

STEFAN GEORGE IN HELDENPORTRAITS

Wenige Dichter der Moderne wurden so häufig portraitiert wie Stefan George.¹ Die meisten seiner Bildnisse sind zwar publiziert, aber weder kunst- noch literarhistorisch genauer analysiert.² George arrangierte selbst die bildkünstlerische und fotografische Inszenierung seiner Person und lenkte mit der gezielten Publikation und Weitergabe der Bildnisse die eigene Ikonografie.³ An diese Bildtradition schließt noch Robert Boehringsers dokumentarischer Tafelband an, der mit

- 1 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs *948 Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne* an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Dem Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA), dem Stefan George Archiv Stuttgart (StGA), den Germanic Studies Archives der University of London und dem Vöge-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg danken wir für die Bereitstellung von Materialien und die Erlaubnis zur Veröffentlichung. Alexandra Hertlein danken wir für die umsichtige Redaktion.
Vgl. Michael Thimann, *Bildende Kunst*, in: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, hg. von Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer und Ute Oelmann, Bd. 2, Berlin und Boston 2012, S. 551–584, hier Kap. 2.4: *George in Darstellungen der bildenden Kunst*, S. 576–582.
- 2 Zwei schmale Kataloge stellen Bildnisse Georges zusammen: *Stefan George im Bildnis*. Auswahl bearb. von Walther Greischel und Michael Stettler, Düsseldorf und München 1976 (Drucke der Stefan-George-Stiftung) sowie *Stefan George in Darstellungen der bildenden Kunst*. Ausstellung zum 50. Todestag des Dichters am 4. Dezember 1983, hg. von Robert Wolff, Heidelberg 1983. Vgl. außerdem *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, dargestellt von Franz Schonauer, Reinbek bei Hamburg 1982 (Rowohlt's Monographien, 44) sowie Michael Stettler, *Bildnisse Stefan Georges von Alexander Zschokke*, Düsseldorf und München 1974 (Drucke der Stefan-George-Stiftung). Zur Kopfplastik des George-Kreises ist im Zuge einer Marbacher Ausstellung 2008 ein Katalog erschienen: Ulrich Raulff und Lutz Näfelt, *Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis*, Marbach a. N. 2008 (marbacher magazin, 121).
- 3 Ulrich Raulff, *Plastische Passbilder. Stefan George, die Fotografie und die Skulptur*, in: *Bildwelten des Wissens* 1,2 (2003), S. 28–36; Michael Thimann, *Kunstproduktion im George-Kreis*, in: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. 2, 2012, S. 562–575, hier S. 566–568. Nach 1900 waren es vor allem die Fotoserien der Brüder Hilsdorf, die das öffentliche Bild Georges prägten und nur nach seiner Autorisierung an die Öffentlichkeit gelangen durften.

seinem *Bild von Stefan George* das Charisma des Dichters zu verbürgen sucht.⁴ Arthur R. Evans bestimmt die fotografischen und bildkünstlerischen Inszenierungen der Physiognomik Georges als antiken »Typus des heroischen Portraits nach dem Bilde des Löwen«, indem er Augenzeugenberichte über Georges angeblich leoninenhafte Wirkung zusammenstellt.⁵ Zu kurz kommt der spezifisch heroische Aspekt bei Gert Mattenklott, der Georges Inszenierungspraktiken als »ästhetische Opposition« zur gesellschaftlichen Praxis deutet.⁶ Francesco Rossi zeigt am Beispiel der George-Portraits von Karl Bauer, wie privater Kult und öffentliche Wirkung zusammenfallen, und erläutert Bauers Bildstrategien als Konzept »visueller Größe«.⁷ Unterbestimmt blieben bislang allerdings die bildkünstlerischen Stilisierungen Georges nach ikonografisch etablierten Heldenmodellen.⁸ Diese lassen sich mit Erwin Panofskys Drei-Stufen-Schema der Kunstbetrachtung differenzieren.⁹ Die heroischen Portraits zeigen als »natürliches Sujet« (»Phänomensinn«) physiognomisch unverkennbar Stefan George; als »konventionales Sujet« (»Bedeutungssinn«) repräsentieren sie zugleich eine heroische Figur, die

- 4 Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, 2 Bde., 2. erg. Aufl., Düsseldorf und München 1967.
- 5 Arthur R. Evans, *Das Antlitz Stefan Georges. Physiognomische Theorie und heroische Portraits*, in: *Castrum Peregrini*, hg. von Manuel R. Goldschmidt, 89 (1969), S. 54–67, Zitat S. 54. Vgl. im Anschluss an Evans auch die Zusammenstellung von Augenzeugenberichten bei Martin Roos, *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*, Düsseldorf 2000, S. 115 f.
- 6 Gert Mattenklott, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München 1970. Ebenso Klaus Bartels, der stärker den dandyhaften Typus Georges hervorhebt: Klaus Bartels, *Die zwei Körper des Dichters. Stefan Georges Arbeit an seinem öffentlichen Gesicht*, in: *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, hg. von Christine Künzel und Jörg Schönert, Würzburg 2007, S. 25–46. Zu den Inszenierungspraktiken Georges vgl. auch den Beitrag von Thomas Wegmann, »Bevor ich da war, waren all die Gedichte noch gut«. Über Stefan Georges Marketing in eigener Sache, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, 168 (2005), S. 97–104.
- 7 Francesco Rossi, *Karl Bauers Stefan George. Autorenporträts im Kultur- und Medienkontext von der Jahrhundertwende bis zu den 1920er Jahren*, in: *George-Jahrbuch*, hg. von der Stefan-George-Gesellschaft, 10 (2014/15), S. 143–167, hier S. 154.
- 8 Bisher wurden vor allem die literarischen Werke des George-Kreises auf ihre Imitatio-Strategien hin untersucht, vgl. Gunilla Eschenbach, *Imitatio im George-Kreis*, Berlin und New York 2011.
- 9 Die drei Sinnschichten der kunsthistorischen Deutungsarbeit (»Phänomensinn«, »Bedeutungssinn«, »Dokumentsinn«) hat Erwin Panofsky terminologisch folgendermaßen modifiziert: »Natürliches Sujet«, »Konventionales Sujet« und »Gehalt«. Vgl. Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance [1955]*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 36–67. Die ursprüngliche, wohl von Karl Mannheim beeinflusste Systematik findet sich in Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst*, in: *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, hg. von Richard Kroner, 21 (1932), S. 103–119.

sich als solche durch Konfiguration, Gebärde, Mimik oder charakteristische Attribute identifizieren lässt. Aus der Beziehung von Phänomen- und Bedeutungssinn resultiert so als drittes der »Gehalt« oder »Dokumentsinn«, also die »weltanschauliche Vorstellung«, die im Kunstwerk zum Ausdruck kommt, ohne vom Autor bis ins letzte intendiert zu sein.

Stefan George förderte die heroisierenden Überblendungen seiner Person. So betonte er seine Wahlverwandtschaft mit bestimmten historischen Figuren, wie bildliche Darstellungen aus dem Kreis bekräftigen.¹⁰ Indem George sich bei den Kostümfesten der Münchener Kosmiker als Dante oder Caesar verkleidete, stilisierte er seine Berufung zum Dichterpropheten ebenso wie zum Tathelden.¹¹ Die bildkünstlerische Angleichung Georges an Heldenfiguren in ihren Formen, Strategien und Funktionen zu analysieren, ist das Erkenntnisinteresse unserer Fallstudie. Als Beispiele einer *imitatio heroica* werden untersucht: erstens die visionäre Überblendung von Georges Profil mit einer Caesar-Büste in den Erinnerungen von Edgar Salin (1948), zweitens die Stilisierung Georges zum Heiligen Ritter Georg in einem Ölgemälde Karl Bauers (ca. 1903), drittens die Gegenüberstellung mit dem Renaissance-Condottiere Bartolomeo Colleoni in einer Lithografie Karl Bauers (1901) sowie einem Bildgedicht von Saladin Schmitt (ca. 1905) und viertens die Modellierung Siegfrieds nach dem Profil Stefan Georges in Helmut Skarbinas Illustrationen der Nibelungen-Sage (1925). Heldenfiguren aus zentralen Epochen der europäischen Geschichte dienen als Modell: Caesar repräsentiert die Antike, der Heilige Georg das Mittelalter, der Condottiere Colleoni die Renaissance. Durch die Inversion der *imitatio heroica* in der Siegfried-Darstellung wird Stefan George schließlich seinerseits zum Heldenmodell der Moderne.

10 Vgl. beispielsweise das Linksprofil in Dante-Art von Leo Samberger (o. D.), in: Stefan George in Darstellungen der bildenden Kunst, hg. von Robert Wolff, 1983, S. 52. Karl Bauer hat wiederum Dante in einer Lithografie nach 1900 mit den Gesichtszügen Georges ausgestattet, vgl. die Abbildung bei Francesco Rossi, Karl Bauers Stefan George, in: George-Jahrbuch 10 (2014/15), S. 164.

11 Vgl. Abb. 1. Weitere Fotografien dieser Feste sind abgebildet in Robert Boehringer, Mein Bild von Stefan George, Tafelband, 1967, S. 90 f. Zu Georges Selbststilisierung als *poeta vates* vgl. Gabriela Wacker, Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne, Berlin 2013 und Barbara Beßlich, Vates in Vastitate. Poetologie, Prophetie und Politik in Stefan Georges *Der Dichter in Zeiten der Wirren*, in: Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen, hg. von Olaf Hildebrand, Köln, Weimar und Wien 2003, S. 201–219.

