden sie auf ihren Hauptwerken mit gleichem künstlerischen Ernst und Können, mit welchem sie die Werke selbst schaffen. Es gibt heute wieder eine *künstlerische Schrift*. Wie ein Frühlingshauch hat die Moderne auf die Schrift gewirkt, sie ist nach langer Formerstarrung in mächtige Bewegung geraten, sie lebt, sie blüht wieder. Und zu ihrem Heile wird diese Bewegung emporwachsen, wenn die Künstler allein die treibende Kraft bilden.« In: R. v. Larisch: Beispiele künstlerischer Schrift. Deutsche Kunst und Dekoration. 2 Bde, Wien 1901, Bd. I, S. 53.

82 Vgl. Hans Platte: Buchschmuck. In: Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert, hg. v. Helmut Selig. Engl. v. Kurt Bauch, Heidelberg / München 1959.

83 Vgl. C.W. Biermann: Max Klinger in seinem graphischen Werk, Dissertation Berlin 1938, S. 23. An dieser Stelle sei der Widerstand durch die »Steglitzer Werkstatt« gegen den Jugendstil angemerkt. Das wichtigste Symptom dieses Widerstandes war das manifestartige Programm der Steglitzer Werkstatt von 1901. Vgl. Deutsche Buchkunst, Bd. I, S. 56: »Der neben Fedor von Zobeltitz bedeutendste Sprecher der Bibliophilen, Flodoard Freiherr von Biedermann, wandte sich später gegen Rudolf von Larischs Begünstigung extrem individualistischer Schriften und erklärte die Antiqua, mit deutlicher Front gegen die Fraktur, zur Gebrauchsschrift der Gegenwart.«

76 Vgl. Maria Rennhofer: Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895-1914. Mit 265 Abbildungen, davon 76 in Farbe, Wien 1987.

77 Vgl. Jutta Thamer: Zwischen Historismus und Jugendstil. Zur Ausstattung der Zeitschrift »Pan« (1895-1900), Frankfurt / Main 1980.

78 William Morris: Das ideale Buch, hg. v. William S. Peterson, Göttingen 1986, S. 70.

In Deutschland setzte großes Interesse an einer Neugestaltung der Schrift mit Otto Eckmann ein.⁸⁴ Seine Formen begründeten durch die Verwendung von ornamenthaft pflanzlichen und tierischen Motiven den floralen Jugendstil. Er entwarf Titelblätter sowie die Schwanen- und Blumenfeevignetten für Zeitschriften wie *Pan* (1895) und *Jugend* (1896). Die Eckmann-Schrift basierte auf Antiquabuchstaben, wobei er für Minuskeln teilweise Majuskelformen verwendete. Den Buchstaben verlieh Eckmann dadurch, daß er sie mit dem Pinsel schrieb, einen handschriftlichen Eindruck, der trotz aller späteren technischen Änderungen erhalten blieb. Das An- und Abschwellen des Pinsels gab der Schrift eine große Lebendigkeit. Indem er an ähnlichen Ansätzen, Ausläufen und Rundungen der Buchstaben konsequent festhielt, bewirkte er die Einheitlichkeit des Schriftbildes. Dies war für die Umsetzung des Pinselduktus in die Druckschrift von Bedeutung. Eckmann forderte Schönheit und Leserlichkeit als Voraussetzung für die Formen, »welche dem Auge feineren ornamentalen Reiz darbieten, ohne an Dogmen zu binden«.⁸⁵ Der Fortschritt lag in der freien künstlerischen Gestaltung der Schrift für die Druckschrift.

