

**AXEL DUNKER / MICHAEL HOFMANN
(HRSG.)**

**MORGENLAND
UND MODERNE**

**ORIENT-DISKURSE IN DER
DEUTSCHSPRACHIGEN
LITERATUR VON 1890
BIS ZUR GEGENWART**

Peter Lang
Frankfurt am Main 2014

Spiegelung, Rahmung, Integration. Zu Funktion und Verwendung von Orientbildern bei Stefan George

Winfried Eckel

I.

Die Diskussionen über die westlichen Bilder des Orients, die in den englischsprachigen Ländern spätestens mit Edward Saids vielberufener Studie *Orientalism* von 1978, wenig später dann auch im frankophonen Raum eingesetzt haben, sind seit einiger Zeit auch in der Germanistik angekommen. Mit der Frage nach der möglichen politischen Funktion dieser Bilder, gerade auch der von der Literatur produzierten Bilder, kam diesen Diskussionen von Anfang an eine mehr als rein akademische Bedeutung zu. Durch die Ereignisse des 11. September 2001 und die nicht abebbende Rede vom „Kampf der Kulturen“ („clash of civilizations“, Huntington) darf das Thema heute sogar eine Art gefühlter Aktualität für sich beanspruchen. Dass es erst vergleichsweise spät in der Germanistik aufgegriffen wurde, hat verschiedene Gründe, nicht zuletzt den, dass Deutschland im Prozess der europäischen Kolonialisierung des Orients nur eine sehr untergeordnete Rolle gespielt hat. Die These Saids lautete bekanntlich, dass der westliche Orientdiskurs (von dem Said anders als die Herausgeber dieses Bandes im Singular spricht) wesentlich Ausdruck eines Willens zur Macht sei und auf die diskursive, dann auch realpolitische Unterwerfung der anderen Kultur oder des kulturellen Anderen zielt. Der Orient sei überwiegend eine europäische Erfindung, die auf eine überlegene Selbstdefinition des Westens durch die Entgegensetzung zum Osten und damit letztlich auf die Rechtfertigung des westlichen Kolonialismus und Imperialismus ziele.¹ Eine wesentliche Rolle spiele dabei ein relativ konstantes Set stereotyper Zuschreibungen:

one of the important developments in nineteenth-century Orientalism was the distillation of essential ideas about the Orient – its sensuality, its tendency to despotism, its aberrant mentality, its habits of inaccuracy, its backwardness [...], its silent indifference, its feminine penetrability, its supine malleability; this is why every writer on the Orient, from Renan to Marx (ideologically speaking), or from the most rigorous scholars (Lane and Sacy) to the most powerful imaginations (Flaubert and Nerval), saw the Orient as a locale requiring Western attention, reconstruction, even re-

1 Edward W. Said: *Orientalism*. London: Penguin Books 2003, S. 1ff.

demption. The Orient existed as a place isolated from the mainstream of European progress in the sciences, arts, and commerce.²

Diese gewiss recht grobschlächtige und deshalb auch oft kritisierte These erfuhr bei dem palästinensisch-amerikanischen Literaturwissenschaftler selbst bereits eine Differenzierung, insofern er dem deutschsprachigen Orientdiskurs in diesem Zusammenhang eine Sonderrolle zuerkannte und seine Auffassung vom Orientalismus als Herrschaftsdiskurs vor allem anhand britischer und französischer Autoren zu belegen suchte.³

Die weitgehende Nichtbehandlung des deutschen Sprachraums durch Said hat Teile der germanistischen Forschung freilich nicht zurückgehalten, sondern, so scheint es, geradezu ermuntert, Verstrickungen in den orientalistischen Herrschaftsdiskurs der Kolonialmächte auch bei deutschsprachigen Autoren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nachzuweisen. Etwa Nina Bermans Studie von 1997 *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900* mit Analysen zu Karl May, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler kann hier als ein Beispiel genannt werden.⁴ Demgegenüber hat Andrea Polaschegg mit ihrem 2005 erschienenen Buch *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert* und einer Reihe von Aufsätzen noch einmal nachdrücklich auf die Besonderheit des deutschen Orientalismus hingewiesen und die These vertreten, dass bis zur Reichsgründung 1871 der Kolonialismus als Generator von Orientphantasien in Deutschland praktisch bedeutungslos war.⁵ Abgesehen von der

2 Said: *Orientalism* (Anm. 1), S. 205f.

3 „Yet at no time in German scholarship during the first two-thirds of the nineteenth century could a close partnership have developed between Orientalists and a protracted, sustained national interest in the Orient. There was nothing in Germany to correspond to the Anglo-French presence in India, the Levant, North Africa. Moreover, the German Orient was almost exclusively scholarly, or at least a classical, Orient: it was made the subject of lyrics, fantasies, and even novels, but it was never actual, the way Egypt and Syria were actual for Chateaubriand, Lane, Lamartine, Burton, Disraeli, or Nerval.“ (Said: *Orientalism* [Anm. 1], S. 19)

4 Nina Berman: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, doch findet Berman Ansätze zu einem Orientalismus im Sinne Suids bereits im Zeitalter der Kreuzzüge und zur Zeit der Bedrohung Europas durch die Türken. Vgl. auch Susanne M. Zantop: *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770-1870)*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999.

5 Andrea Polaschegg: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin, New York: de Gruyter 2005. Eine gute Zusammenfas-

Publizistik und Unterhaltungsliteratur, die während der griechischen Befreiungskriege gegen die osmanische Herrschaft in den 1820er und 30er Jahren im Kontext des deutschen Philhellenismus entstehe und die geknechteten Griechen als christliches Volk oder Nachfahren der Antike einem blutrünstig-despotischen und islamischen Orient gegenübersetze, sei in Deutschland vor 1871 ein die Saidschen Vorstellungen bestätigender Orientalismus kaum nachweisbar. Über weite Strecken des 17., 18. und zum Teil auch noch des 19. Jahrhunderts sei hier der Orient, im Unterschied zu den sog. ‚Naturvölkern‘ der Neuen Welt, als eine „Parallelkultur“ zum Abendland verstanden worden, als eine zwar andere, in ihren Grundzügen aber keineswegs fremde, sondern „analoge“ Kultur⁶ – mit der Möglichkeit, eigene europäische Problemlagen im Spiegel des Orients zu reflektieren oder auch die eigene Kultur durch Übernahmen aus dem Orient zu bereichern, in ästhetischer Hinsicht etwa durch die Adaption einer orientalischen Formensprache.⁷

Damit ist ein Feld konzeptioneller Möglichkeiten eröffnet. Während der Orientalismus in der Beschreibung Saids vor allem von einem politisch-praktischen Interesse gesteuert wird, das seinen unverstelltesten Ausdruck im Kolonialismus und Imperialismus fand, kann man in dem ‚anderen Orientalismus‘ Polascheggs vorrangig Interessen theoretischer und ästhetischer Art am Werk sehen. Der von Saids rekonstruierte Diskurs erkennt eine wesentliche Differenz zwischen den Kulturen von Orient und Okzident, setzt diese Differenz aber nur als aufzuhebende. Insofern der Orient als unterentwickelte Region durch den Prozess der Kolonialisierung auf das zivilisatorische Niveau des Westens gebracht werden soll, zielt diese Haltung letztlich auf Identität. Der Orientalismus-Diskurs Polascheggs hingegen impliziert eine Anerkennung kultureller

sung der Kernthesen bietet Polascheggs Aufsatz: Die Regeln der Imagination. Faszinationsgeschichte des deutschen Orientalismus zwischen 1770 und 1850. In: Charis Gorer/Michael Hofmann (Hg.): Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850. München, Paderborn: Fink 2008, S. 13-36.

6 Polaschegg: Die Regeln der Imagination (Anm. 5), S. 19.

7 Für die Benutzung des Orients als Spiegel verweist Polaschegg auf Schillers *Turandot* oder Heines *Almansor*, die beide als indirekte Thematisierung europäischer Ereignisse verstanden werden können, der Französischen Revolution und der Frauenemanzipation bei Schiller, der scheiternden Judenemanzipation bei Heine (Polaschegg: Die Regeln der Imagination [Anm. 5], S. 28). Für die Adaption orientalischer Formen verweist sie auf die Aufnahme des Kompositionsprinzips von *Tausendundeiner Nacht* in Hoffmanns *Serapionsbrüdern*, die Entwicklung einer orientalisch anmutenden Metaphorik bei Jean Paul oder die Verwendung der Ghaselform durch Platen und Rückert (Polaschegg: Die Regeln der Imagination [Anm. 5], S. 34).

Differenz als Wert an sich, ohne das Anderssein zu verabsolutieren. Denn in der These vom Orient als Parallelkultur, die zur europäischen Kultur in einem Verhältnis der Analogie oder Ähnlichkeit steht, werden Momente von Identität und Differenz als miteinander verknüpft gedacht. Der Orient erscheint nicht als unterlegene Kultur, die nach Beherrschung verlangt, sondern als eine Zivilisation auf Augenhöhe, von der sich lernen lässt. Beide Orientalismus-Konzeptionen kommen darin überein, dass sie die Hinwendung zur anderen Kultur des Orients nicht als interesselos denken, sondern wesentlich aus Bedürfnissen und Interessen der europäischen Kultur selbst herleiten.

Die Frage, wie die von orientalischen Motiven Gebrauch machenden Texte eines Autors wie Stefan George, der am Beginn des in diesem Band behandelten Zeitraums steht, zwischen dem kolonialistisch motivierten Orientalismus Said-scher Prägung und dem komplexeren ‚anderen‘ Orientalismus, wie ihn Polaschegg für den deutschen Sprachraum in Anschlag bringt, genau zu verorten ist, lässt sich a priori nicht mit Bestimmtheit sagen, sondern kann nur durch genaue Textuntersuchungen eruiert werden. Georges Anfänge, die maßgebliche Inspirationen vor allem der französischen Literatur verdanken, fallen in eine Zeit, in der auch Polaschegg die deutsche Orientfaszination in jenes „imperiale Fahrwasser“ geraten sieht (allerdings „zum ersten Mal“, wie sie hinzufügt),⁸ das Said für den britischen und französischen Orientalismus als bestimmend erkannt hat. Andererseits ist nicht auszuschließen, dass der Tradition eines ‚anderen‘ Orientalismus gemäß auch Georges Auseinandersetzung mit der Kultur des Orients statt auf Unterwerfung des Anderen unter den Herrschaftswillen eines Selbst vielmehr auf Reflexion und Selbsterkenntnis im Spiegel des Anderen, ja vielleicht sogar auf Veränderung des Selbst (z.B. durch Erweiterung seiner Ausdrucksmöglichkeiten) in der Begegnung und im Austausch mit dem Anderen zielt. Sehen wir zu.

II.