George und Caesar

Stefan George

Dass du voll Herrschsucht bist, ich wusste es lange; dann las ich,
Dass du als Jüngling schon habest den Caesar gemimt.¹²

Den Vergleich mit Caesar zogen nicht nur die Verehrer des Dichters, auch George selbst hat ihn bei Kostümfesten für sich in Anspruch genommen. (Abb. 1) Das epigrammatische Distichon des Kunsthistorikers Wilhelm Vöge (1868–1952) deutet diese histrionische Selbststilisierung als Willen zur Macht.¹³



Abb. 1: George als Caesar bei einem Kostümfest in München 1903.

Aufnahme von R. F. Schmitz. © StGA Stuttgart, Fotografie 0477.

Unter den Teilnehmern: Karl Wolfskehl, Hermann Schlittgen, Anna M. Derleth,
Ria Claassen und Franziska zu Reventlow.

- 12 Wilhelm Vöge, Stefan George, in: Vöge-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Gedichte III: Kleine Formen 120–199, Nr. 146.
- 13 Vöge, Doktorvater von Ludwig Thormaehlen, steht in seiner unveröffentlichten Dichtung George und seinem Kreis kritisch gegenüber; vgl. Achim Aurnhammer, Die Lyrik des Kunsthistorikers Wilhelm Vöge. Zur Krise der Beschreibungssprache in der Klassischen Moderne, in: Wilhelm Vöge und Frankreich, hg. von Wilhelm Schlink, Freiburg i. Br. 2004, S. 117–138, bes. S. 127–129.

In einer Schlüsselszene, auf die Ulrich Raulff und Michael Thimann verwiesen haben, wird der Vergleich zwischen Caesar und George zur *imitatio heroica* überformt.¹⁴ Anfang des Jahres 1914 schenkten Edgar Salin, Wolfgang Heyer und Norbert von Hellingrath ihrem Freund und Lehrer Friedrich Gundolf einen Gipsabguss der Londoner Caesar-Büste aus dem British Museum. Sie erhielt einen Ehrenplatz auf Gundolfs Schreibtisch, da er bei ihrem Anblick jederzeit die »echten Züge des geliebten Heros der abendländischen Geschichte durchfühlen« konnte.¹⁵ (Abb. 2) Als Edgar Salin in Gundolfs Heidelberger Wohnung Stefan George zum zweiten Mal begegnet, veranlasst ihn die Büste zu einer imaginären *imitatio heroica*. Während George am Schreibtisch Hölderlin-Abschriften redigiert, wandert Salins Blick durch das Arbeitszimmer Gundolfs:

[...] der Raum hatte einen neuen Ausdruck, einen nicht mehr durch seinen Bewohner geprägten Geist dadurch erhalten, dass auf dem Schreibtisch ein Abguss der Londoner Caesar-Büste stand. [...] Nun hob sich Georges Kopf, ein wenig nach vorne über die Blätter geneigt, im Profil ab von dem Profil der Caesar-Büste, deren Blick durch das Fenster hindurch in die Ferne wies, und es war nicht nur unser Wissen um den gleichen Tag der Geburt, sondern die unentrinnbare Magie dieses Bildes, die zum Vergleich der Züge drängte. (21 f.)

Das auratische Doppelbildnis, George und Caesar-Büste, überführt den Betrachter in einen meditativen Zustand, der in der Überblendung beider Profile gipfelt. Die angebliche Ähnlichkeit von Caesar und George erschließt in einer plötzlichen Erhellung wechselweise deren Charaktere: »Nie hatten wir bis dahin geahnt, wie

14 Ulrich Raulff, Der Bildungshistoriker Friedrich Gundolf. Nachwort, in: Friedrich Gundolf. Anfänge deutscher Geschichtsschreibung von Tschudi bis Winckelmann. Aufgrund nachgelassener Schriften Friedrich Gundolfs bearbeitet und herausgegeben von Edgar Wind, Neuausgabe hg. von Ulrich Raulff, Frankfurt a. M. 1993, S. 115–154, hier S. 132; Michael Thimann, Caesars Schatten. Die Bibliothek von Friedrich Gundolf. Rekonstruktion und Wissenschaftsgeschichte, Heidelberg 2003, vgl. bes. S. 138–142 und die Abbildungen (Frontispiz, S. 23 und S. 138). Thimann verdeutlicht, wie durch den Vergleich Georges mit der Caesar-Büste »Genealogie und Geistesverwandtschaft« (S. 138) zwischen dem zeitgenössischen Dichter und dem historischen »Täter« konstruiert wurden, ohne allerdings den Aspekt einer *imitatio heroica* näher zu beleuchten.

15 Edgar Salin, Um Stefan George, Godesberg 1948, S. 30. Eine zweite Auflage erschien 1954 im Verlag Helmut Küpper vormals Georg Bondi: Edgar Salin, Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis, 2. neugestalt. u. wesentl. erw. Aufl., München und Düsseldorf 1954. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden Unterabschnitt zitiert. Die Seitenangaben erfolgen bei wörtlichen Zitaten direkt im Text.

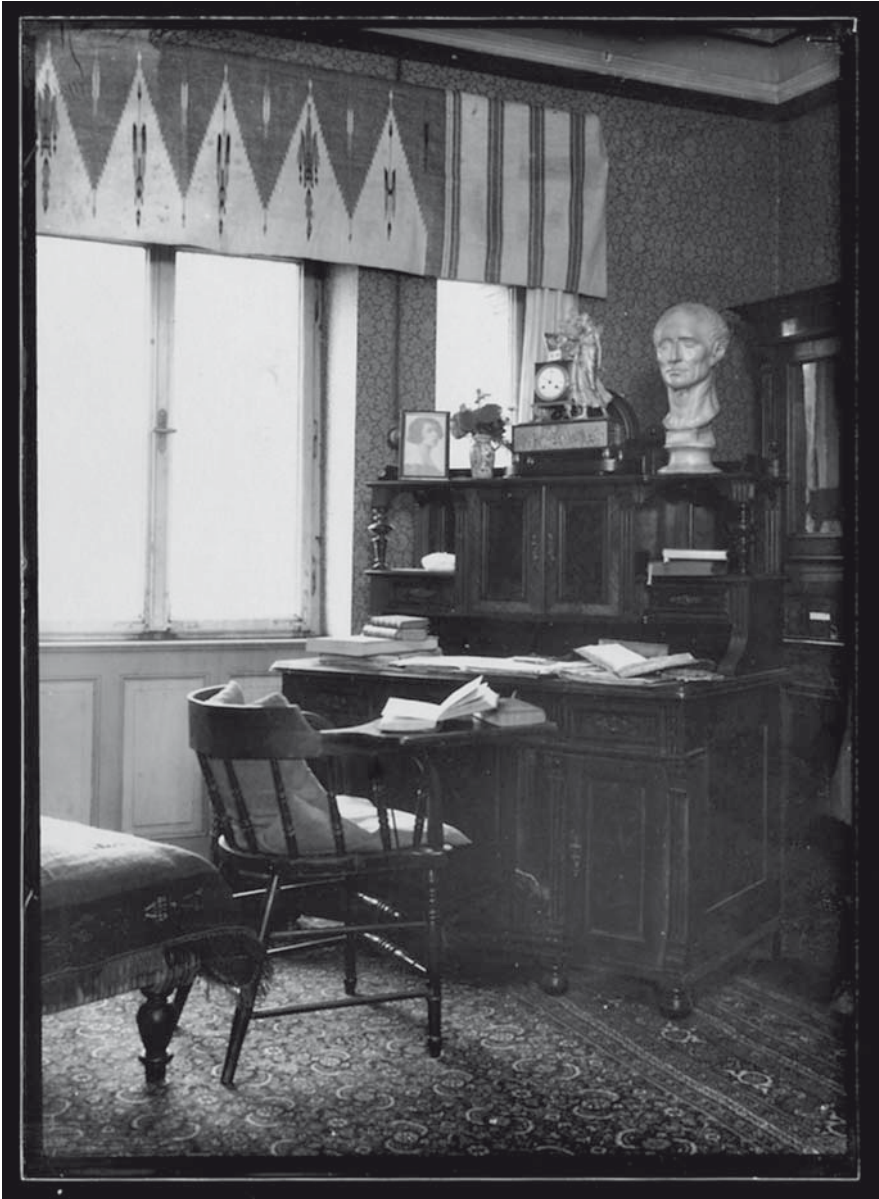


Abb. 2: Friedrich Gundolfs Schreibtisch in der Heidelberger Wohnung am Schlossberg mit dem Gipsabguss der Marmor-Büste von Gaius Iulius Caesar aus dem British Museum. Fotografie, um 1925.

© Nachlass Friedrich Gundolf, Germanic Studies Archives,
Senate House Library, University of London.

stark auch im Dichter die Kraft des Täters lag, – nie war uns die Geistigkeit des Römers so deutlich entgegengetreten.« (22) Betont Salin sprachlich-stilistisch die Neuheit der Erkenntnis, so hebt er gleichzeitig die Trennung von Dichter und Tatumensch auf und präsentiert in der Überlagerung beider Physiognomien zwei Heroen des Geistes wie der Tat.

