

Westermanns

Illustrierte Deutsche Monatshefte.

Ein Familienbuch

für das

gesamte geistige Leben der Gegenwart.

Zweiundneunzigster Band.

April 1902 bis September 1902.

Braunschweig.

Druck und Verlag von George Westermann.

1902.

Wörterbuch
illustrirte deutsche
Wörter-Bücher

für das
gesamte geistige Leben der Gegenwart.

Sechshundvierzigster Jahrgang. Zweiundneunzigster Band.



Arbeit mein Opium

Roman

von

Ilse Frapan-Akunian

III.

(Nachdruck ist untersagt.)

Josefine hatte immer wesentlich in Männergesellschaft gelebt. Schicksal oder eigene Neigung oder beides abwechselnd hatte sie mehr den Frauen entfernt, den Männern genähert.

Früh verlor sie die Mutter, früh wendeten sich die Schwestern von ihr ab.

Ein kluger, guter Vater, der sich treu bemühte, ihre Gaben zu entwickeln, ein strebsamer Bruder, der mit ihr lernte, gaben ihr Ersatz für die Verlorenen. Als der Bruder in jungen Jahren auf Java verunglückte, wohin eine Studienreise ihn geführt, schloß sie sich mit Schwesterlicher Neigung an einen Freund des Verstorbenen, dachte, fühlte mit ihm. Der Freund war es, durch den sie Georges Geyer kennen lernte, den einzigen Mann, der sie weder durch seine Gespräche noch durch seinen Interessentkreis angezogen hatte, sondern den sie mit elementarer Leidenschaft lieb gewonnen, ohne sich je über ihre Liebe Rechenschaft geben zu können. Zwei gleich heftige Temperamente waren von einer Flamme entzündet worden. Die Flamme erlosch bald bei dem Manne, um eine unselige, verdeckte, glimmernde Gier zu hinterlassen, die sein Leben verdarb und das seiner Frau und Kinder. Die Liebe der Gattin näherte sich von Erinnerung und Hoffnung und von einem zornigen, eifernden

Mitleid für den Ausgestoßenen. In allem Elend fühlte sie sich ihm gegenüber als die Starke, die Stützende, die Schützende.

Längst hatte sie aufgehört, für sich von ihm das Geringste zu fordern, ja nur zu erwarten. Von ihm oder von irgend einem anderen Manne, außer von dem Vater.

„Geben! geben! nur immer geben! Meine Arbeit, meine Gedanken, meine Seele, mein Blut! Es ist gut, daß ich etwas zu geben habe. Es thut wohl, dem Sturm die Brust zu bieten.“

Und lächelnd gedachte sie ihrer Kindheit und der Begeisterung, mit der sie einmal als kleines Mädchen einen schweren Pack für ihren Vater getragen. Es waren Bücher, und der Vater war auf der Versuchstation, draußen vor der Stadt, hatte aber längst diese Bücher erwartet.

Der Sturm hatte sie vom Wege abgeblasen, als sie, ihr Bündel fest an die Brust gedrückt, die steile, frischbeschotterte Straße hinaufgeklettert war. Der Sturm hatte ihr den Hut entrissen und ihn weit über die Matten entführt, und sie hatte ihm mit dem schweren Pack nachspringen müssen, und das Herz hatte ihr vor Entzücken geklopft, daß der Pack so schwer und daß die Straße so steil war. „Mit der Brust gegen die Winde,“ das hatte schon das kleine Mädchen gefühlt.



Die neueste französische Lyrik

Von

Erich Meyer

(Nachdruck ist unterlagt.)

Roman und Drama der Franzosen sind bei uns in den weitesten Kreisen bekannt, die neuesten Erzeugnisse auf diesem Gebiet so gut wie die älteren. Wer aber kennt bei uns die französische Lyrik? Wie groß ist — von den Berufskennern abgesehen — die Zahl derer, die zu irgend einem der großen Romantiker, wie Hugo, Vigny oder Lamartine und Chateaubriand, ein auch nur annähernd ähnliches inneres Verhältnis haben wie zu den Lyrikern unseres eigenen Volkes? Und wie lautet erst die Antwort, wenn man dieselbe Frage hinsichtlich der Parnassier oder gar der jüngsten Lyriker stellt! Es giebt für das ganze neunzehnte Jahrhundert vielleicht nur eine nennenswerte Ausnahme: Alfred de Musset.

An diesem Zustande trägt gewiß nicht zum geringsten schuld, daß es einer ganz besonders mühevollen Sammlung und einer nicht gemeinen Kenntnis der poetischen Sprache bedarf, um in das Innere einer fremdsprachigen lyrischen Dichtung einzudringen. Lyrik kann niemals, wie Roman und Drama meist, zu müheloser Ausfüllung sonst wertloser Stunden dienen, niemals wird sie ferner, wie jene oft genug, auch den Widerwilligen packen und festhalten. Jene kommen uns entgegen und suchen uns auf; zum Lyriker sollen wir in stillen Feierstunden kommen. Wer hat dazu heute Zeit?

Andererseits läßt sich aber auch nicht leugnen, daß es bestimmte Eigenheiten der Romantiker und der Parnassier sind, zu deren Verständnis zu gelangen dem Deutschen besondere Schwierigkeiten macht. Mancher, der es redlich versuchte, ihnen auf ihren Pfaden nachzugehen, kehrte enttäuscht um. Die jüngste Generation aber gar hat es durch

gewisse seltsame Außerlichkeiten, die schneller auffallen als das Wesentliche an ihrem Dichten, mit der Allgemeinheit verdoxben. Das ist lebhaft zu bedauern. Gerade die „Jüngsten“ haben der Lyrik eine Wendung gegeben, die sie dem deutschen Empfinden näher bringt, als sie je zu den Zeiten der Vorgänger gestanden hat. Die schönrednerische Breite, die prunkvolle Aufspizung des Gedankens, der anscheinende Mangel eines wirklichen Herzenstones, dann auch die steife und eintönige Form, wie sie die klassische französische Verslehre geschaffen hat, das Fehlen der zartverschleierten, in sanftes Dämmerlicht getauchten Gefühle, all dies sind Mängel, welche die jüngste Lyrik, wenn auch zuerst auf wunderlichen Wegen, zuletzt dennoch mit Erfolg überwunden hat. Darum verdienen gerade ihre Vertreter bei uns gekannt zu werden, und darum sind ihre Kämpfe um ihre neuen Ziele unserer Teilnahme sicher, sobald wir sie nur richtig verstehen.

