

Na Schädlich

SPIEGEL
GEIST

Karl Wolfskehls
deutscher
Symbolismus

Wallstein

Na Schädlich
Spiegelgeist
Karl Wolfskehl's deutscher Symbolismus

Philologien

Theorie – Praxis – Geschichte

Herausgegeben von
Christoph König und Nikolaus Wegmann

Na Schädlich
Spiegelgeist

*Karl Wolfskehl's
deutscher Symbolismus*



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Einleitung	9
Grundthesen und Begriffe	12
Methode	28
Aufbau	35
Kapitel I: Interpretation des ›Hiob oder die vier Spiegel‹	37
1. Vorspruch	37
1.1 Tradition des ›tragischen Gedichts‹	37
1.2 Bestimmung der eigenen Moderne	40
1.3 Symbolisierung der Entelechie	43
1.4 Die Poetik des Sehens und die des Sprechens	45
1.5 Dichterische Betrachtung des Judentums	48
1.6 Ausblick: zur Kompositionslogik der vier ›Spiegel‹ . . .	50
2. Der erste Spiegel. Hiob Israel	53
2.1 Struktureller Überblick (einer Neuen Mythologie) . . .	54
2.2 Idiomatiche Linguistik für eine Einführung von Dichtung und Ontologie	63
2.3 Sprachreflexionen um die ›heiligen‹ Wörter	69
2.4 Eine noch heimliche Genealogie des Tragischen	81
3. Der zweite Spiegel. Hiob Simson	86
3.1 Gattungsreflexionen und die Kunst der Unmittelbarkeit	88
3.2 Tragischer Gesang kontra Tragödie	94
3.3 Klassizistisch-symbolistische Darstellung des Ekstatischen.	99
4. Der dritte Spiegel. Hiob Nabi	104
4.1 Der ›Kairos‹ des Zyklus oder Nihilismus als poetisches Prinzip	107
4.2 Über das nicht rechte Wort	114
4.3 Das Melodram der Unaussprechlichkeit	121

5. Der vierte Spiegel. Hiob Maschiach	130
5.1 Die ›Geburt‹ einer Idee und die Ästhetisierung des Logos	133
5.2 Transfer der Stimme als lyrische Kunst	140
5.3 Schrittweise Entledigung der Zeitlichkeit	146
5.4 Im Inneren des Emblems (Schriftsymbol Israel).	152
Kapitel II:	
Zur Historisierung eines antgeschichtlichen Lebenswerks	165
1. Ein frühreifes Werk namens Georgetum	168
1.1 Auftakt fürs eigene Leben: die ›Priester‹-Mythe oder der Anfang der Eigentlichkeit	168
1.2 Doppelbödiges romantische Mythologie	179
1.3 Dunkelheitsästhetik und Hermeneutik des dichterischen Wortes (1896)	196
1.4 Anstoß zum Tragischen: Wolfskehl liest Nietzsche	207
1.4.1 Zarathustra zur Erfüllung verhelfen: ›Der Künstler der Heiland‹	209
1.4.2 Der Tod des Vorgängers (1900) und das Tragische	216
1.4.3 Produktivität und Unproduktivität des nietzscheanisch-tragischen Dichters. Fünf Beispiele	225
1.5 Triumph des Georgetums.	239
1.5.1 »daß Sie für mich kein Fremder sind«: die George-Lektüre 1892/93	241
1.5.2 Die innere Norm und die Norm des Zeitalters	247
1.5.3 ›Der Umkreis‹: Abgründe des Bekenntnisses und die Pronomina	258
1.5.4 Unter Sternen ist das Exil die Heimkehrfahrt	268
2. Symbolistische Weltanschauung und ihre Radikalisierung	284
2.1 Versöhnung mit Wolters (1929), Widerspruch gegen Verwey (1932) und der Wechsel zum Judentum	286
2.2 Das Ich und Du im Schicksal des Exils	297

Kapitel III: Wissenschaftsgeschichte:

Zwei Schwierigkeiten zu Beginn der Forschung	303
1. Entwicklung der Frage des ›Deutschjudentums‹	307
1.1 Die letzten ›Amici‹	307
1.2 Margarete Susman. Moralisierung nach Religion	312
1.3 Forschungslogik und Leben bei Claus V. Bock und Margot Ruben I	318
1.4 Forschungslogik und Leben bei Claus V. Bock und Margot Ruben II	323
1.5 Ernst Simon. Aufarbeitung der Vergangenheit	327
2. Von der Dunkelheit des Gedichts zu seinen ›Stilkritiken‹	332
2.1 Der Leser aus der alten Heimat. Fritz Usinger	334
2.2 Gunter Grimm. Bewusstseinskritik vor Philologie	338
2.3 Paul Hoffmann. Wolfskehlianer	343
2.4 Materialität. Willy Haas	348
2.5 Rudolf Pannwitz. Des ›Dichters Freund‹?	351
Literatur	357
Werke Wolfskehls und Siglen	357
Korrespondenzen und Siglen	357
Nachschlagwerke	358
Weitere Literatur	359
Dank	373
Personenregister	375
Register der Werke Wolfskehls	380

Einleitung

Karl Wolfskehl gehört zu den Autoren, deren Texte als ›dunkel‹ gelten. Dass manche Leser ihm diese Dunkelheit zugutehalten und andere weniger, hat Folgen für das literarhistorische Gedächtnis. Häufig behandeln die Forscher den Dichter und Essayisten in Gestalt seiner Biographie und seinem Netzwerk entlang. Ab und zu verweist man auf eine nur zu ahnende ›Bedeutsamkeit‹ der Werke: für die einen im Kontext des jüdischen Diskurses in der deutschen Literatur,¹ für die anderen als »kulturhistorisches« Beispiel eines Homme de Lettres der vergangenen Epoche² und für manche wiederum im Vertrauen darauf, dass das Licht der Aktualität auf ihn falle.³ Auf diese Weise dominieren heute kulturwissenschaftliche Blicke auf den Autor, die insgesamt eher zerstreute Bilder von ihm ansammeln. Das geht andererseits jedoch auf Kosten einer Frage, die selten gestellt wurde, nämlich, wie überhaupt Wolfskehls *Werke* literaturgeschichtlich zu verorten sind. Wolfskehl selbst wollte, und zwar nicht erst im neuseeländischen Rückblick auf sein Leben, ausschließlich als jemand, der im ›dichterischen Werk‹ aufgehe, gelten. Für die Besonderheit, die diese Emphase rechtfertigen könnte, hinterließ er allerdings keinen Namen. Wenn die vorliegende Arbeit sich systematisch mit der Frage der literarhistorischen Einordnung seiner Werke befasst, wird sie stets dieser Besonderheit auf der Spur bleiben.

Der Anspruch nun, Wolfskehls Texte so zu lesen, dass ihnen der Werkcharakter prinzipiell zuerkannt wird, ist heute kein selbstverständlicher. Zwar liegen im schlichten Sinn ›Werkausgaben‹ vor, die das *close reading* ermöglichen. Jedoch liegen der gegenwärtigen Situation der Wolfskehl-Forschung eine Rezeptionsgeschichte und Entwicklungen der Germanistik zugrunde, angesichts deren das Reden über ›Werke‹ Wolfskehls eine reflektierte Position einnehmen muss.

- 1 So z.B. Lamping 1998, S. 89: »[Wolfskehls] ›Zyklus ›Hiob oder die vier Spiegel‹ ist eine der tiefsten religiösen, allerdings auch am schwersten zugänglichen Dichtungen der deutsch-jüdischen Exilliteratur [...] bis heute ein sperriges Werk«.
- 2 Vgl. Osterkamps Besprechung der Wolfskehl-Werkbiographie von Voit 2005, 27.4.2006, FAZ. Vgl. auch Knott 2017, S. 51-81, mit einer essayistischen Reflexion über das Vergangene.
- 3 Vgl. den Sammelband von Pelloni/Di Maio 2019.

Ich nenne zwei besonders wichtige rezeptions- und forschungsgeschichtliche Gesichtspunkte. Zum einen besteht die – zuletzt von Gabriella Pelloni und Davide Di Maio ausformulierte – Frage, ob der Autor, geht man den »Gründe[n] [für seine] Vergessenheit« nach, eventuell eine »bewusste und dezidierte (mehr oder weniger ideologische, jedenfalls schwer nachvollziehbare) Vertreibung aus [...] der Forschung« erfuhr.⁴ Pelloni und Di Maio lassen diese Annahme allerdings fallen. Sie ziehen eine zweite Option vor, dass Wolfskehl nämlich als »polyedrischer Dichter« anzusehen sei, der aufmerksamere Untersuchungen verdiene. Ich werde mich hingegen an die erste Option halten. Wie ich zeigen werde, war die Wolfskehl-Rezeption jahrzehntelang von einer öffentlich wenig wahrgenommenen Polemik geprägt, die stellenweise geradezu bezweckte, die Arbeit des *Dichters* Wolfskehl aus dem Gesichtsfeld zu verdrängen. Die Argumentation zugunsten dieser Verdrängung hatte verschiedene historische Erscheinungsformen: Ihnen widmet die vorliegende Arbeit ein eigenes wissenschaftshistorisches Kapitel. Dürfte dieser Umstand also wieder daran erinnern, dass den zu analysierenden Texten die Arbeit eines Subjekts – des Wolfskehl, der sich in der Rolle des Dichters begreift – vorausgegangen ist, so darf zugleich klar sein, dass der Umgang mit dem Individuellen eine prinzipielle Problemebene darstellt.

