

Publikationen zur  
Zeitschrift für Germanistik  
Neue Folge

Band 11

# Lyrik im 19. Jahrhundert

Gattungspoetik als Reflexionsmedium  
der Kultur

Herausgegeben von

Steffen Martus  
Stefan Scherer  
Claudia Stockinger



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Hymne und Erhabenheit im 19. Jahrhundert,  
ausgehend von Stefan Georges „Hymnen“

Ich habe Hymnen, die ich schweige  
*Rilke!*

I.

1890 veröffentlicht der gerade 22jährige Stefan George seinen ersten, nur 16 Gedichte umfassenden lyrischen Zyklus, der den für das 19. Jahrhundert durchaus unüblichen, vielleicht sogar von einer Geste der Opposition geprägten Titel *Hymnen* trägt. Die Anordnung der lyrischen Texte folgt einer genau kalkulierten kompositorischen Absicht.<sup>2</sup> Ein poetologischer Prolog ist mit dem ersten Gedicht *Weibe* gegeben; das zweite Gedicht *Im Park* eröffnet einen lyrischen Raum mit einer Bildvorstellung, die vom letzten Gedicht *Die Gärten schliessen* formal wieder aufgenommen und inhaltlich einer abschließenden Rahmung überantwortet wird. Zwischen den beiden Parkgedichten stehen 13 Texte, die Situationen, Ereignisse

1 Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, hrsg. vom Rilke-Archiv, Ruth Sieber-Rilke und Ernst Zinn, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1987, S. 279.

2 Zu den Eigentümlichkeiten der Erscheinung Stefan Georges gehört, daß große Teile seines Werkes noch keinem genauen Lesen unterzogen wurden. An vielen Stellen in der umfangreichen Forschungsliteratur finden sich Bemerkungen und Aussagen zu Georges *Hymnen*, zuweilen auch Interpretationsansätze zu einzelnen Texten, die mitunter ein bis zwei Seiten umfassen. Gleichwohl bleibt eine Lektüre, die sich das vorderhand bescheidene Ziel steckt, zu einem genauen Verstehen der komplexen Texte zu gelangen, ein Desiderat. Hilfreich vor allem für die Interpretation von *Weibe* ist der Studienbrief von Ulrich Schödlbauer (Stefan George: Positionen der Moderne, Fernuniversität Hagen 1992). Konsultiert wurde weiterhin: Kai Kauffmann: Loblied, Gemeindegesang und Wechselrede. Zur Transformation des Hymnischen in Stefan Georges (Œuvre bis zum ‚Stern des Bundes‘. In: Stefan George: Werk und Wirkung seit dem ‚Siebenten Ring‘, hrsg. v. Wolfgang Braungart, Ute Oelmann und Bernhard Böschstein, Tübingen 2001, S. 34-47. Schließlich die bekannten Kommentare und Monographien: Claude David: Stefan George. Sein dichterisches Werk, München 1967; Friedrich Gundolf: George, Berlin <sup>3</sup>1930; Ernst Morwitz: Kommentar zu dem Werk Stefan Georges, Düsseldorf <sup>2</sup>1969; Eckhard Heftrich: Stefan George, Frankfurt a. M. 1968; Werner Kraft: Stefan George, München 1980; Manfred Durzak: Der junge Stefan George, München 1968; Jürgen Wertheimer: Dialogisches Sprechen im Werk Stefan Georges, München 1978.

und Erinnerungen aufrufen und dabei einer einheitlichen, sowohl stilistischen wie auch inhaltlichen Geste verpflichtet sind.

Den poetologischen Auftakt unternimmt in *Weibe* eine hochkomplexe Umbesetzung der Inspirationsszene. Im ersten Teil wird ein Du in die Natur („Hinaus zum Strom!“)<sup>3</sup> gerufen, die sich zunehmend artifiziellisiert. Ist vom Zittern des Strauches, vom Zersplittern einer Nebelmauer und vom Zackenrahmen der Zweige die Rede, so werden die sinnlichen Momente, die selbst schon in die Synästhesie getrieben sind,<sup>4</sup> einer Geometrisierung unterzogen. Die anfangs naturwüchsige Szenerie schließt sich zu einem Bild zusammen, wie es Vers 20 verfügt.<sup>5</sup> Daß die Natur ins ästhetische Anschauen transponiert wurde, gilt dem Gedicht als die Reife (V. 21), dem Niederschweben der Herrin, wohl der strengen Muse, zu begegnen. Der folgende Musenkuß bleibt aber infolge der kunstvollen Undeutlichkeit des Textes rätselhaft:

Indem ihr mund auf deinem antlitz bebt  
Und sie dich rein und so geheiligt sah  
Dass sie im kuss nicht auszuweichen strebt  
Dem finger stützend deiner lippe nah.

Wie ist zu lesen? Führt das lyrische Ich die Muse, die nur die Stirne küßte, mit dem Finger an die Lippe, so daß sie nicht ausweichen konnte? Wird also die Inspiration durch eine Geste der Gewalt erzwungen?<sup>6</sup> Oder ist von einem das Antlitz treffenden Windhauch, der sich zur Muse personalisiert, die Rede?<sup>7</sup> Eine andere und plausiblere Lesart könnte das letzte Wort als Substantiv verstehen: das Nahe. Dann würde der Kuß

- 3 Alle George-Zitate folgen dem ersten Band der Ausgabe: Stefan George: Werke. Ausgabe in zwei Bänden, hrsg. v. Robert Boehringer, München/Düsseldorf 1958, hier S. 9.
- 4 Vgl. V. 8: „Das auge schauend harre der erhörung“ (S. 9). Schauen und Hören werden hier zusammengebracht; in den vorangehenden Versen ist zudem vom Duft die Rede, so daß hier eine intensive synästhetische Konstellation vorliegt.
- 5 „Und raum und dasein bleiben nur im bilde“ (S. 9). Mit diesem Vers wird in dem Gedicht eine Zäsur gesetzt: Der Naturraum ist zum Bild geworden, und erst infolge dieser Ästhetisierung des Naturwüchsigen zeigt sich die Muse.
- 6 Morwitz (wie Anm. 2), S. 9: „Es ist der Dichter, der versucht, mit seinen Lippen die ihren im Kuss zu erreichen und zu diesem Zweck mit seinem Finger ihren Kopf und Mund dem seinen nahe bringt.“ Nach dieser Andeutung immerhin eines nicht ganz freiwilligen Agierens der Muse folgt bei Morwitz die hagiographische Apotheose: „Sie weicht seinem Begehren nicht aus, nachdem sie ihn als unbefleckt vom äusseren Leben seiner Zeit und als geheiligt empfunden hat.“ – Dem ist, wie immer, zu widersprechen.
- 7 Diese Deutung würde freilich eine Naturinstanz in Anspruch nehmen, die durch den Verlauf des Gedichtes zunehmend in den Hintergrund gedrängt wurde. Wenn die schon zum Bild gewordene Natur dann doch wieder naturwüchsig agierte, stände dies im Widerspruch zur Gesamtfigur des Gedichtes.

dem Finger, der das Nahe der Lippe stütze, gelten. Die Muse würde dann nicht nur den Finger als Metonymie des Schreibstiftes küssen und damit das Geschriebene nachträglich legitimieren, sie würde zudem die Melancholiegeste des Dichters, der seinen Kopf so stützt, daß sich seine Finger in der Nähe der Lippe befinden, gutheißen.<sup>8</sup>

In beiden Lektüren wird die Szene der Inspiration zu einer Szene der Verschiebung eines Topos. Entweder legitimiert sich der Dichter selbst, indem er die Muse zwingt, nicht nur das Antlitz, sondern den Mund zu küssen, oder die Muse delegitimiert sich, indem sie den Schreibfinger affirmiert, also die Technik des Dichtens, das Schreiben qua Medium, anerkennt und damit den göttlichen Hauch, der den Gedanken initiiert, nicht mehr an den Anfang setzt. Als Auftakt eines mit dem Titel *Hymnen* überschriebenen lyrischen Zyklus kann man diese Inversion der Inspirationsszene nur programmatisch lesen. Georges poetologische Umbesetzungspolitik gibt anstelle einer Inspiration eine Inskription, anstelle einer Gnade eine Geste der Gewalt, anstelle einer heteronom ergangenen Legitimation<sup>9</sup> eine ästhetische Selbstschöpfung. Und zudem: Wo zum Gattungsmodell der Hymne die erhabene Natur gehört, artifiziellisiert George sie zum Bild, rahmt sie gleichsam – durch den Zackenrahmen der Zweige – und macht sie zumindest größenmäßig dem Schönen kompatibel.

Das Programm einer ästhetizistisch invertierten antihymnischen Hymnik wird konsequent weitergeführt. Auch das zweite Gedicht, *Im Park*, ruft ein schönes Natur-Bild hervor – welches freilich mit dem Rasen-Teppich (V. 4) die *textura* heraufzitiert –, um ihm eine schroffe Wendung in die Selbstreferenz entgegenzustellen. Der Dichter darf „der töne lockung“ nicht folgen, weil „er mit seinen geistern rede tauscht“:

Er hat den griffel der sich sträubt zu führen

An die Stelle einer Inspirationsszene, die einer Naturtext-Landschaft den berausenden Klang (V. 8) und die verlockenden Töne (V. 10) zuschreibt, tritt eine doppelte Weigerung – die gegen eine solche naturwüchsige Inspiration<sup>10</sup> und die gegen den Widerstand des Schreibuten-

<sup>8</sup> Ich verdanke diese Lektüre einem Hinweis von Achim Aurnhammer.

<sup>9</sup> Zur Semantik des Musenanrufs vgl. den Aufsatz von Gerhard Neumann: „L'inspiration qui se retire“ – Musenanruf, Erinnern und Vergessen in der Poetologie der Moderne. In: Memoria. Vergessen und Erinnern. Poetik und Hermeneutik XV, hrsg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993, S. 433–455.

<sup>10</sup> Eine komplexere Lektüre könnte die Lockung der Töne und den weichen Klang auf die lyrische Form beziehen, also auf die Terzinen. Dann würde die Abwehrgeste nicht mehr der Natur gelten, sondern dem Schönen der Form. Allerdings hätte man auch in diesem Fall noch ein Verursachungsverhältnis zu konstatieren, in dem die Gewogen-

sils. Gewalt gegen äußere wie innere Natur führt zu einem Zerbrechen des schönen Bildes, zu einer antimimetischen und antinaturalistischen Szene, die dort, wo eine Hymne die Erhebung zu vollziehen hätte, nur eine Geste des Widerstandes gegen einen Widerstand setzt. Noch das Schlußgedicht der *Hymnen* wiederholt die Negation:

Ward dein hoffen deine habe?  
Baust du immer noch auf ihre worte  
Pilger mit der Hand am Stabe?

Wessen Worte sind gemeint: die der Muse (*Weibe*), die der Geister (*Im Park*), die im Medium stummer Sprache vorgebrachten Worte der Dinge dieses letzten Gedichtes oder gar die Worte des gesamten Zyklus, der auf diese Weise einer radikalen Negation ausgesetzt wird? Läßt sich eine weniger negative Lektüre denken, nach der es die Worte des Hoffens sind, auf die als eine Habe gebaut wird? In diesem Falle wären aber solche Worte wiederum nur durch den Rekurs auf vorangegangene Gedichte konkretisierbar. Liest man den Stab als Metonymie des Schreibutensils und die Frage als resignierte, die Verneinung ratifizierende Selbstbefragung, dann wären die Worte, wessen sie auch seien, nicht in eine das Hoffen erfüllende Habe einzuholen. Der Dichter bliebe ein Pilger, seine *Hymnen* berichteten nicht von einer Epiphanie.