Die französische Lyrik der letzten Generation wurde aus dem Widerspruch gegen die im dritten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts herrschende Richtung geboren. Die Vertreter dieser letzteren, die man unter dem Namen Parnassier zusammenfaßt, haben nicht nur bei uns Deutschen wenig Freunde erworben, sondern sind sogar in ihrem eigenen Lande mit ihrer Wirkung nicht über einen sehr engen Kreis hinausgedrungen, den einzigen François Coppée ausgenommen. Sie haben auch nie danach verlangt, volkstümlich zu werden. Wie ihr Meister Leconte de Lisle (1820 bis 1891), so meinten sie alle, daß der Dichter sich aus dem Gemüth des profanum vulgus zurückziehen müsse, um in

der reineren Luft des Parnasses hohen philosophischen Gedanken, majestätischen Schönheitssträumen nachzuhängen und sie in die vornehmste und kunstvollste Form zu kleiden. Wohl mögen Leconte de Lisle, Sully Prudhomme (geb. 1839), der jüngst mit dem Nobel-Preis Ausgezeichnete, José Maria de Heredia (geb. 1842) nicht so kühl in ihrem Empfinden sein, wie sie in ihren Gedichten erscheinen: es ergeht ihnen wie unserem Platen, bei dem nach Herweghs Wort auch nur „selten ein Wanderer gewahrt den Kranz hochglühender Rosen, den er vor frevelnder Hand unter dem Schnee verbirgt“. Durch einen Vergleich mit Platen können wir uns vielleicht auch am besten klar machen, wie sie von der Form dachten. Auch sie glaubten, daß die verschiedenen lyrischen Formen der Menschheit als etwas gleichsam durch das Wesen der Schönheit an sich Bedingtes, als ein heiliges, unantastbares Erbteil übernommen seien, an dem man nicht ändern dürfe, ohne zum Frevler zu werden. Diese Formen lagen nach ihrer Auffassung in beschränkter, nicht zu erweiternder Zahl vor, und in sie galt es, wie in ein köstliches Gefäß, den Gedanken hineinzugießen: er durfte nirgends überfließen oder gar die Form sprengen. Ja, die Hochachtung vor der klassischen Form ging bei den Parnassiern noch viel weiter als bei irgend einem unserer deutschen Dichter. Das Persönliche wurde von den Parnassiern vollkommen zurückgedrängt, die Leidenschaft durfte sich nicht zum Worte melden. Und wurde der Inhalt des Gedichtes auf diese Weise kühl bis zur Frostigkeit, so konnte es doch noch allein durch die kunstvoll „überwundene Schwierigkeit“ den höchsten Preis verdienen.

Aus solchen Irrungen kann die Dichtung gerettet werden, wenn Dichter kommen, die aus dem heiligen Born der Volksdichtung zu schöpfen wissen, in der die Form nichts, der Inhalt alles ist. Das war nun aber in Frankreich darum ausgeschlossen, weil es eine Volksdichtung in unserem Sinne gar nicht giebt, weil der Franzose unter Dichtung selbstverständlich sich nur eine Kunstdichtung denken kann, weil die französische Dichtung im großen und ganzen genommen nie volkstümlich zu sein gestrebt hat. An den Kämpfen der durch den auch bei uns

gekannten und gefeierten Mistral vertretenen neuprovenzalischen Dichtung sieht man, wie sich die Litteratur solcher Beeinflussung zu erwehren versteht. Die Wendung mußte also von einer ganz anderen Seite herkommen.

Es ist bezeichnend, daß der Vater der modernen Lyrik, Charles Baudelaire, auch eine Zeitlang dem Kreise der Parnassier angehörte, und daß er mit ihnen die sorgfältige Pflege der klassischen Form sowie den Wunsch, abseits vom großen Haufen zu stehen, gemein hat. So ist es denn auch nicht zu verwundern, daß seine Wirkung sich erst sehr spät geltend gemacht hat. Geboren 1821, gestorben schon 1867, hat er seine Gedichtsammlung „Les fleurs du mal“ bereits 1857 erscheinen lassen, und Jahrzehnte vergingen, ehe eine neue Richtung dem von ihm gewiesenen Wege folgte.

Einen Augenblick müssen wir bei diesem seltsamen Manne verweilen, da aus seinem Wesen einer der Grundzüge der modernen Lyrik verständlich wird. Er erscheint uns Deutschen trotz aller Sonderbarkeiten, trotz alles Krankhaften in seinem Empfinden weit verständlicher und in seinen Dichtungen ansprechender als die „göttlich kühlen“ Parnassier, weil er ein Mensch ist, der leidet, qualvoll leidet, und dem ein Gott gab, zu sagen, was er leidet. Ein Gott? Wenn man in die unheimlich dunklen, funkelnden Augen dieses Mannes schaut, wenn man die schmalen, zu einem bitteren Lächeln verzogenen Lippen seines Mundes betrachtet und dieses Antlitz zum Kommentar seines Dichtens nimmt, so liegt die Versuchung nahe, ihn einen Dichter von Satans Gnaden zu nennen. Aber auch der Höllenfürst ist nur ein gestürzter Lichtengel. Auch Baudelaire war ein Kind wie andere, das den Himmel der Mutterliebe kannte, um durch die Eifersucht des zweiten Gatten aus ihm verstoßen zu werden und nie wieder in ihn zurückzufinden. Auch er weiß, wie seine Verse zeigen, was reine Schönheit ist und reine Liebe. Aber der Stiefvater hat ihn aus dem Elternhause allzu früh in die Welt hinausgewiesen, als sein heiß leidenschaftlicher Charakter ihm unheimlich und unbequem wurde; er hat ihm einen Platz auf einem Ostindienfahrer bezahlt und eine Abfindungssumme in die

Hand gedrückt und gehofft, daß er in der Ferne zu Grunde gehen und der Name Baudelaire in Vergessenheit geraten würde. Da ist der Haltlose denn allen Verführungen erlegen und hat in seinem Herzen nur die ohnmächtige Sehnsucht nach dem behalten, was sein einst war. Erschütternder Anblick zu sehen, wie diese Menschenseele eines Tages, nachdem sie die Reihe der natürlichen Genüsse durchlaufen hat, vor dem Entschlusse anlangt: ich will das Unnatürliche, das Laster, die Fäulnis, ich will statt der Welt, die mich nicht gut werden lassen wollte, eine neue Welt des nie geahnten Unheimlichen entdecken und mein machen. Aber die Himmelstochter, die Dichtkunst, folgt ihm auch über die Schwelle dieses tragischen Entschlusses. Sie weiß, daß sie allein ihn noch trösten kann, wenn ihm in seiner Einsamkeit graust, und sie erhält in ihm das Bewußtsein von der reinigenden und endlich doch erlösenden Kraft des Schmerzes. In erschütternden Worten dankt er Gott aus der Tiefe seiner Hölle für die Mitgabe des Unheilmittels, des Leidens. Doch liegt darin zugleich seine Schwäche: leidend, nicht handelnd hofft er die einstige Begnadigung zu erlangen, und aus dem Evangelium von der freikaufenden Kraft des Schmerzes entnimmt er sich nur den Freibrief für eine willenlose Hingabe an seine düsteren Anlagen.

So ward er der Führer der Décadents, die die Schuld für den Verfall ihrer eigenen Natur der Zeit aufzubürden suchten, um sich so die tragische Größe von Opfern der Weltentwicklung zu geben. Daß sie gerade an seinen Dichtungen sich berauschten, ist begreiflich, wenn auch er selber sich nie der Verantwortlichkeit zu entziehen unternommen hat:

Ach, meine Jugend war nur Sturmes Blüten,
Nur hier und da ein Lichtblick hell und warm,
Gewitterregen wühlten in den Blüten,
Mein Garten ist an Früchten, ach! so arm.

Da steh ich nun im Herbst der Gedanken —
Mit Hack und Schaufel mühsam wird gescharrt,
Die Beete häuf ich, die so tief verankert,
Daß es wie Gräber mir entgegenstarrt.

Wie wohl in diesen ausgewaschenen Schollen
Die Blüten, die ich träume, finden sollen,
Wo das Geheimnis ihres Wachstums ist?

Oh Schmerz! Die Stunden flüchtig uns entschweben,
Der dunkle Feind, der uns am Leben frißt,
Er saugt aus unsrer Dual sich Kraft und Leben.