Die Frage nach einem angemessenen Gebrauch des Werkbegriffs kann, so mein zweiter Punkt, die verwandte Diskussion in der George-Forschung schwer außer Acht lassen. Zwar ist die Einbeziehung dieser Forschung nicht unbedingt naheliegend, da Wolfskehl nicht unter den bisher von George-Forschern konstruierten George-Kreis subsumierbar ist. Doch andererseits scheinen die Wolfskehl- und die George-Rezeption bereits seit den Lebzeiten der beiden in der öffentlichen Wahrnehmung stark ineinander verschränkt. Im Zuge dessen waren die Darstellungen aus der George-Forschung auch nie wirkungslos für die Wolfskehl-Forschung. Der bewusste Seitenblick auf die George-Forschung muss deshalb differenzierend bleiben. Im vorliegenden Kontext geht es mir um ihre letzte, deutlicher konturierte Phase. Sie ist durch eine Reihe von Studien – v.a. von Wolfgang Braungart, Rainer Kolk und Steffen Martus sowie den Herausgebern des neuen Handbuchs »Stefan George und sein Kreis« – entstanden,⁵

4 Ebd., vgl. die Einleitung der Herausgeber, S. 9-14, hier: S. 9.

5 Vgl. Braungart 1997 und 2015 (Hg.); Kolk 1998; Martus 2007; GHB 2016.

und in ihr wird der Werkbegriff im Namen des kulturwissenschaftlichen ›Methodenpluralismus‹ vielfach in Frage gestellt.

Diese Richtung der George-Forschung macht *eine* literatursoziologische Sichtweise besonders stark, die die Annahme des Werkcharakters als überflüssig und naiv betrachtet; ihr Gegenbild zum ›Werkbegriff‹ ist sodann, dass Texte Träger und Zeugnis von Strategien seien, die nach der ›Logik‹ der Wirksamkeit funktionieren und auf die Machtbehauptung der Akteure in sozialen Räumen zurückgehen.⁶ Der kritische Ansatz der George-Forscher, Herrschaftstechniken des ›George-Kreises‹ in dessen präventiv selbsterhöhenden Textpraktiken zu durchschauen, ist an sich verständlich. Fragwürdig bleibt hingegen, ob man *dafür* den Gedichten Georges – die noch gar nicht als wohlverstanden gelten⁷ – ihren autonom-ästhetischen Charakter absprechen muss. Dadurch werden die Verhältnisse in Wirklichkeit einseitig gemacht bzw. vereinfacht.⁸ Peter Szondi hat 1967 in seinem Traktat ›Über philologische Erkenntnis‹ schon einmal versucht, dafür zu argumentieren, dass man den Begriff des (Sprach-)Kunstwerks nicht aus der Literaturwissenschaft suspendieren sollte. Ich möchte heute seinen Verweis weiterhin unterstützen, denn: Auch dieser Begriff besitzt seine Geschichtlichkeit, und das heißt: An ihn sind reiche Traditionen philologischer, poetischer und ästhetischer Reflexion gebunden. Solche Traditionen zuallererst, dann aber auch das Verhältnis der *individuellen* Werkkonzeption Georges zu ihnen und schließlich die älteren Debatten über Georges klassizistisches Kunstverständnis aufzuarbei-

6 Vgl. Kolk 1998, S. 7-9; Kolk polemisiert gegen die Naivität, »einsinnig auf kognitive Progression oder herausragende Werke ab[zuh]eben« (S. 7). Vgl. auch Martus 2007, v. a. S. 514-527.

7 In GHB 2016 beklagen mehrere Beiträger, dass dieses Gedicht oder jener Zyklus noch wenig interpretiert wurde, dass noch zu wenig Verständnis des jeweiligen Kunstgebildes vorliegt.

8 Dass Georges werkpolitische »Arbeit an der Autonomie der Dichtung ihre zutiefst politische Seite« zeige (Martus 2007, S. 514), stimmt, doch dieselbe These trifft bei genauem Hinsehen gar nicht die Kunstautonomie als Problem (und vermag sie deshalb nicht zu entkräften). Die eigene Praxis der werkpolitischen Theorie verdeutlicht noch mehr, dass hier Verhältnisse vereinfacht werden. Z. B. kommentiert Martus, wie Wolfskehl als autorisierter Interpret des ›Jahres der Seele‹ bei Georges Werkpolitik geholfen hat (S. 614f.). Jedoch teilt der Kommentar nichts anderes mit als nur die These selbst, dass Wolfskehl eine werkpolitische Handlung ausführe. Ich behandle Wolfskehls Deutung des ›Jahres der Seele‹ in Kap. I.1.2-4. Zu seinem anspruchsvollen und problematischen George-Verständnis vgl. v. a. Kap. II.

ten ist ein Unterfangen, das, streng genommen, noch kaum unter-
nommen wurde.

Zur Untersuchung von Wolfskehls Schaffen muss wiederum keine
Abhängigkeit im Voraus angenommen werden, auch wenn er im
emphatischen Namen des ›Dichters‹ und damit in einer Annäherung
an Georges Ansprüche seine Werke entwirft. Wolfskehl interpretiert
nämlich Georges Schaffen und klassifiziert es reflexiv als seine ›Tradi-
tion‹. Diese auf den ersten Blick merkwürdige Unternehmung gehört
allerdings bereits zu einer Neudeutung des Klassizismus am bewus-
sten Standort der ›Jahrhundertwende‹ um 1900. Die Aufgabe, Wolfs-
kehls Werk zu verstehen, bedeutet insofern auch, immer die facetten-
reiche Geschichtsreflexion im Auge zu behalten. Und schließlich gilt:
Solange die Forschenden in ihrer Praxis dem Geschichtsbewusstsein
treu bleiben, kann das Problem der Geschichtlichkeit auch gar nicht
ausgeklammert werden.

Grundthesen und Begriffe

Meine zentralen Thesen zur literaturgeschichtlichen Verortung Wolfs-
kehls lauten: Karl Wolfskehl ist ein exemplarischer Dichter des *deut-
schen Symbolismus*. Dieses poetische Prinzip ermöglicht und bedingt
sein weiteres Verhältnis zur Welt, in welchen anderen historischen
Nomenklaturen es sich auch entfaltete. Ist das Prinzip erkannt, zeigen
seine Texte ihre Verständlichkeit – die vieldiskutierte Dunkelheit der
Texte war eine ästhetisch konzipierte.

In der Literaturwissenschaft existiert noch kein schärfer konturierter
Begriff des deutschen Symbolismus. Ich versuche in diesem Kapitel
eine Begriffsarbeit, die meine Thesen über Wolfskehl zugleich näher
erläutert. Von einigen nicht hilfreichen Ansätzen verabschiede ich
mich im ersten Schritt. Zum Beispiel bedeutet ›deutscher Symbolismus‹
nach einer gängigen diskursgeschichtlichen Betrachtung eine »Modifi-
kation« des französischen Symbolismus durch deutschsprachige Auto-
ren wie Stefan George, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal
und einige mehr.⁹ George wird zuweilen als der stärkste Repräsentant

9 Vgl. Zanucchi 2016; vgl. auch GHB 2016, S. 502: Braungart nennt George
»ein[en] Autor des europäischen Symbolismus« – und bezieht sich im Kon-
text anscheinend darauf, dass George vom ›europäischen Symbolismus‹ des
19. Jahrhunderts, »besonders aus Frankreich« (ebd., S. 498), ›beeinflusst«

angesehen. Manche Forscher schlagen hierbei auch vor, durch George einen »morphologisch« in der deutschen Literatur selbst angelegten Symbolismus zu sehen¹⁰: Nicht ganz zu Unrecht, jedoch trägt das ›morphologische‹ Argument mythologisierende Züge. In der bisherigen Wolfskehl-Forschung gehört der ›Symbolismus‹-Gedanke lediglich zu den Marginalien. Manchmal benutzt man Wörter wie ›poetische Chiffre‹, ›Sinnbild‹ oder nennt auch Wolfskehl einen ›Symbolisten‹. Nur bleibt all das beim andeutenden Charakter, insofern Wolfskehls poetische Praxis kaum thematisiert wird.¹¹