## II.

Georges *Hymnen*, die nahezu präzise ein Jahrhundert nach der großen modellbildenden Hymnik der Goethe, Schiller und Hölderlin erscheinen, reagieren so präzise negativ auf die Gattungsvorbilder, daß eine genauere Erinnerung dessen, was die Hymne gewesen ist, notwendig scheint. Die Hymne, so teilen uns die Gattungspoetiken mit,<sup>11</sup> besteht aus drei Teilen. Auf eine Anrufung (*invocatio per apostrophiam*) eines Gottes und der Bitte um Wohlgewogenheit und Inspiration folgt ein längerer Mittelteil (*pars epica*), in dem von den Taten der Gottheit und meist auch von einem epiphanischen Erlebnis, das der Dichter mit dieser Gottheit hatte, berichtet wird. Ein Schlußteil nimmt die Motive der Anrufung erneut auf, meist verbunden mit der Versicherung, daß der stattgefundenen und be-

heit der Natur den Wohlklang der Terzinen motiviert und folglich weiterhin die Abwehr auf vermittelte Weise das Naturwüchsige treffen würde.

11 Vgl. zusammenfassend Andreas Kraß: Hymne. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2: H–O, hrsg. v. Harald Fricke, Berlin/New York 2000, S. 105–107; sowie: Norbert Gabriel: Studien zur Geschichte der deutschen Hymne, München 1992.

wahrheitete Kontakt mit der Gottheit eine gemeinschaftsstiftende Verbindlichkeit habe.

Aus diesem Verlaufsschema lassen sich poetologische Folgerungen ableiten. Die Sprechhaltung der Hymne ist dialogisch; es wendet sich ein lyrisches Ich einer Gottheit zu. Hymnen sind, so ein weiteres Implikat, fast immer poetologische Texte. Schon in der Bitte um die Inspiration wird von der Bedingung der Möglichkeit von Dichtung gesprochen. Aber noch grundsätzlicher stellt sich ein Sprachproblem. Handelt die Hymne von numinosen Ereignissen, so muß sie dies in profaner Sprache tun und also im Horizont eines Scheiterns. Hymnen reflektieren in der Regel eine Differenz von göttlicher Epiphanie und eigener sprachlicher Verfaßtheit, die als immanente Sprachreflexion schon den Vollzug des Gattungsschemas in eine poetologische Dimension wendet. Schließlich: Hymnen stellen sich in eine Tradition, sie sind *expressis verbis* intertextuell, indem sie sich auf bekannte Göttergeschichten oder mythologische Systeme beziehen und durch die Ansprache an ein Du eine Geschichte voraussetzen. Die letzte Schlußfolgerung ist die weitreichendste: Hymnen stellen den Bezug zum Erhabenen her. Indem sie neben der narrativen Dimension (*pars epica*) zugleich eine Vertikale, die in der Anrufung geäußerte Bitte um Erhöhung, ins Spiel bringen, folgen sie *de facto* der doppelaktigen Figur des Erhabenen. Wenn nach Kant das empirische Subjekt durch große Gewalten (Sturm, Gewitter) in Frage gestellt wird, sich dann aber in seine Intelligibilität rettet,<sup>12</sup> dann finden wir eine analoge Struktur zur hymnischen Erhebung, die als Sprache der Begeisterung zugleich auch im Sinne einer Poetologie der Sprache der Intelligibilität verstanden werden kann. Die Hymne steht also im Zeichen des Erhabenen, ihr Gestus des Aufragens und Durchbrechens ist deshalb auch eine Gegenbewegung zum Schönen.

Georges immanente Poetologie der Hymne scheint zunächst alles zu dementieren, was sich an hymnischer Poetik dergestalt entwickeln läßt. Er bricht radikal mit dem dialogischen Verhältnis eines Sprechenden zu einem Numinosen und kapselt sich monologisch gegen alles ab, was ihm von außen zuströmt. Er läßt keine Inspiration einer externen Instanz zu, wie es die Funktion der Muse im Anruf der Götter einst gewesen ist, sondern induziert sich seine Inspiration selber, indem er eine selbsterzeugte Muse zum Kuß zwingt. Sein Schreiben folgt nicht einer Begeisterung infolge eines Besuchs der Götter bei ihm, sondern es ist ein Schreiben gegen den Widerstand des Griffels als ein Sichhineinschreiben in eine eigene, hermetisch geschlossene, ästhetizistische Wirklichkeit. All

12 Vgl. dazu die entsprechenden Passagen in Kants Analytik des Erhabenen. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1974, §§ 23 ff.

diese Charakteristika dementieren das Gattungsmodell der Hymne, und sie dementieren damit zugleich den Begriff des Erhabenen; denn eine Erhebung des Ich aus seiner empirischen Existenz in eine intelligible Sphäre hinein ist hier nicht zu spüren. Die Instanz des Numinosen fällt schlichtweg aus und wird durch eine poetologische Selbstreferenz ersetzt. Das Bildwerden der artifiziellierten Natur, wie es in *Weibe* explizit ist und wie es auch in den anderen Gedichten aufgerufen wird, stellt sich vielmehr dem Paradigma des Schönen anheim.

Aber dennoch ist auch ein anderer Blick von George auf die traditionelle Gattungsbestimmung der Hymne hin möglich. Überraschend lassen sich Georges *Hymnen* dem traditionellen Modell dann eingliedern, wenn man den ganzen Zyklus als Hymne liest. *Weibe* wäre die hier in ästhetizistische Selbstbezüglichkeit gewendete Anrufung des Gottes und entspräche dem ersten Teil der Hymne; die beiden Parkgedichte würden mit ihrer Thematisierung des Schreibgerätes die hymnentypische Bitte um die geneigte Zuwendung des Gottes in die poetologische Dimension des Schreibens transformieren; die mittleren Texte ständen für die *partes epicae* der Hymne und würden die Situationen erzählen, die in verschiedenen ästhetizistischen Epiphanien eine verwandelte Geschichte der numinosen Ereignisse vorstellig machten. Denkt man auf diese Weise die Gesamtkomposition des Zyklus nach dem Modell der Hymne, und versteht man die Götterlosigkeit der *Hymnen* als poetologische Inversion in die sich selbst ermächtigende Schreibszene, welche eine Umbesetzung der theologischen Position durch eine poetische ist, dann korrespondieren Georges Texte in toto dem Gattungsmodell, um es in detail eben so genau zu durchbrechen. Denn kein einziges Gedicht folgt dem Schema einer Hymne, kein Gott läßt sich blicken, kein Tonfall der heroischen Lage ist zu hören, keine freirhythmische Versrede ist zu finden. Die Natur, sonst Gegenstand hymnischer Erhabenheitstopik, wird konsequent ausgeblendet; die einzelne lyrische Situation ist vielmehr kompatibel zu dem in *Weibe* genau kalkulierten Wort „Bild“ und deshalb eher einer Ästhetik des Schönen zugeneigt. Georges *Hymnen* schreiben so konsequent gegen den Gattungskode an, wie sie ihn kompositorisch erfüllen. Es handelt sich um antihymnische Hymnik.

Es ist diese Konstellation einer in der poetologischen Latenz liegenden Affirmation des Gattungsmodells bei gleichzeitig vorhandener Negation aller spezifischen Elemente der Gattung, die eine poetologische Lektüre der Gattungsgeschichte unausweichlich macht.

## III.

Der Versuch, im 19. Jahrhundert hymnische Gedichte ausfindig zu machen, führt zu einem seltsamen Ergebnis. Man findet, gerade noch ins neue Jahrhundert hineinragend, Hölderlins *Vaterländische Gesänge*, sodann Heinrich Heines ironische Depotenzierung der Hymne in seinem *Nordsee-Zyklus*,<sup>13</sup> schließlich Nietzsches *Dionysos-Dithyramben*<sup>14</sup> und dann Georges *Hymnen*. Weitere Funde führen auf eher singuläre Texte, deren literarhistorische Relevanz fraglich ist. So kann man vielleicht Mörikes *Besuch in Urach* von 1827<sup>15</sup> mit seiner Beschreibung eines Gewitters dem hymnischen Ton zurechnen. Aber das Gedicht ist als Stanze zugleich auch so weit von der Hymne entfernt wie überhaupt das Werk Mörikes. Uhland schreibt ein mythologisierendes Weinlied mit dem Titel *Dithyrambe* (vor 1810),<sup>16</sup> das freilich keinen hymnentypischen Aufbau aufweist. August von Platen kennt in der Ausgabe seiner Gedichte eine Abteilung mit dem Titel *Hymnen*, in der sich vor allem Lobpreise auf Personen finden. Diese Hymnik stellt sich in die Tradition der Panegyrik und in die einer klassizistisch motivierten Wiederaufnahme antiker Formen.

Andere bedeutende lyrische Œuvres des 19. Jahrhunderts kennen hingegen keine Hymnen. So bleibt das Hymnische bei den Romantikern wie bei den Realisten randständig. Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff, Achim von Arnim, Annette von Droste-Hülshoff, Theodor Storm, Conrad Ferdinand Meyer, Gottfried Keller und Theodor Fontane zählen die Hymne nicht zu ihrem lyrischen Repertoire – meistens übernimmt die erzählerische Großform der Ballade Funktionen, die der Hymne hätten zugeordnet werden können. Jenseits dieser Kanonautoren des 19. Jahrhunderts etabliert sich eine patriotische Dichtung, deren heroischer Ton an die Hymnik erinnert, ohne zu einer Textproduktion zu führen, die in einem strukturierten Sinne Hymnen wäre.<sup>17</sup>

13 Heinrich Heine: Die Nordsee. In: ders.: Werke und Briefe, hrsg. v. Gotthard Erler, Berlin/Weimar 1980, S. 177–212.

14 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1999, S. 375–411.

15 Eduard Mörike: Sämtliche Werke, Bd. 1, hrsg. v. Jost Perfhall, München 1985, S. 686–689.

16 Ludwig Uhland: Werke, Bd. 1, hrsg. v. Hartmut Fröschle und Walter Scheffler, München 1980, S. 377 f.

17 Jürgen Fohrmann bespricht in seinem systematisierenden Überblick zur Lyrik der zweiten Jahrhunderthälfte die Form des heroischen Redens in Abgrenzung zum empfindsamen Reden (Jürgen Fohrmann: Lyrik. In: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890, hrsg. v. Edward McInnes und Gerhard Plumpe [Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 6], München/Wien 1996, S. 394–461). Dabei bleiben die Unterscheidungsmerkmale thematischer Natur (z. B.: patriotische, naturalistische, geschichtsbezogene Lyrik). Es entsteht ein Bild vom lyrischen Diskurs im 19. Jahrhundert, in dem die Distinktionen

Eine Gattungsgeschichte, die das 19. Jahrhundert durchquert, um den Weg zu Georges *Hymnen* zu nehmen, scheint angesichts einer Materiallage, die neben zwei großen Werkkomplexen (Heines *Nordsee* und Nietzsches *Dithyramben*) und einigen klassizistischen Reprisen (Platen und der Münchener Klassizistenkreis) nur auf periphäre oder gar keine Hymnen stößt, nur schwer schreibbar zu sein. Das lyrische Gattungssystem des 19. Jahrhunderts scheint weitgehend ohne die Hymne auskommen zu können.