Es ist aber noch ein weiterer Charakterzug seiner Dichtungen, der in der modernen Lyrik fortwirken sollte, und so seltsam er ist, und so sehr er auch auf einen Irrtum hinausläuft, so notwendig ist es, sich von ihm eine Vorstellung zu machen. Baudelaire war bis zur Manie von dem Wunsche beherrscht, der Poesie neue, ganz unbekannte Provinzen zu erobern, Wege zu gehen, die bisher noch niemand beschritten, zur Übertragung von Stimmungen — dem Endzweck aller Lyrik — völlig neue Mittel anzuwenden. Da kam er denn auf seine Entdeckung der „Correspondances“. Was er sich darunter denkt, ist leicht zu erklären, wenn damit auch keineswegs behauptet werden soll, daß er es sich auf diese Weise und so klar vorgestellt habe. Wir finden es natürlich, daß eine bestimmte Reihenfolge rhythmisch geordneter Töne in uns Frohsinn, eine andere Behmut hervorruft. Sieht man genauer zu, so entdeckt man, daß hier allerdings anscheinend ein großes Geheimnis waltet. Denn weder die Saite aus Stahl oder Schafdarm noch die von ihr erzeugten Ätherschwingungen haben die geringste qualitative Ähnlichkeit mit einer menschlichen Empfindung. Es besteht eben nur zwischen Ton und Empfindung eine, wie der Mathematiker sagt, funktionelle Abhängigkeit, wie Baudelaire es nennt, eine Correspondance: eine bestimmte Reihe von Harmonien löst eine Reihe von Empfindungen aus. Ob notwendig und ob bei allen Menschen die gleichen, ist allerdings bereits hier bestrittbar. Es läßt sich der Fall sehr gut denken, daß jemand bei den Klängen eines Straußschen Walzers in Thränen ausbricht, weil er etwa nach diesen Klängen einst mit der verstorbenen Geliebten getanzt hat. Eine ähnliche Correspondance besteht natürlich auch zwischen Wort und Empfindung. Denn die lautlichen Elemente des Wortes „Cherloser“ geben schlechterdings keine Erklärung dafür, warum es eine so fürchtbare Wirkung hervorrufen kann — bei dem, der Deutsch versteht, mag hinzugefügt werden, damit die Schwäche und Unvollständigkeit dieser angeblichen Entdeckung sofort in die Augen springt. Baudelaire aber kam nun bald zu dem mystischen Aberglauben, daß die ganze Welt voll solcher geheimnisvoller

Correspondances wäre, und daß der Dichter sich ihrer nur zu bemächtigen brauche, wenn er über ganz neue und unerhörte Mittel gebieten wolle, um Empfindungen zu übertragen. Einen ganz besonderen Wert legte er nun noch gar auf die Beziehungen zwischen den Gerüchen und unserem Empfindungsleben. Daß solche bestehen, wird ja niemand bestreiten; der fade Geruch nach verwelkten Blumen und Blättern wird wohl in ganzen auf jedermann in gleicher Weise wirken und viele an Tod und Begräbnis denken lassen. Aber daß es Düfte gebe „frisch wie ein Kinderleib, sanft wie der Klang einer Oboe, grün wie Wiesen, und andere sündhaft oder reich und triumphierend“, das ist eine Behauptung Baudelaires, die man nicht ohne bedenkliches Kopfschütteln hinnehmen wird, besonders wenn uns solche Verwechslungen der Sinnesausdrücke

nun aber, daß er folgendes gänzlich vergaß: die symbolischen Zeichen, vermittels deren der Dichter unser Gefühlsleben und unsere Vorstellungswelt beeinflussen kann, bleiben wie bisher und so auch in alle Zukunft eben Worte, im besten Fall musikalisch gesprochen, in den meisten Fällen gedruckte Worte, niemals aber Töne, Düfte, Farben. In Wahrheit thut er auch nichts weiter als uns berichten, was bestimmte Gerüche in ihm für Bilder entstehen lassen, und muß dann abwarten, ob wir dem zustimmen.

Es mag den Leser zunächst höchlichst überraschen, wird sich aber bei genauerer Betrachtung als begreiflich erweisen, daß es gerade dieser seltsame und anscheinend ausichtslose Einfall Baudelaires war, an den eine neue Richtung anknüpfte und zwar durch Stéphane Mallarmé (1842 bis 1898), Jean-Arthur Rimbaud (1854 bis 1891) und Paul Verlaine (1844 bis 1896). Die beiden Erstgenannten sind oft von der deutschen Kritik, und nicht bloß von ihr, kurzerhand als Ausschneider oder Irrsinnige abgethan worden, und man muß zugeben, daß Anlaß genug dazu vorlag. Der bedauernswerte Verlaine ist ein so vielgestaltiger Proteus, daß es nur schwer gelingen will, ihm beizukommen, doch bestreitet man ihm nicht die dichterische Begabung. Versuchen wir den beiden anderen vom historischen Standpunkt aus gerecht zu werden und darzuthun, wie viel oder wie wenig sie dazu beigetragen haben, die französische Lyrik in neue Bahnen zu lenken.

Stéphane Mallarmé ist ein bescheidener, weltfremder Mensch mit einem starken Unabhängigkeitsinn gewesen, dessen Tugenden als liebenswürdiger Gastgeber und getreuer Freund durch zahllose Zeugnisse von Männern mit klangvollen Namen außer Zweifel gesetzt sind. Er hat sein Leben als Lehrer der englischen Sprache in bescheidenster Weise gefristet, zufrieden, seinen Träumen leben zu können. Er war ein großer Musikfreund, und bezeichnenderweise war es besonders Richard Wagner, der ihn ansprach.



Ch. Baudelaire

als eine Eigentümlichkeit gewisser Geistesgestörten berichtet werden. Baudelaires größter und schier unbegreiflicher Irrtum war

Da konnte man ihn denn fast regelmäßig in den Concerts Lamoureux sitzen sehen, wie er andächtig den Klängen nicht nur lauschte, sondern auch mit dem Bleistift auf dem Papier nachzugehen suchte. Das war das Gesunde in seiner Theorie, daß er das musikalische Element in der Sprache betont wissen wollte, und das sein Hauptirrtum, daß er durch Worte auszudrücken versuchte, was eben nur Polyhymnia auszusprechen vermag. An ihm würde Lessing haben beobachten können, was sein ohne Hände geborener Raffael geworden wäre: ein unglücklicher Maler ohne Bilder. Mallarmé, kann man fast sagen, war ein Dichter ohne Gedichte. Denn das Wenige, was er zu Papier gebracht hat, ist nicht bedeutend, ist aber vor allen Dingen keine Nutzenanwendung überzeugender Kraft seiner eigenen Theorien, und die große Dichtung, an der er angeblich gearbeitet hat, ist durch seinen raschen und unerwarteten Tod vorzeitig abgebrochen worden. Ihm hat etwas vorgeschwebt, was das Widerspiel zu Wagners Musik geworden wäre. Kann diese nur von einem Nachdenkenden vollständig genossen werden, so wollte Mallarmé eine Poesie, die in ihrer ganzen Tiefe nur durch Beihilfe des musikalischen Gefühles erfaßt werden könnte. Man muß sich nur vorzustellen suchen, was man von Wagner halten würde, wenn er in Mallarmés Alter, d. h. vor Vollendung seiner großen charakteristischen Schöpfungen, gestorben wäre, dann wird man gegen Mallarmé nicht ungerecht sein können, und dann mag man auch gern zugeben, daß er etwas Unmögliches gewollt, wozu keine Begabung, geschweige denn die seine, ausgereicht hätte. Genug, daß der gegebene Anstoß, das musikalische Element in der Poesie zu betonen, ja zum formenbildenden Grundprincip zu machen, in einer Weise fortgewirkt hat, die wir gleich zu betrachten haben werden.

