

*Ralf Simon*

## Das Wasser, das Wort

Lyrische Rede und deklamatorischer Anspruch beim späten  
Stefan George

### I.

Die Ordnung des ‚Siebenten Rings‘ ist die einer Diskurspolitik. Orte verschiedener lyrischer Sprechweisen werden gegeneinander abgegrenzt. Es entsteht eine Topographie, eine Zuweisung der Gedichte jeweils in ihren Funktionszusammenhang. Eine Tendenz, die Georges Werk schon in seinen Anfängen eigen war, der aber von einer durchaus emphatischen Idee des Gedichts her Widerstand entgegen kam, dringt im ‚Siebenten Ring‘ zur Kenntlichkeit durch. Was zu sagen ist, wird nunmehr nicht der Kraft des einzelnen Textes überantwortet, nicht mehr dem Gedicht selbst zugetraut, sondern dem Zusammenhang, der Diskursökonomie zugewiesen. Je deutlicher überhaupt ein Inhalt zu sagen ist und je mehr er der Semantik einer Gliederung folgt, desto stärker wird das einzelne Gedicht depotenziert, seiner immanenten Kraft beraubt.<sup>1</sup> Es ist eine großangelegte architektonische Metaphorik, die solcher Depotenzierung den Grund bereitet. Dem Gedichtband als symbolischem Sakralraum mit dem Maximin-Zentrum entspricht die

---

<sup>1</sup> Wolfgang Braungart (Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur, Tübingen 1997, S. 209f.) formuliert eine ähnliche Beobachtung: Habe George sich bis zum ‚Jahr der Seele‘ keine formalen Ungenauigkeiten zu Schulden kommen lassen, so trete seit dem ‚Siebenten Ring‘, „wo die Botschaft den Text dominiert“, ein Nachlassen der sprachlichen Präzision auf. – Meine weiterführende These ist, daß diese Relation von Dominanz der Botschaft (‚Inhalt‘) und nachlassendem Formkalkül des einzelnen Textes in einem wiederum formalen Verfahren gegründet ist. Die Diskursökonomie, die George in seinem späteren Werk vorantreibt, ist auf der einen Seite eine formale Gliederung, auf der anderen Seite aber eine Beschneidung des einzelnen Textes auf ein nun nur noch eingeschränkt Sagbares. So wird das Gedicht sowohl in seiner Artikulationsmöglichkeit von vornherein eingeengt als auch überhaupt zu einer ‚Aussage‘ in die Pflicht genommen.

Topographie des Kreises als Ortssystem.<sup>2</sup> Die Texte werden als Gebilde<sup>3</sup> begriffen, die statuenhaft in diesem Symbolraum stehen, so wie die Jünger sich in einem ausgeklügelten System um den Meister gruppieren. Das einzelne Gedicht und der einzelne Jünger finden ihre Stellung nur in dieser Konstellation. Sie haben gewissermaßen einen Wert, der ganz dem Muster der strukturalen Semantik entspricht: Ihre Bedeutung ist ihr Ort in der Struktur. Der Raum selbst, symbolisch im Gedichtband, real im Kreis,<sup>4</sup> ist der Bedeutungsträger, nicht mehr das einzelne Gedicht. Diese semantische Verschiebung geht weit über das hinaus, was George bis zum ‚Teppich des Lebens‘ als lyrische Zyklenbildung praktiziert hatte. Wo der Zyklus noch aus der Organisation von in sich nicht depotenzierten Gedichten bestand, muß nun, mit dem ‚Siebenten Ring‘, die Begehung eines lyrischen Sakralraums auf die Autonomie der Texte verzichten, um die Topographien der Grenzziehung und der Schwellenüberschreitung in einem gegliederten Raum ermöglichen zu können. Ein Gedicht, das in seiner immanenten Poetik immer schon ein Vollzug dieser Logik der Überschreitung wäre – wie es etwa im ‚Algabal‘ vorliegt –, würde die Raum-Ordnung in den je einzelnen Text invertieren und die geforderte Diskurspolitik in die sprachliche Autonomie des jeweiligen Gebildes hinein aufheben.

Der Preis, der für die Negation der Autonomie des einzelnen Textes zu entrichten ist, läßt sich am ersten Zeitgedicht des ‚Siebenten Rings‘

<sup>2</sup> Stefan Breuer (Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt 1995, S. 78–85) beschreibt die interne Gliederung des Kreises und die Aufspaltung in rivalisierende Gruppen. Einer näheren Analyse der späten Gedichtbände wäre die Fragestellung zu unterbreiten, ob sich die Divergenz der verschiedenen Sprechweisen auf die Divergenz der „Stammeshäuptlinge“ und „Herzögtümer“ (Breuer) abbilden ließe.

<sup>3</sup> Vgl. Braungarts (Ästhetischer Katholizismus [Anm. 1], S. 92–96) Überlegungen zu dem Begriff des Gebildes bei George.

<sup>4</sup> Zur Georgeschen Ritualisierung gehört, daß man die Zuweisungen auch umkehren kann: Real ist einzig der liturgische Vollzug des Gedichtbandes, in dem die Transsubstantiation des Gedichts in den Kultus stattfindet, während der Kreis nur eine symbolische Analogie dazu ist. – Diese Möglichkeit der Umkehrung resultiert aus der Ontologisierung sowohl der Lyrik wie des Kreises. Gilt die Lyrik als real-prophetische Offenbarung, dann ereignet sich die kultische Transsubstantiation im Text, zu dem der Kreis sich in die Haltung eines Gottesdienstes begibt. Für eine Lektüre, die sich nicht in das Muster der Georgeverehrung einschreiben möchte, ist es naheliegend, als Realität nur die sozialen Gegebenheiten des Kreises anzusehen.

ablesen – ein Text, der eine Durchstreichung des autonomen Gedichtes gewollt oder ungewollt vorführt und sich selbst in ein performatives Abseits manövriert. Programmatisch wird der Hiatus zwischen eifernder Posaune und stillem Flötenlied (II, 8) behauptet.<sup>5</sup> Zugleich aber wird gesagt, der Hiatus sei keiner: „Ihr sehet wechsel · doch ich tat das gleiche“ (ebd.). Dieser Behauptung kann nur dann Wahrheit zugesprochen werden, wenn man sie ausschließlich inhaltlich liest. Dann wäre es eine Aussage über geänderte Strategien bei gleichbleibenden Zielen. Eine solche Figur ist eine des politischen Denkens. Wird aber dieser Gedanke in einem lyrischen Text geäußert, verbietet sich, durch das Formapriori der lyrischen Rede, eine nur inhaltliche Lektüre. Denn lyrisch ist der Unterschied zwischen Posaune und Flöte mehr als nur Strategie. Er meint in toto unterschiedliche lyrische Schreibweisen, er meint ein tatsächliches Auseinandertreten der lyrischen Rede in die beiden Genres der Deklamation und des Liedes. Wenn beides inhaltlich das Gleiche sein soll, aber lyrisch schlechterdings das Ungleiche ist, dann vollzieht der Satz von der Gleichheit eine weitreichende Depotenzierung der lyrischen Rede überhaupt. In der Form des Verses wird gesagt, daß die lyrische Form nichts gelte, wenn das Wesentliche angesichts faktischer Ungleichheit der Form in der Gleichheit des Inhalts gefunden wird.

