

**ACHIM AURNHAMMER**

Orpheus im George-Kreis

## Orpheus im George-Kreis

Die Literatur der Jahrhundertwende entdeckt – unter dem Einfluß Nietzsches – in Orpheus den Prototyp des modernen Künstlers: Er ist weder dem Apollinischen noch dem Dionysischen allein verpflichtet, sondern verbindet in seiner Kunst geistige Klarheit mit rauschhaften Elementen. In den Rang einer Zentralfigur der Klassischen Moderne erheben den mythologischen Sänger etwa Georg Trakls *Passion* (1914), Yvan Golls *Der neue Orpheus* (1918) und Rainer Maria Rilkes *Sonette an Orpheus* (1922).<sup>1</sup> Dagegen fehlt im Werk Stefan Georges ein entsprechendes mythologisches Programmgedicht. Zudem zitiert George den Mythos von Orpheus und Eurydike nirgends ausdrücklich. Lediglich Worte wie ›Sänger‹ und ›Leier‹ lassen sich als orphische Allusionen deuten oder auf eine durch Orpheus personifizierte Dichtungsauffassung beziehen. In der Forschung blieb bislang aber unbemerkt, daß mehrere Mitglieder des George-Kreises zwischen 1909 und 1919 den Orpheus-Mythos aufgreifen. Ihre Dichtungen wurden von Stefan George autorisiert, erschienen sie doch sämtlich in den *Blättern für die Kunst*, der Zeitschrift seiner »Dichterschule«<sup>2</sup>: Die Reihe dieser Orpheus-Dichtungen

---

<sup>1</sup> Nachdem die stoffgeschichtliche Forschung die Orpheus-Rezeption in der Klassischen Moderne lange vernachlässigte (vgl. etwa Konrat Ziegler: *Orpheus in Renaissance und Neuzeit*. In: Hans Wentzel (Hg.): *Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien*. FS Otto Schmitt. Stuttgart 1950, S. 239–256), liegen mittlerweile neben autorspezifischen Studien auch einschlägige Überblicksarbeiten vor: vgl. Eva-Maria Knittel: *Orpheus im Horizont moderner Dichtungskonzeptionen*. Münster 1998 (Germanistik 13), Manuela Speiser: *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*. Innsbruck 1992 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 47) sowie die materialreiche Studie von Rainer Kabel: *Orpheus in der deutschen Dichtung der Gegenwart*. Diss. [masch.] Kiel 1964. Das Orpheus-Motiv in der europäischen Moderne behandelt Walter A. Strauss: *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*. Cambridge, Mass. 1971. Komparatistisch instruktiv ist auch der Überblicksartikel von Michael Butter und Birte Christ: *Orpheus*. In: Lutz Walther (Hg.): *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon*. Leipzig 2003, S. 180–186. Die poetologische Bedeutung von Rilkes *Sonetten an Orpheus* hat jüngst Jochen Schmidt erhellt (J. S.: *Dichtung als esoterische Sinnstiftung. Rilkes Sonette an Orpheus*. In: Olaf Hildebrand (Hg.): *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Köln/Weimar/Wien 2003, S. 220–241).

<sup>2</sup> Vgl. Karlhans Kluncker: *Blätter für die Kunst. Zeitschrift der Dichterschule Stefan Georges*. Frankfurt a.M. 1974.

eröffnet Karl Wolfskehl's Eingangsszene zu dem Mysterienspiel *Orpheus* (1909).<sup>3</sup> Ihr folgt 1910 ein vierteiliger Sonett-Zyklus von Ernst Bertram.<sup>4</sup> Die zehnte Folge der *Blätter für die Kunst*, die 1914 erschien, enthält zwei Orpheus-Dichtungen: die zweite Szene von Wolfskehl's Mysterienspiel *Orpheus* sowie den Vers-Dialog *Orpheus und Eurydike* von Friedrich Gundolf.<sup>5</sup> In der letzten Folge der *Blätter für die Kunst* aus dem Jahre 1919 findet sich schließlich Ludwig Thormaehlens Gedicht *Orpheus*, das ein lyrisches Triptychon einleitet.<sup>6</sup>

Stefan George betrachtete die Orpheus-Dichtungen als Zeugnisse seines Kreises. Dies erhellt nicht zuletzt aus dem Umstand, daß er nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges in die zehnte, sogenannte »Kriegsfolge« der *Blätter für die Kunst* die dramatischen Orpheus-Szenen von Wolfskehl und Gundolf noch nachträglich einrückte.<sup>7</sup> Die unterschiedlichen Orpheus-Dichtungen lassen sich als Ausfaltungen eines poetologischen Programms lesen, in dem der George-Kreis seine ästhetische Neuorientierung nach dem *Siebenten Ring* (1907) reflektiert.

### Karl Wolfskehl's *Orpheus*-Mysterium (1909/14)

Karl Wolfskehl's Mysterium *Orpheus* gehört zu den nachhaltigen Bemühungen des George-Kreises um eine »erneuerung des dramas«<sup>8</sup>. Wolfskehl

<sup>3</sup> Karl Wolfskehl: *Orpheus*. Ein Mysterium. In: *Blätter für die Kunst*. VIII. Folge (1908/09), S. 53–61. Wenig später erschien ein Separatdruck – zusammen mit dem Drama *Sanctus* (K. W.: *Sanctus – Orpheus*. Zwei Mysterien. Berlin: Verlag der *Blätter für die Kunst* 1909).

<sup>4</sup> [Ernst Bertram:] *Orpheus* I–IV. In: *Blätter für die Kunst*. IX. Folge (1910), S. 149–151.

<sup>5</sup> Vgl. [Karl Wolfskehl:] *Orpheus* II. In: *Blätter für die Kunst*. X. Folge (1914), S. 28–32, und [Friedrich Gundolf:] *Orpheus und Eurydike*. In: *Blätter für die Kunst*. X. Folge (1914), S. 52–54.

<sup>6</sup> [Ludwig Thormaehlen:] *Orpheus Dionysos Apollon*. In: *Blätter für die Kunst*. XI/XII. Folge (1919), S. 235–236, hier S. 235.

<sup>7</sup> Vgl. Kluncker (Anm. 2), S. 45: »Die Einleitung des Bandes [scil. der am 12. November 1914 erschienenen zehnten Folge der *Blätter für die Kunst*] sagt zwar, daß die gesamte Folge schon vor Kriegsbeginn fertiggestellt worden sei, doch ist sicher Gundolf's *Orpheus und Eurydike* [!] und vielleicht auch Wolfskehl's *Orpheus* nach Kriegsausbruch eingefügt worden«. Grundlage für diese Annahme ist Stefan Georges Brief vom 14. Oktober 1914 aus Berlin, in dem er Gundolf »um abschrift des *Orpheus* [bittet] den wir damals in Heidelberg lasen ... *Blätter für d. Kunst* sind im gang« (Stefan George – Friedrich Gundolf: Briefwechsel. Hg. von Robert Boehringer und Georg Peter Landmann. München/Düsseldorf 1962, S. 269f., hier S. 270).