Vorher muß aber der Vollständigkeit wegen noch eins eingefügt werden. Jedermann, auch wenn er nicht als Librettodichter oder Komponist thätig gewesen ist, weiß, daß bestimmte Beziehungen zwischen dem Charakter

eines Tonstückes und den Vokalen seines Textes bestehen. Mallarmé hat nun den unglücklichen Gedanken gehabt, Gleichungen



Paul Verlaine.

in Baudelaires Manier aufzustellen, deren eine beispielsweise lautet: J = blau = Violine = Leidenschaft, Gebet. Diese an sich schon sehr bedenklichen Behauptungen sind nun erst recht in Mißkredit geraten dadurch, daß Rimbaud in einem berüchtigt gewordenen Sonett ähnliche Gleichungen gegeben hat, die aber mit denen des „Meisters“ nicht übereinstimmen. Er behauptet z. B.: J = Purpur, Blut, Lachen. Wie weit es Rimbaud mit diesem Sonett Ernst gewesen ist, weiß man nicht. Des Mannes ganze Art schließt nicht aus, daß es nur ein schlechter Scherz gewesen sei. Aber die Scharen der Anhänger der neuen Richtung, wie fast noch mehr deren Feinde, stritten um diese Aufstellungen wie um ein Schlachtpanier. Damit war aber die ganze Bewegung auf eine falsche Bahn geraten. Rimbaud war überhaupt kein Dichter von irgend welchem Wert. Hat er eine nennenswerte Gabe besessen, dann ist sie ihm in seinem wüsten und wilden Leben abhanden gekommen und hat über seine erste Jugend hinaus, in der wir bekanntlich alle „singen“, nicht vorgehalten. Die mannigfachen Seltsamkeiten dieser sich um Mallarmé und Rimbaud scharenden

Schule, ihre geringe Produktivität, die sittliche Brüchigkeit mehrerer ihrer Mitglieder, die sonderbare Pierei, mit der sie sich den Namen der Décadents, der Verfallenden, oder der „Fluchbeladenen“, der Maudits poètes, beilegte, all dies wirkte zusammen, um die neue Richtung in Verruf zu bringen, und es bedurfte erst klarer und faßbarer Neuerungen und vor allen Dingen wirklicher dichterischer Talente, um allgemein den Eindruck zu erwecken, daß tatsächlich eine neue Epoche für die Lyrik angebrochen sei.

Dies trat etwa um das Jahr 1885 ein. Die neue Schaar nannte sich die Symbolisten. Aber das Bedeutungsvolle an ihnen war nicht das, was augenscheinlich in dieser Bezeichnung zum Ausdruck kommen sollte. Denn man kann, wenn man sich noch so redlich bemüht, nicht entdecken, inwiefern es eine Neuerung bedeuten soll, daß der Lyriker sich zur Erreichung seines Zweckes der Symbole bedient. Das hat vielmehr die Lyrik aller Zeiten gethan und thun müssen, da es einen Weg der Gefühlsübertragung mit anderen Mitteln nicht giebt. Verständlicher wird die Sache schon, wenn man berücksichtigt, daß mit Symbolismus ein Gegensatz zu dem die ganze Kunst der vorangehenden Jahre beherrschenden Naturalismus ausgedrückt werden sollte. Der Naturalismus trat ja in der Litteratur mit der Behauptung auf, das Leben schildern zu können, wie es wirklich sei, wenn er natürlich in Wahrheit auch nichts anderes als eine Auffassung der Vorgänge, seine Auffassung nämlich, vorzutragen vermochte. Nahm man aber seine Behauptung so ernst, wie es von seinen Anhängern geschah, so bedeutete Symbolismus das Streben, nicht die Dinge, sondern den in ihnen liegenden, weil von uns hineingelegten, tieferen und ewigen Sinn geben zu wollen. „Statt zu beschreiben, wollte man suggerieren,“ erklärt uns ein Anhänger der jüngsten Richtung. Damit ließe sich eher ein Gegensatz zu den Parnassiern aufstellen. Ein Beispiel zeigt aber sofort, daß die Dichtkunst, auch wenn sie suggerieren will, dennoch der Beschreibung nicht entbehren kann und nur statt der unmittelbaren die mittelbare einsetzt. Wenn Fernand Gregh, einer der talentvollsten unter den Jüngsten, die tiefe, lebensmüde Schwermut, die ihn erfüllt, auf

den Leser übertragen will, so schildert er nicht diese, sondern die Abenddämmerung:

Rein laut ringsum das tiefe Schweigen stört,
Die Abenddämmerung jede Form verwischt,
Es ist so still, daß man die Stille hört
Und jede Farbe scheu in Grau verlischt.

Es ist, als wenn das Leben stille stand
Und in Vergessenheit versunken träumt
Und Atem holet an des Weges Rand,
Wie auf der Höhe wohl der Wanderer säumt.

Es waht durchs Zimmer wester Blumen Duft
Wie einer müden Seele Sterbehauch.
Ein letzter Sonnenstrahl durchsirt die Luft
Und küßt die Blumen und erstirbt dann auch.

Gleichgültig hämmert leiser Pendelschlag
Mit unerbittlich ebenmäßigem Klang
Den Sarg, in dem gebettet liegt der Tag
Und was er brachte in der Stunden Gang.

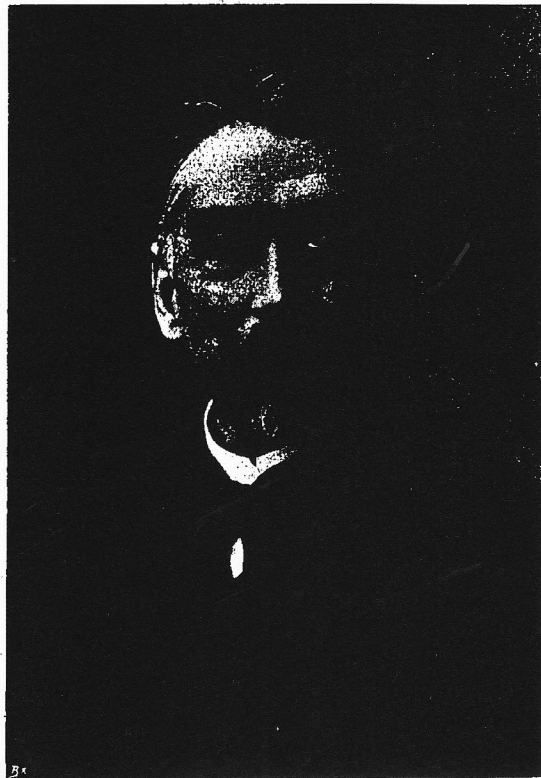
Am schweren Vorhang ist das Rot verglüh't,
Das ich noch eben matt und blaß sah schimmern,
Es ist, als wäre alles Sterbensmü'd
Und durch die Schatten klang ein leises Wimmern.

Die wellenden Blumen, die verlöschenden Farben, die verschwimmenden Formen, der leise Pendelschlag in der tiefen Stille sind dem Dichter allerdings nur ein Symbol, das er nicht um seiner selbst willen schildert, sondern weil er seine Stimmung und sich durch diese Schilderung suggerieren, gleichsam durch ein Zaubermittel in uns einschmuggeln kann. Wir Deutschen sind geneigt, zu fragen, wann jemals anders verfahren worden wäre. Aber die Parnassier verfahren allerdings anders. Sie schilderten eine Statue beispielsweise nicht, um uns eine Empfindung zu suggerieren, sondern eben nur, um in uns das Bild dieser Statue zu erzeugen, und dagegen wendeten sich die Symbolisten.