Wo eine Gattungsgeschichte mangels Gattung in Schwierigkeiten kommt, wird der Blick in die Kontextbedingungen unausweichlich. Ich schlage vor, als einen erklärungsmächtigen Kontext die Diskussion der Kategorie Erhabenheit in den Ästhetiken des 19. Jahrhunderts zu befragen. Daß Hymne und Erhabenheit als Double von poetischer Praxis und theoretischer Reflexion parallel gehen, gilt als Topos.<sup>18</sup> Bei Klopstock sind neben der Produktion von Hymnen Theorietexte über das Erhabene zu finden,<sup>19</sup> nicht anders bei Schiller<sup>20</sup> oder auch bei Nietzsche, des-

durch Tonlagen (heroisch, empfindsam) und Thematiken einerseits, durch soziale Kommunikationszusammenhänge andererseits (Vereine, Anthologien, Schulbücher etc.) erfolgen. Gattungspoetologische Strukturen werden unscharf und treten eher in den Hintergrund. Die schwere Identifizierbarkeit der Hymne scheint mit diesen historischen Verschiebungen zusammenzuhängen. Daß mit Heine, Nietzsche und George dennoch ein Kontinuum hymnischer Dichtung im engeren Sinne konstruierbar erscheint, wird man daher im Kontext einer oppositiven Gebärde zum 19. Jahrhundert wahrnehmen müssen. In dem kleinen Büchlein von Hermann Kurzke (*Hymnen und Lieder der Deutschen*, Mainz 1990) finden sich etliche patriotische Texte des 19. Jahrhunderts: National-, Revolutions- und Königshymnen. Kurzkes lapidarer Begriff der Hymne bekennt freilich schon selbst, daß die Gattung als solche nicht zu identifizieren sei und folgt damit genau den Tendenzen, die Fohrmann benannt hat und gegen die Heine, Nietzsche und George zu profilieren sind: „Unter ‚Hymne‘ werden dabei, ohne die Begriffsgrenzen allzu streng ziehen zu wollen, solche Lieder verstanden, die als programmatische Bekenntnis- und Erkennungsgesänge von Völkern, Landsmannschaften, Gesellschaftsklassen, Konfessionen und anderen Großgruppen verwendet wurden bzw. werden“ (S. 7).

- 18 Immer noch ist es die Studie von Max Kommerell, in der die Erhabenheit – unter dem Titel *Gott der Dichter* – als innerer Motor der Hymne gedacht wird (vgl. Max Kommerell: *Die Dichtung in freien Rhythmen und der Gott der Dichter*. In: M. K. Gedanken über Gedichte, Frankfurt a. M. 1985, S. 430–503).
- 19 Klopstock entwirft in seinen ästhetischen Schriften Grundlinien einer Erhabenheitstheorie, die als Selbstverständigung seiner eigenen poetischen Produktion gelesen werden kann. Insbesondere der Aufsatz *Von der heiligen Poesie* versucht eine Begriffsbestimmung, die freilich weit hinein in Klopstocks komplexe metriktheoretische Reflexionen zu verfolgen wäre (vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: *Ausgewählte Werke*, Bd. 2, hrsg. v. Karl August Schleiden, Wiesbaden o. J., S. 981–1054).
- 20 Den Nachweis erhabenheitstheoretischer Überlegungen bei Schiller führen zu wollen, hieße Eulen nach Athen zu tragen. Über die beiden kürzeren Schriften *Vom Erhabenen* und *Über das Erhabene* hinaus, läuft eine lange Reflexionskette zum Erhabenen durch Schillers gesamtes Œuvre.

sen *Dionysos-Dithyramben* auch Kontext seiner unablässigen Reflexion des Erhabenen gelesen werden können. Ebenso läßt sich aus Hölderlins Hymnik ein immanenter Theoriegehalt der Erhabenheitsreflexion entnehmen.<sup>21</sup>

Es wird sich zeigen, daß eine Musterung der durchaus heterogenen Überlegungen zum Erhabenen nicht nur zum Bild einer kulturhistorischen Physiognomie des 19. Jahrhunderts beiträgt, sondern auch die bei Stefan George angetroffene Konstellation einer antihymnischen Hymnik aufhellt.

#### IV. Panorama der Erhabenheitsdiskussion

Hegels *Ästhetik* kennt zwar das Wort ‚erhaben‘, aber sie führt die Kantische Dichotomie von Schönem und Erhabenem nicht weiter und demotiviert überhaupt die Fruchtbarkeit des Begriffs für die Ästhetik.<sup>22</sup> Während die philosophiehistorisch orientierten Ästhetiken des 19. Jahrhunderts<sup>23</sup> ebenso wie die Wörterbücher<sup>24</sup> die Kategorie des Erhabenen als Bestand des historisch zu sichernden Wissens verwalten, kennen etliche Ästhetiken den Begriff gar nicht oder erwähnen ihn nur marginal.<sup>25</sup>

- 21 Vgl. meinen Aufsatz: Hölderlins *Mnemosyne*. Erinnerung, Erhabenheit, Landschaft. In: *Bilderflut und Bildersturm um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*, hrsg. v. Helmut J. Schneider, Thomas Wirtz und Ralf Simon, Bielefeld 2001, S. 269–287.
- 22 Georg Wilhelm Hegels Bestimmungen der Erhabenheit sind in seiner *Ästhetik* (hrsg. v. Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar 1984, 2 Bände) immer nur negativ: Das Erhabene findet in keine bestimmte Form und negiert alle Endlichkeit, es ist nur gestaltlose Analogie oder Symbolisierung und also unfähig, dem sinnlichen Scheinen der Idee Folge zu leisten. Entsprechend ist Hegels Analyse der Symbolik der Erhabenheit (Bd. 1, S. 352–367) zugleich eine Analyse des Nicht-ästhetisch-werden-Könnens der Erhabenheit.
- 23 Vgl. z. B. K. Heinrich von Stein (*Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart 1886, Nachdruck Hildesheim 1995), der rein historisch die Ästhetikgeschichte von Boileau bis Winckelmann referiert und dabei die einschlägigen Erhabenheitstheorien erwähnt.
- 24 Der Artikel ‚Erhaben‘ referiert im *Aesthetischen Lexikon* von Jetteles die Unterscheidungen Kants und Mendelssohns, ohne sich auf eine Verhältnisbestimmung zur Kategorie des Schönen einzulassen und ohne die Theoreme Schillers oder Herders aufzugreifen (vgl. Jg. Jetteles: *Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*, 2 Bände, Bd. 1, Wien 1835/1837, S. 253–256). In Wilhelm Hebenstreits *Wissenschaftlich-literarischer Encyclopädie der Ästhetik* (Wien 1843, S. 246–250) wird die Systematik von Vischers Abhandlung *Über das Erhabene und das Komische* benutzt, um die Erhabenheitsbegriffe zu referieren und zu ordnen.
- 25 So behandelt Theodor Mundt (*Ästhetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*, Berlin 1845 [Nachdruck Göttingen 1966], S. 295–298) das Erhabene innerhalb seiner Erörterung des Tragischen in dem Kapitel über „Die

Länger noch als die Hymnik scheint die Thematik des Erhabenen eine Latenz gehabt zu haben. Erst Adornos Theorem, das Erhabene bilde die Matrix der modernen Kunst<sup>26</sup> und Lyotards<sup>27</sup> Wiederaufnahme dieses Theorems haben jüngst zu einer Renaissance der Erhabenheitsdiskussion geführt.

Im 19. Jahrhundert finden sich Veränderungen in der Situierung der Erhabenheitskategorie, die gleichsam subkutan, an den Rändern der Argumentationen vonstatten gehen. Das folgende Panorama bemüht sich um die Aufarbeitung von begriffslogischen Verschiebungen im philosophisch-ästhetischen Diskurs, die die Erhabenheitskategorie sekundär mitverschieben. So möchte Jean Paul eigentlich vom Lächerlichen und vom Humor reden und benutzt dabei als Ausgangspunkt die Erhabenheit (IV.1.); Stifters Vorrede zu den *Bunten Steinen* kommt zum Erhabenen über den Umweg einer im Erhabenheitsbegriff auf einen kategorialen Umschlag hin angelegten Größenschätzung (IV.3.); der Begriff des Schön-Erhabenen plaziert das Erhabene sekundär als Ingredienz des Schönen (IV.4.); der Prozeß der Entsinnlichung der Kunst ist nachträglich erhabenheitstheoretisch integrierbar, aber grundsätzlich auch unter Verzicht der Kategorie formulierbar (IV.5.). Erhabenheit ist also nur Ausgangspunkt oder Umweg oder sekundäre Durchgangsstation oder nachträgliche Formulierungsinstanz. Dennoch, so die These, ist es gerade diese Konstellation, die für Georges *Hymnen* die Spuren der Lesbarkeit legt.

Stilarten des Kunstwerks“, denkt es aber nicht als eigene Kategorie auf der Ebene der ästhetischen Grundbegriffe. – Bernhard Bolzano kennt in seinen ästhetischen Abhandlungen *Über den Begriff des Schönen* (1843) und *Über die Einteilung der schönen Künste* (1849) den Begriff des Erhabenen überhaupt nicht (siehe in: Bernhard Bolzano: Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik, Frankfurt a. M. 1972). – Friedrich Schleiermachers ästhetische Schriften versuchen nur an einer Stelle eine Definition der Erhabenheit zu geben, die zudem rein formal erzeugt wird und innerhalb des Begriffs vom Schönen verortet ist, so daß eine klare Marginalisierung des Erhabenen zu konstatieren ist (vgl. Friedrich Schleiermacher: Ästhetik [1819/25]. Über den Begriff der Kunst [1831/32], hrsg. v. Thomas Lehnerer, Hamburg 1984, S. 35 f.).

26 In Adornos *Ästhetischer Theorie* finden sich nur wenige Stellen, die explizit vom Begriff des Erhabenen handeln (vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1981, S. 31, 79, 101, 112, 140, 143, 172, 224, 292-296, 364, 401, 410, 496). Gleichwohl läßt sich begründen, daß gerade die Formulierung, in der modernen Kunst werde das Erhabene latent (vgl. S. 294), in dem Sinne zu verstehen ist, daß das Erhabene eine Ermöglichungsstruktur der Moderne ausbildet (vgl. zu dieser Diskussion Wolfgang Iser: *Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen*. In: W. W.: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 114-156).

27 Vgl. zu der von Lyotard ausgehenden und sie dokumentierenden Diskussion: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, hrsg. v. Christine Pries, Weinheim 1989.

#### IV.1. Erhabenheit und Komik

Die Formel, daß es vom Erhabenen zum Lächerlichen nur eines Schrittes bedürfe, geistert nicht nur durch verschiedene, sowohl philosophische wie polemische und feuilletonistische Debatten.<sup>28</sup> Sie bezieht sich vielmehr auch auf eine explizite Theorieformation, die ihren für das 19. Jahrhundert wirkmächtigen Anfang bei Jean Paul nimmt. Denn entgegen der von Carsten Zelle behaupteten und bis Nietzsche geführten These einer doppelten Ästhetik von Schönerem versus Erhabenem<sup>29</sup> verläuft im 19. Jahrhundert die für die Erhabenheit wichtige Opposition entlang der Unterscheidung von Komischem und Erhabenem. Jean Paul beginnt in der *Vorschule der Ästhetik* (1804) die Exposition des Lächerlichen mit einem Paragraphen über das Erhabene. Im § 27<sup>30</sup> sensualisiert er in einer antikantianischen Volte das Erhabene: Es sei immer an ein sinnliches Zeichen gebunden;<sup>31</sup> es könne schon deshalb nicht intelligibel sein, weil die Sinne den Raum umspannen, worin das erhabene Zeichen sich über-

28 Vgl. die Formulierung bei Friedrich Theodor Vischer: *Über das Erhabene und das Komische*, Frankfurt a. M. 1967, S. 158. Ebenso bei Theodor Mundt (wie Anm. 25), S. 298: „[...] so wird sich auch uns in dem Erhabenen ein innerer Übergang zu dem Komischen darstellen, und das bekannte Sprüchwort, vom Erhabenen zum Lächerlichen sei nur ein Schritt, muß sich uns auch in der Ästhetik bewahrheiten.“ In den Schriften Ludwig Börnes findet sich eine ganze Reihe von Formulierungen, die den Umschlag des Erhabenen ins Lächerliche thematisieren, so die schöne Reflexion über die Giraffe: „Gestern habe ich die Giraffe gesehen, die in einem Gehege frei umhergeht. Ein erhabenes Tier, das aber doch viel Lächerliches hat; eine tölpelhafte Majestät. Man muß oft lange warten, bis es ihr gefällig ist, die Beine aufzuheben und sich in Bewegung zu setzen. Gewöhnlich steht sie still, an Bäumen oder an der Mauer eines dort befindlichen Gebäudes und benagt die obersten Zweige oder das Dach. Das Tier sieht sehr metaphysisch aus, lebt mit dem größten Teile seines Wesens in der Luft und scheint die Erde nur zu berühren, um sie verächtlich mit Füßen zu treten. In dem nämlichen Gehege befanden sich auch noch andere Tiere, melancholische Büffel und sonstige. Zuweilen gingen diese unter dem Bauche der Giraffe weg, und dann sah es aus wie Schiffe, die unter einem Brückenbogen hinführen“ (Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Dreieich 1977, S. 39 f.). Auch das Sprichwort selbst fehlt bei Börne nicht: Napoleon sagte nach seinem Rückzuge aus Rußland: Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt“ (Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Dreieich 1977, S. 903).