<sup>8</sup> *Blätter für die Kunst*. VIII. Folge (1908/09), S. 6f. Entsprechende Aufsätze von Friedrich

bekundet in der Nachschrift zur ersten Orpheus-Szene neben einer Kritik am »vielartigen oberflächengeflunker« im zeitgenössischen Theater vielsagend: »Wenn heut ein drama möglich ist [...] dann wird nur der fernen gemeinde die sich selber traumwissend in der gnade fühlt diese geheimnisvolle mutterschaft vergönnt.«<sup>9</sup> Sprachlich-stilistisch ähnelt Wolfskehls Mysterium freilich expressionistischen Neuerungsversuchen: Die reimlosen Verse stimmen zwar in der Silben- und Hebungsanzahl weitgehend überein – Zehn- respektive Elfsilbler mit fünf Hebungen –, doch sorgen Rhythmuswechsel, Enjambements, Zäsuren und harte Fügungen für eine innere rhythmische Spannung. Diesen Eindruck verstärken neben grammatischen Stilmitteln wie Inversionen und Ellipsen lexikalische Eigenheiten wie Neologismen und archaisierende Komposita.<sup>10</sup> Charakteristisch für Wolfs-

---

Gundolf im Londoner Archiv, vgl. Kluncker (Anm. 2), S. 93. Zu Wolfskehls Anteil an der Schaffung eines neuen symbolistischen Dramas vgl. Paul Gerhard Klussmann: Wolfskehls Entwurf eines neuen Dramas: Das Beispiel der »Saul«-Dichtung. In: *Castrum Peregrini* 32 (1983), Heft 156–158 (Karl Wolfskehl Kolloquium. Hg. von P.G. Klussmann in Verb. mit Jörg-Ulrich Fechner und Karlhans Kluncker), S. 86–110, und die knappe Würdigung von Rainer Kabel (Anm. 1), S. 153–165.

<sup>9</sup> Vgl. Karl Wolfskehl: Vorbemerkung über das drama. In: *Blätter für die Kunst*. VIII. Folge (1908/09), S. 62f., hier S. 62. Welche Bedeutung sowohl Wolfskehl als auch George dem dramatischen Versuch beimaßen, bestätigt der Einzeldruck von Wolfskehls *Orpheus I* – zusammen mit dem Drama *Sanctus* (vgl. Anm. 3). Kabel (Anm. 1), S. 164, betont den Zusammenhang der beiden Mysterien *Orpheus* und *Sanctus*, um Fritz Usingers These eines angeblichen »Gegensatzes« zwischen den Dichtungsauffassungen Wolfskehls und Georges zu erhärten. Beide Szenen des *Orpheus*-Mysteriums (Anm. 3 und 5) wieder in K.W.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Margot Ruben und Claus Victor Bock. Bd. 1: *Dichtungen, Dramatische Dichtungen*. Hamburg 1960, S. 298–311 (im folgenden zitiere ich das Mysterium unter Angabe von Akt und Vers). Zwar finden sich in Wolfskehls Nachlaß, den das Deutsche Literaturarchiv Marbach verwahrt, umfangreiche Entwürfe für den dritten Akt, doch blieb sein *Orpheus* ein Fragment. – Wie sehr Wolfskehl selbst sein *Orpheus*-Mysterium schätzte, da es »die ganze Summe [s]einer Frühzeit« darstelle und enthalte, geht aus seinem Brief vom 15. November 1945 an Wolfram von den Steinen hervor (In: K. W.: *Zehn Jahre Exil. Briefe aus Neuseeland 1938–1948*. Hg. von Margot Ruben. Mit einem Nachwort von Fritz Usinger. Heidelberg/Darmstadt 1959 (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 13), S. 237–239, hier 238). Rudolf Alexander Schröder mokierte sich dagegen über das »keimende Zukunfts-drama« der »Bundesbrüder«: »Nun, dieser Embryo wird nicht zum Kind, geschweige denn zum Manne reifen« (In: *Süddeutsche Monatshefte*. Oktober 1909, S. 449).

<sup>10</sup> Vgl. etwa »frieseln« (I, V. 99 und II, V. 74), »im Grundverflochten« (I, V. 101) »allgeraselt« (I, V. 114), »schollig« (II, V. 21), »stiergenackt« (II, V. 37), »bröckelschutt« (I, V. 4), »randgeklipp« (I, V. 5), »wimpelüberflogen« (I, V. 65), »innendunkel« (II, V. 40); archaisierend muten Komposita an wie »Schattenvogt« (I, V. 10), »nattermstich« (I, V. 121), »trauergang« (I, V. 140f.), »gäh hunger« (II, V. 30). Auch Wolfskehls Ersparung des Personalpronomens ist durchaus zeittypisch wie z. B.: »Was scheuchst das meer?« (I, V. 14), »Hier stehst« (I, V. 117), »trägst Orpheus« (II, V. 36).

kehls Dramenstil sind auch die zahlreichen Wiederholungsfiguren: Sie rhythmisieren und intensivieren die Sprache.<sup>11</sup> Noch stärker prägen Paronomasien und Polypota den lyrisch-dramatischen Duktus. Formulierungen wie »gischtest am eignen gischt« (I, V. 13), »ergossnes ergiessen wir« (I, V. 56), »Vergeht in euch · vergangene« (I, V. 78), oder »umfass uns die umfasser« (II, V. 110) schaffen eine Sprachmagie, die, durch Alliterationen wie »waldschlucht und wüste« (I, V. 31), »rüttelst ruh und reizest ruh« (I, V. 85), oder »weisslich weiter wies« (II, V. 46) verstärkt, die bloße Wortbedeutung transzendiert. Die eigentümliche Sprachmagie entspricht der Wirkungsabsicht des Mysteriums: sie entrückt den Leser in einen überzeitlichen, nur in der dichterischen Sprache bestehenden Kosmos.

Die erste Szene spielt in der »Unterwelt« und schildert die Ankunft des Orpheus bei den Schatten. Die Szene ist dreigeteilt: während der erste Teil die Unterredung des Orpheus mit dem Schattenchor präsentiert, bildet das Streitgespräch Plutos mit Orpheus den Mittelteil. Der Schlussteil setzt mit dem Lied des Orpheus ein und enthält die Zustimmung Plutos zur Auslieferung Eurydikes. Wolfskehls »Schattenbezwinger«-Szene entspricht Orpheus' Gang in die Unterwelt, wie sie Ovids *Metamorphosen* (X, V. 1–52) schildern. Doch ergänzt Wolfskehl den Mythos insofern, als er das Verhältnis des Sängers zu den Toten und zu den Göttern reflektiert.

