6. KAPITEL: DAS BILDNIS

ES gibt außer dem Werk und der Wirkung auf die Mitlebenden noch ein letztes Zeugnis für die Wesenheit Georges: seine leibliche Gestalt und vor allem sein Antlitz, der Spiegel dessen, was die ewige Natur ihm mitgegeben und dessen, was die Kämpfe mit den Mächten des Lebens in diese Grundform geprägt haben. Für manche dieser Kämpfe sind die Züge des Gesichtes der einzige Niederschlag des seelischen Geschehens. Denn anders als beim Feldherrn und Staatsmann gibt es beim Dichter und geistigen Bildner verschwiegene Siege und Niederlagen, von denen kein Wort und keine Kunde etwas aussagt: Triumphe über den Stoff, von denen das vollendete Werk nicht spricht, tote Träume und zerbrochene Wünsche, die kein Vers und keine Mitteilung verrät, aber auch das schweigende Wissen des Genius um seine Macht und sein Maß, seine Flugkraft und Grenze.

Jeder der in dieses Antlitz schaute, empfing über Werk und Wirken des Mannes hinaus den Eindruck einer ungewöhnlichen und bedeutenden Menschlichkeit. Wir sahen wie die Pariser Freunde an dem jungen noch unerschlossenen Deutschen, wie andre Ausländer an dem ihnen Unbekannten und eigne Volksgenossen an dem kaum erst im engsten Künstlerkreise Genannten eine zwingende Gewalt bemerkten, für die sie nur in Geistern hoher Lagen die passenden Gleichnisse fanden. Das Geheimnisvolle, ja Unheimliche seiner Erscheinung ist früh betont worden, was um so erstaunlicher anmutet wenn man sich erinnert daß sein äußeres Auftreten geschildert wurde: als das eines eleganten Weltmannes, der eine gegebene Lage mit kühler Überlegenheit beherrschte. Bei den ihm vertrauteren Menschen schlug sich der Eindruck seiner Person meist in Gedichten nieder und von den frühesten Widmungszeilen Hofmannsthals bis zu den ungedruckten Widmungsgedichten der Jüngsten heute spricht eine solche erschütterte und doch klar bewußte Huldigung vor der leiblichen Erscheinung Georges, wie sie unseres Wissens noch nie einem Lebenden entgegengebracht worden ist. Auch die wenigen Prosestellen aus späterer Zeit haben diesen Ton der unbedingten Verehrung und hellen Sachlichkeit, der allein vor diesem Manne geziemt und so fern ab von Schmeicheln bleibt wie von trüber Schwärmerei. „Wer ihn auch nur einmal unbefangen gesehen hat" sagte Friedrich Gundolf im Jahre 1913 in seiner Rede vor Göttinger Studenten, „der weiß: dieser Mann ist stark mit Anmut, schlicht mit Würde und sachlich ohne Trockenheit . . . von heiterer Strenge gegen sich und andre, eher eine bäuerlich harte als städtisch mürbe Natur, aber durchgeistet von stetem Feuer und beseelt durch Leid

das ihn hellsichtig und gütig gemacht hat. — — Zweierlei vereint die Form seines Kopfes: unerbittlichen Willen und regsame Zartheit. Form ist alles geworden, in die Flächen und Linien des Schädels eingearbeitet, nichts ist bloße Zuckung und Stimmung — ein plastisches, kein malerisches Haupt. Auch hier, wie in seinem Werk, ist der innere Gehalt zu sichtbarer Gestalt, zu Charakter (das ist: umrissene Form) verdichtet und durchglüht — nirgend unbewältigter Seelenrohstoff ... ein Mensch, der bei mächtigen Trieben und empfindlichen Nerven sich völlig in der Gewalt hat, dem Phantastik, Schwelgerei, Spielerei sehr fern liegt, den ein zentraler Wille beherrscht und sichert — unter den geschichtlichen Köpfen dem Dantes am ähnlichsten, aber bei gleicher Energie mehr sensitiv als spirituell. Wer ihn also nach seinen Gedichten für schwach hält, den widerlegt die unverkennbare Willenskraft dieses Gesichts. Wer ihn für eng und stumpf hält, kann die belebte Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nicht leugnen. Wohl aber findet man die ehernen Reihen der Zeitgedichte und die leisen Schwingungen des Jahrs der Seele wieder: harte Tat und zarten Traum".

Die Jahre des Streites um die Gestalt Georges, wie ihn das jüngere Geschlecht der Blätter damals in der deutschen Öffentlichkeit begonnen hatte, klingen noch durch dieses Bild, ein Jahrzehnt später spricht die weibliche Stimme der „Georgika" über das meisterliche Antlitz aus der Stille des unwiderleglichen Sieges, den der Dichter über die Umwelt gewonnen hat: „Bei Anaximander" schreibt sie „gibt es den Gedanken vom ἄπειρον, den Gedanken, daß die vollkommene Mischung aller bestimmten Qualitäten ein Unbestimmtes ergebe. Daran mahnt sein Antlitz, in dem kein einzelner Zug, weder Wille noch Klugheit, weder Traum noch Leidenschaft, weder Leid noch Lust einzeln oder dominierend hervortritt, sondern alles gebunden in einer übermannenden Hoheit: wie das Antlitz eines griechischen Gottes, wie ein Seraph bald und bald wie ein Löwe, ein unbegreifliches Zugleich von Mächtigkeit und Zärtlichkeit".

Alle Aussagen in Vers und Prose über die Erscheinung Georges während seines vierzigjährigen Wirkens sprechen übereinstimmend von der Mächtigkeit oder der Mischung von Mächtigkeit und Zartheit in seinem Haupte. An dem Grundzug der Größe und Strenge in seinem Antlitz scheint das Lebensalter keinen Anteil zu haben und von der Jugend bis in die Jahre des reifenden Mannes wird sein Bild in der gleichen Unwandelbarkeit gesehen wie sein geistiges Wesen. Die Lichtbilder aus allen Lebensstufen, welche die Gesamtausgabe seiner Werke und der Verkauf früherer und jüngster Aufnahmen jetzt bekannt gemacht haben, bestätigen den augenhaften Eindruck der Zeitgenossen und lassen zugleich erkennen,

