

Beilage zur Allgemeinen Zeitung.



Druck und Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
in Stuttgart und München.
Verantwortlicher Herausgeber: Dr. Alfred Dove in München.

Beiträge werden unter der Aufschrift „An die Redaktion der Beilage
zur Allgemeinen Zeitung“ erbeten.
Der unbefugte Nachdruck der Beilage-Artikel wird gerichtlich verfolgt.

Resumé.

Paul Verlaine, der Dichter der Décadence. I. Von Clemens Sotal.
— Lyke's Weltanschauung und Geistesart. IV. (Schluß). Von Dr.
Moriz Kronenberg. — Mittheilung (Historischer Verein von Ober-
bayern). — Besprechungen (E. Renan, Feuilles détachées; Alte
Musterbücher für Nadelarbeit, Stückerien und Spitzen).

Paul Verlaine, der Dichter der Décadence. Von Clemens Sotal.

I.

Vor mir liegt in dem Augenblicke, da ich die flüchtigen Umrisse dieser eigenthümlichen Poetengestalt wiederzusehen versuche, der seltsamsten vielleicht, welche die jetzige Literatur Frankreichs besißt, und einer der bezeichnendsten für die geistigen Strömungen unserer jüngsten Zeit, unter allerlei anderem Material auch ein curioser Beitrag: — ein Blatt aus der großen Caricaturensammlung der Pariser Librairie Vanier „Les hommes d'aujourd'hui“. Es enthält die Caricatur Paul Verlaine's und eine kurze Schilderung seines Lebenslaufes von seiner eigenen Hand. Die autobiographische Skizze ist schlicht und mit bescheidener Zurückhaltung geschrieben, die Caricatur so treffend und von so ausgefuchter Bosheit, daß man fast annehmen könnte, sie sei von Freundeshand entworfen. Sie zeigt uns einen unförmlichen Kopf, der fast nichts Menschliches mehr hat: der kahle Schädel und die übermäßig große Stirne, von der Natur wie in bizarrer Laune geformt, mit merkwürdigen Vorsprüngen und unheimlichen Einsenkungen ausgestattet, wie der Lombroso'sche Schädel eines Verbrechers, eines Wahnsinnigen, eines Genies — oder gar eines Menschen, der all dies zugleich wäre. Darunter, wie vergraben, die kleinen eingeknickten Augenlein und eine Stülpnase, die eigentlich nur der Ansatz zu einer Nase ist. Und schließlich nach diesem unbedeutenden Intermezzo die zweite charakteristische Hälfte des Gesichtes: ein scheußlicher Mund mit thierisch vorspringenden Riefen, die von einem struppigen Barte eingefast sind. Dieser merkwürdige Kopf, der wie aus einem beängstigenden Traumgesicht entsprungen aussieht, ruht auf einem zusammengeschrumpften, niedergelauerten Caricaturenkörper, der mit einer rothen Zuchthausjacke bekleidet ist, und in zwei magere Teufelsklauen und einen regelrechten Teufelschwanz ausläuft. Die rechte Hand der hochenden Gestalt schlägt die Leier, eine sonderbare Leier, deren Saiten aus dicken Gitterstäben bestehen und deren Gestell aus den Ziegelsteinen der dazu gehörigen Gefängnismauer gebildet ist. Die Linke hält auf einen Pfeil gespießt ein rothes Herz, aus dem langsam Blut herniedertropft. Wie zur Erklärung des ganzen tragisch-scurrilen Unbildes hat der Caricaturist die gewaltige Stirn seines Zerrbildes mit einer Aufschrift versehen: — „Ανάγκη“. Das geheimnißvolle griechische Wort prangt dort wie ein Brandmal und zugleich wie ein Motto zur eigenthümlichen Tragödie des Lebens, dessen Resultat sich in den verzerrten Zügen dieses Gesichtes ausdrückt. Ja, die Nothwendigkeit ist es, die unerbittliche Göttin, die

über dem Schicksal Paul Verlaine's hart gewaltet hat und ihn dazu hat werden lassen, was er ist: zur Caricatur eines Poeten, eines großen Poeten. Sie hat in einem Leben voll unglauwbwürdiger Widersprüche, entsetzlicher Verirrungen und furchtbarer Buße, frechen Sinnen-taumels und mönchischer Zerknirschung und endlich in einem langen Martyrium qualvoller Demüthigungen und Entbehrungen den weichen Thon dieses Dichtergemüthes zur abschreckenden Mißgestalt geknetet, die vor uns steht, denn der wirkliche Paul Verlaine, wie er uns aus seinen Werken entgegentritt, ist in der That nicht um Vieles von Jenem verschieden, den der Caricaturist uns vorführt, ebenso wie die wahrheitsgetreuen Züge seiner Photographie nicht stark von denen des Zerrbildes abweichen. In beiden finden wir jenen verhängnißvollen Zwiespalt, den die Natur ihm auf den Lebensweg mitgegeben, den Gegensatz zwischen der mächtigen Dichterstirn und dem faunischen Mund, zwischen thierischer Sinnenbegehrlichkeit und sublimster Zartheit des Gefühls, und wenn wir dann den dunklen Weg dieses Lebens selbst betrachten haben, so begreifen wir, wie aus dieser seltsamen Mischung ein noch seltsameres Ding wurde: ein Zuchthaussträfling und ein großer Poet zugleich, ein Unglücklicher, der uns Abscheu, Bewunderung und tiefes Mitleid zur selben Zeit einzusößen vermag.

Im Jahre 1865 war das Haus Nr. 45 der Passage Choiseul in Paris der Schauplatz von Zusammenkünften, welche für die Literatur Frankreichs von Bedeutung werden sollten. Der damals noch junge und unbekanntere Verleger Alphonse Lemerre war auf die originelle Idee gekommen, junge Lyriker, den Schrecken jedes gewöhnlichen Verlegers, zu einem gemeinsamen Unternehmen zu vereinigen. Decote de Bisle, der Dichter der „Poèmes antiques“ und „Poèmes barbares“, und Théodore de Banville, der Verfasser der „Odes funambulesques“, gaben ihre damals bereits ruhmreichen Namen zum Schutze der literarischen Gründung her, und auf diese beiden mächtigen Pfeiler gestützt, erstand der „Parnasse Contemporain“, welcher in den nächsten Jahren großes Aufsehen erregen sollte, der französischen Poesie eine Art von neuem ästhetischen Coder und seinem glücklichen Herausgeber Lemerre ein glänzendes Vermögen brachte. Die junge Dichterschaa, die im Hause des findigen Verlegers zu zwanglosen Plaudereien zusammentam, zählte in ihren Reihen manchen Namen, der später berühmt werden sollte. Da sah man neben den beiden Meistern Banville und Decote de Bisle einen hoffnungsvollen Anfänger Francois Coppée, den künftigen Akademiker und zugleich denjenigen, dessen poetischem Talent die größte Popularität zufallen sollte, ferner die ernste Erscheinung Sully-Prudhomme's, des Dichterphilosophen, der sich wieder zahlreiche, aber dafür vielleicht wärmere Bewunderer erobern sollte, Catulle Mendès, den übermäßig sinnlichen Novellisten und farbenprächtigen Verskünstler, José-Maria de Hérédia, den Meister des plastisch geprägten Sonettes, Villiers de l'Isle Adam, den Grandseigneur in der litera-

rischen Versammlung, Léon Dièry und Stephan Mallarmé, zwei Vorläufer einer späteren poetischen Richtung, der es beschieden war, den Parnass abzulösen und manchen Andern, dessen Namen später verschwinden sollte oder auch niemals über die Grenzen des literarischen Bekanntheitens in weitere Kreise hinausgelangte. Auch literarische Patriarchen, Ueberlebende aus der großen Epoche der Romantik, Théophile Gautier, die beiden Deschamps, der Satiriker Jules Barbier beehrten von Zeit zu Zeit den fröhlichen Kreis durch ihr Erscheinen, Maler und Musiker, größtentheils Revolutionäre in ihrer Kunst, wie der Vorkämpfer des Pleinairs, Manet, nahmen als Gleichgesinnte an der Conversation theil und belebten sie durch Anknüpfungen an benachbarte Kunstgebiete. Aus diesen zwanglosen Plaudereien gingen die neuen Losungsworte hervor, welche mit dem „Parnass“ bald zur ausschließlichen Herrschaft auf poetischem Gebiete gelangen sollten. Diese Losungen bezogen sich im Allgemeinen mehr auf die Form des dichterischen Schaffens, als auf seinen Ideeninhalt und sind deshalb in ihrer Wirkung auch wesentlich auf die Grenzen der französischen Literatur beschränkt geblieben. Die Tyrannei des Alexandriners wurde gestürzt, neue Versformen ins Leben gerufen, die alten umgeschaffen, durch kühne Behandlung der Cäsur, des Reimes, der Assonanz ungeahnte Effekte erzielt. Es kam hier eine Art von zahmer Revolution zu Stande, die nicht tiefgreifend sein konnte, weil sie mit keiner geistigen Strömung zusammenhing, aber von wohlthätigen Folgen für Frankreichs Literatur begleitet war, da sie das im Erlöschen begriffene Interesse für poetische Production von neuem anregte und dem echt französischen Sinn für Formschönheit Rechnung trug.

