

Das litterarische Echo

Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde

Herausgegeben
von
Dr. Josef Ettlinger

Erster Jahrgang

Heft 1 bis Heft 24

1898 — 1899



J. Fontane & Co.
Berlin W.

Das literarische Echo

Halbmonatsschrift für Literaturfreunde

Herausgeber: Dr. Josef Ettlinger,
Berlin NW. 52, Calvinstr. 26. — Telefon: II, 2573.
Verlag: F. Fontane & Co.,
Berlin W. 35, Lützowstr. 84 b. — Telefon: VI, 1506.
Erscheint am 1. und am 15. jedes Monats.
Preis: Vierteljährlich M. 2.—, jährlich M. 8.—.

Erster Jahrgang
Heft 8
vom
15. Januar 1899

Preis bei direktem Bezug unter Kreuzband M. 2,75
für ein Vierteljahr und M. 11,— für das ganze Jahr.
Preis einer Einzelnummer: 40 Pfennig.
Inserate: Viergespalt. Nonpareillezeile 40 Pfennig.
Inseratannahme durch alle Annoncenbureaus
des In- und Auslands, sowie durch den Verlag.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslands, sowie durch alle Postanstalten (Postzeitungspreisliste Nr. 4550).

Inhalts-Tafel.

	Spalte
Hans Sittenberger: Wiener Dramatiker	474
Fr. von Oppeln-Bronikowski: Maurice Maeterlinck (mit Bild)	479
Constantin Macris: Die moderne griechische Literatur	486
Ilse Frapan: „Auf Leben und Tod“ (mit Bild)	489
Heinrich Hart: „Filippo Lippi“	491
Fritz Mauthner: Die Allerjüngsten und ihre Artisten- lyrik (I.)	493
Auszüge:	
Deutsche Zeitungen	496
Oesterreichische Zeitungen	499
Echo der Zeitschriften:	
Deutsches Reich	501
Oesterreich	511
Ungarn	512
England	513
Italien	515
Rußland	516
Polen	517
Griechenland	518
Nordamerika	519
Morik Necker: Das Buch von der Kaiserin	520
Philipp Arnstein: Tennysons Memoiren	522
Besprechungen von: Erich Urban, Ernst Gystrow, Martin Greif, Hans Benzmann, Alfred Beetschen, Sigmar Mehring, A. C. Kellinek, Rudolf Eckart, M. Beyer, Siegfried Federer, Hans Taft	523
Nachrichten	530
Der Büchermarkt	533
Antworten	536

Wiener Dramatiker.

Von **Hans Sittenberger** (Wien).

(Nachdruck verboten).

Sie sind jaft keine Himmelstürmer, die wiener Modernen; aber wenn es auch an wahrhaft Bedeutendem vorderhand noch fehlt, wenn sich neben allerlei Tüchtigem auch noch gar zu viel Unreifes breit macht, ein Gutes hat die neue Schule doch auf alle Fälle gestiftet; sie hat unserer behaglichen Stadt, in der die Geister so angenehm dufelten, den litterarischen Kampf gebracht. Das kam vor allem der Bühne zu gute; die Lust, am Streite mitzuthun, lockt die Leute ins Theater. Es ist natürlich noch viel Mode dabei und albernes Schönthun, allein das Interesse dringt in immer weitere Kreise, und Echtes bereitet sich damit vor: die Freude am Erkennen des wahren Menschen verdrängt das gedankenlose Behagen an den süßlichen Idealbildern des Lebens, wie sie sich das Publikum früher so gerne vorgaukeln ließ.

