

Preussische Jahrbücher.

Herausgegeben

von

Hans Delbrück.

Ein hundredachtundzwanzigster Band.

April bis Juni 1907.



Berlin.
Verlag von Georg Stilke.
1907.

Stefan George.

Eine stilistische Untersuchung

von

Bruno Baumgarten.

„Den Wert der Dichtung entscheidet nicht der Sinn. Sonst wäre sie etwa Weisheit, Gelahrtheit — sondern die Form, d. h. . . jenes tief Erregende in Maß und Klang, wodurch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister, sich von den nachfolgenden Künstlern zweiter Ordnung unterschieden haben.“

Stefan George, von dem dieser Ausspruch stammt, scheint hier, wie man es dem Dichter nicht verübeln darf, *pro domo* zu reden. Denn wie jeder weiß, der seinen fremdartigen Reimen mit willigem Ohr gelauscht hat: der Sinn ist oft ebenso dunkel und fern, wie die Form durch schwer zu nennenden Reiz und Duft die Seele faßt, die nicht der ersten Fremdheit gleich unwillig sich verschließt. Freilich wenn wir „Form“ nur weit genug fassen, nämlich als die Gestalt, die ein Erlebnis im Kunstwerk gewonnen, und wenn wir bei „Maß und Klang“ nicht an die schulmäßigen Begriffe der Verslehre, sondern eben an jenes „tief Erregende“ denken, das aus dem Erlebnis in die künstlerische Gestaltung hineinzittert und so beide Vorgänge gleichsam zu einem verschmilzt, so wird man den Worten des Dichters zustimmen können. Immerhin mit einem Vorbehalt. Worte sind doch nicht Töne. Außer den Gehörsempfindungen und Gefühlen nötigen sie zu mehr oder weniger deutlichen Vorstellungen, die losere oder festere begriffliche Beziehungen eingehen müssen. Was hierdurch entsteht oder entstehen soll, ist der Sinn. Und es bleibt unwiderleglich, daß der schönste Rhythmus von Silben und Bildern versagen muß, wenn der Sinn, wie bescheiden er auch im Hintergrunde bleiben mag, verworren ist und verwirrt.

Wir geben Ludwig Klages, dem begeisterten Lobredner Georges, gewiß nicht Unrecht, wenn er sagt*): „Worte und Wortgefüge tragen eine reichere Bürde als die „Bedeutung“, an denen seelenarme Nüchternheit Genügen findet. In kargen Silben ist Schall der Urzeit wie in tausenden Muscheln gefangen. Den löst und verlautbart der Dichter. Ein Schaumkamm auf gebäumter Welle spielt sein Wort — nicht will es das Meer in Eimer füllen“. Aber der Dichter wird nicht so weit gehen dürfen, daß von dieser „reicheren Bürde“ (d. h. doch Gefühls- und Stimmungswerten) die Bedeutung gleichsam erdrückt wird und der etwa geduldige Hörer oder Leser sich genügen lassen muß an einer Reihe schwerer Worte, feierlicher Reime und wechselnder Sinnesempfindungen, die einmal notwendig die Erwartung erwecken, daß hier ein Sinn sei — die aber enttäuschen und so jede Andacht zerstören.

Es soll nun hier nicht behauptet werden, daß dieser Fall bei George zuträfe. Soviel aber ist gewiß, daß kaum ein Dichter zuweilen härter an diese Grenze streift, weil keiner die Form mit größerer Liebe herausmeißelt, den Inhalt verwegener untertauchen läßt. Und er ist von einer unerhörten Meisterschaft der Form; das muß ihm jeder lassen, auch wer zu den meisten seiner Gedichte trotzdem kein inneres Verhältnis gewinnen kann. Wer es daher nicht für müßige oder gar freile Spielerei hält, den Geheimnissen künstlerischen Stiles nachzuspüren, der findet hier eine dankbare Aufgabe.

Eine schwere Aufgabe! Um so schwerer, als es an stilistischen Untersuchungen, an wirklich gediegenen Beispielen dafür, noch wenige gibt. Wer sich damit beschäftigt, betrachtet diese Arbeit meist nur als ein Mittel zum Zweck, nämlich um Ähnlichkeiten oder Unterschiede mehrerer Dichtungen festzustellen und daraus literaturgeschichtliche Schlüsse zu ziehen. Oder es werden, zuweilen sehr scharfsinnig und mit feinem Nachempfinden, eine Reihe von charakteristischen Zügen zusammengestellt und, so gut es gehen will, gruppiert. Beide Arten von Arbeit sind dankenswert. Aber so hoch sich die meisten bekreuzigen mögen vor dem Worte „System“, besonders wenn es auf ein so zartes Gebilde wie den lyrischen Stil angewandt werden soll, so kann doch auf diesem Gebiete der Wissenschaft — und es

*) Stefan George. Von Dr. phil. Ludwig Klages. Georg Bondi. Berlin 1902. Ebenso verstiegen, verziert, hymnisch, wie Zwymanns Buch (Das George'sche Gedicht, Berlin 1902) allzu verstandesmäßig tüftelnd; gleichwohl beide Bücher geistreich, besonders das zweite. Besonders instruktiv ist noch immer Richard W. Meyers Aufsatz „Ein neuer Dichterkreis“. Preuß. Jahrb. 1897.

gibt eine Wissenschaft vom Stil — fruchtbar nur gearbeitet werden, wenn klare Grundsätze herrschen. Zu literarhistorischen Zwecken mag wohl der Hinweis auf gewisse Uebereinstimmungen, zur Anregung oder Abschreckung mag die Aufzählung besonderer Eigentümlichkeiten genügen. Wenn der Stil an sich gründlicher Betrachtung wert erscheint, der muß über das Wesen des Stils — in diesem Falle des lyrischen Stils — bestimmte Vorstellungen haben und an jeden Dichter mit der gleichen Fragestellung herangehen. Erst auf Grund methodischer Einzelarbeiten sind dann umfassende Darstellungen möglich, die entweder die Geistesgeschichte einer Epoche von der Seite des Stils aus ergänzen und erhellen oder zur Entwicklungsgeschichte des Geistes ihr Teil beitragen.

Hier wird man vielleicht einwenden, daß es solche stilistischen Begriffe, nach denen ein methodisches Verfahren möglich sei, längst gebe. Aber diese Begriffe sind doch zum großen Teil ehrwürdige Schablonen, die mehr von einer logischen oder grammatischen als von einer stilistischen Fragestellung herkommen und deren Bedeutung daher viel umstritten wird. Bei der für die Dichtung wichtigen Frage, die mit Grammatik wahrlich nichts zu tun hat, sind diese alten Schemata kaum zu gebrauchen. Sie lautet: Wie wird das Erlebnis Form? Es ist also ein Prozeß zu untersuchen. Begriffe wie Epitheton, Metonymie u. dgl. können nur die Frage beantworten: welche Formen gibt es? Sie gehen also von etwas Fertigem aus. Die einzig fruchtbare Methode aber muß dem Form-Werden, diesem psychischen Vorgange, nachzuspüren suchen. Erst in zweiter Linie muß sie dann zusehen, wie weit bereits bestehende typische Formen und Formeln diesem künstlerischen Schaffen entgegenkommen oder es kreuzen und lähmen.

Wie wird das Erlebnis Form? Jedes Erlebnis, d. h. jeder seelische Vorgang, der künstlerischen Ausdruckes fähig ist, hat eine Vorstellungsseite — das ist seine Gestalt — und eine Gefühls- oder Willensseite — und das ist seine Bewegung. Ohne weiteres leuchtet das ein, wo ein bestimmtes äußeres Objekt oder die Vorstellung davon (Gestalt) eine Stimmung, einen Entschluß (Bewegung) hervorruft. Aber auch wo eine unbestimmte Erregtheit des Gemüts, ohne Reflexion über einen Anlaß dazu, das erste ist, da kann der künstlerische Akt doch erst einsetzen, wenn irgendwelche Vorstellungen sich damit verbinden, wie elementar sie auch sein mögen. Dieser zwiespältige Charakter des Erlebnisses muß sich in der Form widerspiegeln. So ergibt sich die doppelte Frage nach der Gestaltung und der Bewegung in künstlerischem Sinne.

Wie das im einzelnen gemeint ist, möge dieser Aufsatz zeigen, der sich nicht weiter in Theorie verlieren, sondern ein praktischer Beitrag zur Ergründung des modernen lyrischen Stiles werden möchte. Die Fruchtbarkeit des Dichters gebietet in der Hauptsache Beschränkung auf eines seiner reichsten und reifsten Bücher: Das Jahr der Seele. Doch soll es an Ergänzungen aus den übrigen Büchern, soweit sie notwendig sind, nicht fehlen.*)

1. Gestaltende Kunst.

Wie gestaltet George die einfachen Sinnesindrücke und welche Rolle spielen sie in seinen Gedichten?

Je schwerer wir beim Anhören dieser feierlichen Rhythmen das Ganze als Einheit fassen, je dunkler zuerst der Sinn bleibt, desto stärker überwiegen gleich eine Reihe von Klängen, Farben, Düften und Formen. (Form hier in dem räumlich-linearen Sinne verstanden.) Und dieses Uebergewicht behalten sie auch bei tieferem Eindringen, nur daß dann diese sinnlichen Eindrücke in ein deutlicheres Verhältnis zu einander treten und so auf einen Sinn deuten. Auch in den schlichtesten, am leichtesten „verständlichen“ Gedichten sind Farbe und Klang nicht nur da, um Anschauung und Stimmung zu erhöhen, sondern sie wirken als das Wesentliche — wie auf impressionistischen Gemälden das dargestellte Objekt gleichsam untertaucht in einer Symphonie von Farben- und Lichtwirkungen. Die Nachbarschaft dieser Dichtung zur Malerei läßt unsere Untersuchung bei der Farben- und Lichtempfindung einsetzen.

Einen Absagebrief hat der Dichter der Geliebten eingehändigt. Von fern sieht er zu, wie sie liest. Alles übrige fast wird Farbe:

An einer hohen Blume welchem Stiel
Entfaltest Du's
Es war das weiße Blatt, das Dir entfiel,
Die grellste Farbe auf dem fahlen Plane.

So taucht hier ein Liebesmotiv unter in einem Farbenmotiv: eine weiße Stelle auf einem fahlen Plane. Und so nahe es liegt, diesen grellen Farben-Kontrast als Symbol für jene inneren Schmerzen anzusehn, so dürfte man dem Dichter damit nicht ganz gerecht werden. Dieser Sinnesindruck spielt nicht die dienende,

*) Zitate ohne Angabe des Buches stammen aus dem Jahr der Seele. Sonst sind folgende Abkürzungen angewendet: J. d. S. = Jahr der Seele. HPA = Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal. WBH = Bücher der Hirten, Preisgedichte der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten. T. d. L. = Teppich des Lebens.

symbolisch andeutende, sondern die Hauptrolle. Eher dient das Motiv des Abschieds, um für solch ein optisches Erlebnis empfänglich zu machen. Sagt doch George einmal: „Wir sehen in jedem Ereignis, jedem Zeitalter nur ein Mittel künstlerischer Erregung.“

In ähnlicher Weise geht ein anderes, sogar sehr leidenschaftliches Erlebnis in ein Farbenerlebnis über, wenn der Tyrann Agabal einen Sklaven wegen eines geringen Verfehlers, rascher Laune folgend, niedersieht und nun bei dem Anblick verweilt wird:

Mit grünem Flure spielt die rote Lache.

Nicht überall natürlich ist das Farbenerlebnis so sehr vorherrschend. Doch herrscht in einem Gedicht (S. 22) ganz das Weiß des Winters, in einem andern (28) Kerzenschimmer, in einem dritten (29) das Spiel von Schatten und Licht im Kreis der Lampe. Der „Sieg des Sommers“ schließt:

Ruhm diesen Wipfeln! dieser Farbenstür!