Genauso wie die Eckmann-Schrift den »Stilwillen«⁸⁶ des Künstlers verkörperte, sollte die StG-Schrift den Dichter repräsentieren. Lyrik und Prosa sollten nicht als billige Massenproduktion, sondern in einer kunstvollen Schrift, auf besonderem Papier und als Buch im kostbaren Einband ihre Leser erreichen. George ging davon aus, daß erst die schöne Form das Gesamtkunstwerk erschafft. Seine Schrifterneuerung hatte zum künstlerischen Ziel, einen Einklang von Optik und Akustik, von Dichtung und deren Darstellung entstehen zu lassen. 1892 erschienen erstmals die von ihm gegründeten und von Carl August Klein herausgegebenen *Blätter für die Kunst* (1892-1919).⁸⁷ Die BfdK, das Forum der Georgeschen Kunstauffassung, waren zunächst nicht käuflich und hatten einen geschlossenen, von den Mitgliedern geladenen Leserkreis. Sie unterschieden sich von den anderen Zeitschriften durch ihre schlichte Aufmachung. Bis 1919 erschienen sie in unregelmäßigen Abständen in zwölf Folgen. Die Zeitschrift nahm fast nur

84 Vgl. A. Windisch: Hymnus auf die Drucktype, Gutenberg-Jahrbuch 1925, S. 5.

85 R. Riegger-Baurmann: Schrift im Jugendstil, S. 785.

86 Die Eckmann-Schrift illustriert vermutlich »am schönsten das abwägende doppelte Gestalten des Raumes«. Es war diejenige Schrift, »die Otto Eckmann in ›jahrelanger Arbeit‹ für die Rudhard'sche Gießerei entwarf, welche die neue Type 1900 herausbrachte. Die *Eckmann* illustriert diese Eigenheit des Jugendstils so gut, weil sie überhaupt seinen Stilwillen fast nackt verkörpert.« In: F. Schmalenbach: Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935, S. 28.

87 *Blätter für die Kunst*, I.-XII. Folge, begründet von Stefan George, hg. v. Carl August Klein, Berlin 1892-1919. Im folgenden mit BfdK abgekürzt.

unveröffentlichte Beiträge auf und publizierte überwiegend Lyrik. Künstlerisch oder literaturhistorisch bedeutsamer Einfluß ging jedoch nicht von ihr aus.⁸⁸

1.3 GEORGES SCHRIFTERNEUERUNG

a.) *Letternsuche*

Die StG-Schrift ist eine in Zusammenarbeit mit Melchior Lechter stilisierte Schrift-Type, die aus Georges eigener Handschrift abgeleitet wurde. 1904 schreibt George an Hofmannsthal: »Ich sende hier neue proben des einbandes sowie der schrift (meiner eigenen an deren besserung ich schon lange arbeite) ich glaube dass sie ihnen gefallen wird: Sie sehen dass sie meiner handschrift angeglichen ist.«⁸⁹ Schon in frühen Jahren zeigte George ein besonderes Interesse an der Schrift. Als Vierzehnjähriger schrieb er zwei Petrarca-Sonette in lateinischen Lettern ab und versah sie mit rotem Titel und Randlinie. »Aus innerem Trieb«, schrieb Friedrich Wolters, »hatte er [George] schon in seiner Jugend die Gedichte so schön als möglich aufzuzeichnen gesucht und übte dieses Tun von Werk zu Werk solange weiter, bis er allmählich die ihm gemäße Schrift zur Aufzeichnung von Gedichten im vollendeten Werkstück gewann und aufzeichnete. Er ergriff dabei ohne bewußtes Vorbild eine Grundform der Schrift, welche die meiste Ähnlichkeit hat mit der alten Karolingerminuskel und zwar mit der der Kapitale verwandten scriptura minuta erecta.«⁹⁰ Die Kleinschreibung der Hauptwörter hatte er sich schon für die ersten Gedichte und Übertragungen mit der Absicht angewöhnt, den gleichmäßigen Eindruck der Zeilen zu erhöhen.⁹¹ In seinen Jugendjahren änderte sich Georges Handschrift wesentlich. Unruhige

88 Wie ich im Kapitel 2.3.b.) *Formen der Veröffentlichung* noch erläutern werde, dienten die BfdK George vor allem als marktstrategisches Mittel seiner Kunstanschauung.

89 George-Hofmannsthal Briefwechsel (Brief vom 3. Oktober 1904), hg. v. Robert Boehringer, München / Düsseldorf 1953 (ehemals Leipzig / Berlin 1938), S. 219.