Die Unterscheidung von Orient und Okzident ist auch für das Selbstverständnis Stefan Georges bedeutsam. Orientmotive begegnen nach der Jugenddichtung *Prinz Indra* (um 1885) vor allem im Frühwerk des Dichters, prominent im *Algalbal* (1892) und im *Buch der hängenden Gärten* (1895), treten danach allerdings erkennbar zurück.⁹ Für das Gesamtwerk prägender und in gewissem Sinn auch

8 Polaschegg: Die Regeln der Imagination (Anm. 5), S. 35.

9 Kürzere Anmerkungen zum Orientkomplex finden sich meist im Rahmen thematisch weiter gespannter Arbeiten, so in den aus dem Kreis hervorgegangenen Kommentaren

grundlegender erscheint deshalb eine andere Unterscheidung: die von den *Hymnen* (1890) bis zum *Neuen Reich* (1928) zu beobachtende Opposition zur gesellschaftlichen Moderne, wie sie im Wilhelminischen Kaiserreich und in der Weimarer Republik ihm entgegentrat. Die moderne Gesellschaft mit ihrer Differenzierung in autonome Funktionsbereiche, mit ihrer durch die Aufgabe der Ständegliederung bedingten sozialen Nivellierung, mit ihrem Glauben an Wissenschaft, Technik und Fortschritt, mit der sozialen Randstellung von Dichter und Dichtung zieht früh Georges fundamentale Kritik auf sich. Sein spezifisches Interesse am Orient muss vor diesem Hintergrund als Interesse an einer vormoderne(n) Gegenwelt verstanden werden, an einer Welt, die von den Defiziten der Moderne unberührt ist. Man kann von einem aus dem Antimodernismus abgeleiteten Interesse an einer Kulturalternative sprechen, das, innerhalb des westlichen Kulturraums selbst, in ähnlicher Weise beispielsweise auch Antike und Mittelalter zuteil wird. Antike, Mittelalter und Orient bilden nicht zufällig die drei kulturellen Räume, in denen sich 1895 *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge, und der hängenden Gärten* thematisch situieren. George spricht im Blick auf die hier versammelten Gedichte in seiner Vorbemerkung von den „spiegelungen einer seele die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat“.¹⁰ Die Rede von der ‚Flucht‘ ist dabei nicht im Sinne eines bloßen Ausweichens misszuverstehen, das vor den Problemen der modernen Zivilisation die Augen verschließt. Als Flucht-Räume sind Antike, Mittelalter und Orient vielmehr zugleich wichtige Ressourcen, aus

von Friedrich Gundolf (George. Berlin: Bondi 1921, S. 115ff.), Ernst Morwitz (Die Dichtung Stefan Georges. Berlin: Bondi 1934, S. 49ff.; ders.: Kommentar zu dem Werk Stefan Georges. München, Düsseldorf: Küpper 1960, S. 91ff.; ders.: Kommentar zu den Prosa-, Drama- und Jugend-Dichtungen Stefan Georges. München, Düsseldorf 1962: Küpper, S. 73ff.), Kurt Hildebrandt (Das Werk Stefan Georges. Hamburg: Hauswedell 1960, S. 81ff.) sowie der Analyse von Claude David (Stefan George. Sein dichterisches Werk. München: Hanser 1967, S. 83, 97f., 115ff., 268 und passim). Speziellere Untersuchungen: Krystyna Kaminska: Der Dialog Stefan Georges mit Antike, Mittelalter und Orient. In: Neue Beiträge zur George-Forschung 7 (1982), S. 22-34; Ute Oelmann: Das Eigene und das Fremde. Stefan Georges indische Romanze. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1992, S. 294-310; Georg Dörr: Orientalismo in Friedrich Hölderlin, Stefan George e Hugo von Hofmannsthal. In: Annali di Ca' Foscari XLIII (2004), S. 97-124.

10 Stefan George: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Hg. von Robert Boehringer. Stuttgart: Küpper 1958, S. 63 (im Folgenden zitiert mit der Sigle „W“ sowie Band- und Seitenzahl).

denen sich Georges Kritik der Moderne speist. Eskapismus und Zeitkritik gehören bei ihm zusammen.¹¹

Die Bezugnahme auf die andere und zum Teil auch als fremd geschilderte Kultur des Orients dient im Werk Georges wesentlich einer reflexiven Selbstverortung und Erkundung der eigenen Möglichkeiten. Von einem eigentlich hermeneutischen Interesse an der anderen Kultur kann, wenn überhaupt, nur sehr bedingt die Rede sein. Schon gegenüber der bloßen Möglichkeit eines Verstehens über Kulturgrenzen hinweg war George sehr skeptisch eingestellt: „Dass wir die altindischen altpersischen sowohl als neue dichtungen aller völker immer würdigen können ist arger trug von wer weiss welchem herold ausgerufen und seitdem des allweisen kleinbürgers trost und der schwachen nachgebet –“.¹² Dem optimistischen Glauben des Historismus, auch in die fernsten Kulturen sich verstehend versetzen zu können, wird hier eine schroffe Absage erteilt. Nicht so sehr um Einsichten und Aufschlüsse über die orientalische Welt geht es als um deren Funktionalisierung im Prozess einer Selbstverständigung. Dazu passt, dass die Konstruktion des Orients in Georges Texten nicht unter Rekurs auf reale Erfahrungen vor Ort oder wissenschaftliche Studien erfolgt – im Unterschied zu vielen Autoren seiner Epoche hat George den Orient nie bereist, vermutlich auch nie systematisch über ihn gelesen –, sondern unter Verwendung des überlieferten Bild- und Vorstellungsschreibens der europäischen Kultur. Das oftmals klischeehafte Substrat seiner Orientdarstellung reflektiert er selbst, wenn er in der Vorbemerkung zu den *Büchern* von „ererbten vorstellungen“ (W I, 63) spricht, derer er sich bedient habe, und von den „bildungswelten“ (W I, 63), die zumindest in Spuren in seinen Gedichten enthalten seien.

Zu den Auffälligkeiten des Georgeschen Orients zählt auch, dass dieser bei ihm, wie im Orientdiskurs der zeitgenössischen Literatur überhaupt, ein wesentlich virtueller Raum ist, der sich nicht allein an geographischen Gegebenheiten festmacht, sondern durchaus offene und changierende Grenzen hat. Die Welt von *Tausendundeiner Nacht* gehört ebenso dazu wie das Indien der Büsser und Asketen, Ägypten mit dem Nil ebenso wie die asiatische Steppe mit Jurten und Reiterscharen, und je nach Kontext können nicht nur Syrien oder Byzanz, sondern sogar das spätantike Rom oder Venedig in den Bereich des Orients gehö-

11 Vgl. Werner Strodthoff: Stefan George. Zivilisationskritik und Eskapismus. Bonn: Bouvier 1976.

12 George 1890 an den Schulfreund Carl Rouge. Zitiert nach: Oelmann: Das Eigene und das Fremde (Anm. 9), S. 298.

ren. Über die Zugehörigkeit zum Orient entscheidet letztlich nicht die Geographie, sondern die Merkmalszuschreibung durch den Diskurs.¹³

Dass das Orientmotiv nach dem *Algabal* und den *Hängenden Gärten* nur noch vereinzelt anzutreffen ist, hat mit der Rezentrierung des späteren Werks in einer Idee des Nationalen zu tun, die die Funktion des Orients als ferner Gegenwelt obsolet werden lässt. Der Übergang vom Frühwerk zum Spätwerk, Georges vielbesprochene Wende, impliziert mit der Rückwendung auf die eigene Kultur auch eine Überwindung oder doch Transformation des frühen Eskapismus sowie eine Verschärfung und Neuaufstellung der Kulturkritik. Mit etwas schematisierender Vergrößerung kann man sagen: Die Differenz, die im Frühwerk die moderne Zivilisation von ihrer (antiken, mittelalterlichen, orientalischen oder auch anders¹⁴ gekennzeichneten) Gegenwelt trennt, wird im Spätwerk in die Beschreibung der gegebenen gegenwärtigen Welt selbst hineingenommen. Weniger um die imaginative Eröffnung von kulturalternativen Flucht-Räumen fern der europäischen Gegenwart ist es zu tun als um eine konkrete Kritik an der eigenen Kultur, die deren zivilisatorische Entartungen geißelt, aber zugleich deren Potentiale zu entfalten sucht. An die Stelle der exotischen Gegenwelt tritt so die Idee einer erneuerten Nationalkultur. Das „Geheime Deutschland“ der Getreuen des Dichters, in dem der späte George im Zeichen eines neuen, von ihm selbst verkündeten Gottes die Keimzelle eines „Neuen Reiches“ sieht, wird, bei aller Opposition zum offiziellen Deutschland, nicht in irgendeine Ferne entrückt, sondern als verborgene Mitte der eigenen Zeit und Kultur verstanden.¹⁵ Die Projektion der eigenen Ideale in die zeitliche oder geographische Ferne dagegen erscheint nun als charakteristisch für die Dekadenz, der eine Absage zuteil wird.¹⁶ Man kann so im vorliegenden Zusammenhang den Übergang zum Spät-

13 Die geographische Unbestimmtheit des Orients bei George konstatiert mit Blick auf die *Hängenden Gärten* bereits David: Stefan George (Anm. 9), S. 118. Dass man es hier mit einem generellen Kennzeichen des Orientdiskurses im 18. und 19. Jahrhundert zu tun hat, zeigt Polaschegg: Der andere Orientalismus (Anm. 5), S. 63-101 (Kapitel II.2: „Wo liegt der Orient?“).

14 Weitere Manifestationen der Gegenwelt sind z.B. die Natur, die reine Kunstwelt oder Verschränkungen von Natur und Kunst in Gestalt des Gartens oder Parks.

15 Zum Konzept der Mitte und den Tendenzen zur Rezentrierung im Spätwerk vgl. Ernst Osterkamp: Poesie der leeren Mitte. Stefan Georges Neues Reich. München: Hanser 2010, bes. S. 129ff.

16 Vgl. etwa das Wort von der „sucht der ferne“, die „bestes blut uns sog“, im Eröffnungsgedicht zum *Stern des Bundes* oder das Einleitungsgedicht zu dem Abschnitt „Auf das Leben und den Tod Maximins“ im *Siebenten Ring*, das das Erscheinen des Gottes als Ende der Dekadenz und Beginn eines neuen Frühlings feiert: „Ihr hattet augen trüb durch ferne träume / Und sorgtet nicht mehr um das heilige lehn. / Ihr fühltet endes-hauch durch alle räume – / Nun hebt das haupt! denn euch ist heil geschehn“ (W I, 284). So wie

werk formelhaft als Abwendung vom Orient (wie in gewisser Weise freilich auch vom Mittelalter und sogar der Antike) und als Rückkehr ins Eigene beschreiben.¹⁷ Dieser Vorgang vollzieht sich parallel zu Georges Wandlung vom Ästhetizisten und Décadent zum Vertreter eines im weiteren Sinn politisch engagierten Dichtungskonzepts. Dabei sind die thematischen Verschiebungen mit der Wandlung des Dichtungsverständnisses auf vielfache Weise verknüpft.