wie die unverrückbaren Grundlinien im Laufe der Jahre aus zarten Anfängen immer stärker hervortraten und wie sich innerhalb ihres ehernen Rahmens die Runen des Lebens immer tiefer eingruben. Unverändert bleibt die fast kugelhafte Gesamtform des Kopfes mit der Achsengleichheit der inneren Rundung in Höhe Breite und Tiefe, aber die schon im Bildnis des Zwanzigjährigen deutliche Einsenkung der Augenhöhlen wird mit jedem Jahrzehnt tiefer und dunkler, das groß aufgetane Auge der Jugend kehrt sich zwar nicht nach innen wie das des Betrachters und Mystikers, aber es schaut aus einem immer tieferen Innenraum in die Welt, die Lider schließen sich öfter und dichter darüber und verhüllen auf einem Bildnis völlig die Augensterne — die Darstellung eines Lebenden, deren wir uns in der Kunst nur bei einem Porträt des Paracelsus oder auf dem Bamberger Grabmal Heinrichs II. bei der Figur des Arztes erinnern, der in allen Zügen eine große Ähnlichkeit mit George hat. Unverändert bleiben die drei wunderbaren Linien des Profils: der Stirn, der Nase und des Lippen-Kinnteils. Sie verlaufen — jede kräftig in sich und von feingewellten Schwingungen — in kaum merklichen spitzen Winkeln zueinander, deren gemeinsamer Scheitelpunkt am Ansatz des Haupthaares liegt. Durch diese zusammenstimmende Dreiheit der Linien unterscheidet sich das Profil Georges von dem bekannten griechischen, in dem die beiden oberen Linien möglichst zu einer verbunden sind und der Schnittpunkt mit der unteren Lippen-Kinnlinie in der Nasenwurzel, ja bei den archaischen Bildwerken noch tiefer liegt. Die Linien im Profil Georges sind also bewegter und reicher aber sie behalten durch den gemeinsamen Scheitelpunkt und ihre nur wenig von der Grundfläche aufgehobenen Winkel dennoch eine sichere Ruhe und Geschlossenheit. Den drängenden Kräften der Bewegung halten Maß und Bändigung das Gleichgewicht, das Vielfältige ist wieder in einer großen Einfachheit zusammengehalten. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die gewaltige Linie des Kinnbackenknochens, auf dem das ganze Antlitz wie auf einer unerschütterlichen Basis zu ruhen scheint, dann durch das große volldurchgebildete Ohr und die Wucht des langgesträhnten Haupthaars, dessen tief in den Nacken reichende Fülle alle bewegten Teile des Gesichtes auffängt. Trotz der mächtigen Einzelformen, der breiten hohen Stirn mit den schwergewölbten die Augen überschattenden Brauenknochen des genauen Beobachters, trotz des willensstarken unerbittlich festen Kinns unter der leicht vorgestoßenen Unterlippe und den ungewöhnlich räumigen Wangenflächen und Schläfen, tritt doch keine Einzelform aus der geschlossenen Gesamtform heraus. Die Teile überschreiten auch nirgends das wohlgebildete menschliche Maß: sie erwecken den Eindruck des Bedeutenden nicht durch eine über-

mächtige Größe sondern durch ein besonderes Verhältnis ihrer Formen zueinander. Seltsam ist der überraschende Wechsel zwischen Seiten- und Vorderansicht des Georgeschen Kopfes: er erscheint in der Seitenansicht bei aller Herbheit Strenge und Wucht der großen Linien und Ebenen schmal, langgezogen und von urbaner Reizbarkeit, dagegen in der Vorderansicht bei aller lebendigen Bewegtheit und Vielfältigkeit der Schatten und Lichter breit, trotzig-bewehrt und von fast erdnaher Dauerhaftigkeit. Daß dennoch kein eigentlicher Gegensatz zwischen beiden Ansichten statthat, haben Kenner der Mienenkunde schon bemerkt: uns scheint dies neben der steten Lebendigkeit des geistigen Spieles in diesem Antlitz vor allem auf der plastischen Grundart des Georgeschen Kopfes zu beruhen, dessen volle Erscheinung erst bei der Erfassung des ganzen Baues sichtbar wird.

Alle die genannten Formen haben, wie gesagt, der Veränderung durch die Jahrzehnte widerstanden, aber wenn wir eine Reihe von Lichtbildern vom zwanzig- bis zum sechzigjährigen George betrachten, so sehen wir wie in einem Schicksalsbuche seinen Lebensweg in ihnen aufgezeichnet. Die zarte Rundung des Kinns, die schöngeschwungenen Linien der Nasenflügel und Wangen werden herber und eckiger .. der volle lebensfrohe Mund preßt die Lippen strenger, verachtender zusammen und schon nach der Mitte des dritten Jahrzehnts erzählen die tiefen Seitengruben von schweren Kämpfen und Schmerzen . . die Wölbungen über den Augen werden lastender drohender, auf der gefurchten Stirn ballt sich das Gewölk einer einsamen Weisheit und zwischen den kaum angedeuteten Brauen steht die herrscherliche Senkrechte eines nie ermüdeten Führerwillens. Das Haupthaar behält seine wuchtige Fülle, aber durch sein goldkäferfarbenes Braun ziehen sich frühzeitig die grauen Fäden der Nachdenklichkeit und lange vor dem Alter wurde es völlig weiß. Die gleichmäßig olivenfarbige Haut, die nur in den Augenlidern einen dunkleren Ton hat, blieb unverändert, aber sie straffte sich mit den Jahren noch fester über das innere Gerüst und ließ die starken Jochbeine deutlicher und kantiger nach außen treten als auf den früheren Altersstufen.

Die wesentliche Wende von der strahlenden regsamen Jugendlichkeit des Bildnisses zum ernsten schwermütigen Ausdruck des Manntums fällt nach dem JAHR DER SEELE, die stärkere zur Prägung des stoßkräftigen harten Tätertums, zu den leidbeladenen aber auch leidüberwindenden Zügen des Bildners und Führers in die Zeit der Entstehung des SIEBENTEN RINGS. Einige Züge von weiter Milde und weiser Güte sind seitdem deutlicher geworden, aber keiner spricht auch heute von weicher Duldsamkeit, kein Zug meldet von einem verborgenen Bruch oder fressendem Zweifel und nie hat ein Hauch von Ekel oder Neid dieses Antlitz berührt.

Wenn wir nach einer Ahnenverwandtschaft für das Gesicht Georges suchen, so finden wir sie in Dante und dem jüngeren Napoleon, dem ersten modernen und dem letzten antiken Kopfe unserer Weltzeit, deren Ähnlichkeit Berthold Vallentin in seinem Napoleonbuche überzeugend geschildert hat. Denn die Verbindung hoher Geistigkeit und klarer Sinnlichkeit gibt den Bildnissen dieser großen Täter und Dichter eine Ähnelung, die sie als eine gemeinsame menschliche Grundart, die des geistigen Heldentums erkennen läßt. Eine jüngere Verwandtschaftslinie geht von Hölderlin über den jungen Franz Liszt zu Richard Wagner. Was den Köpfen all dieser Männer als besonderes Kennzeichen zukommt, ist der scharfe Schnitt des Gesichtes, ein Merkmal das den Deutschen heute am meisten fehlt und nur zuweilen noch an den Schädeln unserer guten Bauerngeschlechter auftaucht. Unser Gelehrtenstand hat manchmal kultivierte aber entstofflichte Gesichter hervorgebracht, und in der Zucht des harten preußischen Geistes blieben doch die Seelen weich und daher die Konturen der Köpfe verwischt. „Alle preußischen Helden von Schwerin bis Bismarck" schreibt die Verfasserin der ‚Preußischen Prägung', „sind unscharf konturschwach in ihrem Wesen, schwerfaßliche Wesen, waren keineswegs die deutlichen knorrigen Charaktere, die Treitschke liebte und die Geschichtsschreibung so sehr erleichtern, vielmehr höchst erschlossene, jedes Adjektivs spottende freie, oft monströse Gestalten".

Unter den lebenden Deutschen um die Jahrhundertwende hatten nur die Gesichter Georges und Maximins den scharfen Schnitt in vollkommener Durchbildung, Zeichen der unbedingten Übereinstimmung eines leidenschaftlichen Geblütes mit einer hohen Vernunft. Wir wissen wohl, daß die Männerköpfe ermattender Geschlechter und Völker zuweilen noch jene scharfe Prägung tragen, auch wenn die Blutkraft schon schwächer geworden ist: „Die Engländer", so sagte Cyril Scott einmal, „sehen oft bedeutend aus, aber sind es nicht. Die Deutschen sehen oft nicht bedeutend aus, aber sind es". Er drückte damit die Unausgeglichenheit der Kräfteverhältnisse auf den zwei äußersten Polen aus . . in der Mitte steht die leibliche Erscheinung des Mannes mit scharfumrissenem — also weder überspitztem noch verwaschenem — Ausdruck.