Es ist ein Grundsatz der modernen Dichtung — freilich nicht erst von ihr entdeckt — die Figuren in ganz bestimmte Verhältnisse zu stellen. Natürlich bezog man das zunächst auf's Außerliche, auf das, was man „Kostüm“ nennt. Die Stücke spielten nicht mehr in einer „Residenz“ oder „in einer Kleinstadt“, wie früher, sondern etwa „in Berlin“ oder „in Dingshausen“; ja manchmal wurde sogar der Stadtbezirk und die Gasse angegeben. Die Personen redeten auch nicht mehr das leblose Schriftdeutsch Marlittscher Romanhelden, sondern bedienten sich getrost der ortsüblichen Umgangssprache, und selbst in den Salon drang ein leiser Hauch des Dialektes hinein. Auf diesem Boden entstand das „Wiener Stück“. So viel ich weiß, hat Bahr es zuerst eingeführt, wenigstens unter dieser Bezeichnung. Für ihn erschöpft sich eine litterarische Richtung immer in einem Namen, und mehr hat er auch dem wiener Stück nicht abzugewinnen vermocht. Weitauß innerlicher hat es dagegen Arthur Schnitzler erfaßt; in seiner „Liebelei“ ist ihm das Muster der Gattung gelungen. Freilich, was in dem Stücke geschieht, könnte sich ebenso gut in Berlin ereignen wie in Wien. Aber darauf kommt's doch nicht an: alle Figuren zeigen echt wienerischen Einschlag, ihr Herz und ihre Gedanken sind in unserer schönen Stadt daheim. Hier leben sie, nicht bloß der Laune des Autors gehorchend, sondern wirklich und



stehen oder verschweigen? Doch auch so wird die Katastrophe nur durch ein Mißverständnis herbeigeführt. Der Gatte, der endlich hinter das lange gehütete Geheimnis kommt, glaubt, seine Frau habe sich dem andern ergeben; deshalb, nur deshalb ist er so schwer getroffen, und deshalb geht — sie in den Tod. Diese armselige und nichtsagende Handlung ist mit auffallendem Ungeschick komponiert; die Szenen fügen sich meist recht übel aneinander. Der Dialog bedient sich ausschließlich Zibsencher Phraseologie, und es ist ungemein lächerlich zu hören, wie da die abgeschmacktesten Nichtigkeiten mit kindischer Wichtigthuerei als große philosophische Wahrheiten vorgetragen werden. Dazu kommt noch der verschwommene Stil, der offenbar mystische Ahnungen in uns erwecken soll, in Wirklichkeit aber nichts thut, als den Personen den letzten Rest der Persönlichkeit rauben und damit das Angenießbare noch ungenießbarer macht.

So ist den Herren Scheu und Stoeßl wohl ein leichtes „Wiener Stück“ passabel gelungen, größeren Aufgaben scheinen aber ihre vereinten Kräfte nicht gewachsen zu sein.

Charakteristiken

Maurice Maeterlinck.

Von Friedrich von Oppeln-Bronikowski (Berlin).

(Nachdruck verboten.)

„Die Zeiten des Heroismus sind vorüber, die der Verneinung sind noch nicht wiedergekehrt, folglich — bleibt uns nur der Alltag. Ein Jahr und mehr vergeht ohne Leidenschaften, ohne Heldenthaten, ohne Abenteuer. Lehrt uns die kleinen Stunden des Lebens ehren. Wenn ich glaube, einen Tag in nichtsnutzigen Unternehmungen verloren zu haben, und Ihr könnt mir beweisen, daß ich doch so tief gelebt habe, wie ein Held, und daß meine Seele keines ihrer Rechte verloren hat, so habt Ihr mir mehr gethan, als ob Ihr mich dazu gebracht hättet, einen Feind zu retten. Denn Ihr habt in mir die Stärke, Größe und Bejahung des Lebens gemehrt, und morgen weiß ich vielleicht mit Ehrfurcht zu leben.“

Diese höchst zeitgemäße Einsicht äußert in einem Essai über seinen Lehrer und Erzieher Emerson der vlämische Dichter-Philosoph Maurice Maeterlinck, der erst vor wenigen Wochen wieder das Schweigen zweier Jahre unterbrochen hat, um uns ein neues Werk zu beschenken: das philosophische Moralbuch „Weisheit und Schicksal“*), das unter seinen philosophischen Schriften den bisher höchsten Rang einnimmt und aus einer reiferen, gesünderen, festeren und lebensfroheren Weltauffassung geboren ist, als seine düsteren Schicksalstragödien. In Frankreich und England hat dieses Buch schon in den ersten Tagen seines Daseins nicht geringes Aufsehen gemacht; aber auch diesseits des Rheines scheint es berufen, die Be-

*) „La Sagesse et la Destinée.“ Paris, Eugène Fasquelle. Eine deutsche Ausgabe erscheint demnächst bei Eugen Diederichs in Florenz und Leipzig in meiner Uebersetzung.

achtung zu finden, die seinem inneren Werte gebührt. Denn Maeterlinck, der bisher als höchst subjektiver Künstler und Denker gemieden wurde, dessen Werke einer vorbereitenden Erklärung dringend bedurften und auch dann noch viel des Unverständlichen bargen, hat sich in diesem neuen Buche in anscheinend jäher Wendung zu größerer Klarheit, Objektivität und Gemeinverständlichkeit durchgerungen.