Noch ein Beispiel:

Komm in den totgesagten Park und schau:
Der Schimmer fernher, lächelnder Gestade.
Der reinen Wolken unberhofftes Blau
Erhellte die Weiher und die dunklen Pfade.

Dort nimm das tiefe Gelb, das weiche Grau
Von Birken und von Buchs. Der Wind ist laut.
Die späten Rosen welkten noch nicht ganz.
Erlese, küsse sie und slicht den Kranz.

Bergiß auch diese letzten Aftern nicht,
Den Purpur um die Ranken wilder Neben,
Und auch was übrig blieb vom grünen Leben,
Verwinde leicht im herbstlichen Gesicht.

Eine herbstliche Farbensymphonie. Die Farben zuweilen einfach an die Stelle der Dinge gesetzt: das tiefe Gelb — das weiche Grau — den Purpur. Sie sind nicht Eigenschaften der Blätter und Blüten mehr, sie selbst werden zum Kranze gewunden. Ähnlich: ein Flügelschillern treibt den Knaben allzuweit — nicht der Schmetterling.

Alle Farben sind auf seiner Palette Und doch hat er recht, wenn er von sich sagt:

Wo dunkle Seelen sinnen,
Erscheinen Bilder seltne hohe.
Doch fehlt das leuchtende Erinnerung,
Die Farbe hell und froh.

Oder wenn er klagt:

Willst Du noch länger auf den fahlen Böden
Nach frühern vollen Farben spähen?

Trotz Farbenreichtums ist „Das Jahr der Seele“ nicht farbenfroh im landläufigen Sinne. Freudigkeit ist Aktivität; farbenfreudig ist ein Gedicht oder Bild, das durch frische Farben die Seele in freudige Schwingung versetzt. Diese impressionistische Poesie aber will passivische, geduldige Hingabe an den Eindruck und an seine besondere Nuance. „Es ist alles eine Frage von Nuancen“ heißt es sehr modern in den „Briefen, die ihn nicht erreichten.“

Darum das sanfte Blau, das tiefe Gelb, das weiche Grau, das lange, milde Leuchten, das erblindete Juwel, bronzebraune Inselgruppen, goldengrüne Schuppen, veichenfarbene Wolken. H.P.U. Der Abend in ockerfarbenem Leuchten verfloß. Herbstfarben: Rotgelb, gesprenkeltes Braun, Scharlach und seltsames Grün.

Es fehlt zwar nicht an freudigen Farbentönen. Wir „schauen einig in die Sommerbläue, die freundlich uns aus heller Welle winkt.“ H. P. U. im blauen Wiesental die Reiher weiß und rosafarben flüchten zum nahen See, der schläft und glänzt wie Stahl. Und in dem lockenden Gedicht „Entführung“ heißt es schön:

Baden wir im sanften Blau
Der mit Duft umhüllten Gränzen,
Werden unsre Leiber glänzen,
Klarer scheinen als der Tau.

In der Luft sich silbern fein
Fäden uns zu Schleiern spinnen.
Auf dem Rasen bleichen Linnen
Zart wie Schnee und Sternenschein.

Unter Bäumen um den See
Schweben wir, vereint uns freuend,
Sachte singend, Blumen streuend,
Weiße Netten, weißen Klee.

Und doch empfinden wir auch bei diesem Gedicht die leise Nervenanstrengung, die es kostet, alle diese Farbennuancen zu sehen, bis dann zuletzt alles untertaucht in ein durch die Wiederholung des Wortes intensiv wirkendes Weiß. Es ist etwas Unheimliches um diese Macht der Farbe über unsere Sinne. Daher: „Den blauen Raden und dem blutigen Mohn, entgeht dem kispelnden und lichten Korn!“

Besonders erfahren wir solche Macht an mehr oder weniger überraschenden Zusammenstellungen. Im Abendrot weht die weiße Fahne. Aus grünen Wogenkämmen taucht ein rosenes Gesicht. Hier fehlt es nicht an Gegensätzen zwischen Hell und Dunkel. Unter grauen Wolken hüllt sich die Erde mit beglänzendem Damaste. Von gelben Steinen im Mondlicht tritt man in düsterer Föhren Schatten. Glühn und Dunkeln bestricken wechselnd. Einmal ist es, „als ob ein Blick im Dunkeln glimme“.

Entzieht sich der Dichter so auch den hellen und goldnen Farben nicht, so hält er doch am liebsten den matten Nuancen still. Grau sind meist die Wolken, in grauer Scherbe steht eine Blume. Bleich ist ein Lieblingswort. Ein bleiches Laten deckt die Erde, ein schwarzer Fluß die bleichen Felder spreitet, — „Sprich mit den bleichen Bildern ohne Schaudern“. Rosen begrüßen dich hold noch, ward auch ihr Glanz etwas bleich. (Nuance!) Bläß sind Blütenbäume. Die Straßen, weithin deutend, werden blasser. Einen magischen Zauber übt das Wort „fahl“. Auf dem fahlen Plane, in den fahlen Oeden. „Der Abend schwül, der Morgen fahl und mühsam“, fahle Lenze. Licht war nur an der Erde vom Monde leichenfarb. Schwarze Sammetdecke dämpft Schritte im Gemach. HPL. In mattblauen Kleidern.

Die Farbe spielt bei diesem Dichter darum solche Rolle, weil sie in ihrem jeweiligen besonderen Ton ihm Erlebnis ist, ein Stück seines Seelenlebens, nicht Stück eines äußeren Objektes. Das zeigt er in den M. L. (dem Künstler Melchior Lechter?) gewidmeten Versen:

Es zittern in Deinem Lila und wehem Grün*)
Gestaltlose Stunden mit ihrem mühsamen Rinnen,
Und lange Seufzer aus Kerkern ohne Erhebung.
Dein strahlendes Blau umkleidet die wunschlosen Götter,
In Deinem Weichendunkel voll purpurner Scheine
Ist unser tödliches Sehnen. —

George müßte nicht der große Verskünstler sein, wenn er nicht ebenso fein und peinlich Klang und Geräusch nachzudichten vermöchte wie Farbennuancen. Dem Flüstern des Besirz im Süden stellt er der Stürme Orgelton und das Geräusch der ungeheuren See im Norden gegenüber. Seltene Donner schmettern durch die Fröste. Er hört das Rauschen heimatwärts gewandter Schwingen. Auf einem Halme bläst „sie“ einen Ton:

*) Auch in *L. d. L.* heißt es einmal „auf wehem Grün“.

Beginnend klang er hell und leicht
Wie von dem Ziel, das wir erreicht.
Dann ward er dumpfer, als sie sang
Vom fernen Glück — wie bang, wie bang!

Selten*) ist so deutlich wie hier die Stimmung angegeben, die der Ton trägt. Immer aber — mit Ausnahme wohl nur der eben gebrachten Beispiele — sind die Geräusche der Art, wie sie nur ein feinfühliges Ohr vernimmt: entweder so eigenartig oder so leise.

So eigenartig: Der trauten Winkel Raunen; die Welle zischt, das Korn lispelt; es zittert Seufzen aus dem Bergeschlunde; auf dem Pfade knirrt der spitze Kies; und auch die eigne Stimme schien dir rau, wenn du vernahmst verwandter Pulse Bangen; Schritt und Stimme der Geliebten rühren durch ihren besonderen Klang. Dielen und Saiten dröhnen. Diese besonderen Klangfarben entstehen dadurch, daß neben der eigentlichen Gehörsempfindung die damit verbundenen Nervenreizungen zur Geltung kommen. Wie etwas Fremdes steht es daneben und soll es auch empfunden werden, wenn Kinder Himmelslieder singen „in dieser Erde sichrem, klarem Hall“.

So leise! — Auch hier sind die matten Nuancen bei weitem im Uebergewicht. Der stille Teich, die stille Erde, die stillen Nuancen, tiefe, kalte, winterliche Stille. — Das leise Wehen, das leise Rühren der Saite, leuch anfangliches Geraun. — Oder wenn doch einmal der Wind laut ist, so nur, um den leisen Ruf einer Blinden zu übertönen (S. 71). Solche Stille wirkt um so eindringlicher durch leise Unterbrechung:

Und blicken nur und horchen, wenn in Pausen
Die reifen Früchte auf den Boden klopfen.

Wie jedem, der so fein horcht, wird ihm das Schweigen nur eine andere Art von Klang. Der Knabe lauscht in die tiefe Heimlichkeit; „ich aber horche in die nahe Nacht“; „zu lauschen auf der Winterwinde Weh, die mit den welken Einsamkeiten weinen“; in reinen Lüften hört er irgendwelche Töne hallen.

Seltam, wie wenig selbst in den Herbst- und Sommergedichten der Duft genannt wird. Aber auch die wenigen Beispiele zeigen wieder den Sinn für die besondere und für die blasse Nuance: „Die Blätter, die den Boden gilben, erzeugen neuen Wohlgeruch“ — dann: dies leichte Duffen, blasse Däfte. Wärme- und Kälteempfindungen, bei ihrer nahen und nächsten Verwandtschaft mit

*) Doch S. 116 Ein Todesvogelruf Ein Ton von Dual und Nacht bricht wie ein letzter Schrei.

seelischen Vorgängen, kommen häufiger zum Ausdruck; sowohl Abend-
schwüle wie „tiefe, kalte, winterliche Stille“; besonders aber das,
was an der Grenze sinnlichen und seelischen Erlebens liegt: Die
heißen Glieder, das heiße Leben mit heißen Händen — die Vögel
trinken frierend aus Blumenvasen. (Körperliche Wärmeempfindung.)
Erwähnt sei auch hier eine, freilich nicht so entschiedene Vorliebe für
Differenzierung: lau ist Lieblingswort. Der Wind ist lau — Im
ersten lauen Hauche wird die Hoffnung wach. — Und laues Schmiegen
trocknete den Tau. SPN. An einer Wange warmer Glätte liebt
Algal das nasse Kühl der Perlen.

Dies letzte Beispiel leitet über zum Tastsinn und zeugt schon
davon, wie sehr sich gerade dieser bei dem modernen Dichter ver-
feinert hat. Es kommt wohl einmal Tauwind mit ungestümen
Stößen. Sonst ist hier alles feine, weiche Berührung und wohl
auch nervöse Reaktion darauf. Treibt eine Schneeflocke an die
Wimper, so „zittert sie, wie wenn die Träne quillt“. „Der Lüfte
Schaukeln wie von neuen Dingen“ lockt zu neuem Abenteuer. Ein
Wind umweht uns frühlingssweich. Weich ist des Winters Schoß.
Todeswinde treffen gelinde. Reifer streichen über unsere Scheitel.
Der Schwan legt in die Kinderhand die feine, die schmeichelnde
den schlanken Hals. Mit Suchen, Tasten, Haschen wühlen
Finger in der Asche. Ein Händedruck ist leis.*) Und so werden
denn mit feinen Nerven sogar Strahlenspuren gefühlt, wie sie nieder-
tropfen aus den Zweigen; schon der Nebel ist schwer. Es gibt ein
beklemmendes Gefühl der Schwere.