Orpheus avanciert bei Wolfskehl zu einem Mittler zwischen Leben und Tod. Den Schatten gegenüber bezeichnet er sich als »den Brückenlosen« (I, V. 35): »[ich] war bei euch schatten · denn ich war nirgends mehr« (I, V. 39). Er kommt, getrieben von dem Verlust der Geliebten, als »eines schattens schatten« in die Unterwelt und ruft dem Schattenchor das verlorene Leben in Erinnerung, bis Eurydikes Stimme ertönt. Als Orpheus deren Verkörperung beschwört, erscheint Pluto. Die Erzählung vom Tod der Geliebten und die kosmische Trauer um die Tote wecken im Gott der Unterwelt unwillkürlich die Erinnerung an den Tod seiner Gemahlin Proserpina. Zwei geteilte Verse illustrieren, wie die mythologische Analogie bei Pluto zu einem intensiven Nacherleben gesteigert wird: Pluto verschränkt die orphische Erzählung vom Tod Eurydikes mit der Entführung des »Mädchens« (»Kore«) Persephone:

<sup>11</sup> Auffällig sind neben den Anadiplosen wie »ich seh | seh mich« (I, V. 61f.), »wie du lachst · | Lachst!« (I, V. 67f.), oder »Rollend und rollend« (II, V. 1), viele Anaphern: »Ich wusste nicht [...] | Ich wusste nicht [...]« (I, V. 62f.), »[...] grüngestreckter bucht · | Grüner bucht [...] | Grüner bucht...« (I, V. 62–64), »Hin durch [...] | Hin durch« (II, V. 8f.), »Was tönt so hell was tönt so laut?« (II, V. 35).



Mythos mit dem romantischen Motiv vom verlorenen Schatten – ein Außenseiter der Gesellschaft, der Prototyp des ›poète maudit‹.<sup>12</sup> Wolfskehls eigenständige Mythoskorrektur verinnerlicht die äußere Handlung, indem sie Eurydike zur Seele des Dichters werden läßt.<sup>13</sup> Tatsächlich nennt Orpheus im zweiten Teil des Mysteriums die wiedergewonnene Eurydike »Beflügler meines schreitens« (II, V. 91) und »der nacht entrungener Falter« (II, V. 92). Damit spielt Wolfskehl ebenso auf den Topos des ›Seelenschmetterlings‹ Psyche an wie auf das platonische Seelengefieder. In konsequenter Fortführung dieses Bildes wird Orpheus, mit seinem Seelenschatten begabt, zu einem anderen Hermes: »Am fuss | Den goldnen flügel göttlichen siegs« (II, V. 94f.). Er übernimmt die Rolle eines ›Seelenführers‹ und gleicht damit der Hermesfigur in Rilkes 1904 entstandenem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes*.<sup>14</sup> Gleichzeitig relativiert Wolfskehls Mythoskorrektur den paganen Kontext: sein Orpheus rückt auch in die Nähe des christlichen Erlösers, der als Mittler zwischen Göttern und Menschen wirkt.

Die zweite Szene des Mysteriums tendiert noch stärker als die erste zur Monodie. Es spricht fast ausschließlich Orpheus, nur in vier geteilten Versen kommt Eurydike zu Wort. Die Szene schildert die Rückkehr des schattenlosen Orpheus zur Welt. Den Stadien der Rückkehr entsprechen unterschiedliche Redehaltungen. Nach der Beschreibung des Weges, die Orpheus langsam wieder körperliches Selbstgefühl gewinnen läßt (II, V. 1–46), resümiert der Sänger seine Begegnung mit Pluto (II, V. 47–80) und zitiert dessen Spruch: »aufwärts nimm sie dir am fuss | Den eignen schatten lässt du uns dein schatten | Sei fortan Euridike bis« – [...]« (II, V. 59–61). Mit der Aposiopese des zitierten Schiedsspruches rekapituliert Orpheus seine eigene Wiedergeburt: »Er rührte weckte rückgebar mich Orpheus« (II, V. 67). Die Erinnerung der eigenen Wiedergeburt als Schattenloser paart sich mit dem Bewußtsein, daß ihn Eurydike als Seelenschatten und »Schwinge« ans Licht führt. Im Schlußabschnitt zeigt sich Orpheus von Eurydikens Verkörperung überwältigt. Nach einem inneren Widerstreit (›ich

<sup>12</sup> Vgl. zum Motiv des verlorenen Schattens Gero von Wilpert: Der verlorene Schatten. Variante eines literarischen Motivs. Stuttgart 1979. Einen motivgeschichtlichen Überblick bietet Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart 81992, S. 714–716, s. v. Schlemihl.

<sup>13</sup> So bereits von Kabel (Anm. 1), S. 234, zu Recht festgestellt.

<sup>14</sup> Strauss (Anm. 1), bes. S. 171–175, leitet den Seelenführer in *Orpheus. Eurydike. Hermes* aus der Engelsgestalt ab, welche die Kohärenz von Rilkes Orpheus-Dichtungen ausmache; vgl. dazu die Interpretation von Barbara Neymeyr: Poetische Metamorphosen des Orpheus-Mythos bei Rilke. Von seinem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* bis zu den *Sonetten an Orpheus*. In: *ZfdPh* 118 (1999), Sonderheft, S. 25–59.

wider mich« [II, V. 114]) siegen die Sinne über den Verstand und besiegeln damit den erneuten Verlust der Geliebten:

[...] auge schau nicht zurück  
Ich halte meine stirne mit der hand (II, V. 113)

Die Vereinigung im Kuß und Blick bewirkt – durch das parenthetische Polysyndeton ausgedrückt – die mythische Trennung:

[...] in mich Euridike  
Ich muss dich trinken · licht · in meinen leib  
Mein mund gar auf? Lippe du lippe – blick  
Und ring und blitz – was zischt · verglimmt mir .. (II, V. 120–123)

Doch die Schlußverse, die auf Orpheus und Eurydike verteilt sind, modifizieren die Trennung der Liebenden in eigentümlicher Weise:

[EURIDIKE]	Orpheus
Orpheus auf immer .	
[ORPHEUS]	immer
[EURIDIKE]	schattenlos! – – –
<i>Euridike verschwindet. Orpheus stürzt zusammen.</i>	
(II, V. 123f.)	