Maurice Maeterlinck steht jetzt in der Mitte der Dreißiger; er ward 1862 in Belgien geboren und lebte bis vor Kurzem als Advocat in Gent, von wo er jetzt nach Paris übergesiedelt ist, um im geräuschvollen Mittelpunkt der Nation zu leben, deren Sprache er sich bedient, und mit der er durch die Jahrhunderte lange Tradition seines vlämischen Vaterlandes ebenso verknüpft ist, wie durch Geburt und Abkunft mit germanischem Wesen und Denken. Maeterlinck ist arm an äußeren und desto reicher an inneren Erlebnissen. Es genügt für uns vollauf, daß er jenem brabantischen Ordenwinkel entstammt, der von jeher die Heimat der Mystik war und dank seiner politischen und geographischen Lage halb zu Deutschland, halb zu Frankreich gehört. Eben diese Jahrhunderte alten Milieuverhältnisse haben sich in Maeterlinck verkörpert; er mußte mit einem Fuße in der romanisch-katholischen Welt stehen und aus ihrem neukatholischen Ultrismus hervorgehen, wie er andererseits einen dem Romanen versagten Sinn für die germanische Rassenkunst eines Shakespears, besonders dessen durchgeistigte Natursymbolik, und für den christlich-germanischen Ideenkreis hat, sich in Swedenborg, Schopenhauer, Lavater, Jakob Boehme und den deutschen Romantikern auskennt, Teile des Novalis und das Hauptwerk seines wunderbaren Landsgenossen, des doctor extaticus Johann Nunsbroeck seinen Franzosen verdolmetscht hat, für Goethe stets ein gutes und großes Wort bereit hat und Niezsches amerikanischen Halbbruder Emerson als seinen Lehrer und nächsten Geistesverwandten empfindet, in dessen Fußstapfen er auch in seinem letzten Buche mit Glück getreten ist.

Sein Debut war ein unmögliches „weihrauchdüftelndes Sinnespreizen“ im Stile französischer Décadence, ein Gedichtbuch, dessen schwüler Absonderlichkeit Maeterlinck in gerechter Selbstkritik den Titel „Treibhauspflanzen“ (Serres chaudes) gegeben hat. In seinem 1889 erschienenen Erstlingsdrama, „Princesse Maleine,“ suchte er dann wieder Anlehnung an Shakespears und seine tiefe, ahnungsreiche, oft grauenvolle Natursymbolik,

„Als Botin, die dem Schicksal stets vorausgeht,
Und Vorspiel der Entscheidung, die sich naht“,

wie es im Hamlet heißt. Es ist das Düstere, Fatalistische, Unheimliche, das kommende Verhängnis und das Gefühl der Angst vor diesem Verhängnis, vor der Zukunft, vor dem Tode, ja, vor dem Leben, was Maeterlinck als sein eigenstes in Shakespears wiederfand, und bald, seinen Lehrer überflügelnd, mit einer Virtuosität auszudrücken lernte, wie keiner vor ihm, keiner mit ihm. „Wer von uns verbringt nicht die längste Zeit seines Lebens im Schatten eines Ereignisses, das noch nicht stattgefunden hat?“ und „welcher Mensch arbeitet

*) Deutsch von Hermann Hendrich, Berlin 1892. S. Fischer.