Dies ist also die Eingangsbedingung einer Lektüre des ‚Siebenten Ringes‘ und des Spätwerks von George überhaupt: Das Lyrische ist nicht mehr die Form, die exklusiv einen Inhalt artikulieren könnte. Vielmehr steht der Inhalt an erster Stelle, und er kann sich die Formen suchen, die seinen Strategien jeweils passend erscheinen. Hat der ‚Algalal‘ den emphatischen wie problembeladenen Versuch unternommen, die Gewaltgesten der *Décadence* der lyrischen Form einzuprägen, und hat der ‚Teppich des Lebens‘ die lyrische Sprache als die wesentliche Hermeneutik eines erscheinenden Engels bestimmt, so rückt der ‚Siebente Ring‘ die lyrische Rede in dem Maße ins Abseits, wie die zu sagenden Inhalte gegenüber ihren Formen arbiträr werden. Der Satz

---

<sup>5</sup> Und der heut eifernde posauene bläst  
 Und flüssig feuer schleudert weiß dass morgen  
 Leicht alle schönheit kraft und grösse steigt  
 Aus eines knaben stillem flötenlied. (II, 8)  
 Zitate nach: Stefan George: Werke in vier Bänden (Nachdruck der von Robert Boehringer herausgegebenen Ausgabe), München 1983.

„Ihr sehet wechsel · doch ich tat das gleiche“ bündelt die Gegenstrebigkeit von Form und Inhalt in die Gestalt eines performativen Paradoxons. Als Vers depotenziert er die Lyrik durch eine Ablösung des Inhalts von der Form, aber in der Form seines Sagens widerspricht er als lyrischer dem Inhalt, der diese Trennung aussagt.

George beläßt es nicht bei dieser Paradoxie, die ins Innere der lyrischen Rede eingreift und sie spaltet. Im ‚Eingang‘ zum ‚Stern des Bundes‘ findet sich im dritten Gedicht der Vers: „Ich wandle mich doch wahre gleiches wesen“ (II, 131). Die Entparadoxierung des gleichen Paradoxons wird hier versucht, indem das ganze Gedicht Maximin als seinem Sprecher zugeordnet wird. Die Figur ist nun, daß ein Gott in „wort und tat der erde“ inkarnieren muß, um für sich eine „neue form“ zu bestimmen. Das Sichgleichbleiben bei sich ändernder Form ist unter den Bedingungen einer Leitdifferenz von Immanenz und Transzendenz keine Aussage über lyrische Form, sondern Implikat des behaupteten Inkarnationsgeschehens. Was in der Immanenz einer Rede, als Wechsel zwischen ihren Formen, zum Widerspruch mit der Form des Aussagens gerät, wird unter den Bedingungen einer von George inszenierten Sakralität zum einen entparadoxiert, denn ein immanent werdender Gott kann nicht anders, als im Widerspruch zwischen Erscheinung und Wesen zu stehen.

Andererseits aber muß George den Preis für dieses In-Szene-Setzen einer Inkarnationsbehauptung, für die Theatralität des Sakralmusters zahlen. Unübersehbar und mit nachgerade penetranter Deutlichkeit wird darauf hingewiesen, daß Maximin allein das Realisat des lyrischen Sprechens ist.<sup>6</sup> Vielleicht ist dies überhaupt das konstanteste Muster in Georges Werk.<sup>7</sup> Schon das erste Gedicht der ‚Hymnen‘ zwingt

<sup>6</sup> Zu diesem Interpretament kommt auch Braungart (Ästhetischer Katholizismus [Anm. 1], S. 245–247).

<sup>7</sup> Die folgende Beispielreihe für Georges Produktion des Göttlichen ließe sich auch durchgehend nicht als Produktionsverhältnis, sondern als hermeneutisches Verhältnis lesen. In diesem Falle würde das Ich nur die Exklusivität der Auslegung für sich in Anspruch nehmen, nicht aber den hybriden Gedanken, den Gott überhaupt erst gemacht zu haben. Daß hier dennoch die hybridere Lesart vorgezogen wird, erklärt sich aus der Kontinuität dieser Gedankenfigur im Gesamtwerk Georges. Vom ersten Gedicht an (‚Weihe‘) folgt George immer der Figur, das Transzendente zur Offenbarung zu zwingen und sich selbst die Superiorität über es vorzubehalten. Maximin belegt nur diese bei George immer schon vorhandene Stelle mit einem Namen. Das Grundmuster aber verändert

die Muse zum Kuß<sup>8</sup> und plaziert die Inspiration als Gewalttat des Inspirierten, der noch den Zuspruch von außen als seinen Selbst- und Machtvollzug kodiert. Im Maximin-Kreis des ‚Siebenten Rings‘ weist eine ganze Reihe von Formulierungen auf diese Konstellation hin:

Dem bist du kind · dem freund.  
Ich seh in dir den Gott

(II, 59)

Man wird die Aktivität des „Ich seh“ betonen müssen: Was für die anderen ein Kind oder Freund ist, wird in der verwandelnden Sicht dieses Ich und nur durch sie zum Gott.

So wart bis ich dies dir noch künde:  
Dass ich dich erbetete – begehre.

(II, 62)

Das Ich erbetet und begehrt das Dasein des Göttlichen: Das Beten wird als in die Wirklichkeit Hineinbeten verstanden und das so Erbetete als Begehrtes. In der Tat läßt das Gedicht den entschwindenden Maximin noch einmal reden und in dieser Rede dem Ich die Vollmacht erteilen, das Wunder im Leben zu preisen und zu bezeugen.

Am dunklen grund der ewigkeiten  
Entsteigt durch mich nun dein gestirn.

(II, 68)

Es ist das Ich, das das Gestirn des Gottes aus dem dunklen Grund der Ewigkeiten ersteigen läßt. Jenes „durch mich“ ist auch hier wieder als erschaffende Ursache zu lesen und nicht als nur hermeneutische Exklusivität des Auslegens angesichts eines ontologisch autonomen Gottes. Vollends die Formel aus dem Gedicht ‚Einverleibung‘ „Ich geschöpf nun eignen sohnes“ (II, 71), der im ‚Stern des Bundes‘ die analogen Verse „Ergeben steh ich vor des rätsels macht / Wie er mein

---

sich nicht: Immer ist es das Ich, welches der Grund ist für ein dann nur noch gesetztes Transzendentes.

<sup>8</sup> Indem ihr mund auf deinem antlitz bebte

Und sie dich rein und so geheiligt sah

Dass sie im kuss nicht auszuweichen strebte

Dem finger stützend deiner lippe nah. (I, 11: ‚Weihe‘)

Die Muse, deren Mund zunächst nur das Antlitz (wohl die Stirne) küßt, vollzieht den Musenkuß auf den Mund erst, als sie durch einen stützenden Finger zur Lippe geführt wird. Nie kommt eine Muse ohne jegliches Zutun.

kind ich meines Kindes Kind ..“ (II, 133) entsprechen, bringen die produktionsästhetische Paradoxie zum Ausdruck, daß ein Gott aus einem Transzendenten kommend für das Immanente legitimatorische Funktion haben soll, aber dennoch als bloße Inszenierung gewußt wird.