90 F. Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst, Berlin 1930, S. 143.

91 Vgl. zu handgeschriebenen Übertragungen *Aus dem Spanischen – Menschen und Kinder* (1888) und *Gelbe Rose* (1889) in Kapitel 6. *Text- und Bildanhang* in dieser Arbeit. Vgl. auch R. Riegger-Baurmann: Schrift im Jugendstil, S. 787 und S. 788. Druckfassung der genannten Gedichte in: Stefan George: Werke, Bd. 2, S. 487 und S. 502. Wolters versichert später, daß es schon immer Georges Intention war, der barocken Gewohnheit alle Hauptwörter groß zu schreiben, streng entgegenzuwirken. Vgl. F. Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst, S. 144.

Buchstabenfolgen wurden gleichmäßiger, schlossen sich enger aneinander und erhielten eine gleiche Höhe mit festem Duktus. Ohne Verzerrungen sollte die Schrift durch den Eigenwert ihrer einfachen Formen wirken.

Die Trennung der Buchstaben wird ab 1897 zum Prinzip der StG-Schrift.⁹² Wie man im handgeschriebenen Gedicht *Nach der Lese*⁹³ von 1897 sieht, bestehen die Buchstaben mit Ausnahmen der Zeilenanfänge nur noch aus Minuskeln (Personifikationen und Eigennamen ausgenommen). Der Titel ist in Versalien geschrieben. Die breiten Formen der Buchstaben heben sich deutlich von Georges handschriftlichen Linien ab. Alle Buchstaben erhielten im Laufe der Schriftgestaltung ein angemessenes Verhältnis von Höhe und Breite, mit abgewogener Rundung und klarer Gestaltung, »in welcher ohne jeden überflüssigen Zusatz nur die zur Formung des Buchstabenbildes notwendigen Züge gezogen werden.«⁹⁴ Um überflüssige Schleifen und Oberlängen, Schrägen und Löcher zu vermeiden, griff George auf Unzialen und Buchstaben anderer Schriftsysteme zurück. So entnahm er das »e« mit seiner offenen Form dem griechischen »epsilon« und das »k« mit seiner Senkrechten und den in der Mittelhöhe zusammenlaufenden Schrägen dem griechischen »kappa«. Das »t« wird später der griechischen Schreibweise des »tauta« angeglichen:

»[Georges] Ziel war es, durch die fast ungemindert gleichmäßige Stärke des Strichs mit den geringen Ab- und Anschwellungen eine vermehrte Wucht der Kleinbuchstaben zu erreichen, dabei die Stärke aber zugleich so maßvoll und biegsam zu halten, dass die enge Zurichtung der Buchstaben zum Wortbild, der enge Anschluss zur Bildung einer dichten Zeile und die feste Fügung der Zeilen zum geschlossenen Block möglich blieb. Es liegt darin das für jedes künstlerische Verhältnis wichtigste Streben nach einem Gleichgewicht von Vereinzeln und Verbindung.«⁹⁵

92 Über die Wirkung dieser frühen Schriftversuche meinte Hofmannsthal: »Ich bin nicht sicher, ob er mir schon den Druck der Hymnen und Pilgerfahrten zeigte oder nur das Papier, welches er erworben hatte, und eine Druckprobe. Von diesem scheinbar Äußerlichen, auch von der Schrift, sprach er mit einem imponierenden Ernst, den ich sofort verstand.« In: Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George, Textband mit Tafeln (Fotografien), Düsseldorf / München 1951, S. 210.

93 Vgl. zur handgeschriebenen Fassung des Gedichts *Nach der Lese* (1897) Kapitel 6. *Text- und Bildanhang* in dieser Arbeit. Die Druckfassung des Gedichts ist in Stefan George: Werke, Bd. 1, S. 121 zu finden.