Der Wunsch, in dieser Kunst bis an die Grenze des Möglichen zu gehen, führte sie zu jenen Übertreibungen, die allgemeiner bekannt wurden als ihre maßvolleren Leistungen und sie dem Gespött preisgaben. Sie stammelten Verse, hinter denen sich angeblich etwas verbarg, das aber nur dem Dichter selbst bekannt war und vielleicht nicht einmal diesem, sie warfen Worte, ja Wörter zusammenhanglos hin, aus denen eine ange strengte Arbeit des Hörers dann selber ein Gedicht bilden mochte, sie wurden völlig unverständlich wie eine Pythia und hielten das für die Aufgabe des Dichters.

Ein allgemeines Kennzeichen der modernen französischen Lyrik, eine Neuerung, an der

bereits die Décadents in weit höherem Grade denn die Symbolistes gearbeitet haben, ist die Aufsehnung gegen die klassischen Regeln über Vers und Reim. Es wäre eine sehr irrige Auffassung, wenn wir, veranlaßt durch die in unserer Dichtung auf diesem Gebiete vorliegenden Verhältnisse, den Kampf um die Anerkennung einer neuen Prosodie gering anschlagen wollten. Ist er an sich schon lehrreich genug, wenn man nur seine Bedeutung innerhalb der Entwicklung der französischen Lyrik berücksichtigt, so müssen wir seinem Ausgange auch noch deshalb mit besonderer Teilnahme entgegensehen, weil durch diese Neuerungen die französische Lyrik auch in ihrer Form unserem Geschmack und damit unserem Verständnis näher rückt. Es wird unter den Lesern dieser Ausführungen wohl nur verschwindend wenige geben, die nicht ohne weiteres einräumen, daß der klassische französische Alexandriner in seiner stren-



Stéphane Mallarmé.

gen Form ihnen seine angeblichen Schönheiten nie hat offenbaren wollen. Unsere männliche Jugend, die auf dem Gymnasium Gelegenheit hat, den tragischen Trimeter der Griechen, den Vers Shakespeares, die Rhythmen der Horazischen Oden, die Hexameter Homers und Vergils, die bewegten Chorgesänge der griechischen Tragiker und den alles übertreffenden rhythmischen Reichtum der deutschen Sprache mit dem französischen Verse zu vergleichen, schwankt keinen Augenblick, wem sie den letzten Platz zuweisen soll, sobald man ihr Urtheil herausfordert. Der Alexandriner ist aber nur ein Musterbeispiel

dafür, in welcher engherzigen Regeln die klassische Zeit den Vers überhaupt eingeschlossen hatte. Seit dem dritten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts ist nun aber um eine Befreiung von diesen Regeln gekämpft worden. Die Romantiker, voran ihr Führer Victor Hugo, hatten zuerst die unaussprechliche Nothwendigkeit, zu fragen, worauf denn diese Regeln begründet wären, und, als eine befriedigende Antwort ausblieb, ihre Aufhebung zu verkünden. Es war thatsächlich ein großes

Wagnis, und der gewaltige Lärm, der darob entstand, ist aller Achtung wert. Seht er doch voraus, daß weite Kreise an der muster-gültigen Handhabung der Sprache, als des wertvollsten Besitzes des Volkes, lebhaften Anteil nahmen. Waren nun aber schon die Forderungen der Romantiker nicht allzu weit gehende, so haben sie ferner von der erlangenen Freiheit keinen übermäßigen Gebrauch gemacht, und die sie in der Lyrik ablösenden Parnas-

fier kehrten im ganzen wieder zu dem klassischen Regelzwang zurück, wenn sie auch die von Victor Hugo gebrachte Förderung in manchen Punkten anerkannten. Als echte Reaktionen hätten sie aber am liebsten jede Neuerung für alle Zukunft hinaus für unzulässig erklärt. Spricht es doch einer der ihrigen unumwunden aus, daß eine Weiterbildung des Verses künftighin unmöglich sei: „Die Verskunst hat, nach dem wichtigen Beitrag, den sie dem Genius Victor Hugos verdankt, ihre Vollendung erreicht und alle in ihrer Natur begründet liegenden Fortschritte erschöpft.“ Die jüngste Generation war an-

derer Meinung. Dem demokratischen Zuge der Zeit folgend, verlangte sie Befreiung des Verses und legte sich als Ruhmestitel den Namen der Vers-libristes, der „Frei-versler“, bei.

Worin besteht nun der Vers libre? Es ist hier selbstverständlich nicht der Ort für eine in die Einzelheiten gehende Beantwortung dieser Frage, doch einige Punkte müssen Erwähnung finden. Die klassische Regel gegen die Begegnung zweier Vokale erlaubte zwar Wörter wie *créature*, verbot aber die Anwendung von *tu as* oder von *il y a* im Verse. Man verlangte, daß der Reim nicht nur für das Ohr, sondern auch für das Auge vorhanden sei, verbot also *humain* mit *hymen* zu reimen oder *mur* mit *murmure*. Mit dem Versende mußte auch, wenige Fälle ausgenommen, ein Abschnitt des Sinnes zusammenfallen. Mit diesen und ähnlichen Regeln wurde ausgeräumt. Man reimt nunmehr *piège* mit *neige* oder *enfin* mit *faim*, bricht den Satz durch den Reim auseinander: *Des chevaliers qui sont partis — des longtemps* und scheut keinen Hiatus. Aber dies ist nur die negative Seite des Unterfangens von Dichtern wie Gustave Kahn oder Jules Laforgue, die hier als die Vorkämpfer zu betrachten sind; ihre positiven Neuerungen waren wichtiger. Sie bestanden vor allen Dingen in dem Betonen des musikalischen Elementes der Sprache: gut ist der Vers, der gut klingt, mag er nun so viel Silben zählen, wie er will. Darin wirkte, wie man sieht, Stéphane Mallarmés Theorie nach. Eine Folge war, daß man für die Schönheit der Form mancherlei Mittel dienstbar zu machen suchte, die das Volkslied seit allen Zeiten anwendet: z. B. die Alliteration und die Assonanz. Hierfür ist besonders Stuart Merrill zu nennen, bei dem gewiß ins Gewicht fällt, daß er (1863) in Hempstead bei New-York geboren und zum Teil auch drüben erzogen worden ist:

*Seul à mi-mort, un rossignol de nuit
Module en mal d'amour sa molle mélodie.*

Endlich aber brach man vollständig mit der schon lange angefochtenen Theorie, daß die Silben eines Verses nur gezählt, nicht gewogen zu werden brauchten, mit anderen Worten: indem man in dem gesetzmäßigen

Wechsel von betonten und unbetonten Silben das den Vers von der Prosa unterscheidende Merkmal erblickte, erklärte man sich, soweit die Verschiedenheit der Sprachen natürlich überhaupt dies zuläßt, für dasselbe Prinzip, das wir im Deutschen befolgen. Auch hier sieht man das Wirken der Forderung Mallarmés: „*De la musique avant toute chose!*“ —

Wenn nunmehr der Versuch gemacht werden soll, einige Gestalten aus der jüngsten Dichtergeneration mit ihren Werken etwas eingehender zu schildern, so ist es unerlässlich, die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens ehrlich einzugestehen. Wirklich kennen lernen kann man ja einen Dichter nur, wenn man ihn in der eigenen Sprache liest; schon die Übersetzung ist ein Notbehelf, und von lyrischen Dichtungen nur berichten, ist nicht viel anders als statt der Aufführung einer Oper nur die Partitur zum Lesen anbieten. Es kommt noch hinzu, daß mindestens für den Deutschen die Masse der Jüngsten eine die Charakterisierung des einzelnen wenig fördernde Familienähnlichkeit aufweist. Nur wenige heben sich deutlicher von den übrigen ab. Endlich muß ein Bericht über diesen Literaturzweig nach zwei Richtungen hin notgedrungen unvollständig bleiben. Einmal können die Neuprovençalen, Frederi Mistral und Genossen, die vollkommen abseits von der eigentlich französischen Dichtung stehen, darum keine Behandlung hier finden, weil sie wegen ihrer Eigenart und ihrer Bedeutung eine gesonderte, weiter ausholende Darstellung erfordern.* Mit ihnen scheiden ähnliche Sonderschulen in anderen Provinzen, beispielsweise in der Bretagne, aus unserer Betrachtung aus. Zweitens steht die Volksdichtung auf einem eigenen Blatte, und zwar aus ähnlichen Gründen. Auch ihr Leben scheint reicher, als man gemeinhin ahnt. Doch liegt es schon in ihrer Natur, daß sie sich nicht so willig dem Studium darbietet.