Es ist sehr seltsam, daß diese so offensichtlichen Verse in der George-Literatur fast immer überlesen wurden. Morwitz, Gundolf und die anderen Kommentatoren des Kreises betonen, daß sich hier die esoterische Figur der *unio mystica* zeige, nach der die gottsuchende Seele des Menschen und der ein Offenbarungsmedium suchende Gott einen Vereinigungsort fänden. Aber die zitierten Verse zielen nicht auf eine Einheit ab, sondern auf eine Differenz: Das Ich versucht sich gegen den Gott zu behaupten, und es versucht seine Macht soweit zu verstehen, daß es sich sogar als Produktionsgrund der göttlichen Instanz begreift.

An diesem Punkt läßt sich die strukturelle Identität der beiden nun gefundenen Paradoxa einsehen: des performativen Paradoxons von der sich selbst als Lyrik depotenzierenden Lyrik und des sakralen Paradoxons des inszenierten Gottes. Das identische Paradoxiemuster verschiebt sich vom performativen Paradoxon zum deklamatorischen Gewaltakt, der ineins eine gegenstrebige Bewegung zu realisieren hat. Er muß vergessen machen, daß das Sakrale *nur* inszeniert ist, um dessen legitimatorische Funktion aufrecht zu erhalten und er muß dennoch auf dem Gewußtsein dieser Inszenierung bestehen, um die Macht des setzenden Dichters über den nur gesetzten Gott zu behaupten.

Georges Lyrik ebenso wie das in ihr behauptete Zentrum zeigen sich als tautologisches Verfahren.<sup>9</sup> Die lyrische Form dementiert sich selbst und der behauptete Gott verbleibt im Immanenzraum derjenigen Rede, die er eigentlich von außen hätte begründen sollen.

<sup>9</sup> Um einem möglichen Einwand vorzubeugen: Ich identifiziere nicht die poetische Selbstbezüglichkeit mit dem Begriff der Tautologie. Tautologisch wird Georges Lyrik auf der Inhaltsebene durch die paradoxe Struktur, jegliche Position, die von außen die Inhalte legitimieren soll, doch wieder als selbstgesetzte in die Reflexion hineinzuholen. Die Ebene der poetischen Selbstreferenz ist dagegen eine zuvörderst formale und zudem eine, die den poetischen Parallelismus der inhaltlichen Identifikation vorzieht. – Zur Konstatierung einer „poetischen Tautologisierung“, die unmittelbar zur „gegensatzlosen Beziehung“ höriger Kreismitglieder führt, gelangt Claus-Artur Scheier in seinem Aufsatz: Maximins Lichtung. Philosophische Bemerkungen zu Georges Gott. In: George-Jahrbuch 1, 1996/97, S. 98.

## II.

George gibt seine eigene Souveränität, den unbedingten Machtwillen an den Engel (,Teppich des Lebens‘) ab, an Maximin (,Der Siebente Ring‘). Aber er weiß, daß er ihn nur erfunden hat. Also bleibt er der Herrscher. Zugleich muß er dieses Wissen negieren, sonst hätte es keinen Sinn, daß eine höhere Instanz sich offenbart und den Dichter-Hermeneuten zur Verdolmetschung ermächtigt. So muß sich George in der gleichen Bewegung verabsolutieren und verkleinern. Er spielt dieses hybride und frivole Spiel des Mythenstifters im ‚Vorspiel‘ des ‚Teppichs‘ vornehmlich in der verkleinernden Rolle des Hermeneuten.

Im ‚Siebenten Ring‘ versucht er, das Terrain zurückzugewinnen, dem Engel seinen Raum wieder zu nehmen, sich selbst als den Anderen jener Rolle des ‚Teppichs‘ zu begreifen, nämlich in der Geste des wissenden Herrschers über seine Inszenierungen. Er macht es äußerlich, durch Arbeitsteilungen. Fürst und Minner, Manuel und Menes: das sind Paare, die unter sich aufteilen, wer von ihnen handelt und wer prophetisch schaut, wer Gewalt anwendet und wer sich, sie entsühnend, opfert. Zugleich geht es in diesen Arbeitsteilungen um Legitimation. Der Krieger Menes legitimiert sich dadurch, daß der göttlich gesandte Manuel, der Lenker, ihn als Wächter bestellt. Der Fürst legitimiert sich, indem er dem Minner die Gewalt über die Seelen zugesteht. Immer wird ein Bereich des Inneren, der Verletzbarkeit, zugleich aber auch der Heiligkeit und Gottgesandtheit aufgeboten, um einen Bereich des Handelns, der notwendigen Gewaltanwendung zu rechtfertigen.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Aber es gibt auch Umkehrungen: Der König wird seiner Macht beraubt, weil der Harfner die Gefühle in den Gesang übersetzt und sie ihm enteignet. Das Innerliche kann also die Macht, die ihm vom Herrscher überhaupt erst zugestanden wird, umkehren und gegen die Macht wenden. Auch der Lyder ist mit seiner Ekstase mächtiger als der melancholische und schwache Algal. – Was heißt das? Die Umkehrung als solche setzt die Dichotomie selbst nicht außer Kraft. Aber die Superiorität des Herrschers wird unterminiert, wenn es möglich ist, daß eine innere Kraft den Herrscher gefährden kann. – George versucht die Machtdispositive gleichsam typologisch von allen Seiten her zu denken. Er entwirft eine Systematik der Macht. Die Dringlichkeit, dies tun zu müssen, erwächst ihm aus der wiederum aus Machtgründen gescheiterten Legitimation durch ein Transzendentes. Denn es sind Machtgründe, die ihn zum Eingeständnis führen, nicht einem Gott hörig zu sein, sondern noch die Geste der Hörigkeit sich selbst induziert zu haben. Wenn aber diese Macht gilt, dann entsteht wiederum ein Machtvakuum, denn der Gott kann nun nicht mehr legitimieren,

Analytik der Macht, Systematik der Herrschaftsverhältnisse: Das deutlich artikulierte Wissen von der Inszeniertheit des Sakralen verweist es zurück in die profane Sphäre. Dort ist es keine Frage des Glaubens, sondern eine der Macht, ob sich der mythenstiftende Anspruch durchsetzen läßt. In der Gliederung des ‚Siebenten Rings‘ lassen sich bis auf eine Ausnahme alle Bücher aus der Konstellation heraus lesen, wie sich aus einem engen Gefüge der Macht- und Herrschaftsphantasien die Behauptung eines Gottes kontrafaktisch zu dessen gewußter Inszenierung dennoch durchsetzen läßt. Es sind nur die ‚Lieder‘, die sich, zumindest oberflächlich, der Systematik der Macht entziehen und ein anderes, lyrischeres Antlitz zeigen. Ein ästhetischer Bereich der Poesie wird aus dem Bereich der weltanschaulichen, eingreifenden, deklamatorischen Sprache herausgenommen und ‚rein‘ gehalten. Es stellt sich die Frage, wie mit diesen Texten umzugehen sei, wie sie in sich strukturiert sind – finden sich etwa analoge Figuren der Tautologisierung? – und ob sie in der Tat so funktionslos hinsichtlich der Diskursökonomie Georges sind, wie sie sich den Anschein geben.