29 Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart und Weimar 1995.

30 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: ders.: *Werke*, Bd. I.5, München 1980, S. 105-109.

31 „Das Erhabene ist zwar immer an ein sinnliches *Zeichen* (in oder außer uns) gebunden, aber dieses nimmt oft gar keine Kräfte der Phantasie und der Sinne in Anspruch. [...] So steht die ästhetische Erhabenheit des Handelns stets im umgekehrten Verhältnis mit dem Gewichte des sinnlichen Zeichens und nur das kleinste ist das erhabenste“ (Jean Paul [wie Anm. 30], S. 105 f.).

haupt erst Geltung verschaffen könne;<sup>32</sup> es sei folglich ein angewandtes Unendliches, weil es den Sprung zwischen sinnlichem Zeichen und unsinnlicher Bedeutung vollziehe.<sup>33</sup> Nach diesen Vorbereitungen definiert Jean Paul im § 31 den Humor als umgekehrtes Erhabenes:

Hier finden wir nur jenen unendlichen Kontrast zwischen den Ideen (der Vernunft) und der ganzen Endlichkeit selber. Wie aber, wenn man eben diese Endlichkeit als *subjektiven* Kontrast jetzo der Idee (Unendlichkeit) als *objektiven*<sup>34</sup> unterschöbe und liehe und statt des Erhabenen als eines angewandten Unendlichen jetzo ein auf das Unendliche angewandte Endliche, also bloß Unendlichkeit des Kontrastes gebäre, d. h. eine negative?<sup>35</sup>

Der Humor entsteht als eine Form des Komischen aus der subjektiven Verkehrung des erhabenen Kontrastes von sinnlichem Zeichen und unendlicher Bedeutung. Die humoristischen Reihen der verendlichen Negativierung des Unendlichen haben das Erhabene aus der Kantschen Intelligibilität in die verkehrende Rede über die Metaphysik heruntergeholt. Unter diesen Voraussetzungen läßt sich zwar komplex reflektierte Prosa, nämlich Satirik zweiter Potenz schreiben, aber keine Hymnik mehr, die einer antwortenden Instanz der Erhebung bedarf und keiner reflexiv hereingeholten und metaphysisch depotenzierten Erhabenheit.

Friedrich Theodor Vischers 1837 veröffentlichte Habilitationsschrift *Über das Erhabene und Komische* reagiert auf Hegels Auslassung des Erhabenen nicht dadurch, daß er es als Komplement des Schönen restituieren würde. Vielmehr, so schon der erste Satz der Einleitung, werden die Begriffe des Komischen und des Erhabenen der philosophischen Lehre vom Schönen eingegliedert.<sup>36</sup> Bestimmt Vischer das Schöne mit Hegel als sinnliches Scheinen der Idee,<sup>37</sup> also als Harmonie von Idee und Sinn-

32 „Aber nie kann das Auge ein anderes als ein quantitatives Erhabenes anschauen; nur erst ein Schluß aus Erfahrungen, aber keine Anschauung kann einen Abgrund, ein stürmendes Meer, einen fliegenden Felsen zu einem dynamischen Erhabenen machen“ (Jean Paul [wie Anm. 30], S. 106).

33 „Wenn ich das Erhabene als das *angewandte Unendliche* definieren darf [...] Den ungeheuren Sprung vom Sinnlichen als Zeichen ins Unsinnliche als Bezeichnung [...]“ (Jean Paul [wie Anm. 30], S. 106 f.).

34 Ich weiche hier von der Schreibung der Hanser-Ausgabe ab (dort wird geschrieben: „objektivem“), die eine Konjektur Behrends gegen den Text der Originalausgabe übernimmt. Zur Begründung siehe Maximilian Bergengruen: *Schöne Seelen, groteske Körper*. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie, Hamburg 2003, S. 213.

35 Jean Paul (wie Anm. 30), S. 124 f.

36 Vgl. Vischer (wie Anm. 28), S. 41, der Sache nach wiederholt: S. 53, 69, 157 u. ö). Vischer folgt in diesem Systemansatz expressis verbis der Ästhetik Solgers (vgl. Vischer [wie Anm. 28], S. 50). Jean Paul spricht er die erste richtige, wenngleich nicht wissenschaftlich begründete Konjunktion von Komik und Erhabenheit zu (S. 54).

37 Vischer (wie Anm. 28), S. 55.

lichkeit, so entwickelt er das Erhabene als jene Kraft der ästhetischen Disharmonie, die im Schönen als gelöste erscheint, vorgängig als zu lösende aber vorausgesetzt werden muß.<sup>38</sup> Das negative Verhältnis der Idee zur Gegenständlichkeit führt zu einem erhabenen Hinausgehobensein des Absoluten,<sup>39</sup> das Vischer aber nur als Durchgangsstation für die eigentlich substantielle Gestalt, nämlich die der schönen Harmonie wertet.<sup>40</sup> Im Erhabenen wird also gleichsam diejenige disjunktive Kraft anschaulich, die im Schönen als gebändigte sinnlich erscheint. Es liegt auf der Hand, das Komische analog, als Kehrseite des Erhabenen zu definieren. Wenn nämlich nicht die Idee, sondern die Sinnlichkeit überwiegt und sie der Idee ein Bein stellt, sind wir beim Komischen.<sup>41</sup> Erhabenes und Komisches sind Komplementärphänomene, die bei Vischer Vorstufen zur Integration ins Schöne bilden.

Es erhellt, daß es unter diesen Prämissen in einem System von lyrischen Gattungen erstens keine hymnische Erhabenheit als Opposition zu lyrischer Schönheit geben kann und daß zweitens die Geste der Erhabenheit stets der Gefahr des Umschlages ins Komische konfrontiert ist. Das definitorische Tandem von Erhabenheit und Formen der Komik raubt der Hymne den dichtungsmäßigen Ort; sie ist unter diesen Definitionsvorkehrungen nicht vorgesehen.

Diese Einsichten sind in den philosophischen Reflexionen der Zeit in verschiedener Weise, aber nie in Bezug auf die Lyrik oder die Hymne formuliert. Auch Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* kennt die enge Konjunktion von Erhabenem und Lächerlichem,<sup>42</sup> und Nietzsches Bemerkung in *Menschliches, Allzumenschliches* (Nr. 112) fügt dem systematischen Gedanken die geschichtliche Erfahrung hinzu, nach

38 Ebd., S. 69 f.

39 Ebd., S. 71.

40 So z. B. in der Bemerkung, daß aus dem Tragischen, der herbsten Gestalt des Erhabenen, die tragische Versöhnung hervorgehe und also die milde Gestalt des Schönen (Vischer [wie Anm. 28], S. 157). Deutlich wird hier, daß dem Erhabenen als solchem kein eigener Wert zugesprochen wird und es nur die Durchgangsstation für das Schöne ist, das sich im Erhabenen an derjenigen Kraft der Disharmonie gütlich tut, die hat bewältigt werden können.

41 Ebd., S. 158.

42 Obwohl Schopenhauer Jean Pauls ästhetische Überlegungen unrichtig nennt, folgt er dessen *Vorschule der Ästhetik* bis in die Wörtlichkeit hinein (Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Darmstadt 1961). Daß sich im Humor der tiefste Ernst und eine erhabene Stimmung verstecke (Bd. 2, S. 133), nimmt parallele Formulierungen Jean Pauls auf (wie Anm. 30, § 33), und daß Schopenhauer die englische Form des Humors als „verwandte Art des Lächerlichen“ charakterisiert (Bd. 2, S. 135), wiederholt die Genese des Begriffs des Lächerlichen, die Jean Paul gegeben hat.

dem ehemals erhabene Dinge aus der historischen Distanz heraus lächerlich und burlesk wirken können:

*Beim Anblick gewisser antiker Opfergeräthschaften.* – Wie manche Empfindungen uns verloren gehen, ist zum Beispiel an der Vereinigung des Possenhaften, selbst des Obscönen, mit dem religiösen Gefühl zu sehen: die Empfindung für die Möglichkeit dieser Mischung schwindet, wir begreifen es nur noch historisch, dass sie existierte, bei den Demeter- und Dionysosfesten, bei den christlichen Osterspielen und Mysterien: aber auch wir kennen noch das Erhabene im Bunde mit dem Burlesken und dergleichen, das Rührende mit dem Lächerlichen verschmolzen: was vielleicht eine spätere Zeit auch nicht mehr verstehen wird.<sup>43</sup>

Es ist dieser Gedanke, der einem poetologischen und gattungsgeschichtlichen Argumentationsinteresse die Mittel an die Hand gibt. Jean Paul und Vischer haben nur die definitorische Matrix einer prinzipiellen kategorialen Nähe von Komikformen und Erhabenheit behauptet, aber nicht von den tatsächlichen Umschlagsbedingungen des einen ins andere gesprochen. Nietzsche aber zieht die Konsequenz: Das Erhabene wird burlesk und lächerlich, wenn seine Zeit vorüber ist und Empfindungslagen Einzug halten, die den vormaligen Ernst nicht mehr kennen. Liest man diese argumentative Formation als Kommentar zur Gattungspoetik der Hymne, dann liegt die Schlußfolgerung auf der Hand. Die Hymne, deren metaphysische Gestalt einen gattungskonstitutiven Ernst zu besitzen scheint, rückt an den Umschlagspunkt zum unfreiwillig Komischen. Ihr ist im Erhabenheitsdiskurs kein poetologischer Ort mehr bereitet.

#### IV.2. Historischer Index der Erhabenheit

In der Tat ist genau der durch Nietzsche formulierte Gedanke bei aller Systematik von Kants Erhabenheitskonzept zugleich auch dessen Achillesferse. Denn das Erhabene setzt zu den Naturgewalten sowohl eine ästhetische Distanz wie auch eine klare Erinnerung an die mögliche Gefahr voraus. Wenn wir uns Lotte und Werther bei der Bewunderung des Gewitters in einem vom Blitzableiter geschützten Haus vorstellen, dann ist das Gewitter deshalb erhaben, weil der Blitzableiter um 1770 historisch so neu ist,<sup>44</sup> daß die ehemalige Todesgefahr noch ein reales Erfahrungssubstrat darstellt. Die Kombination des ehemaligen Todeskitzels bei gleichzeitiger ästhetischer Besonnenheit trägt den historischen Index der gerade eben vollzogenen technischen Beherrschbarkeit der Naturgewalten. Kant konnte seinen ästhetischen Genuß des Erhabenen nur an

43 Nietzsche (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 116.

44 Der Blitzableiter wurde um 1750 von Benjamin Franklin erfunden und fand schon in den 1770er Jahren eine gewisse Verbreitung, so auch als Begriff in die erste Auflage des Adelungschen Wörterbuchs.

dem historischen Kippmoment formieren, an dem sich ein höchst fragiles Gleichgewicht zwischen bedrohender Gewalt und schützender Gegengewalt aufbaute.