In dieser literarischen Bewegung begegnen wir dem Namen Paul Verlaine's zum erstenmale. Er war eines der eifrigsten Mitglieder jener Zusammenkünfte im Hause des gastfreundlichen Verlegers und hatte sich um deren Zustandekommen verdient gemacht. Im Jahre 1844 zu Metz geboren, hatte er seine Kindheit in Montpellier und hierauf seine Studienzeit in Paris verbracht, wo er die Polytechnik absolvirte. Zur Zeit der Entstehung des „Parnasses“ ließ er als Einundzwanzigjähriger sein erstes Bändchen erscheinen, die „Poèmes saturniens“, die außerhalb des Kreises des Passage Choiseul nur geringe Beachtung fanden. Größere Aufmerksamkeit ward im darauffolgenden Jahre seinen „Fêtes galantes“ zu theil, während sein dritter Band „La bonne chanson“, der um das Jahr 1870 in die Welt geschickt wurde, im Lärm der damaligen Zeiten spurlos verschwand.

Dieser Zeitpunkt scheint nun für Paul Verlaine's weiteres Leben entscheidend gewesen zu sein. Seine Existenz gehört wohl zur unberechenbaren Zahl derjenigen, die einem Kriege außerhalb des Schlachtfeldes zum Opfer fallen, — Unglückliche, die in der allgemeinen Erschütterung aus ihrer Bahn geschleudert werden und sich zeitlebens nicht mehr zurückfinden können. Mit dem Jahre 1870 beginnt für den jungen Poeten jene lange Bahn von Irrungen und Leiden, deren einzelne Stationen sich während einer weiten Strecke nicht genau verfolgen lassen. Freundeshände haben über diesen Abschnitt im Leben Verlaine's mit leidig den Schleier des Geheimnisses gebreitet, und der Dichter selbst hat in seinen späteren Büchern und sogar in den autobiographischen Aufzeichnungen, die in seinen „Mémoires d'un veuf“, „Les poètes maudits“ und „Louise Leclercq“ zerstreut vorliegen, bloß den Gipfel jenes Schleiers leise und schamvoll gelüftet. Allerdings bleibt bei der Discretion, wie sie in Paris, der neugierigsten aller Städte, verstanden und geübt wird, noch immer so viel sichtbar, daß es ge-

nügt, um den Inhalt des Verborgenen in großen Zügen festzustellen.

Zu Beginn der Kriegszeiten finden wir Verlaine verheirathet und in einer bürgerlichen Stellung, nach der Commune hat er sein Amt verloren und ist von seiner Frau verlassen worden. Letzteres dürfte der Schlag gewesen sein, der ihn aus seinem gewiß nicht besonders stabilen moralischen Gleichgewichte vollends hinausgeworfen. Es beginnt eine Zeit der Vagabondage. Schließlich sehen wir Verlaine zu einer Reise nach England und den Niederlanden aufbrechen. Er reist nicht allein: sein Gefährte ist Arthur Rimbaud, ein siebzehnjähriger Junge von bemerkenswerther poetischer Begabung, der bereits unter einigem Aufsehen in der literarischen Welt debutirt hat und den innige Freundschaft mit dem älteren Dichter verbindet. Das Dunkel, das auf Verlaine's Schicksalen ruht, schließt sich hier immer dichter zusammen. Die Spur der beiden Reisenden taucht für einen Augenblick in London auf und dann — finden wir Verlaine in der Zuchthäuslerjacke im Gefängnisse von Brüssel wieder.

Was ihn dorthin gebracht, ist leider nur zu deutlich festgestellt, wenn es hier auch kaum angedeutet werden kann. Die verhängnißvolle Doppelnatur Verlaine's hat sich auch in dem Verhältnis zu seinem jungen Freunde geltend gemacht. Und nicht genug an dieser einen Schuld, ein anderer schwärzerer Schatten ruht noch undeutlich auf dieser Lebensperiode des vagabundirenden Poeten. Haß und Liebe scheinen auf dem unheimlichen psychologischen Gebiete, in das wir hier blicken, dicht an einander zu grenzen, und der Verdacht einer Blutschuld, vielleicht auch nur eines Versuches derselben an seinem Reisegefährten, lastet sichtbar, wenn auch in ungreifbarer Gestalt auf dem Haupte des Unglücklichen. Die Acten des Brüsseler Strafgerichts mögen darüber klaren Aufschluß enthalten, — soviel ist sicher: Arthur Rimbaud ist seit jener Zeit nie wieder in Frankreich erschienen und Paul Verlaine bleibt viele Jahre hindurch von der Welt durch die Mauern des Zuchthauses getrennt.

Um das Jahr 1880 taucht er dann wieder in Paris auf, ein gebrochener Mann und ein gereifter Dichter. Und nun beginnt ein weiterer Act des kläglichen Schauspielers, ein langer Act, der auch in diesem Augenblicke noch vor unsern Augen fortgespielt wird und der zugleich wohl auch der letzte sein dürfte. Die Jammergestalt des Helben wird hier durch nichts mehr unsern Blicken entzogen. — Noch zur Zeit der Irrfahrten Verlaine's, im Jahre 1874, war ein weiterer Band von ihm erschienen, die „Romances sans paroles“, welcher seine Abwendung von den poetischen Principien des Parnasses bedeutete und eine der ersten und mächtigsten Kundgebungen der neuen dichterischen Strömung vorstellt. Das Buch blieb gänzlich unbeachtet. Erst nach der Rückkehr des Poeten erschien das Werk, das seinen Namen in weitere Kreise trug und seine Person zum Gegenstande allgemeinen Interesses machte: das Buch der Reue und Buße „Sagesse“. Hier ist Verlaine schon ganz derjenige, der er auch seither geblieben ist, der Dichter mystischer Ahnungen und demüthiger Glaubensinbrunst, der Meister jener eigenthümlichen alterskranken Kunst, welche bald das einfachste Gefühl in tausendfache Farbennuancen zerlegt, bald wieder den seltzam verkünstelten, widerspruchsvollen Seelenvorgang durch naives Stammeln zum Ausdruck bringt. Der Ton, der hier angeschlagen wurde, vibrirte bereits in mancher gleichgestimmten Seele, und langsam zuerst, dann nach dem Ersolge seines nächsten Bandes „Jadis et naguère“ immer rascher, sammelte sich um Verlaine ein Kreis von poetischen Anhängern, Bewunderern, Nachahmern. Um den einsamen, von der Gesellschaft ausgestoßenen Mann

ward es immer lauter, die Angriffe der Kritik ließen auf sich nicht warten, und schließlich erinnerte sich das große sensationshungrige Paris eines schönen Tages, da es an sonstigem Chronikenstoff mangeln mochte, daran, daß es ein curioses Sensationsobject zur Hand habe. Neugierige Reporterhände stöberten in den dunkelsten und schmutzigsten Winkeln von Paul Verlaine's Vergangenheit umher, der Schleier, der seine Existenz für das große Publicum umgeben, riß weit auseinander und man fand dahinter einen Unglücklichen mit dem Brandmal auf der Stirne, der auf der abschüssigen Bahn des Glends unaufhaltsam weiter gerollt war und nun mit zerschlagenen Gliedern unten lag, ein Berühmter mitten unter den Namenlosen im weiten Schlammfuhr der Großstadt.

Denn Glend, Hunger und Krankheit waren die treuen Gefährten Verlaine's geblieben, seit er wieder nach Paris zurückgekehrt. In weiten Abständen fällt allerdings auch in diese lichtlose Existenz ein Sonnenstrahl. Wir können ihn in den weiteren Werken des Dichters („Amour“, „Bonheur“) von Zeit zu Zeit flüchtig aufblitzen und wieder verschwinden sehen. Bald ist es eine Frau, die mit leidensvoll und mit zarter Hand den Gefallenen zu heben, den Schwankenden zu stützen versucht, bald ein Freund, der den Hülflosen für eine Zeit lang der Noth entreißt. Aber die Beschützer dürften ihres Schützlings jedesmal bald müde geworden sein, er sinkt wieder in sein Element zurück. Fragt man, wie es zu erklären sei, daß in Frankreich, dem gelobten Lande des Literatenthums, der Heimath hoher Bücherauslagen und stattlicher Autoren-honorare ein Poet von bekanntem Namen den Kampf mit dem Glend in seiner kläglichen Gestalt zu bestehen hat, so ist die Antwort für den Fall Verlaine's bald ertheilt. „Lyrischer Dichter sein und von seinem Berufe leben“ hat ein jüngst verstorbener Poet, Banville, schlankweg für ein Ding erklärt, das in das Reich der Träume gehört. Und wollten wir selbst den Auspruch in seiner Allgemeinheit anzweifeln, so müssen wir bei Verlaine in Betracht ziehen, daß von einer Popularität im wahren Sinne des Wortes bei seiner Poesie nicht die Rede sein kann. Für den Kampf mit dem Leben in irgend einer andern Form haben wohl Laster und Entbehrung den müden Mann untüchtig gemacht, und so ist sein Dasein seit einer Reihe von Jahren ein Wechselspiel von krampfhaftem Emporstauchen und kraftlosem Versinken.