### III.

Die Frage nach der Diskursökonomie muß bei der Poetik der ‚Lieder‘ ansetzen, um ihren Ort in Georges Topographie zu bestimmen. Einer Lektüre der ‚Lieder‘<sup>11</sup> kann auffallen, daß in ihnen eine Metaphorik

wenn er als Inszenierungsimplicität des Dichters entdeckt ist. Die Macht ist deshalb auf ihren Immanenzzusammenhang zurückverwiesen, dem sie eigentlich entkommen wollte. Dort muß sie sich beweisen, indem sie Strategien entwickelt. Georges ‚Gestalten‘-Kreis im ‚Siebenten Ring‘ ebenso wie die Gespräche des ‚Neuen Reichs‘ sondieren die Machtkonstellationen in ihrer Immanenz.

<sup>11</sup> Ich werde im folgenden eine Reihe von kleineren Interpretationen vorstellen, in der es mir um die Epistemologie des Grundes zu tun ist. Die einschlägigen Kommentare und Bücher von Morwitz, Gundolf, David, Heftrich und anderen wurden durchgängig konsultiert, sind aber nicht im einzelnen aufgeführt. Dies liegt zum einen daran, daß mein spezifisches Frageinteresse bislang von keinem Autor, auch nicht von denen, die sich mit der Motivilk des Wassers beschäftigen (Friedrich Thiel: „Zum strome wo die Sterblichen versinken“. Fluß und Meer als Todesort bei Stefan George. In: Neue Beiträge zur George-Forschung 2, 1977, S. 10–20), thematisiert wurde. Zum anderem ist aber gerade bei dem Kommentar von Morwitz auch eine gewisse Vorsicht geboten. Hinter seinen in jeglicher Weise prosaisierenden Mitteilungen läßt sich wiederum Kreispolitik vermuten. Die problemlose Übersetzung in Verständlichkeit mag die Dimension haben,

wiederkehrt, die sich einem engen Bildfeld einschreibt: Es ist die Rede von Brunnen, Wasser, spiegelnder Wasseroberfläche, strömenden Gewässern und, allgemeiner, von einem Grund, der mit der Tiefe des Wassers assoziiert werden kann, aber doch zugleich auch Grundsätzlicheres meint. Dieser Grund bekommt bei George eine weitgehende Bedeutung. Ein Gedicht aus dem ‚Stern des Bundes‘, selbst kein Lied, aber fundamental für das Verständnis der ‚Lieder‘, redet von diesem Grund und versucht seine poetologische Funktion zu bestimmen:

Wer schauen durfte bis hinab zum grund  
 Trägt ein gefeiter heim zu aller wohl  
 Den zauber als Begehung und als Bild.  
 Bringt er nur zeichen: tilgt er sie und sich  
 Ein übersichtiger dem ein auge fehlt.  
 Keiner der wahre weisheit sah verriet:  
 Die menschen griffe lähmendes entsetzen  
 Den mutigsten vereiste blut und same  
 Sie brächen nieder wenn vor ihrem blick  
 Das Andre grausam schreckhaft sich erhübe.

(II, 170)

Georges selbstreferentielle poetische Welt, die im Frühwerk das artifizielle Gedicht zelebriert und im Spätwerk den behaupteten Gott immanent schafft, öffnet sich hier zumindest postulativ einem *Anderen*, einem nicht durch Selbstproduktion verfügbaren Grund. Erst die Schau in diesen Grund, die Konfrontation mit dem *Anderen* – ein Wort, das George im letzten Vers durch Großschreibung hervorhebt – gibt dem Zauber des Bildes und der Begehung eine Substanz. Der Dichter plaziert sich an die exklusive Position, diese Schau, die anderen zum Verderben gereichen kann, so zu vollziehen, daß er nicht nur leere Zeichen, sondern, als Gefeiter, den Zauber zu aller Wohl zu bergen vermag. Der Grund scheint die Momente des Chaotischen, Chthonisch-Schreckhaften und Elementarisch-Gewaltsamen an sich zu haben. Sich ihm zu konfrontieren heißt, die Gefahr der Einbuße der Form einzugehen, dem Gestaltzerstörenden zu unterliegen. Zugleich aber wird die Form und die Gestalt erst in der Abwehr dieses Grundes konstituiert:

---

gerade auf diese Weise das Arcanum der Lyrik zu bewahren. Vielleicht ist die Richtigkeit des Kommentars nur eine Außenseite, die den neugierigen und uneingeweihten Leser daran hindern soll, die Fragen zu stellen, um die eine insistente Lektüre nicht umhin kann.

Denn Form wird als Notwendigkeit begriffen, sobald sie als Bewältigung des Chaotischen auftritt. So wie die archaische Häßlichkeit der Medusa durch die apollinischen Gestalten der olympischen Götter bewältigt wurde, wird hier der mythische Bann des gestaltlosen Schreckens durch die Form seinerseits gebannt. „Schönheit ist der Bann über den Bann“, der „jenes antithetisch Andere, ohne das Kunst ihrem eigenen Begriff nach nicht wäre“,<sup>12</sup> durch Form bewältigt und daraus die Form selbst motiviert.

Georges Lieder suchen die Verbindung zu diesem Grund. Sie wollen der Ort in seiner Lyrik sein, der sich aus einem doppelten Bezug heraus motiviert. Zum einen nämlich soll das liedhafte Sicheinlassen auf den Grund dem lyrischen Sprechen die Enttautologisierung sichern, die der deklamatorischen Selbstreferenz zum Problem wurde. Das liedhafte Sprechen aus dem Grund öffnet die Lyrik einem prinzipiell *Anderen*. Zweitens aber legitimieren gerade die Lieder diejenige Form, die offensiv vor allem im deklamatorischen Kontext des Zeitgedichts und der sakralen Poesien in Anspruch genommen wird. Weil sich das lyrische Ich dem Archaisch-Schrecklichen ausliefert, soll Form als motivierter Bann über das Bannende begründet sein. Und diese begründete Form wird vom Lied in die anderen Sprechweisen Georges transportiert, die von ihrer Legitimität zehren.

Konstellationen des Grundes finden sich in dem Bildfeld des Wassers, des Brunnens, des strömenden Baches oder Flusses. Der Grund meint in diesen Bildern jeweils die Tiefe des Wassers, das unter der nur narzißtisch spiegelnden Oberfläche Versteckte,<sup>13</sup> aber Wesentliche. Die Topographie dieser Gründe des Wassers und die aus ihnen hervorgebrachten Worte sollen im folgenden zur Rede stehen.

Im ‚Neuen Reich‘ ist an Bernhard Uxkull folgender liedhafte Spruch gerichtet:

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1981, S. 77.