Nun gibt es freilich für die Form keinen sechsten oder siebenten
Sinn; doch darf bei unserer Untersuchung wohl getrost ein Formen-
sinn dem Farbensinn parallel gesetzt werden. Da ist nun bei George
alles parkartig, teppichartig stilisiert. Nicht zufällig heißt eines seiner
Bücher „Der Teppich des Lebens“, und nicht zufällig spielt sich ein
großer Teil unseres Buches in einem Park ab. Er liebt die gerade,
starre, schlanke Linie. Der Hecken gerader Wall, den schlanken
Strauß, das schlanke Stäbchen, der Stiel der hohen Blume, des
Parkes Eisengitter, hohe Tore; Säulen, zwischen denen die Saite
dröhnt; Dämpfe, die aus Schalen steigen, gerade Pappeln, des
Weiher's Kante. Und bei Menschen: die feine Hand, die schwäch-
tigen Finger, der schlanke Hals. Aber mit dieser geraden Linie
wechselft die stilvoll geschwungene: Der Schatten kreuzt des Teppichs

*) SPN führen wir uns bei der Hand, verzücht und mit zagendem Gang —
ein in moderner Lyrik mit Inbrunst variiertes Motiv!

Ranken — den herbstlichen Ranken wilder Reben entsprechen die
starren Eisranker am winterlichen Fenster. Pfade sind vielver-
schlungen, Stege gewunden. Wenn dann auch Flammen sich zuckend
umschlingen, der Rachen schaukelt, die Saat weht, das Haar flattert,
so widerspricht das der stilisierenden Neigung dieses Dichters nicht,
der in weitem Bogen die Insel umkreist, auf breiten Marmelstiegen
geht, Vögel aus hohlen Vasen trinken sieht, im freien Bierdeck mit
den gelben Steinen die Geliebte sucht und Leuchter mit erhobenen
Armen (so!) und Ampeln und sammetblumige Tapeten liebt. Ver-
feinertste Kultur der Sinne auch hier. So bestätigt sich die Strophe
aus *L. d. L.*:

Die frühe Liebe blieb zum Licht, zu holden
Geländen, sanftem Berg und schlanker Pinie,
Zur reinen Farbe und zur klaren Linie
Und zum Gestüfter aus den Gartenböden.

Sa, er stilisiert sogar die Schlacht:

Schmal in regelgraden Ketten
Rinnen ziegelrote Bäche (SPN).

Erwähnt sei hier, wenn das auch wohl nicht mehr zum Stil
gehört, die zu den edlen Linien stimmende Vorliebe für edle Stoffe:
Damast, Marmor und dgl.

Da bei Gestaltung all dieser Sinnesempfindungen eine so große
Rolle der damit verbundene Reiz spielt, dieser aber bei verschiedenen
Sinnen etwa der gleiche sein kann, so ist eine Vermischung der
Sinnesindrücke nichts ganz Ungewöhnliches. So ist von einer
„dröhnend dunklen Diele“ die Rede: Klang- und Lichtempfindung.
Schon formelhafte ist „das weiche Grau“: Farbensinn mit Tastsinn
verschmilzt. Eigenartig: blasse Düfte: Farbe und Geruch; kühle
Strahlen u. ähnl. Hier seien auch so sonderbare Wendungen an-
geführt wie blaue Blicke, blaue Flügel, der weiße Traum, obgleich da
von Metonymieen oder Metaphern gesprochen werden könnte. Min-
destens bei den Ausdrücken „blaue Verückung“, „blaue Klarheit“
und „blaue Stunde“ (Sieh diese blaue Stunde entschweben hinterm
Gartenzelt *L. d. L.*) ist deutlich, daß hier nicht ein Abstraktum
konkret vorgestellt und nun mit einem entsprechenden Attribut ver-
sehen wird (das wäre eine Art Metapher); vielmehr empfindet der
für Farbenreize so Ueberempfindliche die Verückung genau so wie
er das Blau empfindet. Für ihn sind eben Adjektive nicht in schul-
mäßigem Sinne Attribute des Substantivs, indem sie irgend eine

am Objekt haftende Eigenschaft bezeichnen, sondern die adjektivische Verbindung ist für ihn ein Mittel, um zusammenzufassen, was er zusammenempfindet. (Vgl. zu dieser für modernste Lyrik sehr bezeichnenden Art „warmschwarze Dächerzacken, kühles Licht, weißes Lied, das klang so rot“ bei Schaukal und Ähnliches bei andern Modernen.) Sehr bezeichnend sagt Klages hierzu: Wem Linien nicht mehr klingen, Farben nicht mehr duften, Töne nicht wärmen oder kühlen der höhne den Dichter lieber einen Wahnwitzigen, als daß er mit Insektenblick seine Hautporen zähle, um ihn zu „begreifen“.

Alle diese Sinnesindrücke sind erst die Elemente, aus denen Vorstellungen und Begriffe entstehen. So sehr auch bei dem impressionistischen Dichter jene überwiegen, so kann und will er natürlich diese nicht vermeiden, zumal ein Dichter wie George, der nicht nur rein inneres Erleben schildert, sondern meistens Anregungen durch Motive von außen erkennen läßt. Ist auch dem lyrischen Dichter leztlich immer Stimmung die Hauptsache, so kann doch das Objekt sehr anschaulich herausgestellt werden, etwa wie in Uhlands „Hirtknabe“. Es entsteht also die Frage: wie weit wird Außerer objektiviert, gegenständlich, dinglich dargestellt?

Bei George sind, wie gesagt, die Sinnesindrücke stärker als gegenständliche Vorstellungen (die Attribute überwiegen weit die Substantive). Um so eigenartiger wirken dann gewisse plastische Gestaltungen, die aus einer etwas verfließenden Masse von Farben-, Licht- und Duftempfindungen und damit verbundenen seelischen Zuständen überraschend deutlich auftauchen und so fast visionär wirken.

Umkreisen wir den stillen Teich,
In den die Wasserwege münden!
Du suchst mich heiter zu ergründen,
Ein Wind umweht uns frühlingsweich.

Die Blätter, die den Boden gilben,
Verbreiten neuen Wohlgeruch.
Du sprichst mir nach in kurzen Silben,
Was mich erfreut im bunten Buch.

Doch weißt Du auch vom tiefen Glücke,
Und schäzest Du die stumme Träne?
Das Auge schattend auf der Brücke
Verfolgest Du den Zug der Schwäne.

Dies Gedicht gehört, was den realen Hintergrund seiner Stimmung anbetrifft, zu den klarsten des Buches. Gleichwohl über-

wiegt fast bis zuletzt Stimmung, Duft, Gedanke, und die Anschauung bleibt ganz im allgemeinen, bis sich das wunderbar plastische Bild der beiden letzten Zeilen heraushebt. Ähnlich werden S. 19 eine Reihe herbstlicher Einzeleindrücke ins Gegenständlich-Bildliche erst erhoben durch die Schlußverse:

Wir fahren mit dem Rahn in weitem Bogen
Um bronzebraunen Laubes Inselgruppen.

Und mit welcher Prägung ist das Vertliche gegeben in der Anfangsstrophe auf S. 15:

Wir schreiten auf und ab im reichen Flitter
Des Buchenganges heinah bis zum Tore
Und sehen außen in dem Feld vom Gitter
Den Mandelbaum zum zweitenmal im Flore.

Aber solche klar geschauten Bilder sind selten.*) Andere Gedichte, auch eben noch als Anschauung faßlich, behalten doch etwas Traumhaft-Fernes, weil die an Farbe, Ton und Form haftende Stimmung das Gegenständliche fast verschluckt. Z. B.:

Trauervolle Nacht!
Schwarze Sammetdecke dämpft
Schritte im Gemach,
Worin die Liebe kämpft.

Den Tod gab ihr Dein Wunsch.
Nun siehst Du bleich und stumm
Sie auf der Wahre ruhn.
Es stecken Lichter drum.

Die Lichter brennen ab.
Du eilest blind hinaus,
Nachdem die Liebe starb —
Und Weinen schallt im Haus.

Aber noch viel mehr entgleitet uns die Anschauung in anderen Gedichten, auch solchen, die sich doch auf ein Gegenständliches zu beziehen scheinen. Vgl.:

Entflieht auf leichten Rähnen
Berauschten Sonnenwelten,
Daß immer mildre Tränen
Euch eure Flucht entgelten.

Seht diesen Taumel blonder,
Lichtblauer Traumgewalten
Und trunkenen Wonnen sonder
Verzückung sich entfalten.

*) Doch sei noch auf die prachtvolle Erinnerung an Jugendtage des Knaben im Park (S. 40) hingewiesen und manches Plastische im T. d. L.

Wenn man das Entgleisung nennt, so ist George oft entgleist. Woher diese übertriebene Scheu vor allem Gegenständlichen? Hier ist eine interessante Beobachtung zu machen. Dinge sind in der Sprache nur durch Begriffe darzustellen; jedes Wort bezeichnet ja zunächst etwas Allgemeines, hat den poesiefreudigen Charakter der Abstraktion an sich. Schiller sagt darüber in Briefen an Körner geistreiche Worte, wie schwer es sei, aus diesem spröden Gestein der Allgemeinheiten die besondere Gestalt zu modeln, die dem Dichter vorschwebt. Wenn darüber selbst der große Ideendichter klagt, wie viel schwerer würde solche Klage im Munde eines impressionistischen Dichters wiegen! Freilich werden ja Begriffe immer mit Hilfe von Anschauungen vorgestellt. Ich kann den Begriff Blume nur so denken, daß ich mir eine möglichst wenig, aber doch irgendwie bestimmte Blume vorstelle. Aber diese mir gewohnte Art der Vorstellung kann von der des Dichters himmelweit verschieden sein, und wieviel andere Worte gehörten dann erst dazu, um die bestimmte Anschauung zu erreichen, die er wollte!*) Und wie leicht kann durch eine verfehlte Anschauung die Stimmung, das innere Erlebnis, worauf es letztlich ankam, zerstört werden!

Nun sind aber gegenständliche Vorstellungen, weil komplizierter, leichter durch das Wort zu verfehlen als die Bezeichnung der bloßen Sinneseindrücke. Zumal, wenn die Nuancen so liebevoll bezeichnet werden, sind da in der Auffassung nur noch leise Gradunterschiede möglich. Außerdem sind sie keine Abstraktionen, sondern wirken unmittelbar. So läßt sich Stimmung wecken und halten. Und in diesem Bestreben entgleitet dem Dichter das Gegenständliche, taucht nur hier und da aus verschwommenen Umrissen auf, um ja diese Gesamtstimmung nicht zu stören. Daß er anschaulich sein kann, hat er freilich bewiesen.

Aber damit wäre das Problem nur von der technischen Seite gesehen. Es läßt sich tiefer fassen, und wir kommen damit auf das Wesen Georgeseher und verwandter Aesthetenkunst. Für den schlichten

*) Es gibt freilich auch Begriffe, die fast so unmittelbar wirken wie Sinneseindrücke. Solche werden bevorzugt. Einmal die Tages- und Jahres- und Lebenszeiten: späte Rosen, späte Rebe pflügen, später Mondabend, späte Erde; der letzte Vogelruf; der alte Wald — zu jungen frischen Stämmen. (So etwa das Verhältnis des Alten und Späten zum Jungen und Frischen!) Sodann der Begriff der Leere und Fülle. Er streckt in die leere Nacht die leeren Hände. Er will alles, was an schöner Saat geblieben, „aus vollen Händen“ vor ihr niederschütten. Man sieht leicht, daß hinter solchen Begriffen Raum und Zeit stecken, also Anschauungsformen.

und einfachen Sinn sind Farbe, Duft, Ton und Linie die Form, in der sich die Dinge uns darbieten, und will er daher die Dinge schildern, so kann er es nur mit Hilfe jener Formen tun. Auch der modernste Dichter muß das, auch George. Aber hier beginnt die Eigenart. Er hat irgend ein Erlebnis — gleichgültig ob wirklich oder nur in der Einbildung —, indem er es aber zur Form gestalten will, wird die Form selber ihm zum Erlebnis, so daß nun weniger deutlich und eindrucksvoll das ursprüngliche, gegenständliche Erlebnis da steht — also etwa in dem zuerst erwähnten Gedicht die trauernde Geliebte —, als vielmehr einige „Formen“ in dem hier angewandten Sinn, Sinneseindrücke, als künstlerischer Eindruck zurückbleiben: der hohe, welke Stiel, der Farbenkontrast zwischen Weiß und Fahl. Das, was zunächst Mittel sein sollte, wird Selbstzweck, und unsere zu Anfang gestellte Frage: Wie wird das Erlebnis Form? findet ihre unerwartete Ergänzung in der zweiten Frage: Inwiefern wird die Form wieder zum Erlebnis? Es ist demnach begreiflich, daß alles Gegenständliche hier mehr, dort weniger zurückgedrängt wird und die bloße Impression in den Vordergrund tritt. Hierin gleicht George anderen Modernen, wie Dehmel, unterscheidet sich aber von ihnen durch größere Stilisierung. So sieht das aus, was man *l'art pour l'art* nennt. Einen ähnlichen Prozeß werden wir im folgenden öfter finden, überall, wo sich Gegensätze finden, die in einem ähnlichen Verhältnis von Form und Inhalt (Stoff) stehen (bes. Laut : Bedeutung).