Die Neugier des Pariser Publicums begleitet den lebenszähnen Poeten während dieser Wandlungen seines Geschicks und erhascht von Zeit zu Zeit den Augenblick, wo er halbtodt wieder auf der Oberfläche erscheint. Der Ort, wo dies geschieht, ist stets derselbe — das Spital. Das Schicksal hat in weiser Vorsorge den hülflosen Mann mit einem tüchtigen Rheumatismus behaftet und diese Begabung ist es, welche Verlaine seine Existenz sichert, wenn die andern Mittel versagen. In gewissen, fast regelmäßigen Abständen, die übrigens in der letzten Zeit immer kürzer werden, wirft ihn die stürmische Fluth des Großstadtlebens immer wieder auf den sicheren Strand, wo er dann eine Weile liegen bleibt. In solchen Zeitpunkten pflegt sich dann das literarische Paris dieses Curiosums zu erinnern, die Presse nennt den Namen Paul Verlaine's, und am Bette des kranken Dichtervagabunden stellen sich sogar Interviewer ein, welche ihn um seine letzten Erlebnisse befragen und ihm sein poetisches Glaubensbekenntniß abfordern.

So hat denn auch dieser Unglückliche seinen Hafen gefunden, die einzige Freistätte des Glends neben jener andern, wo es kein Glend mehr gibt. Kein Wunder daher, daß er diesen Zufluchtsort fast liebgewonnen hat. Vor kurzem ist ein dünnes Bändchen von Verlaine erschienen,

eines der eigenthümlichsten autobiographischen Documente, die wohl je ein Poet in die Welt hinausgeschickt. Es trägt den originellen Titel „Mes hôpitaux“ und erzählt uns in jener gefünstelten Sprache, welche dem jüngsten literarischen Frankreich eigen ist, aber dem Inhalte nach schlicht und bescheiden, die lange Wanderung seines Autors durch die verschiedenen Asyls, die ihn in den letzten Jahren beherbergt. Es ist kein Trost mehr, keine pathetische Auf-lehnung wider die Ungerechtigkeit des Looses darin zu finden, vielmehr die müde Resignation eines literarischen Diogenes, ein kraftloser Cynismus, der das Schlechteste noch gut genug findet und sich im Schmutz des Glends ein warmes Lager zurecht gemacht hat, ein groteskes Feinschmeckerthum, das zwischen behaglichen und minder behaglichen Spitälern unterscheidet. —

Das ist nun das letzte Bild, in dem uns die Gestalt Paul Verlaine's entgegentritt. Wir sind ihr getreu bis zur Endstation ihres langen Weges gefolgt und können nun auch begreifen, wie dieser vom Leben tausendfach gebrochene Mann, in dessen zwiespältigem Gemüthe die faunischen Regungen eines alten Sträflings und die keuschen Träumereien eines Kindes, die brünstige Zerknirschung eines büßenden Mönches, die brennende Genußsucht eines vom Leben Ausgeschlossenen in der lebenslustigsten aller Städte, die feige Demuth des von öffentlicher Milde thatigkeit lebenden literarischen Bohémiens, das stolze Selbstbewußtsein des gottbegnadeten Poeten in merkwürdigen Dissonanzen durcheinander klingen, in besonderem Maße dazu angethan war, jener müden, aus Ueberdruß, Sehnsucht und Ahnungen zusammengesetzten Stimmung, die auf Frankreichs jüngster literarischer Generation lastet, den kräftigsten Ausdruck zu verleihen.

Loke's Weltanschauung und Geistesart.

Von Dr. Moriz Kronenberg.

IV. (Schluß.)

(Nachdruck verboten.)

Die Diction selbst ist bei Loke von dem Bestreben stark beeinflusst, alle Beziehungen, welche eine gegebene Erscheinung in Wirklichkeit darbietet, ohne Rücksicht auf die Klarheit und Continuität der logischen Deduction möglichst zu einer gedrängten Einheit zusammenzufassen. Daher überwiegt bei ihm die complicirte, kunstvoll gebaute Periode, in welcher er sich als ein Meister des Stils bewährt hat. Oft freilich wird dadurch auch die Durchsichtigkeit des Gedankens beeinträchtigt, ebenso wie durch die aus denselben Beweggründen sich herleitende Vorliebe für das Zusammendrängen von Substantiven, namentlich von Verbalsubstantiven, worunter nicht selten zahlreiche willkürliche Wortbildungen sich finden, welche dem gewöhnlichen Sprachgebrauch fern liegen. Ganze Sätze werden dadurch oft ihrem Inhalte nach in ein Wort oder eine kurze, meist attributive Wortverbindung zusammengedrängt, welche der nachdenkende Leser erst wieder auflösen muß, um zur vollen Klarheit zu gelangen.

Indessen macht sich jenes Verfahren bei Loke nicht nur in der Darstellungsweise und im Stil, sondern auch in den Anschauungen selbst geltend. Darin freilich steht er nicht allein, daß er mehr geneigt ist, auf durchgängige Einheit und Geschlossenheit der Principien zu verzichten, als die einfache Erfahrung nach diesen gewaltsam umzu-deuten. Ein solcher Realismus mußte nothwendig in einem Zeitalter hervortreten, welchem in der Durchforschung des Erfahrbaren ein so ungeheurer Zuwachs an genauer Erkenntniß zugeflossen war. Nach dieser Seite hin also findet sich Loke in Uebereinstimmung mit einer allgemeinen Tendenz der jüngsten Vergangenheit, die

Beilage zur Allgemeinen Zeitung.

Druck und Verlag der J. C. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
in Stuttgart und München.
Verantwortlicher Herausgeber: Dr. Alfred Dobe in München.



Beiträge werden unter der Aufschrift „An die Redaktion der Beilage
zur Allgemeinen Zeitung“ erbeten.
Der unbefugte Nachdruck der Beilage-Artikel wird gerichtlich verfolgt.

Uebersicht.

Eine neue Geschichte der deutschen Kunst. Von G. Dehio. — Paul
Verlaine, der Dichter der Décadence. II. Von Clemens Sokal. —
Besprechung (Steppial, The Russian Peasantry). — Mittheilung
(Literarischer Scandal).

Eine neue Geschichte der Deutschen Kunst. 1)

Von G. Dehio.

Giovanni Morelli, der letzte und geistvollste Kenner der älteren italienischen Kunst unter den Italienern selbst, hat der deutschen Wissenschaft die Guldbügelung erwiesen, daß er seine Bücher und Aufsätze nicht in seiner Muttersprache, auch nicht in der französischen Weltsprache, sondern regelmäßig deutsch schrieb, was er nachträglich dahin erläuterte, daß Deutschland das einzige Land in Europa sei, wo man seit einem halben Jahrhundert der Kunstgeschichte ein wahrhaft ernstes Studium widme. Dies Compliment ist, wenigstens für heute, sicher übertrieben; bleiben wird uns der Ruhm, daß wir früher als andere Nationen und nicht ohne Erfolg bemüht gewesen sind, die Betrachtung der Kunst auf das gleiche wissenschaftliche Niveau mit den andern historischen Fächern gehoben zu haben. Um so seltsamer — wäre es nicht ganz deutsch — daß keineswegs die deutsche Kunst den Löwenantheil dieser Bemühungen davongetragen hat; daß von Humohrs „Italienischen Forschungen“ und Schnaase's „Niederländischen Briefen“ bis herab auf Justi's „Velasquez“ die meisten und besten Lorbeeren auf fremden Fluren gepflückt sind; daß wir einer gründlich, zusammenhängend und als ein in sich bestehendes Ganzes erzählten Geschichte der deutschen Kunst noch immer entbehren. Denn die Werke des alten Göttinger Zeichenmeisters Fiorillo (1815) und Ernst Försters (1851—60) konnten schon ihrer eigenen Zeit nicht genügen und sind von der heutigen Generation vollkommen vergessen. So ist die große, fünfbandige, im vorigen Herbst vollendete Darstellung, die ich hier anzuzeigen die Freude habe, eigentlich nicht bloß eine neue, wie ich sie in der Ueberschrift nannte, sondern für uns geradezu die erste Geschichte der deutschen Kunst.