Unter dieser Einschränkung kann man nun sagen, daß die ganze jüngste Generation von einer trüben, weichmütigen Stimmung beherrscht ist, die das Leben der Welt mit

* Mistral haben die „Monatshefte“ im Augustheft 1900 in einem eigenen Aufsatz behandelt.

einer schwächlichen Thatenunlust betrachtet und sich, dem Marzif gleich, mit besonderer Vorliebe in die Beobachtung des eigenen Seelenlebens versenkt. Mannhafte Anläufe, diese Stimmung zu überwinden, sind wohl vorhanden, aber nicht immer macht es den Eindruck, als ob den zur Ermannung auffordernden Worten auch Thaten folgen werden. Stehen doch schon die wenigsten mitten im thätigen Leben, und erscheinen die socialen Verhältnisse der Republik den meisten von ihnen in einem Lichte, daß vornehm gesonnene Naturen sich schauernd von ihnen abwenden müssen. Sie suchen sich denn in ihre Träume einzuspinnen, denen Schönheit und hoher Flug nicht abzusprechen ist.

So war der im August 1900 im Alter von noch nicht zweiundvierzig Jahren verstorbene Albert Samain solch eine zarte, stille, weltabgewandte Natur. In einem sogenannten „freien Sonett“, das durch Hinzufügung einer dritten Terzine die alte strenge Form überschreitet, nennt er seine Kindheit eine Gefangenschaft, verbracht zwischen den Steinhäufen und den rauchenden Schloten einer Stadt — er war in Lille geboren —, wo er die Augen schließen mußte, „wenn er Gärten sehen wollte“. Später lebte er dann in einem kleinen Orte nahe bei Versailles und liebte es, in den verlassenen Gärten von einer vergangenen Pracht zu träumen und die Schwermut dieser Träume in Verse zu fassen. Und wie ihm ein anernehmender Preis der Akademie 1893 eine Reise nach Venedig und in die Pyrenäen ermöglicht, ist es wieder die verfunken Welt, deren Erinnerung ihn in Traumbildern umspielt. Die Gegenwart vermag ihn nicht dauernd zu fesseln. Er liebt den Zauber der Abenddämmerung, aber nur weil er zum Träumen und Vergessen einladet. Vorn versetzt er sich in die griechische Welt zurück, so wie er sie sich vorstellt, und schildert ein schlichtes Leben in klassischer Einfachheit. „Ach, hier leben, zwischen der Unschuld der Dinge, der Mutter Erde nah und fern von den düsteren Gefügen.“

Als er nach den Pyrenäen reiste, besuchte er seine „Schwesterseele“ Francis Jammes, der ein ähnlich bescheidenes Leben mit ähnlichen Träumen zu verschöner sucht. Jammes

ist 1868 geboren und genießt auch in den Kreisen seiner Alters- und Gesinnungsgenossen ein großes Ansehen. An Zartheit und Schüchternheit des Empfindens steht er Samain sehr nahe, ebenso durch eine pantheistische Frömmigkeit. Beide leiden an dem Mangel, daß sie eigentlich nur eine Tonart anzuschlagen verstehen, die auf die Dauer ermüdet. Samain zeigt eine größere Kunst in der Komposition, wie er denn auch die zu großer Präcision zwingende Form des Sonetts nicht scheut. Bei Jammes reihen sich Bilder und Gedanken ohne erkennliche innere Verbindung aneinander, und sein Streben nach Einfachheit des Ausdruckes und Verachtung des alten Versbaues führen ihn manches Mal zu völliger Prosa. Wer sollte das Folgende, das zur allgemeinen Kennzeichnung dieser Anarchie der Form dienen mag, noch für Verse halten, wenn die Zeilen nicht gebrochen werden: „Il va neiger dans quelques jours. Je me souviens de l'an dernier. Je me souviens de mes tristesses du coin du feu. Si l'on m'avait demandé: qu'est-ce? J'aurais dit: laissez-moi tranquille. Ce n'est rien.“

Leise Abtönungen sind es nur, welche die einzelnen Dichter der zu Francis Jammes gehörigen Gruppe voneinander unterscheiden. In Charles Guérin, geboren 1873 zu Lunéville, tritt uns eine Gestalt entgegen, die mehr als die beiden vorangehenden geeignet sein wird, allgemeinere Sympathien zu erwecken. Freilich werden wir auch seine Gedichtsammlungen meist nur in den ganz stillen Stunden des Lebens öffnen, in denen wir nach dem weichen Hauche Verlangen tragen, den Abenddämmerung und Herbst, das Scheiden von Licht und Sommer über unsere Seelen gießt, wo wir empfänglich sind für den Schmerz über das Sterben und Vergehen alles Seienden, oder wo eine kunstvolle Schilderung der dörflichen Stille und der Einfachheit des Landlebens in uns sanfte Erinnerungen aufsteigen lassen darf. Aber es sind doch nicht nur solche Klänge zu finden; schöne Stellen begegnen, in denen der Dichter sich zuschwört, mutig den Kampf mit den Widerwärtigkeiten des Lebens aufzunehmen. Vor allem aber verfügt er in hohem Grade über die Kunst, seine Gedanken

in ein je nach ihrer Beschaffenheit großartiges oder liebliches Bild zu kleiden, das dem Leser im Gedächtnis haften bleibt. Er



Charles Féral

wandelt mit der Geliebten im Garten und sieht ein eifriges Bienechen in den Kelch einer Glockenblume tauchen. Schnell greift er zu und schließt das duftende Gefängnis über der Honigsucherin, dann wendet er sich zu der Geliebten: so ist auch er eines Tages, ohne Gefahr zu ahnen, in ihr Herz gedrungen, und seine Seele singt nun berauscht ihre Lieder. Oder wenn er traurig zusieht, wie ein Blatt nach dem anderen herabflattert, so tröstet ihn der Gedanke, daß jedes fallende Blatt ein Stückchen Himmel mehr enthüllt:

Chaque feuille morte qui tombe
Nous découvre un peu plus de ciel;
Quand l'amour descend vers sa tombe,
On voit mieux le jour éternel.