Ich möchte zu zeigen versuchen, dass in Georges Behandlung des Orients Elemente (Topoi, Aussagen, Perspektiven, Wertungen, Haltungen usw.) aus den beiden unterschiedlichen Orientdiskursen, wie sie von Said und Polaschegg rekonstruiert worden sind, ein spannungsvolles Mischungsverhältnis eingehen. So findet sich im *Algabal* einerseits eine Reihe von Orient-Attributen, die ganz an die herabsetzenden Zuschreibungen à la Said erinnert, während man dort andererseits auf eine Haltung stößt, die die orientalische Welt als Entwurf eines Georgeschen Ideals erscheinen lässt, als Spiegelung des Eigenen im Fremden im Sinne Polascheggs. Nicht um Absetzung gegenüber dem Fremden, sondern um Identifikation mit ihm scheint es zu gehen. Eine etwas andere Paradoxie kennzeichnet die *Hängenden Gärten*. Hier ist ein deutlicher Gestus der Grenzziehung gegenüber dem Orient zu erkennen, obwohl die Fremdheit und Befremdlichkeit der geschilderten Welt im Vergleich zum früheren Buch gemildert scheint und erneut von einer Spiegelung des Eigenen im Fremden ausgegangen werden kann. Die Identifikation mit dem Orient geht einher mit dem Versuch seiner distanzierenden Einhegung, als gehe vom Orientalischen eine Gefahr aus. Die auf Beherrschbarkeit zielende Eingrenzung zeigt sich vor allem daran, dass die Orientimaginationen textuell mehrfach gerahmt werden. Auf verwirrende Weise fühlt man sich bei beiden Gedichtsammlungen gleichzeitig an Bestimmungen

die „fernen träume“ auf die Idealvorstellungen exotischer Ferne verweisen, so das „heilige lehn“ auf die deutsche Heimat.

- 17 Einige Kommentatoren haben in Anspielung auf ein Wort Hölderlins von einer „vaterländischen Wendung“ gesprochen. So etwa Kurt Hildebrandt: Das Werk Stefan Georges. Hamburg: Hauswedell 1960, S. 142, mit Bezug auf das Gedicht *Du wirst nicht mehr die lauten fahrten preisen* aus dem „Vorspiel“ zum *Teppich des Lebens* (1900), das die heimische Rheinlandschaft gegen „das wunder der lagunen“ (Venedig) und „das allumworbene trümmergroße Rom“ ausspielt (W I, 174f.). Bezieht man mit David die „lauten fahrten“ nicht nur biographisch auf die Auslandsaufenthalte und Exilpläne Georges, sondern auch werkgeschichtlich auf Evasionen im Stil des *Algabal* (David: Stefan George [Anm. 9], S. 177f.) und vernimmt man wie Dörr bei der Erwähnung Venedigs die „suggestioni orientali“ (Dörr: *Orientalismo* [Anm. 9], S. 115), kann man das Gedicht auch als Beleg für die Absage an die Orientbegeisterung des Frühwerks werten. Das Motiv der Heimkehr aus der Fremde begegnet bereits in dem Gedicht *Rückkehr* (W I, 141) aus dem *Jahr der Seele* (1897) und findet sich sogar noch früher angedeutet.

Saids und Polascheggs erinnert. Ähnliches gilt auch noch für das Spätwerk. Das Werk Georges insgesamt präsentiert sich als Kreuzungspunkt unterschiedlicher Diskurse über den Orient.¹⁸

III.

Die Gedichtsammlung *Algabal* erscheint zunächst in einem Privatdruck von 100 Exemplaren 1892 in Paris, bevor sie dann, erweitert um zwei zusätzliche Gedichte sowie die Widmung an den symbolistischen Dichter Albert Saint-Paul und eine Aufschrift zum Gedächtnis Ludwigs II. von Bayern, zusammen mit den zuvor erschienenen Gedichtbänden *Hymnen* (1890) und *Pilgerfahrten* (1891) in einem gemeinsamen Band 1899 erstmals der Öffentlichkeit vorgelegt wird. Im Mittelpunkt der Sammlung steht die historische Gestalt des spätrömischen Kaisers Heliogabal, eigentlich Varius Avitus Bassianus (204-222), der Oberpriester des Sonnengottes Elagabal in Syrien war, bevor er mit vierzehn Jahren Kaiser in Rom wurde und den Kult des Sonnengottes dort einführte. Der Zyklus zerfällt in drei Hauptteile: den vier Gedichte umfassenden Abschnitt „Im Unterreich“, der Bilder einer menschenleeren unterirdischen Kunstwelt aus Edelstein, Metall und anderen leblosen Materialien entwirft, zu der allein der Kaiser als ihr Schöpfer Zutritt hat; den Abschnitt „Tage“, der zehn Gedichte mit Szenen aus dem Leben des Priesterkaisers in seinem Palast versammelt; den Abschnitt „Andenken“, der in sieben Gedichten Reflexionen sowie Erinnerungen an frühere Erlebnisse, u.a. an die Kindheit in Syrien, entfaltet; das etwas abgesetzte und als einziges mit einer eigenen Überschrift versehene Gedicht *Vogelschau* fügt sich abschließend noch an. Über die geographische Lokalisierung der entworfenen Szenerie wird nichts gesagt, man kann aber auf dem Umweg über die historische Referenz die Palastwelt in Rom verorten.¹⁹

18 Im Sinne der Foucault-Adaption von Link und Link-Heer kann man von einem Phänomen der Interdiskursivität sprechen: Jürgen Link/Ursula Link-Heer: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 77 (1990), S. 88-99.

19 Von daher hat Gundolf an einer Stelle seines George-Buchs, die aufgrund ihrer apologetischen Absicht selbst diskursanalytisch interessant ist, den orientalischen Charakter der Algabal-Welt schlicht bestritten und das Römische daran betont: „Für den europäisch klassischen Gesichtskreis ist immer noch das römische Kaisertum die höchste Form der menschlichen Allmacht. George war schon als Künstler zu den deutlichsten Formen gedrängt. Er war kein Schweifer und Geschichtler und mußte sich innerhalb seines noch lebendigen Bluterbes bewegen . . . dazu gehörte das Imperium Romanum, aber nicht mehr Pharaonen, Achämeniden oder Kalifen.“ (Gundolf: George [Anm. 9], S. 81) Differen-

Ein ‚orientalisches Ambiente‘ wird gleichwohl auf verschiedene Weise erzeugt. Zum einen – scheinbar banal – über die Bezeichnung aus dem Orient stammender Menschen und Dinge: Ein „Lyder“-Sklave (W I, 48), „Flötenspieler vom Nil“ (W I, 51), „Syrer“ (W I, 54), „Serer-seide“ (W I, 48), „löwenhäute“ (W I, 46), „pfauen“ (W I, 46) und Ähnliches werden genannt. Zum anderen – und dies ist nicht minder bedeutsam – dadurch, dass die Beschreibung der Algalwelt zahlreiche Topoi des für das 19. Jahrhundert typischen Redens über den Orient aufruft: Despotismus, Grausamkeit, sagenhafter Reichtum, künstliche Schönheit, tatenloser Müßiggang, Todessehnsucht sind nur einige dieser Topoi, die übrigens keineswegs spannungsfrei zu einander stehen. Da ist zunächst die Vorstellung der unumschränkten Gewaltherrschaft, wie sie in Algal sich verkörpert und wie sie bereits in der Bibel mit dem Orient verknüpft ist. Der Kaiser entscheidet aus eigener Allmacht über Leben und Tod, ohne sich zu beraten oder Gerichte zu bemühen und mitunter aus einer grausamen Laune. Gegenüber dem obersten Herrscher, der hier zugleich der oberste Priester ist, erscheint sein Volk

zierter urteilt David: „Die römische Dekadenz verschmilzt hier mit der Suche nach dem Nirwana. Nicht zufällig hat der Dichter hier unter den Herrschern des spätrömischen Kaiserreichs symbolhaft einen Syrer ausgewählt. Alles, was George und die Seinen später, um es zu verdammen, in das Wort ‚Orient‘ hineinlegen werden, findet man hier gepriesen: die Versuchung des Todes, Weltflucht, Trunkenheit, die Vergessen schenkt, alles, was später Auflösung der Formen, Anarchie und Chaos heißen wird. Als ob das noch nötig wäre, wird in einem der schönsten Gedichte der *Trost attischer Lieder* zurückgewiesen und statt dessen nur die Hilfe der Flötenspieler vom Nil akzeptiert. Wenn George in seinen letzten Zyklen den Mythos der Mittelmeerländer oder des Abendlandes verteidigen wird, so darf man nicht vergessen, daß er zunächst selbst dem zum Opfer gefallen ist, was er später als Gefahr hinstellt.“ (David: Stefan George [Anm. 9], S. 97f.) Die Annäherung der Antike an den Orient ist nach Brie, der am Anfang der Exotismusforschung in Deutschland steht, charakteristisch für den Exotismus: „Statt des Maßes sucht der Exotist das Übermaß. Nero, Tiberius, Heliogabalos oder die Borgias sind für ihn interessante und bewunderte Gestalten. Daß seine Antike demgemäß nicht mehr viele Züge gemeinsam hat mit der Antike der Klassizisten, ist selbstverständlich. Seine Antike trägt mehr oder weniger orientalische Züge. Bezeichnenderweise sind für ihn Schriftsteller wie Apulejus, Petronius, Tacitus, Juvenal, Lampridius oder Sueton die eigentlichen Repräsentanten der Antike.“ (Friedrich Brie: *Exotismus der Sinne. Eine Studie zur Psychologie der Romantik*. Heidelberg: Winter 1920, S. 10) Wie eine Bestätigung der These Bries liest sich die folgende Stelle aus Georges *Lobrede auf Mallarmé* (1893): „Wir wissen auch noch welchen starken eindruck die schriften der Byzantiner und Spätlateiner in uns hinterliessen und der kirchenväter die sich nicht enthalten konnten ihre bereuten sünden in schillernden farben darzustellen · wie wir in ihrem unterjochten zerquälten stil das pochen und zucken unsrer eigenen seelen mit genugtuung herausfühlten und wie manchmal die schwergeborenen verse des heissblütigen Ägypters die mänaden gleich jagen und brausen uns vor denen des alten Homer mit wollust erfüllt.“ (W I, 506)

als bloße „Horde“ (W I, 53), als gesichtslose Ansammlung von „wesen“ (W I, 45): „ICH bin als einer so wie SIE als viele“, sagt Algabal über sich selbst (W I, 52). Zum Motiv der Gewaltherrschaft gesellt sich das des Reichtums, der hier eine Welt äußerster Prachtentfaltung ermöglicht, eine Welt aus Gold und Edelsteinen, voll erlesener Düfte wie „amber“ und „weihrauch“ (W I, 46), mit „rosen“ (W I, 51), „lilien und narzissen“ (W I, 49). Die Schönheit muss Gewalt und Grausamkeit dabei nicht ausschließen, im Gegenteil: Wenn Algabal einmal seine Gäste unter Rosen begräbt und ersticken lässt (ein Motiv, das George bereits bei Lampridius vorfand) oder wenn nach der Tötung des Lydersklaven nur der schöne Farbeffekt notiert wird, den das rote Blut auf den grünen Fliesen erzeugt, wird deutlich, dass die enge Verknüpfung dieser Motive im *Algabal* sogar eine besondere Wichtigkeit besitzt. Zu all diesen mehr oder weniger stereotypen Veratzstücken kommt noch das Motiv der für den Orient angeblich charakteristischen Trägheit und Tatenlosigkeit, das bei einer politischen Figur wie einem Kaiser überraschen mag, das hier aber dadurch motiviert wird, dass Algabal sich aus der Welt politischen Handelns zurückgezogen hat in eine Welt reiner Kunst und statischer Rituale: „Nicht ohnmacht rät mir ab von eurem handeln · / Ich habe euren handeln wahn erfasst“ (W I, 50). Diese Absage an die Welt des Tuns kann gesteigert sogar als Absage an die Welt überhaupt, als Lebensüberdruß und Todessehnsucht erscheinen:

Wenn mir neulich vor die sinne tritt
 Wie ich früh vom gram am tiefsten litt
 Bei den gräbern pochend ›führt mich mit‹:

Deucht er heut mir fast geschwind und sacht ·
 Halt ich dich sogar in milder acht ·
 Trübster tröster · sohn der nacht! (W I, 57f.)