Der Lässigkeit der deutschen Gelehrten konnte einigermaßen zur Entschuldigung dienen, daß das Publicum davon nichts zu vermissen schien. Als vor hundert Jahren die deutsche Dichtung und Philosophie in ihre Blüthezeit trat, war der Faden der deutschen Kunst seit langem abgerissen. An den Werken der Vergangenheit nahm man kein ästhetisches, auch kein im tieferen Sinne historisches, höchstens ein antiquarisches Interesse. Man suchte nach Vorbildern von absolutem Werth, und, wenn man an solche einmal glaubte, wo anders waren sie zu finden, als bei den Griechen und Italienern?

1) In fünf Theilen, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung; 1887 bis 1891. I. Die Baukunst, von R. Dohme. II. Die Plastik, von E. Bode. III. Die Malerei, von S. Janitschek. IV. Der Kupferstich und Holzschnitt, von C. v. Hübow. V. Das Kunstgewerbe, von J. v. Falke.

Seid willkommen, edle Gäste,
Jedem echten deutschen Sinn;
Denn das Herrlichste, das Beste,
Bringt allein dem Geist Gewinn.

Und war dies, wenn schon ein Untweg, darum ein Irrweg? Die Leistungen fremder Nationen kennen und anerkennen, ist sicherlich keine schlechte Vorbereitung für die Beurtheilung der eigenen. Es ist leichter, übertriebene Bescheidenheit zu richtiger Selbstschätzung hinauf-, als Hochmuth zu ihr herabzustimmen.

Die Zeit unserer übertriebenen Bescheidenheit in nationalen Fragen ist vorbei. Die deutsche Kunst ist uns jetzt werthvoll, weil sie die unsre, ein Theil von unserm Leben ist. Ja, schon fehlt es nicht, wie auf anderen Gebieten so auch auf dem hier in Rede stehenden, an beunruhigenden Symptomen, die auf einen Umschlag der Stimmung in die entgegengesetzte Richtung hinweisen. Zwei in dieser Hinsicht sehr bemerkenswerthe Kundgebungen sind kürzlich von den beiden Vertretern der Kunstgeschichte an der Universität Berlin ausgegangen. Der Eine rechnet zu den Folgerungen, die wir aus der neuerungen Weltstellung Deutschlands zu ziehen hätten, daß die Darstellung der allgemeinen Kunstgeschichte mit Cornelius beginnen und von hier nach und nach zu den weiter zurückliegenden Jahrhunderten „fortschreiten“ solle. (Man denke: Cornelius, der wie kein anderer durch historische Beziehungen, abstoßende und anziehende, bedingt war! Cornelius ohne ein Wort von Rococo und Cinquecento!) Und der Andere läßt sich vernehmen: dem historischen Studium überhaupt und somit auch dem kunsthistorischen habe unser Kaiser den richtigen Weg gewiesen; von dem Dogma des französischen Ursprungs der Gothik hätten wir uns frei zu machen; die Gothik habe sich in allen Ländern, insbesondere in Deutschland und Süditalien, als „staufische“ Kunst, selbständig gebildet. (Eine Behauptung, die zu Anfang dieses Jahrhunderts durch naive Unkenntniß entschuldigt wurde, heute aber in der Verquickung mit der Tendenz nur heftigen Verdruß erregen kann.) Wenn bei hellem Tage solcher pseudo-patriotische Spuk auf das rathlose Laienpublicum einbringen darf, dann war es freilich doppelt an der Zeit, daß eine Geschichte der deutschen Kunst geschrieben wurde, die von einem Widerspruch zwischen vaterländischer Gesinnungswärme und wissenschaftlicher Unbefangenheit nichts weiß. Und es ist erfreulich, daß es ebenfalls Gelehrte der Reichshauptstadt gewesen sind, welche die Initiative zu dem mannichfach schwierigen Unternehmen ergriffen haben — weiterhin bereitwillig von Wien und Straßburg unterstützt — und ein Berliner Verleger, der es muthig auf seine Schulter genommen hat.

Von dem Werke, wie es vorliegt, ist zunächst zu sagen, daß es den gegenwärtigen Zustand der Kunstwissenschaft sehr getreu widerspiegelt, in seinen starken wie in seinen schwachen Seiten. Die Mängel fallen nur zum kleinsten Theil den Verfassern individuell zur Last,

fünf Abtheilungen in die ihnen gebührenden Rechte eingesezt, ohne die Ueberschwänglichkeit des Lobes, die noch vor kurzem Modefache war, aber mit offenerem Blick für das Werthvolle ihrer Leistungen. Der Kunstfreund wird hier zum ersten Mal in die Lage versetzt, diese in zweisechendem Sinne bis dahin für dunkel geltenden Jahrhunderte zu überblicken: gab es in ihnen auch nicht mehr, was man eine eigentliche deutsche Kunst nennen könnte, so doch immer eine stattliche Zahl begabter und kundiger deutscher Künstler.

Noch ist von einem wichtigen Bestandtheil des Werkes nicht gesprochen: den Illustrationen. Es sind ihrer über 1600 in den Text eingedruckt und 237 auf besonderen Tafeln. Vor zwanzig Jahren noch wäre dieser Reichthum angestaunt worden wie ein Wunder. Der Aufschwung, den die Illustrationstechnik seither genommen hat, ist leider von der renomnistischen Uebertreibungsfucht, die für den Kunstbetrieb unsrer Zeit so bezeichnend ist, nicht frei geblieben; allein die lehrhafte Literatur hat sich an diesem Aufschwunge nur zu erfreuen. Sowohl nach Seite der Wohlfeilheit, als nach Seite der Treue in der Wiedergabe sind die Fortschritte ungeheuer. Man denke an das durch den edeln Opfermuth der Weigel'schen Buchhandlung in den sechziger Jahren ins Leben gerufene deutsche Denkmälerwerk von E. Förster; wie gänzlich veraltet sieht es heute aus! Bierzehn Foliobände, und doch alles in allem ein sehr viel weniger vollständiger Anschauungsapparat, als er jetzt im Grote'schen Werk mit den Mitteln der bloß begleitenden Buchillustration dargeboten wird. Noch bezeichnender ist der Unterschied der Behandlung. Dort blasse, magere Stahlstiche, größtentheils in bloßen Umrissen von sehr matter Charakteristik, das Ganze von einer gewissen zahmen Bornehmtheit der Erscheinung; hier ein resoluter Realismus, Holzschnitte und Zinkotypien meist nach photographischen Vorlagen, mit der vollen urkundlichen Genauigkeit, aber auch nicht ganz selten mit der Nüchternheit und Geißlosigkeit, die diesem Verfahren eigen zu sein pflegt. Bei aller Anerkennung für die technischen Fortschritte unsrer Zeichner und Xylographen muß doch gesagt werden, daß ihr künstlerisches Verständniß für die Gegenstände, die sie darstellen, noch vieler Schulung bedarf, um ganz befriedigen zu können. Sodann möchte ich die Frage aufwerfen, ob nicht in der äußeren Einrichtung unsrer illustrierten Bücher eine Reform noth thäte? Es ist doch nicht zu läugnen: die regellos in den Text eingestreute Illustration wechselnden Formates dient einem Buche, sofern dieses als typographisches Kunstwerk betrachtet wird, nicht zum Vortheil, nicht zum Schmuck; und zwar um so weniger, je weiter sich die Illustration von der zeichnenden Behandlung entfernt und der materischen nähert. Wie ich glaube, wird man künftig dahin kommen müssen, die große Masse der Abbildungen aus dem Text zu entfernen und auf Sondertafeln zusammenzustellen.

Es ist nun einmal die leidige Recensentenpflicht, nicht nur vom vorhandenen Guten, sondern auch vom möglichen Besseren zu sprechen. Nichts wäre mehr gegen meine Absicht, als wenn ich durch die Erinnerung an das letztere der Anerkennung des ersteren zum Feinde geworden wäre. Vollends, wenn die Prüfung sich von der Anlage des Ganzen zur Durchführung im Einzelnen wenden würde, müßte das dort nur bedingte Lob zu einem unbedingten werden. Aber man begreift, daß ich hierauf nicht eingehen kann, falls nicht die Anzeige zur Abhandlung anschwellen soll.

Bevor ich schließe, möchte ich noch dieses bemerken. Die wissenschaftliche Arbeit bedarf eigentlich keines Lobnes oder Dankes, da sie den besten in sich selbst trägt. Wollen

Anspruch darauf erwerben sich aber diejenigen, die sich der — bei gewissenhafter Ausführung nichts weniger als bequemen — Obliegenheit der Popularisirung unterziehen. Noch stehen die Dinge ja so, daß die bei weitem größere Hälfte der unter der populärwissenschaftlichen Firma auf den Markt gebrachten Bücher unechte Waare sind: entweder unpopulär in der Form, oder, noch häufiger, unwissenschaftlich im Inhalt. Die echte Popularisirung aber ist das kräftigste Heilmittel gegen die von der falschen erzeugte Volkskrankheit der Halbbildung. Möge das Publicum es würdigen, daß das hier ihm dargebrachte Werk in jedem Sinn ein rechtes ist, und nicht zögern, den Dank mit der That abzustatten!