Die junge Generation selbst nennt als einen der bedeutendsten aus ihren Reihen Henri de Régnier, der 1864 geboren ist. Mit den Barmassiern verknüpfen ihn Familienbeziehungen, und Leconte de Lisle sah ihn oft als Gast an seinen poetischen Sonntagen. Gehörte er auch zu dem engeren Kreise von Stéphane Mallarmé, so brachte

er andererseits dem formvollendeten Léon Diery (geb. 1838) seine Huldigungen dar. So halten sich denn auch seine Dichtungen frei von kiederlicher oder aus Unfähigkeit entspringender Mißachtung der Form und von gezierten Unverständlichkeiten des Inhaltes. Er versteht und liebt es, ein Sonett zu bauen und einen Gedanken so abzuklären, daß er sich anscheinend zwanglos in diese Form fügt. Auch in der Handhabung des freien Verses zeigt er Maß und Geschmac. So verweilt er auch durchaus nicht bei der Betrachtung oder Schilderung des eigenen Ich oder weiß es wenigstens zu einem allgemeinen zu erweitern. Zu dem besten, was er geschaffen hat, gehört das Gedicht „Die Vase“. In einem Garten, der sich frei in eine Landschaft öffnet, wie sie Böcklin gemalt hätte, steht ein Bildhauer und schlägt mit hoch geschwungenem Hammer eine schlanke Vase aus dem Marmorblock. Wie sie aber in ihrer äußeren Form vollendet dasteht und er nunmehr daran gehen sollte, ihre Oberfläche zu glätten und zu polieren, sinken ihm die Hände. Müßig sitzt er tagelang und betrachtet sie, unruhig bei dem geringsten Geräusch sich umschauend, als warte er auf irgend etwas Geheimnisvolles. Das Wasser der Quelle rieselt, die reifen Früchte fallen von den Ästen mit dumpfem Klange zu Boden, von fernher wällt ein süßer Duft, und Flöten klingen. Dann erscheint ein tanzender Faun zwischen den Blättern, ein Centaur durchschwimmt den Fluß, nackte Frauengestalten mit Ahrenbündeln und Körben schreiten fern, ganz fern über die Wiese. Dann aber kommt der Tag, wo sich das einzeln Geschaute zu einem Gesamtbilde vereint. Lauter rauscht die Quelle, aus dem Rohr schwebt ein Nymphenreigen hervor, in Scharen stürmen die Centauren heran, Faun und Satyr finden sich ein, und in wundervollem Leben umbraust diese Schar voll urwüchsiger Kraft und Schönheit den Künstler. Er aber hat wieder Hammer und Meißel ergriffen; der bacchantische Taumel lockt ihn nicht in seine Wirbel hinein: ernst, mit verhaltenem Atem schafft er nach, was er sieht. Und wie mit dem sinkenden Abend die laute Schar in der Ferne verschwindet und ihr Lärm in feierlicher Stille verhallt, hat der Künstler sein Werk vollendet, und

die hohe Spannung des Schaffens löst sich in Thränen.

Neben den bisher Genannten ist nun noch eine große Schar Lyriker am Werk, deren Namen von den die Entwicklung der neuesten Litteratur berufsmäßig beobachtenden französischen Kritikern mit Achtung genannt werden, ohne daß man im Stande ist, jenes innerliche Verhältnis zu ihnen zu gewinnen, das den Leser und den Lyriker verbinden soll. Wenn irgendwo, dann wird man wohl bei der subjektivsten Dichtungsgattung sich von einem solchen, allerdings subjektiven Gefühl leiten lassen dürfen und müssen. Daraus kalt und fremd stehen wir einem Paul Fort (geb. 1872) gegenüber, der angeblich in seinen „Französischen Balladen“ einen

und die irgendwo und irgendwie dennoch auftretenden Reime wirken nunmehr nur noch als ganz unerwartete Hindernisse, über die der Leser stolpert. Hinter seinen geheimnisvollen Redewendungen steckt selten etwas, über das nachzugrübeln lohnt: „Daß den ganzen Himmel in deinen dunklen Augen Wahrheit werden, und dein Schweigen vermische mit dem Schatten der Erden: macht dein Leben nicht einen Schatten auf ihren Schatten, so sind deine Augen und ihr Tau die Spiegel der Sphären.“ Bei solch tiefsinnigen und erschütternden Wahrheiten denkt man an das, was der als Vorkämpfer für den freien Vers genannte Laforgue einmal sagt: „Man möchte sich Dinge zuraunen, über die man in Verzückung geraten könnte

— man möchte das Schweigen zur Ader lassen.“ Ja, man möchte das, aber man kann es nicht. Wem fällt da nicht der köstliche Dichter d'Argenton aus Alphonse Daudets Roman „Jack“ ein? Er möchte auch einen bedeutenden Roman schreiben und diktiert seiner andächtig lauschenden Charlotte den Anfang: „In einem jener weltfremden Thäler der Pyrenäen...“ Aber dann verläßt ihn der Geist, ihm fällt weiter nichts ein, und er stürmt aus dem Zimmer mit den Worten: „Entschieden, ich habe zu viel gearbeitet.“ Gewiß wäre es noch möglich, aus der großen, hier nicht genannten Schar diesen oder jenen anzuführen, dem einmal ein Gedicht gelungen ist, nicht aber einen wirklichen Dichter. Diesen Namen verdient nur noch einer, und seine Werke — es sind nur zwei nicht sehr umfangreiche Sammlungen — können auch dem deutschen Leser zur Anschaffung warm empfohlen werden; wer sie einmal in die Hand genommen hat, wird immer wieder nach ihnen greifen und jedesmal neue Schönheiten in ihnen entdecken.



Henri de Régnier.

zwischen Poesie und Prosa stehenden neuen Stil geschaffen haben soll. Er läßt seine Zwittergeschöpfe gleich als Prosa drucken,

Es ist dies Fernand Gregh, von dem ein Gedicht „Abenddämmerung“ bereits oben mitgeteilt wurde. Er stammt aus einer Pariser Familie und ist 1873 geboren. Seine

erste Gedichtsammlung, für die er von der Akademie mit einem Preise ausgezeichnet wurde, ließ er als Dreiundzwanzigjähriger erscheinen. Er nannte sie „La maison de l'enfance“. Was dieser Titel bedeutet, mag er uns selbst sagen:

Ich wohnte einst in einem Haus des Glückes,
In Traumeslagen, vor des Lebens Ernst.
Von Rosen war es zauberhaft besponnen,
In deren Ranken froh die Vögel lärmten.
Von Blumen war die Treppe überwuchert,
Die Fenster spiegelten des Himmels Blau.
Es träumte rings ein Part voll Götterbilder,
In seinen Beden schlief des Springquells Strahl.
Vom Grase überwachsen, schlängelten
Die Wege sich wie zwischen Blätterfern,
Und in den grünen Wogen zogen weiß
Die Lilien, rot die Rosen ihre Furchen.
Und meine Seele glück dem stillen Garten,
Auch voller Blüten, Vogelsang, Geheimnis.
Des Partes Schlüssel war mir einst entglitten —
An einem Abend war's — und lag nun tief,
Tief in dem Reich — und ich war ein Gefangener.
Ich — und ein andres Kind, schön wie ein Weib,
So schön, daß ich in ihr die eigne Seele,
Die Schöpfungsfrißche noch, zu lieben meinte.
Doch weh! Ich küßte sie, ich liebte sie,
An einem Julitag umfing ich sie.
Es trieb ein heißer Wind die Himmelswolken,
Und unsre Lippen waren kühl und nadt,
Und in dem Glutenhauch der Sommerlüfte
Schwirrte es rings im Wald von Bienenflügeln.
Uns deutete, in ein tiefes Meer zu sinken —
Und dann — dann kam ein Augenblick, wo wir
Allein uns wußten in der weiten Welt.
— Als wir erwachten dann — mußten wir weinen,
Denn unsrer Seele Reinheit war gestorben,
Und — neben uns im Schatten war ein Thor,
Der Schlüssel steckte in dem rost'gen Schloß,
Mißtönig kreischend ging die Pforte auf,
Und meinend sagten wir uns Lebewohl
Auf immerdar.