Das lebendige Profil Georges fesselt Salins Blick. Er unterzieht die Physiognomie einer detaillierten Betrachtung:

Von den tiefliegenden Augen ging der Blick zu der zugleich zierlichen und kräftigen Nase, – zu den Lippen, den fest gepressten; leicht stand die Unterlippe vor, gab dem Mund die herbe Entschlossenheit und leitete abwärts zum Kinn, in dessen mächtigem Vorsprung der Anspruch und das Recht des Herrschers gesammelt schien. Wie schön und gross geformt war das Ohr, – es deuchte uns weiter entfernt von Auge und Nase als bei anderen Menschen, so als sei jeder Teil dieses Kopfes für sich und im Ganzen vollkommen. Der Blick folgte dem Haar zur Stirn, die hart und gewaltig über dem Haupt thronte, – sie war, fast ohne Furchen, die geistige Stirn eines Denkers und war zugleich, an der Seite leicht gebuckelt und über dem Auge leicht gewulstet, die willensgeladene Stirn eines Täters, – sie war steinern und wie von einem harten Meissel geformt und sie war im Zusammenklang mit dem reichen, gewellten Haar, in dessen Braun sich die ersten weissen Strähnen mischten, von jener anmutigen Würde überflutet, für die sich uns das Wort *Charis* unentziehbar aufdrängte. (22)

Die ekphrastischen Ausführungen gleichen der Beschreibung einer Büste. Georges Kopf wird zum plastischen Kunstwerk stilisiert: »gross geformt war das Ohr«, die Stirn »steinern und wie von einem harten Meissel geformt«. Die imaginäre Überblendung mit Caesar wirkt in der Beschreibung insofern nach, als Salin die Stirn Georges als die »geistige Stirn eines Denkers« und »zugleich [...] die willensgeladene Stirn eines Täters« wahrnimmt. Wie sehr Salins neue Sicht auf George vom transitorischen Augenblick geprägt ist, zeigt die Metaphorik der detaillierten Gesichtsstudie: So deutet der Mund auf »herbe Entschlossenheit« und das Kinn auf das »Recht des Herrschers«.

Salins *Erinnerungen* präsentieren eine *imitatio heroica* als Prozess. Zunächst erscheint George als Phänomen der optischen Wahrnehmung, bevor er durch die Überblendung mit der Büste Caesars neue, heroische Bedeutung gewinnt. Georges Physiognomie wird in einer Ekphrasis zu einem kultischen Objekt überhöht. Die Verehrung kommt auch im einvernehmlichen »wir« zum Ausdruck, das im engeren Sinn die anwesenden Betrachter einschließt, im übertragenen Sinn aber für alle Verehrer Georges gilt. Der autofiktionale Charakter des Textes,

der diese eher beiläufige Szene mit heroischer Bedeutung auflädt und zu einem epochalen Moment stilisiert, ist sicher auch dem zeitlichen Abstand von Ereignis (1914) und Erzählung (erschienen 1948) geschuldet.

Mit seiner Caesar-George-Kombination kann Salin an ein kreisintern etabliertes Vergleichsmuster anschließen. So konstruierte etwa Gundolf in seinen monografischen Schriften über den antiken Staatsmann eine genealogische Linie bis zu George.¹⁶ Seine rezeptionshistorische Studie *Caesar im neunzehnten Jahrhundert* (1926) schließt mit einem Verweis auf den Dichter: »Noch ist kein Herrscher erschienen der weise ist, aber schon wirkt wieder ein Weiser mit herrscherlichem Willen [...].«¹⁷ Auch hier wird die Dichotomie von Tat und Wort aufgehoben in der visionären Synthese von »Herrscher« und »Weisem«. Dass Caesar und George zudem beide am 12. Juli geboren worden waren, verstand der Kreis als schicksalhafte Fügung.¹⁸

George als Ritter Sankt Georg

Stefan George, dessen Name schon zu einer Identifikation mit ›St. Georg‹ einlädt, wurde von Karl Bauer in einem Ölgemälde, das wohl im Jahre 1903 entstanden ist, als Ritter dargestellt. (Abb. 3) *Der Dichter als Ritter*, so lautet der Titel auf der Rückseite des Gemäldes.¹⁹ Den Vergleich mit Sankt Georg bekräftigte Stefan George auch selbst, indem er eine Zeitlang ein Siegel mit einer Darstellung des Heiligen mit sich führte.²⁰ (Abb. 4)

Das Bildnis zeigt Stefan George als Halbfigur im Profil. Die markanten Konturen des Gesichtes und das üppige, gewellte Haupthaar lassen an der Identität des Dargestellten keinen Zweifel, auch wenn der Körper vom Hals abwärts in einem spätmittelalterlichen Harnisch steckt. Die hohe Halsberge schließt am Kinn an und geht in einen Brustpanzer über, die Armschienen reichen bis zu den ungeschützten Händen, die um eine Lanze wie zum Gebet gefaltet sind. Die

16 Vgl. hierzu auch Ulrich Raulff, *Der Bildungshistoriker*, in: Friedrich Gundolf. Anfänge deutscher Geschichtsschreibung, 1993, S. 133.

17 Friedrich Gundolf, *Caesar im neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1926, S. 88.

18 Vgl. Michael Thimann, *Caesars Schatten*, 2003, S. 142.

19 Vgl. Bildnisse. Verzeichnisse der Plastiken, Gemälde, Handzeichnungen, Scherenschnitte im Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv Marbach, hg. von Gertrud Fiege in Zusammenarbeit mit Albrecht Bergold, Marbach a. N. 1978, S. 44, s.v. George, Stefan. DLA Marbach, B 68.328. Nach freundlicher Auskunft von Sabine Fischer liegen keine Hinweise zur Datierung vor.

20 Eine Erinnerung an das Siegel findet sich bei Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, Bd. 1, 1967, S. 11.



Abb. 3: *Der Dichter als Ritter*. Ölgemälde von Karl Bauer, ca. 1903.
© DLA Marbach, B68.328.

ruhig verschränkten Hände harmonieren mit dem gefasst wirkenden Gesicht, dessen Blick in die Ferne gerichtet scheint. Von der Halbfigur verdeckt ist eine Lichtquelle, die den Kopf wie ein Heiligenschein umleuchtet. Den Hintergrund bildet die Wand einer gotischen Kapelle. Dies legt die angeschnittene Darstellung rechts oben nahe, die an ein Bildnis der Muttergottes mit Jesuskind erinnert: Dargestellt ist ein Frauenkopf mit Gloriole, der sich über ein Wickelkind beugt. Der dunkel gehaltene linke Bildhintergrund zeigt ein verstärktes und mit Maßwerk geziertes buntes Spitzbogenfenster, vermutlich ein gotisches Kirchenfenster mit Glasmalerei. Hinter dem Fenster ist am linken Rand die Silhouette einer weiblichen Figur zu erkennen. Die Lanze mit Fahne, die der Ritter in seinen geschlossenen Händen hält, erinnert an die Siegbanner christlicher Heiliger.



Abb. 4: Siegelabdruck mit dem Heiligen Georg aus Stefan Georges Besitz.

© StGA Stuttgart, Fotografie 0273.

Mehrere Gründe sprechen dafür, in dieser mediävalisierenden Darstellung des Dichters als Ritter eine Angleichung an den Heiligen Georg zu sehen.²¹ Erstens handelt es sich um eine bildkünstlerische *interpretatio nominis*, die ›St. George‹ in ›Sankt Georg‹ transponiert. Zweitens verbürgen die spärlichen, aber in ihrer Gesamtheit stimmigen ikonografischen Merkmale die Stilisierung des Dichters zum ›Neuen Sankt Georg‹: der angedeutete Heiligenschein um das Haupt des Dichters, die Lanze mit Fahne, wie sie für die Georg-Ikonografie typisch ist, sowie die sakrale Sphäre, die den Dichter als *miles christianus* erscheinen lässt.²² Drittens alludiert Karl Bauers George-Portrait den älteren Bildtypus des sakralisierenden Portraits, das weltliche Personen mit den Merkmalen und Attributen eines Heiligen darstellt.

21 Francesco Rossi erkennt in dieser Art der Überblendung ein Verfahren der *composite portraiture*, bei dem Gegenwart und Vergangenheit miteinander verwoben werden. Francesco Rossi, Karl Bauers Stefan George, in: *George-Jahrbuch 10* (2014/15), S. 162.

22 Neben den bildlichen Repräsentationen Georgs als Märtyrer sowie als Drachentöter und Befreier der vom Drachen bedrohten Prinzessin ist der Heilige Georg oft als Ritter in einer Rüstung dargestellt. Vgl. Sigrid Braunfels, Art. »Georg«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, Bd. 6, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom, Freiburg, Basel u. a. 1974, S. 366–390.



Abb. 5: Kaiser Maximilian I. als Heiliger Georg.

Eisenradierung von Daniel Hopfer, um 1501 / 1507.

© Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, DHopfer AB 3,78.

Als ikonografisches Musterbeispiel sei Daniel Hoppers Eisenradierung vom Beginn des sechzehnten Jahrhunderts angeführt, die Kaiser Maximilian I. als Heiligen Georg präsentiert.²³ (Abb. 5) Auch Hopfer, dessen Monogramm »DH« im Bild ähnlich prominent sichtbar ist wie Karl Bauers Signatur, hat Kaiser Maximilian im Profil dargestellt. Der Heiligenschein ist nicht nur als Glanz angedeutet, sondern als Nimbus klar hervorgehoben. Die Attribute, Georgs-lanze mit Fahne, Schild und Schwert von zwei als Knappen fungierenden

23 Kaiser Maximilian I. als Heiliger Georg. Eisenradierung von Daniel Hopfer, um 1501/1507. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, DHopfer AB 3,78. Die Zahl »81« neben dem Monogramm in der Radierung ist die Nummer der Bildfolge, die im 17. Jahrhundert von David Funck (Nürnberg) und dann 1802 bei Silberberg gedruckt wurde. Vgl. Sigrid Braunfels, Art. »Georg«, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, 1974, S. 386.