Paul Verlaine, der Dichter der Décadence.

Von Clemens Sokal.

II.

Man lebt schnell in der Seinestadt, und die poetisch, Strömung, die vom „Barnak“ ausgegangen, ist seit geraumer Zeit schon von einer neuen abgelöst worden. Die Ereignisse des Jahres 1870 hatten den Kreis der Passage Choiseul, wie so manche andere Vereinigung, auseinandergesprengt; seine Mitglieder waren von nun an vereinzelt den Weg gewandert, der den Einen zur Vergessenheit, den Andern zur Popularität führte. Im allgemeinen war die poetische Production vor dem realistischen Roman, den die Goncourts, Jola und Maupassant zur Höhe emporführten, zurückgetreten. Sie hatte allerdings auch nach dieser Richtung einige Schößlinge getrieben, wie die „Chanson de Gueux“ Jean Richpins, aber diese wollten nicht recht gedeihen. Man fühlte sich von der Zeit mit derber Hand angefaßt, aufgerüttelt, ernüchtert; man war episch und nicht lyrisch gestimmt.

Da begann es nach etwa einem Jahrzehnt unter dem Boden, auf dem inzwischen die Saat des Realismus hoch aufgeschossen war, seltsam zu rauschen und zu klingen, als sollten da neue Quellen hervorberechen. Diese Quellen waren nicht in französischem Erdgrunde entsprungen, sie standen durch unterirdische Schächte mit jener großen Fluth in Verbindung, die im ganzen Europa, in Rußland wie in England, in Norwegen wie in Deutschland gegen das Ende dieses Jahrhunderts langsam aber unaufhaltsam anschwillt. Je nach dem Fleck, an welchem ihr Gewässer schließlich aus dem Boden emporstößt, hat es dann in verschiedenen Ländern und manchmal auch in demselben Lande verschiedene Namen erhalten, religiöse Reaction im öffentlichen Leben, Mysticismus, Spiritismus und Theosophismus auf geistigem Gebiete. In der Literatur vollends sind der neuen Bezeichnungen so viele, daß es unnöthige Mühe wäre, sie alle hier anzuführen.

In Frankreich machte sich die neue Strömung zuerst durch das in jenem Lande übliche Zeichen bemerkbar: durch den Spott, den sie hervorrief. Man sah sich in der lustigen Seinestadt nach Leuten um, auf deren Kosten man lachen konnte, und fand eine ganz vortreffliche Species davon. Da hatten sich einige ältere und jüngere Poeten darauf verlegt, Gedichte zu schreiben, die kein Mensch verstehen konnte. In diesen merkwürdigen Poesien hatte manchmal ein Vers, manchmal auch eine Strophe einen faßbaren Sinn, das Ganze war sinnlos, als hätten die verschiedenen Verfasser es auf eine Scherzwette abgesehen. Manchmal waren sogar die einzelnen Worte und Satzwendungen solcher Gedichte unverständlich, die Worte curiose Neubildungen, welche mit der französischen Sprache nichts Gemeinsames hatten, die Sätze kühne Proteste gegen alle Regeln der Grammatik. Und was das Merkwürdigste

war: diese räthselhaften Verse, welche einem gewöhnlichen Leser nur vergebliches Kopfschmerzen verursachten, waren für die einzelnen Mitglieder dieser Poetenschaar vollkommen verständlich und wurden von ihnen sogar als Poesie der Zukunft proclamirt.

Eine Zeit lang wurde die seltsame Erscheinung von der amüsanten Seite aufgefaßt. Die Kritiker der Tagesblätter und Revuen unterhielten ihre Leser, indem sie ihnen ein Gedicht von der neuen Sorte vorlegten, dasselbe Zeile für Zeile analysirten und die abenteuerlichsten Erklärungen vorschlugen. Man kam auf die Idee, solche Verse von rückwärts nach vorne zu lesen, man erklärte sie als Rebusse, als Logogryphe und Anagramme, man machte Speisetzettel und Schachaufgaben daraus. Aber das änderte nichts an der Thatsache: die junge Literatenschaar fuhr fort, in derselben Manier zu dichten und die Zahl ihrer Mitglieder wuchs, statt sich zu vermindern. Um dieselbe Zeit vollzogen sich zwei literarische Ereignisse verwandter Art. Fern vom Pariser Boden erstand in einer französischen Zweiglitteratur, in der Literatur Belgiens, eine junge Poetengeneration, welche ebenso curios ausah, ebenso unverständlich schrieb, und sich mit gleicher Siegesgewißheit für das Geschlecht des kommenden Tages ausgab. Diese Literatengruppe ging noch einen Schritt weiter: sie trug die vielverspotteten Lofungen auf ein neues Gebiet, auf das Gebiet des Dramas. — Und in Paris selbst sagten sich mehrere junge Schriftsteller, die man als die Schule Emile Zola's zu bezeichnen pflegte, in einer Art von öffentlichem Manifest von ihrem Meister los. Freilich war dieser Schritt zum großen Theil nichts anderes als das, wofür man ihn ziemlich allgemein nahm: eine geschickt inscenirte Reclamemacherei, aber was die Sache auch hier merkwürdig machte, war, daß einige dieser Renegaten sich gleichfalls zum neuen Glaubensbekenntniß schlugen und die Suche in ein weiteres Feld hineintrugen, in den Roman.

Dies konnte auch den lustigsten Spötter flugig machen. Auf die allgemeine Heiterkeit folgte nun im Publicum und bei der Kritik eine allgemeine Verstimmung. Hervorragende Kritiker wie Anatole France, Jules Lemaitre und Ferdinand Brunetiere riefen die Neuerer in schärferer und milderer Tonart zur Ordnung, protestirten im Namen der französischen Sprache und im Namen des guten Menschenverstandes, der in der französischen Poesie bekanntlich seit jeher eine große Rolle gespielt hat. Man fand es übrigens auf die Dauer unzureichend, die fremdartigen Erzeugnisse schlechtweg als unverständlich zu erklären, man versuchte, die Lösungsworte der neuen Schule und den Charakter der eigentlichen Strömung festzustellen.

Das war nun kein leichtes Unternehmen. Es ist auch bis auf den heutigen Tag in Frankreich nicht vollkommen geglückt. Man beging da von vornherein den in solchen Fällen gewöhnlichen Fehler, allgemeine Kategorien zu schaffen und Classificationen aufzustellen, bevor man den einzelnen Individualitäten ihr Recht hatte widerfahren lassen. Ein Gattungsname wurde gebildet, welcher sich nach der einen Richtung hin als zu weit, nach der anderen wieder als zu eng erwies, aber allgemein acceptirt wurde und nun weiter gebraucht werden mußte wie ein unbequemes Kleid, wozu der Schneider schlecht Maß genommen. Bizarre Geschmacksverirrungen reclamesüchtiger Debutanten wurden mit ernstern Symptomen einer bedeutsamen Geistesrichtung in einen Topf geworfen und der Kern der Erscheinung nur zu oft mit der Form verwechselt, die sie zufällig angenommen hatte.

Der siebzehnjährige Arthur Rimbaud, Verlaine's unglücklicher Reisegefährte, hatte während seiner kurzen Debut in dem neuerungssüchtigen Poetenwinkel ein Kraft-

stück jugendlichen Reformatorenthums geleistet. In einem zierlich gedrechselten, halb scherzhaft, halb ernst gemeinten Sonett hatte er eine poetische „Farbentheorie“ aufgestellt. Jedem einzelnen Buchstaben wurde da ein eigener Farbensiedel zugeschrieben. A sollte Schwarz bedeuten, E Weiß, I Roth u. s. w. Diese ungeheuerliche Idee sollte noch überboten werden. René Ghil, einer der Lärmendsten unter der jungen Schaar, bot der staunenden Welt eines Tages einen vollständigen Coder der poetischen „Instrumentirungskunst“ dar, nach welchem die Buchstaben von nun an nicht nur malen, sondern auch musiciren sollten. Das schwarze A sollte wie ein Orgelton klingen, das weiße E wie eine Harfe, das blaue I wie eine Violine. Dieser berüchtigte „Traité du Verbe“, welches der Pariser Kritik eine Zeit lang als bequeme Zielscheibe des Witzes diente, hat der neuen poetischen Schule den Epitheton „Instrumentalisten“ eingetragen, der ebensowenig ernst zu nehmen ist, wie jene Theorien und ihre Verfasser.