Eurydikens letztes Wort ist – Wolfskehl wies selbst darauf hin<sup>15</sup> – »doppelt-sinnig«. Denn »schattenlos« bezeichnet sowohl den Verlust des geliebten Seelenschattens wie des Körperschattens, den Orpheus in der Unterwelt zum Tausch zurücklassen mußte. Wolfskehls Adaption des Mythos macht damit das »Schattenlos« zu einem überzeitlichen Signum des Dichters, das ihn zugleich von den Menschen isoliert und den Göttern annähert. Tatsächlich sollte die geplante dritte Szene des Mysteriums – »den Mythos um- oder vielleicht ausdeutend« – das grausame Ende durch die Mänaden zur Apotheose erklären: Dem Sänger sollte »ein von höchster Priesterin zur Spähe ausgesandter Mädchenchor mit dem leiblichen Ende die Vergottung verleihen, die durch sein doppelt-sinniges »Schattenlos« vorgesichert, ja bereits metaphysisch vorhanden war«. <sup>16</sup>

<sup>15</sup> Vgl. Karl Wolfskehl am 15. November 1945 an Wolfram von Steinen (Anm. 10), S. 238.

<sup>16</sup> Ebd. So zitiert im unveröffentlichten *Orpheus* III die »Stimme« des Chors, die Orpheus auf seine himmlische Zukunft vorbereitet, das leitmotivische »Schattenlos«:

Bisher blieb unbemerkt, daß der geteilte Schlußvers in der zweiten Szene des Mysterienspiels aus Adelbert von Chamisso's Erzählung *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* (1814) stammt. Peter Schlemihl, Idealtyp einer »scheinbar bevorzugten und beneidenswerten, aber [...] einsamen Existenz«<sup>17</sup> wie des entfremdeten Künstlers, faßt in einer Parenthese sein Außenseitertum so zusammen: »Morgen sollt' ich – *auf immer schattenlos*, um die Hand der Geliebten anhalten«.<sup>18</sup> Dieses Zitat eines romantischen Motivs zeigt: Wolfskehl hat den Orpheus-Mythos als Dichterweihe gestaltet. Der Sängers des Lebens wird durch seinen Gang in die Unterwelt zum Außenseiter und zugleich zum Sängers der Toten und der Erinnerung, der »Mnemosyne«: Sowohl Menschen wie Götter bedürfen seiner als Mittler und Künders.

### Friedrich Gundolfs Dialog *Orpheus und Eurydike* (1914)

Neben der zweiten Szene aus Wolfskehls *Orpheus*-Mysterium enthält die Kriegsfolge der *Blätter für die Kunst* Friedrich Gundolfs lyrischen Dialog *Orpheus und Eurydike*.<sup>19</sup> Anders als bei Wolfskehl steht bei Gundolf Eurydike im Vordergrund. Von den 88 Versen, jambischen Fünfhebern mit wechselnden Kadenz, entfallen 53 auf Eurydike. Die Aufteilung und Zuordnung der sechs – freilich ungleichen – Strophen verdeutlicht dieses Verhältnis. Auf Eurydikens vier Strophen antwortet Orpheus mit zwei Strophen. Zudem apostrophiert Eurydike nicht Orpheus, sondern die »Schwestern mit lecken krügen auf den köpfen« (V. 1). Gemeint sind wohl die Danaiden, die Wasser in ein durchlöcherntes Faß schöpfen müssen. Ihr Innehalten illustriert

---

»[STIMME] Sieh übers Meer . . . im Licht | Schwebt <schon> die Göttin. Sie erschafft dein Blick | Ich öffne dir das Auge – schattenlos | Vom Lichte Liebender bist ganz umrungen | Bist ganz durchdrungen, [ORPHEUS] doch ich bin ein Mensch. | [STIMME] Dein sterblich Pfand ist unten bei den Toten.« (Nachlaß Karl Wolfskehl. Dramatisches: Orpheus, Versch. Fassungen. DLA Marbach, Signatur D.71.47, Blatt 31 [Orpheus III, S. 2]).

<sup>17</sup> Vgl. Thomas Mann: Chamisso. In: Th. M.: Adel des Geistes. Stockholm 1948, S. 29–55, hier S. 46.

<sup>18</sup> Vgl. Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihl's wundersame Geschichte. In: A. v. Ch.: Werke. Bd. 1. Hg. von Jost Perfahl und Volker Hoffmann. München 1975, S. 13–67, hier S. 39 [meine Hervorh.].

<sup>19</sup> Gundolfs *Orpheus und Eurydike* (Anm. 5 – darauf beziehen sich die eingeklammerten Verszahlen) ist noch nicht eigens gewürdigt worden. Vgl. dazu die Überblicksdarstellungen von Hilde Gottschalk: *Wesen und Form der Gespräche aus dem Kreis der Blätter für die Kunst*. Limburg an der Lahn 1932 [Diss. Frankfurt a.M. 1932], und von Jörg-Ulrich Fechner: *Gundolfs Zwiegespräche und Versspiele. Eine Sonderform des lyrischen Dramas im Umkreis Stefan Georges*. In: *Euphorion* 75 (1981), S. 178–193.

schon bei Ovid beispielhaft, wie der orphische Gesang den mythischen Wiederholungszwang außer Kraft setzt.<sup>20</sup> In einer scheinbaren Paradoxie beneidet Eurydike die »schicksalvollen« (V. 13) Danaiden um ihr »menscheloos« (V. 22). Der Mittelvers 23 halbiert Eurydikés Rede. Spricht Eurydike in der ersten Hälfte die Danaiden in Imperativformen an<sup>21</sup> und hebt die Differenz von deren weiblichem Geschick zur eigenen Schicksallosigkeit hervor, bestimmt der Gestus des Erinnerns im Präteritum die zweite Hälfte. Eurydike repräsentiert – um einen Terminus Hofmannsthals zu gebrauchen – den Zustand der ›Präexistenz‹: Diesen Zustand, der weder Leben noch Sterben gewährt, bezeichnet Eurydike durch Paronomasien (»Ich hab herabgemusst aus goldnem blühn · | Unblühend noch« [V. 24f.]), Antithesen (»zwischen leib | und unleib · qual und unqual« [V. 35f.]) und Negationen:

Noch eh ich ward [...]
   