nicht unaufhörlich daran, den Schmerz zu schmieden, der den Wendepunkt seines Lebens bilden wird?" — sind die rhetorischen Grundfragen seiner Programmatik. Maeterlinck hat auf seiner Leier nicht viele Töne, aber die wenigen, die er hat, üben trotz der primitiven Einfachheit seiner Technik — oder vielleicht gerade wegen dieser Einfachheit — einen so dämonischen Zauber, einen so tiefen und bleibenden Eindruck aus, wie ihn eben nur ein Großer auszuüben vermag. Wir werden seiner Weltanschauung vielleicht nicht beitreten, aber wir können uns seiner künstlerischen Eigenart und ihrer faszinatorischen Wirkung nicht entziehen. Und dies alles, trotzdem seine Kunst und Denkweise völlig irrational ist. "Es ist nützlich, von vornherein darauf aufmerksam zu machen", sagt er in der Einleitung des neuen Buches, "daß man darin vergeblich nach einer exakten Methode suchen möchte. Es besteht nur aus unterbrochenen Betrachtungen, die sich mit mehr oder weniger Ordnung um zwei oder drei Gegenstände drehen". Und wie in diesem philosophischen Buche an einer strengen Methode, so gebricht es in seinen Dramen an jedem scenischen Aufbau, jeder äußeren logischen Motivierung der Figuren. Schaffere konnte bei der Primitivität seines Theaters das erstere wagen und in buntem Gemisch lange und kurze, abgerissene und nicht endenwollende Szenen entwerfen, er konnte die äußere Einheit von Zeit und Ort willkürlich zerbreehen, um die innere Einheit und Logik der Handlung desto schrankenloser auszugestalten. Maeterlinck verzichtet auch auf diese. Das „je ne sais quoi“, jenes „ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ unseres deutschen Volksliedes, das körperlose — oder gerade verkörperte — unberechenbare, unerbittliche Fatum von draußen, das ebenso unberechenbare Unbewußte in uns, das „innere Schicksal“, herrscht in seinen Dramen und überspringt mit souveräner Nichtachtung alle Schranken und Stilgesetze, alle Forderungen methodischer Logik. „Unser wirkliches Leben geht tausend Meilen über dem Bewußtsein von statten“, und „wir kennen uns in Gegenden, von denen wir nichts wissen“ — so lauten die Grundsätze seiner Seelentragedien. Und das wunderbarste ist, daß er uns zwingt, keinen Anstoß an der willkürlichen Nichtachtung der sonst so peinlich geforderten Wirklichkeit zu nehmen, daß er uns in seinem transzendenten, überweltlichen Schwunge fortreißt und die Realität, den Maßstab unserer Sinne und unseres Bewußtseins, als unwesentliche, zufällige Hülle unter uns versinken läßt. Die Thatfachen sind ihm nur „die Spione oder Nachzügler der großen Gewalten, die man nicht sieht“, und „wir alle handeln nach Regeln, die wir nicht kennen, und die doch allein gewiß sind“. So gelingt es Maeterlinck, in farblosen und blutlosen Figuren, in ver schwimmenden Umriffen und im Gewande der ärmlichsten, primitivsten, kindlichen Sprache, etwas Ueber sinnliches fühlbar und sichtbar zu machen.

In dem ersten strudelköpfigen Drama *Prinzeß Maleine* ist die Natursymbolik noch überladen, wie



M. Maeterlinck.

die Gestalten der Menschen übertrieben; in der Folge hat sich Maeterlinck vom Ueberbieten Schafferes frei gemacht und seine Tendenz verinnerlicht und vereinfacht. "Es giebt eine alltägliche Tragik, die viel wahrer und tiefer ist, und unserem wahren Wesen weit mehr entspricht, als die Tragik der großen Abenteuer. Mein Leben erreicht seinen Gipfel nicht nur dann, wenn ich vor einem nackten Schwerte fliehe, und ist nicht nur im Kusse hoch erhaben. Ein einfacher Augenblick der Ruhe oder des Glückes enthüllt mir gewichtigere und beständigere Dinge als der Aufruhr der Leidenschaften." Man sieht: dies ist eine Verschmelzung des zeitlosen Maeterlinckschen Fatalismus mit der zeitgemäßen Alltagsphilosophie Emersons, auf die wir Anfangs hinwiesen. Die beiden nächsten Werke „Die Blinden“ (Les Aveugles*) und „Der Eindringling“ (L'Intruse**) stehen in diesem Sinne bereits auf der Höhe. Sie mögen sogar seine besten

*) Deutsch von Leopold von Schlözer. München bei Albert Langen.

***) Deutsch von Robert Fischer. Wien 1892, bei E. Weiß. Ebenso von L. von Schlözer in München, bei Alb. Langen. Die dritte Uebersetzung mit dem abgeschwächten Titel „der Ungebetene“ erschien 1898 im Theaterverlag Ed. Bloch in Berlin und ist in Heft II dieser Zeitschrift S. 128 besprochen worden.



Initial von Melchior Lechter.