Die Stereotypie dieser Zuschreibung von Attributen an den Orient muss kaum belegt werden. Sie wird deutlich, wenn man sich auch nur an einige der berühmtesten Orient-Texte der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts erinnert, an Flauberts Karthago-Roman *Salammbô* (1863), Oscar Wildes auf französisch verfasstes Drama *Salomé* (1891) oder Octave Mirbeaus fiktiven Reisebericht *Les Jardins des supplices* (1899). Auch an Darstellungen der bildenden Kunst kann man denken, wie etwa Delacroix' Skandalgemälde *La Mort de Sardanapale* (1827/28) oder Gustave Moreaus Salomé-Bilder, die George nicht erst aus den Beschreibungen in Huysmans' Roman *À Rebours* (1884) kennengelernt haben dürfte. Die „Familienähnlichkeit“ (Wittgenstein) all dieser Werke untereinander und mit dem *Algabal* gründet auf den eben herausgestellten topischen Motiven und Stereotypen, die in freier Kombinatorik immer wieder neu zusam-

mentreten. Dabei kann dem Prinzip der Familienähnlichkeit gemäß auch mal ein Topos ausfallen oder ein neues Merkmal hinzutreten. So fehlt bei Mirbeau beispielsweise das Motiv des von einer zentralen Herrschergestalt ausgehenden Despotismus, auch wenn die Foltergärten, die er beschreibt, Ausdruck eines Machtsystems sind; oder es fehlt umgekehrt im *Algabal* das Motiv einer schwülen Erotik, das sich in den französischen Werken auf unterschiedliche Art mit dem der Grausamkeit verknüpft. Es ist bei George durch das Motiv eines androgynen Narzissmus ersetzt („beinah einer schwester angesicht / Erwiderte dem schauenden ein spiegel“ [W I, 52]).

Fragt man nach der diskursiven Herkunft all dieser Zuschreibungen, muss man feststellen, dass der *Algabal* (und mit ihm die erwähnten Texte und Bilder) in hohem Maß auf Versatzstücke zurückgreift, die dem von Said definierten Orientdiskurs des 19. Jahrhunderts angehören. In durchaus klischeehafter Form setzt der Text auf die Inszenierung von Fremdheit und Befremdlichkeit. Dabei ist nun allerdings wichtig zu sehen, dass diese Versatzstücke der Intention nach weniger zu einer inferiorisierenden Beschreibung der anderen Kultur als vielmehr zu einer Selbstdefinition des eigenen Dichtungskonzepts dienen, und zwar nicht, wie es der These Suids entspräche, durch Absetzung und Grenzziehung, sondern durch positive Identifikation. Es ist gerade der Gegensatz der *Algabal*-welt zur Welt der Moderne, der den Modernekritiker George für sie eingenommen sein lässt. Er schreibt sich in den genannten Orientdiskurs ein, nicht ohne dessen implizite Wertungen zu verkehren. *Algabal* erscheint als Spiegel des Dichters selbst im Text: Nicht zufällig ist der Priesterkaiser auch als Künstler, als Erbauer seiner Kunstwelt gezeichnet. Nicht zufällig auch sind viele Gedichte aus der Perspektive *Algabals* verfasst: Sie entspringen einer Identifikation, und sie sind auf Identifikation hin angelegt. Das besagt, der Dichter selbst begreift sich als fremd und befremdlich, als Fremdling in seiner eigenen Kultur: „Also brach ich auf / und ein fremdling ward ich“ (W I, 26), heißt es in der „Aufschrift“ zu der Hugo von Hofmannsthal gewidmeten Gedichtsammlung *Pilgerfahrten*, die ein Jahr vor dem *Algabal* erschienen war.²⁰ Doch nicht nur in der

20 Unter Verweis auf die „Aufschrift“ urteilt bereits Werner M. Bauer über den *Algabal*: „Die exotische Figur, die darin beschworen wird, ist als Negation des zeitgenössischen Kulturbetriebes gedacht.“ (Werner M. Bauer: „toller wunder fremde schau“. Exotismus als Negation in Stefan Georges ‚Algabal‘. In: Eijiro Isawaki [Hg.]: Begegnung mit dem ‚Fremden‘: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Tokyo 1990. Bd. 7. München: Iudicium 1991, S. 454-464, hier S. 463) Die Selbstidentifikation mit dem stereotyp gekennzeichneten Fremden ist eine bei George sich wiederholende Figur, die bis ins Spätwerk zu beobachten ist. Vgl. in *Der Brand des Tempels* aus dem letzten Gedichtband das Selbstporträt in der Gestalt des asiatischen Hunnenführers mit dem „keuschen klaren / Barbaren-aug“, der den Tempel der

allgemeinen Fremdheit und Befremdlichkeit seiner fiktiven Gestalt kann der Dichter sich wiedererkennen, sondern auch in einzelnen ihrer Züge, etwa in ihrer Herrschernatur, ihrer Einsamkeit, ihrem Ästhetizismus und Amoralismus. Das Herrische und Gewaltsame ist immer wieder als eine der besonderen Qualitäten der Georgeschen Lyrik hervorgehoben worden, die sich bis in Einzelheiten der Formgebung und des Sprachgebrauchs beobachten lässt. Und der ästhetizistische Amoralismus oder amoralistische Ästhetizismus Algabals ist auch und in erster Linie Georges eigener, denn es ist der Dichter selbst, der beispielsweise in dem Gedicht, das die Tötung des Lyders beschreibt, das Skandalon des Mords übergeht und nur die Schönheit eines Begleiteffekts hervorhebt.²¹

Man kann sagen, dass die in *Algabal* sichtbar werdende Verknüpfung von Ästhetizismus und Orientalismus, genauer die Nutzung des Orientmotivs für eine Selbstreflexion des Ästhetizismus, nicht nur für den frühen George, sondern für eine breite Strömung der Literatur des 19. Jahrhunderts insgesamt gilt, die außer durch die schon angeführten Namen Flaubert, Wilde und Mirbeau auch durch Autoren wie Théophile Gautier, Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans oder Hugo von Hofmannsthal bezeichnet werden kann. Sie alle kennen die orientalische Welt als eine ebenso prachtvolle wie amoralische Gegenwelt zur westlichen Zivilisation, und sie alle reflektieren in dieser Opposition das Verhältnis ästhetizistischer Literatur und Kunst zur modernen Gesellschaft. Dieser Affinität des Ästhetizismus zum Orientalismus korrespondiert umgekehrt eine (von Said ganz übersehene) Affinität des Orientalismus zum Ästhetizismus. Denn der Blick der genannten Autoren auf den Orient ist vor allem ein ästheti-

besetzten Stadt niederbrennen lässt (W I, 435ff.). Für die These des Selbstporträts spricht Vieles: der dem Hunnenführer zugeschriebene Gestus des Bruchs mit dem Herkommen und den Göttern der alten Ordnung („Brand des Tempels“); seine Selbststilisierung zum Werkzeug (eines anderen) Gottes („Geißel Gottes“); die Verbannung der Frauen aus seinem Staat; ein Motiv wie das des Verrats durch den treuen Freund u.a. An Stelle eines Orientalen oder Asiaten wie des Hunnenführers können auch Vertreter anderer Fremdkulturen stehen, man denke nur an George Parteinnahme für die Indianer. Im Prinzip bieten sich Außenseiter, Ausgestoßene oder Fremde jedweder Art zur Identifikation an. Vgl. die Selbstidentifikation mit dem Gehängten im gleichnamigen Gedicht (W I, 429) und die Deutung Ernst Osterkamps: „Der Künstler begibt sich in die Position des Verbrechers und sozialen Außenseiters und enthüllt aus ihr den Charakter der bürgerlichen Gesellschaft [...]“ (Osterkamp: Poesie der leeren Mitte [Anm. 15], S. 30)

- 21 Dass die verwendeten Klischees als solche gerade nicht fremd, sondern überaus vertraut und geläufig sind, wie Axel Dunker im Rahmen der Bremer Tagung bemerkte, der sich mein Beitrag verdankt, macht deutlich, dass der Text Fremdheit explizit kommunizieren will: Er will nicht einfach nur fremd ‚sein‘, sondern Fremdheit zugleich unmissverständlich ‚bedeuten‘. Die innere Paradoxie dieser Haltung entlarvt den Fremdheitsanspruch ein Stück weit als Pose.

scher Blick, das heißt ein Blick, der die kulturelle Differenz nicht politisch, moralisch oder sonstwie bewertet (etwa zur Rechtfertigung des Kolonialismus gemäß der These Saids), sondern als einen sinnlichen Reiz ästhetisch goutiert (wie dies zur Zeit Georges etwa Segalen für den Exotismus beschrieben hat, dem man den Orientalismus als eine seiner Spielarten subsumieren kann).²² Vermeintlich abwertende Zuschreibungen (Despotismus, Grausamkeit, Verschwendungssucht usw.) können so in ästhetischer Hinsicht positiviert und als Faszinosum der Alterität erlebt werden.