Paul Hoffmann, Verfasser des Bandes ›Symbolismus‹ (1987) in der Reihe der UTB-Einführungen, könnte daran gedacht haben, Wolfskehl, seinen Mentor, einmal mit einer Begriffsdefinition des deutschen Symbolismus zusammenzuführen. Doch bleibt das angekündigte Buch zum ›deutschen Symbolismus‹ ungeschrieben. Die veröffentlichten Texte Hoffmanns und sein Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach legen nahe, dass es sachliche Schwierigkeiten gab, einen solchen Plan auszuführen. Erstens ist der ›deutsche Symbolismus‹, als eigenständiges Phänomen, einer Historiographie kaum zugänglich, die von nicht hinreichend kritisierten Prämissen aus Hugo Friedrichs ›Struktur der modernen Lyrik‹ (1956), des New Criticism und der Grundannahme einer ›transnationalen‹ Bewegung ausgeht. Im ›Symbolismus‹-Band entwickelte Hoffmann den Ansatz eines komparatistischen ›Stilbegriffs‹ Symbolismus, der angeblich epochenübergreifendes

worden sei. Diese Deutung ist nicht historisch differenziert. Bereits vor dem ›Dritten Reich‹ existiert im deutschen Bildungsbürgertum ein chauvinistischer Begriff von Europa, der Deutschland als sein Zentrum postuliert. Auch Wolfskehl propagiert fast lebenslang, dass George in diesem Sinn ein ›europäischer Dichter des Symbols‹ sei. – Auf ähnlich unklare Weise urteilt Voit 2019, S. 88, im Hinblick auf Wolfskehls Schaffen im italienischen Exil (1933-1938), dass eine sichtbare »Anlehnung an Georges frühere europäische Ausrichtung« vorliege. Welche ›frühere europäische Ausrichtung‹?

¹⁰ Lehmann 1965, S. 19-30, hier: S. 24.

¹¹ Jan Aler und Paul Hoffmann behaupteten jeweils in den 1970er- und 1980er-Jahren *en passant*, Wolfskehl sei ein wichtiger Symbolist. Rudolf Pannwitz, der Wolfskehl seit ihrer Bekanntschaft als Symbolisten sah, hat eine schwierige Rhetorik (mehr dazu in Kap. III.2.5). In der neuesten Forschung verweist Zanucchi 2016 auf einige *theoretisierende* Äußerungen Wolfskehls, die zeigen können, dass er der ›symbolistischen Position‹ zugehörig war. Nur gibt dies noch keinen Beweis dafür, dass er (ja wie?) symbolistisch *dichtet*.

Wirkungspotential habe – eine Idee, die ahistorisch ist.¹² Zweitens hätte Hoffmann seinen Mentor kaum würdigen können, wenn er ihn, so wie seine Methode es nur erlaubt, an einem vorgefassten Maßstab messen müsste, der aus anderen, früher im Kanon arrivierten Dichtern extrapoliert wird.¹³ Offenbar war er sich dessen nicht bewusst, dass Wolfskehl seinerzeit über all diese historiographischen Probleme zum ›Symbolismus‹ bereits nachgedacht hatte.

Meine Behauptung, Wolfskehl sei ein Vertreter des deutschen Symbolismus, soll das in den Texten eingeschriebene Lebensprojekt des Autors auf eine Formel bringen. Wolfskehl hatte diese Ambition konzeptuell reflektiert. Insofern er in seinen Schriften, insbesondere in der Werkausgabe von 1960,¹⁴ der Selbstverpflichtung dazu nachgegangen ist, erschließt der Leser, der den Kompositionen folgt, allmählich den Begriff einer ganzen literarhistorischen Realität – einen im Ideologem der ›deutschen Tradition‹ verharrenden Symbolismus. Ohne es stets wörtlich zu sagen, arbeitet dieser Autor zugleich in und an demselben Ideologem. Wolfskehl vertrat öffentlich antirationalistische Sichtweisen und war, so berichtete er Friedrich Gundolf, jeder »Darlegung« seiner Ansichten abgeneigt.¹⁵ Darlegen bedeutet rationale Rechenschaftsablegung. Er sah hingegen in der künstlerischen ›Darstellung‹ seine Wege. Wer nun seine Praxis genauer zu benennen versucht, untersucht daher nicht zuletzt Wolfskehls nie als Austausch der Argumente intendierte, ›darstellende‹ Redeweise.

12 Vgl. Hoffmann 1981. In diesem früheren Text liegen Hoffmanns Hauptthesen im später erschienenen UTB-Band bereits ausformuliert vor. Hier stellt er seinen Stilbegriff durch eine nicht gerade überzeugende Auseinandersetzung mit Hugo Friedrich und René Wellek vor. Mir scheint, dass sein Begriff im Kern Wolfskehls Lehre, dass der ›Stil‹ überzeitliche Tradition bilden könne und müsse, folgt (Näheres dazu vgl. in Kap. III.2.3).

13 In der Arbeitsmappe ›Deutscher Symbolismus‹ in Hoffmanns Nachlass (DLA Marbach) befinden sich fragmentarische Notizen allein zu George und Rilke.

14 Diese Ausgabe wurde von Wolfskehl selbst komponiert, vgl. Ruben 1960a, Bericht der Nachlassverwalterin zur Verantwortung der Herausgabe, in: GW II, S. 558–564.

15 An Gundolf am 26.1.1931: »Zur Erklärung, die [...] mein ganzes außerdichterisches Verhalten zu Schrifttum und Darlegung trifft und aufhellt, muß ich nur immer wieder auf die Tatsache weisen, daß Darlegen und Ausspinnen nicht meines Wesens ist, daß es mir ungemäß, folglich fast zuwider ist, Ansichten zu vertreten, zu begründen, abzurunden«, in: BuA, S. 14.

Insofern meine Untersuchung von der *individuellen Sprachpraxis* ausgeht, ist auch mein Wortgebrauch ›deutscher Symbolist‹ dementsprechend perspektiviert: Er bezeichnet zuallererst den Dichtertypus, der Wolfskehl selbst sein wollte und der er auch wurde, und er wird stets von Wolfskehls Entwicklung und von der Logik seines Schreibens her aufgefasst. Wolfskehl, im Selbstverständnis gediegener Diener der *Idee der Tradition*, entwickelte seine Sprache durch die Aneignung von Traditionen, die er wählte. Diese rechtfertigen, wie im Folgenden dargestellt, die Benutzung dieser Begriffsbezeichnung.

Das – oft nur dem Salongespräch dienliche – Wissen um die französische Literaturszene ließ einen jungen Deutschen des späten 19. Jahrhunderts kosmopolitisch erscheinen. Wolfskehls tatsächliche Vorstellungen wurzelten jedoch in der deutschen Romantik. Sowohl mit der Früh- als auch mit der Spätromantik war er bereits vertraut, bevor er zu Georges Redaktionsteam der ›Blätter für die Kunst‹ hinstieß. Das gelehrte deutsche Wort ›Symbolismus‹, als Derivat von ›Symbol und ›symbolisch‹, hatte längst seinen Platz im romantischen Denken. Als zum Teil antirationalistisches Konzept versprach das Wort denen, die sich angesprochen fühlten, neue Möglichkeiten, das Reale zu erfassen. Wolfskehl trieb die Möglichkeit auf die Spitze: Omnipräsent lehrte er die Gleichung, Symbol sei Wirklichkeit und umgekehrt; und er begrüßte diese Gleichung in sämtlichen Bereichen des Lebens. Die Inflation der Gleichung sah Wolfskehl in der Figur des *Spiegels* legitimiert – sie hatte für den Antirationalismus den Status einer Haupterkennismethode. Deswegen ist auch das Spiegelmotiv bei Wolfskehl omnipräsent. Nicht auf derselben, jedoch auf einer anschlussfähigen Bahn stand George. Die erste Folge der ›Blätter‹ diktiert, dass man das von ›le symbolisme‹ eingedeutschte Etikett-Wort, das im heimischen Literaturbetrieb eine Mode der dünnen, lärmenden Gegenwart darstelle, vergessen solle. Die Abwehr hat sprachpuristische und marktstrategische Absichten, aber auch einen poetologischen Gehalt: In kargen, doch für Kenner verständlichen Worten wird dort auf den Goethe verwiesen, der zuungunsten der Allegorie lehrte, dass in der Symbolik des Lebendigen die höchste Kunst aufgehe.¹⁶ Bald wird

16 Vgl. BfdK I/1, S. 1. Dieser Text wird bisher in der Regel als ein strategischer Zug bewertet, sodass der poetologische Gehalt nicht ernst genommen wird. In dessen Folge urteilt Zanucchi 2016, S. 273: ›Die nach der Jahrhundertwende zunehmenden Nationalisierungstendenzen der *Blätter*-Gruppe führ-

Wolfskehl, in Zusammenarbeit mit George an der Aktualisierung der ›deutschen Tradition‹,¹⁷ alle goethischen Reste noch auf seine Art als »Spätest-Romantiker«¹⁸ umdeuten.