Ward ich ins nichtmehrsein hinabgestossen ·
   
Ich nochnichtseiende [...] (V. 30–32)

Das letzte Drittel von Eurydikés Monolog gilt dem Lied des Orpheus:

Den abklang eines klangs vom Paradies ·
   
Des Orpheus lied · noch tödlich in den ohren ·
   
Von seiner stimme die mich droben pries ·
   
Von seiner liebe die mich dort beschworen. (V. 37–40)

Eurydike klagt über das Lied des Orpheus, das ihr eine Existenz vorgaukelte:

Düstere seligkeit für mann und weib:
   
Sich-lebend sehnen! Doch ich war nicht lebend
   
Als in des Orpheus lied · das morgenlang
   
Mein herz umflog und körperlos verschwebend
   
Mir dasein log in meinen untergang. (V. 41–45)

Den Topos von der Kunst als Illusion wendet Eurydike zur Anklage gegen den Sänger und Liebhaber. Sie verlangt die existentielle Beglaubigung der Kunst durch das Leben – die einzig angemessene Form wäre der Liebestod des Sängers. Daß Eurydike daran jedoch kaum noch glaubt, deutet die

<sup>20</sup> Vgl. »nec [...] urnisque vacarunt | Belides« (Ovid: *Met.* X, V. 43f.) (›Belides‹ ist Patronym für Danaiden). Neben den Danaiden nennt Ovid noch Tantalus, Ixion und Sisyphus.

<sup>21</sup> »Ruht [...] aus« (V. 3), »Blickt mich nicht neidig an« (V. 13), »O gönnt mir« (V. 21).

Widerspruchsspannung vom Irrealis des Bedingungssatzes zum Potentialis des Hauptsatzes an:

Wär ich gewesen dort · dann müsste ihn  
 Mein nichtmehrsein mit seiner eignen schwere  
 Gefüllt von sehnsucht zu mir niederzieh ·  
 Bezwingen durch den schauer vor der leere. (V. 46–49)

Aus dem mutmaßlichen Weiterleben des Orpheus folgert Eurydike, daß sie gar nicht existiert habe, sondern nur die poetische Erfindung des Orpheus gewesen sei: Eurydike drückt ihre eigene Präexistenz in der Metapher des ›Bildes‹ aus, die sie zur vorwurfsvoll-zynischen Synekdoche ›Klang aus den Saiten seiner Leier‹ radikalisiert:

Doch war ich nur ein bild das er ersann ·  
 Aus seinem eignen mittagstraum gewoben ·  
 Ein klang der nur aus seinen saiten rann ·  
 Zerrann – und seine saiten schwingen droben! (V. 50–53)

Auf die Schmähung seiner Dichtung als ›Kunst für die Kunst‹ antwortet Orpheus in zwei Strophen. Während Eurydike über ihn, nicht mit ihm spricht, redet er die Geliebte direkt an. Seine erste Strophe nimmt das letzte Wort von Eurydikens Vorwurf als Reimwort auf (›droben‹ / ›loben‹), betont seine unauflösliche Bindung an Eurydike (›Wo du bist muss ich sein‹ [V. 55]) und bezeichnet in einem langen Satzbogen das polysyndetisch ausgeschmückte Lob, das seiner Kunst zuteil wird, als Lobpreis der Geliebten. Gundolfs Orpheus rechtfertigt die ästhetische Autonomie seiner Kunst als Symbolismus und betont deren überzeitliche Macht. Ein bedeutsames Homoioteleuton rahmt die 14 Verse dieser Strophe: »mich« und »Dich«. Die persönliche Bindung ist der Grund der Dichtung, die Leben und Tod, Himmel und Erde, Tag und Nacht, Leid und Verklärung transzendiert. In der zweiten Strophe invertiert Orpheus Eurydikens Vorwurf, nur der ›Klang seiner Saiten‹ zu sein, und erklärt sich seinerseits in weiteren kühnen Synekdochen zu einem Teil der Geliebten:

Ich bin nichts als dein mund · des daseins mund  
 Das du bist · zweifelnde! der widerhall  
 All deiner fülle in der erde räumen ·  
 Der klang · verhaftet in der wesen grund ·

Du bist das herz und ich der schlag · doch schlagend  
Begreifst du dich [...] (V. 68–72)

Doch illustrieren die Synekdochen nicht nur die symbiotische Beziehung zwischen dem Sänger und seiner Geliebten, sondern auch seine identitätsstiftende Leistung: nämlich dem »zu vollen herz«, das sonst unter der Fülle seiner Eindrücke verstummen würde, ein Gefühl seiner selbst zu vermitteln. In der zyklischen Aufnahme der Metonymie vom »Mund der Geliebten« versichert er die Tote des Lebens durch die Kunst des Ausdrucks, der die Voraussetzung jedes Selbstgefühls – auch unter Schatten – ist:

Du horchst bei schatten mit halb taubem ohre  
Verängstet in das grenzenlose rund.  
Mich · deinen mund · hörst du nun wieder singen:  
Du bist dies alles und ich tu dirs kund. (V. 85–88)

Gundolf erhebt damit die orphische Kunst nicht nur zu einer Kunst »unter den Bedingungen der Reflexion«<sup>22</sup>, sondern zu einer Kunst der Reflexion.

### Ernst Bertrams Sonett-Zyklus *Orpheus* (1910)

Die formgeschichtlich besonders interessante Orpheus-Dichtung von Ernst Bertram blieb bislang ebenso unbeachtet wie Gundolfs lyrischer Dialog und Wolfskehls *Mysterium*.<sup>23</sup> Bertrams vier *Orpheus*-Sonette bilden den ersten lyrischen Zyklus und vor allem den ersten Sonettzyklus, der – vor Rilke – Orpheus gewidmet ist. Doch wird Orpheus bei Bertram nicht apostrophiert wie in Rilkes Sonetten. Es sind keine Sonette *an*, sondern *über* Orpheus; zudem treten die Bezüge zum Mythos deutlicher hervor als bei Rilke. Vier Stadien des Mythos hat Bertram poetisch gestaltet: die Liebe des Orpheus zu Eurydike (I), den Gang in die Unterwelt (II), Rückkehr und endgültiger Verlust der Geliebten (III) und grausames Ende wie Verklärung (IV).

<sup>22</sup> Vgl. Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: NA. Bd. 20: Philosophische Schriften. Hg. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 473.

<sup>23</sup> Die vier »Sonette« (so im Inhaltsverzeichnis der *Blätter für die Kunst*) werden im folgenden nach dem Erstdruck (Anm. 4) wiedergegeben.

## I

Er war ganz jung. Sein atem ging zur leier  
 So leicht wie blüten in dem frühen wind ·  
 Ihm waren alle dinge wie zur feier ·  
 Und alle tage nahm er wie ein kind.

Er ging und sang. Die welle glitt ihm nach.  
 Die sommerbäume folgten seinem schritt ·  
 Und alle blumen · die er niemals brach ·  
 Und berge · die er ehrte · zogen mit.

Er sah Eurydiken – und unbewegt  
 Erstarrten fels und flut. Denn er vergass  
 Des holden lauts. In welken blumen lag

Die süsse leier trauernd · ungeregt.  
 Sie küssten sich. Bis aus zerdrücktem gras  
 Hervor nach ihr die alte natter stach –

Und seine liebe starb den tönen nach.