94 F. Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst, S. 143.

95 F. Wolters: Stefan George und die BfdK, S. 147.

Der Brief mit den Anfangsworten *Teure Freunde*⁹⁶ von 1903 weist gegenüber der Schrift des Gedichts *Nach der Lese* von 1897 Veränderungen auf. Ober- und Unterlängen gibt es kaum oder gar nicht mehr. »Die Ober- und Unterstücke von d f g h l p q wurden möglichst gekürzt und Großbuchstaben nur am Anfang des Verses, aber nicht innerhalb der Zeile, also auch nicht bei den Hauptwörtern angewendet.«⁹⁷ Kittler macht darauf aufmerksam, daß die beabsichtigte Schlichtheit der Buchstaben die bei George übliche akustische Monotonie des Lesens fördere. Lesephysiologisch war es sinnvoll, daß die Druck- und Schreibtypen und die großen und kleinen Buchstaben so ähnlich wie möglich aussehen mußten.⁹⁸

Wichtig war für George der Einfluß der zeitgenössischen Bertholdschen Akzidenz-Grotesk. Sie wirkte wie eine zur Maschinenschrift stilisierte Handschrift. Sie wurde zur Jahrhundertwende häufig für Akzidenzen, geschäftliche Prospekte und Anzeigen benutzt und kam mit ihrer Nüchternheit, dem gleichmäßig starken Strich und ihren breitlaufenden Formen noch am ehesten Georges eigener Handschrift entgegen.⁹⁹ Die breiten Buchstaben der Grotesk wurden als Grundlage beibehalten, bei den Majuskeln kamen von Melchior Lechter gestaltete Eigenformen hinzu. Mit Lechter entwickelte der Dichter die endgültige Form seiner Drucktype. Lechter konzentrierte sich hauptsächlich auf die Gestaltung der Titelseiten, die er meist mit Antiquamajuskeln absetzte. Zudem schuf er die Zierbuchstaben. Diese zeichnete er und ordnete sie in schmückenden Rahmenleisten ein.¹⁰⁰ Mit dem weitgehenden Verzicht oder zumindest geringen Gebrauch von Ober- und Unterlängen sowie mit dem Rückgriff auf die gerundeten Formen der isolierten Buchstaben (die karolingische Minuskel) entsprach diese Schrift weitgehend Georges Vorstellungen.

96 Vgl. zur Handschrift des Briefes von 1903 *Teure Freunde*... R. Riegger-Baumann: Schrift im Jugendstil, S. 787/788.

97 Friedrich Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst, S. 143.

98 Vgl. F.A. Kittler: Aufschreibesysteme, S. 266. Kittler analysiert, daß in normalen Texten auf 1000 Buchstaben 270 ober- und/oder unterzeilige Buchstaben zu finden sind, während er bei George im Durchschnitt 200 große gegenüber 800 kleinen zählte. In: ders.: Aufschreibesysteme, S. 265.

99 Vgl. die Beilage zur neuen Edition von Stefan Georges sämtlichen Werken in 18 Bänden, hg. v. Georg Peter Landmann und Ute Oelmann, Stuttgart 1982ff., S. 1. »Eine Handschrift, die in Sätze wiederbenutzbarer Drucktypen überhaupt transponibel ist, [fungiert] grundsätzlich als Maschinenschrift.« Vgl. F.A. Kittler: Aufschreibesysteme, S. 265.

100 Vgl. Karlhans Kluncker: Dichtung und Buchschmuck. In: Castrum Peregrini, Heft 179/180, Amsterdam 1987, S. 52/53.

Form- und Gestaltungsprinzipien waren Bestandteil eines allgemeinen Programms, das George in den »Einleitungen und Merksprüchen« der BfdK beschrieben hatte. Die »Einleitungen und Merksprüche« hatten die Aufgabe eines Editorials und waren gleichzeitig als strategische Leitsätze zu lesen.¹⁰¹ In ihnen postulierte der Dichter die strenge Einhaltung von Metrum und Rhythmus, die Beschränkung auf einfache, schlichte Wörter. So kommen viersilbige Wörter im Zusammenhang und Fremdwörter überhaupt nicht vor. Die konsequente Anwendung dieser Formprinzipien sollte zu einer geschlossenen Wirkung führen, »ein dichtwerk als gebilde zu begrüßen und zu genießen.«¹⁰² Die StG-Schrift sollte diese Wirkung erhöhen.¹⁰³ Der Vers im Druck hatte die Aufgabe, Schlichtheit zu repräsentieren.¹⁰⁴ Die Schlichtheit der Buchstaben war für seine poetische Strategie der Visualisierung im Medium der Schrift ein wichtiges Element. Schlichtheit sollte dem geübten Leser erleichtern, die Konzentration ganz dem Vortrag zu widmen und sich nicht durch überflüssige visuelle Eindrücke ablenken zu lassen. Denn grundsätzlich löst jede sensorische Erregung im Gedächtnis eine Kette von Assoziationen aus. Eine Gedichtzeile sollte für das Auge dieselbe Geschlossenheit bewirken, die die Art des Hersagens für das Ohr anstrebte.