Bei diesem Superlativ dachte er sich, kurz gesagt, abstrakt die Ahnung einer heilsamen klassizistischen Bändigung der romantischen ›Entfesselung‹. Dies profiliert nach seinen Worten den Wolfskehl'schen *Geschmack*. Im Namen des Geschmacks sah er sich mit diesen Helden der Kunstgeschichte um die Jahrhundertwende, das Unvereinbare zwischen ihnen überbrückend, im Einvernehmen: Friedrich Nietzsche, Stefan George und – ihnen klar hintangestellt, jedoch als Grundlage – Richard Wagner. Wolfskehl hatte noch für weitere Autoren und Bereiche der Literatur Sympathie, beispielsweise für den Barock, Clemens Brentano und Walther von der Vogelweide. Diese sind kleinere persönliche Helden. Sie ragen in Momenten seines Lebens hervor,¹⁹ erreichen jedoch nicht das Maß der ›Männlichkeit‹, von dem er, der allzu leicht in Größen des Zeitalters dachte, behauptete, dass die *Moderne* seiner bedürfe. Wie George will Wolfskehl im Geschmack die Wesenserscheinung der ethisch und künstlerisch zu bildenden Seelenstruktur – das versteht er als ›Charakter‹ – eines Individuums sehen. Sein Geschmack, der soeben skizzierte, bestimmt folglich seine ›eigene Dichterseele‹. Dieser Ausdruck bezeichnet ein ziemlich früh, bereits in den 1890er-Jahren, entwickeltes Konzept des letzten Bildungsziels.

ten dazu, dass die Filiation der ›geistigen Kunst‹ [ein Schlüsselwort in diesem Text, v. V.] aus Symbolismus und *Parnasse* retrospektiv bestritten wurde. So führte Karl Wolfskehl 1910 im *Jahrbuch für die geistige Bewegung* Georges ›geistige Kunst‹ direkt auf Nietzsche zurück, ohne den französischen Einfluss auch nur zu erwähnen«, und weiter heißt es, dass Wolfskehl in Nietzsche »die Antizipation von Georges Dichtung als Sublimation der Leidenschaften zu erkennen vermeint«. Aber Wolfskehl vertuscht und ›vermeint‹ nichts. Vgl. meine Ausführung in Kap. II.

17 Zur Konstruktionsarbeit an dieser ›Tradition‹ gehört nicht nur die Herausgabe der Anthologie ›Deutsche Dichtung‹ (DD, 1900-1902), sondern auch die Etablierung des Credos »das geheime Deutschland«.

18 Den Ausdruck zitiere ich aus dem Brief an Alfred Kubin, Mai 1947 (BWaN, Bd. 2, S. 972). Die gemeinte Vorstellung existiert jedoch längst vor diesem Zeitpunkt.

19 Die Brentano-Auswahl in DD ist beachtenswert. Die Melodien einiger Gedichte wie z. B. ›Einsam will ich untergehn‹ und ›Gott • dein himmel fasst mich in den haaren‹ (DD 3, S. 73 f., S. 85) scheinen alle lyrischen Schaffensphasen Wolfskehls begleitet zu haben.

Die tatsächliche Lebensführung steuerte allerdings nicht immer geradewegs auf das Ziel zu, sie konnte es wohl nicht. Erst das neu-seeländische Exil hat es Wolfskehl ermöglicht, den alten Ansatz ungestört zu realisieren. Im Grunde war er jedoch damit einverstanden, dass der Gang seines Lebens größtenteils eine mäanderreiche Verschränkung von andersartiger, realer Praxis und dichterischem Bildungswunsch blieb, anstatt dass beide miteinander ›harmonierten‹. Denn auch das schien romantisch, spätestromantisch. Aus allen Nöten machte er die Tugend, zu glauben, sein Wesen (er sagt auch: das ›Ich oder ›Selbst‹) immer wieder und immer ›näher‹ – im Sinn einer romantischen Anschauungsform – wiedergefunden zu haben. Dergestalt wird Leben, gefühlt und erlebt, zur Kunst. Allein davon, ob das Ich klassizistisch vermittelt gefunden scheint, ob es wieder mal von Auflösungen ›bloß romantisch‹ bedroht wird, wollte er sein Glück und Unglück, Sinn und Krise der Existenz abhängig wissen. Dies ist das Kernthema und der Faden seines lyrischen Œuvres. Und das Œuvre müsse, so Wolfskehl, das Bildungsziel im Ganzen exemplarisch widerspiegeln. Allein in diesem Rahmen schreibt er (erst) Gedichte. Dabei denkt er auch an die ›Lizenz‹ dazu, und zwar nach *seiner Deutung* der symbolischen Dichtungsvorstellung Nietzsches und Georges. Wolfskehls Nietzsche und George sind Spiegelbilder seines eigenen symbolistischen Poesieverständnisses.

Wolfskehls intellektueller Horizont ist, insofern er alles, was ihn nur ansprach, unterschiedslos auf den so gedachten Symbolismus als Mitte bezog, eng. Seine große Gelehrsamkeit, von Zeitzeugen und Literaturhistorikern immer wieder bewundert, garantierte ihm noch keine zuverlässigen Urteile: Nur ein Beispiel von vielen dafür ist sein Lob des ästhetischen Sinns von Mussolinis Regentschaft nach seiner Flucht gerade aus Hitlers Deutschland.²⁰ Der bei ihm ebenfalls zentrale Begriff ›Geist‹ bringt sich somit in Misskredit. Dieser Punkt wurde in der bisherigen Forschung tendenziell wenig offen thematisiert – obwohl es vereinzelte scharfe Kritik an Wolfskehl gibt. Die Einsicht in das Projekt des deutschen Symbolismus macht das kritische Sprechen

20 Vgl. Voit 2005, S. 90f., insbesondere dort Anm. 57 und damit S. 622f.: »Seiner ursprünglich durchaus positiven Einstellung zum italienischen Faschismus und seinem Führer gab Wolfskehl bereits 1928 in einer eingehenden Buchbesprechung Ausdruck: ›Mussolini und sein Faschismus‹ (in: Europäische Revue. 4. Jg., 1928, S. 565-68)«.

darüber hingegen notwendig, denn der Begriff des Geistes ist ein Bestandteil des Projekts.

Dem Gehalt nach ist dieser Geistbegriff ein – illusorisches – Konzept der ›Objektivierung‹ der Seele vor allem eines großen Individuums und zweitrangig einer Gruppe von Individuen.²¹ Sein wichtigstes Muster glaubte der junge Wolfskehl, eher als bei George, in Nietzsches Zarathustra-Dichtungen, die er liebte, gefunden zu haben. Nietzsche allerdings behandelt diese Reihe von Illusionen vollends parodistisch.²² Anders ist es bei Wolfskehl. In seinem romantisierten lebensphilosophischen Denken erscheint die Illusion durch eine *neumythologische* Optik wie eine Chance zur *Neugeburt* – nicht nur der seinen, sondern auch der Welt. Und den ›deutschen Symbolismus‹ stellt er sich als eine nur vom Dichter ausgehende Kraftquelle der Erneuerung vor, wie Nietzsche verheißen habe.

In Zeiten des Historismus und des Positivismus wäre es für ihn allerdings ohne den Dichter George nicht möglich gewesen, solcherart gelehrte metaphysische Geschichtsphantasien zu verwerten, denn die Inkarnation des neuen Lebens müsste in der Empirie zumindest ansatzweise vorhanden sein. Damals konnte George ihn nichts bahnbrechend Neues lehren. Nur, dass er auf einmal da war, dass sein lyrisches Sprechen souverän in ein Exterritorium der zeitgenössischen deutschen Gelehrsamkeit führte, erschien Wolfskehl als eine Realität voll von Wunderbarem: »daß ich mit glühendstem Eifer dem Sprung der Kunstentwicklung erkennend und genießend folge [...]. Und ich brachte es nicht über mich auf meiner Wanderung den Zaubergarten nicht zu betreten.«²³ Das sind weniger hyperbolische Worte als vielmehr eine Beschreibung von real erlebter poetischer Phantasie: Die Welt jener Gedichte (›Hymnen‹ und ›Pilgerfahrten‹) kam ihm »geistesverwandt[]«²⁴ mit der seinen vor. So erschien Wolfskehl eigentlich

21 Ein bekanntes Beispiel für diese Gruppenfigur ist das beschworene ›geheime Deutschland‹. Kaum bekannt ist bisher, dass Wolfskehl sie ebenfalls in seiner Deutung jüdischer Themen einsetzt (Kap. II.1.5.4 und II.2).