Bertrams erstes Sonett schildert den Sänger Orpheus und seine unglückliche Liebe. Im Oktett wird die Vollkommenheit des Sängers vorgestellt: Das erste Quartett malt seine Jugend mit drei Vergleichen aus, das zweite Quartett stellt die bezaubernde, ja elementare Macht des orphischen Gesangs auf die Natur mit Verben der Bewegung dar. Die Liebesbegegnung mit Eurydike, welche die traditionelle Sonettgrenze markiert, durchkreuzt den jambischen Gleichklang und bringt die Bewegung zum Stillstand. Die Erstarrung der im alliterierenden Hendiadyoin »fels und flut« repräsentierten Natur verdeutlicht die Semantik der Reimwörter »unbewegt« und »ungeregt«. Die Natur verliert ihr Leben, da Orpheus über seiner Liebe seine Dichtung vergißt: Dem letzten Terzett ist das »Er« als anaphorischer Strophenanfang versagt. Doch als Orpheus die Geliebte durch Schlangenbiß verliert – synkretistisch erinnert »die alte natter« an die Urszene im Paradies – endet seine Liebe wie sein Gesang. Diese überraschende Wendung bietet der »überzählige« Schlußvers.

## II

Nun war der töne goldene betörung  
 Hinweggewischt von dem entfärbtem grund ·  
 Da klang in ihm die meisternde beschwörung  
 Und tat ihm auf den namenlosen schlund:

Da war nicht sein und war doch eine welt ·  
 Da waren lichter und da waren seen ·  
 Und all das ungestaltete geschehen  
 Klang wie aus ihm und war um ihn gestellt ·

Als säng er dies und schüfe seinen sinn ·  
 Sänge die grotten und die fluttergänge ·  
 Und irre schatten hin und her und hin.

Blut bettelnde · und hohe und verfluchte.  
 Und dunkle götter oder dunkle sänge  
 Gewährtem ihm die seele die er suchte.

Bertrams Orpheus in der Unterwelt repräsentiert, wie ihn das zweite Sonett schildert, ein neues künstlerisches Stadium. Die neue Qualität des Gesanges illustriert der Kontrast der Reimwörter »betörung« und »beschwörung«: Der erotische Zauber ist einem magischen Bann, die gesteigerte Präsenz dem Andenken gewichen. Im »neuen« orphischen Gesang ist der äußere Glanz der »töne«, in der synästhetischen Metapher »goldene betörung« veranschaulicht, nurmehr vergeistigt. Denn es ist die »innere Musik«, die Orpheus die Tore des Hades öffnet. In anaphorischen Existenzsätzen (»Da war nicht [...] war doch« | »Da waren [...] da waren«) wird die Unterwelt als fremde »ungestaltete« Gegenwelt dargestellt, welcher der apollinische Sänger zunächst fremd gegenübersteht. Doch im fiktiven Vergleich, der das Sextett eröffnet, formiert sich diese Gegenwelt zur orphischen Schöpfung, die ihr Dasein dem transitiv gebrauchten und anaphorisch intensivierten Verbum »Singen« verdankt. Daher bleibt bei Bertram auch die Instanz, die Orpheus den Rückweg mit Eurydike gewährt, in der Schweben einer Alternative: »dunkle götter oder dunkle sänge«.

### III

Ihm war geraunt: »Ein schatten folgt dir nach –  
 Der du nicht schatten · wende nicht den blick  
 Nach schattendem · du steigender · zurück:  
 Was dir bestimmt erschaut du nur als tag.

Du bist allein. Ein schatten folgt dir nach.  
 Du bist allein auf jedem weg ins licht.  
 Saugende sind sie · seelen sind sie nicht.  
 Du glaube nur: ein schatten folgt dir nach.«

Er stieg getreu. Doch aller toten dinge  
 Furchtbar geschlecht umwand ihn so mit grauen  
 Und einsamkeit und jedem starren ringe ·

Dass seine seele schrie · einmal zu schauen ·  
 Und seine arme · armen sich zu gatten:  
 Er wandte sich · schon mit dem blick im blauen –

Und augenlos ins leere schwand der schatten.

Das Oktett des dritten Sonetts referiert die anonyme Bedingung zur Rückkehr (»Ihm war geraunt«) in direkter Rede. Ein dreifaches Homoioteleuton »Ein schatten folgt dir nach« (V. 1, 5 und 8) beteuert die Zusage. Gleichwohl zweifelt Orpheus im Totenreich an der lebendigen Zukunft. Das Sextett bringt nach lapidarem Einsatz (»Er stieg getreu«), eingeleitet durch das ad-versative ›doch‹ die tragische Wendung des Mythos. Die Sehnsucht nach seelisch-körperlicher Erfüllung motiviert die verbotene Rückschau: Wie am Übergang zum Licht die Kunst der Form vor dem Willen zum Leben versagt, bringt das Verbum »schrie« zum Ausdruck (V. 12). Denn als unartikulierte vitale Äußerung widerstreitet ›Schreien‹ dem geformten orphischen Gesang. Den zweiten Verlust der Geliebten markiert wie im ersten Sonett erneut ein überzähliger Vers. Die kontrastive Augenmetapher (»blick im blauen« vs. »augenlos ins leere«) und der semantische Gegensatz des Schlußworts »schatten« zu der Reimentsprechung »gatten« unterstreichen das tragische Ende.

#### IV

Wer die tiefen ersah · dem leuchten rosen nicht mehr.  
 Über die blühende wiese ging er · als sei sie leer.  
 Seine miene war wie gefügt von edlem stein ·  
 Seine augen sagten von weitem: lasst mich allein.

Nun klang seine stimme selten und klang so fremd  
 Als wühlte drinnen der laut der jegliche freude hemmt ·  
 Als wüsste sie alles was lebend kein lebendes je ertrug ·  
 Als sänge sie über die wesen einen schattenden fluch.

Da nahte die rasende schar · der nie eine leier sang ·  
 Frönend dem gott der die blinden taumelnd zu taumelnden zwang.  
 Die sehenden augen entflamten ihre mänadische wut ·  
 Über die lichten saiten spielte opferblut –

Sie tobten den siegenden reigen mit kreischen und zimbelschlag ·  
 Gierige augen tranken seinen schwindelnden tag.  
 Er rührte sinkend der leier alte gewaltige macht ·  
 Und stieg in tönenden schauern zu ihr · die er kannte · der nacht.