Engeln getragen, sind ähnlich fragmentarisch präsentiert wie in Bauers Darstellung. Maximilian trägt überdies eine Kette mit Kreuzifix, die ihn als Patron der Georgsritter ausweist. Dieser explizite *imitatio*-Bildtypus ist in Bauers George-Bildnis insofern zurückgenommen oder interiorisiert, als der Heiligenschein zum Glanz und die militärischen Attribute auf die Lanze mit Siegesfahne reduziert werden. Doch ist der Habitus des *miles christianus* durch Ritterrüstung, sakralen Kontext und Betgestus deutlich markiert. Die Namensanalogie, der ikonografische und der typengeschichtliche Aspekt beglaubigen somit Bauers George-Portrait als *imitatio heroica*. Doch damit ist die Bedeutung des Bildes keineswegs geklärt. Warum stilisierte Bauer den Dichter zum Ritter? Diese Frage lässt sich aufgrund der spezifischen Differenz des Gemäldes zu anderen Georgsdarstellungen beantworten: Georges Blick in die Ferne vor dem nächtlichen Fenster und der Betgestus mit der Lanze verleihen der Darstellung – stärker als in den traditionellen Heiligenportraits – einen prospektiven Gestus. Bauer präsentiert den Dichter nicht als Sieger, sondern als einsamen christlichen Kämpfer.

Dieser Bedeutungssinn lässt sich durch intermediale Bezüge des Bildes präzisieren. Bisher blieb wenig beachtet, dass Bauer die Darstellung Georges als Ritter wohl auch dessen Dichtung verdankt. Als plausibelste Vorlage kommt das Gedicht *Sporenwache* aus den mediävalisierenden *Sagen und Sängen* in Frage,²⁴ das Karl Bauers »Empfindung«, wie er George gegenüber brieflich bekennt, »am meisten [...] entsprochen« hat.²⁵

Sporenwache ist ein zweiteiliges Gedicht in jambischen, kreuzgereimten Fünfhebern, die zu vier- und fünfversigen Strophen angeordnet sind. Anfang und Ende sind insofern metrisch markiert, als die Anfangsstrophen beider Teile und die Schlusstrophe jeweils fünf Verse umfassen.

24 Stefan George, *Sporenwache*, in: ders., *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte · der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*, Stuttgart 1991 (Sämtliche Werke, III), S. 43. Zuerst erschienen in: *Blätter für die Kunst* II 1 (Jänner 1894), S. 43 f. Auf die intermediale Bezugnahme verweist Mario Zanucchi, Art. »Bauer, Karl Konrad Friedrich«, in: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch, Bd. 3, 2012, S. 1268–1270, hier S. 1269. Ernst Morwitz, *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, Düsseldorf und München 1960, S. 79 f., nennt zwar »mittelalterliche Bilder, etwa des Vaters von Holbein« als bildkünstlerische Entsprechung zu den »beflügelten Engelsköpfen« (V. 44), erwähnt aber Bauers George-Portrait nicht.

25 Brief von Karl Bauer an Stefan George aus Paris am 30. Januar 1894, StGA Stuttgart, George III, 490.

Sporenwache

- Die lichte zucken auf in der kapelle.
 Der edelknecht hat drinnen einsam wacht
 Nach dem gesetze vor altares schwelle
 ›Ich werde bei des nahen morgens helle
 Empfangen von der feierlichen pracht 5
- Durch einen schlag zur ritterschar erkoren ·
 Nachdem der kindheit sang und sehnen schwieg
 Dem strengen dienste widmen wehr und sporen
 Und streiter geben in dem guten krieg.
- Ich muss mich würdig rüsten zu der wahl · 10
 Zur weihe meines unbefleckten schwertes
 Vor meines gottes zeit und diesem Mal ·
 Dem zeugnis echten heldenhaften wertese:«
- Da lag der ahn in grauen stein gehauen ·
 Um ihn der schlanken wölbung blumenzier · 15
 Die starren finger faltend im vertrauen ·
 Auf seiner brust gebreitet ein panier ·
- Den blick verdunkelt von des helmes klappen –
 Ein cherub hält mit hocherhobner schwinge
 Zu häupten ihm den schild mit seinem wappen · 20
 In glatter felde die geflammte klinge.
- *
- Der jüngling bittet brünstig Den da oben
 Und bricht gelernten spruches enge schranken
 Die hände fromm vors angesicht geschoben ·
 Da wurde unvermerkt in die gedanken 25
 Ihm eine irdische gestalt verwoben:
- ›Sie stand im garten bei den rosmarinen
 Sie war viel mehr ein kind als eine maid ·
 In ihrem haare goldne flocken schienen
 Sie trug ein langes sternbesticktes kleid« 30

Ein schauer kommt ihn an · er will erschrocken
 Dem bild das ihm versuchung dünkt entweichen ·
 Er gräbt die hände in die vollen locken
 Und macht das starke bösemferne zeichen ·

In seine wange schiesst es rot und warm · 35
 Die kerzen treffen ihn mit graden blitzen ·
 Da sieht er auf der Jungfrau schosse sitzen
 Den Welt-erlöser offen seinen arm.

›Ich werde diener sein in deinem heere
 Es sei kein andres streben in mir wach · 40
 Mein leben folge fortab deiner lehre ·
 Vergieb wenn ich zum lezten male schwach‹

Aus des altares weissgedeckter truhe
 Flog ein schwarm von engelsköpfen aus ·
 Es floss bei ferner orgel heiligem braus 45
 Des Tapfren einfalt und des Toten ruhe
 Zu weiter klarheit durch das ganze haus.

Geschildert wird eine Sporenwache, ein mittelalterlicher *rite de passage*, dessen Kenntnis George dem Kapitel »L'entrée dans la chevalerie« in Léon Gautiers kulturgeschichtlichem Werk *La Chevalerie* (1884)²⁶ verdankt.²⁷ Ein »edelknecht« (V. 2) verbringt die Nacht vor dem Tag, an dem er zum Ritter geschlagen werden soll, in einer Kapelle, um sich auf sein Gotteskriegertum vorzubereiten. Der erste Teil (V. 1–21) präsentiert den jungen Mann, der sich in einem Soliloquium (V. 4–13) selbst Mut zuspricht, »in der Kapelle« (V. 1). Für seine Mission ist ihm »der ahn« (V. 14), an dessen Grabmal er wacht, das heroische Vorbild, das »zeugnis echten heldenhaften wertes« (V. 13).

Der zweite Teil (V. 22–47) setzt mit einem Gebet ein, das von der Erinnerung an eine kindliche Liebe gestört wird. Die amouröse Reminiszenz ist metrisch als

26 Léon Gautier, *La Chevalerie*, Paris 1884.

27 Vgl. Hans Stefan Schultz, *Studien zur Dichtung Stefan Georges*, Heidelberg 1967, S. 33–36, hier S. 33. Ernst Morwitz, *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, 1960, S. 79f., bleibt weitgehend paraphrastisch, merkt aber an, dass George »mehr an französisches als an deutsches Mittelalter als Vorbild gedacht habe« (ebd., S. 79); siehe dazu auch Jutta Schloon, *Mittelalter-Rezeption*, in: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. 2, 2012, S. 672–682, bes. 677.

Störung der »Sporenwache« durch einen Wechsel des Kreuzreims in einen umarmenden Reim abgebildet (V. 35–38). Der Rosmarin als Hochzeitsblume und Liebeskraut versinnbildlicht die erotische Attraktion des Mädchens,²⁸ dessen Goldhaar und Sternenkleid die verführerische Gestalt der ›Allerleihsrau‹ in Grimms Märchen alludieren. Von der Versuchung heilt den Betenden der Blick auf die Jungfrau Maria und die Christusgestalt, die den jungen Krieger zur Absage an die weltliche Liebe und zu einem festen Glaubensbekenntnis veranlasst. Das Credo entspricht einem Treuegelübde, mit dem sich der »edelknecht« dem Dienst »in deinem [scil. Jesu Christi] heere« (V. 39) verschreibt. Die mystische Vision einer Engelschar (»flog ein schwarm von engelsköpfen aus«, V. 44), mit welcher der zweite Teil endet, korrespondiert mit der »cherub«-Statue (V. 19) in der Schlussstrophe des ersten Teils. Auch wenn die Verlebendigung des Kunstwerks ins Präteritum distanziert ist, bringt sie zum Ausdruck, dass das Gebet des Novizen erhört und aus dem »edelknecht« ein *miles christianus* wurde. Die Vollendung des *rite de passage* und das Gelingen der *imitatio heroica* zeigt sich in der Großschreibung des »Tapfren« und seines Ahnen, »des Toten«, sowie in der Synthese ihrer beider Eigenschaften, »einfalt« und »ruhe«, »zu weiter klarheit« (V. 46 f.).

Bauers Portrait *Der Dichter als Ritter* transferiert die *Sporenwache*, die Nachtwache eines jugendlichen Ritters in einer Kapelle, auf George. Indem Bauer den Gedichttext der Ikonografie des Heiligen Georgs anpasst,²⁹ gewinnt die vage Mission, zu der sich der werdende Ritter im Gedicht entschließt, eine neue Bedeutung: Bauer präsentiert George als heroischen Ritter, der dem Schönen entsagt und sich in göttlichen Dienst begibt. Die *imitatio heroica*, die Darstellung Georges als ›Neuer Sankt Georg‹, der als Visionär in die Zukunft blickt, illustriert im Dichter-Ritter der *Sporenwache* die ästhetische Umorientierung vom Ästhetizismus zur lehrhaften Dichtung. Damit gewinnt Georges ästhetische Konversion den Dokumentsinn einer religiösen Lebensentscheidung.