22 Vgl. v.a. das Kapitel ›Von alten und neuen Tafeln‹ im dritten Teil und auch den vierten Teil von Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹.

23 Aus dem ersten Brief an George am 16.11.1892, in: W/SG, S. 40. Wolfskehl bewundert an den Gedichten u.a. Folgendes: »Ernst einzeln, nach innen gekehrt und dabei doch mit wunderbarem Feingefühl aller Sinne das Äußere erfassend so zeigt sich mir Ihre poetische Individualität mit dem vollen Zauber echtster Begabung einerseits und auf der andern Seite Stolz im frohen Bewußtsein ihrer Kraft« (ebd., S. 41).

24 Ebd., S. 40.

das Phänomen ›George‹ als *Verheißung der Erfüllung* seiner Phantasie. Sie wurde ihm zur psychologischen Stütze, niemals daran zu zweifeln, welche ›epochale‹ Bedeutsamkeit seine eigenen Fachurteile – als Philologe, Mythologe und »Litterarhistoriker«²⁵ – hätten. Und dies in den pragmatischen Verstand verwandelt heißt: Wolfskehl hatte sofort die Verwertbarkeit von Georges Versen und Dichterpersönlichkeit erkannt. Da George auch ein Interesse an der Selbstvermarktung hatte, stand nichts im Weg, ein gemeinschaftliches literarhistoriographisches Geschäft zu betreiben, bei dem Georges Dichtername auf dem Plakat steht.

Hierbei ist hervorzuheben, dass das Projekt eines ›deutschen Symbolismus‹ systematisierende Arbeiten leistet. Ihr Gegenstand ist eine auf philologischen Wissenschaften des 19. Jahrhunderts aufbauende poetische Tradition, in der George den jüngsten denkbaren Gipfel darstellen soll. Insofern erfasst das Wort durchaus einen Wolfskehl'schen Produktionsbereich, den er umkreiste, noch bevor der für die akademische Welt namhaftere Friedrich Gundolf, Georg Simmel und, viel später, Max Kommerell auftraten. Wolfskehl begann früh, im Gedichttext Komponenten für eine ›modernste‹ klassizistische Poetik²⁶ zu identifizieren, wie etwa die ›Dichterseele‹, ihre Produktivität, ihre Objektivation(en) sowie die Totalität und Einheit stiftenden literarischen Formen. Allerdings fiel ihm solche Abstraktion so leicht, dass er das Erkannte fast im selben Zug schon formalisierte. Als wären die Formen schließlich von Gedichttexten ablösbar, *feiert* er sie sogar – nicht nur im neopaganistischen Aufzug im Münchner Schwabing. Dieses ›Feiern‹ ist eine wenn auch euphorische Reflexionsform: Es sollte Reflexionen der Euphorie darstellend entfalten. Bereits vor 1900 feiert er einen verselbständigten ›Geist‹ der Dichtung, was bedeutet, die Dichtung eben als Objektivation der ›Dichterseele‹ zu begreifen und zu bejahren.²⁷ Solche Unternehmungen ›sind in Wolfskehls prosaischen Arbeiten dokumentiert.

25 Ebd., S. 41, so Wolfskehls damalige Selbstbezeichnung gegenüber George.

26 Gelehrte Freunde Georges, die über seine Lyrik nachdenken, haben in der Regel je eigene Erkenntnisinteressen. In der George-Forschung vermisst man unterscheidende Darstellungen dieser ersten George-›Forscher‹, zu denen Wolfskehl gehört. An dieser Stelle lässt sich z.B. kurz sagen: Während Simmel kunstphilosophisch interessiert ist, liest Wolfskehl George mit dem Blick eines Poetikers.

27 Vgl. Wolfskehls Text ›Priester vom Geiste‹, ausführlich dazu Kap. II.1.1.

Unter seinen Werken findet heute die Exillyrik eine verhältnismäßig größere Beachtung. Die Gründe, dieses Korpus mehr als die frühen Gedichte bzw. die anderen Schriften anzuerkennen, können in der Forschung – trotz der ergiebigen ersten Analyse von Elmar Zorn aus dem Jahr 1977 – noch nicht als geklärt gelten.²⁸ Außerdem täuscht man sich mit einer Lektüre, die davon ausgeht, dass das Exilwerk im Vergleich zu den früheren Schriften ›weniger dunkle Botschaften‹ enthalte. Die ästhetische Dunkelheit ist hier weiterhin konstitutiv und hat nur eine neue Form angenommen, nämlich als gewollten Altersstil die ›Einfachheit‹ hervorzubringen, also den anvisierten symbolistischen Klassizismus zu steigern. Übergeht der Leser die künstlerische Dunkelheit im Spätwerk, passiert beides leicht: Entweder überschätzt oder unterschätzt man die Bedeutung des jüdischen Exils für Wolfskehl.

Wenn Wolfskehl von ›jüdisch‹ oder ›Juden‹ spricht, meint er damit nie einen Begriff, der die historische Realität zu erfassen versucht. Zwar machte er sich auch Gedanken über das assimilierte Judentum, dabei jedoch lediglich der bildungselitären Schicht, die sein Selbstverständnis betraf. Sagte Wolfskehl, er sei sich seines Judentums ›jetzt‹, in der Stunde der Not, voll bewusst geworden, so meinte er nicht viel mehr als diese Haltung zu demonstrieren: In *seiner* Erfahrung der ›Bildungsassimilation‹ werde er sich – was draußen in der Welt auch geschähe – unverändert heimisch, also eigentlich: heimelig fühlen. Dafür brauchte er nur, wie ein Motiv bei ihm lautet, die Augen zu schließen und im Wohlklang aufzufahren – bis zum Wipfel des Lebens, denn: Die wahre Welt sei innen, sagt Wolfskehl, mehr oder weniger in Einklang mit Rilkes »Weltinnenraum«. Darum setzte er im Exil umso entschlossener das Projekt des deutschen Symbolismus fort. All das kommt in der Dichtung zur Sprache. Exemplarisch dafür ist der Zyklus ›Hiob oder die vier Spiegel‹, von dem diese Arbeit eine Interpretation vorlegen wird.

Mit dem Hiobzyklus wollte Wolfskehl der Nachwelt einige Ideale vermachen. Seine Gestaltung ist der Idee der Vollendung eines Künstlerindividuums gemäß auf den Effekt gerichtet, dass das Individuum sein

28 Zorns unveröffentlichte Hochschulschrift ist in der Forschung nach ihm im Großen und Ganzen unbekannt geblieben. Diese Arbeit hat – ohne Sentimentalität und Biographismus – einen guten Überblick über den Autor »Wolfskehl im Exil« herausgearbeitet. Insbesondere überzeugt sie durch eine kritische Hinterfragung der Topoi der ›deutsch-jüdischen Symbiose‹ und der ›Exilliteratur‹ in der Wolfskehl-Rezeption.

›Höchstes‹ erreiche. Wolfskehl-Leser müssen das Urteil des Autors freilich nicht teilen – mir scheint der bisher kaum bekannte ›Bann‹-Zyklus einen ganz besonderen ›Höhepunkt‹ darzustellen. In der Untersuchung werde ich auf solche Verhältnisse der Einzelwerke (untereinander) eingehen, um den Dichter umfassender und dynamisch zu konturieren.

Das Lebensprojekt des deutschen Symbolismus profiliert den ›Dichter Wolfskehl‹. Doch es ist kein bloßes Dichterprojekt: Es ist im Zusammenhang mit dem intellektuellen Leben Wolfskehls zu sehen. Hier steht der Enge im Denken eine Produktivität gegenüber, auratische Schaustücke, darunter Bücher,²⁹ zu sammeln, Spezialistenfragen zu entwickeln und im Namen der Bildungselite ›ihre‹ zeitgenössischen Ereignisse zu deuten. Für eine lange Zeit sind die Ereignisse George, diese und jene ›ausgesprochen geistige‹ Tendenz, dann die Verwüstung Europas. Die antirationalistische Denkweise scheint dafür hauptverantwortlich zu sein, dass Wolfskehls Talent, seine Geselligkeit und Energie im pragmatischen Handeln ihm nicht aus der Enge heraus-half, über die er oft als namenloses Bedrängnis klagte. All das ergibt allerdings keine, wie ein Topos heißt, magische Rätselhaftigkeit der Person.³⁰ Eher bewegt sich Wolfskehl lebenslang, so wie es seine Denkmethode befiehlt, in begrenzten Gedankenkreisen – folglich bleibt er auch innerhalb der Grenze.