Daß eine deutsche Grundart von solcher Prägung fehlte, bewies mehr als alles andre den Mangel an einer echten Bildung, an der Einheit sinnlicher und geistiger Kräfte in unserem Volke und das Fehlen eines einheitlichen künstlerischen Stiles hatte hierin seinen eigentlichen Grund. Denn nur aus der menschlichen Erscheinung kann der Kunst frisches Leben erblühen, und neue Kultur entspringt nur aus neuem Menschtum. Damit haben wir schon die ganze Schwierigkeit bezeichnet, mit der

die Maler der Zeit vor dem Bildnis Georges zu ringen hatten. Sie standen alle vor einer ihrem Sehen und besonders ihren Mitteln noch unerfaßlichen Erscheinung. Der Überlieferungsgrund, auf dem sie hätten stehen können, war damals vollständig zerbrochen, sie waren Einzelne, die entweder im Bewußtsein der Notwendigkeit einer Stileinheit sich inbrünstig an eine schon versunkene Vergangenheit, die der Gotik, der Niederländer oder andre anlehnten . . oder solche die alle Bindungen verschmähten und frei aus dem Urgrund des menschlichen Nichts und der menschlichen Hefe eine neue Schöpfung hervorzaubern wollten. So weit sie George nahe kamen, spürten sie wohl den Abstand des Dichters von den geschichtlichen wie gegenwärtigen Lebensformen, und die ihm befreundet wurden, sind liebend und verehrend ein Stück des Weges mit ihm in die n e u e Landschaft der Dichtung geschritten. Aber keiner ging nach der großen Wende im Dasein des Dichters die Bahn mit ihm weiter und erhielt den verwandelten Blick für die neue Menschlichkeit. Jeder hat, soweit sein Einzelblick in die Welt Georges reichte, mit seinen individuellen Kräften und Mitteln sein persönliches Bildnis der Dichtergestalt geschaffen und eine besondere Seite an ihr festgehalten, ohne zu einer völlig überzeugenden Darstellung des Ganzen zu gelangen, wie Tizian beim Bild Karls V., Bellini des Loredano, Velasquez des Innocenz.

Karl Bauer hat seit der ersten Bleistiftzeichnung des George-Kopfes mit kurzem Haar im Jahre 1892 und der Ölfarbenskizze des folgenden Jahres in scharfem Profil auf goldenem Grund mit glasfensterartigen Konturen immer wieder von neuem den Versuch aufgenommen, „das (gleich dem Goethes) unerschöpfliche Gesicht Georges" im Bilde zu gestalten. Mehr als ein Dutzend Zeichnungen, Ölgemälde und Pastelle, Radierungen und Schnitte von der ganzen Gestalt Georges, seiner Halbfigur oder seinem Kopfe entstanden in den ersten anderthalb Jahrzehnten der Freundschaft beim häufigen Zusammensein der beiden in München, zu denen später noch einige Abwandlungen aus dem Gedächtnis traten.

Auch Hofmannsthal, Wolfskehl, Klages, Perls, Gundolf und andere Glieder der Münchener Blättergemeinschaft hat Bauer in der Frühzeit mit Stift und Pinsel festgehalten und einige von ihnen zu einem Gruppenbild vereinigt (eine Skizze davon in der Daheim-Nummer vom 16. Mai 1914). Wie wir schon erwähnten, haben die zahlreichen Bildnisse von Bauer die Gestalt und besonders den Kopf Georges in der deutschen Öffentlichkeit am meisten bekanntgemacht. Er hat ihn als weltmännischen Großstädter wie als rheinischen Wanderer mit der beliebten Baskenmütze gekennzeichnet . . aber vor allem lockte es Bauer die dichterischen

Phasen und Wandlungen Georges im Bilde wiederzugeben: den stolzen Herrscher des ALGABAL und den ritterlichen Beter der SAGEN UND SÄNGE, den sinnenden Dichter des JAHRS DER SEELE mit den Dantezügen und den finsterernsten Meister des TEPPICHS. Die beiden Seiten des Georgeschen Wesens, Kraft des Willens bei hohem Zielbewußtsein und Tiefe des Sinnens bei klarer Gedankenarbeit sind seiner Darstellung am besten gelungen. Die beiden bekanntesten Steinzeichnungen, das Profilbildnis mit dem Colleonistandbild im Hintergrunde und das ganz von vorn gesehene lebensgroße Abbild des Kopfes aus der TEPPICH-Zeit geben das Unbekümmert-Stolze wie das Drohend-Kühne des Dichters, den herrischen Nackenwurf wie den durchdringenden Blick der Augen, wenn auch im Maß zu gewaltsam, doch groß in der Auffassung wieder. Von den in den Jahren 1893 und 1894 entstandenen Bildnissen Georges, der Radierung von Herrmann Schlittgen (Abb. Bl. f. d. Kunst II, 1) und dem Ölgemälde von Gebhard Fugel (Abb. Allg. Kunstchronik Heft 23) werden in der ersten kaum die großen Umrißlinien richtig wiedergegeben und die Einzelzüge zugunsten einer spirituellen Blässe völlig verflüchtigt . . dagegen hat Fugel in dem Kniestück des sitzenden George, auf dem auch die adligschöne lebendige Hand mit den kräftig gegliederten Fingern sichtbar wird, eine wohltuende Einheit für die wesentlichen Merkmale gefunden. Es ist bei guter altväterlicher Malweise eins der besten Bildnisse Georges aus der Frühzeit, man sieht auf ihm die zarte Beeindruckbarkeit und Verletzlichkeit eines leicht erregbaren und stets entflammbaren Temperamentes mit der Festigkeit und Unüberwindlichkeit eines früh geschulten Willens gepaart, Schnellkraft mit Ausdauer, blitzenden Zugriff mit ruhiger Würde. Die gepflegte Haltung erinnert etwas an den Diplomatentyp, mit dem man George damals in seinem äußeren Auftreten verglich.

Zwei oder drei Jahre später hat Jan Toorop in den glücklichen holländischen Freundschaftstagen eine Bleistiftzeichnung und eine Radierung des Georgeschen Kopfes gefertigt. Von letzterem sind nur wenige Abzüge vorhanden, da die Platte, welche noch den Kopf Verweys neben dem Georges aufnehmen sollte, bei der Ausführung dieser Arbeit verdorben wurde. Die Radierung von Toorop ist trotz einer geringen Verzeichnung der Nasenlinie das erstaunlichste Bildnis Georges aus jenen Jahren. An ihm erkennt man erst, was alles die anderen Künstler in dieser Zeit noch n i c h t gesehen oder nicht haben gestalten können. Der temperamentvolle Strich Toorops gibt die ganze königliche Leidenschaftlichkeit des Herrn der HÄNGENDEN GÄRTEN, aber ohne eine entsagende Note, wieder: mit dem ebengerichteten Blick des heldischen Menschen, der forscht und befiehlt, der ehernen Sicherheit des geheimnisvollen Gei-

stes hinter dem Wall der Brauenknochen und in allen Zügen die gefahrverachtende Kampfbereitschaft bis zum Letzten.