Buchschmuckprobe aus „Der Schutz der Armen“ von M. Maeterlinck (Leipzig & Florenz, bei Eugen Diederichs).

sein, und jedenfalls sind sie die dramatisch packendsten und reißten. Die „Blinden“ sind die rettungslosen, blinden Opfer eines erbarmungslosen Schicksals; ihr Führer, ein alter Priester, der einzig Sehende, ist, so meinen sie, an den Strand gegangen, während er dort in ihrer Mitte ermattet hingefunken und von dem Schlummer überwältigt ist, aus dem man nie mehr erwacht. Mit Hoffen und Harren und kleinlichem Geschwätz vergeht den Umhertastenden die Zeit. Ob es Mittag, ob Mitternacht ist, sie wissen es nicht, sie schließen es nur aus der bitteren Kälte; und wenn ein scharfer Windstoß durch das dürre Laub fährt, zucken sie zusammen, und wähen in überfeinerten Spürsinn, es hätte sie jemand angerührt. Schließlich hören sie auch Tritte; etwas Warmes berührt ihre Hände. Es ist der Hund vom Hospize, der seinen Herrn sucht. Sie folgen ihm — und der Hund führt sie zur Leiche. Sie fühlen etwas Kaltes; sie rufen sich bei Namen; sie wissen, daß ihr Retter tot ist — und der Hund weicht nicht von der Stelle. Und wie sie noch jammern und mit kleinlichem Hader die Zeit vergeuden, hören sie ein neues Geräusch. Der Säugling der irren Mutter, der einzig Sehende, wird hochgehalten, um nach dem neuen Retter auszuspähen. Er sieht und begrüßt mit lauten Aufschrei — das anrollende Meer, das die Dämme durchbrochen hat. . .

Es ist unmöglich dieses kurze Stück in kurzen Worten wiederzugeben. Es ist so reich an unbestimmten Nuancen, unbestimmbaren Bedeutungen, unbestimmbaren Tiefen, daß es sich gar nicht in knappe, streng geschlossene Formen zwingen läßt. Seine furchtbare Wirkung liegt eben in dem Unbestimmten, Räthselvollen, in dem Contrast zwischen dem ärmlichen Geplapper der Blinden, und der ungeheuren Tiefe, die dahinter aufgähnt. Es ist das ewige Lied des Erbarmens mit der hilflosen und blinden Menschheit, das graufige Lied vom erbarmungslosen Schicksal. „Seine Figuren“, sagt ein französischer Kritiker, „sind keine Abstraktionen, sondern Synthesen. Sie sind Zustände der Seele, ja der Menschheit, Augenblicke und Minuten, die ewig sind und wirklich, kraft ihrer Unwirklichkeit“.

„Pelléas und Melisande“) ist das Lied von der verbotenen Liebe — wenn man es realistisch, nüchtern oder moralisch ausdrücken will. Aber das Stück ist in Höhen und Tiefen concipiert, wo alle äußeren Schranken — auch die moralischen — in weifenlosem Scheine zurückbleiben, und das Unberechenbare, Unbewußte, Tyrannische, das in jedem Wesen schläft, gebieterisch erwacht, um den Bruder und das Weib Golauds zur verhängnisvollen Umarmung zu zwingen. „Niemals lieben wir Die, die wir umarmen, am meisten“, klagt der Dichter des Unbewußten an anderer Stelle; es ist das wehmütige, die letzten Seelentiefen aufrührende Leitmotiv dieses an Poesie vielleicht reichsten Dramas.

Nach einer Unterbrechung durch tiefe Studien in den christlichen Mystikern, die die Uebersetzung des Runsbroeck förderten, ließ Maeterlinck drei „Marionettendramen“ folgen. „Madame und Palomides“ ein wunderbar zarter Nachklang der im Pelléas angeschlagenen Saite, die Studien „Intérieur“ und „Tod des Tintagiles“ berühren wieder das Thema vom Tode, hier den Tod eines hoffnungsvollen Knaben, dort die furchtbare Wirkung einer plötzlichen Todesbotschaft auf ahnungslose Menschen:

„Wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude mit Gigantenschritt,
Geheimnisvoll, nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt,
Da beugt sich jede Erdengröße
Dem Fremdling aus der andern Welt.
Des Jubels nichtiges Getöse
Verstummt und jede Larve fällt.“