28 Als Liebes-, Treue- und Fruchtbarkeitssymbol sowie zur Abwehr böser Geister flocht man früher Rosmarin in den Brautkranz. Vgl. Art. »Rosmarin«, in: Udo Becker, Lexikon der Symbole, 7. Aufl., Freiburg, Basel und Wien 2006, S. 244.

29 Bei Léon Gautier, *La Chevalerie*, 1884, S. 315 f., ist »ce saint en habit de chevalier«, in dessen Kapelle der Novize die Nacht vor dem Ritterschlag verbringt, nicht der Heilige Georg, sondern der Heilige Martin.

George mit Colleoni

In der Lithografie *Dichterbildnis mit Colleoni* (auch: *George mit dem Colleoni*),³⁰ die ebenfalls von Karl Bauer stammt und aus dem Jahr 1901 datiert,³¹ wird eine typologische Beziehung Georges zu dem venezianischen Condottiere Bartolomeo Colleoni (um 1400–1475) gestiftet.³² (Abb. 6)

Die Lithografie zeigt in unmittelbarer Nah- und leichter Untersicht das Profil Georges. Klare Linien und Formen, eine scharfe Konturierung, strenge Symmetrie des Bildaufbaus und harte Schwarz-Weiß-Kontraste betonen die stolze Haltung des Dichters. Das Portrait füllt den gesamten Bildvordergrund. Während Schulter und Brust dem Betrachter zugewandt sind, ist Georges Kopf nach rechts ins Profil gedreht. Sein Blick geht starr in die Ferne, die Lippen sind fest geschlossen, das Kinn gereckt.³³ Sein schwarzer Anzug, der das untere Bilddrittel einnimmt, und der weiße Stehkragen verströmen ebenso wie Haltung und Blick eine Aura gebieterischen Anspruchs und herrschaftlicher Strenge. Über der linken Schulter findet sich die Signatur Karl Bauers, über der rechten Schulter hingegen als symmetrisches Pendant eine Darstellung von Andrea del Verrocchios Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni in Venedig.³⁴ (Abb. 7) Die im Verhältnis zu George deutlich kleiner gezeichnete und blassere Statue ist von Georges Schulter partiell verdeckt. Nur Kopf und Bug des Pferdes sowie der Reiter im Sattel sind zu erkennen. Colleoni, gerüstet und behelmt, blickt nach links aus dem Bild heraus. Möglicherweise folgt Karl Bauers Darstellung einer Seitenansicht, die 1902 entstanden ist.³⁵ (Abb. 8) Die Profile beider Männer zeigen unverkennbar ähnliche Züge.

30 So die Bildunterschrift bei Michael Thimann, *Bildende Kunst*, in: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch, Bd. 2, 2012, S. 579. Standort der Lithografie ist das DLA Marbach, B 58.30a, Maße: 36,7 × 48,5 cm. Das DLA Marbach und das StGA Stuttgart verwahren weitere Varianten dieser Lithografie, die sich lediglich in der Farbgebung unterscheiden.

31 Stefan George in *Darstellungen der bildenden Kunst*, hg. von Robert Wolff, 1983, S. 34.

32 In einer Festschrift für Eberhard Gothein findet sich ein Hinweis auf die Colleoni-Rezeption im weiteren Umfeld des George-Kreises: Paul Clemen, *Bartolomeo Colleoni*, in: *Bilder und Studien aus drei Jahrtausenden*. Eberhard Gothein zum siebzigsten Geburtstag als Festgabe dargebracht von Georg Karo, Edgar Salin, Alfred von Domaszewski, Hans von Schubert, Paul Clemen, Friedrich Gundolf, Friedrich Wolters, Hermann Oncken, München und Leipzig 1925, S. 107–142.

33 Rossi deutet die Darstellung als *figura leonina*, als »ikonologische Konstante des Heroenbildes in der westlichen Kultur«. Vgl. Francesco Rossi, *Karl Bauers Stefan George*, in: *George-Jahrbuch 10* (2014/15), S. 165, Fn. 66.

34 Das Original der Bronzestatue steht auf einem hohen Marmorsockel vor der Kirche SS. Giovanni e Paolo in Venedig.

35 Seit den 1890er Jahren wurden umfangreiche fotografische Reihen des Monuments angefertigt. Auch zeitgenössische Künstlermonografien enthalten Nahaufnahmen des Colleoni-

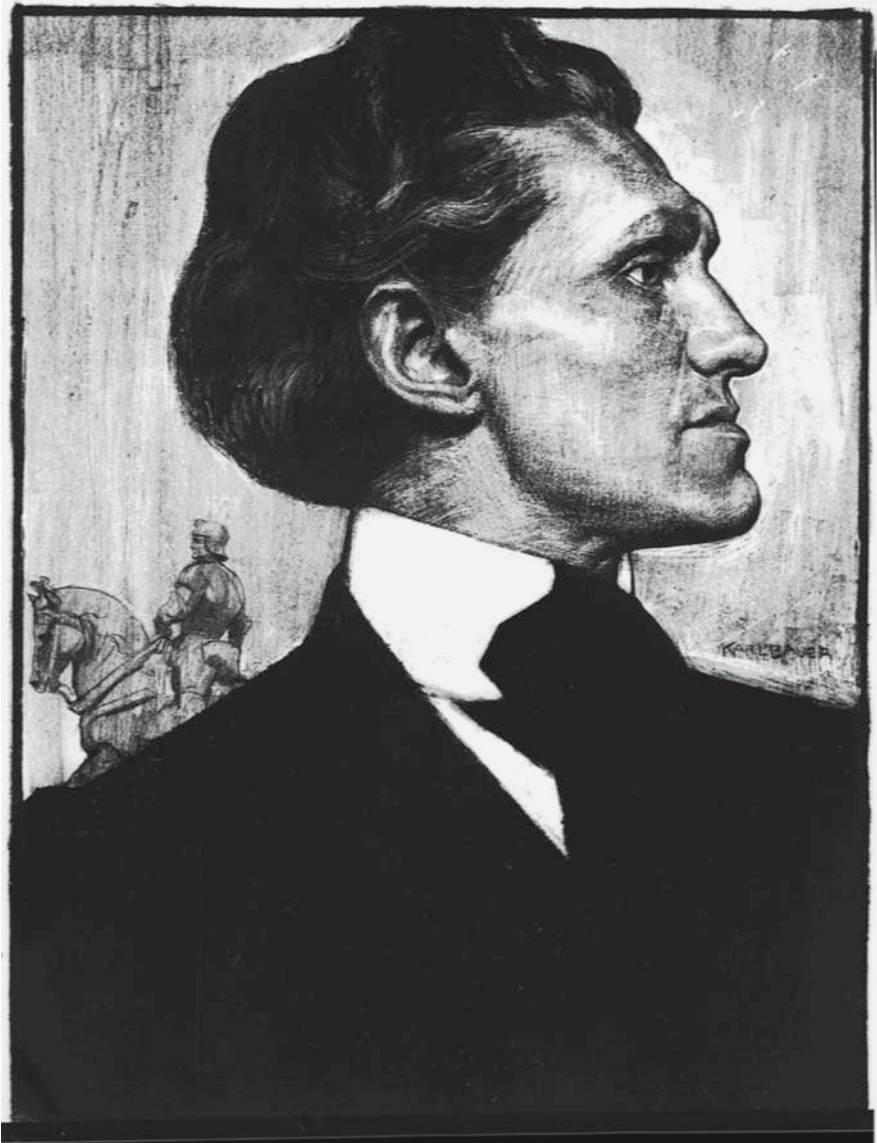


Abb. 6: *Dichterbildnis mit Colleoni*. Lithografie von Karl Bauer, 1901.

© DLA Marbach, B58.30a.



Abb. 7: Reiterdenkmal des Bartolomeo Colleoni von Andrea del Verrocchio, Bronze, 1496, Venedig, Campo SS. Giovanni e Paolo.

Fotografie von ca. 1900.

© Alinari Archives, BGA-F-12362A-0000.



Abb. 8: Profil des Bartolomeo Colleoni, Reiterdenkmal Detail. Fotografie von 1902.

© Alinari Archives, ADA-F-024531-0000.

Colleoni und George entsprechen sich in der Darstellung Bauers physiognomisch: Georges gewelltes Haar korrespondiert mit dem Helm Colleonis; die aufrechte Haltung Georges wie des reitenden Colleoni und der entschlossene Blick zeigen denselben Herrschaftsanspruch. Die Ähnlichkeit von Colleonis Gesicht mit der Mimik Georges ist frappant: markante Nase, wulstige Brauen, gefurchte Stirn, herrischer Blick. So werden in der Bildnisangleichung Mimik, Gestus und Habitus des Vorbildes auf George übertragen. Zu dieser bildkünstlerischen Überblendung regte Karl Bauer, wie er Wolters gegenüber bekennt, die physiognomische Verwandtschaft Georges mit Darstellungen bedeutender Tatmenschen an:

Die sehr breite nach oben stark zurückfliegende Stirn – mit den vielen Kanten und Flächen eine richtige Bildhauerstirn – die dichten dicken in ihrem Ansatz damals weit hereinreichenden Haare, dazu das tribsichere impul-

Standbildes, vgl. Hans Mackowsky, Verrocchio, Bielefeld und Leipzig 1901. Das Reiterstandbild findet noch in den 1920er Jahren als Kartenmotiv Eingang in den Kreis. Vgl. die Postkarte von Heinrich Schnitzler an Friedrich Gundolf, Venedig, 21. Juli 1925, Friedrich Gundolf Papers, 32 d, Germanic Studies Archives, Senate House Library, University of London.

sive Kinn erinnerten mich an die Büste Alexanders des Großen, ebenso der mächtige löwenhafte Kieferknochen, während mich das Ganze mit dem energisch gepreßten Mund an die Münzen italienischer Renaissance (Malatesta, Coleoni [!] und anderer) denken ließ.³⁶

Die januskopffartige Ausrichtung – George blickt nach rechts in die Zukunft, Colleoni reitet nach links in die Vergangenheit – erhellt den Bedeutungssinn des Bildes. Colleoni verkörpert als Söldnerführer der Republik Venedig den Tat- und Kriegshelden. Da George als Dichter das Wort repräsentiert, lässt ihre Zusammenstellung in Form des Januskopfes sich entweder als Ablösung der Tat durch das Wort deuten oder als Synthese von Wort und Tat im Dichteramte Georges. In beiden Fällen wird die prominente Rolle Georges durch das ungleiche Größenverhältnis von Reiterfigur und Portrait deutlich.