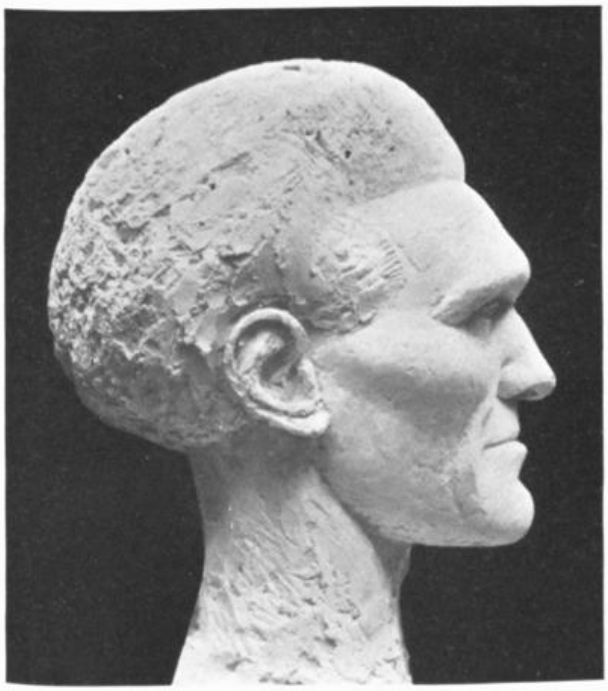
Kurt Stoeving hat dann 1897 den Dichter des JAHRS DER SEELE in einer schwarzen Kreidezeichnung auf grauem Papier (Abb. als Vorblatt zu Klages, Stefan George) und 1899 den des TEPPICHS in einem Erzrelief mit dem lebensgroßen Kopfe Georges (Abb. Leipz. Ill. Ztg. 1902) festgehalten. Ein Lichtbild, das Stoeving selbst zur Zeit der Entstehung der ersten Zeichnung aufnahm (Abb. im Londoner Candid Friend und in R. M. Meyer, Die deutsche Literatur im 19. Jahrh.) gibt uns die Möglichkeit, die künstlerische Umsetzung der leiblichen Wirklichkeit fast Zug um Zug zu verfolgen. Das Lichtbild hat die schärfste Profillinie und zeigt dadurch das wundervolle Verhältnis der drei Längsteile von dem wir sprachen, das Schmale, Verzehrte kommt deutlich zum Ausdruck. Stoeving hat auf diese schärfste Ausprägung des Profils durch eine leichte Drehung zur Vorderansicht verzichtet, um die Breite der mächtigen Stirnknochen, den wuchtigen Nasenansatz und die volleren Mund- und Kinnformen zu gewinnen. Dadurch verliert er die volle Ansicht der kennzeichnenden Ohrlinien und die tiefen Schläfen und Wangenflächen über und unter dem quergespannten Jochbogen. Die Züge des Stoevingschen Bildnisses werden so trotz der breiteren Sicht weicher und weniger plastisch, trotz der reicheren Lippen- Nasen- und Brauenlinien weniger sinnlich bewegt als die des Lichtbildes: selbst der Blick des Auges bleibt zurückgehalten und innerlich, während er auf diesem scharf beobachtend nach außen gerichtet ist. Was Stoeving gibt, ist der Dichter höchster Bildung und feinster Geselligkeit in einer adligen Ausgeglichenheit der Kräfte, was das Lichtbild zeigt ist ein Menschenhaupt von innerlich brennender Glut unter dessen schlichten Formen noch eine Welt von künftigen Bildungen schlummert. Stoevings Bild ist schön in der zarten Nachfühlung aller reichen und vornehmen Linien dieses Jünglingskopfes, das Urbild ist einfacher, nackter, härter, männlicher.

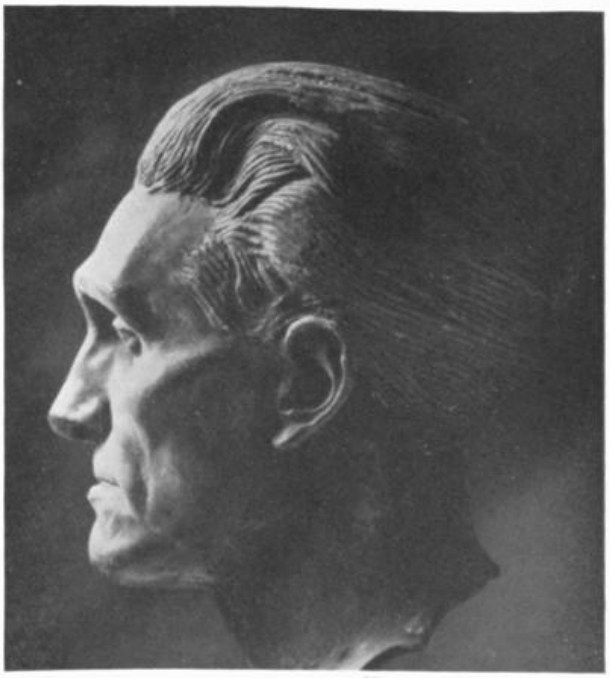
Die Bleistiftzeichnung des Georgekopfes von Melchior Lechter aus dem Jahre 1900 ist eine Studie für das Dichterantlitz auf dem Temperagemälde „Die Weihe am Mystischen Quell" im Kölner Pallenbergsaale (Kunstgewerbemuseum). Sie beruht auf einer genauen Kenntnis der Maßverhältnisse des Georgeschen Kopfes, aber der Ausdruck wird durch den besonderen Zweck, dem die Vorstudie diente, bestimmt: das geschlossene Auge, der zum Trinken geöffnete Mund, das weit vorgestreckte eckig wirkende Kinn, der hagere Hals sind ebenso wie Kronreif und Ordensgewand durch die kniende Lage vor der Priesterin bedingt, die dem nach langer Mühsal Ermatteten, vom Harren verzehrten Pilger vor der Pforte des offenen

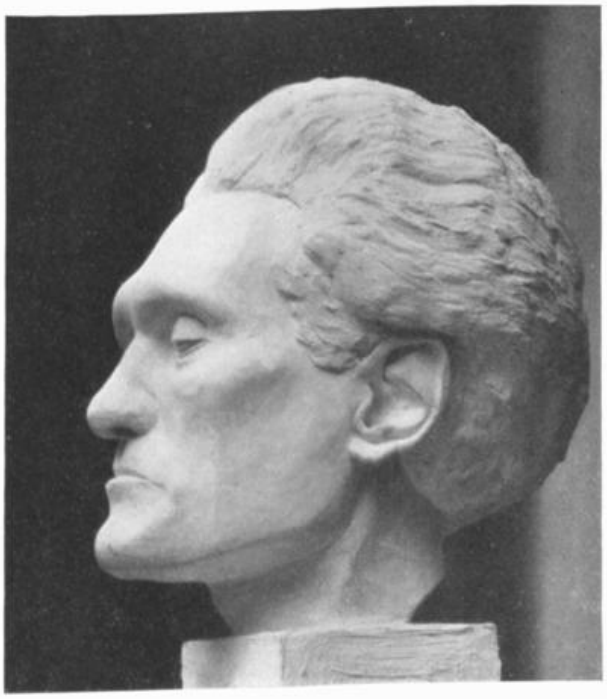
Tempels den Trank des Willkomms und der Weihe reicht. Lechter hat in dem Bildnis sein inneres Gesicht vom Dichter festgehalten, wie es ihm aus dessen Werken aufgestiegen und wohl auch in Stunden des Hersagens von Gedichten aus den leiblichen Mienen Georges erschienen war: die Erscheinung des Begeisterten und Entrückten, die nicht dem Alltag sondern der verborgenen Stunde der Werkgeburt oder noch der Erschütterung beim ersten Wiedergeben einer Dichtung angehört. So hat sie in der sinnbildlichen Darstellung des Vorganges der Eingießung im malerischen Werke ihr Recht, wie sie auch auf anderen Werken Lechters der Temperatafel „Orpheus", dem Glasgemälde „Der Dichter" — mit den kennzeichnenden Versen des Gedichtes „Im Park" aus den HYMNEN — und noch auf anderen Darstellungen in veränderten Formen öfter wiederkehrt. Nicht die ganze Menschlichkeit Georges hat Lechter oder wollte er in seiner Studie und in diesen Bildern verfangen, wohl aber den Augenblick der höchsten schöpferischen Erleuchtung einer großen Seele, wie er dem Künstler durch den lebenden Dichter offenbar geworden war: den Augenblick der gänzlichen Versenkung eines inbrünstigen Geistes, der nichts mehr von sich, doch alles von der oberen Gnade erwartet. Was Lechter überhaupt in immer neuen Abwandlungen bildlich zu fassen versucht hat, die Einhauchung des Geistes, den Trank der göttlichen Begeisterung aus dem Urbrunnen des Lebens ist ihm bei der Darstellung des Dichterantlitzes am tiefsten gelungen. Daß dabei die Miene des asketischen Suchers überherrschend wurde, daß jede Spur des Tathaften bei George ausgelöscht wurde, ging aus der geistigen Haltung Lechters vor dem Leben und dem besonderen Sinn seines Werkes hervor. Wenn sein Bildnis als einziges erhalten wäre, so würden wir nicht eine falsche aber unvollkommene Wiedergabe des Dichterantlitzes haben: wir würden den Ausdruck des ekstatischen Entrücktseins aber nicht den des heroischen Pathos von ihm kennen.