Beachtenswerther ist ein anderes Stichwort, das von den ernstern Geistern in dieser unruhigen Schaar ausgegeben wurde: das Wort von der „suggestiven Kunst“ („l'art suggestif“). Daß einzelne Worte und Wendungen, am richtigen Plaze gebraucht, das entsprechende Bild mit zwingender Gewalt vor unserm Geiste aufsteigen lassen, es uns gewissermaßen suggeriren, ist keine neue Entdeckung, und im Grunde genommen ist alle poetische Wirkung seit jeher auf diese Weise erzielt worden. Als selbstverständlich wurde dabei allerdings immer vorausgesetzt, daß jenes Wort und jene Wendung vom Dichter in ein Ganzes eingefügt würden, das klaren Sinn und Bedeutung hätte. Von dieser Nothwendigkeit scheint die neue Poetenschule Frankreichs nicht in gleichem Maße überzeugt zu sein. Sie will Stimmungen ausdrücken, die sich mit allzu großer Klarheit nicht vertragen, Stimmungen, die lustiger sind als ein Hauch, verschwommener als der Klang einer Aeolsharfe. Zu diesem Zwecke wird nun Wort an Wort, Bild an Bild, die jener Stimmung verwandt sind, gereiht. Gibt das Ganze einen vernünftigen Sinn, dann wird dies Resultat gerne entgegengenommen, ist dies nicht der Fall, so verzichtet man darauf und begnügt sich mit der „suggestiven“ Wirkung der hervorgerufenen Bilder, welche sich von selbst und ohne Nachhülfe des Verstandes im Gemüthe des Lesers zur gewollten Stimmung summiren soll. Das Ganze klingt wie heller Wahnsinn, und doch wird mancher, der ein nach diesem curiojen Verfahren componirtes Gedicht gelesen, frappirt zugeben müssen, daß dasselbe, was ihm im zweiten Augenblick nach der Lectüre als blanke Unsinn erschien, im ersten Moment einen mächtigen und eigenthümlichen Eindruck auf ihn gemacht hat. Auf diesen ersten unvernünftigen Moment rechnen eben die kühnen Impressionisten der französischen Poesie. — Stéphane Mallarmé, ein Abtrünniger des alten Parnasses, hat zuerst diesen bedenklichen Pfad eingeschlagen, seine „Hérodiade“ und sein „Après-midi d'un Faune“ sind epochemachend für die neue poetische Richtung, welche das Wort nicht als den Ausdruck eines Gedankens, sondern als das Symbol einer Stimmung gebrauchen will. „Symbolisten“ und „Suggestivisten“ sind die Namen, die ihren Anhängern zu theil wurden und welche den Charakter der seltsamen Erscheinung ziemlich deutlich ausdrücken.

Wir stehen hier auf der Grenzlinie, wo die einzelne literarische Strömung zum Symptom einer allgemeineren Geistesrichtung wird. Wie ein Wegweiser, der mit zwei Armen in die beiden verschiedenen Gebiete hineinbeutet, deutet uns die nächste Bezeichnung an, der wir hier begegnen. Es ist dies das Wort „Décadence“; von allen Namen, auf welche das junge poetische Frankreich

gekauft wurde, der populärste, weil er gar nichts ausdrückt und alles Mögliche denken läßt.

Wer hat ihn zuerst gebraucht? — Spätere Literaturhistoriker dürften sich darüber einmal ebenso vergeblich den Kopf zerbrechen, wie über den Ursprung der Worte „Romantik“ und „Naturalismus“. Vielleicht ist er der boshaften Feder eines Pariser Chroniqueurs entsprungen; jedenfalls hat sich die junge Poetenschaar des Spottwortes gar bald bemächtigt und es led auf die eigene Fahne geschrieben. Im Jahre 1886 gründet sie zwei Blätter: das eine, von Anatole Baju geleitet, nennt sich „Le Décadent“, das andere, von René Ghil ins Leben gerufen, trägt den Titel „La Décadence“. In beiden finden wir neben Paul Verlaine, dem geistigen Stammvater dieses Geschlechtes, bereits die hervorragenden seiner Sprößlinge: Jean Moréas, den Dichter der „Syntes“ und des „Pelerin passionné“, Francis Vielé-Griffin, Jules la Forgue, Henri de Regnier, Paul Adam, Laurent Tailhade und Andere, deren Namensverzeichnis fortzusetzen hier unnötig wäre.

Was diesen Dichtern der „Décadence“ ihren gemeinschaftlichen literarischen Charakter verleiht, ist ebenso schwer zu definieren, wie die Bedeutung des gleichfalls populär gewordenen „fin de siècle“. Wir wollen diesen vergeblichen Versuch hier gar nicht unternehmen. „Décadent“ sein, heißt all die geistigen und seelischen Widersprüche, welche unser zur Reize gehendes Jahrhundert gezüchtet, in seinem Innern mitempfunden und dieselben sogar als eine Art von höherem, verfeinertem Zustand mit einer gewissen Zärtlichkeit pflegen. Es heißt, jedes Fühlen und Wollen in sich durch unaufhörliche Selbstbeobachtung zerfasern, das Für und Wider jeder Frage mit gleichem Eifer, oder vielmehr mit gleicher Indifferenz auffassen, zu gleicher Zeit auf zwei entgegengesetzten Standpunkten stehen. Es heißt in der Kunst, all diese krankhaften Erscheinungen, die in der fieberheißen Atmosphäre der Großstadt sippig in Flor schießen, aufsuchen und ihre verschwimmenden Nuancen mit raffinirter Feinheit der Darstellung wiedergeben, für die neue Empfindung ein neues Wort suchen, die unsäglich flüchtige Stimmung mit schlaudem Sprachzauber festbannen, Psychopathologie mit dem Mikroskop betreiben. Es heißt aber auch von alledem das genaue Gegenteil. Es heißt, aus dieser trüben Atmosphäre einer Uebergangszeit sich mit müder Seele hinaussehen, mit blasirtem Gefühl das Raffinement in der Einfachheit suchen, absichtlich naiv sein bis zu kindischem Stammeln. Und trotz dieser widersprechenden Merkmale ist der Stempel der Décadence auf jedem Geiste, dem er einmal aufgedrückt worden, leicht erkennbar. Wir finden ihn in Frankreichs modernster Literatur an Manchem, dessen Namen außerhalb der „Decadentenschule“ steht, so bei dem jüngsten Liebling des eleganten Paris, dem Autor des „Disciple“, dem überzarten Schilderer krankhaft verfeinerter Naturen, Paul Bourget.

Bei diesem salonsfähigen Decadenten fehlt auch nicht jener weitere Zug, der sich zu den übrigen so leicht gesellt, und der es uns schließlich deutlich werden läßt, wie innig die literarische Bewegung in Frankreich mit einer allgemein europäischen Zeitenströmung zusammenhängt. Es ist derselbe Zug, der Tolstoi im Bibelglauben sein Heil suchen läßt und Tausende von unruhigen Geistern im Gefolge einer Mme. Blavatsky, eines Olcott und Sinnett dem Buddhismus und theosophischen Schwärmereien jureit. Er tritt uns in Paris in mannichfacher Form entgegen. In der Physiognomie eines Bourget, Jules Demaitre, Melchior de Vogué ist er nichts als eine melancholische Falte um den Mund, die uns sagt: „Wie schön wäre es, an dem Glauben sich festklammern zu

dürfen, in den moralischen Wirrnissen unsrer Zeit! Wir, und die uns ähnlich sind, können es nicht mehr, mögen die Andern es in Gottes Namen versuchen.“ Es ist also gewissermaßen bloß ein frommer Wunsch, fromm zu sein. Diese stille Sehnsucht hat in jüngster Zeit auch ein neues dramatisches Genre entstehen lassen, das sich sonderbar von dem übrigen Pariser Zeitvertreib abhebt. Vor einem blasirten Publicum von Lebemännern und Literaten werden in versteckten Marionettentheatern heilige Legenden und fromme Mythen aufgeführt. Man hört die Geschichte der frommen Griseldis mit Spannung und vergießt Thränen der Rührung über das Schicksal der heiligen Cäcilie. Diese Erscheinung kann ebensowenig ernst genommen werden, wie die vorerwähnte. Bei Bourget und Genossen ist der Religion zu viel Pose, bei dem Publicum des Petit Théâtre und dessen Dichtern zuviel Blague beigemischt, als daß die Mischung dem gesunden Scepticismus einer Franzosenatur schaden könnte. Aber unter diesen oberflächlichen Strömungen gibt es andere, die tiefer gehen, und solch eine geheimnißvolle Strömung zieht mitten durch das geistige Gebiet der jüngsten Poetengeneration Frankreichs und Belgiens. Ist es der Mysticismus oder ein wiedererwachendes religiöses Gefühl, das sich hier im Dunklen regt? Wahrscheinlich keines von beiden, obwohl es die Formen von beiden zugleich annimmt. Es ist vielleicht ein Zustand, wie der eines Menschen, der, vom Ueberdruß an sich selbst erfaßt, zum Ueberinnlichen seine Zuflucht nehmen möchte, leidenschaftlich in die Knie sinkt und die Hände zum Gebete faltet, um durch die demüthig fromme Geberde jene Andacht zu erzwingen, die er in seinem Innern nicht findet. Es ist wie eine schmerzliche Inbrunst, ein Drängen aus diesem Leben hinaus in ein anderes, geheimnißvolles, das die müde Seele nicht zu fassen vermag. Und wäre die Sache nicht so betäubend und erschreckend zugleich, so könnte man fast mit einem derben Worte sagen: diese Leute, die sich vor unsern Augen so seltsam geberden, möchten am liebsten aus ihrer Haut fahren, in der es ihnen zu unbehaglich geworden.