Das ›Bild im Bild‹ verweist auf den historischen Colleoni, auf die Typengeschichte des Reiterstandbildes und auf die Statuskonkurrenz von Wort und Bildender Kunst. Alle drei Aspekte wirken sich auf den Dokumentsinn des Dichterbildnisses aus: Die Zusammenstellung mit dem charismatischen Söldnerführer stilisiert den Dichter zu einer heroischen Führerfigur.³⁷ Die Kombination mit dem Reiterstandbild nobilitiert ihn, indem sie ihn auf eine herrschaftliche Darstellungstradition bezieht. Zugleich wird dem Dichter im Sinne der horazischen Ode III, 30 (»exegi monumentum aere perennius« [»ich habe ein Denkmal ewiger als Erz geschaffen«]) überzeitliche Geltung zuerkannt und sein Wort über das vergängliche Kunstwerk aus Metall gestellt.

In der Elften und Zwölften Folge der *Blätter für die Kunst* (1919) erschien Saladin Schmitts *Dichterbildnis mit Colleoni*, entstanden wohl 1905.³⁸

36 Karl Bauer in einem Brief an Friedrich Wolters vom 20. Juni 1914. Zit. nach Friedrich Wolters, Stefan George und die *Blätter für die Kunst*. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890, Berlin 1930, S. 64. Vgl. auch Francesco Rossi, Karl Bauers Stefan George, in *George-Jahrbuch*, 10 (2014/15), S. 158.

37 Beide sind Prototypen charismatischer Führerpersönlichkeiten. Als Heerführer, eine Art ›Binnenherrscher‹ über eine Gruppe von Soldaten, hatte Colleoni innerhalb des politischen Gefüges Venedigs eine bedeutende Position. Dem entspricht bei George der Führungsanspruch über eine elitäre Gruppe von Jüngern, die sich als ›Geheimes Deutschland‹ verstand.

38 Saladin Schmitt, *Dichterbildnis mit Colleoni*, in: *Blätter für die Kunst*, begr. von Stefan George, hg. von Carl August Klein, Elfte und Zwölfte Folge (1919), S. 225. Wieder in Saladin Schmitt, *Die so gegangen sind. Seine Gedichte und sein Verhältnis zu Stefan George*, hg. und erzählt von Robert Boehringer mit Georg Peter Landmann, Düsseldorf und München 1964 (Drucke der Stefan-George-Stiftung), S. 34 und 113 (Kommentar). Danach stammt das Gedicht aus einer Sendung Schmitts an George »von Anfang Februar 1908«. Die Titelseite bildete wohl das Gedicht *Dichterbildnis mit Colleoni als einer zuschrift an Stefan George*. Die Widmung an George entfiel im Erstdruck. Saladin Schmitts Gedicht ist ohne Vorbilder,

Wie fasstest je du was erdämmerte
 In seiner schluchten schauer diesem hirn
 Und welches willens klöppel hämmerte
 Die ungeheure glocke dieser stirn?

Was durch die kuppeln dieser brauen stürmte 5
 Im bebenden umfassen eines ziels
 Und was auf dieses kinnes sockel türmte
 Die breiten schweren staffeln des profils?

Erforsche dich eh du vor diesen trittst ·
 Es ist ein eherner zeiger den du drehst · 10
 Und wähnstest du gebändigt was du littst
 Verwirf es stolz wenn hier du nicht bestehst!

Wenn durch die kraft der sendung nicht gebunden
 Du zweifellos dein antlitz birgst im staube
 Und eh du sahst der hand und seite wunden 15
 In demut kniend stammelst: herr · ich glaube!

Neben der Widmung im Untertitel (*als einer zuschrift an Stefan George*) erweist sich das Bildgedicht auch metrisch als Hommage an George. Denn die Strophenform, der Vierzeiler mit weiblich / männlich wechselnden Kadenzten im Kreuzreim, war in Deutschland maßgeblich von George propagiert worden.³⁹

Thematisch ist das vierstrophige Gedicht zweigeteilt, was der Wechsel von Reimgeschlecht und Tempus in den beiden Schlusstrophen akzentuiert: In den ersten beiden Strophen wird mit rhetorischen Fragen die Physiognomie des Dichterbildnisses überhöht; die Strophen drei und vier benennen apodiktisch die Bedingungen, welche zu erfüllen sind, um eine Begegnung mit dem dargestellten Dichter zu bestehen.

Die erste Gedichthälfte ist der Konfrontation mit dem Dichterbildnis gewidmet. Angesichts des Portraits reflektiert der Betrachter in einer Du-Ansprache

wenngleich Verrocchios Colleoni vielfach Gegenstand von Bildgedichten wurde. Vgl. die Zusammenstellung bei Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht. Theorie – Lexikon – Bibliographie*, Bd. 1, Köln und Wien 1981, S. 585.

39 Es ist wohl wesentlich ein Verdienst Georges, dass diese Strophenform in der deutschen Lyrik des Zwanzigsten Jahrhunderts am häufigsten vorkommt; vgl. Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, 2. Aufl., Tübingen und Basel 1993, Nr. 4.106, S. 321–327, hier 324. In den Strophen 3 und 4 variiert Schmitt das Reimgeschlecht: Die Reime der dritten Strophe sind ausschließlich männlich, die der Schlusstrophe ausschließlich weiblich.

rückblickend das Wunder, den übermächtigen Geist des Portraitierten jemals »gefasst« (V. 1) zu haben. Das Wunder wird in einer deiktischen Diärese des »profils« (V. 8) metonymisch ausgemalt (»diesem hirn« [V. 2], »dieser stirn« [V. 4], »dieser brauen« [V. 5], »dieses kinnes« [V. 7]). Die räumlich-architektonische Metaphorik, welche diese Diärese ausschmückt, von der Kirchenglocke der Stirn über die Dachkuppeln der Augenbrauen bis zum Sockel des Kinns, stilisiert den Dargestellten zu einem kunstvollen Kirchenbau aus Stein und Metall und nähert ihn so materialiter wie räumlich der bronzenen Reiterstatue des Colleoni an.

Die zweite Gedichthälfte behält zwar die Du-Anrede bei, ist aber als Warnung an jeden potentiellen Verehrer gerichtet, der eine Begegnung mit George sucht. Gemeint ist nun nicht mehr Karl Bauers *Dichterbildnis*, sondern George selbst. Führt in Rilkes Dinggedicht *Archaischer Torso Apollos* allein die Betrachtung des Kunstwerks zu dem programmatischen Schluss »Du musst dein Leben ändern«,⁴⁰ lässt das Kunstwerk in Schmitts Bildgedicht nur ahnen, welch einschneidendes Erlebnis eine Begegnung mit dem dargestellten Dichter bedeutet.

Der George-Jünger wird in die Rolle eines Novizen oder Mysten gerückt, von dem imperativisch eine Selbsterforschung verlangt wird. Denn die Begegnung wird als »eherner zeiger« (V. 10), als irreversibler Einschnitt verbildlicht, der jede vorgängige Leidensbändigung als Wahn in Frage stellt. Die Schlusstrophe forciert die Asymmetrie, indem eine Proskynese des Verehrers antizipiert und in einer modifizierten Figuration der Begegnung des auferstandenen Christus mit dem ungläubigen Thomas illustriert wird. Das Adverb »zweifellos« (V. 14) ist insofern doppeldeutig, als es einerseits die Demutsgeste des Mysten, andererseits aber auch dessen Glaubensgewissheit im Voraus verbürgt. George wird nicht nur in die Rolle Christi gerückt, die Begegnung übersteigert sogar die biblische Figuration. Denn anders als der ungläubige Thomas, der sich von der Identität des Gottessohns erst überzeugt, indem er seinen Finger in die Wundmale legt, formuliert der neue Jünger Georges bereits sein Credo, bevor er die charismatische Gestalt seines Heilands sieht.

Die erste Gedichthälfte von Schmitts Bildgedicht überhöht die Betrachtung des heroisierenden Dichterbildnisses symbolisch zum Gang in eine Kirche, während die zweite Gedichthälfte die Begegnung mit George zur Christusverehrung verklärt. Mit Karl Bauers *Dichterbildnis mit Colleoni* wird ein säkulares Bild zu einem Altarbild stilisiert und somit – als Dokumentsinn – die bildkünstlerische *imitatio heroica* zu einer poetischen *imitatio Christi* forciert.