Dennoch: Viele seiner Handlungen haben weiter reichende oder zumindest für die Zeitgeschichte repräsentativere Folgen, als man es bisher, vom Topos der Rätselhaftigkeit gehemmt, erkennen konnte. Schon das Symbolismusprojekt ist nicht nur literarhistorisch von hohem Interesse. Es ist eindeutig auch ein Teil der Selbstkonstruktion jener ›deutschen Geistesgeschichte‹, der Theodor W. Adorno im Jahr 1964 eine Untersuchung mit dem Titel »Jargon der Eigentlichkeit: zur deutschen Ideologie« widmet. In *diesem* Kapitel der ›Geistesgeschichte‹, das, wie Adorno hervorhebt, um 1964 keinesfalls zu Ende geht, rücken, so lässt sich hinzufügen, das literarische Leben und die Fachgeschichte führender Geisteswissenschaften, darunter die der Literaturwissenschaft, sehr nah aneinander. In dieser Problemkonstellation ist der

29 Vgl. Berichte von Wolfskehls Bekannten, etwa Usinger 1976, und aus der neuesten Forschung Knott 2017, S. 75-78; Jessen 2018.

30 Dieser Topos hat eine lange Tradition in der Wolfskehl-Literatur, sie beginnt mit Margarete Susmans Wolfskehl-Darstellungen ab 1935 (vgl. Kap. III).

Privatgelehrte und Dichter Wolfskehl eine bislang von der Forschung völlig unterschätzte Figur.

In Adornos Analyse wird die deutsche Ideologie durch den ›Jargon der Eigentlichkeit‹, »gesprochen, mehr noch geschrieben«,³¹ getragen und gekennzeichnet. Den Anfang seiner Geschichte des Jargons datiert er auf die 1920er-Jahre und zählt Gundolf beiläufig zu den Akteuren. Wolfskehl veröffentlicht bereits 1910 den damals im Milieu maßgeblichen Essay ›Die Blätter für die Kunst und die neuste Literatur‹³² im fließendsten Jargon. Der Zusammenhang lässt sich hier grob skizzieren: Wolfskehl, der die Identität des ›George-Kreises‹ beim Heraus-treten aus der in der George-Forschung so genannten ästhetizistischen Phase³³ eifrig mitkonstruiert hat, konstruiert sie mit einem Mittel, das später von Adorno auf eine Formel gebracht wird, um eine bestimmte kulturelle Praxis der deutschen Gesellschaft im 20. Jahrhundert überhaupt einmal zu markieren. Man kann die Hypothese erwägen, dass die Identitätsgrundlage des George-Kreises letztlich im Jargon der Eigentlichkeit liegt³⁴ – weswegen die Selbstreklame in der Gruppe als Hauptproduktion angekurbelt und zum von den Mitgliedern (bis ins Bizarre) ernst gemeinten Inhalt wird. Und in derselben Sprache, im selben Textkorpus entwickelt Wolfskehl seine Dichtungsauffassung ›deutscher Symbolismus‹.

Das soll nun nicht vorschnell zu der Gleichung, der deutsche Symbolismus sei Jargon der Eigentlichkeit, verleiten. Vielmehr stellen sich

31 Adorno 1964, S. 9.

32 GW II, S. 219-236.

33 Vgl. Breuer, Zeitkritik und Politik, in: GHB 2016, S. 771-816.

34 Ein anderes Modell zur Erklärung der identitätsstiftenden ›Methoden‹ im George-Kreis bietet Kolk 1998. Kolks theoretische Referenzen sind Luhmann und Bourdieu. In diesem Modell braucht der Forscher die untersuchten Autoren nicht zu *verstehen*, er substituiert die *in ihren Texten* entwickelten Argumentationen größtenteils durch diskursgeschichtliche Bezüge. Wenn die Textargumente auf diese Weise schon annulliert worden sind, kann der Forscher die Erklärung der ›Interessen‹ der Akteure dann leicht an (sozial-)psychologische und institutionsgeschichtliche Begründungen übergeben. An Kolks Modell kann man die Frage herantragen: Wie lässt sich ein Akteur wie Wolfskehl untersuchen, der sich im Laufe der Jahre äußerlich scheinbar vom ›Kreis‹, also vom ›System‹, entfernt hat? In der George-Forschung wird oft mit Verweis auf Äußerliches behauptet, dass Wolfskehl dem ›Kreis‹ gegenüber ein frei(er)er Mann sei. Ich werde anhand von Texten das Gegenteil darlegen: Eine Entfernung des Interesses und der Position hat bei ihm nie stattgefunden.

die folgenden Verhältnisse heraus: Wolfskehls in ihrer inneren Form philologische und literarhistorische Texte im Namen von George und der beanspruchten ›Brüder‹-Gemeinschaft gehören zu einer Genealogie des Jargons, den Adorno 70 Jahre nach Wolfskehls Anfang kritisch konturiert. Adornos polemische Studie ist gegen die Zuarbeit für den Faschismus im gelehrten Sprachgebrauch, jedoch nicht so sehr für die Genealogiekritik dieses Sprachgebrauchs entwickelt und außerdem wenig auf die literarische Kultur und die ihr zugewandten Fächer zugeschnitten. Doch spätestens nach Adornos Einsicht darf die Literaturwissenschaft die Schriften von Wolfskehl und anderen Germanisten des ›Kreises‹ eigentlich nicht mehr ohne die *sprachkritische und wissenschaftshistorische* Prüfung – beide sind aufgrund der Natur des Jargons unzertrennlich – lesen. Es sei denn um den Preis, entweder ein basales Element in der Historizität des untersuchten Objekts zu überspringen oder dem Jargon selbst zu folgen.

Für meine Untersuchung kommt es darauf an, das Verhältnis zwischen Wolfskehls Arbeit am deutschen Symbolismus und der Herausbildung des Jargons in seinen Texten zu bestimmen. Aus Interesse für die Frage nach dem ›literarischen Kunstwerk‹ kann der Ansatz so formuliert werden: Wolfskehls Symbolismus hatte die Idee einer Poesie des *dunklen Sinns* als Grundlage. Diese Idee ist der Tradition abgewonnen; doch entgleitet die ›darstellende‹ Mitteilung regelmäßig in den Jargon. Wie etwa im erwähnten Essay von 1910 – eine tendenziöse Marktrede in gehobenem, mit Ernst Simon gesprochen, geheimnisausplauderndem³⁵ Ton – ist das Auftreten des Jargons eine Verdinglichung dessen, was nicht verdinglichbar ist. Nichtverdinglichbar war eben diese eigentlich interessante ästhetische Idee bei Wolfskehl – in beiden Lesarten des Genitivs auslotbar –: die Poesie des Mysteriums.

Die ›darstellende‹ Methode des Antirationalismus trägt viel zur Herausbildung des Jargons bei. Verschmähnt sie das ›Darlegen‹ und die ›Zweckrationalität‹, benötigt sie andererseits *ihrem* Publikum gegenüber dennoch eine Rechtfertigung ihrer Ansprüche und Kriterien. Das tut Wolfskehl ständig in den poetischen Werken: In ihnen wechselt er als Dichter gleichzeitig in die Rolle des Lesers hinüber, und *als* Dichter will er den Standpunkt des Kunstgenies vertreten. Da Kunstgenie jedoch kein ›Standpunkt‹ ist, macht er aus dem Genialischen wie auch dem Kunstmysterium sterile Ordnungen – als ob das Genie in seiner legendenhaften Gesetzgeberschaft für etwas bürgte und der

35 Vgl. Simon 1962 (Kap. III.1.5).

zustimmende Leser noch einmal. So wird eine regelhafte Dialogizität des Einverständnisses im dichterischen Denken Wolfskehls obligatorisch. »Kommunikation schnappt ein und wirbt für eine Wahrheit, die durchs prompte kollektive Einverständnis eher verdächtig sein müßte. Die Gestimmtheit des Jargons hat etwas von Augurenernst«, schreibt Adorno.³⁶ Dieses Modell gehört andererseits durchaus zum Hauptproblem der *klassizistischen* Hermeneutik der ›Sprachkunst‹; an ihm hängen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – im nur teilweise neuen Vokabular – die Theorien des Verstehens vor allem von Hans-Georg Gadamer und Hans Robert Jauss.³⁷ Wolfskehl kannte seinerseits die Verfangenheit seines hermeneutischen Modells, es gebe nämlich die bedrohlichen Momente, in denen der ›dunkle Sinn‹ zum Sinnschwund umschlägt und alle Kommunikation damit hinfällig würde. Doch die Gefahr der Vergeblichkeit hinderte ihn nicht daran, in jenem zugleich poetischen und hermeneutischen Modell zu verharren. Denn auch hier zog ihn seit etwa 1900 ein Jargon an: der *Jargon des Tragischen*.