Paul Verlaine ist die typische Gestalt, die all diese psychologischen und literarischen Eigenthümlichkeiten vereinigt. Er ist Decadent, Symbolist, Suggestivist und Mystiker zugleich. Aber er ist mehr als dies. Er ist ein echter Dichter, einer der echten, die Frankreich je geboren, und darum gelingt ihm die schwierige und scheinbar unmögliche Kunst, aus all diesen gelockerten und gesprungenen Saiten des menschlichen Gemüthes Töne hervorzuuloden, die manchmal zu wunderbaren Harmonien zusammenfließen.

Er versteht es, in dieser seltsam raffinirten Poesie naiv zu sein. Seine Naivetät ist vielleicht oft gesucht, aber sie ist dafür auch gefunden. Er ist der Meister jener vielverachteten „suggestiven Poesie“, welche nach seinem eigenen Ausspruche „die Klarheit als eine nebensächliche Eigenschaft betrachtet“, aber wenn man sich daran erinnert, daß dank dieser Klarheit, welche der französischen Sprache angeboren ist, die Verse der besten französischen Poeten meistens wie gereimte Prosa klingen und öfters dazu wie pathetische Rhetorenprosa, so verliert man ein gut Theil seiner Bedenken gegen die kühne Reformtendenz und verzieht die Verirrungen, zu denen sie häufig geführt.

Hören wir übrigens, was Verlaine selbst über seine Kunst sagt. Seine „Art poétique“ ist in neun Strophen gefaßt, in denen es unter Anderm heißt:

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise,
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint . . .

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée,
Qu'on sent qu'il fuit d'une âme enallée
Vers d'autres cieus, à d'autres amours.

Diese „Musik des Verses“ hat Verlaine stets als Meister beherrscht. Jedes seiner Gedichte bringt sein eigenes Orchester mit, das aus verborgenen Winkeln hinter dem Bilde, das uns vorgeführt wird, stötet, geigt und trompetet und von dem eigenthümlichen Rhythmus wie von einem unsichtbaren Capellmeister dirigirt wird. Greifen wir aufs Gerathewohl, denn die Wahl dürfte hier zu schwer sein, in die reiche Sammlung, die uns vorliegt. In der „Bonne Chanson“, einem Bande, der Verlaine's erster Lebenshälfte angehört, fällt unser Auge auf folgende Zeilen, die man etwa mit „Nachtfrieden“ überschreiben könnte:

La lune blanche
Luit dans le bois,
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée . . .
O bien-aimée!
L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure . . .
Rêvons, c'est l'heure!
Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise . . .
C'est l'heure exquise.

Wie hören wir hier deutlich hinter dem Tonfall des Verses das friedliche Athmen des Liebespaars, das sich dem stillen Zauber der Mondnacht ergibt, wie klingt dazwischen jedesmal vernehmlich der süßschmerzliche Seufzer, den die Träumenden in die nächtliche Stille hinaus-senden —

Und halten wir mit diesen melodischen Strophen die folgenden zusammen, die uns den unglücklichen Poeten am Schluß seiner langen Zerrfahrt zeigen, einen müden und gebrochenen Mann: —

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.
La cloche dans le ciel qu'on voit
Doucement tinte,
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.
Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.
— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà,
Pleurant sans cesse;
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?

Hier ist neben der Kunst auch die Manier in ihrer vollen Deutlichkeit. Der stets wiederkehrende Refrain, der monotone Schlußklang der Zeilen sind wie ein kindliches oder greisenhaftes Griesel, das die echt empfundenen Klagevorte begleitet. Aber dieses einfältige Glocken-

gelingel wirkt nicht störend, es steigert in merkwürdiger Weise die Stimmung des Bildes. Es sind in der That kindliche Thränen der Scham und Ohnmacht, welche den Augen dieses Mannes entfließen, der einsam auf einer Gartenbank, fern vom bösen Paris, an einem hellen Morgen plötzlich zum Bewußtsein seiner Lage erwacht und auf sein zerstörtes Leben zurückblickt wie auf einen wüsten Traum.

Aus dieser Stimmung sind auch jene Verse hervorgegangen, welche der zweiten Hälfte dieses Dichterverkes ihren Charakter verleihen: die Verse der Reue und der gläubigen Inbrunst. Man mag sie mit einem skeptischen Kopfschütteln lesen, aber man kann der Kraft, mit der hier ein wahres Gefühl zum Ausdruck gelangt, dem wunderbaren Klang dieser religiösen Poesie seine Bewunderung nicht versagen. Welch' seltsamer Anachronismus die Erscheinung dieses Dichters, der wie ein mittelalterlicher Mönch, welcher früher Räuberhauptmann gewesen, sich nun zerknirscht zu den Füßen der Himmelskönigin stürzt und, um ihrer erlösenden Fürbitte theilhaft zu werden, schwärmerische Lobgesänge zu ihrem Preise anstimmt, — der verzückt die Augen zum Himmel empor-schlägt und seine Seele demüthige Zwiegespräche mit ihrem Schöpfer halten läßt, — künstlich geschnörkelte Allegorien in altem Kirchenstyle ersinnt oder verzweifelt gegen Aufsechtungen früherer Sündhaftigkeit ankämpft! In diesen brünstigen Ergießungen einer leidenschaftlichen Frömmigkeit feiert die Kunst Paul Verlaine's ihre höchsten Triumphe. Man glaubt, einem Gespenste begegnet zu sein, der irrenden Seele eines großen Dichtertheologen aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert, wenn man die Blätter des Buches „Sagesse“ wendet, das folgende Verse stimmungsvoll einleiten:

Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,
Le malheur a percé mon vieux cœur de sa lance.

Le sang de mon vieux coeur n'a fait qu'un jet vermeil,
Puis s'est évaporé sur les fleurs, au soleil.

L'ombre éteignit mes yeux, un cri vint à ma bouche,
Et mon vieux cœur est mort dans un frisson farouche.

Alors le chevalier Malheur s'est rapproché,
Il a mis pied à terre et sa main m'a touché.

Son doigt ganté de fer entra dans ma blessure,
Tandis qu'il attestait sa loi d'une voix dure.

Et voici qu'au contact glacé du doigt de fer
Un cœur me renaissait, tout un cœur pur et fier.

Aber dieses „wiedergeborene Herz“, von dem der Dichter spricht, sollte auch fürderhin nicht das einzige bleiben, das in seiner Brust schlug. Die alte Kluth, die er erloschen wähnt, schlägt von Zeit zu Zeit verzehrend wieder empor und ihr trüber Schein leuchtet erschreckend aus den Versen des Buches „Parallèlement“. Es sind dies Verse, die das „Heimweh nach dem Rothe“ eingegeben, in denen der alte todtgeglaubte Faun wieder erwacht ist und lustig seine Bodsprünge schlägt. Und diese Blätter, aus denen wir uns wohl hüten würden, zu citiren, sind gleichzeitig mit der sublimen Poesie des Buches „Sagesse“ und der späteren Bände „Bonheur“ und „Amour“ entstanden; der reine und der schmutzige Strom laufen im Gemüthe dieses Dichters „parallel“ nebeneinander, wie er selbst naiv bekennt! Die Sache wäre erstaunlich, wäre sie nur nicht so alt wie die Welt, und wüßten wir nicht aus alten und neuen Beispielen zur Genüge, wie nahe die Verzückungen der Mystik und die Ausschweifungen kranker Sinnlichkeit bei einander zu liegen pflegen.

Dieser unheimliche seelische Widerspruch reißt sich würdig den übrigen Zügen an, welche die Physiognomie Paul Verlaine's zu einer so frappirenden machen. Umfassen wir schließlich mit einem Blicke dieses Dichterleben und dieses Dichterwerk zugleich, so begreifen wir, wie die Doppelgestalt dieses Wüstlings, der ein Aftet ist, dieses vom Kerker und Spital erzogenen Mystikers auf die Gemüther einer jungen Poetengeneration zu einer Zeit wie die unsrige einen geradezu faszinirenden Einfluß üben konnte. Verlaine ist einer der geistigen Urheber der „Décadence“. Er ist ihr bedeutendster Vertreter und er dürfte wohl auch der einzige sein, dessen Werk aufrecht stehen bleibt, wenn die Strömung, die es jetzt umfluthet, längst vorübergerauscht ist.