Hören wir, wie über diese bedeutsame Eigenart Richard M. Meyer (Preuß. Jahrb. 1897) schreibt: „Frühere Kunst suchte uns die Dinge selbst vorzuzaubern: die moderne will uns den Eindruck der Dinge erwecken. Sie malt nicht ein Haus, eine untergehende Sonne, sondern sie sucht den seelischen Eindruck zu reproduzieren, den auf uns der Anblick des Hauses, des Sonnenunterganges macht. Und so nun auch hier: der Dichter träumt sich so recht hinein in sein Ideal, bis das himmlische Jerusalem gleichsam greifbar vor ihm steht; nun aber zeichnet er es nicht nach, sondern gibt uns die Eindrücke, die die Vision in ihm erweckt. Da fehlt denn wohl die klare Deutlichkeit der Linien, dafür aber wirkt alles mit, was im Gemüt anflingt: verwandte musikalische Klänge, symbolische Gestalten, Gleichnisse — alles nur Mittel zu dem Einen Zweck, den Würdigen eine schöne Welt vorzutäuschen, wie ihre Sinne, wie ihre Seelen sie begehren.“

Nehmen wir wieder hinzu, daß der Eindruck sich zu dem Dinge

selbst wie Form zu Stoff verhält, so haben wir in dieser Ausführung nur eine Bestätigung des eben Gesagten. Nur daß m. E. bei keinem der „Formalismus“ so stark ist als bei George; denn auch für Dehmel ist die Impression doch schließlich nur eine neue Art, die Sache zu sehn, während hier nicht selten ästhetischer Genuß in rhythmisch geordneten Sinneseindrücken (und seelischen Empfindungen) das erste und letzte bleibt — Traumkunst, alles Gegenständliche auflösend und verhüllend.

So viel von der unmittelbaren Gestaltung dessen, was, durch die Sinne von außen gewonnen, dem Lyriker doch auch inneres Erleben geworden ist. Um so mächtiger drängt sich überall das ursprünglich Seelische hervor. In einer sehr großen Anzahl der Gedichte ist irgendwelche Anregung durch äußere Motive nicht mehr zu erkennen; wir beobachten reines Gefühlsleben, und was in den Versen sinnlich faßbar ist, bleibt ganz Symbol. So in dem Gedicht:

Keins wie dein feines Ohr
Merkt, was tief innen singt,
Was noch so schüchtern schwingt,
Was halb sich schon verlor.

Keins wie dein festes Wort
Sucht so bestimmt den Trost,
In dem, was wir erlost,
Des wahren Friedens Hort.

Keins wie dein fromm Gemüt
Bespricht so leicht den Gram,
Der eines Abends nahm,
Was uns im Tag gegläht.

Da die innere Welt komplizierter ist als die äußere, so lassen sich die Gefühle nicht haarscharf sondern. Ich gruppriere vier Paare von Gegensätzen: Lust und Unlust, Ruhe und Unruhe, Zuneigung und Abneigung, Ehrfurcht [und Verachtung]. Die ersten beiden Paare gehen auf den Zustand der Seele in sich, die anderen setzen sie in ein Verhältnis. Alle vier Gefühlsweisen aber durchkreuzen sich.

Für Lust und Unlust stehen dem Dichter alle die reichen Mittel der Sprache leicht zur Verfügung. Hier kommt auch die bisher übergangene Geschmacksempfindung in bildlich formelhafter Verwendung zu ihrem Recht: süße Schauer, herbe Schwermut u. dgl. Was durchgehends auffällt, ist die feinere Art des Leidens und der Freude: tief und still. Die „laute Freude“ wird abgewiesen (S. 25). Man hört von tiefer Lust, halben Seufzern, stiller Trauer. Trotz manchen

freudigen Klanges ist der Zug zur Traurigkeit überwiegend. Er strebt einmal, sich traurig zu machen: „Damit ich deine Trauer teile.“ — Wie Lust und Leid verschwifert sind, empfindet er, wenn er von „quälenden Lüften“ singt und sorgt, „daß nicht der süße Schauer in neues Leid euch hülle“.

Irgendeine Unruhe ist der Anlaß jeder dichterischen Leistung. *Cor nostrum inquietum est* heißt es nicht nur in der Religion, sondern auch in der Dichtung. Diese Unruhe in die Verse gleichsam hineinzittern lassen ist die geheime Kunst der „Bewegung“, wie sie etwa in Goethes „Ueber allen Gipfeln“ in reinsten Höhe erscheint. Doch ist dies Gefühl, wie jedes andere, auch der Gestaltung fähig, d. h. der Darstellung durch das Wort und seine Bedeutung. Ausdrücke für Wärmeempfindung streiften schon daran: heißes Leben, mit heißen Händen tasten. Ebenso auf der Grenze zum Seelischen stehen Herz- und Pulsschlag: du schläferdest das immer laute Pochen. Verwandter Pulse Schlagen. — Dann rein innerlich: es rührte mich dein Schritt und deine Stimme. — Am häufigsten ist die Unruhe ein Bangen, oft auch ein Hoffen oder beides: da ist Beklommenheit, beklemmendes Gefühl der Schwere, Befangenheit; da ist banges Fragen, der Busen ist zage, ein Wort der Geliebten erschreckt beide Liebenden; wir hören vom grausamen Schicksal, grauser Nacht. Ein Lieblingswort ist „mahnen“:

Wenn trübe Mahnung noch einmal uns peinigt
Und Schreck in unsre goldnen Lande streut.
Vgl. mahnende Gespenster, von einem Fluch gemahnt u. a.

Daneben aber unverhülltes Flehen, mühevolleres Werben, kühne Wünsche; glühende und bange Bitte. Alle diese Unruhe ist aber doch keine wilde Verzweiflung, sondern in ihrer Art leise und geheim. Und was die meisten Gedichte durchzieht, ist ein Verlangen und oft auch schon ein Uebergang aus Unruhe zur Ruhe. „Uebergang zu stillern Gefühlen, wie Du sie allein noch liebst“. „Ich erhoffe Vergessen, Ruh und blassen Traum.“ Aus Erinnerung quillt „leiser Trost“. Er will „sanfte Worte“ lernen, um ihr Gemüt zu beruhigen. Wenn daher von innerer Ruhe gesungen wird, so ist es nicht die innere Ruhe jener Kinder, die in „sicherem klarem Hall“ singen, sondern die Ruhe der Müdigkeit: müdes Staunen, müd gewordene Pein. Oder Erinnerung an die Kinderzeit, wie in einem seiner schönsten Gedichte, das von fröhlicher Unruhe zu einem Bild voll heimlichsten Friedens übergeht:

Gemahnt Dich noch das schöne Bildnis dessen,
Der nach den Schluchtenrosen kühn gehascht,
Der über seiner Jagd den Tag vergessen,
Der von der Dolben vollem Seim genascht?

Der nach dem Parke sich zur Ruhe wandte,
Trieb ihn ein Flügelschillern allzuweit,
Der sinnend saß an jenes Weiher's Rante
Und lauschte in die tiefe Heimlichkeit. . . .

Und von dem Ufer moosgekrönter Steine
Verließ der Schwan das Spiel des Wasserfalls
Und legte in die Kinderhand, die feine,
Die schmeichelnde, den schlanken Hals.

Wir finden also eine gedämpfte Unruhe und eine müde Ruhe.

Damit hängt zusammen, daß in diesen Gedichten, die in der Mehrzahl doch auf irgend ein inneres Verhältnis zwischen Mann und Weib deuten, das Wort Liebe kaum genannt wird, geschweige denn eine heiße Leidenschaft zum Ausdruck kommt.*) Die Stärke des Gefühls, aus Haltung und Stimmung manchmal zu ahnen, gelangt nicht zum Wort. Man hört nur von Dankbarkeit (Heil und Dank Dir, die den Segen brachte) und einmal die Anrede „Geliebtes Kind!“ Kinder ziehen Blumen groß und betrachten sie mit Blicken „liebepoll und hell“. Winde brausen zärtlich. Das ist alles. Nur in Geberden kommt zuweilen das Gefühl zur Geltung: Du kamest, und wir halten uns umschlungen. In Träumen unsre Arme sich verschränken. Dein feuchtes Auge küßte meine Seele. — Und so wirkt denn auch die Liebe, die man ja freilich bei dem beständigen Zusammenwandern der „Beiden“ zwischen den Zeilen liest,**) impressionistisch, d. h. sie bleibt etwas, was der Dichter wie einen Eindruck auf sich wirken, wie den Wind auf einer Harfe spielen läßt; denn die sonst gewohnte Art der Liebe als einer Leidenschaft trägt für ihn zu sehr den Charakter des Willens, des Verlangens. Darum findet sie hier ebenso wenig eine Stätte wie der Haß.***)

Um so mehr ist er empfänglich für den Eindruck des Großen, Erhabenen, Ernststen, Feierlichen, das uns überwältigt und zu Ehrfurcht nötigt. Klages nennt seine Dichtung mit treffendem Wort:

*) In früheren Büchern, besonders SPN und BPS etwas häufiger; immerhin seltener als gemeinhin bei Lyrikern.

**) Bei der Unbestimmtheit aller Umrisse kann man die Frage nach Zahl und Identität der weiblichen Gestalten gar nicht stellen.

***) Auch in früheren Büchern finden sich Ausdrücke wie „heiße Bier“ SPN S. 74 selten.

„liturgisch“. Warum, das werden wir noch öfter sehen. Hier zeigt es sich in Ausdrücken wie: mein heilig Streben, der geheiligte Efebe, in feierlichen Weisen, der strenge Tempel, die heilige Zunge, die heiligen Gezelte, ernste Gestirne, Bilder seltne hohe, innig hohe Sitten, stolzes Leben, große strenge Gedanken; fromm Gemüt, fromme Freundin. Im T. d. L. ist dieser priesterliche Ton noch stärker. — Dem entspricht die Verachtung „roher Spiele“. Man erinnert sich hierbei dessen, was oben über stilvolle Formen, Säulen, Opferschalen und Ampeln gesagt ist.

Gefühle mischen sich noch leichter als Sinneseindrücke: frohes Grauen, trübe Liebe; Leiden, das uns bang und müde macht.