Im Schlußstein von Bertrams *Orpheus-Zyklus* ist die Sonettform bis zur Unkenntlichkeit deformiert: Vier Strophen zu vier Versen, deren paarweise Sechsheber mit durchgehend männlicher Kadenz unterschiedliche Silbenzahlen (12 bis 16) aufweisen. Doppelsenkungen und Zäsuren wirken wie sprachlich-stilistische Archaismen, ebenso die zahlreichen, insgesamt vierzehn Partizipien. Doch strukturiert die traditionelle Zweiteilung des Sonetts auch dieses Gedicht. Die ersten beiden Strophen schildern Orpheus als Fremden unter den Menschen, drei fiktive Vergleichssätze illustrieren die Fremdheit seiner Stimme (V. 6–8). Den Gegensatz bilden in Strophe 3 und 4 die Mänaden, deren rauschhafte Mordtat zur Verklärung des toten Sängers führt. Die latente Sonettstruktur zeigt sich auch in der spiegelsymmetrischen Anlage. So korrespondiert der Anfang von Vers 8 (»Als sänge sie [die Stimme von Orpheus]«) mit dem Schluß von Vers 9 (»der nie eine leier sang«) wie das orphische Polyphton »lebend [...] lebendes« mit dem mänadischen Polyphton »taumelnd zu taumelnden« kontrastiert. Die bereits im dritten Sonett bedeutsame Augen- und Lichtmetapher erhellt das Stadium des numinosen Seherdichters. Dies bringt bereits der Eingangsvers zum Ausdruck, der den Eingang von Platens todessüchtigem *Tristan* (1825) abwandelnd zitiert: »Wer die Schönheit angeschaut mit Augen | Ist dem Tode schon anheimgegeben.«<sup>24</sup> Doch invertiert Bertram die Konsequenz von ästhetischer Erfahrung und metaphysischer Gewißheit, wie sie der Prätext konstatiert: da Bertrams Orpheus den Tod geschaut hat, hat er keine Augen mehr für das schöne Leben. So kontrastiert die Metonymie der »sehenden augen« (V. 11) nicht nur mit den »blinden«, sondern entrückt im übertragenen Sinn den Seher, in dessen »lichten Saiten« die apollinische Überhöhung fortgeführt wird. Folgerichtig wird bei Bertram der gewalttätige Tod des Orpheus euphemistisch verbrämt (»sinkend«) und in dem paradoxen Bewegungsverb »steigen« verklärt. Die Transfiguration gilt nicht der Wiederbegegnung mit Eurydike, sondern dem Dunkel. Bertrams zyklisch-verallgemeinernde Verklärung von Orpheus' Tod entspricht durch-

<sup>24</sup> August Graf von Platen: *Tristan*. In: A.G. v. P.: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Hg. von Max Koch und Erich Petzet. Bd. 2: Gedichte. T. 1: Balladen und Lieder. Gelegenheits- und Zeitgedichte. Hg. von Max Koch. Leipzig 1909, S. 94f.

aus der gegenwartskritischen Funktion des Mythos im Kreis um Stefan George<sup>25</sup>: mit der Orpheus-Gestalt wird die unzeitgemäße, esoterische Dichtung beglaubigt und idealisiert.

### Ludwig Thormaehlens *Orpheus* (1919)

Ludwigs Thormaehlens *Orpheus* entspricht dem Dichterbild, das die vorgängigen Orpheus-Dichtungen des Kreises kanonisierten. Es eröffnet programmatisch ein mythologisch-poetologisches Triptychon mit den kompletären Rollengedichten *Dionysos* (II) und *Apollon* (III).<sup>26</sup>

#### I

Mein sang ertönt · ich bin nur harfe in der nacht  
Bewegt vom wind von hand und ding die wir des tags nicht sehn.  
Kenn ich mein flehn · wohin mein sehnen wellend schwingt?  
Kenn ich den ruf den strom wo wann er mich durchdringt?

Mein mund erschürft gebet und spruch · der fuss bestäubt  
Von manchem staub! mein aug blieb blind ohn sättigung ·  
So weit ich schwang: so tief verhöhlnen grauns erschütterung  
So weit ich drang: zerronnen lust · schattend erbitterung!

Die lippe klang gepresst vom zwang von schuld und gluten kunde.  
Eurydike noch kaum geküsst des sehnsens stößen sich entwandte ...  
Nur tier und strauch und frau und stern verzaubert führt zum rande  
Zur schwelle hin der nie erstickende der schrei der wunde.

Thormaehlens dreistrophiger *Orpheus* ist metrisch zweiteilig. Denn die Hebungszahlen der jambischen Langverse teilen das Gedicht unmerklich in zwei Hälften. Die ersten sechs Verse sind mit der siebenhebigen Ausnahme von Vers 2 sämtlich Sechsheber, während die zweite Hälfte – abgesehen von dem achthebigen Vers 10 – nur Siebenheber aufweist. Auch die Versenden deuten die Zweiteilung an: Reimen sich in der zweiten Gedichthälfte alle

<sup>25</sup> Dazu sehr allgemein Gerhard Plumpe: Alfred Schuler. Chaos und Neubeginn – Zur Funktion des Mythos in der Moderne. Berlin 1978 (Canon 2).

<sup>26</sup> Ludwig Thormaehlen: Erinnerungen an Stefan George. Hg. von Walther Greischel. Hamburg 1962, S. 175–178, der über die Entstehung der Elften und Zwölften Folge berichtet, gibt keine Hinweise auf sein mythologisches Triptychon, betont lediglich die »Gemeinschaftsdichtung«, welche die letzte Folge der *Blätter für die Kunst* prägt: »Ringen und Kampf um die Selbstgewinnung im Werben um eine höheres Du, und um die Erhaltung eines solchen höheren Du in einem anderen« (ebd., S. 177).

Verse, so in der ersten Hälfte lediglich das Verspaar 3 und 4. Anaphern in Strophe 1 und 2 (»Kenn ich [...] | Kenn ich« [V. 3f.] bzw. »So weit ich [...] | So weit ich« [V. 7f.]) sowie ein Binnen- und Innenreim (»mein flehn [...] mein sehnen« [V. 3] bzw. »schwang« | »drang« [V. 7f.]) etablieren eine formale Korrespondenz der beiden Gedichthälften. Der gehaltliche Widerspruch wird dadurch deutlicher. Denn der anaphorisch intensivierte Innenreim der zweiten Strophe (»schwag« | »drang«) verwendet dieselben Reimwörter der ersten Strophe (»schwingt?« | »durchdringt?« [V. 3f.]), wandelt sie aber ab in Modus – Aussage statt Frage – und Tempus – Imperfekt statt Präsens. Die Fragen nach Richtung und Herkunft des eigenen Gesangs werden mit: »erschütterung« und »erbitterung« resignativ beantwortet. Diese Bilanz erläutert die poetologisch dimensionierte Schlußstrophe. Danach sublimiert die orphische Kunst keineswegs das Begehren, sondern verdichtet es so gewaltsam, daß »Eurydike [...] des sehnsens stößen sich entwandte«. Orpheus hat über den polysyndetisch verzauberten Kosmos nur begrenzte Macht, wie der durch Synonymie hervorgehobene Übergang zum Schlußvers verdeutlicht: »zum rande | Zur schwelle hin« (V. 11f.). Die Inversion des Satzes, durch das vorangestellte Partizip »der nie erstickende« noch betont, deutet das unstillbare Leid in der Selbstbeschränkung an.