George und der Kreis pflegten spezifische Arten der Gedichtrezeptionen: Hören, Lesen, Abschreiben, Auswendiglernen, Hersagen,

Übersetzen und Singen.¹⁰⁵ Der Dichter neutralisierte alle Unreinheiten und Dissonanzen. Er betrachtete die Konsonantenfolge »tzt« als unsinnig, weil sie letztlich nicht zu hören sei.¹⁰⁶ Er schrieb »zuletzt«, »jezt« und »erhitzt«. Anderes war unsystematischer. Er schrieb »filosof«, »strofe«, »triumf« und »Pamfilia«, aber ließ »epheu« und »Philis« in alter Schreibweise stehen. Ähnliches geschah mit »Mirra«, »Pirra«, »Eurialus« und »mirre«, doch gab es auch Wörter wie »Kotyto«, »sykomore«, »system«. Er unterschied das Adverb »wol« vom Substantiv »wohl«, schrieb aber »wolgeruch«. Das »ß« benutzte er nur in den Ausgaben von 1899. Seit 1904 vermied er das »h« bei »thräne«, »thür« und »thal«. Archaische Wörter wie »Tucht« (von tüchtig) wurden reaktiviert, Suffixe eliminiert (»Schöne« statt Schönheit) und Wörter neu entdeckt (»Wal« statt Schlacht).¹⁰⁷ George verwendete wohl auch deshalb diese Archaismen, weil sie von der Sprache der Gegenwart so weit entfernt schienen, daß sie als Kunstwörter gelten konnten.¹⁰⁸ Ungebräuchliche, exotische, archaische Wörter und Wortformen (»umfahin«, »demant«, »bronnen«) verstärkten den erstrebten Eindruck des Seltenen und sollten wohl auch von ihrem Schriftbild her in diesem Sinn wirken.

Die optische Besonderheit der StG-Schrift veränderte das Leseverhalten. Die fehlende Interpunktion machte es zunächst nicht unbedingt leichter, die StG-Schrift für sich selbst oder den Zuhörer sinnvoll zu lesen. Selbst mit viel Konzentration mußte es Verständnisschwierigkeiten geben.¹⁰⁹ C.A. Klein schrieb im zweiten Heft der BfdK 1892:

»Keine interpunktion, wenigstens keine im alten sinn, nur hie und da punkte um unerwartete einhälte zu bezeichnen. Die strofe ist ein musikalisches ganzes dessen gliederung sich von selbst ergibt. Ein

101 Vgl. Dieter Mettler: Stefan Georges Publikationspolitik, München 1979, S. 11.

102 Stefan George: Werke, Bd. 1, Vorrede der zweiten Ausgabe der Hymnen, S. 6.

103 Die Schrift- und Buchkunst Georges nahm im Laufe der Zeit immer monumentalere Formen an: »Grob gesehen, kann man [...] eine Entwicklung vom Ornamentalen zum blockhaft Ausdrucksvollen beobachten, die in den späten neunziger Jahren beginnt und kurz vor dem ersten Weltkrieg ihren Höhepunkt erlebt.« In: Hamann / Hermand: Stilkunst um 1900, S. 219. »Monumentalität ist männliche Kunst. Parthenogenetisch entstand sie in der Seele des Mannes, als Mann, Held und Künstler noch eines waren. Ihre Strophen tönen heroisch. Ihre Linien stufen sich hieratisch.« Vgl. Arthur Moeller van der Bruck: Der preußische Stil (1916), in: Hamann / Hermand: Stilkunst um 1900, S. 350.