Beide bisher besprochenen Seiten der unmittelbaren Gestaltung finden wir zusammen, wenn seelische Vorgänge durch sinnlich Wahrnehmbares, Gebärden und dgl. dargestellt werden: in der Kunst des Erratenlassens (Scherer, Poetik S. 237). George ist ein Freund der bedeutenden und edlen Gebärde; alle genannten Gefühle weiß er auf diese Art zu veranschaulichen. Lust und Unlust: die Blume hängt das Haupt; der Reiche senkt das Antlitz auf den Purpur; es schwenkt jemand ein frohes Banner. Und im bewußten Gegensatz der Moderne zu älteren Zeiten heißt es: wir werden nicht mehr starr und bleich, wir zucken leis und dulden weich. In Lächeln wird jede Träne scheu begraben. Gedämpfte Unruhe: Beibend wähltest Du mich zum Begleite. Sie wird zucken, um ihm abzuwinken. Du streichst zürnend über deine Locken. Vergebliches die Arme spannen! Schwächtigen Fingers spielt der Reiche [unruhig] mit dem köstlichen Kleinod. Schön die Todesahnung des Freundes, der „eines Morgens vor dem Schnitt der Saat die Hände traurig vor die Stirne tat.“ Müde Ruhe: Du sitzt in Gedanken. Dein Auge hängt an der Leere. Dein Auge schweift träumerisch. Hier schreitet man nicht laut. Leis ein Händedruck. — Liebe: ein warmer Anruf. SPN. Lauschest Du des Feuers Gefange, lagert sich neben Dein Knie meine Wange, mit Zagen genießt sie Dein zartes Warm. — Legst in Mitleid Du mir die Haare. — Ehrfurcht. „Und sprach allein und rein mit Stern und Wolke.“

Liebt nun der Philosoph reinliche Scheidung, so zeichnet sich des Dichters Welt durch möglichst fließende Grenzen und möglichst weitgehende Kommunikation aller Teile aus. Wir sahen das schon bei den Sinneseindrücken als einen besonders modernen Zug; aber auch das gegenständlich Geschaute ist nicht so fest umgrenzt, daß es nicht in ein anderes hineingesehen werden könnte, ja mußte. Wir sahen

schon, wie leicht die gegenständliche Vorstellung durch das Wort verfehlt werden kann; denn seine Bedeutung ist gewöhnlich für die Vorstellung zu weit und allgemein (z. B. Wald), für den mit der Vorstellung verbundenen Gefühlston zu eng und leer. So entsteht ein doppeltes Bedürfnis: einerseits die Vorstellung näher durch eine zweite zu bestimmen, andererseits die damit verbundene Empfindung durch einen analogen seelischen Vorgang zu erhellen. Diese beiden verwandten, aber doch verschiedenen Gestaltungsweisen, die freilich oft zusammentreffen, werden gewöhnlich unter den nicht immer klaren Bezeichnungen: Vergleich, Bild und Metapher zusammengeworfen; darum sind hier ein paar allgemeinere Worte nötig.

Von einem Vergleich möchte ich nur da reden, wo irgend eine Seite oder Eigenschaft eines Gegenstandes an einem anderen wieder gefunden wird. Man nenne etwa eine Decke „rohbraun“; so bleibt das Gemeinsame nur die Farbe, und die Gegenstände stehen himmelweit von einander. Solche Vergleiche zur Erhellung einer ganz besonderen Nuance mag der Dichter wohl auch einmal gebrauchen, aus der gewöhnlichen Sprache herübernehmen. An sich ist das nichts Poetisches, sondern sieht einer begrifflichen Bestimmung zu ähnlich. Vielmehr wird der Dichter auch bei solchen übernommenen Vergleichen ganz unwillkürlich beide Gegenstände in eins schauen. Wenn Georges von bronzebraunem Laube singt, so dient das Wort Bronze nicht mehr nur zur näheren Bestimmung der Nuance, sondern das Laub wird als Bronze irgendwie empfunden. Erst diesen Prozeß möchte ich als Metapher bezeichnen (oder Bild, ein Unterschied, der in diesem Zusammenhange keine Bedeutung hat) und streng von jenem Vergleiche trennen. Denn das ist eben die königliche Gabe der Phantasie, zwei Dinge so in eins zu schauen und alles Trennende in der Vorstellung dabei so aufzuheben, daß bei diesem schöpferischen Akt ein Neues, Reicheres, Bedeutenderes entsteht.

Bloße Vergleiche sind selten bei George. Etwa wenn „die Leiber klarer scheinen als der Tau“, was anschaulich wirkt, weil die verglichenen Dinge wenigstens in einem Bilde nebeneinander, wenn auch nicht ineinander gesehen werden. Sind aber „Linnen zart wie Schnee und Sternenschein“, so ist nicht nur ein *tertium comparationis* in der Zartheit zu sehen, sondern das Linnen wird in der Vorstellung zu Schnee, um dann noch duftiger zu bloßem lieblichen Schein sich zu verflüchtigen. Ganz ähnlich, wenn umgekehrt der Schnee ein „Leichentuch der kahlen Auen“ wird.

So wird die Vorstellung in ihrer Besonderheit verdeutlicht. Es kann aber auch, wie oben angedeutet, eine innere Empfindung, ein Vorgang des Seelenlebens durch einen anderen erhellt werden, wie in Allmers' Felleinsamkeit: „Mir ist, als ob ich längst gestorben bin“ — oder bei Heine: „Mir ist, als ob ich die Hände auf's Haupt Dir legen sollt.“ Das nenne ich im folgenden Analogie. Beide Gestaltungsweisen — Bereicherung des Sinnlichen durch Sinnliches, des Seelischen durch Seelisches — gehen naturgemäß oft nebeneinander her. Der Schnee als Leichentuch — dies Bild ist darum so bekannt und beliebt, weil hier Anschauung ebenso zu Anschauung (weißes Tuch: Schnee) wie Gefühl: Gefühl (Trauer um Tote: Winterstimmung) passen.

Sedenfalls kommt es hier darauf an, zu zeigen, ob mehr das Verlangen nach Anschauung oder mehr dasjenige nach Stimmung zu solcher Ueberschreitung der begrifflichen Grenze, zu solcher Bereicherung des Gegenständlichen führt. Beides finden wir ungefähr gleichmäßig wirkend. Der Mond als leichte weiße Wolke; Gras und Furche versteinend; Schattenschleier; hängende Nebel; Strahlenspiuren, die tropfen, und Glanz, der entfließt — das ist so ziemlich alles, was sich in diesem Buche als reine Metapher ansprechen ließe, als jenes Ineinandersehen. In den letzten Beispielen ist lustig Zerfließendes konkreter und fester geworden. Aber wenn es im herbstlichen Parke heißt: „Du sprichst mir nach, was mich erfreut im bunten Buch“ — so dürfte es schwer fallen, die Vorstellungen Park und Buch künstlerisch zu vereinigen. Der Vorgang des gemeinsamen Wanderns durch den Park wird empfunden wie das Lesen etwa zweier Kinder in einem bunten Bilderbuch. Die Anschauung stützt hier höchstens das Wörtchen „bunt“. Solche Analogie gebraucht, wie oben erwähnt, gern ein „als ob“: „Mir ist, als ob ein Blick im Dunkel glimme. Die Wimper zittert, wie wenn die Träne quillt. Als ob wir in den alten Wald der Sage träten [Du wirst begrüßt], als ob einen Tag nur fern. Wie in Fesseln geschmiedet, jammert die Seele. Von den drei Weisen, die „vom Dorf der blöde Knabe“ kennt, hat die zweite „tugendhafte Weihe“,

Als ob sie Schwestern, die beim Spinnrad saßen,
Und Mägde jängen, die in langer Reihe
Vor Zeiten zogen auf den Abendstraßen.

Unsere Ausbeute auf diesem Gebiete mag freilich dürftig scheinen. Das kommt daher, weil die Phantasie viel zu beweglich ist, um bei einer Trennung des Seelischen und Sinnlichen stehen zu bleiben,

wie wir sie bisher voraussetzten. Das ist ja ihr urältestes, natürlichstes Recht, die Dinge zu beseelen oder, wohl noch besser gesagt, die Seele in den Dingen zu entdecken. Damit ist eine unermeßliche Bereicherung beider Gebiete gegeben, die hier keine Schranke trennt. Denn auch der umgekehrte Prozeß, die Versinnlichung des Seelischen, der Empfindungen und Gedanken nimmt seinen Lauf. Beides Metaphern, die aber doch gesonderte Betrachtung fordern. Beide so alt wohl wie Sprache und Denken. Ist doch jedes Reflexiv, auf ein Ding angewandt, eine Beseelung (z. B. der Fluß krümmt sich), ist doch jede Darstellung eines seelischen Vorganges eine Versinnlichung (z. B. Schmerz ergriff ihn)! Und doch ist zwischen beiden Gestaltungsweisen ein wesentlicher Unterschied. Die Beseelung ist natürlicher, naiver, unmittelbar überzeugender. Die reiche Welt erinnert in unzähligen Gestalten und Gebärden heute noch wie einst so zwingend an seelisches Leben, daß hier uralte Vorstellungen sich immer wieder erneuern und auch bereichern müssen. Um dagegen das Geistige über ein gewisses Maß gegebener, z. T. sehr eindringlicher Formeln hinaus bis in seine feineren Verästelungen darzustellen, dazu gehört die Differenziertheit einer höheren Kultur.

So reich daher die Beseelung in diesem Buche wirkt, so ist sie doch nicht so charakteristisch für den Dichter als die Versinnlichung. Ein Baum tiefhängend sucht nach Halmen; die Welle zischt wie im Verdruß; der Wind braust zärtlich um uns; eine Tageskerze, die uns nicht; Flocken, die am bleichen Laken weben. Das sind die überzeugendsten Beispiele, weil hier das Motiv, das zu solcher Belebung veranlaßte, deutlich ist. Aber auch sonst wird es uns nicht schwer, dem Dichter zu folgen, wenn der Duft lacht, die Blut stirbt, des Herdes Flammen zuckend sich umschlingen, die Traube schlummert in klärender Haft, Straßen weithin deuten, der Gartenwald guten Abend bietet, wenn Blumen warten, Blumen uns erkennen und dergl. Moderner muten höchstens hier die matten und die differenzierteren Gefühle an wie in folgenden Beispielen: die müde Luft, der träge Bogen, die schauernden Basalte; dein Finger flieht scheu die müden [Kränze].

Ganz anders steht es mit der Versinnlichung. Es fehlt zwar nicht an Konventionellem. „Tahre flossen . . .“ eine so alte Wendung, daß es auch nicht überrascht, wenn „das Flehen mir entfließt“. Auch findet sich das Symbol, eine sinnliche Vorstellung als Zeichen für Geistiges, Abstraktes. „Meiner Jugend Eden; Blumen, hergeholt aus reichem Leben“ (etwa gleich Erinnerungen. S. 50.).

Unter Leides Schlacken glimmt noch ewig klarer Freude Funken. Im T. d. L. und HPL. spielen die Symbole eine große Rolle. Doch das nur nebenbei. Wichtiger ist hier zu zeigen, wie gewisse abstrakte Begriffe von dem Dichter völlig als konkret empfunden werden. Schon allerlei Zusammenstellungen lehren das: du ergehst dich „mit ihm (dem Leide) und mir“. Du bist mir Glanz und Glaube; durch der Länder Wunder, Marmor der Paläste, Grauen in den heiligen Gezelten; von Durst und Schlaf umflutet. Schlaf also hier genau so mit den Sinnen empfunden wie Durst. Ähnlich: Da steigt aus grünen Wogenkämmen ein Wort, ein rosenes Gesicht. So ist es denn nicht bloß die „Unzulänglichkeit“ der Sprache, sondern ein ganz ungewöhnlich stark sinnlich gefärbtes Empfinden*) für Seelisches, was diesen künstlerischen Prozeß bei ihm anregt: Spröde Freuden, die zersprungen sind; mit den welken Seelen [zugleich?] sollen sich die Pfade neu beblümen; die Klagen flattern in die höchsten Nester; Tage brennen wie Wunden; aus finsternem Tag entfuhr ein Todesruf. Einer trinkt das heiße Leben des anderen. Der Weise flieht nicht nur vor dem Wolke zu seinen Träumen: er setzt sich unter seine Träume. Glück kann man pflücken, Glanz der Trauer auf den Händen tragen. Langsame Stunden weisen über dem Fluß; ja, aus Scheidestunden rinnen Tränen. Schreck wird in die goldenen Lande gestreut. Es gibt zerknitterte Seelen, welke Einsamkeiten.