Aber mehr als alles Außersichsein kennzeichnet den Dichter gerade sein geschlossenes Drinnesein, das Geborgensein eines unveränderlichen Selbst und was in Goethes scheinbar offenem Antlitz mit den wachsenden Jahrzehnten seines Lebens ein immer deutlicheres Merkmal wird: das Verschwiegene und Verhaltene, ist in Georges Antlitz von früh auf unverkennbarer Wesenszug: seine Züge sind geradezu die sinnbildliche Verleiblichung für das klare aber unaufdeckbare Geheimnis der Gestalt, das dieser Meister ist und wirkt, lebt und dichtet. Eben hierin scheint die letzte Schwierigkeit für eine zeichnerische und mehr noch eine malerische Lösung seines Bildnisses zu liegen. Reinhold Lepsius hat beide versucht. Aus der Zeit der Jahrhundertwende stammt sein schöner Holzschnitt, der

RADIERUNG VON TOOROP 1896



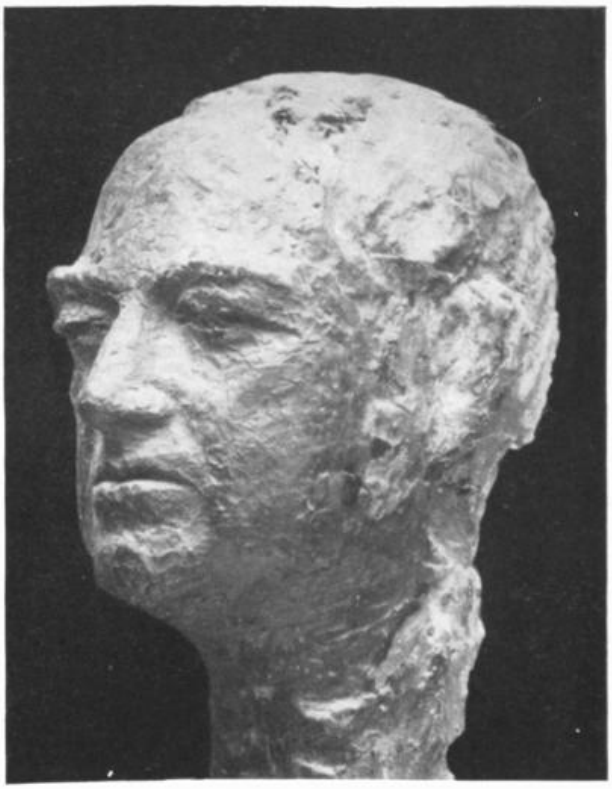


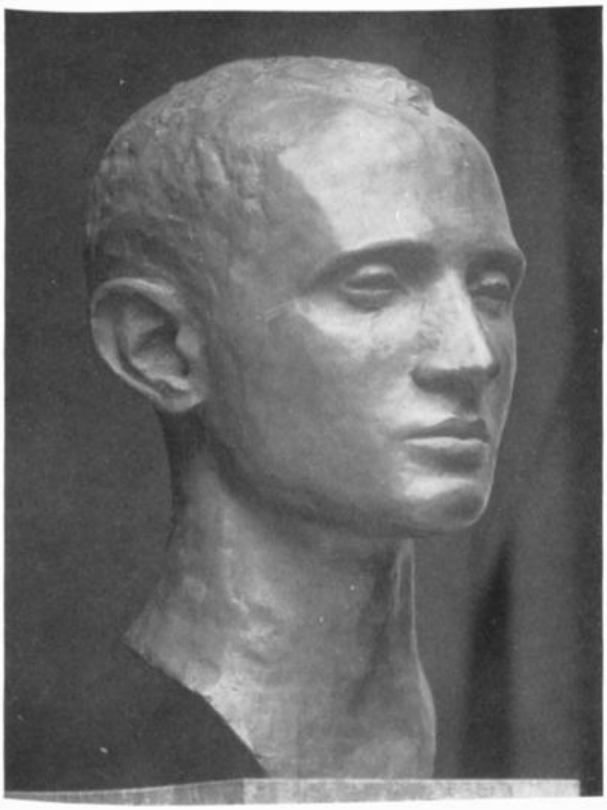


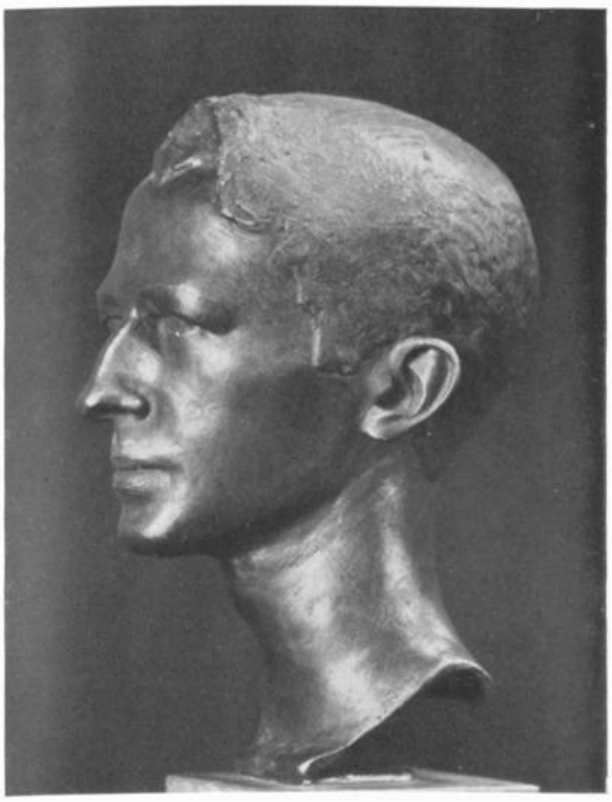
DREI GEORGE-BÜSTEN AUS DEN JAHREN 1927—1929

1. LUDWIG THORMAEHLEN 2. ALEXANDER ZSCHOKKE

3. FR. ROTENWALD

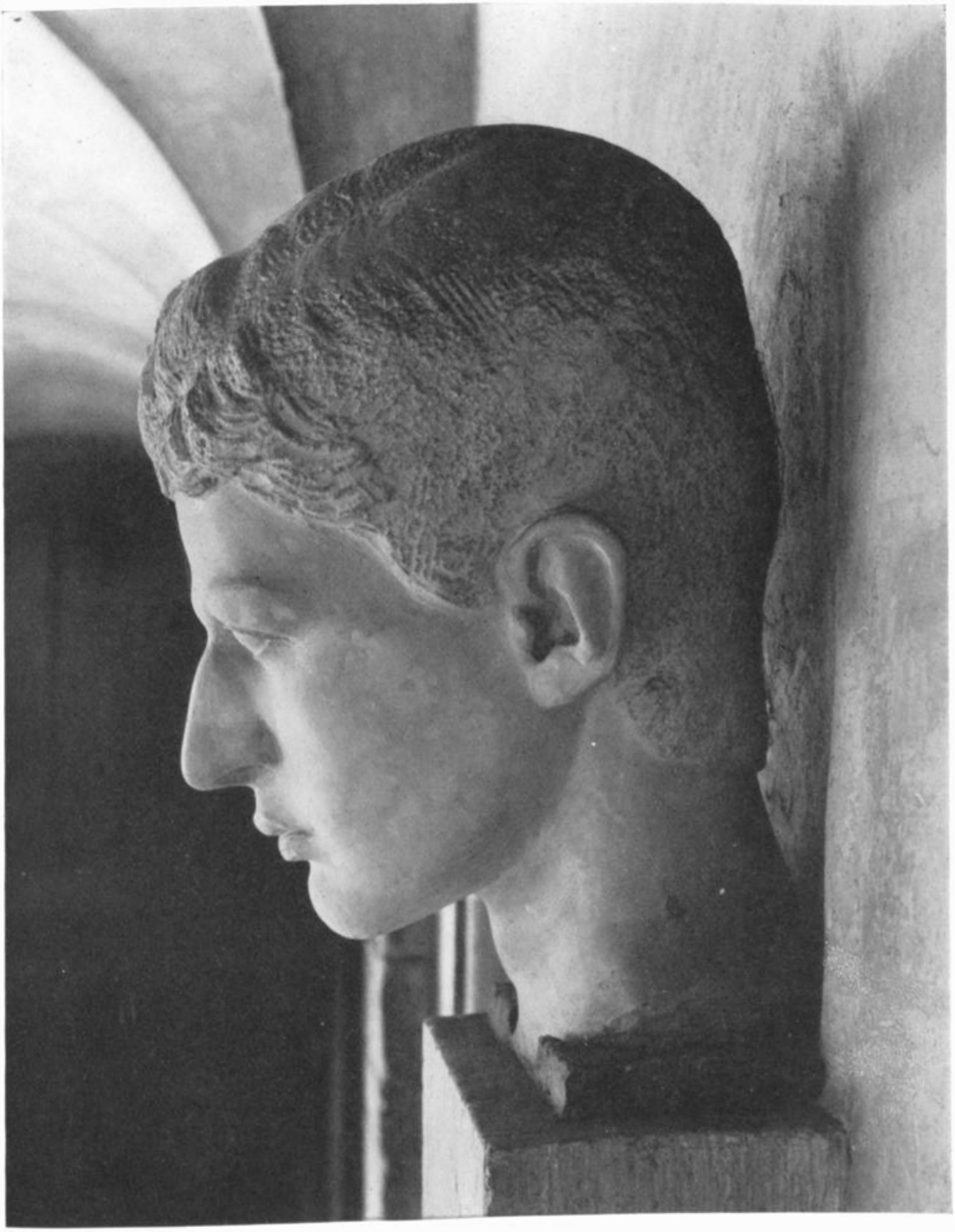






VIER BÜSTEN VON LUDWIG THORMAEHLEN

FRIEDRICH WOLTERS (Holz)
ERNST MORWITZ (Bronze)
BERTHOLD VALLENTIN (Wachs)
A. VON BLUMENTHAL (Bronze)



DICHTERKOPF VOM GEFALLENENDENKMAL
DES KLOSTERKREUZGANGES ZU MAGDEBURG (THORMAEHLEN)

unter allen Bildnissen am besten das unnahbare verschwiegene Erfülltsein Georges ausdrückt, aber es nicht zu einem Insichgekehrtsein umfälscht, sondern ihm gerade seine herbe Weltzugewandtheit läßt. Diese von Lepsius gegebene Seitenansicht ist an Linienaufwand von einer Kargheit und Sparsamkeit ohnegleichen. Gerade dadurch erscheinen die Grundzüge des Gesichtes in einer reinen klaren Schönheit von unwiderstehlichem Zauber: metallisch verschlossen aber denkend ist die Doppelwölbung der Stirn, schweigsam aber sangbereit der Mund, die Ohrmuschel groß und lauschend, das Auge, halb unter den Lidern verborgen, sendet den löwenlauernden Blick nach außen mit dem schnellen Blitz der Beobachtung der nichts entgeht. Der scharfe Schnitt des Gesichtes ist von Lepsius am sichersten getroffen, aber mit einem Verlust an