Auf den Zusammenhang von Ästhetizismus und Orientalismus deutet *ex negativo* auch das schon angesprochene Zurücktreten des Orientthemas bei George im Übergang zum Spätwerk, also in dem Moment, wo er die Positionen des Ästhetizismus und der Dekadenz verlässt. So wie der Selbstaffirmation des Ästhetizismus immer wieder die Identifikation mit einer bestimmten orientalischen Fremde entspricht, die Schönheit, Gewaltherrschaft, Tatenlosigkeit usw. miteinander verknüpft, so korrespondiert die Kritik des Ästhetizismus, die als ein gegenläufiges Moment im Ansatz bei vielen der genannten Autoren nachweisbar ist, wiederholt dem Versuch, gegenüber einer solchen Kultur des Orients auf Abstand zu gehen und eine Grenze zu ziehen. Schon im *Algabal* selbst, diesem Musterbuch des literarischen Ästhetizismus, ist tendenziell eine Infragestellung der ästhetizistischen Verabsolutierung der Kunst zu erkennen, eine Infragestellung, der zugleich so etwas wie der Abschied vom Orient und die Rückbesinnung auf das Heimisch-Europäische zu korrespondieren scheint. Die deutlichste Selbstkritik des Ästhetizismus findet sich dabei im abschließenden Teil „Die Andenken“. Hier ist etwa vom „gram“ (W I, 57) des Kaisers die Rede, der sein

22 Vgl. Victor Segalen: Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Frankfurt am Main: Qumran 1983. Segalen definiert in eigenwilligem Sprachgebrauch den „Exoten“ als den „geborenen Reisenden, der in den Welten der wundervollen Verschiedenheiten den ganzen Reiz des Diversen [toute la saveur du divers] fühlt“ (S. 49). Er erkennt einen Zusammenhang zwischen Kolonialismus und Exotismus, betont aber die jeweils ganz andere Zielsetzung: „Das ‚Koloniale‘ ist exotisch, aber der Exotismus geht weit über das Koloniale hinaus.“ (S. 110) „[...] der Colon, der Kolonialbeamte. / Niemand steht den Exoten ferner als sie. Der erste kommt auf mit dem gewinnsüchtigen Wunsch nach Handel mit Eingeborenen. Für ihn existiert das Diverse nur insoweit, als es ihm als Mittel der Ausbeutung dienen kann. Und was den zweiten betrifft, so verfälscht allein die Vorstellung von einer zentralisierten Verwaltung und von Gesetzen, die für alle gelten und die er anwenden muß, von vornherein jegliches Urteil und macht ihn taub gegenüber aller Disharmonie (oder Harmonie des Diversen). Weder der eine noch der andere kann sich mit ästhetischer Kontemplation brüsten.“ (S. 62) Der Kolonialismus erscheint Segalen als wesentlich politisch-praktischer Natur, der Exotismus dagegen als eine letztlich ästhetische Haltung. Eine „Verwandtschaft [...] zwischen dem Exotisten und dem Ästheten“ erkennt ebenfalls Brie: Exotismus der Sinne (Anm. 19), S. 9.

künstliches Paradies nur noch als „schwülen kerker“ (W I, 58) empfindet, und es wird in sentimentalischer Reflexion der Zeit der Kindheit und Jugend gedacht, in der die Herrschaft des Sonnenpriesters noch keine politische, sondern nur eine Herrschaft „im geist“ war (W I, 55) und in der anstelle der künstlichen Natur des Unterreichs noch eine Natur mit „gras und klee“, „meisen“ und „lerchen“ erfahrbar war (W I, 55). Es dürfte kein Zufall sein, dass die hier beschworenen Meisen und Lerchen, das Gras und der Klee vielleicht mehr als auf die syrische Heimat Algabals auf die deutsche Heimat Stefan Georges verweisen. Diese Rückkehr ins Europäische signalisiert deutlicher noch das Schlussgedicht *Vogelschau* mit dem Bild der Schwalbe, die, nachdem sie sich „In dem winde hell und heiss“ gewiegt hat, nun wieder „In dem winde kalt und klar“ fliegt (W I, 59). Die nach den exzentrischen Evasionen des Frühwerks für das Spätwerk charakteristische Rezentrierung in der eigenen Kultur findet sich hier bereits angedeutet.

IV.

Eine anders motivierte Abstandnahme vom Orient impliziert drei Jahre nach dem *Algabal* paradoxerweise jener Gedichtband im Werk Georges, der vordergründig am entschiedensten in eine orientalische Welt entführt und vielleicht den vielfältigsten Gebrauch orientalischer Motive erkennen lässt: das *Buch der hängenden Gärten*. Der Zyklus erschien 1895 in einem Privatdruck in Berlin als dritter Teil des schon erwähnten Bandes *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge, und der hängenden Gärten*, 1899 dann in öffentlicher Ausgabe. Wie der *Algabal* gliedern sich auch die *Hängenden Gärten* in sich noch einmal in drei Teile, die allerdings nicht durch Zwischenüberschriften, sondern lediglich durch größere Freiräume zwischen den Gedichtgruppen voneinander abgesetzt werden. Der zehn Gedichte umfassende erste Teil schildert den (imaginären) Aufbruch des lyrischen Subjekts in das Morgenland und entwirft noch einmal Bilder orientalischen Herrschertums, das hier allerdings als durch die Versuchungen der Sinnlichkeit bedroht erscheint und sich deshalb dieser Anfeindung widersetzen muss; der Mittelteil verarbeitet biographisch Georges Begegnung mit Ida Coblenz und enthält 15 Gedichte über die Stationen einer sinnlichen Liebe, von Ida Coblenz in ihren Briefen an den Dichter auch die „Semiramislieder“ genannt (vertont 1908/09 durch Arnold Schönberg); der dritte Teil umfasst fünf Gedichte, die den Verlust des Königtums und Abstieg des Herrschers zum Sklaven thematisieren, und fügt, vergleichbar dem *Algabal*, ein etwas abgesetztes, mit der Überschrift *Stimmen im Strom* versehenes Schlussgedicht an, in dem sich abschließend die Versuchung zum Selbstmord artikuliert.

Anders als der *Algabal*, der zumindest im Ansatz auf historisches Quellenmaterial rekurriert, besitzen die *Hängenden Gärten* abgesehen von den biographischen Reminiszenzen einen streckenweise durchaus märchenhaften Charakter mit Anklängen an *Tausendundeine Nacht*. Dazu passt, dass reale orientalische Ortsnamen (mit der Ausnahme „Schiras“, die allerdings für literarische Ohren einen fast mythischen Klang hat) diesmal nicht begegnen, wohl dagegen ein fliegendes Zauberpferd, Palmen, Dattelbäume, Papageien, Paläste, ein Pascha, Andeutungen eines Harems und Ähnliches. Auf die Gattung des Märchens verweist auch das strukturbestimmende Motiv vom Gewinn und Verlust des Königtums und des Königs als Diener, den niemand erkennt. An den im *Algabal* dominierenden Orientdiskurs dagegen erinnert hier noch das Motiv der einsamen Gewaltherrschaft (bes. in den Gedichten 3-5 des ersten Teils), aber auch das diesem im Sinne einer Bedrohung zugeordnete Motiv erotischer Sinnlichkeit (in den Gedichten 3 und 4 des ersten Teils sowie im gesamten Mittelteil) sowie das Motiv der Weltentsagung und des Todesverlangens (in den letzten Gedichten des dritten Teils und im Schlussgedicht). Insgesamt ist das hier gezeichnete Orientbild in sich komplexer und vielschichtiger als das des *Algabal*. Die Fremdartigkeit und Befremdlichkeit der *Algabal*welt scheint hier und da noch auf, ist aber aufs Ganze gesehen deutlich reduziert. Mit dem Begriff aus Georges den drei *Büchern* vorangestellter Vorrede lässt sich tatsächlich von Elementen einer im Prinzip bekannten „bildungswelt“ sprechen (W I, 63).

Wie im *Algabal* geht es auch hier um die Spiegelung einer eigenen Problematik in der exotischen Welt des Orients. Darauf deutet nicht nur, dass George seinen einzigen und letztlich gescheiterten Versuch einer heteroerotischen Beziehung, seine Begegnung mit Ida Coblenz, ins Orientalische versetzt,²³ sondern auch, dass er, wie schon in der früheren Gedichtsammlung, die Gestalt des siegreichen orientalischen Herrschers noch einmal als Metapher für seinen Anspruch als Dichter benutzt. „Dass Dichten ein Herrschen ist“, zumindest idealiter, ist ein Gedanke, den George nicht nur gesprächsweise, sondern auch in Gedichten immer wieder ausgesprochen hat.²⁴ Versteht man die Anordnung der Gedichte im

23 Der Orient erhält damit eine – durchaus konventionelle, mit den Saidschen Thesen konforme – Geschlechterkodierung, und die ‚Rückkehr ins Eigene‘ im Übergang zum Spätwerk lässt sich so auch mit Georges Wechsel von der Hetero- zur Homoerotik parallelisieren. An die Stelle der im Orient gleichsam zurückgelassenen Frau tritt der Männerbund des Geheimen Deutschland. Vgl. Dörr: *Orientalismo* (Anm. 9), S. 115. Zum Ausschluss der Frau aus dem Spätwerk vgl. Osterkamp: *Poesie der leeren Mitte* (Anm. 15), S. 245ff.

24 Edith Landmann: *Gespräche mit Stefan George*. Düsseldorf, München: Küpper 1963, S. 45. Das Gedicht *Ursprünge* aus dem *Siebenten Ring* beschwört das Ideal in der Erin-

Sinne einer narrativen Verkettung, dann erzählen sie nun allerdings die Geschichte vom Scheitern dieses Anspruchs, davon, dass die Verlockungen der Sinnlichkeit den Herrscher zu Fall bringen. Nicht zufällig wird der Herrschaftsanspruch immer wieder mit einer Bewegung in die Höhe, die Versuchung der Sinnlichkeit dagegen mit einer herabziehenden Bewegung verknüpft. Im dritten Gedicht des ersten Teils weisen „gehorsam offne bahnen / Nach den ersehnten höchsten stufen“, während von unten ein „tiefer laut“ zum Vergessen der erhabenen Herrscherwürde und zum sich Niederbeugen auf den „grund“ auffordert, „Wo gold- und rosenschein / Der weichen wünsche frevel süht“ (W I, 99f.). Das Schlussgedicht des ersten Teils zeigt den Herrscher in scheinbar ungefährdeter Höhenposition: „Im dichten dunste dringt nur dumpf und selten / Ein ton herauf aus unterworfenen welten“ (W I, 104), bevor dann der Mittelteil den Absturz besiegelt. In den das Todesverlangen symbolisierenden Stimmen im „strome wo die sterblichen versinken / Und gläubig aller qual erlösung trinken“ (W I, 113) manifestiert sich am Ende des dritten Teils noch einmal der Sog in die Tiefe.²⁵

Der Orient erscheint so als ein Raum, in dem der Herrschaftswille auf besondere Weise gefährdet ist.²⁶ Man darf vermuten, dass eben darin der Grund liegt, weshalb George in den *Hängenden Gärten* und in den *Büchern* insgesamt gegenüber der orientalischen Welt immer wieder eine deutliche Grenze zieht. Die *Bücher* als Ganzheit vollziehen eine Distanzierung vom Orientalischen, indem sie es relativierend neben die Welt der Antike und des Mittelalters stellen und in eine umfassendere Struktur einordnen. Inhaltlich lässt sich diese Relativierung unter anderem daran festmachen, dass der Idee der sinnlichen Liebe, die im Mittelteil der *Hängenden Gärten* zur breiten Darstellung kommt, in den *Hirten- und Preisgedichten* sowie den *Sagen und Sängen* auch ganz andere Formen der Liebe entgegengestellt werden. Die Liebe im Kontext der Antike kann maß-

nerung an die Jugend: „In einem sange den keiner erfasste / Waren wir heischer und herrscher vom All.“ (W I, 295)