* * *

Vor manchem Jahrhundert hat in Frankreich ein Poet gelebt, dessen Schicksal wenig erbaulich klingt. Seine Lieder gingen von Mund zu Mund im ganzen Lande, und er selbst trieb es ungefähr ebenso wie sie, war überall zu Hause und nirgends. Er nährte sich davon, was ihm der liebe Gott bescherte und was er, wie man von ihm erzählte, seinen Nächsten auf der Landstraße abnahm. So kam es, daß die Obrigkeit häufig für seine Herberge zu sorgen hatte. Wir hören von ihm, wie er, fünfundzwanzig Jahre alt, von einem geistlichen Gerichtshofe zur Peitsche verurtheilt wird, wie dann einmal der gute König Ludwig XI. und ein andermal der Prinz von Orléans den Armen in den Gefängnissen zu Chatelet und zu Meuns eingekäfigt finden, wo er nach überstandener „hochnothpeinlicher Wasserprobe“ dem Tode entgegensteht, und wie sie jedesmal den lustigen Singvogel wieder frei hinausflattern lassen. Dann verschwindet seine Spur und dunkel geht die Sage, daß der fahrende Poet, der größte, den Frankreich damals besaß, seine letzten Augenblicke auf einem französischen Galgen zugebracht hat.

Das ist die curiose Geschichte von François Villon, polizeiwidrigen Angedenkens, dem spätere Zeiten einen der ersten Ehrenplätze in der Dichtung seines Landes angewiesen haben. Die Gestalt dieses glorreichen Wagnbunden taucht vor uns auf, wenn wir uns mit Paul Verlaine beschäftigen. Ihr Loos hat die Weiden verbrüderet, wie sie einander auch durch den naiven Naturlauf ihrer Poesie innig verwandt sind. Und dem Betrachter drängt sich die melancholische Frage auf: welcher ist der Unglücklichere, der landstreicheriſche Sänger einer simplen und derbfröhlichen Zeit oder der Kranke, von inneren Widersprüchen gefolterte Poet unfres überseinerten Jahrhunderts?

Besprechung.

Ein Blick auf den neuesten englischen Büchermarkt. I.

Vor mir liegen einige interessante und wichtige Neuheiten des englischen Büchermarktes, welche ich der Beachtung der deutschen Lesewelt empfehlen möchte, um so mehr, als sie größtentheils auch sehr zeitgemäß sind.

So vor allem die zweite Auflage eines vor drei Jahren erschienenen, damals zweibändigen Wertes von Katschinski: *The Russian Peasantry: the agrarian condition, social life, and religion.* By Stepniak. London 1892, Swan, Sonnenschein and Co. Second edition, in one volume. Die empfehlenswerthe Lectüre für Jeden, der sich über die Grundursachen der jetzigen russischen Hungersnoth unterrichten will, ein Buch von hohem culturgeschichtlichen Interesse, ein Specialwert von größter Wichtigkeit. Wie in seinen früheren Schriften,¹⁾ die alle berühmt geworden sind, erscheint der geheim-

¹⁾ „Das unterirdische Rußland“, „Die russische Sturmwolke“ und „Rußland unter den Zaren“.

nissvolle Verfasser — ein in London lebender radicaler Russe, der sich unter dem Pseudonym „Steppenbewohner“ verbirgt — auch in „Der russische Bauernstand“ als intimer Kenner des Riesereichs und tritt als strenger, aber gerechter Ankläger der in demselben herrschenden Verderbniß, Jaulniß und Unterdrückung auf, sowie als Prophet blutiger Umwälzungen infolge des obwaltenden Regierungssystems. — „Stepniak“ ist ein glühender Vaterlandsfreund und hat das vollste Vertrauen zur Bevölkerung seiner Heimath. Sehr schlecht regiert, sind die Russen seines Erachtens dennoch die fleißigste und ausdauerndste Nation. „Während die Zaren kommen und gehen, bilden die Bauern stets das eigentliche Rußland, und thatsächlich liegt das Schicksal des Reichs in ihren Händen.“

Nirgends ist das System des Zusammenarbeitens, der gemeinsamen Arbeit so ausgebildet, wie bei den russischen Dorfbewohnern. Diese vereinigen sich zu den verschiedensten Zwecken: zum Ankauf eines Gemeindepfluges, einer Dreschmaschine für Alle, eines Feldgepanns oder zur Bildung eines „Artes“, d. h. einer Gruppe von nach genossenschaftlichen Grundsätzen arbeitenden Aderbauern. Der Individualismus, das Alleinstreben läuft den russischen Begriffen zuwider. Der Muschik betrachtet sich als Mitglied eines halbcommunitarischen Gemeinwesens, das er „mir“ nennt; er lebt nicht für sich, sondern für dieses. Hierauf beruht der im Westen vielfach mit Kopfschütteln aufgenommene Grundsatz Tolstoj's von Jedermanns Verpflichtung, im Arbeiten mit Anderen und für Andere bis zur äußersten Möglichkeit zu gehen.

Vielleicht infolge dieser Gemeinsamkeit ihres Lebens haben die russischen Landleute zwei wertvolle Eigenschaften: Ehrlichkeit bei der Arbeit, so daß sie ihre Mitmenschen nicht betrügen, und Selbstbeherrschung, die die Artelmitglieder lehrt, es mit Gleichmuth hinzunehmen, wenn sich die Einen einmal mehr anstrengen müssen, als die Andern. Leider entspricht weder die materielle noch die sociale Lage des Bauernstandes diesen guten Eigenschaften; im Gegentheil, sie ist ärger als überall. „Stepniak“ weist überzeugend nach — und die jetzt klarer als je zu Tage tretenden Thatsachen geben ihm nur zu sehr Recht —, daß der Bauer seit der Aufhebung der Leibeigenschaft noch schlimmer daran ist als vorher. Die 82% der Gesamt-Einwohnerzahl umfassende Landbevölkerung fristet ein klägliches Dasein. Selbst in guten Erntejahren hat sie erwießenermaßen um ein Siebentel weniger Brot zum Essen als vor zwanzig Jahren, und auch die Güte des Brodes ist erheblich geringer geworden. Dem Muschik steht so wenig Boden zur Verfügung, daß er davon einfach nicht leben kann. Jede Familie kann im Durchschnitt die Bebauung von 54 Morgen Landes bewältigen, der Durchschnitt des wirklichen Besitzes ist aber nur 13½ Morgen, und je kleiner das Grundstück, desto höher verhältnißmäßig die Besteuerung. Als Folge stellt sich Verschuldung ein, und damit wird ein der einstigen Hörigkeit kaum nachstehender Zustand geschaffen. Die Landwucherer jagen den Bauer furchtbar aus; Stepniak bringt einige haarsträubende Beispiele von 250 bis 450% Interessen bei. Und nicht etwa bloß Juden, auch Christen nehmen so schreckliche Zinsen — selbst Geistliche. Ein edler Pope ließ einer Gemeinde auf acht Monate 7000 Rubel unter folgenden Bedingungen: Zinsen 3500 Rubel, im Nichtzahlungsfalle Verpachtung von 3500 Dessiatinen Aderlandes an den „Seelenbirten“ zu zehn Kopelen pro Dessiatine und Jahr. Da das Dorf natürlich nicht zahlen konnte, empfing der hochherzige Geldgeber das bedungene Land für 350 Rubel in Pacht und verpachtete es sofort an die Gemeinde zurück zu dem in jener Provinz üblichen Preise von 5 Rubel, also das Fünzigfache!

Die den Wucherern in die Hände fallenden Dörfer bleiben meist lebenslänglich deren Sklaven. Dazu kommt eine auffallend starke, unter den ehwaltenden Verhältnissen freilich nicht überraschende Sterblichkeit. Die Bevölkerungsdichtigkeit ist eine sehr geringe und das Klima ein sehr geuntes, ebenso gesund wie in Skandinavien, und dennoch ist die Sterblichkeit um 100% größer als in Schweden und um 112% größer als in Norwegen; sie übertrifft selbst die des dichtbevölkerten Großbritanniens um 64%. Stepniak meint, daß sich am Beginn des 20. Jahrhunderts die Sterblichkeit fast verdoppelt haben dürfte, falls nicht bald gründliche Abhilfe getroffen wird. Hierzu fehlt aber jede Aussicht.

Und doch ist dieser ungeheure Staat so überaus reich an Aderland, daß Niemand ein Brotler zu sein brauchte. Jeder Bauer könnte Sonntags das sprichwörtliche Supn im Topfe