sinnlich-stofflicher Fülle erkauft worden. Lepsius selber glaubte das Vielfältigbewegte von George besser farbig erfassen zu können, es war sein Kummer, daß er bei so langem nahen Verkehr kein Gemälde des Freundes geschaffen hatte. In späten Jahren hat er endlich einen seiner Entwürfe ohne die Anwesenheit Georges ausgearbeitet und Sabine Lepsius hat ihn als nachgelassenes Werk vervielfältigen lassen (Verlag Bondi). Aber es bekundet deutlich, daß gerade die Richtung auf das rein Malerische für die Gestaltung des Georgeschen Bildnisses hinderlich war. Der Holzschnitt ist weitaus treffender: eine schnelle und sichere Lösung. Den Versuch im Gemälde einen größeren Reichtum an Farbigkeit und Körperlichkeit zu gewinnen, büßte Lepsius gerade vor dieser Gestalt mit dem Verfehlen dessen, worin sonst seine besondere Fähigkeit lag: sein Bild läßt die Innerlichkeit vermissen, die in diesem Falle nicht durch komplizierte Flächen und Brechungen sondern nur durch die Darstellung einfacher plastischer Formen zu erreichen ist. Das Tathafte und Leidenschaftliche Georges, das Lepsius durch starke Bewegungen auszudrücken versuchte, wurde zu einer gepreßten und fast übertriebenen Gebärde, die mehr etwas von einem Schauspieler oder Volksredner hat als von dem Bändiger aller Formen.

Die im Strich überscharf bewegte Zinkätzung von Paul Hermann (Paris 1900) gibt uns vielleicht die wilddurchfurchtesten und leidenschaftlichsten Züge Georges, hat aber auch den sicheren Herrenblick und das kaum merkliche aber allen Aufruhr stillende Lächeln des Wissenden um die Lippen.

Die überlebensgroße Zeichnung des Georgekopfes von Max Klinger (1907) haben wir nicht gesehen, sie soll nach den Worten des Dichters eine Note ins Gewalttätige haben. Die Züge Georges verlocken offenbar die Künstler, ja auch die wenigen Karikaturenzeichner, die sich an ihm versuchten, meist zu einer Steigerung des Ausdrucks ins Allzugespannte.

Niemand verfiel darauf, diesem Antlitz eine allzu lockere weichliche Fügung zu geben und selbst wo seine traumhafte Entrücktheit erscheinen soll, wie bei Lechter, hat es noch das Merkmal der Spannung nicht der Gelöstheit.