<sup>13</sup> George versucht hier, unter die spiegelnde Wasseroberfläche zu gelangen, den Narzißmus zu durchbrechen. Er ist sein Problem und nicht seine Lust. Dennoch aber gelingt der Bezug zum Grund, so oft er auch versucht wird, nie. Der Narzißmus ist stärker als die zugleich auch spürbare Sehnsucht, ihn überwinden zu wollen. Vielleicht wäre diese Dimension noch der überzeugenden Analyse hinzuzufügen, die Peter von Matt vorgelegt hat: *Der geliebte Doppelgänger. Die Struktur des Narzißmus bei Stefan George*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 6, 1976, S. 63–80.

Tauch hinab in den strom  
 Den das weidicht umrauscht  
 Den der mond überblinkt!  
 Was dich bestimmt hat bei tag  
 Alle hüllen wirf ab  
 Aller trug wird verspült!  
 Schauernnd steigst du herauf  
 Zwischen mir und der nacht..  
 Was die hand dich nun heischt  
 Was dem mund sich entringt  
 Probt was in wahrheit du giltst.

(II, 222)

Sich dem Wasser anheim geben, dem Grund sich nähern, vollzieht eine Initiation und eine Probe zugleich. Jenes angesprochene Du soll im Hineintauchen in den Strom keine Verstellungen und keine Ausflüchte mehr geltend machen können. Es wird auf das geprüft, was es in Wahrheit gilt und es wird initiatorisch eingeweiht in eine Semantik, die nur noch die *intentio recta* kennt. Was das Du nach dieser heidnischen Taufe *tut* („Was die hand dich nun heischt“) und was es *sagt* („Was dem mund sich entringt“), sind nur noch eigentliche Reden, die unter Geltungs- und Wahrheitsanspruch stehen. Wer Kontakt mit dem Grund hatte und ihm standhielt, so ist aus dem Gedicht zu lesen, dem sind über Tat und Wort keine Zweifel mehr erlaubt. Ihm eignet die Sicherheit, aus dem Schauer heraufgestiegen nunmehr jenseits der gerade noch beherrschenden Hüllen eine Semantik ohne Trug zu haben.

Aber auch in diesem Gedicht tritt noch der Herrschaftswille des lyrischen Ich hervor. Denn das Du steigt herauf, indem es zwischen dem Ich und der Nacht steht (Vers 8). Die Initiationsszene rückt das Du weg von dem schlechthin Gestaltlosen, dem Inbegriff von Angst und Negativität, der Nacht. Der primäre Bezug des Einzuweihenden geht auf das initiiierende Ich, nicht auf die Nacht. Das Gedicht erweckt den Anschein, als wäre der vom Mond überblinkte und insofern auch gestalthafte Strom (Vers 3) nicht der Ort des Grundes. Vielmehr ist es die Nacht, die hier die Funktion des Gestaltlosen und Verzehrenden innehat. Indem das zu initiiierende Du aber das Ich adressiert und nicht die Nacht, geht seine Initiation an dem vorbei, in das zu initiieren einzig sinnvoll wäre. Von der Nacht redet das Gedicht, also das lyrische Ich, nicht aber das Du. Überträgt man diese Konstellation in den sozialen Kontext, so signalisiert George, daß die Mitglieder des Kreises die

legitimierende Erfahrung des Grundes nicht selbst machen dürfen. Sie würden dem Meister ebenbürtig. Stellvertretend für sie agiert er: Sein Wissen geht hier in die Nacht und sein Wissen weiß von dem Grund. Die Initianten aber bleiben von des Meisters exklusiver Semantik abhängig.

Ein anderes Modell, wenngleich auch eines der Arbeitsteilung, findet sich in dem Gedicht ‚Der Mensch und der Drud‘ (II, 210–212). Der Drud tritt als Elementarwesen auf, der im Bachbett nahe einem Wasserfall liegend mit seinem Ziegenfuß in der Welle spielt. Seine Rede ist die direkte Verlautbarung des Grundes, das Insistieren auf einer Elementarsphäre, die sich gegenüber dem an seine Autonomie glaubenden Menschen als notwendige Bedingung aller Kultur darstellt. Indem er die Verse sagt: „Und wenn ins letzte dickicht du gebrochen / Vertrocknet bald dein nötigstes: der quell“ (II, 210), macht er den Grund namhaft als dasjenige, dem gegenüber alle kulturelle Autonomie nur ein Relat ist und ohne welches diese in sich selbst leer und haltlos würde.

Der Drud verleiht dem Grund eine Personalisierung. Er ist gewissermaßen der Gott von unten, zu dem Maximin der Gott von oben ist. Beide Personalisierungen stehen in Georges poetischer Welt in nur denkbar weitester Entfernung zueinander. Was aus dem Grund spricht, kann nur häßlich sein und ist in jeglicher Hinsicht dem Elementaren verpflichtet. An der Gestalt des Drud ist zu ersehen, welche poetische Kraft sich der Dichter zuschreibt, wenn er aus dem Bezug zu einem solchen Grund die Worte findet, die zu Liedern werden und nicht zu den mißgestalteten Figurationen, die als das „Andre grausam schreckhaft“ (II, 170) sich erheben, so daß die „menschen griffe lähmendes entsetzen“ (ebd.). Im Gedicht vom Drud versucht George dem Grund ein Bild zu geben. Es spricht davon, daß es dem apollinischen Gott, den George meint, nicht kompatibel sein kann. Aber zugleich ist dieser Grund die einzige Stelle in Georges Werk, die überhaupt einem *Anderen* Einlaß gewährt. Indem er so explizit dem inszenierten Gott ferngestellt wird, ist damit zugleich das Urteil über die Möglichkeit einer Enttautologisierung des Sakralen gesprochen. Einzig dieser Grund hätte es vermocht, der Lyrik Georges jenen Schauer mitzuteilen, der in der Anrufung des nur gemachten Gottes deklamatorisch eingefordert, aber lyrisch nicht bewahrheitet wird.

Das Gedicht vom Drud bannt das Bild des Grundes an diesen selbst. Der Dichter, der aus dem Grund seine Lieder dichtet, vermag es, die Wahrheit des Drud zur Schönheit des Liedes zu verklären. Die Geste der Abwehr, die aller Schönheit immanent ist, unterbricht jedoch zugleich den Bezug zum produktiven Grund. Georges Gedicht erzählt daher von einem Scheitern im Namen der Schönheit: Die Nichtanerkennung des Grundes, die Negation des im Wasser mit der Welle spielenden Elementarwesens durch den ‚Menschen‘ schließt in der Erzählung den Grund aus, der zur Enttautologisierung von Georges Selbstbezüglichkeit so notwendig wäre. Was dergestalt inhaltlich artikuliert wird, spiegelt sich in der mißlungenen Form des lyrischen Gesprächs. Denn was wie ein Gespräch ausieht, ist keines. Anders als bei anderen dialogischen Gedichten Georges findet zwischen den Dialogpartnern kein Prozeß des Verstehens oder der verändernden Erkenntnis statt. Mensch und Drud sprechen, um sich voneinander zu entfernen. Die Kundgabe aus dem Grund wird so nur als trockene Versicherung behauptet, aber weder inhaltlich noch der Form nach vollzogen. Dort wo Georges Lyrik das *Andere*, das sie nötig hätte, beschwört, zuckt sie zurück in die tautologische Selbstreferenz.