- 25 Dass sich dieser Sog primär akustisch artikuliert (in „laut“, „ton“, „stimmen“), verknüpft die Versuchungen der Sinnlichkeit mit der Musik. Die Assoziation von dekadentem Todeswunsch und Musik findet sich schon im *Algabal*: „Nun schlingt mich in eure bande / Flötenspieler vom Nil. // [...] Ihr sanget die flucht aus den welten / Ihr sanget vom glorreichen tod / [...] / Entrückt und tötet mich wieder / Flötenspieler vom Nil.“ (W I, 51)
- 26 Die Gefährdung des Herrschaftsanspruchs durch die Anfeindungen der Sinnlichkeit und die Versuchung zur Weltentsagung war bereits Thema von Georges Erzählgedicht *Prinz Indra*, einer Arbeit des Darmstädter Schülers. Vgl. Oelmann: Das Eigene und das Fremde (Anm. 9). Ich kann mich Oelmanns These der „Selbstbespiegelung“ (S. 306) anschließen, erkenne aber Parallelen zu George nicht nur im Sängerjüngling, sondern gerade auch in der Gestalt des Prinzen Indra.

voll und gebändigt erscheinen, im Kontext des Mittelalters auch spiritualisiert und als selbstloser Minnedienst; in beiden Zusammenhängen kann ihr ein Moment der Entsagung eignen. Die vielzitierten Zeilen aus dem letzten der drei *Bücher*: „Wenn ich heut nicht deinen leib berühre / Wird der faden meiner seele reissen“ (W I, 107), kontrastieren damit deutlich. Auch wenn man, wie David zu Recht betont, die Unterschiede zwischen den drei Welten nicht überbetonen darf,²⁷ lässt sich feststellen: Das Fieber der Sinne und unbedingte Drängen der Begierde bleibt allein der orientalischen Welt vorbehalten. In allen drei Fällen erfolgen die Konzeptualisierungen in Übereinstimmung mit herrschenden Diskursen der Zeit.

Die *Hängenden Gärten* nehmen darüber hinaus eine Grenzziehung dadurch vor, dass sie die Darstellung des Orients als Sphäre der Gefährdung durch Sinnlichkeit und Todesverlangen auf ihre Weise inhaltlich und formal mehrfach rahmen und so das Gefährliche gleichsam distanzieren. Gleich das Eingangsgedicht markiert eine Schwelle, die überwunden werden muss, um in den Orient zu gelangen:

Wir werden noch einmal zum lande fliegen
 Das dir von früh auf eigen war:
 Du musst dich an den hals des zelters schmiegen ·
 Du drückst an seinen zäumen den rubin
 In einer heissen nacht und ohne fahr
 Gelangst du hin. (W I, 99)

Auch wenn hier der Orient als vertrautes Eigentum des Ich erscheint, bedarf es einer Grenzüberschreitung mit Hilfe eines Zauberpferds, um das ferne Land in der Phantasie noch einmal zu betreten. Die Reise bestätigt den Abstand, ja schafft ihn hier allererst, so wie die Grenzüberschreitung die Grenze erst zieht. Der Orient ist von vornherein nicht als realer, sondern als imaginärer und damit letztlich gefahrloser („ohne fahr“) gesetzt.²⁸ Auf den imaginären Charakter des Orients verweist auch der Anfang des siebten Gedichtes:

Halte die purpur- und goldnen gedanken im zaum ·
 Schliesse die lider

27 David: Stefan George (Anm. 9), S. 117.

28 Auf den Setzungscharakter des Orients, seine Fiktionalität und Textualität, reflektiert auch das Gedicht *Der Schleier: Das Siebente* aus *Der Teppich des Lebens*. Über den Schleier, traditionelles Symbol der Dichtung, heißt es hier: „Ich werf ihn so: und wundernd halten inne / Die auf dem heimischen baumfeld früchte kosten . . / Die ferne flammt und eine stadt vom Osten / Enttaucht im nu mit kuppel zelt und zinne. // [...] So wie mein schleier spielt wird euer sehen!“ (W I, 205)

Unter dem flieder
 Und wiege dich wieder
 Im mittagstraum. (W I, 102)

Alles Folgende – die Evokation der stumm und träge schaukelnden Vögel, der ferne schlagenden Trommeln, der „die lüge / Von wesen und welt“ (W I, 102) abweisenden Arabesken – wird so eingeklammert und als bloße Phantasmagorie markiert. Wichtig ist, dass die träumerischen Gedanken „im zaum“ gehalten werden sollen, der müden Weltverneinung also eine Grenze gesetzt wird, die sie nicht überschreiten darf. Wie eine Potenzierung oder *mise en abyme* der Rahmungsstruktur wirkt es, wenn im nächsten Gedicht, in dem dem Kontext nach der orientalische Herrscher spricht, der Orient auch als Traum der in ihrem Käfig schlummernden Papageien erscheint:

Meine weissen ara haben safrangelbe kronen ·
 Hinterm gitter wo sie wohnen
 Nicken sie in schlanken ringen
 Ohne ruf ohne sang ·
 Schlummern lang ·
 Breiten niemals ihre schwingen –
 Meine weissen ara träumen
 Von den fernen dattelbäumen. (W I, 102)

Eine Fortsetzung dieser Rahmungstechnik lässt sich im Mittelteil beobachten. Abgesehen davon, dass dieser ohnehin durch Anfangs- und Schlussteil gerahmt wird, erscheint dort zu Beginn und am Ende der Garten, in dem die Begegnung der Liebenden stattfindet, als ein Paradies, das nach außen durch „dichte blättergründe“ (W I, 105), „des edens fahle wände“ (W I, 110), abgegrenzt ist. Diese Abgrenzung signalisiert Maß und Kontrolle, so fiebrig-überspannt die in ihrem Rahmen stattfindenden Vorgänge auch sein mögen. Eine erneute *mise en abyme* der Rahmungsstruktur findet sich hier im zehnten Gedicht, das dort, wo man die Thematisierung der Liebeserfüllung erwartet, die Beschreibung eines üppig blühenden Blumenbeetes gibt. Nicht zufällig heißt es von diesem Beet: „Es ist umzäunt [...]“ (W I, 108).

Mit dem Willen zur Eingrenzung und beherrschten Form hat es zu tun, dass George in den *Hängenden Gärten* auf freiere Vers- und Strophenformen, in denen das Drängen der Leidenschaft offener artikuliert werden könnte, ebenso verzichtet wie auf eigentlich orientalisierende Formen, die den Eindruck des Fremdartigen unterstreichen könnten. Gerade im Mittelteil fällt, von Ausnahmen abgesehen, das genormte Gleichmaß der meist achtzeiligen gereimten Strophen

mit in der Regel vier- bis fünfhebigen alternierenden Versen auf.²⁹ Während George in den *Hirten- und Preisgedichten* eine bewusst antikisierende Formensprache wählt und in den *Sagen und Sängen* Anschluss an mittelalterliche Formen wie Tagelied oder Frauenlob sucht, zeigt er sich – im Unterschied zu Autoren wie Rückert oder Platen, aber auch Goethe im *Divan* – in Bezug auf die Übernahme orientalischer Formen in den *Hängenden Gärten* zurückhaltend.

Wie schon beim *Algabal* lässt sich auch bei den *Hängenden Gärten* im Licht des hier gewählten Analysedispositivs erkennen, dass die Darstellung des Orients Topoi, Aussagen, Einstellungen usw. aus durchaus unterschiedlichen Diskursen miteinander verknüpft. Gemäß dem von Polaschegg beschriebenen Orientdiskurs erscheint der Orient nicht als Kulturraum, der sich Europa einfach schroff entgegensetzen ließe, sondern als einer, der dem eigenen in vielfacher Hinsicht verwandt ist, ein Bereich, in dem eigene Problematiken gespiegelt werden können. George nutzt diese Möglichkeit zu einer biographisch motivierten Reflexion über die Bedingungen (dichterischer) Herrschaft und deren Gefährdung durch die herabziehende Macht der Sinnlichkeit, die zum Herrschaftsverlust und zum Wunsch der Auflösung im Tod führen kann. Dabei kommen allerdings Zuschreibungen und Haltungen zum Tragen, die auch in dem von Said rekonstruierten Orientdiskurs eine zentrale Rolle spielen. Denn der Orient erscheint als ein Ort der Gefahr, gegenüber dem am Ende doch eine klare Grenze gezogen werden muss, um die Mächte der Auflösung einzudämmen und zu beherrschen. Der Herrschaftsanspruch, der sich inhaltlich in Frage gestellt sieht, sucht sich formal weiter zu behaupten.³⁰ Die über Rahmungen operierende Grenzziehung kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass das zu distanzieren gesuchte Fremde wesentlich ein in die Ferne gespiegeltes Eigenes ist. Die Anfeindungen der Sinnlichkeit und der schon von *Algabal* empfundene Todes-

29 Die Gleichförmigkeit trägt zu dem Eindruck bei, den David im Blick auf die *Bücher* überhaupt notiert: „Aber alles, selbst das sinnliche Feuer, wird hier durch zurückhaltende Gesten ausgedrückt, alles ist gedämpft. Grau ist die beherrschende Farbe. [...] Sogar der Orient weiß nichts von Maßlosigkeit und Gewalttätigkeit.“ (David: Stefan George [Anm. 9], S. 122)

30 Als eine Art Diskursverstärker spricht Gundolf in seiner Deutung die Saiduellen Implikationen der *Hängenden Gärten* offen aus. Im Orient erkennt er „Wunder und Märchen“, „Schweifen der Sinne“, „Erregungen des Leibes“, „Brennen der Triebe“, „Gefahr der Ent-staltung durch Zerflattern oder Zersprühen“. Das griechisch geprägte Europa dagegen bedeutet für ihn „Gesetz“ und „Gestalt“, „Schicksal“ und „Maß“, „Mitte“ und „fester Grund“. Das antike Erbe Georges habe es ihm erlaubt, das orientalische Schweifen der Sinne zu bändigen und ihm die bestimmte Gestaltung entgegenzusetzen. (Gundolf: George [Anm. 9], S. 115ff.)

wunsch werden zu beherrschen gesucht, indem sie in den abgegrenzten Bereich eines imaginären Orients ausgelagert werden.

V.