Es wird hier schwer, sich eines Vergleiches mit älterer Dichtung, etwa mit Goethe, zu enthalten; aber es müßten erst umfassendere Einzeluntersuchungen vorliegen, um mehr zu erkennen als das Eine, daß das Abstrakte wohl früher nie in diesem Grade konkret empfunden wurde. Jedenfalls ist diese Versinnlichung wohl zu unterscheiden von dem poetischen Bilde, das, mehr oder weniger ausgemalt, symbolisch etwas Geistiges veranschaulicht. Z. B. Heines:

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
Hat Sturm und Ebb' und Flut,
Und manche schöne Perle
In seiner Tiefe ruht.

*) Aber dieser Ausdruck, hier der Kürze halber gewählt, darf nicht so verstanden werden, als handle es sich um naive-sinnliche Friche der Auffassung. Vielmehr werden auch seelische Vorgänge so passiv, leidend, impressionistisch empfunden wie äußeres Erlebnis; also ebenfalls — mit kühner Uebertragung — durch die Sinne. Es ist gewollte Kunst. Der Sinnesnerv fühlt sich gewissermaßen in das „Leiden“ hinein, auch wo keines vorliegt; denn nur mit seiner Hilfe kann der Moderne „erleben“.

Die paar dafür angeführten Beispiele (oben S. 448) zeigen, wie wenig unserem Dichter an solcher Veranschaulichung oder Objektivierung liegt. Die Versinnlichung, wie wir sie beschrieben, ist vielmehr geeignet, das Abstrakte so subjektiv empfinden zu lassen wie Farbe (welche Einsamkeiten), Wärme (Tage brennen wie Wunden), Härte (spröde Freuden u. a.) und andere Sinnesindrücke. Konnte man auch zu Goethes Zeit schon „Menschenhaß aus der Fülle der Liebe trinken“, so sind „zerknitterte Seelen“ doch wohl ein Beispiel für modernere Kühnheit. Auch hier kann man sehen, wie die Form Selbstzweck wird. (Vgl. oben S. 441.)

Ganz ähnlich steht es mit der Personifikation. Was oben nach Eifers Vorbild (Prinzipien der Literaturgeschichte) Beseelung genannt wurde, geht meist unter diesem Namen. Ich möchte denselben nur hier anwenden, wo es sich um die persönliche Auffassung abstrakter Begriffe handelt. Wenn die Blumen warten, so sind sie darum noch lange nicht als Person, sondern als Blumen gedacht, die eine Seele haben. Heißt es aber bei Heine:

Die alte Liebe erscheint,
Sie stieg aus dem Totenreich,
Sie setzt sich zu mir und weinet
Und macht das Herz mir weich.

— so muß in der Tat die Liebe als Person vorgestellt werden: man könnte sie malen. Ist auch die Personifikation bei allen Dichtern zuweilen nur angedeutet, zuweilen als Hauptmotiv breit ausgeführt, so sind wir doch gewöhnt, wie in diesem Beispiel, sie als einen Beitrag zur Anschaulichkeit anzusehen, wie ja die Plastik gern Abstraktionen als Personen darstellt. So auch bei George, wenn er singt von der Liebe sachten Schlaf im Blumenfelde, von der Liebe, die kämpfte und starb, von letzter Güte, die das herbstliche Land weise mit glänzendem Damast verhüllt, wohl auch — formelhafter — von der Stunden Flucht, vom Schoß des Friedens. Aber kaum einmal verweilt er bei solchen Gestalten. Zu wirklicher Anschauung bedürfte es doch hier und da ein paar leiser Striche, die zur Ausmalung, zur plastischen Gestaltung hülften. Und wer nun gar vermag noch etwas persönlich Gestaltetes zu schauen, wenn es heißt: Will sich mein Trost an deine Wehmut schmiegen, so wird sie zucken, um ihm abzuwinken? Ähnlich: Wünsche, die auf unteren Sprossen des Altars vernehmlich wimmern; das Lied ist fühllos; der Dichter neigt den Rüfen junger Jahre verneinend sein Haupt; trübe Mahnung streut Schreck in die Lande. Ruf, Mahnung, Trost sind

gar zu abstrakt, als daß sie so im Vorbeigehn gewissermaßen — denn keiner dieser Töne wird angehalten — sich als Person schauen ließen. Was also will der Dichter damit? Es liegt ihm weniger daran, daß wir die Abstrakta als Personen außer uns schauen, sondern sie als Wesen nachempfinden, die Sinnesindrücke haben wie wir, die sich schmiegen, zucken und wimmern können. Damit ist wiederum gezeigt, wie für George die Form so zum Erlebnis werden kann, daß sie gelegentlich zum Selbstzweck wird. Vgl. auch hierzu: die Winterwinde weinen, der Abendhauch winkt.

Ein Dichter wird nun entweder wie George den verschiedenen Nuancen oder wie mancher andere den verschiedenen Stärkegraden seiner Erlebnisse gerecht zu werden trachten. Er kann beides, aber eins wird meist überwiegen. Bei George fehlt das zweite fast ganz. Auf dem „Wie?“ der Empfindung liegt überall der Nachdruck, selten auf dem „Wie sehr?“ Das heißt: es fehlt die Neigung zur Hyperbel. Wohl singt er von einzig wunderbarem Grün, einzig schönen Rosen; auch findet sich die verneinende Hyperbel: so herrlich wie in keinen Maiennächten; mir ist kein Weg zu steil und weit; und solche Wendungen stimmen ganz gut zu dem priesterlich-erhabenen Tone. Aber heiße Leidenschaft wüßte auch diese Seite des Erlebens in reichen und mannigfaltigen Formen zu gestalten.

Diese Beobachtung stimmt zu dem, was im folgenden über die Tonstärke und das Tempo seiner Verse zu sagen ist. Ueberhaupt ist die Hyperbel, an der Phantasie und Temperament in gleicher Weise beteiligt sind, wohl geeignet zum Uebergang von der Gestaltung zur Bewegung.

2. Bewegung.

Richard M. Meyer hat in seiner kürzlich erschienenen Stilistik auf die Notwendigkeit einer Prosa- und Verse-Rhythmik hingewiesen und selbst eine Reihe wertvoller Anregungen dazu gegeben. Noch schwieriger zu schreiben ist eine Rhythmik der Poesie oder, wenn man will, der gebundenen Rede, sobald man nämlich zu der Einsicht gelangt, daß hier ein innerer Rhythmus des Vorstellungs- und Gefühlsverlaufs von einem äußeren der Versform unterschieden werden muß. Eine Unterscheidung freilich, die nur in der Theorie möglich ist, da der äußere Rhythmus ja von Haus aus den Sinn hat, den inneren

auszudrücken — die aber in einer Untersuchung doch nötig ist, weil einmal die äußere Versform selten der inneren Bewegung ganz adäquat ist und weil zweitens dem Dichter, soweit ihn der Vers nicht einengt, daneben alle rhythmischen Mittel der Prosa auch zur Verfügung stehen.

Aber wo, von welcher Seite ist dieser innere Rhythmus zu fassen? Hier müssen wir von vornherein gestehen: das, was von der inneren Bewegung des Dichters in die Verse hinübertönt, ist das eigentlichsste Geheimnis des künstlerischen Prozesses, in dessen Tiefe weder philologische Akribie noch ästhetisches Drumherumreden gelangen kann. Man kann nur sagen, ob man etwas davon empfindet oder nicht, kann das Gedicht vorlesen, um dieses Zarteste, Innerste zu übermitteln.

Gleichwohl gibt es einige typische Formen, in denen sich die Bewegung äußert und die sich erkennen und vergleichen lassen. Und so dürftig und schematisch diese Formen gegenüber dem, was sie ausdrücken sollen, scheinen mögen, so bedenke man bei dem folgenden ersten Versuche, daß hier ja garnicht die Absicht vorliegt, den ganzen Reichtum inneren Erlebens in ein paar Schablonen zu fassen, sondern in den typischen Formen der Sprache, in denen jener sich äußern muß, einen Anhalt zu gewinnen für den Vergleich verschiedener moderner Dichter und der Moderne mit älterer Lyrik. Für solch einen Vergleich genügen eine Reihe typisch wiederkehrender Züge.

Die rechte Fragestellung läßt sich hier nur gewinnen, wenn wir uns durch den Rhythmus an die Verwandtschaft der Dichtung mit der Musik erinnern lassen — wie die Gestaltung an die bildende Kunst mahnt. In solcher Erkenntnis hat Kurt Benndorf in seinen „Hymnen an Zarathustra“ (Naumann, Leipzig 1900) vielen Gedichten musikalische Bezeichnungen beigegeben wie *f.*, *p.*, quasi *due voci*, *agitato* u. ä. Bei der inneren sowohl wie bei der äußeren Rhythmik kommt alles an auf die drei Fragen nach Tempo, Tonstärke und Aufbau. (Quantität, Akzent, Gliederung der Verse und Strophen zu einem Ganzen.)

Die Tonstärke: Benndorf blieb Ausnahme und wird es wohl bleiben. George sagt nicht, wie er seine Gedichte gelesen haben will. Dennoch läßt sich ein *forte* und *piano* unterscheiden und sagen, daß das letztere vorherrscht. Das läßt sich nicht nur aus dem Inhalt vermuten, der ja meist Erinnerung, Entsagung, Trauer, heimliches, wortloses Verstehen und andere feine, stille Gefühle gibt; auch nicht nur aus dem priesterlichen Geheimnisdunkel, in dem das Gegen-

ständliche und Begriffliche dieser Dichtung bleibt. Auch die Form spricht dafür.*)

Einmal durch die Wortstellung. Es herrscht die einfache, gewohnte Wortfolge des Aussagesatzes vor, die für das Ohr stets etwas Beruhigendes hat. Nur wenige Gedichte (12, 37, 43, 64, 93, 109) enthalten Aufforderungen und als solche ein leichtes *forte*, das sich durch Wiederholung steigert. Einmal wird ein Bild in Form eines Ausrufes eingeführt:

Flammende Wälder am Bergesgrat,
Schleppende Ranken im gelbroten Staat!

Doch sinkt dann der Ton bald wieder herunter. Ähnlich S. 45. Nur ein Gedicht ist ganz und gar verzweifelter Ausschrei — *forte* steigend zum *fortissimo*:

mf Dies Leid und diese Last: zu bannen,
Was nah erst war und mein!
← Vergebliches die Arme Spannen
Nach dem, was nur mehr Schein!

f Dies heilungslose sich Betäuben
Mit eitlen Nein und Nein!
← Dies unbegründete Sich-Sträuben!
← Dies Unabwendbarsein!

mf Beklemmendes Gefühl der Schwere
Auf müd gewordner Pein.

f Dann dieses dumpfe Weh der Leere.
ff O dies: Mit mir allein!

Der höchste Grad der Erregung ist hier noch durch die Interjektion *O!* angedeutet, die ich nur noch einmal fand, ebenfalls am Schluß steigender Sätze: *O* Minnen der glückseligen Minuten! — Ein Gedicht beginnt: Ja, Heil und Dank dir, die den Segen brachte! Sonst kaum eine Interjektion im ganzen Buch.