Wieder folgte ein stilles Jahr philosophischer Studien, die die Uebersetzungen aus Novalis („Fragmente“ und „Lehrlinge von Saïs“) zeitigten und ihren Abschluß in dem 1896 erschienenen „Trésor des Humbles“ fanden, von dem noch die Rede sein wird. Gleichzeitig erschien — zettlich etwas später als das philosophische Essaybuch — das letzte innigste Drama, die höchste, letzte und zarteste Blüte Maeterlinckscher Dramatik, „Aglavaine und Selysette“.*) Es ist bemerkenswert, daß in diesem Drama das Schicksal sich bereits völlig verinnerlicht und vermenslicht hat, daß es sich um den ewigen Konflikt zweier Rivalinnen um einen haltlos zwischen beiden schwankenden Mann handelt, des Schicksals Sterne also in ihrer Brust ruhen, wie bei Schaffpere. Und doch hat Maeterlinck seine ganze moderne und komplizierte Seele auch in diesen uralten, ewig einfachen Konflikt gelegt. Selysette ist seine rührendste, eigenste Mädchen-gestalt.

Vielleicht auch seine letzte. Die Abwendung vom Drama und der Weltanschauung, die er darin vertrat, bereitete sich für jeden Tieferblickenden schon mit seinem philosophischen Essaybuche „Der Schutz der Armen“**) vor, das als „Generalabrechnung“ als Schlußstein seines bisherigen Schaffens, als Aesthetik seiner Kunst, als philosophische Kanontisierung seiner Weltanschauung den Schlüssel zu allen jenen produktiven Werken bietet. Das Buch be-

*) Paris 1896, noch unverdeutsch.

**) „Le Trésor des Humbles“, Paris 1895. Mercure de France. 12. Auflage. London (Englisch) 1896. George Allen. 8. Tausend. Deutsch von Fr. von Oppeln-Bronifowski, Florenz und Leipzig 1898 bei E. Diederichs.

steht aus 13 Essais, die in verschiedenen Phasen seiner Entwicklung entstanden, und seinen Werdegang theoretisch verfolgen lassen, wie wir es praktisch an der Hand seiner produktiven Werke thaten. Das neue Buch „La Sagesse et la Destinée“ mußte danach etwas Neues bringen, wofür nicht Maeterlinck in alte Phasen zurückfallen wollte. Und in der That hat er diese Probe der Regenerationsfähigkeit in einer Weise abgelegt, die noch sehr Großes von ihm hoffen läßt. Leise klang das Lied seiner Genesung, seiner neuen Lebenslust, als Unterton schon im Trésor an. Seitdem Maeterlinck aus Emersons Alltagsweisheit geschöpft, seitdem er sich mit Ketten an den Menschen angebunden hatte, begann die Zunahme seiner vitalen Energie, langsam, in kleinen Dosen, wie bei allen Rekonvaleszenten. Aber sie mußte einmal zur völligen Genesung, zur „tapferen vollständigen Bejahung des Lebens“ führen — und folglich auch zu einer Auseinandersetzung mit der außermenschlichen, unmenschlichen Macht des Schicksals, dem er sich bisher in thatloser Resignation ergeben hatte, wenn auch nicht in dem Maße, wie die Griechen es thaten. „Woher kommt das Unglück?“ hatte er immer gefragt. „Wohin geht es, und woran steigt es herab? Danach fragten die Griechen kaum,“ sagt er im Trésor. Und in der That hat er durch das „Interpellieren“ des Verhängnisses jene trotzig analytische Unabhängigkeit gegen seine verderbliche Macht nach und nach gemehrt und damit, von einer gewissen Kraftstufe ab, das Gefühl der Freiheit, auch dem Schicksal gegenüber, geerntet. „Es ist immer noch besser, sich mit Hilfe leerer Worte zu trösten, als untröstlich zu bleiben“ und „Wenn wir einen Augenblick aus uns heraus könnten, und das Unglück der Helden kosteten: wie viele unter uns würden dann noch ohne Bedauern zu ihrem engen Glück zurück wollen?“ — „Für den Weisen ist vom Schmerze zur Verzweiflung ein langer Weg, den die Weisheit nie durchläuft“ und „Es ist leichter, mir zu sagen, warum du dich beklagst, als mir schlecht und recht die mächtigeren und tieferen Antriebe mitzuteilen, aus denen dein Instinkt dieses Leben, über das du dich beklagst, nicht von sich stößt —“ und zuletzt das stolze Wort: „Was die Schwachen erschüttert, bestärkt die Starken“: dies sind etwa die Stufen seiner Genesung, die mit jener „völligen Bejahung“ endet, wo — in feiner Variation des bekannten Sprichworts tout comprendre,