### Funktion der Orpheus-Dichtung im George-Kreis

Will man die Orpheus-Dichtungen des George-Kreises vergleichend bewerten, so sind in allen vier Stadien des Orpheus-Mythos – begnadeter Sänger, Gang in die Unterwelt, Rückkehr und Verlust der Eurydike, gewaltsamer Tod und Verklärung – Korrekturen und Modifikationen festzustellen. Sie lassen sich mit der Indiennahme des Orpheus-Mythos bei der Transformation des Kreises zu einem Bund erklären. Das grundsätzliche Dilemma dieser Mythosadaption bleibt indessen die Übertragung eines einzelnen Dichterhelden auf ein Kollektiv. So erprobt der Dichterkreis um Stefan George die orphische Empathie, die poetische Vergewärtigung von Toten und ehemaligen Weggefährten als Modell zur wechselseitigen Steigerung und Selbsterkenntnis im Spiegel der gemeinschaftlichen Dichtung. Dementsprechend rechtfertigt Friedrich Gundolfs Orpheus die Aufhebung von Liebe und Leben in der Kunst wie im poetischen Andenken.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Nicht zufällig gewinnt im Alterswerk Georges und in den letzten Folgen der *Blätter für die Kunst* das Widmungs- und Gedenkgedicht eine entscheidende Bedeutung.

Den Gegensatz zwischen Kunst und Leben formuliert am deutlichsten Ernst Bertram, indem er mit der Liebe zu Eurydike die Kunst enden läßt. Auch der vergebliche Versuch, Eurydike wiederzugewinnen, dient als Beweis für die Unvereinbarkeit von Liebe und Kunst. Kunst bedeutet demnach Glücksverzicht im Leben, das im dritten Sonett als ›Schrei‹ noch einmal über den geformten Gesang siegt. Doch überführt Bertram den Gegensatz in eine Stadien-Lehre, die vom Einssein mit der Welt über die Erfahrung des Anderen wie des tragischen Verlusts zur Entsagung führt. Bertrams Orpheus verkörpert im Stadium der Entsagung den Seherdichter, der den Göttern näher als den »blinden« Menschen ist.

Ganz neu deutet Karl Wolfskehl die Orpheus-Gestalt in der Unterwelt. Einerseits entsagt sie dem Leben und wandelt sich selbst zum körperlosen Schatten; andererseits beglaubigt sie die todüberwindende Leistung der Kunst. Der Gesang weckt in den Schatten die Erinnerung an das Leben und bringt sogar Hades zum Bewußtsein seiner selbst. Die Tatsache, daß Orpheus die Rückkehr Eurydikens mit dem Verlust seines Schattens erkaufte, isoliert ihn unter den Menschen und macht ihn zum Außenseiter. Das orphische ›Schattenlos‹ bewirkt aber auch eine Erhöhung des Dichters zum Mittler zwischen Göttern und Menschen, wie sie George für sich und seinen Kreis mit dem *Siebenten Ring* propagierte.

Den unzeitgemäßen Anspruch eines Dichterpropheten und einer göttlich inspirierten Dichtung verbürgte George bekanntlich seit dem *Siebenten Ring* mit dem »Ahnen« Friedrich Hölderlin<sup>28</sup>, nachdem Norbert von Hellingrath dessen späte visionäre Hymnen und Pindar-Übertragungen entdeckt hatte. George stilisierte sich und seinen Bund zu Verheißungserben des Seherdichters Hölderlin und nahm ihn sogar für den Maximin-Kult in Anspruch: Hölderlin wird zum Kündler des Neuen Gottes Maximin erklärt, der als »Stern des Bundes« verehrt wird. Die Aura eines visionären Dichters wird in einer mythologischen Verlängerung der Ahnenreihe George-Hölderlin auf Orpheus übertragen. Wie Ludwig Thormaehlen Orpheus als Synthese von Dionysos und Apollon rühmt, preist George Hölderlin als jenen Dichter, welcher die apollinische Klassik um die verschüttete dionysische Tradition bereichert habe. Dabei führt George namentlich auch Orpheus an, zu dessen »Entdecker« er Hölderlin stilisiert:

Mit seinen anfängen gehört Hölderlin in das jahrhundert Goethes · in seinen späteren zumeist jetzt erst zugänglichen oder verständlichen gebilden ist er der

<sup>28</sup> Vgl. dazu Vf.: Stefan George und Hölderlin. In: Euphorion 81 (1987), S. 81–99.

stifter einer weiteren ahnenreihe. Die meister der klassik die sein bestes nicht würdigen konnten hatten die schwere aufgabe sich selbst und ihre stammesgenossen aus barbarischer wirrnis und triebhaftem gestürme zur hellenischen klarheit hinaufzuläutern. In den bildenden künsten erkannten sie nur den Apollo vielmehr mussten sie ihn erahnen aus geglätteten nachschöpfungen: an der Flötenspielerin und dem waagehaltenden Jüngling des sogenannten Throns wären sie noch stumm vorübergegangen. Wohl waren die Tragiker erschaut · Pindar aber nur eine weile lang und halbwegs und vor einem anderen Plato scheute man sich als dem der begriffe. Dionysos und Orpheus waren noch verschüttet und Er allein war der entdecker.<sup>29</sup>

George überhöht Hölderlin zum »grossen Seher«, »eckstein der nächsten deutschen zukunft und [...] rufer des Neuen Gottes«. Um sich als Verheißungserben zu legitimieren, wird Hölderlin vom Winckelmannschen Klassizismus abgerückt und zum Repräsentanten einer apollinisch-dionysischen Antike erklärt, deren mythischer Ahne Orpheus ist. Diese Traditionsstiftung erlaubt es erst, Orpheus zur Integrationsfigur einer Dichtergruppe zu erheben. So verbürgen George und sein Kreis mit der Berufung auf Orpheus ihre unzeitgemäße Dichtungsauffassung, beglaubigen sich mittelbar als Verheißungserben Hölderlins und verleihen dem Maximin-Kult eine überzeitliche mythologische Dignität.

---

<sup>29</sup> [Stefan George:] Hölderlin. In: Blätter für die Kunst. XI/XII. Folge (1919), S. 11–13.