Die grenzziehende Rahmung des Orientalischen und alles dessen, was mit ihm assoziiert ist, bedeutet indes nicht einfach seinen Ausschluss, sondern zugleich auch seine Integration. Es ist signifikant, dass George genau in dem Moment, in dem er die *Hängenden Gärten* im Rahmen der *Bücher* im Spätjahr 1898 erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorlegt, auch den *Algabal* erstmals öffentlich erscheinen lässt, der inzwischen gewachsenen Distanz zum Komplex des Orientalischen entsprechend allerdings nicht als Einzelausgabe, sondern zusammen mit den vorangestellten *Hymnen* und den *Pilgerfahrten*, also ebenfalls in einem größeren Rahmen, der die Bedeutung der einzelnen Gedichtsammlung relativiert.³¹ Schon früh ist bei George der Aufbau eines bewusst geplanten und strukturierten Gesamtwerks erkennbar, der sich schließlich in der von ihm selbst betriebenen *Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung* (1927-1934) vollendet. Der thematische Parallelismus in der Abfolge der jeweils drei Gedichtsammlungen der *Bücher* und des Bandes *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal* ist dabei mehrfach bemerkt worden.³² Indem der orientalischen Welt beide Male ein genau definierter Platz im Rahmen einer übergeordneten Struktur zugewiesen wird, können Exklusion und Inklusion zugleich vollzogen werden. Mit der Integration in eine umfassende Struktur ist der Anspruch auf Beherrschung durch die äußere Form verknüpft. Vom Orient gilt so seit den *Hängenden Gärten*, was der späte George einmal von der Musik sagt, die schon im *Algabal* mit dem Orientkomplex eng verwoben ist: „Es ist Unsinn, dass ich gegen Musik wäre. [...] Musik ist auf einer untersten Stufe zum Bändigen gar nicht zu entbehren. Nur dass man alles auf seinen richtigen Platz stellt. Darauf kommt es an.“³³

Die Integration des Orientalischen im Spätwerk vollzieht sich wesentlich als eine dialektisch verstandene ‚Aufhebung‘, die Negation, Aufbewahrung und Höherstufung gleichermaßen umfasst. Das zeigt sich zum einen darin, dass das Orientmotiv nach 1900 von der Oberfläche der Georgeschen Texte fast ganz verschwindet und allenfalls punktuell noch einmal hervorbricht – wie etwa in

31 Die *Bücher* erschienen in erster öffentlicher Ausgabe im Herbst 1898 bei Bondi in Berlin mit der Jahreszahl 1899. Die Ausgabe *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal* erschien mit derselben Jahreszahl versehen im November 1898 ebenfalls bei Bondi (Michael Winkler: George. Stuttgart: Metzler 1970, S. 1f.).

32 Vgl. etwa David: Stefan George (Anm. 9), S. 117.

33 Landmann: Gespräche (Anm. 24), S. 199.

dem Gedicht *Ellora* aus dem *Siebenten Ring* (1907), das auf den gleichnamigen indischen Pilgerort in der Nähe von Aurangabad verweist und, nach dem *Algal* und den *Hängenden Gärten*, noch einmal das Motiv der östlichen Weltverneinung anschlägt:

Pilger ihr erreicht die hürde.
 Mit den trümmern eitler bürde
 Werft die blumen werft die flöten ·
 Rest von tröstlichem geflimme!
 Ton und farbe müsst ihr töten
 Trennen euch von licht und stimme
 An der schwelle von Ellora. (W I, 306)

Gerechtfertigt ist dieses Motiv hier dadurch, dass es im Rahmen des Zyklus seinen genau definierten, „richtigen Platz“ einnimmt. Denn das Gedicht steht innerhalb des Bandes gegen Ende des vierten Teils („Traumdunkel“), der sich an den zentralen, vom Leben und Tod des neuen Gottes handelnden „Maximin“-Teil anschließt, und zeigt, folgt man der Deutung Davids, eine Perspektive, dem entschwundenen Gott nachzufolgen und mit ihm eins zu werden.³⁴ Die Weltabsage wird gleichsam gebändigt dadurch, dass sie lokal eingegrenzt bleibt und einem Gesetz der künstlerischen Form folgt. Keineswegs dominiert sie die Gedichtsammlung. Der *Siebente Ring* als Ganzes zeichnet sich im Gegenteil gerade durch seine gegenüber dem Frühwerk gesteigerte Weltzugewandtheit aus, eine Zugewandtheit allerdings nicht zu einer zeitlich oder räumlich fernen Welt, sondern zur eigenen Welt, auch wenn, besonders in den „Zeitgedichten“, diese Zuwendung in Form scharfer Kritik erfolgt.

Zum anderen zeigt sich die Aufhebung des Orientalischen im Spätwerk daran, dass es nicht einfach verschwindet, um gelegentlich noch einmal zum Vorschein zu kommen, sondern in andere Konzepte aufgeht und in transformierter Gestalt erkennbar bleibt. Zu denken ist hier vor allem an das Konzept des Dionysischen. Es spielt schon im Frühwerk Georges eine Rolle,³⁵ gewinnt allerdings eine noch größere Bedeutung im Spätwerk. Die enge Verwandtschaft des Dionysischen mit dem Orientalischen lässt sich an dem Umstand ablesen, dass es in Georges Texten großenteils ähnliche Zuschreibungen auf sich zieht wie dieses. Die diskursive Annäherung des Dionysos an den Orient ist ein Vorgang, der im deutschen Sprachraum verstärkt seit Hölderlin zu beobachten ist und insbeson-

34 Vgl. David: Stefan George (Anm. 9), S. 268.

35 Vgl. etwa das Gedicht *Siedlergang* zu Beginn der *Pilgerfahrten* (W I, 27), in dem das lyrische Ich auf in der freien Natur tanzende Frauen, moderne Bacchantinnen, trifft, die es ebenso anziehen wie abstoßen.

dere bei J.J. Bachofen und Nietzsche seine Spuren hinterlassen hat.³⁶ Gleichzeitig erschien Apoll zunehmend als eigentlich abendländischer Gegengott. In Nietzsches Gegenüberstellung des Apollinischen und Dionysischen, des Prinzips der klar abgegrenzten plastischen Gestalt und des Prinzips der rauschhaften Entgrenzung und Auflösung, die der Philosoph vor allem mit der Musik assoziierte, hat diese Opposition ihre wirkmächtigste Formulierung gefunden.³⁷

Stefan Georges neuer Gott Maximin, in dessen Zeichen sich seine Abkehr vom Orient und Heimkehr ins Eigene vollendet, vereinigt nun in synkretistischer Weise Attribute sowohl des Apoll als auch des Dionysos.³⁸ Die Heimkehr aus der (imaginären) Fremde bedeutet nicht, dass der Orient einfach zurückgelassen wird, vielmehr bringt der Heimkehrer aus ihm etwas nach Hause mit: „Ich fahre heim auf reichem kahne“ (W I, 141), heißt es schon im Gedicht *Rückkehr* aus dem *Jahr der Seele* (1897). Gerade deshalb kann von einer dialektischen ‚Aufhebung‘ des Orientalischen im Spätwerk gesprochen werden. Die Apollinische und Dionysische und damit – im diskursiven Kontext der Zeit wie des Georgeschen Gesamtwerks – Abendländisches und Orientalisches in sich integrierende Doppelnatur Maximins wird vor allem in dem die ‚Lehre‘ des Kreises enthaltenden *Stern des Bundes* (1914) betont. Gleich im zweiten Gedicht des „Eingangs“ liest man:

Der du uns aus der qual der zweiheit löstest
 Und die verschmelzung fleischgeworden brachtest
 Eines zugleich und Andres · Rausch und Helle:
 [...]
 Wir schmückten dich mit palmen und mit rosen
 Und huldigten vor deiner doppel-schöne
 Doch wussten nicht dass wir vorm leibe knieten
 In dem geburt des gottes sich vollzog. (W I, 350)

Mit der „zweiheit“, aus der Maximin die Jünger des Kreises erlösen soll, ist zunächst die Zweiheit von Mensch und Gott, Leib und Geist, Immanenz und

36 Alle drei Autoren haben auf George entscheidenden Einfluss gehabt. Zur Bedeutung Hölderlins vgl. Achim Aurnhammer: Stefan George und Hölderlin. In: *Euphorion* 81 (1987), S. 81-99; Osterkamp: *Poesie der leeren Mitte* (Anm. 15), S. 137ff. Zu den Nachwirkungen Bachofens und Nietzsches vgl. Georg Dörr: *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern*, Stefan George und in der Frankfurter Schule. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

37 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: ders.: *Werke*. Hg. von Karl Schlechta. München: Hanser 1969. Bd. I, S. 19-134.

38 Dazu kommen Eigenschaften weiterer Götter wie Eros, Hermes oder Christus. Vgl. Strodtzoff: *Zivilisationskritik und Eskapismus* (Anm. 11), S. 259ff.

Transzendenz gemeint, dann aber auch die Differenz des Apollinischen und Dionysischen, oder wie es hier heißt: von „Helle“ und „Rausch“, den Attributen des Licht- bzw. des Weingottes. Maximin bedeutet die „verschmelzung“ von beidem. Diese Lesart wird gestützt, wenn im „Zweiten Buch“ desselben Gedichtbandes über den Gott gesagt wird:

ER ist Helle . . wenn er leuchtet
 Hülle nicht dein haupt im wege
 Klarsten scheins wo wir der dinge
 Lachen in kristallner höh!
 ER ist Dunkel und er reisst uns
 In die fluten wo wir schauern
 Blind und trunken . . (W I, 371)

Dionysisch sind neben dem Rausch („trunken“) auch das „Dunkel“, in dem sich alle erkennbaren Differenzen verlieren („Blind“), und die „fluten“, in denen sich die festen Grenzen des Einzelnen auflösen („schauern“). Wie bei Nietzsche steht das Dionysische in Gegensatz zum *principium individuationis*. Ein orientalisches Erbe aber ist in dem so verstandenen Dionysischen insofern aufgehoben, als auf der Stufe der *Hängenden Gärten* die Preisgabe der Individualität und der Wunsch, sich in Entsagung der Welt in die rauschenden Wogen des Stroms zu stürzen, um dort „aller qual erlösung“ (W I, 113) zu finden, gerade als spezifische Versuchung des Orients erschien.³⁹

Und aus dem strom ein rauschen ihn beschwor:

STIMMEN IM STROM
 Liebende klagende zagende wesen
 Nehmt eure zuflucht in unser bereich ·
 [...]
 und ihr löst euch in ringen
 Gleitet als wogen hinab und hinauf. (W I, 114f.)

Was dort jedoch als ein verbildlichter Todeswunsch zu verstehen war, erscheint im Kontext des Spätwerks positiviert zu dem Wunsch nach neuem Leben jenseits starrer Vereinzelung: „Löse mich aus meiner starre / Dass ich auf ins leben taue“ (W I, 374), lautet im *Stern des Bundes* eine Bitte an Maximin, die gerade auf seine dionysischen, ebenso auflösenden wie verbindenden, Qualitäten Bezug nimmt. Dass die dionysische ‚Lösung‘ im Spätwerk anders als in den *Hängen-*

39 Schon Nietzsche erkennt am „dionysischen Menschen“ Züge, die ihn in die „Gefahr“ bringen, „sich nach einer buddhistischen Verneinung des Willens zu sehnen“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie [Anm. 37], S. 48; vgl. ebd. S. 114).

den Gärten als etwas Positives erscheint, hat seinen Grund darin, dass sie durch den apollinischen Willen zur individuellen Gestalt begrenzt bleibt, dass sie die Einzelnen nicht ins Nichts auflöst, sondern zur Gemeinschaft („wir“) erlöst. Als einen Hinweis auf den orientalischen Ursprung dieses Erlösungspotentials kann man die „palmen“ und „rosen“ verstehen, mit denen Maximin geschmückt wird.