c'est tout pardonner — selbst das „Verzeihen nur ein halbes Verstehen ist“ und nur noch eines gilt: die objektive Realität. Nichts mehr von dem verzückten Stammeln und Lallen des Mystikers, der noch nach dem Ausdruck ringt. Das ganze Buch ist wie gesagt eine Auseinandersetzung des neuen „Sterns“ der menschlichen Weisheit mit dem Unstern des unmenschlichen, menschenfeindlichen Schicksals, und der Mensch geht als Sieger, als Zukunftsfroher, Hoffender, Genesender daraus hervor.

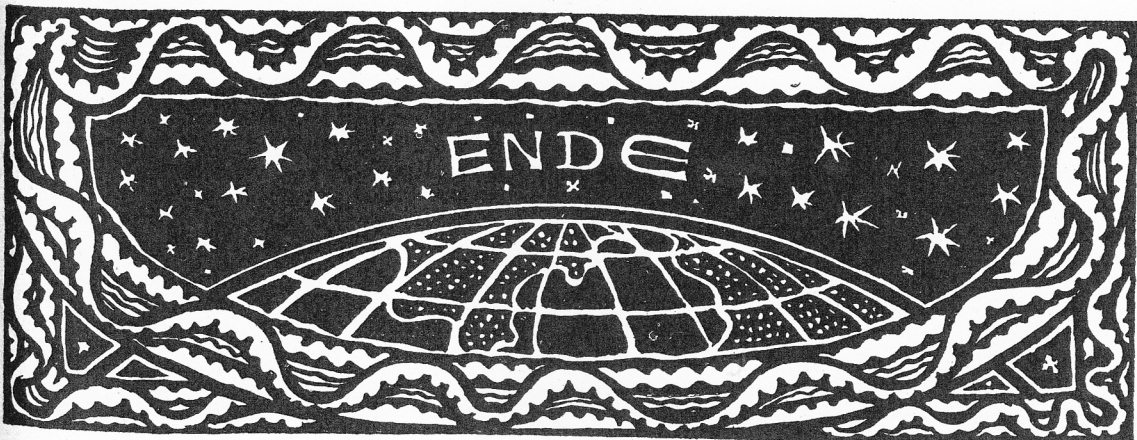
Litteratur - Briefe

Die moderne griechische Litteratur.

Von Konstantin Macris (Athen).

(Nachdruck verboten).

Die Sprachverhältnisse Griechenlands, die Diglossie, wie man hier zu sagen pflegt, haben viel zur verspäteten Entwicklung unserer Litteratur beigetragen. Zwei Parteien standen einander schroff gegenüber; auf der einen Seite die Verfechter der populären, sogenannten Nationalsprache, die trotz allgemein beliebter, herrlicher, griechischer Gesänge — wahre Meisterstücke der griechisch-modernen Kunst — lange Zeit verachtet war, und auf der andern die Anhänger der korrekten, sorgfältig ausgearbeiteten Sprache, die gelehrte Professoren mit der alten zu identifizieren versuchten. Diese Zwistigkeiten fangen heute, dank der auf der einen oder andern Seite schweigend gemachten Konzeptionen, langsam an, sich auszugleichen, ein Resultat, das wir in erster Reihe den Dichtern zu danken haben. Denn wenn die korrekte Sprache auch von den Professoren und dem Staat begünstigt wurde, so begeisterte andererseits die populäre Sprache alle Schriftsteller. Fast alle, in erster Reihe unsere besten Dichter, der Stolz der griechisch-modernen Poesie: Denny Solomos und Aristoteles Valaoritiz, machten sie sich zu eigen und haben in dieser Sprache ihre besten, an Formschönheit und dramatischer Kraft gleich hochstehenden Gedichte geschrieben.



Schlußstück von Melchior Lechter. Buchschmuckprobe aus Maeterlinck, Der Schatz der Armen.
(Deutsch bei Eug. Diederichs, Leipzig und Florenz).