‚Der Mensch und der Drud‘ gehört schon der Sphäre liedhafter, ferne an das Volkslied erinnernder Texte an: Er zitiert im Ambiente volksliedhafte Waldgegend, trägt Züge des Balladesken und formuliert mit der Semantik des Grundes, der Quelle und des Wassers die poetologische Topographie des Georgeschen Liedes. Vollends die Sphäre des Liedes betritt man mit dem Text ‚Das Lied‘ – ein Gedicht, das verstörenderweise so betitelt ist, denn eigentlich wird in ihm eine Geschichte erzählt, die es der Ballade näher stellt als dem Lied. Sein poetologisches Zentrum ist ein Brunnen:

So flossen sieben jahr dahin  
Und eines morgens stand  
Auf einmal wieder er vorm dorf  
Und ging zum brunnenrand.

(II, 241)

Der Knecht, den es in der Ballade ‚Das Lied‘ ins Feenreich verschlagen hat und der nach langer Zeit zurück kehrt, erzählt seine Geschichte am Brunnen, und eigentlich erzählt er sie dem Brunnen. Denn die Menschen glauben ihm nicht. Aber seine Erzählung geht nicht verlo-

ren, ist sie einmal dem Grund anvertraut. Die Kinder hören seine Geschichte und tradieren sie über seinen Tod hinaus. Georges Ballade, die falsch zunächst und doch präzise mit ‚Das Lied‘ überschrieben ist, erzählt die poetologische Mythe vom Ursprung des Lieds und ist insofern in ihrer narrativen Struktur eine Ballade, aber ihrem Erzählten nach Poetologie des Liedes. Denn der Text handelt vom Transfer eines Inhaltlichen in einen Grund, aus dem erst entspringt, was George Lied nennt. Ist etwas in den Grund gesprochen, von ihm aufgenommen und kann es ihm wieder entnommen werden, so ist es eben dadurch bewahrheitet. Der Dichter, der dem Grund lauscht und aus ihm den „zauber als Begehung und als Bild“ (II, 170) emporträgt, zieht aus diesem exklusiven Zugang die Legitimation, Lieder zu schreiben, deren Anspruch über die Arbitrarität nur subjektiven Dichtens hinausgeht. Die Ballade buchstabiert den Transfer eines Ereignisses in ein Lied: Sie ist in ihrer Einfachheit ein selbstreferentieller Text, dessen diegetische Dimension poetologisch zu einer lyrischen wird.

Wie es im Inneren des Brunnens aussieht, dem der Knecht seine Erzählung in den Grund sprach, berichtet der folgende Text:

## DAS WORT

Wunder von ferne oder traum  
 Bracht ich an meines landes saum  
  
 Und harrte bis die graue norn  
 Den namen fand in ihrem born –  
  
 Drauf konnt ichs greifen dicht und stark  
 Nun blüht und glänzt es durch die mark ...  
  
 Einst langt ich an nach guter fahrt  
 Mit einem kleinod reich und zart  
  
 Sie suchte lang und gab mir kund:  
 ›So schläft hier nichts auf tiefem grund‹  
  
 Worauf es meiner hand entrann  
 Und nie mein land den schatz gewann ...  
  
 So lernt ich traurig den verzicht:  
 Kein ding sei wo das wort gebricht.

(II, 247)

Der Brunnen, der „born“, birgt Namen, die die Norne dem zuspricht, was ihr der Dichter bringt. Der Text betreibt eine seltsame Verkeh-

rung.<sup>14</sup> Als Muse ist die Norne degradiert zu einer bloßen Übersetzerin. Sie findet Worte zu den Gedanken des Dichters, während traditionell die Muse dem Dichter Inspirationen einflüsterte, die dieser verbalisierte. Hier aber hat der Dichter die Signifikate schon und bittet um die Signifikanten. Um es rhetorisch zu formulieren: Die *inventio* ist beim Dichter, die *elocutio* bei der so sehr verwandelten Muse. Genau umgekehrt ist das traditionelle Verhältnis, in dem eine Muse Inspiration schenkte und der Dichter sie in die Sprache brachte. Depotenziert wird in dieser Umkehrung die Funktion des Dichtens: Denn sie liegt jetzt nicht mehr beim lyrischen Ich. Aber gleichzeitig bleibt dieser Dichter Herr über die Inhalte, indem er die Norne nur zum Medientransfer benutzt. Einzig ein verweigertes Wort vermag auch den Inhalt zu negieren. Aber auch dies sagt noch das Gedicht: Nicht eigentlich die Norne ist es, die eine Formulierung und damit einen Inhalt nicht zuläßt, sondern es ist der Brunnen. Die Norne nämlich hat dort nur zu suchen. Es steht nicht in ihrer Gewalt, ein neues Wort zu schaffen. Sie gibt einzig, als Archivarin und Aktenverwalterin des Lexikons, Auskunft über die Möglichkeit, daß das Signifikat – ein „kleinod reich und zart“ – einem Signifikanten zugeordnet werden kann.

Die sprachliche Gestaltung wird zweifach einer personalen Verfügungsgewalt entzogen. Weder der Dichter noch die Norne schaffen die Signifikation. Beide verwalten sie nur: der Dichter mittels der Norne, die Norne mittels ihres Zugangs zum „born“. So bleibt nur eine hypostasierte und eigenmächtige, jenseits aller Arbitrarität wirkende Sprache übrig, bei der allein die Aktivität der Signifikation zu finden ist. Ist es nämlich die Sprache selbst, die die Instanzen der Personalisierung nur medial benutzt, um ihrem eigenen Gesetz zu folgen, so sind die Fügungen, die sie findet und die als Gedicht laut werden, solche einer notwendigen, einer gegründeten Sprache. Wer dergestalt dem „born“ (II, 246) lauscht, wer am „brunnenrand“ (II, 241) stehend seine Geschichte erzählt und ihr Weiterleben initiieren kann, wer eine wachwerdende Stimme heiligem Brunnen entspringen hört,<sup>15</sup> der

<sup>14</sup> Ich folge hier in einigen Formulierungen der Interpretation Gerhard Kaisers: *Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1991, S. 242–249.

<sup>15</sup> Horch eine stimme wird wach!  
Blüten-umsponnenem fach

spricht aus der Sprache selbst und spricht, dieser Konstellation folgend, die nichtarbiträre Sprache des Liedes.

Ist hier George schlußendlich doch bei einer Position, die seiner tautologisierenden Geste der Herrschaft eine Grenze setzt? Denn indem er durch die Invertierung des Musentopos die Herrschaft über den Inhalt zwar nicht preisgibt, wohl aber die über die Sprache, depozitiert er seine lyrische Kompetenz und damit seine Macht. Die Kraft, als einziger die Schau in den Grund zum Wohl für alle umzugestalten, wäre also einem *Anderen*, dem „born“, überantwortet.

Zu diesem Text existiert ein Gegentext. Im ‚Templer‘-Gedicht des ‚Siebenten Rings‘<sup>16</sup> ist die Norne, die hier Näherin genannt wird, keineswegs nur durch den Bezug zum Grund gekennzeichnet, und auch das lyrische Ich verharret nicht in einer Position der Hörigkeit.