Die Aufhebung des Orientalischen beim späten George vollzieht sich als eine Aufhebung ins Eigene dergestalt, dass der Orient als Gegenwelt, aus der Erlösung kommen könnte, nunmehr gleichwohl ausgedient hat. Das Licht des neuen Tags nach der „weltnacht“ (W I, 256) der entgötterten Moderne kommt nicht aus dem Orient, sondern wird im Okzident, genauer in Deutschland, selbst generiert, indem unter synkretistischem Rekurs auf die nordische, griechische, aber auch christliche Mythologie dionysische und apollinische Potentiale zugleich mobilisiert werden. Die „erlösung“ (W I, 414) nicht nur für den Einzelnen, sondern für die Gesamtkultur erfolgt so aus eigenen Ressourcen. Dies jedenfalls ist die Verheißung, mit der 1917, mitten im ersten Weltkrieg, Georges Gedicht *Der Krieg* endet:

Die jugend ruft die Götter auf . . . [...]

Der an dem Baum des Heiles hing warf ab

Die blässe blasser seelen · dem Zerstückten

Im glut-rausch gleich . . . Apollo lehnt geheim

An Baldur: ›Eine weile währt noch nacht ·

Doch diesmal kommt von Osten nicht das licht.« (W I, 414f.)

Das neue „licht“ ist gleichermaßen das der Lichtgötter Baldur/Apoll und des „glut-rauschs“, in dem Odin/Christus mit Dionysos übereinkommen.⁴⁰ Dass auf den „Zerstückten“ nur zu Vergleichszwecken verwiesen wird, unterstreicht die autochtone Qualität der Kulturerneuerung und die Unabhängigkeit von dem aus dem Osten Kommenden.

40 Zur Auslegung der Antonomasien vgl. Dörr: *Orientalismo* (Anm. 9), S. 116f.; Julia Zernack: *Nordische Mythen in der deutschen Literatur. Eddaspuren bei Stefan George und Karl Wolfskehl*. In: Annette Simonis (Hg.): *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript 2009, S. 19-41, hier S. 21ff. Dörr liest den Vers „Doch diesmal kommt von Osten nicht das licht“ im Sinne der Formel ‚ex occidente lux‘, Zernack erkennt auch einen Verweis auf das völkische Schlagwort ‚ex septentrione lux‘. Nalewski bezieht diesen Vers auf die russische Revolution (Horst Nalewski: *Stefan George: Der Krieg [1917]*. In: Regina Fasold [u.a.]: *Begegnung der Zeiten. Festschrift für Helmut Richter*. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 1999, S. 299-310, hier S. 303). Dem seherischen Gestus des Gedichts entspricht die extreme Deutungsoffenheit der Schlussstrophe.

VI.

Es besteht kein Zweifel, dass im Spätwerk die Aufhebung des Orientalischen ins Eigene sich wesentlich als seine beherrschende Indienstnahme vollzieht, als Bändigung des Dionysischen durch das Apollinische, des sinnlichen Rauschs durch die Form. Die Tendenzen zur Auflösung, die für sich eine Gefahr darstellen, werden formal gebändigt, zugleich wird umgekehrt die eigene Starre dadurch überwunden. Das Verhältnis des späten George zum Orient rückt damit in die Nähe jenes Verhältnisses, das er bereits 1901/02 in dem später in den *Siebenten Ring* aufgenommenen Gedicht *Die Gräber in Speier* in Bezug auf den deutschen Kaiser und Kreuzfahrer Friedrich II. von Sizilien angedeutet hat – wenn man die Äußerungen von Ernst Kantorowicz in seinem Buch *Kaiser Friedrich der Zweite* (1927), an dessen Entstehen George intensiv Anteil genommen hat,⁴¹ als Kommentar dazu verstehen darf. Der „Grösste Friedrich“ erscheint bei George als kulturenumspannende Instanz,

[...] wahren volkes sehnen ·
 Zum Karlen- und Ottonen-plan im blick
 Des Morgenlandes ungeheuren traum ·
 Weisheit der Kabbala und Römerwürde
 Feste von Agrigunt und Selinunt. (W I, 238)

Wie eine Erläuterung des „ungeheuren traums“ liest sich, was Kantorowicz zu Beginn seines Abschnitts „IV. Der Kreuzzug“ schreibt:

Die letzte Stufe der Weltherrschaft beschritt in allen Zeiträumen abendländischer Geschichte nur, wer auch den Orient bezwang und auch den Orient, die andere Welt in sein Reich einbezog. Jeder der Weltherrscher mußte vor dem Aufbau seines abendländischen Reiches – dies scheint ein Gesetz – die Monarchie im Ursprungslande erneuert haben, um sie von dort verjüngt und glanzerfüllt wieder nach dem Westen zurückzuführen.⁴²

41 Eckhart Grünwald: Ernst Kantorowicz und Stefan George. Beiträge zur Biographie des Historikers bis zum Jahre 1938 und zu seinem Jugendwerk „Kaiser Friedrich der Zweite“. Wiesbaden: Steiner 1982, S. 59ff., S. 149ff.

42 Ernst Kantorowicz: *Kaiser Friedrich der Zweite*. Berlin: Bondi 1927, S. 154. Die Bezeichnung des Orients als „Ursprungsland“ entspricht der seit dem 18. Jahrhundert geläufigen Vorstellung einer von Ost nach West verlaufenden Weltgeschichte. So kann etwa schon Goethe im Eröffnungsgedicht seines West-östlichen Divans davon träumen, in „des Ursprungs Tiefe“ zu dringen und unter Chisers Quell sich zu „verjüngen“ (Goethe: *Westöstlicher Divan*. Hg. von Michael Knaupp. Stuttgart: Reclam 2005, S. 11). Delhey erkennt in der Deutung des Stauferkaisers durch Kantowowicz eine „interkulturelle Hybriditätsphantasie“ (Yvonne Delhey: *Orient und Geheimes Deutschland. Friedrich II. von*

Ausfahrt und Rückkehr, ‚Bezwingung‘ des Fremden und ‚Verjüngung‘ des Eigenen: das ist in gewisser Weise auch Georges Programm, wobei einschränkend allerdings gilt, dass sich erstens seine Begegnung mit dem Orient im Unterschied zu Friedrich auf eine rein imaginäre beschränkt und dass zweitens das bezwungene Fremde wesentlich ein in die Ferne projiziertes Eigenes darstellt, die Bezwingung also letztlich eine Selbstbezwingung ist.

Es ist deshalb trotz der bekundeten Sympathie für den Kreuzfahrer unzulässig, Stefan Georges Verhältnis zum Orient auf eine Position zu reduzieren, die die Haltungen und Zuschreibungen des von Said beschriebenen Orientdiskurses, dem es letztlich um eine Rechtfertigung des Kolonialismus geht, nur reproduziert.⁴³ Vielmehr sollte deutlich geworden sein, dass es George bei seinem Bezug auf Orientalisches primär um eine Selbstverständigung, eine Reflexion auf eigene, Georgesche Problematiken zu tun ist, und zwar nicht nur dort, wo er sich wie im *Algabal* mit der fremden Kultur identifiziert, um seinen Abstand zu seiner eigenen Gegenwartskultur ostentativ zum Ausdruck zu bringen, sondern auch dort, wo er wie im späteren Werk gegenüber dem Orient eine deutlichere Grenze zieht. Auch das Orientalische als eine zu beherrschende Gefahr meint wesentlich etwas Eigenes. Es meint zudem nicht einfach etwas Auszuschließendes, dem gegenüber die Selbstdefinition durch Abgrenzung erfolgt, sondern etwas notwendig zu Integrierendes, wenn die eigene Kultur tatsächlich ‚verjüngt‘ und ‚erneuert‘ werden soll.

Um eine Rechtfertigung des Kolonialismus dagegen war es George so wenig zu tun, dass er in der militärischen und ökonomischen Unterwerfung der Welt durch die Mächte Europas nur den Ausdruck jener zivilisatorischen Moderne sah, der sein erbitterter Widerstand galt. Gerade das in das *Neue Reich* aufgenommene Gedicht *Geheimes Deutschland*, das thematisch noch einmal die Rückkehr aus der Fremde in die „heilige heimat“ vollzieht (W I, 426), formuliert zugleich eine unmissverständliche Kritik am Kolonialismus, die Verurteilung eines Zustands,

Wo unersättliche gierde
 Von dem pol bis zum gleicher [Äquator]
 Schon jeden zoll breit bestapft hat
 [...]

Hohenstaufen im Kreis um Stefan George. In: Laura Auteri/Margherita Cottone [Hg.]: *Deutsche Kultur und Islam am Mittelmeer*. Göttingen: Kümmerle 2005, S. 291-313, hier S. 310).

43 Dies gegen die Deutung von Dörr: *Orientalismo* (Anm. 9), S. 122.

Weitste weite vergiftet
 Bis in wüsten die reitschar
 Bis in jurten den senn. (W I, 425)⁴⁴

Die Kritik am kolonialistischen Europa verbindet sich mit einer Parteinahme für die Bewohner und Lebensformen Asiens.

Die Zweideutigkeiten in Georges Verhältnis zum Orient resultieren daraus, dass er sich einerseits in einen Orientdiskurs einschreibt, der im Sinne Saids das Orientalische wesentlich als ein zu beherrschendes Anderes begreift; dass er andererseits aber im Sinne einer gerade in Deutschland mächtigen Tradition, den Orient als Spiegel des Eigenen nutzt, was eine schroffe Abgrenzung und prinzipielle Herabstufung der anderen Kultur ausschließt. Sie resultieren zweitens daraus, dass der erstgenannte Diskurs, aus dem George viele seiner Orientbilder bezieht, in politischer Hinsicht eine Legitimation des Kolonialismus leistet; dass George persönlich dagegen den Kolonialismus klar ablehnt und als Dichter unter dem Primat des Ästhetischen Politik überhaupt skeptisch betrachtet. Sie resultieren drittens daraus, dass George aufgrund seines Interesse an einer Selbstreflexion durch Bespiegelung des Eigenen im Fremden implizit ‚das Orientalische‘ als Wesensmerkmal vom Orient trennt, um es bei sich selbst wiederzufinden, was seiner Annahme von Wesensmerkmalen des Orients zuwiderläuft.

Beschreibbar werden all diese Widersprüche vor dem Hintergrund der hier zugrundgelegten Hypothese zweier konkurrierender Orientdiskurse, die um 1900 im Werk Georges sich kreuzen. Zugleich werfen die Ambivalenzen allerdings die Frage auf, ob dieses Analysedispositiv mehr ist als bloß ein heuristisches Konstrukt. Diskurse ‚gibt es‘ nicht unabhängig vom Diskurs der sie beschreibenden Wissenschaften.

44 Vgl. die Bemerkung gegenüber Edith Landmann: „Der erste Satz jeder Nationalökonomie ist: Der Aufschwung der wirtschaftlichen Kultur in Europa war nur möglich, weil wir sämtliche auf der Erde noch lebenden Naturvölker ausgerottet und uns an ihre Stelle gesetzt haben.“ (Landmann: Gespräche [Anm. 24], S. 50)