40 Rainer Maria Rilke, *Archaischer Torso Apollos*, in: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 513.

George als Heldenmodell

1925 erschien im Oldenburger Gerhard Stalling Verlag eine Nacherzählung der Nibelungen-Sage, herausgegeben von Will Vesper.⁴¹ Seine Fassung richtet sich an die Jugend, deren nationale Bedeutung für das deutsche Volk das Vorwort beschwört:⁴²

Mit einem Wort, dies ist kein Buch für die Wissenschaft und die Philologen, sondern für das lebendige Leben unseres Volkes, das heute mehr denn je aus den großen Schöpfungen seiner eigenen Vergangenheit Kraft und Trost, neuen Mut, Hoffnung und Glauben an sich selber finden soll. Haben die Alten dies verloren, so laßt uns in der Jugend aufbauen, langsam und von innen.⁴³

Um die Nibelungen-Sage der Jugend näher zu bringen, modernisierte Vesper den mittelalterlichen Stoff und verstand sich als Kompilator, der »aus allem, was [...] vorliegt, aus Bruchstückhaftem und Ausgeführtem, ein Neues [...] schaff[t]«. ⁴⁴ Unterstützt hat ihn der Kinder- und Jugendbuchillustrator Helmut Skarbina, von dem neben den Federzeichnungen und Initialen im Text der farbig gestaltete Einband stammt.⁴⁵ (Abb. 9 und 10)

Auf der Ebene des Phänomensinns zeigt die kolorierte Darstellung auf der Vorderseite des Einbands den auf einem Schimmel reitenden Siegfried in Profilansicht nach rechts gewandt. Die unruhige Bewegung des Pferdes kontrastiert

41 Will Vesper, *Die Nibelungen-Sage*, Oldenburg 1925. Will Vesper war Jugendbuchautor des Gerhard Stalling Verlags und publizierte in den 1920er und 1930er Jahren unter anderem Märchen- und Sagenbücher. Vgl. das Publikationsverzeichnis im Jubiläumsband von Eugen Roth, *Einhundertfünfzig Jahre Verlag Gerhard Stalling 1789–1939*. Zum Gedenktage des 150jährigen Bestehens am 23. Oktober 1939, Oldenburg 1939, S. 107 f. In den 1940er Jahren erlebten einige der Bände Neuauflagen. Vgl. die Korrespondenz des Verlags mit Will Vesper in den Jahren 1943–1945 im DLA Marbach, A: Vesper, 76.2628/23.

42 Will Vesper trat 1931 in die NSDAP ein und war für sein nationalsozialistisches Engagement bekannt, an dem er auch über das Ende des Krieges hinaus festhielt. Vgl. Hans Sarkowicz und Alf Mentzer, Art. »Vesper, Will«, in: *Schriftsteller im Nationalsozialismus*. Ein Lexikon, Berlin 2011, S. 595–597.

43 Zit. nach der unveränderten Ausgabe von 1942: Will Vesper, *Die Nibelungensage*, Oldenburg 1942, S. 6.

44 Ebd., S. 5.

45 Allerdings war bereits 1921 eine erste Auflage der Nibelungen-Sage erschienen, die noch mit Illustrationen des Malers und Grafikers Ernst Rudolf Vogenauer versehen war. Die Ausgabe von 1925 gestaltete dann Helmut Skarbina. Offenbar verkaufte sich der Band gut, da bis 1942 mehrere Neuauflagen erschienen. Von Helmut Skarbina, über den wenig bekannt ist, wurden im Gerhard Stalling Verlag in der Reihe »Nürnberger Bilderbücher« etliche Bände illustriert. Vgl. das Gesamtverzeichnis des Verlags bei Eugen Roth, *Einhundertfünfzig Jahre Verlag Gerhard Stalling*, 1939, S. 104–108.

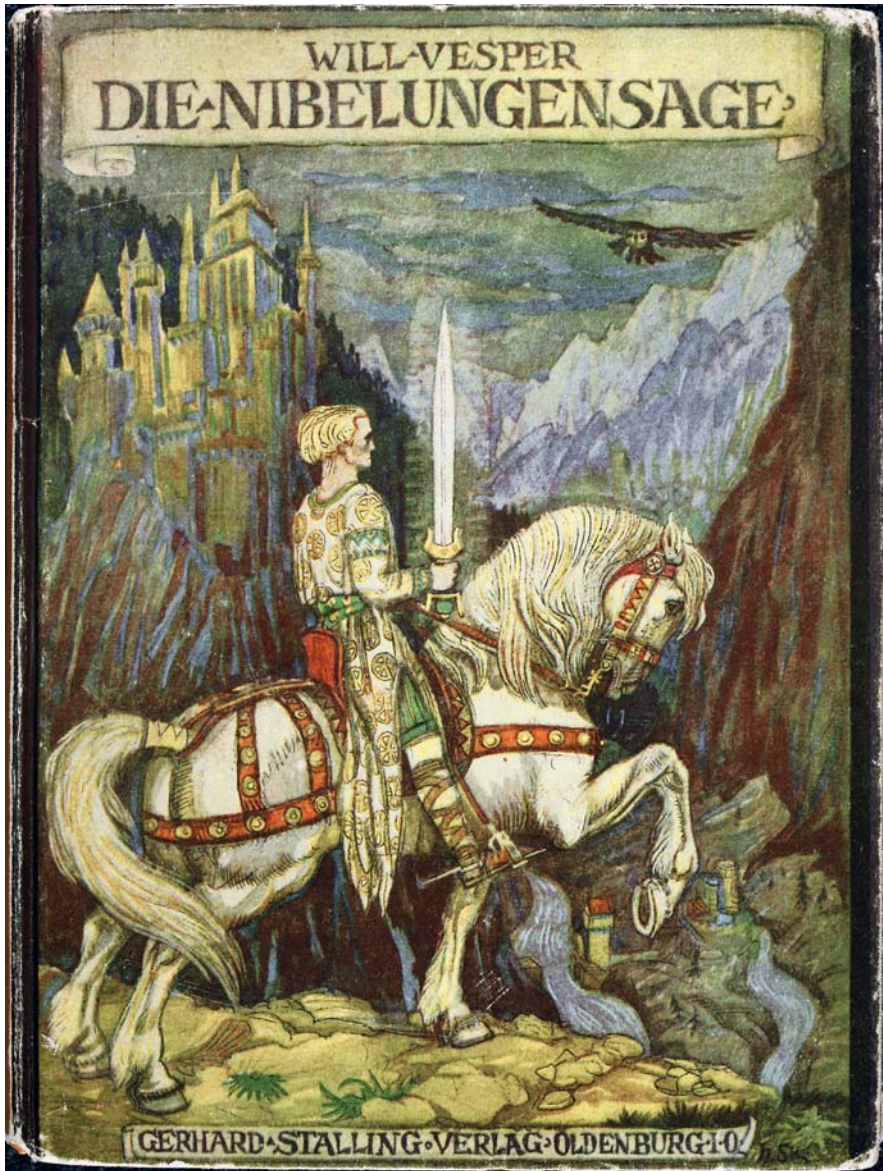


Abb. 9: Siegfried als Ritter. Farblithografie von Helmut Skarbina.
Will Vesper: Die Nibelungensage, Oldenburg 1925,
Einbandillustration Vorderseite. Privatbesitz.



Abb. 10: Siegfried als Sänger. Farblithografie von Helmut Skarbina.
Will Vesper: Die Nibelungensage, Oldenburg 1925,
Einbandillustration Rückseite (Ausschnitt). Privatbesitz.

mit der aufrechten Haltung des Protagonisten, der mit starrem Blick in die Ferne schaut. Er trägt ein weißes, mit gelben Rädern gemustertes Gewand; seine üppigen blonden Haare sind zurückgekämmt. Die rechte Faust, exakt in der Mitte des Bildes, hält ein von Strahlen umglänzt und gen Himmel gerichtetes Schwert. Den Hintergrund der Reiterfigur bildet eine heroische Landschaft: ein von schroffen Felsen begrenztes Tal, eine mächtige Burg, ein schwarzer Tannenwald und ein wolkenverhangener Himmel, vor dem ein Falke auf den Betrachter zufliegt.⁴⁶ Zahlreiche Symbole und Merkmale der Nibelungen-Sage sind in dieser Darstellung versammelt. Siegfrieds Schwert Balmung hebt durch seine zentrale Position und den Strahlenkranz die Bedeutung des Kampfes für den Helden hervor. Gezeigt wird der einsame Held vor der Tat. Stärke und Kampfbereitschaft sind in seiner Haltung, die noble Herkunft in seiner Kleidung versinnbildlicht. Die zitathaften Anspielungen auf den Falken aus Kriemhilds Traum, die Burg in Worms und den Rhein deuten Siegfrieds tragisches Schicksal voraus.

Das Profil des Reiters hat Helmut Skarbina augenfällig nach dem Stefan Georges gestaltet.⁴⁷ Die blonde Haartracht ist – mit Ausnahme der Farbe – George nachgebildet, ebenso das markante Profil mit hoher Stirn und hohen Wangenknochen, tiefliegenden Augen, hervorspringender Nase und scharf konturierter Kinn. Ob Will Vesper selbst diese *imitatio heroica* angeregt hat, muss offen bleiben, auch wenn seine Mitsprache bei Illustrationen brieflich bezeugt ist⁴⁸ und er in direktem Kontakt zum Kreis um Stefan George stand.⁴⁹

46 Sowohl die dramatische Inszenierung des Bildhintergrunds als auch die Staffage legen die Einordnung als heroische Landschaft nahe. Vgl. etwa Walter Geese, Die heroische Landschaft von Koch bis Böcklin, Straßburg 1930 oder Christian Kämmerer, Die klassisch-heroische Landschaft in der niederländischen Landschaftsmalerei 1675–1750, Diss. masch., Berlin 1975.