Nie seit jenem Julitag
Sah ich das schöne Kind, das ich so liebte.
Und seitdem zieh ich traurig meine Straße,
Ich, der ich einst der Kindheit Haus bewohnte.

Dieses wehmütige Thema wird nun in vielen Gedichten der Sammlung variiert, und wenn man auch zugeben muß, daß diese vielen Melodien in Moll etwas Eintöniges haben, so sind sie doch, jede für sich genommen, schön und zart, und Lyrik kann und soll man ja auch nicht bandweise hintereinander genießen. Wie außerordentlich zart Gregg sein kann, mag wenigstens noch ein Beispiel zeigen:

Liebeservachen.

Es streifte leicht mein Haar an ihre Wangen,
Und furchtsam fanden unsre Hände sich —
Und plötzlich unsre Seelen überschlich
Ein seltsames Gemisch von Glück und Bangen.

Warum? Wobor? Wir wußten's selber nicht.
In tiefem Schweigen jählings wir verstummten.
Nur im Solander leis die Bienen summten,
Ein goldner Ton im grünen, warmen Licht.

Und unsre Lippen regten sich, zu küßern
Uralte Worte, die mit leisem Säßeln
Der Wind verhauchte im Gezweig der Küßern.
Ein Wiederhall in unsrer Brust erscholl,
Von Herz zu Rippe heiß es aufwärts quoll,
Und — auf den Lippen ward es nur ein Säßeln.

Unter seinen Liebesgedichten sind einige von entzückender Anmut:

Lieb ich dich denn, oder lieb ich dich nicht?
Weiß ich es denn, oder weiß ich es nicht?
Eins nur weiß ich: Du bist mir genächt
Schwebenden Schrittes, leise und licht,
Und es folgte das Glück deinem Pfad.

Lautes folgte das Glück deinem Pfad,
Treulich hinter dir haltend sich dicht,
Und schon hatte es mir sich genächt,
Als ich's noch suchte im Dämmerlicht,
Wo sich verliert der irrende Pfad.

Eins nur weiß ich: mein Leben hat
Nur empfangen köstliche Saat,
Daß mir die Thran' aus dem Auge bricht.
Warum zweifeln, daß früh und spät
Unerfüllt dein Mund nur spricht:
„Liebst du mich denn, oder liebst du mich nicht?“

Schon in der ersten Sammlung kündigte sich neben dem Dichter auch der Denker an. In den drei Jahren, die bis zur Herausgabe der zweiten „La beauté de vivre“ vergingen, ist dieser Denker erstarkt und tritt nunmehr in den Vordergrund. „Er hat,“ so sagt das Wortwort, „nicht immer die Freude des Lebens empfunden, er hat aber stets seine Schönheit gefühlt. Es hat ihm geschienen, daß das Leben, das nicht immer etwas Gutes war, in jedem Fall etwas Schönes war — und daß man vielleicht gerade darum hoffen könnte, daß es am Ende der Dinge auch auf ein Gutes hinausgehe.“ Jetzt sieht er seine Aufgabe klar vor Augen:

Wie viele Nächte hast du schon durchwacht,
Hast dich berauscht an deinen Hirngespinnsten
Und hast geschrieben — Worte, Worte, Worte!
Du Thor! Was legst du dich nicht lieber nieder
Und schläfst dich satt, daß morgen, neugestärkt
Und fieberfrei, du magst das frische Leben
Wie eine köstlich reife Frucht genießen?
Ich seh es schon, du willst auch diese Nacht
Durchwachen, über Raum und Zeit entrückt,
Und dann am bleichen Morgen fröstelnd schaudern
Und einen ganzen Lebensstag verlieren! —
Ein Dichter! Dieses Namens Ruhmesbrauschen
Füllt uns mit heißem Drang, uns hinzuopfern.
Doch, nein! Wir sollen über das Geschick
Nicht klagen, das zu teil uns wurde. Denn
Wir sind nicht Opfer, wir sind die Erwählten.

Und sollt uns unser Schaffen früh verzehren —
Nicht woll'n wir trauern! Ist es denn nicht groß,
Einsam und ungelant zu sterben, um
Ein wenig Schönheit mehr zurückzulassen
Auf dieser Erde? Und wer weiß! wer weiß,
Ob wir denn sterben? Sterben? Nein, nicht sterben!
Denn nach uns leben all die ew'gen Dinge,
Die wir besungen, und in ihnen wir.
Tot sind wir wohl, doch immer gegenwärtig,
Und nach Jahrtausenden vielleicht pflückt noch
Ein Wanderer am Wegestrand sich Rosen
Und atmet unsre Seele dann aus ihnen,
Und in dem Munde des Geliebten küßt
Ein schönes Kind auch dann noch unsre Lippen.

Wie in den mütterlichen Schoß der Erde
Sich unser Körper löst, so löst bereinst
Sich unsre Seele in der Welten Schönheit,
Und in den Bogen, Wäldern, Winden, Däften
Lebt ewig unsre Seele, und wir Toten
Sind lebender als alle Lebenden.

Wer so von der Ewigkeit des Schönen
durchdrungen ist, der befindet sich gewiß auf
dem Wege, den ein Dichter gehen soll.

Fernand Gregh ist die geeignetste Gestalt,
um den Schluß eines Überblickes über die
neueste französische Lyrik zu bilden. Nicht
als ob sein Dichten einen Abschluß oder einen
Höhepunkt der Entwicklung bedeute. Wer
vermöchte das jetzt schon zu beurteilen! Aber

er ist der begabteste Vertreter der Genera-
tion, die sich bereits im ruhigen Besitze des
von Dekadenten und Symbolisten in lärmender
Hast Erlämpften fühlt und darum im stande
ist, das unkünstlerische Übermaß abzulegen.
Seine Verse sind ebensoweit von klassischer
Steifheit wie von der schwächlichen Regellosig-
keit der „Freiverzler“ entfernt. Er versteht
ihnen eine Musik einzuhauchen, daß sie von
selbst zum Gefang werden, wenn man sie zu
sprechen versucht, und doch hütet er sich vor
dem sinnlosen Gestammel der Dekadenten.
Daß die Dinge an sich nichts sind, aber alles
werden können, wenn der Dichter ihren Sym-
bolismus zu deuten weiß, ist eine Anschauung,
die seinem gesamten Schaffen zu Grunde liegt,
ohne daß er in die unverständliche Geheim-
thuerei der Symbolisten verfällt. Vor allem
aber hat er die eine Gabe, die so vielen der
Jüngsten versagt ist, die man nicht weiter
erklären kann mit menschlichen Worten, weil
sie eine göttliche ist, die Midasgabe, daß
sich ihm unter seinen Händen auch das Un-
bedeutende in Dichtergold verwandelt.



Ich bin eine Blume . . .

Ich bin eine Blume, erblüht am Lethe,
Und tödliche Stille ist um mich her;
Mein Liebster ist Charon, der düstere Fährmann,
Ihn lockt meine junge Schönheit so sehr.

Schon steh ich am Ufer des großen Schweigens,
Und gleitet sein Nachen nächstens vorbei,
Dann nehen die Wasser des Stroms meine Füße
Und er — er lächelt so eigen dabei.

Er hat mich gezeichnet, nun bin ich einsam —
Ihr Nachen draußen — ich hör es nicht mehr;
Mein Liebster ist Charon, der düstere Fährmann,
Er liebt meine goldenen Haare so sehr.

Hildegard von Hippel.