Auch an der plastischen Nachgestaltung Georges haben sich einige Künstler versucht. Die meisten scheiterten schon am Beginn und etwa eine erhaltene bemalte Gipsbüste von Max Klein (Abb. Der Tag, Ill. Beil. Jan. 1903) ist wohl zu ungeistig. Für unsere Plastik lag das Problem der künstlerischen Form am Ende des 19. Jahrhunderts noch schwieriger als für die Malerei. Es bedurfte fast mehr als anderthalb Jahrhunderte bis Winckelmanns Griechensicht ganz begriffen wurde: erst als Goethe, Hölderlin, Nietzsche, George die augenhafte Fähigkeit erweitert und den Schicksalsbegriff von Hellas vertieft hatten, als nun auch Erde und Meer einige der schönsten Bildwerke entließen, wurde der Sinn für das heroische Menschtum der Griechen und damit auch für ihre frühe und hohe Plastik wach und manches bisher Verschleierte faßbar.

Dem älteren deutschen Bildhauergeschlecht fehlte aber gegen Ende des 19. Jahrhunderts jede Kenntnis einer heldisch-gehobenen Menschenart. Selbst wo das erhobene Pathos der Antike sie vom Klassizismus her noch in Bann hielt, zehrten sie vom abgeblaßten Ideal einer gipsabgüssigen Schönheit, die nicht unseres Wesens war und unter dem Einbruch der neuen Kunstschulen völlig zerbrach — als welche an Stelle des alten Ideals das der psychologischen Runsen, problematischen Flecken und plebejischen Striemen setzten. In diesem Bruch der letzten Überlieferung wurde die ganze Not erst recht offenbar: daß nämlich alle Versuche der Künstler ein Tasten ins Leere waren und bleiben mußten, wenn es keine Gemeinschaft mehr gab, deren geistiger Gehalt den Formen der bildenden Kunst erst die zwingende Gesetzlichkeit und sinnbildliche Gewalt verleiht. In Deutschland ja in Europa gab es keine Gesellschaft mehr, die dem Künstler die geistige Verbindlichkeit der Zeichen und Formen bewahrt hätte. Es war freilich ein hartes Wort, das den bildenden Künstlern aus dem Munde Georges etwa so entgegendrang: Wenn noch keine heiligen Orte für den Bau euerer Hallen und Bildwerke da sind, wenn es noch keine Wände gibt euere Gesichte aufzunehmen, so wartet, tut das Mögliche und sorgt am Kleinen, daß das Können nicht erlischt.

Damit das geistig-heroische Pathos Georges in Bau und Bildwerk gestaltet werden könnte, waren erst Menschen zu bilden, die es faßten, erst der Raum zu schaffen, in dem es gesehen werden konnte: in dem durch den klassizistischen Schleier auch wieder die sengende Glut und erhabene Grausamkeit des Apoll von Olympia, des unbarmherzigen Treffers, er-

kennbar wurde. Nicht frühere Verhältnisse und Maße galt es nachzuahmen aber eine göttliche Menschlichkeit mit neuen Augen zu schauen.

Diese Schaffung einer neuen Menschenart im neuen Raume durch George ist seit den ersten Jahren des Jahrhunderts deutlich an den Bildnissen seiner Gefährten und Folger abzulesen. Schon auf der Lichtbilder-Tafel der Mitarbeiter der Blätter, welche der siebenten Folge mitgegeben wurde, ist eine Wandlung von den Älteren zu den Jüngeren in der Richtung auf eine einheitliche Grundart festzustellen. In den Geschlechtern nach der großen Lebenswende wuchs sie immer deutlicher durch die Gesichter und Gebärden und wenn der sperrige deutsche Stoff auch widerstrebend und nur langsam dem Gesetz des geistigen Wachstums folgte: er folgte doch diesmal dem mächtigen und stäten Drange seines Schöpfers. Als so das Geistige seinen eigenen Leib gewann und wandelte, wie es vordeutend schon in Bild und Buch und Schrift geschehen war, gab ein gütiges Geschick dem Freundeskreise auch den ersten plastischen Bildner, der zu meißeln und zu formen suchte, was schon als Ausdruck des gemeinsamen Erlebens in die körperlichen Formen eingegangen war. Seine Kunst hatte also einen anderen Ursprung als die des letzten Jahrhunderts. Da die bildnerische Form nun wieder Träger eines geistigen Sinnes war, da in persönlichen Zügen wieder eine bestimmte menschliche Seelenart erscheinen konnte, durfte Ludwig Thormaehlen es wagen, die Köpfe des Meisters und der Freunde nachzubilden. Nicht solche Überlegung freilich sondern sein künstlerischer Trieb und das Innewerden des fruchtbaren Augenblicks gab ihm in den Jahren innigster Gemeinsamkeit den Meißel in die Hand, und die ersten vier Holzbüsten, welche er um 1913/14 fertigstellte, haben noch den frischen Reiz und die ganze Unbekümmertheit dieser Aufbruchszeit. Und nicht die Höhe seiner Begabung, sondern die Kühnheit und Glut des ersten Wurfes im neuen deutschen artgebundenen Bildwerk gibt seinen Köpfen in Holz, Stein und Bronze das Recht der Sonderstellung unter den Werken der individualistischen freien Künstler unserer Zeit. Sein Jünglingskopf im Klosterkreuzgang zu Magdeburg hat die strenge klassische Fügung der Flächen und Wölbungen, die heute verpönte Schönheit des Ebenmaßes und der klaren Linien und ist dennoch ein deutscher Jünglingskopf mit den Maßen und Verhältnissen unserer Art und Zeit. Seine letzte Georgebüste (Abb. im STERN DES BUNDES der Ges.-Ausg.) ruft ebensowenig eine Erinnerung an naturalistische Brüche wie an klassizistische Glätte wach. Sie verbindet zum ersten Male die geschlossene Ausdrucksgewalt mit dem durchgeistigten Triebwillen des Genius: er trägt die ruhig-stolzen alterslosen Züge eines schweigenden Triumphators. In Thormaehlens Werken schwingt noch etwas von seinem

Kampf, sich dem übermächtigen Kanon der Antike zu entziehen und die unmittelbare Form der neuen, u n s e r e r Wirklichkeit zu gewinnen. Auch die Darstellung des Georgekopfes durch Alexander Zschokke, den ersten Schüler Thormaehlens, liegt in dieser Richtung. Zschokke ist fast technisch fertiger als Thormaehlen, aber erreicht ihn nicht an geistiger Umfänglichkeit. Schon ist neben ihnen, und nicht unmittelbar aus ihrer Schule stammend, der dritte jüngste der Bildhauer im Blätter-Kreise aufgetaucht, dessen Büste Georges durch eine andere Geste als die der Vorgenannten das Dichterisch-Bewegte und Menschlich-Reiche: das Meisterliche in der schönen Einheit von Bildner und Führer am stärksten zur Geltung bringt.