Im 19. Jahrhundert kippt dieses Gleichgewicht auf die Seite des kulturellen Moments. Die Alpen, die ein Jahrhundert vorher noch bei Albrecht von Haller zum Paradigma der erhabenen Massen gemacht werden konnten, werden nun durch die Bahnlinien touristisch erschlossen. An die Stelle erhabener Natur rückt, wenn es überhaupt Erhabenes ist, die technische Leistung. Anstelle von Kants Sakralbau, dem Petersdom als Bild göttlicher Erhabenheit,<sup>45</sup> finden sich die Bahnhofshallen. Anstelle der Alpen wird die architektonische Leistung bewundert. Erhabenheit verläßt die Anschauung der Natur und wird zum technisch-kulturellen Dispositiv. Der Text, der dies formuliert, ist Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* von 1853.

Auch hier kann die Schlußfolgerung für das Gattungssystem Lyrik nur lauten, daß die alte Hymne nicht mehr schreibbar ist. Die philosophische Ästhetik ratifiziert im 19. Jahrhundert nicht nur den Erfahrungsverlust des Erhabenen. Sie raubt der Lyrik auch das Sujet der Naturerhabenheit, indem sie die gegen die Natur auftretende technische Macht anerkennt. Heines *Nordsee*-Gedichte reagieren auf diesen historischen Umschlag durch den Umschlag ins Komische. Natur wird diesen Gedichten zum Possierlichen. Stefan Georges *Hymnen* hingegen artifizialisieren die Natur und lösen auf diese Weise den ästhetischen Erhabenheitsdiskurs von seinem ehemaligen Gegenstand.

#### IV.3. Die Erhabenheit des Kleinen

Die mit außerordentlicher Bewußtheit vollzogene Durchstreichung der zunächst heraufzitierten Natur in Georges *Hymnen* scheint den Prozeß der Vernichtung des Naturerhabenen notiert zu haben. Bei George läßt sich aber ein Weiteres beobachten. Wenn überhaupt Erhabenheit in seinen *Hymnen* zu finden ist, dann ist es das Erhabene der mikrologischen Form, der liminalen Geste. Schon Kant argumentiert in der *Kritik der Urteilskraft* hinsichtlich der Größenschätzung des erhabenen Gegenstandes, daß Größe als solche eine quantitative und maßstabsabhängige Kategorie sei, die stets zu übertreffen wäre.<sup>46</sup> Da aber erhaben nur genannt werden kann, was über alle Vergleichung hinaus eine absolute Größe meint, ist deutlich, daß die Größenschätzung als solche von der Idee und nicht von der Empirie gesteuert ist. Damit kann auch die Idee des Kleinen, sofern

45 Kant (wie Anm. 12), § 26, S. 96.

46 Ebd., § 25, S. 92.

sie eine liminale Idee unserer reflektierenden Urteilskraft ist, erhaben sein.

Die von Kant gezogene Parallelisierung von Teleskop und Mikroskop, nach der das Erhabene auch das Kleine sein kann, ist historisch kaum je wirkmächtig geworden. Wir verbinden mit dem Erhabenen stets die Fülle einer unsere Vorstellungskraft übersteigenden Erscheinung. Es war Adalbert Stifter, der 1853 in seiner Vorrede zu den *Bunten Steinen* auch an diesem Punkt der Erhabenheitsdiskussion den Umschlag in das immanent Andere der Kategorie dachte. Stifters Argument benutzt die exzeptionelle Größe der erhabenen Erscheinung, um dem Erhabenen einen Ausnahmestatus zuzuschreiben und es überraschenderweise eben deshalb zu marginalisieren. Das Auffällige und Großartige, so Stifter, kann als irreguläre Ausnahme nicht von der welterhaltenden Substantialität sein, wie es das Kleine, Unspektakuläre und Bestandserhaltende des sanften Gesetzes<sup>47</sup> ist. Wahrhaft erhaben ist daher nur das Kleine, das den Begriff des „gestaltvollen vernunftgemäßen Ganzen“<sup>48</sup> als „Gesetz der Gerechtigkeit“<sup>49</sup> der Kräfte untereinander zum Ausdruck bringt:

Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor, und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen. Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau empor schwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge empor treibt und auf den Flächen der Berge hinab gleiten läßt. Nur augenfalliger sind diese Erscheinungen, und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich, während der Geisteszug des Forschers vorzüglich auf das Ganze und Allgemeine geht und nur in ihm allein Großartigkeit zu erkennen vermag, weil es allein das Welterhaltende ist.<sup>50</sup>

Es ist mehr als nur ein konservativer Rückzug in die vortechnische Welt der einfachen Verhältnisse, der bei Stifter zu einer Geste des Sichverweigerens vor den Überbietungsszenarien der natürlichen durch die technische Erhabenheit führt. Die Inversion der Erhabenheit in das Kleine registriert zweierlei. Sie notiert das ideologisch Falsche einer Erhabenheit, deren Größenvorstellung zur bloßen Affirmation des industriellen De-

47 Zum Terminus „das sanfte Gesetz“ vgl. Adalbert Stifter: *Bunte Steine und Erzählungen*, München 1951, S. 10.

48 Stifter (wie Anm. 47), S. 11.

49 Ebd., S. 10 f.

50 Ebd., S. 8.

signs wird und, wichtiger, sie nimmt den Schrecken der disruptiven Kraft in das Kleine mit hinein.

So wenig wie Stifters Kleinheiten nur schlicht harmonisch wären, so wenig sind in Georges *Hymnen* die Gesten solche einer problemlosen Rückkehr zum Schönen, das in handgreiflicher Größe ästhetische Unbequemlichkeit draußen ließe. Der Blick auf eine Vorübergehende oder einen Vorübergehenden<sup>51</sup> (*Von einer Begegnung*) wird dem lyrischen Ich vor allem Blickkontakt<sup>52</sup> zu einer „kehrung“ – ein Wort, das als Verdeutschung von *Vers* (*versus*) gelesen werden kann und das das Gedicht in dem Maße zu einem poetologischen macht, in dem der „schlanke bogen“ im „gang“ der Frau oder des Mannes auch zur Bewegung der poetischen Rede wird. Das Minimale des kaum realisierten Blickes ist hier das eigentlich Große. Es setzt die ganze Wahrnehmung schockartig außer Kraft und etabliert eine neue, poetologisch invertierte. Daß es nur das Kleine sein kann, das inmitten des technisch Unabsehbaren diese Schockwellen auszulösen vermag, hat Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* auf den Begriff gebracht:

Daß Werke, die sich mit irgendwelchen erhabenen Vorgängen beschäftigen, deren Erhabenheit meist nur Frucht von Ideologie, von Respekt vor Macht und Größe ist, dadurch an Dignität gewonnen, ist demaskiert, seitdem Van Gogh einen Stuhl oder ein paar Sonnenblumen so malte, daß die Bilder vom Sturm all der Emotionen toben, in deren Erfahrung das Individuum seiner Epoche erstmals die geschichtliche Katastrophe registrierte.<sup>53</sup>

Das Kleine, wortwörtlich das Sublime, das im Erhabenheitsbegriff schon immer angelegt war, nimmt im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Kraft der Zerreißen und der Nichtidentität, mit der das erhabene Große vormals noch wucherte, in die Reduktion hinein. Jenseits des Schönen entsteht eine Gegenstandswelt, die, dem Schönen ähnlich, ihm in den

51 In Baudelaires *A une passante* war es noch eindeutig, daß es sich um eine vorübergehende Frau handelt (Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 3, München 1975, S. 244). Auch Georges Übersetzung des Baudelaireschen Gedichtes unter dem Titel *Einer Vorübergehenden* (George [wie Anm. 3], Bd. 2, S. 309 f.) stellt eine Eindeutigkeit her, vor deren Folie Georges *Von einer Begegnung* in seiner kunstvollen Unbestimmtheit und reduzierten, ja invertierten Handlung überhaupt erst als radikales symbolistisches Gedicht wahrnehmbar wird.

52 Die Verse „Dann sind sie [die Blicke des lyrischen Ich, R. S.] feucht vor sehnen fortgezogen / Eh sie in deine sich zu tauchen trauten“ lese ich temporal: Bevor sich die Blicke getraut hätten, in den Blick der Vorübergehenden zu tauchen, sind sie, als Träne („feucht vor sehnen“), fortgezogen (nämlich: die Wange heruntergeflossen). Ein Blickkontakt fand also nicht statt, die selbstbezügliche „kehrung“ des Blickes geht schon in sich, bevor überhaupt zwischen Ich und vorübergehender Person eine Blickbegegnung erfolgt wäre.

53 Adorno (wie Anm. 26), S. 224.

Rücken fällt. Georges Park, in dem sich in einem Bild möglichen Glücks „die vögel angstlos nahen“,<sup>54</sup> ist der Ort eines Risses. Die Führung des Griffels, der sich sträubend der Anheimgabe an „der töne lockung“ verweigert, notiert den Widerstand einer ins Kleine invertierten Erhabenheit. Und damit folgt Georges Griffel exakt einer in sich notwendigen – wenn man es so nennen will: kulturhistorischen – Verschiebung, in der die ästhetische Wahrnehmung ihrer philosophischen Begrifflichkeit die historische Konkretion einschreibt.

#### IV.4. Das Schön-Erhabene

Man kann Georges Strategie, aus einem vermeintlich Schönen das Zerreißende des in ihm latent gewordenen Erhabenen entspringen zu lassen, auch weniger affirmativ lesen. Wenn Algabal über das Blut eines gerade Ermordeten mit der Geste hinweggeht: „Ich raffte leise nur die purpurschleppe“<sup>55</sup> oder wenn er einem von ihm veranlaßten Selbstmord einzig den Farbeffekt „Mit grünem flure spielt die rote lache“<sup>56</sup> abgewinnen kann, liegt es nahe, hier nur die kleinbürgerliche Koinzidenz von angemessener Frivolität und eines zum Kitsch herabgesunkenen Schönen entdecken zu wollen. Aber selbst diese Lektüre, die sich in polemischer Geste vornehmen würde, einer bei George tief angelegten Ambivalenz zu folgen, schuldet sich noch einer kategorialen Vorspurung im Erhabenheitsdiskurs des 19. Jahrhunderts. Die These lautet: Es gibt nicht nur die Inversion des Erhabenen ins Kleine, das dem Schönen durch mikrologische Unterbietung den Platz streitig macht – es gibt auch und sogar vorherrschend die Einkopierung des Erhabenen unter die Vorherrschaft des Schönen.

Herders antikantische Schrift *Kalligone* aus dem Jahre 1800 kennt in seiner Diskussion des Erhabenen den Begriff des Erhabenschönen.<sup>57</sup> Herder imaginiert dort eine kurze Geschichte der Welt und der Menschen. Anfangs seien die Menschen einem wilden, chaotischen und rohen Erhabenen ausgesetzt gewesen, da sie sich gegen die eindringenden Gewalten, gegen die übermächtige Natur und gegen die unbegriffenen Gesetze zur Wehr zu setzen hatten. Diese anfängliche Heteronomie, in der die Umwelt als ein Fremdes, Unbegriffenes und Gewalttätiges erschien, in der der Kosmos Inbegriff des schlechthin Anderen war, konnte aber im Zuge der Menschheitsentwicklung überwunden werden. Her-

54 George: Im Park. In: Werke (wie Anm. 3), S. 10.

55 Ebd., S. 52.

56 Ebd., S. 48.

57 Johann Gottfried Herder: Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800, hrsg. v. Hans-Dietrich Irmischer. In: ders.: Werke, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1998, S. 870 f., 899 u. ö.

der führt aus, wie der Mensch lernt, die Ordnung und die Vernunft der Natur als Kosmos zu verstehen. Damit schwindet die rohe Erhabenheit und macht einer anderen, viel wirksameren Platz: einer Erhabenheit, die dem Schönen nicht mehr gegenüber steht, sondern von ihm integriert wird.