Also Aufforderung, Ausruf, Interjektion, gewaltfame Unterbrechung der gewohnten Wortfolge sind es demnach, die den Ton verstärken, besonders wirksam, wenn wir zu Anfang in eine starke Bewegung hineingerissen werden. Das alles bei George selten. Natürlich fehlt es auch in den „leisen“ Gedichten nicht. Sie würden sonst zu eintönig sein. Aber gerade, daß schon eine leise Umstellung,

*) Bei dieser Betrachtung des inneren Rhythmus beschränkt sich die Untersuchung in Anbetracht der Schwierigkeit und Neuheit der Probleme noch entschiedener als sonst auf das J. d. S.

ein leiser Ausruf so deutlich hervortönt, zeugt für die gehaltene Stimmung des Ganzen.

Ich schrieb es auf: nicht länger sei verhehlt . . . Schon dies „nicht länger“ hebt sich durch die kleine Umstellung heraus. Statistisch läßt sich dergleichen freilich nicht behandeln; hier müßte schon Nachprüfung des Lesers durch lautes Lesen stattfinden.

Innerhalb dieser Gehaltenheit des Tones gibt es aber doch leises An- und Abschwollen. Jeder zum Hauptgedanken aufsteigende Vorderatz kann schon ein *crescendo*, jeder Nachatz ein *diminuendo* sein. Es würde zum Beispiel bei Schiller und anderen Pathetikern leicht zu zeigen sein, wie ihnen der Vorderatz zur Steigerung dient. Aber wenn wir auch bei George jeden Vorderatz schon ein wenig in diesem Sinne empfinden, so tritt das doch nicht stark hervor, außer wo sich damit der Parallelismus verbindet. Denn er liebt überhaupt die Parataxe mehr als die Hypotaxe, dem feierlichen Stil entsprechend, dem alles wichtig, nichts Nebensache ist. Charakteristisch der sonderbare Vers: Uns schreckten deine Worte und du meinst: . . . wo es in Prosa etwa hieße: „als“ oder „indem“.

Die einfachste Keimform des Parallelismus ist die Wiederholung; auch diese schon steigernd, besonders wenn sie durch neue Worte verstärkt wird; z. B.

Du singst das Lied der summenden Gemarken,
Das sanfte Lied vor einer Tür am Abend.

oder:

Den Schlaf, aus dem sie froh und schön erwacht,
Der Liebe sachten Schlaf im Blumenfelde.

Der eigentliche Parallelismus ist, ästhetisch betrachtet, die Entfaltung eines Gesamteindruckes, Gesamterlebnisses in zwei oder mehrere Teileindrücke — sei es aus dem Bedürfnisse der Anschaulichkeit, der begrifflichen Klarheit oder dem des Nachdrucks und der Steigerung. Steigernden Wert hat er jedenfalls immer, da mit jedem neuen Gliede der Gesamteindruck deutlicher und mächtiger wird; z. B.

Der Lüfte Schaukeln wie von neuen Dingen,
Am grauen Himmel brechend milde Feuer
Und Rauschen heimatwärts gewandter Schwingen
Verkündet mir ein neues Abenteuer.

Hier ist ein *crescendo* von der ersten bis zur dritten Zeile, weil jede folgende sich mit dem Eindruck der vorhergehenden verbindet und bereichert zu einem Gesamteindruck. Diese Art der Steige-

rung liegt dem Dichter besonders gut, der seinen Eindrücken so gern stille hält.

Wenn jetzt die Nacht, die lockende, besternte,
In grüner Gartenau es nicht erpäßt,
Wenn es die bunte, volle Blumenernte,
Wenn es der Stutwind nicht verrät.

(Vgl. 16, 21, 24, 25 u. ö. Ganze Gedichte bestehen aus Parallelismen, wie 37, 38, 40 — vgl. oben S. 453 —, 74, 105 u. a.) Und so bringt die schon erwähnte Vorliebe für Parataxe auch da den Eindruck des Parallelismus hervor, wo ganz Verschiedenes in derselben Satzform aneinandergereiht wird. Dieser Parallelismus der Satzform, den George sehr bevorzugt, erzeugt eine gewisse Eintönigkeit, die eben nur durch leises Anschwellen der Tonstärke erträglich wird. (Vgl. bes. S. 15.) Besonders eindrücklich wird solcher Parallelismus immer erst dann, wenn die ersten Wörter zweier Glieder völlig übereinstimmen (Anapher). Auch diese Form ist häufig, aber wie in dem oben genannten Beispiel erhält diese Stellung immer nur ein mattes Formwort (wenn, daß, der u. a.); nie fand ich die eigentlich nachdrucksvolle Anapher wie etwa in Goethes „Gesang der Geister“:

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhle,
Wind mischt von Grund aus
Schäumende Wogen.

Solcher Nachdruck würde das zarte Gewebe dieser Formen zerreißen.

Ein Abschwollen zum *piano* läßt sich meist nur dadurch feststellen, daß die hier genannten Merkmale fehlen. So Nebensätze, die Gesagtes nachträglich ausführen oder erklären, besonders Relativsätze. Oder eine einfache, schlichte Aussage, die zwischen lebhaften Steigerungen eine schöne Ruhe darstellt, z. B.

S. 13. Die reifen Trauben gären in den Bütteln.
S. 12. Die späten Rosen wellten noch nicht ganz.

und öfter. Sehr eindrücklich am Schluß eines bewegteren Gedichts,

S. 24. Wie leicht, daß hinter jenen Höhenzügen
Verborgene eine junge Hoffnung schläft!
Beim ersten lauen Hauche wird sie wach.

Das Tempo ist von der Tonstärke nicht reinlich zu trennen. Neigt doch der Chorsänger bei einem *forte* unwillkürlich zur Beschleunigung, beim *piano* zur Verlangsamung — zum großen Ver-

druf des Dirigenten. Daß das Tempo trotzdem seine besonderen Gesetze hat, sei hier nur angedeutet, da bei George zwischen *lento* und *allegro* ungefähr daselbe Verhältnis herrscht wie zwischen *piano* und *forte*. Je mehr Verben, je mehr Handlung, je mehr Ausruf und Befehl, desto unruhiger das Ganze. Der Ruhe verbreitende Bestandteil des Satzes ist das Substantiv, soweit es nicht durch flüchtige Aufzählung beweglich gemacht wird. Statt dessen erscheint es hier meist breit und wichtig, von bedeutungsvollen Attributen umgeben, in feierlichem Zuge. Die Fülle der angeführten Beispiele mag dafür zeugen. Wichtig ist, daß gerade in den Ausgängen, den Kadenzten, das Ruhende überwiegt. (Vgl. S. 21, 22, 29, 36, 37, 30, 31, 41, 43, 45 u. ö.)

Von einem Dichter, der es so liebt, den einmal angeschlagenen Ton langsam ausschallen zu lassen, ist eine besondere Kunst rhythmischen Aufbaues nicht zu erwarten. Ich verstehe darunter natürlich nicht eine logische Disposition, sondern jene Einheit, zu der sich der Gefühls- und Vorstellungsverlauf zusammenschließen pflegt. Etwa jener allgemeine und ursprüngliche zweigliedrige Rhythmus, der, von einer Vorstellung ausgehend, sich dann zum Gefühl oder Gedanken erhebt; so in Eichendorffs „Es war, als hätte der Himmel“ — oder jener dreigliedrige in Goethes „Auf dem See“, wo die frische Naturfreude des Anfangs (1) durch Ueberwindung inneren Zwiespalts (2) zu einer höheren, reineren, beruhigten Anschauung (3) hinaufgeläutert wird. Bei George ist solche Rhythmik darum nur selten zu spüren, weil meist nur ein Glied da ist, eine Empfindung zum Ausdruck gelangt. Des Formkünstlers Gedichte sind in diesem Sinne zum Teil formlos. Freilich mit einigen Ausnahmen (bes. 17 und 21); besonders seine Vorliebe für dreistrophige Dichtungen bringt es in diesem Buche (nicht z. B. im T. d. L.) mit sich, daß zuweilen drei Parallelismen aufeinander folgen und durch gleichmäßige Steigerung eine rhythmische Einheit erzielen (so oben S. 453 und S. 37, 43, 54 und noch deutlicher 95 und 96). Dieser Scheu vor rhythmischer Gliederung entspricht, daß nicht selten auch ein Abschluß fehlt, so daß der angeschlagene Ton noch weiter klingt und erst in uns allmählich verhallt, besonders wenn eine stimmungsvolle Frage am Schluß steht:

Und wer hat jemals Blumen weinen sehen?

Das allerwichtigste Mittel zum Ausdruck des inneren Rhythmus ist der äußere. Freilich ist er aus einem Mittel zum Zweck (so un-

bewußt man hier auch die Entstehung sich denken mag) nebenbei auch zu einem Selbstzweck geworden; das zeigt sich darin, daß er nicht überall dem Empfindungsverlauf folgt (wie in den freien Rhythmen), sondern seine eigenen Gesetze hat: Versfuß, Vers und Strophe. In Gedichten voll wechselnder Empfindungen wird bei gleichbleibendem Rhythmus oft ein Widerstreit zwischen Form und Inhalt entstehen. Das braucht kein Nachteil zu sein; vielmehr dient das Gleichmaß der Form nicht selten zur künstlerischen Beruhigung und Abrundung des Mannigfaltigen. Bei George ist das nicht nötig; der einheitlichen Stimmung entspricht im „Jahr der Seele“ (bis auf eine Ausnahme) regelmäßiger Vers- und Strofenbau.

Wenn er auch in früheren Büchern sehr verschiedenartige Strofen und Versformen meistert, so ist doch die Georgesche Strophe *κατ' ἐξοχήν* ohne Zweifel der Vierzeiler aus fünffüßigen Jamben.

Ich beginne mit dem leichter zu bestimmenden Tempo. Daß ein Daktylus lebhafter als ein Trochäus, ein Anapäst frischer als ein Jambus wirkt, ist unbedingt klar. Auf 122 Seiten sind hier nur 10 Beispiele für jenen schnelleren, dreiteiligen Takt zu finden; eine Bestätigung des oben über das *Lento* Gesagten.

Schwieriger wird das Problem, wenn wir die Tonstärke, den Akzent, hinzunehmen und von fallendem oder steigendem Rhythmus sprechen, wobei wir uns im vorliegenden Falle füglich auf Trochäus und Jambus beschränken dürfen. Im allgemeinen gilt bekanntlich jener als der feierliche, dieser als der frischere. Da nun bei George der Jambus weit überwiegt, so läge demnach hier ein Widerstreit zwischen innerem und äußerem Rhythmus vor? Das kann nicht sein; denn gerade die jambischen Strofen der drei ersten Zyklen schreiten sehr feierlich dahin. Also muß die Voraussetzung falsch sein: der Trochäus gerade kann durch seinen wuchtigen Einsatz, der zu frischer Betonung auch der übrigen Hebungen verleitet, sehr frisch wirken: Brüder, laßt uns lustig sein! (Günther). Und der Jambus hat oft durch seinen weichen Anfang etwas, das sich zum Ausdruck feierlicher Stimmung wohl eignet: Du bist wie eine Blume. Es kommt in der deutschen Metrik bei dem Unterschied zwischen steigendem und fallendem Rhythmus nicht viel heraus. Wichtiger ist die Frage, ob die Hebung sich nur durch den Ton oder auch durch die Länge von der Senkung unterscheidet, d. h. ob deutsche Qualität oder antike Quantität vorherrscht. Die Entscheidung darüber kann freilich nur aus dem Gedicht im Ganzen, aus seiner Stimmung, entnommen werden durch nachfühlendes Lesen. Sie wird aber in den meisten Fällen nicht schwankend

sein. Nach dem Qualitätsprinzip empfundene Verse neigen oft zum Staccato und können dann nur zu frischeren Gesängen verwendet werden: Brüder, laßt uns lustig sein! Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd! Herz, mein Herz, was soll das geben? Seine Härte verliert dieser deutsche Vers erst und wird modulationsfähig für alle möglichen Gefühle: dadurch daß Haupt- und Nebentöne sich deutlich abheben. Während man z. B. in dem Verse:

Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!

jede Hebung ziemlich gleich stark betonen wird, lösen sich die Nebenhebungen deutlich ab in den Versen:

Selig, wer sich vor der Welt

Ohne Haß verachlet.

oder:

Du bist wie eine Blume.