Diese Redeweise versichert, so glaubte Wolfskehl, eine gleichsam messianische³⁸ Präsenz dessen, was hermeneutisch, ästhetisch, geschichtsphilosophisch nicht da ist und als Mangel empfunden wird. Und nur als Jargon ist die Gestaltung des Tragischen bei ihm zu nehmen. Sie ist nicht zu verwechseln mit einem »Versuch über das Tragische«, wie ihn Peter Szondi – Überlebender des Konzentrationslagers Bergen-Belsen – 1961 unternahm, um die markante deutsche Vorliebe³⁹ für die Philosophie des Tragischen vom Deutschen Idealismus bis zu Georg Simmel und Max Scheler zu kommentieren.⁴⁰ Freilich stand Wolfskehl, wie viele, bereits auf dem Boden einer Diskurstadtion des Tragischen. Bemerkenswert ist allerdings, welche Rolle sein ›deutscher Symbolismus‹ im Fortgang der Diskursgeschichte gespielt

36 Adorno 1964, S. 11.

37 Gemeint sind v.a. Gadammers ›Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik‹ (1960) und Jauss' ›Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik‹ (1982).

38 Wolfskehl gebraucht das ›Messianische‹ als ein poetisches Motiv bzw. eine Figur, um eine Richtung des Sinns anzugeben, doch es ist nicht so, dass ›messianisch‹ der Sinn selbst ist. Dieses Verhältnis lässt sich nur anhand des Textes verdeutlichen, vgl. v.a. Kap. I.5.

39 Szondi 1961, S. 7, identifiziert seinerseits das eigentümliche Phänomen und zitiert dabei Marcel Proust als Zeugen: »Vous allez voir tout le tragique, comme dirait le critique allemand Curtius, de ma situation«.

40 Szondi unterstreicht, dass er lediglich kommentiert; er strebe »keine erschöpfende Darstellung, geschweige denn [...] Kritik«, an (ebd., S. 8).

haben könnte. So haben Simmel und Scheler ihre Theorien – die einzigen, die Szondi für die literaturwissenschaftliche (!) Analyse der Tragödien für brauchbar hielt – grob gerechnet in den Jahren entwickelt, als sie mit George und Wolfskehl im engen Austausch standen.⁴¹ Meine Arbeit wird noch zahlreiche Textbeispiele für die Figur des Tragischen bei Wolfskehl geben, um die Voraussetzungen für die Herstellung möglicher Bezüge zu erläutern.

Wolfskehl, der ein großer Sprachliebhaber der deutschen Poesie aus der Tradition der Philologie des 19. Jahrhunderts war,⁴² verliert schließlich auf die oben skizzierte Weise gerade beim eigenen Sprachgebrauch das Sprachgefühl: Ständig wechselt er zwischen der Anstrengung um intensive poetische Augenblicke und dem »Jargon plapper[n]«.⁴³ Das vermag das instabile Niveau seiner Texte zu erklären: Manche erweisen eine Meisterschaft, manche das blanke Gegenteil, und viele sind auf die Konzilianz der Leser angewiesen.

Wie findet Karl Wolfskehl im Nachleben wieder Leser, die seine *Texte* ernst nehmen? Tatsächlich kann er in mehreren bedeutenden Forschungsfeldern der Literaturwissenschaft ein Gegenstand sein: beispielsweise im Feld der Ästhetik und Poetik um 1900, in dem des *poeta doctus*, dem der Sprachkultur der Deutschjuden. Zu nennen ist außerdem das Feld der Geschichte der Germanistik und hierbei insbesondere

41 Einige Hellingrath-Korrespondenzen von 1907 bis 1917 (in: Pieger 1992) sind in diesem Kontext aufschlussreich. Norbert von Hellingrath kannte 1912 bereits Schelers Schrift ›Zum Phänomen des Tragischen‹, die 1915 erst publiziert wurde. Als George und Wolfskehl das Tragische zu ihrem Programm erhoben, war es recht früh: Die Aufstellung der Programmatik beginnt m.E. ungefähr zwischen 1897 (Vorbereitung des ›Teppichs des Lebens‹) und 1900 (Andenken zum Tod von Böcklin und Nietzsche). Zur persönlichen Verbundenheit zwischen Hellingrath, Scheler und Wolfskehl vgl. auch GHB 2016, Bd. 3, S. 1420–1424.

42 Vgl. Knott 2017, S. 60–69.

43 Adorno 1964, S. 20. Vgl. auch Simon 1962, der Wolfskehl hemmungslosen Wechsel des Sprachregisters vorwirft. Zuletzt stellt Knott 2017, S. 56f., fest: »Pathos und ›Jargon‹ erschweren uns Heutigen den Zugang zu [Wolfskehls] Essays«. Knott benutzt das Wort ›Jargon‹ jedoch *nicht* im Sinn Adornos. Stattdessen beschreibt sie den Eindruck einer Ambivalenz, für die sie den Symbolismus um 1900 im Allgemeinen, d.h. den ›Symbolismus‹ nach der herkömmlichen Literaturgeschichtsschreibung, verantwortlich macht (ebd., S. 57f.). Hiernach bilanziert sie, dass die Werke des »Symbolist[en] Wolfskehl« trotz immer wieder sichtbarer Sprachbegabung oft jedoch »verschlossen« und »unmodern« seien.

zu einer historischen Epistemologie der »Philologie der Poesie«, zu der vor allem Christoph König mehrere Fallstudien bezüglich moderner Autoren vorgelegt hat.⁴⁴ In Anschluss an Königs epistemologische Betrachtung der doppelten Tradition wird die vorliegende Arbeit den *poeta doctus* Wolfskehl illustrieren.

Wolfskehl war bekanntlich immer wieder ein Berater der Germanistikprofessoren innerhalb und außerhalb des George-Kreises. Dass er trotz dieser Involviertheit bislang kaum in der Fachgeschichte näher betrachtet wird, dass er sogar in der Sektion der Georgekreis-Forschung »Kunst und Wissenschaft« unverhältnismäßig vernachlässigt wird,⁴⁵ kann damit zu tun haben, dass seine Sprache nicht »theoretisch genug« ist, um die Fachhistorik näher zu interessieren, was aber einen Verlust für diese selbst darstellt. Zu diesem Punkt hat sich, soweit ich sehe, einzig Jörg-Ulrich Fechner 1983 in einem informativen, jedoch wenig rezipierten Aufsatz geäußert.⁴⁶ Ich füge hier noch zwei Daten hinzu, die Wolfskehls Beziehung zum Fach andeuten: Seine altgermanistische Dissertation geht von einem Methodenstreit aus. Und er prägte Paul Hoffmanns Art, Gedichte zu lesen, so hat dieser selbst berichtet. Wolfskehl hat keine Theorie des Lesens ausformuliert. Doch wie zu zeigen sein wird, hatte er einen theoretischen Zugriff auf die Literatur und gab das Wissen der Lektüre ganz offensichtlich in einer Sprache, die ihm bequemer war, weiter. Ich werde auch mehrmals auf die Frage kommen, ob nicht gerade Wolfskehls *hermeneutisches* Engagement Zwischenstadien einer bedeutenden Entwicklung in der deutschsprachigen Philosophie der Dichtung und der Kunst erst sichtbar macht: die von Friedrich Schlegel etwa zu Martin Heidegger, Emil Staiger, Hans-Georg Gadamer und Hans Robert Jaus.⁴⁷

44 König 2014b.

45 Böschenstein/Egyptien/Schefold/Vitzthum 2005.

46 Fechner hat versucht, anhand von Wolfskehls Essays dessen literaturwissenschaftliches Methodendenken zu rekonstruieren. Mehrere seiner einzelnen Beobachtungen scheinen mir treffend, bis auf einen grundsätzlichen Punkt: Er hält nichts am Inhalt für problematisch. Dagegen habe Wolfskehl als »dichtende[r] Kulturgeschichtler[]« und »kulturgeschichtliche[r] Dichter[]« gerade eine methodische Aktualität (Fechner 1983, S. 157f.). Dieses Urteil ist fachhistorisch interessant: Weshalb könnte Wolfskehl in den 1980er-Jahren Aktualität haben?

47 Fechner registriert bereits – wie gesagt, aus einer nicht kritischen Perspektive – die Nähe unter Wolfskehl, Gadamer und Jaus: »die Einheit von Wolfskehls Werken nimmt ohne systematischen Anspruch und ohne veröffentlichte methodische Reflexion die hermeneutische Position vorweg,

Deutend, was die ›Tradition‹ des deutschen Symbolismus sein soll, schreibt Wolfskehl sein Œuvre, das wiederum die ›Aktualität‹ und die ›Realität‹ der virtuellen Tradition bezeugen soll. Georges Œuvre wird er denselben repräsentativen Verwirklichungscharakter zuschreiben. Überdies wird er es zum reinsten Exemplar erheben. In diesem spezifischen Sinn ist die »[l]ebendige Überlieferung«⁴⁸ das Kennwort Wolfskehls. Es formuliert einen normativen Anspruch: Erst was nach dem Gesetz der symbolistischen Aktualisierung entstehe, gehöre zur ›lebendigen‹, also werten Überlieferung. Und dieses Kennwort solle ihn, George und einige andere, ob Dichter, Philologen, Gelehrte anderer Gebiete, real oder auch virtuell verbinden. Durch diese Optik weht ihm der Geist der ›Tradition‹ auf dem Schreibpapier.