Die roherhabnen Träume unsrer Kindheit mit ihrem dumpfen Anstaunen sind verschwunden; ein Erstaunen andrer Art hat ihren Platz und besitzt ihn ewig. Unser Geist, nicht unser Auge, will jetzt *umfassen* das Weltall; d. i. er denkt dem Weltordner nach, *Gottesgedanken*. Nicht Grenzen gibt er dem Unermesslichen, (kindische Phantasie!) sondern Gestalt, Ordnung nach einer innern ewigen Regel. Das Schönste und Höchste hat er hiemit zugleich erreicht: denn was ist höher und schöner als eine nach Einer innern Regel geordnete, Welt!

Und da nur ein Geist diese Regel denken und wirklich machen konnte, wie nur ein Geist sie wahrnehmen kann, was ist Erhabener, was ist Schöner als dieser mit *seiner* Kraft und *seinen* Gedanken alles erfüllende, ewigschaffende Geist, Er die tätige Regel alles Erhabnen und Schönen, des Universum. Jeder kleine Begriff falscher Erhabenheiten, samt ihrer abscheulichen Brut, Entsetzen, Furcht, enge Persönlichkeit, Abgötterei, kriechender Dienst, Heuchelei, Lüge verschwinden. Einer regiert und ist und herrscht ewig, das erhabenste Schönste, das *Beste*.<sup>58</sup>

Herder kommt zu einer Einkopierung des Erhabenen ins Schöne. Dort, wo im Erhabenen nicht das Andere, sondern das immanente Gesetz, die Vernünftigkeit, gesehen wird, bequemt es sich dem Schönen an. Das ist genau die Gedankenbewegung, die in Hölderlins *Friedensfeier* und später auch in Stifters *Bunten Steinen* auszumachen ist.

Der Begriff des Erhaben-Schönen macht im 19. Jahrhundert vor allem überall dort Karriere, wo Hegelianer vom Erhabenen sprechen möchten, ohne ihre Abhängigkeit von Hegel aufgeben zu wollen oder zu können.<sup>59</sup> In Christian Hermann Weisses *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*<sup>60</sup> findet sich zwar nicht der Terminus des Erhaben-Schönen, aber eine Integration des Erhabenen in die Kategorie

58 Herder (wie Anm. 57), S. 867.

59 Ein Ausnahme bildet Carriere, der einen unmetaphysisch-realistischen Ansatz hat, aber dennoch das Schöne als den erscheinenden, harmonisch proportionierten, zweckmäßigen und angenehmen Gegenstand denkt, der das Erhabene in sich enthält und bändigen kann. Man kann an Carriere sehen, daß eine Gedankenfigur, die mit den Mitteln der Hegelschen Philosophie exponierbar wäre, auch ganz ohne sie, „realistisch“ beschreibend, vorgebracht werden kann (Moriz Carriere: *Aesthetik*. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst. Erster Theil, Leipzig 1859, S. 104–128).

60 Christian Hermann Weisse: *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, Leipzig 1830 (Nachdruck Hildesheim 1966). Dieses frühe Werk von Weisse steht noch ganz in der Abhängigkeit zum später von ihm kritisierten Hegel und praktiziert bis ins wörtliche Detail hinein die Hegelschen Begriffsketten. – Die Diskussion des Erhabenheitsbegriffs findet sich im zweiten Abschnitt des ersten Teils (§§ 21–24).

des Schönen. Weisse argumentiert, daß das Schöne seine Wirklichkeit qualitativ bzw. mikrokosmisch in der bestimmten und endlichen Erscheinung eines Gegenstandes finde, während das Erhabene über den einzelnen Gegenstand hinaus gehe und quantitativ bzw. makrokosmisch das Gesamt der Erscheinungen intendiere. In dieser Positionierung ist das Erhabene immer noch im Paradigma des Schönen gedacht, indem es dessen Struktur, die an die einzelne Erscheinung gebunden ist, zur Totalität vorantreibt. Der Inbegriff der Welt gerät in der ästhetischen Schätzung de facto zu dem Erhaben-Schönen, das schon Herder der Sache nach intendierte. Weisse führt aus, daß die Erhabenheit als die Negativität des einzelnen Schönen<sup>61</sup> gleichwohl Teil der Voraussetzungsbedingungen des Schönen ist, weil sie gleichsam global die Geistigkeit des Schönen behauptet, die einzeln im jeweils Schönen erscheint.<sup>62</sup> Damit ist deutlich, daß hier das Erhabene kategorial als Schönes gedacht ist und sich vom stets nur einzelnen Schönen allein durch die quantitative Ausweitung auf die „Welt selbst, d. h. die Totalität aller endlichen Erscheinung“,<sup>63</sup> unterscheidet.<sup>64</sup>

Die bei Weisse erfolgende Integration des Erhabenen ins Schöne – und damit eigentlich die spekulative Liquidierung einer eigenen und autonomen Kategorie des Erhabenen – findet bei Friedrich Theodor Vischer ihre Fortsetzung. Dessen Theorem, daß das Erhabene eine Vorstufe zum Schönen und folglich „nur ein Prozeß in dem Schönen selber“<sup>65</sup> sei, wurde oben in der Diskussion des Umschlags von Erhabenheit in Komik erwähnt. Wo das Erhabene eine interne Stufe der Ausdifferenzierung des Schönen ist, stellt sich der Begriff des Erhabenschönen früher oder später ein. In der *Ästhetik des Häßlichen* von Karl Rosenkranz findet sich die Definition: „Das erhabene Schöne ist eine Form des Schönen, die an und für sich bestimmt ist“.<sup>66</sup> Die Begründung dementiert ein weiteres Mal Zelles These von der doppelten Ästhetik:

Das Schöne überhaupt wird im Besonderen zur Entgegensetzung des Erhabenen und des gefälligen Schönen; ein Gegensatz, der im absoluten Schönen sich zur Vermählung

61 Ebd., § 23, S. 157.

62 Ebd., § 22, S. 150.

63 Ebd., § 23, S. 157.

64 Einen vergleichbaren Gedanken hat Hermann Lotze (*Grundzüge der Ästhetik*. Dictate aus den Vorlesungen, Leipzig 1884, S. 20), wenn bei ihm die Erhabenheit als Form des Schönen zwar im Einzelnen erscheinen kann, dieses aber so strukturiert sein muß, daß es die Ganzheit zur Anschauung bringt: „Sie [die Erhabenheit, R. S.] kommt im Einzelnen vor, wo ein herausgehobener Cyclus von Ereignissen als kleineres Ganzes uns die unbedingte Herrschaft des Allgemeinen über die einzelne Lebendigkeit zur Anschauung bringt“.

65 Vischer (wie Anm. 28), S. 157.

66 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig 1990, S. 148.

der Würde mit der Anmut aufhebt. In dieser, wie uns scheint, natürlichen Einteilung wird das Erhabene nicht, wie man seit Kant gewöhnlich tut, dem Schönen entgegengestellt, sondern als eine Form des Schönen selber behandelt, als ein Extrem seiner Erscheinung, als den Übergang desselben in die Verendlichkeit. Das Erhabene und das Gefällige sind schön und als schön, als einander entgegengesetzt, koordiniert; subordiniert sind sie dem absoluten Schönen [...].<sup>67</sup>

Der für die Lektüre von Georges *Hymnen* zu diskutierende philosophische Gehalt sieht sich einer in den hegelianisierenden Ästhetiken vollzogenen Domestizierung des Erhabenen unter das Schöne konfrontiert. Damit wird der Hymnik die zentrale ästhetische Kategorie entzogen. Entsprechend sieht sich die Lektüre der Georgeschen *Hymnen* nunmehr vor eine Alternative gestellt. Ist Georges Geste der Gewalt und der Widerständigkeit invertierte Erhabenheit (im Gegensatz zu jener Argumentationsformation der Ästhetiken) oder ist sie, mit ihnen konform gehend, eine dem Schönen subordinierte Erhabenheit? Als invertierte Erhabenheit würden die *Hymnen* eine radikale Position einnehmen, indem sie den evozierten Eindruck des Schönen immanent durch den in sie eingegangenen Erhabenheitsdruck sprengten. Als dem Schönen subordinierte Erhabenheit würden die zitierten Gesten Algalbals etwas Kunstgewerbliches bekommen. Das Blut auf dem Jugendstilornament ist als Steigerung des Schönen durch eine erhabene Zutat letztlich affirmativen Wesens. Vielleicht kann man sagen, daß Georges eigene Positionierung vehement die erste Option zu wählen hat, während eine komplexere Interpretation die zweite Option zwar nicht als solche übernehmen muß, aber ihre Struktur unter ideologiekritischem Vorzeichen als Beschreibungsmodell benutzen kann. Denn Georges gerade in diesen lyrischen Gesten unfreiwillig vollzogene Affirmation des Herrschaftlichen geht dem durchs Schöne gebändigten Erhabenen just dort ins Netz, wo man ihm die Intention einer Sprengung des Schönen unterstellt. Wie immer sich aber eine Interpretation hier entscheiden mag, wichtig ist vor allem die Erkenntnis, daß beide Lektüren ihren Gehalt aus dem Erhabenheitsdiskurs des 19. Jahrhunderts zu ziehen imstande sind.

67 Rosenkranz (wie Anm. 66), S. 140. – Rosenkranz bestimmt hier zugleich auch das Häßliche, das zwar nicht mein Thema ist, aber in Fortführung des Zitats an dieser Stelle bequem exponiert werden kann: „Das Häßliche als die Negation des Schönen muß daher positiv das Erhabene, das Gefällige, das schlechthin Schöne verkehren; durch diese Verkehrung entsteht es. Paradox könnte man sagen: das Erhabene, das Gefällige, das Würdige und Anmutige sind schön, aber sie können häßlich werden.“

IV.5. *Erhabenheit als Matrix der modernen Kunst: das Unsinnliche*  
(mit einem Exkurs zum Erhabenen der Musik)

Gegen Kants These vom erhebenden Aufstieg des empirisch zerbrechenden Subjekts in die Sphäre der Intelligibilität hat Herder in der *Kalligone* eingewandt, daß im Reich der reinen Ideen keine sinnlich darstellbare Kunstpraxis mehr denkbar sei.

Wäre Jemand so hoch gestiegen, daß er „nur das Schlechthin-, das außer allem Maß Große“ erhaben nannte, und sich „die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung ihrer Ideen“ dächte; der Unerreichbare hätte der Kunst sowohl als der Natur entsaget: denn das Unerreichbare gibt keine Darstellung, und das außer allem Maß Große hat keine Größe.<sup>68</sup>

Herder spürt treffsicher den Verlust ästhetischer Gegenständlichkeit in der Kantischen Erhabenheitsfigur auf.<sup>69</sup> Es ist in der Tat charakteristisch, daß Kant keine Gegenstände der Kunst, sondern nur Naturgegenstände für das gemischte Gefühl des Erhabenen reklamierte. Er konnte so eine Dichotomie zwischen der Natur auf der einen Seite und der Moralität auf der anderen Seite aufbauen, bei der die Erhabenheit zur Vermittlung zwischen Naturkausalität und Moralität wurde. In dem Moment aber, in dem man die Erhabenheit auf die Kunst anwendet, funktioniert die Dichotomie zwischen Natur und Moralität nicht mehr, weil die Kunst die Vermittlung dieser beiden Kategorien selbst schon ist. Herders implizites Argument lautet: Man kann die Kantische Erhabenheitsfigur nicht unter Abstraktion des Schönen benutzen, wenn man sie auf ästhetische Gegenstände hindenken will, weil das Schöne, dem Gegenstandsverlust des Erhabenen entgegensteuernd, für die ästhetische Konkretion eintritt. Aber es gibt eine andere Anknüpfung an das für eine Ästhetik in der Tat drängende Problem, wie man auf Kants Erhabenheitsbegriff mit seinem Zug zum Abstrakten reagieren kann.