47 Die Darstellung ähnelt überdies dem von Paul Richter verkörperten Siegfried im 1924 produzierten *Nibelungen*-Film von Fritz Lang, sodass auch eine doppelte Bezugnahme plausibel ist.

48 Aus den Korrespondenzen zwischen dem Gerhard Stalling Verlag und Will Vesper geht hervor, dass Vesper mit der illustratorischen Leistung Skarbinas nicht zufrieden war. In einem Brief des Verlegers Martin Venzky an Will Vesper vom 18. Februar 1926 kritisiert dieser angesichts der Illustration eines geplanten Bandes die Fähigkeiten Skarbinas: »Ich möchte Sie deshalb bitten, dass Sie mir die Genehmigung geben, für die Illustrationen von ›Tristan und Isolde‹ Skarbina, den Illustrator der ›Nibelungensage‹ heranzuziehen. Seien Sie nicht zu erschrocken! Ich werde aber Skarbina, der ein gefälliger junger Mann ist, seine Aufgabe ganz genau umgrenzen, dann, denke ich, wird es einigermaßen leidlich werden.« DLA Marbach, A: Vesper 76.2623/6. Am 6. Oktober 1926 schreibt Venzky an Vesper: »Ich habe dieser Tage durch Dr. Heimeran vom Ernst Heimeran-Verlag, München, einige Illustratoren genannt bekommen, an die ich wegen der Illustration des ›Tristan‹ geschrieben habe. Ich möchte die Proben dieser Illustratoren abwarten, ehe ich endgültig auf Skarbina zurückgreife.« DLA Marbach, A: Vesper, 76.2623/14.

49 In zwei Briefen vom 8. Januar 1906 und 15. März 1909 versucht Will Vesper Stefan George dazu zu bewegen, Gedichte für eine geplante Anthologie zur Verfügung zu stellen. StGA

Zeigt die Vorderseite den nach George gestalteten Siegfried als heroischen Vorreiter der deutschen Jugend, so präsentiert die Rückseite des Einbands Siegfried als Sänger. Er sitzt im langen roten Gewand auf einem Felsen. Vertieft ins Harfenspiel, ist sein Blick auf ein Notenblatt gerichtet. Das Schwert lehnt in der Scheide am Fels. Auch bei dieser Abbildung handelt es sich um eine Profildarstellung Siegfrieds. Typengeschichtlich folgt sie dem Bild des nachdenklichen Walther von der Vogelweide in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (ca. 1300–1340).⁵⁰ (Abb. 11) Wohl inspiriert von dieser Illustration, verglich auch eine 1930 erschienene Studie Walther von der Vogelweide mit Stefan George: »Dichter sie beide, die ausschließlich in der Form der Lyrik längst getrennte Lebensformen, in mythischen Vorzeiten eins, wieder vereinigen: Priester und Herrscher, Dichter, Richter und Prophet.«⁵¹

Siegfried, die Zentralgestalt der deutschen Heldengeschichte, ist in Skarbinas Einbandillustrationen sowohl als Tatmensch als auch als Dichtersänger nach der Ikonografie Georges modelliert: eine bemerkenswerte Inversion früherer *imitatio heroica*-Strategien. Wurde zuvor George durch heroische Vorbilder aus der Vergangenheit als Nachfolger und Vollender aufgewertet, liefert er nun physiognomisch wie programmatisch ein Vorbild für die zentrale Heldenfigur des deutschen Mittelalters und – im Sinne Will Vespers – für die deutsche Jugend. Dieser generationell wie ethnozentrisch perspektivierten *imitatio heroica* liegt als Dokumentsinn das Gefolgschaftsmodell Stefan Georges und seines Kreises zugrunde.

Stuttgart, George III, 13491 und StGA Stuttgart, George III, 13492. Es handelt sich um den Band *Die Ernte aus acht Jahrhunderten deutscher Lyrik* (erstmalig erschienen 1908). George gab seine Gedichte allerdings auch nach erneuter Nachfrage nicht zum Abdruck frei. Dass Vesper in Kontakt zum George-Kreis stand, zeigt auch ein Antwortbrief vom 13. Oktober 1906 auf eine Einladung von Hanna Wolfskehl, DLA Marbach, 95.54.938/1.

50 Die Minnelieder Walthers von der Vogelweide wurden auch im Kreis rezipiert. Friedrich Wolters publizierte eigene Übertragungen der Minnelieder, die zum Teil auch Aufnahme in die *Blätter für die Kunst* fanden. Wolters rückte Stefan George im Vorwort des Bandes in unmittelbaren Bezug zur Minnelyrik: Er habe den Geist der Dichtung des Mittelalters wiederbelebt. Vgl. Minnelieder und Sprüche, hg. von Friedrich Wolters, Berlin 1909, bes. S. 6–9.

51 Hans Naumann, *Das Bild Walthers von der Vogelweide*, Berlin und Leipzig 1930, S. 19f. Der Verfasser, ab 1933 Parteifreund Will Vespers in der NSDAP, versuchte durch den Vergleich beider Dichter, ihren Willen zu Macht und Herrschaft zu bezeugen. Friedrich Gundolf äußerte sich in einem Brief an Naumann »erfreut und bereichert« über diesen Vergleich: »Die ›wechselseitige‹ Erhellung des mittelalterlichen und des heutigen Fahrt- und Rügedichters macht beide deutlicher, und gerade das zuerst befremdende des Vergleichs bringt an Walther seine plastischen, richterlichen, dantischen Züge in volleres Licht, als sie seit seiner romantischen Beliebtheit waren (trotz dem Wissen der Forscher darum) und an George seine schweifenden.« Zit. nach einem unpublizierten Brief von Friedrich Gundolf an Hans Naumann vom 28. April 1930, Friedrich Gundolf Papers G3, Germanic Studies Archives, Senate House Library, University of London.



Abb. 11: Walther von der Vogelweide, Cod. Pal. germ. 848.
 Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Zürich, ca. 1300–1340, Bl. 124^r.
 Heidelberger historische Bestände digital, © Universität Heidelberg.

Fazit

Die Stilisierung Stefan Georges nach heroischen Figuren und ikonografischen Mustern folgt unterschiedlichen Strategien und Text-Bild-Relationen. Die Portraits von Karl Bauer stellen auf der Ebene des Phänomensinns zunächst den Dichter dar. Auf der Ebene des Bedeutungssinns repräsentieren beide Bildnisse heroische Figuren. In *Der Dichter als Ritter* deuten sakrales Setting, ikonografische Muster und Kostümierung auf den Heiligen Georg; die Integration von

Verrocchios Standbild im *Dichterbildnis mit Colleoni* verweist auf den Renaissance-Condottiere. Helmut Skarbina hingegen invertiert in der *Nibelungen*-Illustration die Rollen: Erst der Bedeutungssinn des Bildes enthüllt George als Referenz. Edgar Salins Vision stellt insofern eine Ausnahme dar, als sich in der Überblendung von George und Caesar die Ebenen von Phänomen- und Bedeutungssinn unauflösbar verschränken.

In Georges Heldenportraits spielt neben dem bildkünstlerischen Arrangement die Darstellung seiner Physiognomie eine entscheidende Rolle. Als heroischer Gestaltungsmodus dominiert die stilisiert-distanzierte Profilansicht: Sie beglaubigt durchgängig die Ähnlichkeit der Zielfigur Stefan George mit der heroischen Ausgangsfigur. Zugleich werden auf diese Weise charakteristische Eigenschaften hervorgehoben, wie etwa die Wölbung der Stirn den starken Willen betont. Auf der Ebene des Dokumentsinns verfolgen die ›Heldenmacher‹ Karl Bauer, Edgar Salin und Helmut Skarbina das Ziel einer wechselseitigen Annäherung: Heroische Vorbilder werden in Form einer Überblendung oder Aneignung vergeistigt, der Dichter wird ›vertätigt‹. Georges Verhältnis zur historischen oder legendarischen Figur stellt darüber hinaus eine typologische Beziehung dar: Die jeweilige Ausgangsfigur deutet als ›Typos‹ bereits auf Stefan George als ›Antitypos‹ voraus.⁵² Die *imitatio* im Bild visualisiert damit eine heilsgeschichtliche Erfüllung, in der George als Vollender inszeniert wird. Indem Tätergestalten als Vorbilder dienen, wird der Gegensatz von Wort und Tat aufgehoben in einem neuen Heldenkonzept, das beides einschließt.

Muster dieser heroischen Stilisierungen Georges sind jedoch nicht die Heldenfiguren aus Antike, Mittelalter und Renaissance, sondern jeweils deren bildkünstlerische Repräsentationen, die ihrerseits bereits spezifische Eigenschaften betonen. Der imitierende Verweis gilt daher weniger der historischen Figur als vielmehr der heroischen Bedeutung, die ihr in der Rezeption zugeschrieben wurde. Indem George in eine ikonografische Tradition eingerückt wird, reicht der wirkungsgeschichtliche Bezug über die individuelle Ausgangsfigur hinaus und verweist auf Heldentypen wie Herrscher, Heiliger und Krieger. Stefan George gewinnt in den Heldenportraits somit einen überzeitlichen Status.

52 Vgl. zum Begriff der ›Typologie‹ etwa Stuart George Hall, Art. »Typologie«, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. von Gerhard Müller, Bd. 34, Berlin und New York 2002, S. 208–224.