104 Johannes Nohl schreibt 1924: »Ob wir an die gigantischen Bewegungsrhythmen der Fabrikbauten für die AEG denken, an den Petersburger Botschaftspalast, an das Hagener Krematorium oder an seine klassischen Villegiaturen, überall begegnen wir bei Behrens derselben Würde und geistigen Haltung, wie sie uns aus der Kunst GEORGES entgegentritt. Hier wie dort spricht aus [...] neuen Formen griechische Vernunft und Einfachheit [...] zu uns.« In: ders.: Stefan George und sein Kreis. In: Weltliteratur der Gegenwart, hg. v. Ludwig Marcuse, Berlin 1924, Bd. I, S. 298/299.

105 Vgl. R. Boehringer: Das Leben von Gedichten. In: Rheinische Jugend, Monatszeitschrift für Jugendführung, Heft 12, Düsseldorf 1934, S. 359 ff. Vgl. G.P. Landmann (HG): Der George-Kreis. Eine Auswahl aus seinen Schriften, Köln / Berlin 1965, S. 92f.; Robert Boehringer: Über das Hersagen von Gedichten (1911). Das Leben von Gedichten (1932).

106 Vgl. Friedrich Wolters: Schrift und Druck. In: ders.: Stefan George und die Blätter für die Kunst, S. 144.

107 Vgl. zu Georges »Orthographie« die Beilage zur neuen Edition von Stefan Georges sämtlichen Werken in 18 Bänden, hg. Georg Peter Landmann und Ute Oelmann, Stuttgart 1982ff, S. 3.

108 Vgl. Dieter Mettler: Stefan Georges Publikationspolitik, S. 62. Vgl. Mettlers Ausführungen zu Georges »Wortmaterial«, ebda. S. 61-65.

109 Vgl. Hans Norbert Fügen: Dichtung in der bürgerlichen Gesellschaft, Bonn 1972, S. 71.

höchst einfaches system von dem nur der flüchtige beobachter behaupten kann dass es das verständnis erschwere.«¹¹⁰

Die eigenwillige Orthographie und Interpunktion stieß vielfach auf Unverständnis.¹¹¹ Den Verehrern Georges erschien die StG-Schrift durch ihren Zusammenhang mit der Handschrift des Meisters bedeutend.¹¹² Doch konnte sie demjenigen, der sie zum ersten Mal sah, entweder die Lust aufs Lesen verleiden oder ihn zwingen, sie zweimal zu lesen, um sie syntaktisch zu verstehen.¹¹³ Viele Kritiker irritierte die Kleinschreibung. Georges Gepflogenheit, alle Hauptwörter klein zu schreiben, entstammte der Auffassung, daß es beim Hören keinen Unterschied zwischen Groß- und Kleinschreibung gibt. Daher konnte für ihn dieser Unterschied für die Schrift auch nicht von Bedeutung sein. Die Interpunktion stufte er als überflüssiges Dekor ein, weil sie der eleganten Schlichtheit im Wege stand.¹¹⁴

Die schwere Lesbarkeit der StG-Schrift sorgte für Exklusivität indem sie verhinderte, daß jeder »Erstbeste in ein Meisterwerk«¹¹⁵ Einblick gewinnen konnte. Sie war ein »Bollwerk gegen den Ansturm wilder Horden«.¹¹⁶ Wollte der Dichter als Stifter einer neuen Kultur gelten, mußte er auf ein einheitliches, geordnetes Schriftsystem zurückgreifen können. Jeder im George-Kreis las nicht nur in der StG-