Die überraschende Antwort besteht in einer Begriffsverschiebung, und sie wird der Sache nach schon bei Herder gegeben, aber späterhin zu einem Paradigma der Erhabenheit im 19. Jahrhundert gemacht. Die Antwort lautet: Wenn es bei Kants Erhabenheit einen Verlust der Anschaulichkeit gibt, dann ist diejenige Kunst erhaben, die durch diesen Verlust nicht tangiert wird, also die Musik. Es ist evident, daß die Musik

68 Herder (wie Anm. 57), S. 905.

69 Es ist dieser Einwand gegen Kant, der im 19. Jahrhundert oft formuliert wird. Man kann ihn als Einwand einer ästhetischen Ästhetik gegen das Moralische bezeichnen, denn Kants Erhabenheitsfigur ging vom Naturgegenstand über das Gemüt zum Sittengesetz und ließ die Kunst dabei aus. So ist es z. B. Moriz Carriere, der diesen Einspruch benennt: „Kant [...] entrückte aber das Erhabene ganz aus der Sinnenwelt“ (Carriere [wie. Anm. 59], S. 105).

in ihrem wesentlich ästhetischen Charakter des Tönens ebenso wenig im Kantschen Reich der Ideen einen Platz findet, wie die bildenden Künste. Aber dennoch scheint die Begriffsverschiebung von Gegenstandsverlust zu Anschauungsverlust bei folglichem Nichttangiertwerden unanschaulicher Kunst zumindest in der historischen Semantik zu funktionieren. Von der Erhabenheit der Musik reden nicht nur Herder,<sup>70</sup> Schopenhauer<sup>71</sup> und Nietzsche (s. u.). Die Musik in ihrer nach der Seite der Semantik hin vorherrschenden Abstraktheit wird auch in der symbolistischen Poetik, so vor allem bei Stéphane Mallarmé, zum Leitmedium einer ästhetischen Reflexion, die wiederum im Horizont der Erhabenheit stattfindet.

Auf dieser Ebene wäre an Georges *Hymnen* die metrische Struktur zu analysieren. Und zwar wäre sie so zu analysieren, wie Mallarmé in seinem hermetischen Aufsatz über *Musik und Literatur* die Lektüre betrachtet: „als ein verzweifertes Unterfangen“.<sup>72</sup> Denn die Lektüre sieht sich einer verdoppelten Verzweigung konfrontiert. Die Sprache der Literatur ist, wenn sie denn eine eigene Sprache ist, „transfiguration“<sup>73</sup> einer ganzen Topik, die die Worte wie musikalische Zeichen setzt und damit schon auf Produktionsebene eine Komplizierung in Gang bringt, die auf Rezeptionsebene verdoppelt vorhanden sein muß, da kein Lesen dem Schreiben rückwärts folgen kann. Die so ausformulierte Paradoxierung des Textes durch die Musik könnte, so die hier in den Raum gestellte These, bei George in dessen auffälligen melodischen und metrischen Brüchen zum Ausdruck kommen. Daß in nahezu jedem Gedicht Georges etwas am musikalischen Körper des Textes nicht stimmt, ließe

70 Herder spricht in dem der Musik gewidmeten Kapitel der *Kalligone* von der „hohen Wirkung“ der Musik und von ihrer „wirkenden Macht“ (vgl. Herder [wie Anm. 57], S. 816). Deutlicher noch sind die Bemerkungen zur Musik in dem der Erhabenheit gewidmeten Abschnitt. Hier wird die Musik als „Erregerin der Leidenschaften“ als eine Quelle des Erhabenen im Longinschen Sinne bezeichnet, und ihr wird unmittelbar eine spezifische Erhabenheit zuerkannt: „Musik also auch in Wortlosen Tönen hat ein Erhabenes [...]“ (Herder [wie Anm. 57], S. 901).

71 Schopenhauers metaphysische Bestimmung der Musik befreit sie von aller Abbildungsfunktion, mithin von allem mimetisch Nachträglichen. Die in ihr waltenden Zeichenverhältnisse seien nicht das Bezeichnete, sondern die Zeichen selbst. Von der erscheinenden Welt sei die Musik vollkommen unabhängig, weil sie „eine so unmittelbare Objektivation und ein Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist“ sei. Sie sei, so Schopenhauer, als Abbild des Willens im Wesenskern allen Daseins (Schopenhauer [wie Anm. 42], Bd. 1, S. 357–359). Infolge dieser Unmittelbarkeit zum „Herz der Dinge“ (S. 367) eignet ihr ein metaphysischer, ein wesentlicher Ernst (S. 368).

72 Stéphane Mallarmé: *La Musique et les lettres*. In: ders.: *Werke*, Bd. 2: *Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch, hrsg. v. Gerhard Goebel und Bettina Rommel, Gerlingen 1998, S. 102: „Strictement j'envisage [...] la lecture comme une pratique désespérée“.

73 Ebd., S. 100.

einem ebenso symbolistischen wie erhabenen Kontext als absichtliche Durchbrechung eines ästhetischen Kontinuums im Dienste der Intelligibilität deuten. Das überhaupt erste Syntagma Georges „Hinaus zum Strom!“ (*Weibe*, V. 1) wäre zugleich die Verneinung alles Strömenden, wie es die Verneinung auch des Bildes, die Entnaturalisierung der Natur und das Zwingen der Muse ist.

Die These, daß George absichtlich ‚falsch‘ schreibt – sowohl auf der metrischen Ebene wie auf der grammatischen als auch auf der der Komposition der Bilder – kann hier nur als trockene Behauptung stehen bleiben.<sup>74</sup> Aber sie korrespondiert wiederum mit Theoriegehalt, und zwar mit dem des Unsinnlichwerdens der Kunst im Horizont der Musik, wie Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* (217) ausführt:

*Die Entsinnlichung der höheren Kunst.* – Unsere Ohren sind, vermöge der ausserordentlichen Uebung des Intellects durch die Kunstentwicklung der neuen Musik, immer intellectual geworden. Deshalb ertragen wir jetzt viel größere Tonstärke, viel mehr „Lärm“, weil wir viel besser eingeübt sind, auf die Vernunft in ihm hinzuhorchen, als unsere Vorfahren. Thatsächlich sind nun alle unsere Sinne eben dadurch, dass sie sogleich nach der Vernunft, also nach dem „es bedeutet“ und nicht mehr nach dem „es ist“ fragen, etwas abgestumpft worden: wie sich eine solche Abstumpfung zum Beispiel in der unbedingten Herrschaft der Temperatur der Töne verräth; denn jetzt gehören Ohren, welche die feineren Unterscheidungen, zum Beispiel zwischen cis und des, noch machen, zu den Ausnahmen. In dieser Hinsicht ist unser Ohr vergrößert worden. Sodann ist die hässliche, den Sinnen ursprünglich feindselige Seite der Welt für die Musik erobert worden; ihr Machtbereich namentlich zum Ausdruck des Erhabenen, Furchtbaren, Geheimnisvollen hat sich damit erstaunlich erweitert; unsere Musik bringt jetzt Dinge zum Reden, welche früher keine Zunge hatten. In ähnlicher Weise haben einige Maler das Auge intellectual gemacht und sind weit über Das hinausgegangen, was man früher Farben- und Formenfreude nannte. Auch hier ist die ursprünglich als hässlich geltende Seite der Welt vom künstlerischen Verstande erobert worden. – Was ist von alledem die Konsequenz? Je gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an die Gränze, wo sie unsinnlich werden [...].<sup>75</sup>

74 Ein Hinweis sei gegeben: Im *Buch der hängenden Gärten* findet sich in einem trochäischen Gedicht der Vers: „Und ich trete fehl im morschen gras“ (George [wie Anm. 3], S. 112). Der Auftakt „Und ich [...]“ ist metrisch leicht gegenläufig zum Tröchäus gesetzt, da die Betonung jambisch eher auf dem „ich“ als auf der Konjunktion liegt. Der Vers jedoch spricht selbst vom Fehltreten und scheint, morsches Gras als Material seines Versbaus benutzend, den metrischen Bruch zu thematisieren. ‚Falsch‘ bleibt der Vers, aber er setzt dies als Stilmittel ein. Die zu entwickelnde These lautet, daß George seine symbolistische Poetik so weit vorantreibt, daß er die Inkompatibilität des Materials auf der Materialebene aufscheinen läßt. Auch dies ist eine Erhabenheitsfigur. Nach Adorno würde eine Kunst die strukturelle Latenz des Erhabenen dann an die Oberfläche holen, wenn schon das Material einer ästhetischen Derealisierung unterzogen wird.

75 Nietzsche (wie Anm. 14), S. 177.

Kunst, die Kants Naturerhabenes als Zug zum Intelligiblen aufnimmt, wäre auf demjenigen Niveau der Erhabenheitsdiskussion, das bei Nietzsche in die Entsinnlichung der Kunst führt. Sie müßte gegen sich selbst agieren, ihr sich In-sich-Durchbrechen vollziehen, den Sprung in die Intelligibilität aus der Konstellation des Ästhetischen versuchen. George auf dem Niveau Mallarmés zu lesen und ihn in diese Erhabenheitskonstellation einzutragen, würde ihm ein Maximum an poetologischer Raffinesse unterstellen, das ihm nicht jeder seiner zahlreichen Kritiker zugeht.

Nietzsches zuletzt zitierter Gedankengang reicht in seinem sachlichen Gehalt weit in das 20. Jahrhundert hinein. Es ist Adorno, der die Systematik seiner *Ästhetischen Theorie* aus dieser Deutung des Erhabenen zieht.<sup>76</sup> Seine lapidare Auskunft, in der modernen Kunst sei das Erhabene latent<sup>77</sup> und zum „geschichtlichen Konstituens der Kunst selber“<sup>78</sup> geworden, denkt den Prozeß der zunehmenden Abstraktion und Entsinnlichung der modernen Kunst als jenen Widerspruch gegen das Empirische, der sich ins Geistige, also „ins Moment des Erhabenen zusammen“<sup>79</sup> zieht. Die Geschichte der modernen Kunst mit ihrer Tendenz zur Reduktion und mit ihrem immer rigider werdenden Kanon der Verbote wird von Adorno vermittelt der Erhabenheitsfigur begriffen. Sie ist die Geschichte von einem zunehmend zerbrechenden Empirischen bei einer zunehmenden Umschaltung auf das Geistige und insofern ein Vorgang der Erhabenheit. Wenn am toten Punkt von Adornos *Ästhetischer Theorie* die reine Reduktion auf das Schwarze<sup>80</sup> als das Ende der Kunst<sup>81</sup> gedacht wird, dann könnte man auch formulieren, daß die Geschichte der Kunst, so wie Adorno sie deutet, beim Kantischen Erhabenen angekommen ist, gegen das Herder im Namen der Kunst Einspruch erhob. In der deutschen Lyrik ist es wohl Stefan George, dessen lyrische Abstraktion gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus dieser Epoche diejenige Schlußfolgerung zog, die den Prozeß der nächsten Epoche einläutete.