Schon heute ist gewiß, daß, so wenig wie sein Werk und seine persönliche Wirkung, das Antlitz Georges selbst als der höchsten Erscheinungsform des heutigen deutschen Menschtums aus dem Vorstellungsschatze unseres Volkes schwinden kann. Der Schritt zu seiner plastischen Gestaltung im eignen inneren Lebenskreise bedeutete mehr als die zufällige Einbeziehung eines neuen Kunstbereiches in das geistige Wirken Georges. Er deutet an, daß im Kreis der Blätter für die Kunst der Sprung über die Totenschwelle, aus der Ewigkeit des Geistigen in die ewige Gegenwart des Leiblichen getan ist und Mensch und Stoff und Raum in das eine Bild des schönen Lebens einbezogen werden kann: daß wieder ein deutscher Stil für alle Bereiche des Daseins möglich ist. Man warf in Deutschland, dem Land der Bewußtheit auch in den letzten Dingen, seit einigen Jahren öfter die Frage auf, was nach dem Zerfall des bisher geltenden Typus des Deutschen, wie ihn das Offizier- und Beamtentum mit seiner bestimmten Überlieferung und anerkannten Haltung dargestellt hatte, nunmehr an dessen Stelle treten sollte. Man gab nun zu, daß der politische und militärische, wirtschaftliche und wissenschaftliche Zusammenbruch seine tieferen Ursachen im Zerfall jenes unwägbaren geistigen Etwas, der Artung und Haltung des Deutschen, hätte, daß unser Menschtum trotz einiger traditionellen Reste schon seit langem auf allen jenen Gebieten Pose und Fassade, verblasene Idee und dünne Begrifflichkeit gewesen wäre, daß ein Volk ohne einen geschlossenen und seine ganzen Kräfte umfassenden Wesensausdruck, ohne belebte und beseelte Körperlichkeit, ohne gültige Sitte und Überlieferung kurz ohne verleiblichten Geist haltlos und kraftlos unter fester umgrenzten und dichter geschlossenen Völkern stünde. Man sah endlich, worauf die Blätter für die Kunst vom Beginn ihres Wirkens an gewiesen und was sie um die Jahrhundertwende in dem Satze zusammengefaßt hatten: „Daß der Deutsche endlich einmal eine Geste: die deutsche Geste bekomme — das ist ihm wichtiger als zehn eroberte Provinzen". Wenn man jetzt nach dem Einsturz der gröbsten Außenwände

ängstlich nach Köpfen Ausschau hielt, die dem Deutschen eine neue Artung und Haltung verbürgen könnten, so schlossen die Klügsten schon den kalten Tatsachenmenschen wie den tatabgewandten Weisheitslehrer und ebenso den geistfremden Welt- und Geldwirtschafter als Möglichkeiten für eine Neubildung aus, weil keiner von den damals oft genannten, heute schon halb verschollenen Vertretern dieser Art überhaupt eine maßsetzende Haltung hatte, weil keiner von ihnen aus innerer Notwendigkeit, aus dem seelischen Aufbau seines Wesens und Werkes nur einen zureichenden Grund für sein Dasein, viel weniger für eine vorbildliche Menschlichkeit darbot. Die Willigen und Widerwilligen blieben nach allen vergeblichen Versuchen mit eintägigen Größen immer wieder an der Gestalt Georges haften, weil bei ihm unbezweifelbar Werk und Schicksal mit der Erscheinung seiner Person eins war. Und mochte man immer noch, weil man gewohnt war von der Masse her und auf die Masse hin zu sehen, an der unmittelbaren Wirkung seiner Gestaltungskraft auf die Zeitgenossen zweifeln, man konnte nicht leugnen, daß sich in ihm allein ein männliches Vorbild von leibhaftsicherer Haltung, ein geistiges Führertum von höchster deutscher Artung verwirklicht hatte und daß seine leibliche und geistige Gebärde schon unauslöschlich in die Seelen der Jugend gedrungen war. Dieser letztere Vorgang hatte freilich eine größere und dichtere Wirklichkeit als solche Betrachter meinten. Unter der Georgeschen Jugend ist nicht irgendeine allgemeine unfaßliche Jugend zu verstehen, welche den Dichter nach einer schnellen rauschhaften Aufnahme bald wieder „überwunden" hatte, noch jene die verzichtend vor der harten Gewalt dieses Bildners beiseite trat, sondern s e i n e Jugend: nicht die vielen, sondern die wenigen, vor deren unbedingter Hingabe an den Meister und sein Werk der Bürger sich bekreuzigte, weil er an ihnen eine Ähnlichkeit der Haltung, ja eine gewisse gleiche Grundart der Züge, eine gemeinsame Annahme und Ablehnung in wichtigen Lebensfragen, ja eine gewisse Übereinstimmung in der geistigen und sprachlichen Führung bis auf Schrift und Lesung bemerkte — Dinge, die ihm, wie wir geschildert haben, als Verrat an der freien Persönlichkeit, als unmännliche Nachahmung, als Mangel an schöpferischer Eigenkraft erschienen, nur nicht als das was sie waren: als leibgewordene Sitte und Übereinkunft der lebendigen Gemeinschaft um George, als freier Ausdruck der Menschenart, die er gestaltet und erzogen hat, als unverkennbares Zeichen, daß es heute in Deutschland den Georgeschen Menschen gibt.

Es war freilich gleichgültig wer den blauen Frack und die gelbe Weste Werthers trug und ist freilich gleichgültig wer — nach dem Wort eines Spottvogels — „die viermalgeschlungene Kultkrawatte Georges" trägt,

aber es ist nicht gleichgültig ob Deutsche, wie ehmals vom Geiste Goethes, so heute vom Geiste Georges so tief durchdrungen werden, daß ihr Tun und Lassen in allen Lebensäußerungen vom Herzen bis zum Finger davon bedingt und geformt wird. Wo wirklich das Äußere der Spiegel des Innern ist, wird auch das scheinbar Äußerliche zum Zeichen der gewonnenen Lebenseinheit und ihre Darstellung in Werk und Gebärde der selbstverständliche Ausdruck der in ihr verbundenen Menschen. Erst wo ein Schöpfergeist die Seelen einer Gemeinschaft mit solchen Fäden bindet, daß alle ihre hellen und dumpfen Triebe danach streben, sich in tausend Zeichen der Gestaltung als Träger des einen hohen und schönen Lebens zu erweisen, kann eine Gesamtbildung, eine Kultur, und ihre Darstellung in einer einheitlichen Kunst entstehen. Kein noch so tiefes Wissen um vergangene Formen, keine noch so gewaltige Mechanik — wir wissen es heute nach mehr als hundertjährigen Versuchen — kann das eigentümliche Gepräge, kann den lebendigen Stil ersetzen, in dem Geist und Seele als sinnlicher Leib in allen Formen des Lebens erscheint. Die Griechen haben ihre gesamte Bildung auf Homer zurückgeführt, von Giotto bis zu Michelangelo und Raffael wußten die Künstler was sie Dante verdankten, der Bildhauer Rodin hat uns vor den Kathedralen der Gotik auf die großen Hymniker des Mittelalters gewiesen: „Der Dichter war es, der den Werkmeister geleitet und recht eigentlich die Kathedrale errichtet hat" und in unseren Tagen bekannte der Baumeister: „Es kann nicht verschiedene Künste geben, weder bildende allein noch dichtende allein, sondern nur e i n e n schöpferisch gestaltenden Geist, dessen Werk nicht Bild sondern Tat, seine Form ist. — — Aber der Tat, der Form vorauf schreitet der Künder im Wort". (Paul Thiersch im 2. Jahrb.) Wie immer und je wird auch heute der Dichter als der Künder und Schöpfer des neuen Lebens „das Wunderwerk der Endlichkeit" unter den Deutschen gestalten oder es wird niemals mehr aus ihnen erwachsen. Aus seinem Gedicht ist die neue Seele, aus seinen Händen der neue Mensch, aus seiner Gestalt die neue Gebärde hervorgegangen, in seinem Werk sind Musik und Malerei, Bildnerei und Baukunst im Keime vorbestimmt — und erst dadurch, daß dies heute schon weithin spürbar und sichtbar ist, hat unsere Geschichte, wie wir sie hier geschrieben haben, ihren Sinn.