Und wenn die grosse Näherin im zorne  
Nicht mehr sich mischend neigt am untern borne ·  
In einer weltnacht starr und müde pocht:  
So kann nur einer der sie stets befocht

---

Heiliger brunnen entsprang ·  
Sendet den einfachen sang  
Klar durch das dickicht einher .. (II, 79: ‚Nacht‘)

<sup>16</sup> In der Werkchronologie steht das ‚Templer‘-Gedicht vor dem Gedicht ‚Das Wort‘ und kann deshalb nur schlecht als Antwort auf dieses gelesen werden. Daß ich es dennoch tue, resultiert aus der Epistemologie des Grundes. Dieser ist in sich atemporal und asemantisch. Was immer aus ihm spricht, folgt deshalb keiner zeitlichen Sukzession, sondern gliedert sich ein in eine räumliche Topographie von nebeneinander bestehenden Möglichkeiten, vom Grund zu sprechen. Eine Lektüregeschichte kann aus dieser Epistemologie die Rechtfertigung ziehen, die typologische Matrix der Reden vom Grund auch gegen die Chronologie zu konstellieren. – Zudem gibt es ein inhaltliches Argument für meine Lektüriereihenfolge. Das Gedicht ‚Das Wort‘ redet von einem Verzicht und wird deshalb gerne als eine letzte Kundgabe Georges, als Spätwerk angesehen. Das ‚Templer‘-Gedicht steht hingegen etwa in der Mitte des Werks. Diese Argumentation, die durch die Unterscheidung von Werkphasen meine Lektüriereihenfolge in Frage stellen könnte, übersieht, daß gerade das ‚Templer‘-Gedicht gegenüber ‚Das Wort‘ die fortgeschrittenere Position darstellt. Denn die Möglichkeit, die Norn gegen den Verzicht zu zwingen, setzt die Reflexion, die in ‚Das Wort‘ vollzogen wird, der Sache nach schon voraus. Anders wäre nicht motivierbar, warum überhaupt ein solcher Zwang notwendig wird. ‚Das Wort‘ steht nicht so singulär und als Alterswerk in Georges Lyrik, wie gemeinhin angenommen wird.

Und zwang und nie verfuhr nach ihrem rechte  
 Die hand ihr pressen · packen ihre flechte ·  
 Dass sie ihr werk willfährig wieder treibt:  
 Den leib vergottet und den gott verleibt.

(II, 36)

Auf die Norne sind Zwangsmittel anwendbar, sie ist zu willfährigem Tun zu drängen, selbst wenn sie am „untern borne“, dort wo nach ‚Das Wort‘ die Eigenmächtigkeit der Sprache selbst haust, zornig die Schicksalsarbeit verweigert. Ihr Tun wird hier beschrieben mit: den Leib vergotten und den Gott verleiben. Liest man diesen Vers von ‚Das Wort‘ her und fädelt man die beiden Strophen in die semantische Topographie des Grundes ein, dann ist von einer Sprachwerdung die Rede. Den Gott, das Signifikat, bringt der Dichter, die Norne verleibt, findet Signifikanten (den Gott verleiben), und diese leibgewordenen Signifikanten wiederum vergottet sie, indem sie sie der menschlichen Sprache entführt und einer notwendigen zuweist (den Sprachleib vergotten).

Maximins Mythogenese wird einer solchen Lektüre als die Konstellation einer die traditionellen Topoi verkehrenden Sprachphilosophie erkennbar. Die herrscherliche Geste des Dichters gibt der Norne einen Gott oder ein „kleinod reich und zart“ zur Begutachtung, und diese findet im Grund des Brunnens den Namen, so daß der Inhalt legitimiert wird durch eine nichtarbiträre semantische Konstellation, die im Grund selbst für diesen Inhalt schon vorliegt. Aber zugleich ist die Norne auch zwingbar, ein willfähriges Werk zu treiben – zwingbar durch einen, der ihre Hand pressen und ihre Flechte packen kann. Im ‚Templer‘-Gedicht holt die deklamatorische Rede die gewaltlosere Semantik des Liedes wieder ein und verrät die Wahrheit über den Umgang mit Musen und Nornen. Durch Zwang kann die Signifikation dem unteren Born abgerungen werden.

Daß die Konfrontation mit dem so insistent angerufenen Grund immer wieder versucht und immer wieder verfehlt wird, daß also das *Andere*, das die Selbstreferenz enttautologisieren könnte, dieser Lyrik dennoch äußerlich bleibt, zeigt zum wiederholten Male das vierte Gedicht aus dem ‚Eingang‘ zum ‚Stern des Bundes‘. Es verhandelt die Semantik des Grundes, nimmt sie aber wieder hinein in die deklamatorische Mythogenese von Georges Gott, unterstellt sie also jener in sich kreisenden Inszenatorik, der zu entkommen sie angetreten war.

Der strom geht hoch .. da folgt dies wilde herz  
 Worin ein brand sich wälzt von tausendjahren  
 Den es verbreiten möcht in licht und tiefe  
 Und nicht entladen kann – den spiegelungen.  
 Es seufzt den wellen nach als soviel wesen  
 Die ihm entrinnen ihm entronnen sind  
 Und weiß nicht rat eh die paar tropfen bluts  
 Verströmt sind in die endlos laute fülle ..  
 Da tauchst du Gott vor mir empor ans land  
 Dass ich von dir ergriffen dich nur schaue ·  
 Dein erdenleib dies enge heiligtum  
 Die spanne kaum für eines arms umfassen  
 Fängt alle sternensflüchtigen gedanken  
 Und bannt mich in den tag für den ich bin.

(II, 131)

Dieses Gedicht verbindet die beiden Motive des Georgeschen Dichtens um den Preis einer Ausschließung des *Anderen*. Die Figur des Sprechens aus dem Grund des Wassers kommt hier zusammen mit dem Theorem des gestifteten Gottes. Die „paar tropfen bluts“, die das lyrische Ich den ihm bis dahin entronnenen Wellen beifügt, lassen aus der „endlos laute[n] fülle“ den Gott, angetan mit einem „erdenleib“, „empor ans land“ steigen. Das Blut erst hat aus dem Strom diesen Erdenleib formen können. Der Gott dankt seine Inkarnation dem lyrischen Ich; er ist Leib von Gnaden eines transsubstantiiierenden Schreibens. Zugleich aber ist dieses poetische Schreiben in den gestaltlosen Grund gesprochen und aus ihm erstiegen.