76 Vgl. meinen Aufsatz: Die nichtsubjektive Sprache des Subjekts in der ästhetischen Erfahrung. Überlegungen zum Begriff der Natur in Adornos *Ästhetischer Theorie*. In: Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert, hrsg. v. Paul Geyer und Monika Schmitz-Emans, Würzburg 2003, S. 97–106.

77 Adorno (wie Anm. 26), S. 294.

78 Ebd., S. 293.

79 Ebd., S. 293.

80 Ebd., S. 65.

81 Es finden sich bei Adorno viele Varianten der These vom Ende der Kunst, z. B.: „Ungewiß, ob Kunst überhaupt noch möglich sei; ob sie, nach ihrer vollkommenen Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich abgegraben und verloren habe. Die Frage entzündet sich an dem, was sie einmal war“ (ebd., S. 10).

## V. George: ‚Nachthymne‘

Es verläuft ein ganzes System von unterirdisch kommunizierenden Röhren zwischen dem Erhabenheitsdiskurs der philosophischen Ästhetik und der Hymnik Stefan Georges. George und die Theoriegeschichte der Ästhetik im 19. Jahrhundert partizipieren an einem identischen Erfahrungssubstrat, das über alle unterschiedlichen Sprechweisen hinweg auf einen konvergierenden Gehalt zielt. Das ganze nunmehr ausgebreitete Panorama der Erhabenheitsdiskussion kann man entweder direkt als immanente Poetologie Georges *Hymnen* einlesen oder zumindest als Eröffnung von Lektürepfaden verstehen. Konstruiert man die Erhabenheitsdiskussion, wie es hier vorgeschlagen wurde, auch als implizite Gattungsgeschichte der Hymne – oder besser: als Geschichte der poetologischen Voraussetzungen der Gattung Hymne –, dann zeigen die Texte Georges, die nicht selten als eine Art Gründungsmythos der modernen Lyrik verstanden wurden, daß sie tief in zeitgenössische Diskurse und Erfahrungsweisen verstrickt sind. Anhand des einzigen Gedichts der *Hymnen*, das die Gattungsbezeichnung Hymne im Titel führt,<sup>82</sup> nämlich der *Nachthymne*, soll dieser Aufweis abschließend noch einmal geführt werden.

## NACHTHYMNE

Dein auge blau · ein türkis · leuchtet lange  
 Zu reich dem Einen · ich verharre bange.  
 Den kiesel tröstet deines kleides saum.  
 Kaum tröstet mich ein traum.  
 Die alten götter waren nicht so strenge.  
 Wenn aus der schönen mutberauschten menge  
 Ein jungling angeglüht von frommem feuer  
 Zu ihrem lobe liess des liches pfade:  
 So war das reine opfer ihnen teuer  
 So lächelten und winkten sie mit gnade.  
 Bin ich so ferne schon von opferjahren?  
 Entweiht mich süßes lüsten nach dem tode  
 Und sang ich nicht zu dröhnenden fanfaren

82 Das Wort „Hymne“ kommt, ausweislich der Wortkonkordanz von Claus Victor Bock (Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges, Amsterdam 1964, S. 298), in Georges lyrischem Werk nur dreimal vor, als Titel der ersten Gedichtsammlung, als Titel des Gedichts *Nachthymne* und im *Siebenten Ring* in dem Gedicht *Leo XIII.* – Aber zählt für einen Gedankengang, der mit Adorno die Latenz einer Kategorie zum Argument für ihre Wirksamkeit macht, eine quantitative Mächtigkeit? Die Konjunktion von Hymne und Erhabenheit ist der Name für eine komplexe Umschichtung, sowohl im Diskurs der ästhetischen Kategorien wie auch in den ästhetischen Erfahrungsweisen. Die Benennung kann hier, wo Umbesetzungen auf einer prinzipiellen Ebene thematisch sind, nur eine Frage der Angemessenheit und Plausibilität sein, nicht aber der Richtigkeit.

Der freudenliebe sonnen-ode?  
 Geruhe du nur dass ein kurzer schimmer  
 Aus deiner wimper brechend mich versehre:  
 Des glückes hoffnung misst ich gern für immer ·  
 Nach deinem preise schloß ich meinen psalter  
 Und spottete dem schatten einer ehre  
 Und stürbe wertlos wie ein abendfalter.

Frühere Hymnik hat ganze Massen von antiken Göttern aufbieten und mit der Gewalt von Gewittern und von Stürmen arbeiten müssen. In Georges Lyrik ist diese erhabene Szenerie auf die Andeutung eines Blickes zusammengeschnitten. Es ist ein Blick, von dem man nicht weiß, wer überhaupt ihn geworfen hat (blickt die Nacht selbst?); es ist zudem ein Blick, von dem sich nicht sagen läßt, ob er überhaupt stattgefunden hat, da er gänzlich in der Deutungsmacht des lyrischen Ich liegt. Die Schönheit, die als absoluter Anspruch in diesem Blick formuliert ist, führt zu Devotionsgesten. Das lyrische Ich bewundert den Kiesel, der von dem Saum eines Kleides gestreift wurde. Es würde seine lyrische Produktion gänzlich einstellen – also den „psalter“ schließen –, es würde wie ein Abendfalter, wertlos, ohne Ehre und sogar verspottet sterben wollen. Hier ist von Erhabenheit nicht mehr die Rede, sondern schlichtweg nur von den beiden heteronomen Gesten des Bewunderns und der Vernichtung.

Man könnte den Text also als Szene eines vergeblichen Liebeswerbens deuten, wobei auch hier wieder offen bleibt, ob dieses nicht sogar eines zwischen Männern ist. Das lyrische Ich ist im Gegensatz zum Jüngling (V. 7) zu alt für den Opferdienst einer Liebeshingabe, obwohl sein Begehren (letzte Strophe) die Selbstausslöschung in der Liebe affirmiert.

Diese erste, exoterische Lektüre, die eine Nachtszene unterstellt und in ihr einen Blickenden, kann durch eine zweite Lektüre überboten werden.<sup>83</sup> Hier würde die Nacht selbst blicken – als blaues, türkises Auge, lange leuchtend (V. 1). Dieser Blick ist für den Einen zu reich (V. 2), nämlich so übergelb, daß dieser Eine daran stirbt. Man könnte an den „jungen dulder“ des vorangehenden Gedichts *Ein Hingang* denken, der das „göttliche geschenk“ (*Ein Hingang*, V. 14), nämlich den Tod annimmt. Einen solchen Tod aus Überfülle des ergehenden Blicks wünscht sich auch das lyrische Ich der *Nachthymne*. Aber sein banges Verharren (V. 2) wird nicht erhört: Die Nacht blickt zwar einen Kiesel an (der Saum des Kleides ist Metapher für die Nacht, V. 2), das Ich aber wird nicht getröstet (V. 4). Es ergeht keine Inspiration, keine Erscheinung des Göttlichen, wie es in der alten Hymnik vorgesehen ist. Dieser Verlu-

83 Mit Dank an Nina Herres, deren Blick den Georgeschen Texturen auf den Grund zu gehen weiß, weil er, anders als George verfügt, nie ausweicht.

fahrung ist die zweite Strophe gewidmet, welche beklagt, daß die „alten götter“ (V. 5) nicht so streng waren, während nun, „ferne von opferjahren“ (V. 11) eine Hymnik, die auf eine göttliche Apparition baut, solcher Zuwendung nicht teilhaftig wird. Das Ich mutmaßt, es würde zu sehr nach dem Tode streben (V. 12). Der kurze Schimmer, der aus der Wimper der Nacht brechen und das Ich versehen, mit metaphysischer Gewalt dem Irdischen entreißen solle (Verse 15/16), kann in der letzten Strophe nur noch als leere Hoffnung ausgesprochen werden. Erhabenheit stellt sich nicht ein; die *Nachthymne* besingt den Verlust aller metaphysischer Instanz. Es handelt sich bei der *Nachthymne*, die man als Kontrafaktur zu Novalis' *Hymnen an die Nacht* lesen kann, um die Nacht der Hymnendichtung. Daß der flehentlichen Anrufung nicht stattgegeben wird, wirft das Ich auf sich selbst zurück, aber diese Selbstreferenz ist das Gedicht selbst, das zwar einen Verlust ausspricht, aber als hymnische Rede, allein vermöge seiner Form, sich aus dieser empirischen Vernichtung rettet. Mit dieser Wendung in die Selbstbezüglichkeit des Ästhetischen – verstanden als reine Form – geht das Gedicht, so arm es ist, den Weg in die Intelligibilität. Aber es ist eine leere Intelligibilität, die in einem kunstvollen Nichts besteht.

Daß sich ein lyrisches Ich aus seiner empirischen Vernichtung substantiell in eine Intelligibilität hinein erheben könnte, steht nicht mehr zur Diskussion. Der Grund ist: Die ganze Szene ist schon intelligibel. Es gibt hier keinen empirischen Raum; wir sind immer schon im Bereich poetologischer Selbstbezüglichkeit. Die Schönheit der oder des Blickenden bzw. der blickenden Nacht hat für das lyrische Ich nicht die in sich ruhende und selbstgenügsame Gestalt des Schönen, sondern vielmehr eine erhabene Dimension, nämlich eine kategoriensprengende. Rilkes aus der *Ersten Duineser Elegie* stammender Vers „Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang“<sup>84</sup> bringt die gedankliche Bewegung auch des Georgeschen Bildes auf den Begriff. In diesem Schönen steckt das Erhabene bzw. im Sinne der oben ausformulierten Theorien: Es handelt sich hier um ein invertiertes Erhabenes, das in der liminalen Geste ein dem Schönen Analoges aufscheinen läßt, um es im disruptiven Mechanismus des Erhabenen zu zerreißen. Liminal sind in der Tat viele evozierte Momente. Der Spott gilt nicht der Ehre, sondern kleiner noch: dem Schatten der Ehre. Das Ich möchte wertlos wie ein Abendfalter sterben und wünscht sich, durch die kleinste überhaupt mimisch signifikante Bewegung, nämlich derjenigen der Wimper, versehrt zu werden.

Wo derart das Sinnliche schlechthin ein Geistiges ist, ist dieses Gedicht als Ganzes den Weg der Erhabenheit gegangen, so daß alles Kon-

krete als solches nihilisiert wird, dem erhabenen Schrecken unterliegt und damit auch der definierenden Differenz zum Schönen ganz in dem Sinne entkommt, wie die Ästhetiken des 19. Jahrhunderts das Konzept einer Ästhetik des Doubles Schönes versus Erhabenes außer Kraft setzen. In Georges *Nachthymne* ist das Schöne schrecklich, weil die in die mikrologische Geste invertierte Erhabenheit sich zwar dem Schönen unterordnet, aber es im Inneren auch sprengt. Das Schreckliche dieses Schönen ist zugleich unsinnlichen Wesens. Es gibt keinen in sich gerundeten, harmonisch integrierten Gegenstand, sondern eine Idee, die angesichts eines kaum wahrnehmbaren Blicks erzeugt wird. Geht Georges Lyrik den Weg des Unsinnlichwerdens, dann folgt er damit zugleich der Erhabenheitssemantik. Im Überkreuz der Erhabenheitsbestimmungen des 19. Jahrhunderts wie Kleinheit, Erhabenschönes, Unsinnlichwerden wird eine lyrische Sprache erfunden, die den Weg dieser Theorien rein im Material mitgeht und ihm die Bilder abzwängt. In diese Konstellation gehört, daß auch die polemische Lektüre, die George keinen Glauben schenken will und in der steil aufragenden Geste das Lächerliche spürt, noch diesem theoretischen Isotop, als einer in der philosophischen Sprache sedimentierten Erfahrung, verpflichtet ist.