Schrift, sondern nutzte sie auch für Privatkorrespondenz. Mit der StG-Schrift, die von einer Gruppe gleichgesinnter Menschen benutzt wurde, hatte George ein Mittel der Vereinheitlichung, der ›Vergemeinschaftung‹ geschaffen. Insofern ist sie ein auf decorum und Wirkung bedachtes Mittel der Kommunikation. Die Anweisung der decorum-Lehre legt das Verhältnis von Schreiber (George), Adressat (die Jünger) und Gegenstand (Georges Idee eines neuen Reiches) strikt fest.¹¹⁷ Die StG-Schrift sollte Georges Kunst und Ideologie von allen anderen Kunstrichtungen eindeutig unterscheiden. Sie sollte die Geistesaristokratie von der Masse trennen. Das ›StG-Schrift-decorum‹ lag in dieser Schaffung eines Standesunterschiedes. Ihre rhetorisch-persuasive Leistung bestand darin, daß es ihr gelang, geistige Homogenität zu projizieren und damit den George-Kreis zu stabilisieren. Durch Lesen und rekapitulierendes Abschreiben von Gedichten konnte den »Gleichgearteten der Schlüssel«,¹¹⁸ der eröffnende Zugang zum Elfenbeinturm, zu Georges Reich des Geistes weitergegeben werden. Die StG-Schrift war ein Repräsentant der Kunst Georges. Sie gehörte zu dem, was Umberto Eco als ein »geistiges Wahrnehmungsmodell« bezeichnet: »Das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren.«¹¹⁹ Die StG-Schrift machte ein Erinnern möglich, weil sie aus Georges eigener Handschrift entwickelt wurde und somit schon in der bloßen optischen Wahrnehmung immer auf den Dichter verwies. Sie erhielt für diejenigen, die sie benutzten, dadurch Wert und Brauchbarkeit, daß sie mit George und seiner Geisteswelt assoziiert wurde. Sie war für den Kreis der Jünger ein Lösungs- und Erkennungswort. Inwieweit es dem Dichter gelang, die Gefühle seiner Anhänger zu steuern, läßt sich an den Lesepraktiken verdeutlichen, die ich im folgenden darstelle.

110 C.A. Klein: Über Stefan George. Eine neue Kunst. In: BfdK, 1. Folge, 2. Heft, 1892, S. 49.

111 Typographische Extratouren wurden in der Presse eher belächelt. Wichtiger schien die Frage nach einer allgemeingültigen deutschen Schrifttype zu sein, nämlich Fraktur oder Antiqua. So schrieb die Kölnische Zeitung im Literatur- und Unterhaltungsblatt von 1915/Nr. 1110, Sonntag 31. Oktober: »Eine Frage an das deutsche Volk: In welcher Schriftart findet die hohe Kultur Deutschlands in ihrer Klarheit und Wahrheit den würdigsten Ausdruck?«

112 Vgl. George-Hofmannsthal Briefwechsel (Sept. 1904), S. 220.

113 Vgl. Herbert Cysarz: Wagner, Nietzsche, George. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1931, S. 98.

114 C. A Klein schreibt: »Die Lesezeichen. Es gibt darüber keinen kanon und jeder schriftsteller verändere sie nach seinem stil. Je weniger desto besser denn desto kunstgerechter muß der satzbau sein. Der allgemeine brauch der Engländer scheint dem vernunftgemässen am nächsten zu kommen. Wir wollten die lesezeichen nicht aufheben. Wir strichen nur umständlichkeiten weg wie: das ding », das ich gesehen habe », und ähnliches. In der poesie sind sie bei einfachem strofischem bau wo sich die meisten einhälte durch die metrik ergeben unnötig für den, der ein wenig rhythmisches gefühl hat. Auch in der rechtsschreibung streben wir nach einfachheit [...] doch wir gaben uns keinen neuerungen hin die das auge beleidigen und lassen nur das feine gefühl des einzelnen als alleinige richtschnur gelten.« Vgl C.A. Klein: Unterhaltungen im grünen Salon. In: BfdK, 1. Folge, 5. Heft, 1893, S. 145/ 146.

115 Stéphane Mallarmé: Sämtliche Werke, S. 267.

116 BfdK, 3. Folge, 5. Heft, 1896, S. 131.

117 Zu den Anweisungen der decorum-Lehre vgl. Renate Lachmann: Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen, München 1994, S. 246f.

118 1930 schreibt Friedrich Wolters: »Nur das lebendige Überliefern von Mund zu Mund, nur das Vorbild des Gleichgearteten gibt dem Gleichgearteten den Schlüssel weiter.« In: ders: Stefan George und die BfdK, S. 194.

119 Umberto Eco: Einführung in die Semiotik, München 1972, S. 213.