Das Blut erst durchbricht den Narzißmus der „spiegelungen“. An dieser einen Stelle findet George ein problematisierendes Bild für die Tautologie seiner gestifteten Sakralsphäre. Maximin, sein Gott, der nur ins Leben gerufen wurde durch die Macht des dezisionistischen Schreibakts und den Georges Schreiben nicht in eine Autonomie entlassen kann, weil er dann um seine Macht fürchten müßte – dieser Gott, der sich „nicht entladen kann“ und vom Ich eingesperrt wird in das sich selbst spiegelnde Wissen von der Inszeniertheit, wird nunmehr mit dem Grund verbunden, der in Georges Lyrik allein und einzig das lyrische Sprechen an ein *Anderes* binden will und die Möglichkeit zu einer Enttautologisierung aufscheinen läßt. Würde der Gott aus dem Grund entstehen, der der Poetik des Liedes gemäß dem Dichten überhaupt das Wort gibt, dann wäre er so autonom, wie der Grund es gegenüber einem nur hermeneutischen Dichter sein soll. Aber Georges

Geste bleibt in diesem Text, der sich wie kein anderer des Spätwerks der Gefährdung des selbstiniizierten Mythos aussetzt, ambivalent. Indem er dem wortfordernden Wasser das eigene Blut zugibt, entsteht der Gott eher aus dieser Zugabe als aus dem ganz *Anderen*. Der Versuch, enttautologisierend Fremdreferenz in die Hermetik der Sakralsphäre einwandern zu lassen, endet einmal wieder bei einer Zeugung aus dem Selbstbezug heraus.

#### IV.

Daß George im ‚Templer‘-Gedicht auch die schon in sich mehrfach gebrochene Semantik des Liedes noch einmal depotenzieren muß, um der Norne die Verfügungsmacht zu nehmen, die ihr in ‚Das Wort‘ immerhin noch zugestanden wird, folgt unmittelbar aus seiner paradoxen Anfangsfigur einer sich selbst ins performative Abseits einschreibenden Lyrik. Wenn der deklamatorische Impetus ein gleiches Wesen bei sich ändernder Form behauptet und dabei die lyrische Form des Aussagens in die Opposition zur Aussage bringt, dann entsteht in dieser achsendrehenden Bewegung die Notwendigkeit einer diese Bewegung anhaltenden legitimatorischen und enttautologisierenden Poetik. Das Lied mit seiner Konstellation, ein radikales *Anderes* als den Grund des Sprechens einzuführen, versucht diese Enttautologisierung zu leisten. In dem Gedicht ‚Wer schauen durfte...‘ wird dieses *Andere* behauptet und aufgerufen, in der Motivkonstellation des Grundes, des Wassers, des Brunnens wird es umkreist und als Basis des Sprechens in Anspruch genommen.

Aber auch hier zeigt sich wiederum die paradoxierende Bewegung Georges. Nachgerade manisch versucht er diese Konstellation in der Topographie der Macht zu denken. So schreibt er sich die heroische Geste zu, als einziger zum Grund hinabschauen zu können. Und er schreibt sich die Stellvertretergeste zu, als einziger der Melancholiker zu sein, der trotz seines Zugangs diesen Grund doch gleichwohl nie namhaft machen kann und der Norn die Signifikation überlassen muß.

Diese beiden exklusiven Machtpositionen haben aber ihre Kehrseite. Sie belassen den Grund in einer ontologischen Autonomie, welche wiederum den Herrschaftsanspruch dieses lyrischen Sprechens einschränkt. Deshalb versucht George, den Grund wider alle Logik doch

in den Griff zu bekommen und zwingt die Norne ebenso wie den Born, seiner Gewalt willfährig zu sein (,Templer'-Gedicht). Mit diesem Zug der Machtzunahme aber verliert der Grund die Macht, legitimatorische Funktion für die anfängliche Entmachtung der Lyrik infolge ihres performativen Paradoxons zu gewinnen. Aus Machtgründen also braucht George jenes emphatisch *Andere* und aus Machtgründen darf er es nicht zulassen. So gesellt sich dem performativen Paradoxon der lyrischen Form und dem sakralen Paradoxon des inszenierten Gottes ein legitimatorisches Paradoxon des machtnotwendigen Machtentzugs.

George ist, nachdem er diese drei Figuren durchbuchstabiert hat, wieder an seinem Nullpunkt der Macht – oder besser: Er hat ihn nie verlassen. Zu modern ist seine Selbstreflexion, als daß er den Selbstbetrug eines affirmativen Kultes nicht immer durch das bessere Wissen kontern müßte – anders käme er nicht in die skizzierten Paradoxieprobleme. So bleibt der Nullpunkt, nämlich die Unhintergebarkeit des Wissens, daß Setzungen Setzungen sind, sein permanentes Skandalon. Durch Reflexion ist ihm sowenig zu entkommen wie durch Poesie. Das stets wieder an den Nullpunkt manövrierte Wissen kann nur überwunden werden, indem es als Ganzes negiert wird.

Die Kreisbildung ist von der Lyrik her als eine Art des Dezisionismus zu verstehen. Die einzig aus einem Akt der Machtausübung entstandene Wirklichkeit schafft im Kreis die Fakten, die dem selbstreflexiven Denken abhanden kamen. Entparadoxierung und Detautologisierung durch die Tat als solche: Georges Person und das durch seine Herrschaftstechniken initiierte Charisma sollen einlösen, was der Lyrik mißlingen mußte und was ihr zu vollziehen unmöglich war. Der Kreis ist der Sakralraum, den die Texte trotz ihrer Verstrickungen ins Paradox anvisieren, aber nicht erreichen. Je stärker in Georges Spätwerk die deklamatorische Tendenz auch die lyrischen Impulse in Anspruch nimmt und je offensichtlicher sich die paradoxe Struktur kundtut, desto dringlicher wird für George eine gegen diese Verflüchtigung gesetzte dezisionistische Wirklichkeitsstiftung. Die Relation von zunehmender Kreispolitik und abnehmender lyrischer Produktion buchstabiert die Problematik einer selbstreflexiven Machtausübung, die aus ihrer Tautologienot sich in den Dezisionismus flüchtet. Zunehmend wird es im Spätwerk Georges schwieriger, jene Texte zu finden, die als große Lyrik gegen die Deklamation gesetzt werden könnten und für sie zu entschädigen vermöchten. Der insistente Blick auf die Imma-

nenz des Spätwerks führt aus ihm heraus und zu Georges Kreis hin.<sup>17</sup> Dessen schwer zu ertragende Herrschaftsstrukturen sind ein getreues Abbild einer sich in ihren Paradoxien verfangenden Lyrik.

---

<sup>17</sup> In einer, gelinde gesagt, polemischen Podiumsdiskussion zum Anlaß der Eröffnung des George-Hauses 1996 in Bingen, deren Protokoll sich in seiner ganzen Schärfe im zweiten George-Jahrbuch wiederfindet, wurde Stefan Breuer zum Vorwurf gemacht, seine soziologische Beschreibung des George-Kreises finde ihren blinden Punkt dort, wo er mangels literaturwissenschaftlicher Kompetenz von dem Eigenwert der Gedichte nicht rede. Diesen Vorwurf von seiten der Literaturwissenschaft zu entkräften, ist eine der Intentionen meines Aufsatzes. Denn es ist die beschriebene immanente Paradoxierung von Georges späterer Lyrik, die den Schritt zu den Dezisionismen der Kreispolitik notwendig erscheinen läßt. Die Genauigkeit, mit der diese Politik auf die inneren Probleme des Schreibens reagiert, mag von dem Vorwurf befreien, es würden wieder einmal polarisierende Aufgeregtheiten an die Stelle des Arguments gesetzt.