Das Lebensprojekt war für Wolfskehl, *als* Ganzes, das real erlebte Ideal. Während der Arbeit daran ließ er sich allerdings oft bewusst ein ›Kind‹ des Augenblicks sein, das glaubt, es gäbe sowohl den reinen Zufall als auch eine großartige Metaphysik des Zufalls. Damit erlaubt er sich im Prinzip das Pendeln zwischen Romantischem und Klassischem. Dementsprechend sind nicht wenige seiner – von ihm aufbewahrten – Texte durch die Frage motiviert, ob er sich gerade zwischen Realität und Idealität verirrt oder wiederfindet. Nicht zuletzt durch ein solches Verhältnis zur eigenen Arbeit ist ein Œuvre entstanden, das trotz seiner dogmatischen Neigung reich an Dynamik und Spiel ist. Wolfskehls Leser muss sich darauf einstellen.

die Hans-Georg Gadamer mit seinem Buch *Wahrheit und Methode* theoretisch zu fundieren getrachtet hat« (Fechner 1983, S. 157); »Wolfskehls Essay von 1927 [über Bibliophiles] nimmt sozusagen aus der Gegenposition den ›Erwartungshorizont der Leser‹ vorweg, den Hans Robert Jauss 1967 in die Methodendiskussion der Literaturgeschichte einführte« (ebd., 153 f.).

⁴⁸ Zitiert aus dem Essay ›Überlieferung‹, GW II, S. 392–395, hier: S. 393. Jessen 2018 beobachtet beim Sammler und Bibliophilen Wolfskehl eine Metaphysik der Überlieferung und vermutet, dass sie fruchtbaren Einfluss auf sein dichterisches Schaffen ausübt. Dieser Ansicht stimme ich zu, nur mit der Einschränkung, dass der Ursprung von Wolfskehls Metaphysik der Überlieferung nicht in der Sammlerpraxis liegt. Stattdessen liegt er, das wird die Arbeit näher zeigen, in seiner romantisch-idealistischen Denkweise. Georges Poesie, die ein starkes Bewusstsein von der ›Buchkunst‹ aufweist, gehört ebenfalls zur ideellen ›Unterstützerin‹ von Wolfskehls Metaphysik der Überlieferung.

Methode

Diese Arbeit untersucht ein Korpus, das in Wolfskehls Sinn aus ›poetischen Werken‹ besteht. Wolfskehl versteht die ›Poesie‹ im romantischen Gegensatz zur ›Prosa‹,⁴⁹ zudem steigert er sie zu einem *textsortenübergreifenden, elitistischen* Sprechen, das er auch ›Dichtung‹ nennt. Aufgrund solcher Konnotationen konnte er, der außer in den Exiljahren nicht regelmäßig Verse, dagegen jedoch zahlreiche Essays sowie Publizistisches verfasst hat, stets behaupten, dass ›Dichtersein‹ sein »Wesen« und seine »Berufung« ist.

Sein Begriff ›Werk‹ bezieht sich gleichzeitig auf dreierlei: erstens auf den Text, zweitens auf den Anspruch, das Geschriebene als ›dichterische Tat‹, die Vollstreckung einer gewissen Schicksalsmacht, zu erheben, und drittens auf den Anspruch, solche ›Taten‹ zu kanonisieren. Wolfskehls Kanongedanke beruht auf einer nachromantischen Schicksalsidee: So wie er sich, der ästhetischen Tradition des Neuhumanismus und der Innerlichkeit folgend, über die »Äonen« hinaus sehnt, so möchte er im ›Werk‹, als Wirken, überzeitliche Geltung sehen. In diesem Sinn sprechen er und seine Verbündeten auch vom »dichterischen Wort«. Die von ihm und George zwischen 1900 und 1902 herausgegebene Anthologie ›Deutsche Dichtung‹ wurde bereits als Sprachrohr solcher Anschauungen konzipiert.⁵⁰ Zur Norm erhoben, ist die Rede vom ›dichterischen Wort‹ allerdings Jargon. Meine Untersuchung wird die von Wolfskehl synchron gestellten Sinnansprüche auf die ›Macht‹ der Dichtung differenzieren.

49 Zu romantischen und nachromantischen Traditionen der Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa vgl. Sagriotis 2022, mit einer knappen Ortung Wolfskehls.

50 Dafürsprechend ist eine Komposition der Serialität der DD. So endet der zweite Band, ›Goethe‹, mit den ›Urworten. Orphisch‹ (deren letzter Vers lautet: »ein Flügelschlag – und hinter uns Äonen«). Daran schließt sich im dritten Band, ›Das Jahrhundert Goethes‹, unter die ›Rubrik Schiller‹ geschoben, die Hymne von Friedrich Gustav Schilling, die Richard Strauss 1896/97 zu ›Vier Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters op. 33‹ komponiert hat: »Dass du mein auge wecktest zu diesem goldenen lichte • / Dass mich dein äther umfließt • / Dass ich zu deinem äther hinauf einen menschenblick richte • / Der ihn edler geniess: / Dass du einen unsterblichen geist • der dich • Göttliche • denket [...] Unerschöpflich dein preis • erhabne bildnerin [d.h. nach V. 15 die »dichtung«, v.V.] • fließen • / Soll dieser denkende geist [ebd., »die wahrheit«, v.V.] / An dein mütterlich herz mit reiner umarmung sich schliessen • / Bis der tod sie zerreisst.« (DD 3, S. 23 f.).

Textlektüre ist die methodische Basis meiner Untersuchung; denn nur im Lesen kann man den Ruf der Schwerverständlichkeit, den die bisherige Rezeption Wolfskehl gab, überprüfen. Mit der ›Lektüre‹ ist hier eine philologische Hermeneutik gemeint. Manche ihrer technischen *basics* gehen auf Friedrich Schleiermacher zurück; epistemologisch ist sie auf einer von Jean Bollack und Christoph König für die Interpretation literarischer Texte verfeinerten Form gegründet.⁵¹ Drei Aspekte, die meine Lesearbeit rückblickend gefördert haben, seien hier zusammenfassend genannt: (1) der Weg einer dechiffrierenden Lektüre, (2) der Weg von Lektüre zu Interpretation und (3) die Analyse der Beiträge einer Bildungssprache zur Ideologiebildung.

(1) Der Begriff der ›dechiffrierenden Lektüre‹ stammt vom Gräzisten und Paul-Celan-Forscher Jean Bollack. Bollack stellt sich seinerzeit, aufgrund der gelehrten Geschichte der ›obscuritas‹, die Frage, wie die dunklen, schwierigen Texte zu lesen seien – sodass eine Aufklärung dessen, was sie (einerseits) sagen wollten und (andererseits) tatsächlich sagen, möglich wird. In seinem Buch ›Sinn wider Sinn. Wie liest man?‹ diskutiert Bollack die Dechiffrierung unter der Voraussetzung, den ›Textsinn‹ als individuelles, partikulares Referenzsystem zu denken. Um dieses zu erfassen, spielt die Analyse der Syntax und der Textkomposition eine zentrale Rolle, insofern sie im Sprachgebrauch die semantische Ebene determinieren.⁵² Die syntaktische Komposition reflektiert mithin die prozessuale Sinnkonstitution im Text, die der Leser – völlig abseits eines Konzepts der Horizontverschmelzung (Hans-Georg Gadamer) oder der Einfühlung – nachvollziehen, ja verfolgen kann. Bollack versteht die Schreibart eines literarischen Textes als Fixierung der künstlerischen Arbeit mit dem Material aus der Tradition, wobei das Material vom Autorsubjekt, sofern es die partikuläre Freiheit verteidigt, mit einem Sinn für Widerstand gewählt und im eigenen System transformiert wird. Der Hauptzweck der Lektüre besteht für Bollack somit darin, gerade die subjektive, poetische Transformation – auf allen in Frage kommenden Ebenen des Textes – zu verstehen.

⁵¹ Von Schleiermacher genügt für die Zwecke der vorliegenden Arbeit sein – durchaus reiches – Regelwerk der ›Hermeneutik und Kritik‹ (vgl. Schleiermacher 1977). Auch sei hier erwähnt, dass ich an einer anderen Stelle (vgl. Schädlich 2023) die Bollack'sche Hermeneutik von der neuesten literaturwissenschaftlichen Vorstellung einer ›Praxeologie‹ der Hermeneutik grundsätzlich differenziert habe.

⁵² Vgl. Bollack 2003, S. 69–73.