Aber gerade weil dieser Wechsel vom Haupt- und Nebenton selbst innerhalb des jambischen oder trochäischen oder eines anderen Schemas jeder Empfindung nachzugehen gestattet, darum verliert jene aus dem Eingang gewonnene Scheidung innerhalb der „deutschen“ Verse so ziemlich ihre Bedeutung — nur daß der trochäische Einsatz und der männliche Ausgang wuchtiger, der jambische Einsatz und der weibliche Ausgang im allgemeinen weicher erscheint, besonders wo beide Momente verbunden auftreten. (Vgl. die beiden letzten Beispiele.)

Bei George ist die Beurteilung aber insofern einfacher, als er meist dem antiken Schema huldigt. In Platens „Grab am Busento“ ist es nicht nur der wuchtige Einsatz, was dem Ganzen einen so feierlichen Ton gibt; es ist vor allem das trochäische Zeitmaß in antikem Sinn (lang: kurz), was diese Wirkung hervorbringt. Man vergleiche Lessings:

Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben?

mit Platens:

Mächtlich am Busento lispeln.

Wer nur ein leises Verständnis für Poesie hat, liest jenen Vers betont: unbetont, diesen lang: kurz.*) Besonders bei Nachbildung feierlicher griechischer Metren, vorzüglich des trochäischen Tetrameters,

*) Beides natürlich eum grano salis zu verstehen. Die Länge hat zugleich den Ton.

tritt dieser Versbau auf. (Alexander Pfilanti von W. Müller. Wenn der Blüten-Frühlingsregen usw., Faust II, und oft bei dem alten Goethe u. ö.) Aber auch in jambischen Versen, so dem jambischen Trimeter:

Das Recht des Herrschers üb' ich aus zum letzten Mal.

(Schiller. Braut v. M.)

oder im „Blankvers“; denn obgleich dieser, mehr auf englischen Traditionen fußend und im dramatischen Dialog gehörig abgeschliffen, meist ganz zu einem deutschen Vers geworden ist, so hat doch in kunstvollen Strophen, in Sonetten und Stanzas, der fünfßüßige Jambus in antikem Sinn noch immer eine große Rolle gespielt. Aber während man z. B. bei Goethes Zueignung noch schwanken kann, ob das antike Gleichmaß beim Lesen mehr hervorgehoben oder mehr aufgelöst werden soll, so ist in Georges fünfßüßigen Jamben der feierliche Gleichklang unzerstörbar, wie aus Erz gegossen. Wieder ein Zeichen dafür, wie sehr ihm (und zwar in jedem Buche deutlicher) der äußere Rhythmus, also die „Form“ zu einem selbständigen Erlebnis wurde! Man vergleiche etwa einen Vers aus Goethes Zueignung:

Und alles war erquickt, mich zu erquickten.

Einmal die Zäsur und dann dieses ein wenig betonte mich in der Senkung hebt in diesem goethischen Vers das Gleichmaß reizvoll auf, trinkt den Vers mit deutschem Blut, erweckt ihn aus seiner schönen Starrheit zum Mitleben, zur Teilnahme an der Empfindung der Worte, die ihn bilden. Demgegenüber ist für George eine solche Strophe kennzeichnend:

Ich lehre dich den sanften Reiz des Zimmers
Empfinden und der trauten Winkel Raunen,
Des Feuers und des stummen Lampenflimmers.
Du hast dafür das gleiche müde Staunen.

In diesen wie in allen jambischen Versen des Buches fehlt die Zäsur. Die wenigen Fälle, in denen der Sinn eine solche zuließe, müssen sich dieser Auffassung unterordnen; denn dieser Vers hat sein ehernes Gesetz in sich und läßt die Gefühle nicht mit sich spielen. Ebenso wenig gibt es etwas wie Nebenton, geschweige in einer Senkung*). Und die oben gesperrten Silben zeigen beispielsweise,

*) Es lassen sich freilich zahllose Beispiele finden für Nebenton in der Hebung; etwa: aus blühendem und blinderem Metall (HWN), mit beglänzendem Damaste, jugendlichen Streit u. a. Aber das Ebenmaß des Ganzen nötigt, jede Markierung dieses Unterschiedes aufzugeben. In der Quantität vollends hat der Hauptton hier gar nichts vor seinem schwächeren Bruder voraus.

wie gleichmäßig und ruhig diese Verse zum Ende hin abfallen, mit Vorliebe weiblich endend: — u — u — u. Meistens ist der Höhepunkt in der fünften Silbe schon erreicht:

Schema: $\overline{u - u - u - u - u - u - u}$

Das ist eintönig, und das soll es sein. Ebenso wie die Liturgie das Monotone liebt, aus dem dann jeder leisere Unterschied um so wirksamer hervortritt. Zu dem priesterlich-feierlichen Tone, den wir kennen lernten, zu seiner Vorliebe für stilisierte Ranken, für gerade, schöne Linien stimmt dieser regelrechte Faltenwurf der Verse sehr gut. (Vgl. unten S. 461 und HPA S. 72: Ebenmaß der Klänge.)

Die wenigen*) trochäischen Verse des Buches (etwa in 7 Gedichten) sind fast durchweg kürzer und lebhafter; z. B. Zieh mit mir, geliebtes Kind! (s. o. S. 436.) Aber so „deutsch“ ein solcher Anfang auch anmutet, so sind auch diese Gedichte gegen das Ende hin alle in streng antiker Form gedacht:

Sachte singend, Blumen streuend,
Weiße Nelken, weißen Klee.

Diesem hohen Formalismus steht es an, das Enjambement nur selten anzuwenden (z. B. auf den ersten 45 Seiten nur 5mal). Je selbständiger aber so jeder Vers wird, desto loser ist der Zusammenhalt der Strofe. So kommt es denn nicht selten vor, daß der Satz aus der einen in die andere hinüberspielt. Auch ist die Anordnung der Reime nicht peinlich genau. Irgendwo muß eben auch bei dem größten Formtalent der ungewöhnlichen Strenge eine kleine Nachgibigkeit entsprechen.

Die Strofenzahl schwankt im Jahr d. S. zwischen 2, 3 und 4 (nur 2mal 5), drei überwiegt. Jede Strofe (mit etwa 1 Ausnahme vom Hundert) hat 4 Verse. Im T. d. L. hat jedes Gedicht 4 Strofen, jede Strofe 4 Verse, — auf 93 Seiten! So hoch steht ihm also die Zahl als künstlerische Form! So hoch die Form überhaupt, Vers und Strofe. Im ersten Gedicht des T. d. L. forscht er „bleichen Eifers nach Strofen, drinnen tiefste Kummernis.“

*) In anderen Büchern wendet er häufiger mannigfache Rhythmen an neben dem auch sonst vorherrschenden Jambus. Aber auch da gilt, daß Quantität in antikem Sinne als Prinzip angestrebt wird. Vgl. S. 93 im T. d. L. den Kretikus — u — | — u — | — u —. Jedenfalls ist von freierer zu strengerer Form eine Entwicklung da. In HPA noch malerischer Rhythmenwechsel in demselben Gedicht; S. 68:

Die Märkte sind über und Saiten und Singende schweigen.
Wie hab' ich heiß gespäht!

Wie diese Vorliebe für kunstvoll-kostbare Strofen mit anderem, schon Besprochenem zusammenhängt, zeigt der Vers aus HPA: In alte Lande laden Bogenhallen, schlanke Kolonne, und Licht, in dem getragne Strofen schallen . . .

Noch immer ist von demjenigen Material des Künstlers nicht die Rede gewesen, was dieser Dichter mit der allergrößten Meisterschaft beherrscht: vom Klang des Lautes und der Silbe und im Zusammenhang damit vom Reim (Endreim). Laut und Silbe können zur Gestaltung ebenso beitragen wie zur Bewegung; aber die Beurteilung wäre hier zu subjektiv, als daß wir nach diesem Gesichtspunkt die Besprechung hätten auseinanderreißen dürfen. Und eine selbständige Behandlung fordert dieses Gebiet schon darum, weil der Klang dem Dichter doch schließlich in noch höherem Maße Selbstzweck wird als der Rhythmus.

Unmittelbar zur Gestaltung von Sinneseindrücken hilft die Lautmalerei im engeren Sinn, die Kunst nämlich, Gehörs- und Tastempfindungen nicht nur auf dem Umweg durch den Wort Sinn, sondern unmittelbar durch die mit dem Sprechen verbundenen Gehörs- und Berührungsempfindungen zu vermitteln: halbe Seufzer hingehaucht — du singst das Lied der summenden Gemarken, das sanfte Lied — Namen erdonnern oder kispeln wie Bitten — HPA. aus grellem gelben Seidenstoff, aus rohem Gold, die stechend grelle Weltenkrone — T. d. L. die frühe Liebe blieb zum Licht. — Hier malt der Klang der Vokale und Konsonanten entsprechende Klänge. Berührungsempfindungen dagegen sind ähnlich verwertet, wenn der Frühlingwind weich weht, wenn die Hand lange spielend in die kühlen Strahlen taucht, wenn Stürme stieben oder in ungestümen Stößen kommen. Aber auch ein hell und dunkel können Silben malen: Die dröhnend dunkle Diele, dunkle Luft u. a. Doch wirken meistens alle drei oder zwei dieser Möglichkeiten zusammen. Es knirrt der spitze Kies, ein Bettler dudelt, ein Blinder leiert, Kinder trillern; Rauch steigt zu grauem Wolkenraum; Flügel schillern, Sommerbläue winkt aus hellen Wellen; man geht durch kispelndes und lichtiges Korn. Es sind also harte und weiche Konsonanten, helle und dunkle Vokale, die Hartes und Weiches, Helles und Dunkles malen; und George tut das mit feiner Zurückhaltung.

Inneren Erlebnissen aber entsprechen keine Laute. Es scheint zwar zuweilen so. Dem Mergen z. B. mögen etwa harte und zischlaute willkommen sein wie: Tod und Teufel! Poß Blitz! Doch würde sich hier außer in wenigen vereinzelt Fällen nichts Sicheres

feststellen lassen, und bei George spielen solche Gefühlslaute keine Rolle. Sie würden aus dem gehaltenen Ton seiner Dichtung zu grell herausklingen. Dagegen sucht er wie die meisten Lyriker die innere Bewegung dadurch zu verstärken, daß zwischen dem Wort, das die Empfindung trägt, und seiner Umgebung Gleichklang entsteht. Ein Beispiel erläutere das:

Zu lauschen auf der Winterwinde Weh,
Die mit den welken Einsamkeiten weinen.

Drei Worte sind hier vor allem Träger des Gefühls; einmal „Weh“ und „weinen.“ Sie verstärken sich schon gegenseitig durch Alliteration, das Gefühl aber geht von ihnen mit hinüber (durch dieselbe Kunst) auf Winterwinde und welk; — sodann „Einsamkeit“, und es ist, als klänge mit dem „ei“ auch der Gefühlswert dieses Wortes in das „weinen“ mit hinüber. Hier wirkt also nicht mehr der reine Lautwert einer Silbe, sondern der Gefühlswert, den sie durch das Wort erhält, in dem sie steht. Alliteration: Wir laben uns am langen, milden Leuchten. Ein Leiden, das uns müde macht. Die Blume hängt das Haupt. Vgl. *L. d. L.* heb das Haupt. Heiße Hände. Ernst und einsam. Das Herz litt heftig. Dies Leid und diese Last. Bleiche Bilder. Gleichklang: Wir bitten lang und vielerlei. Der trauten Winkel Rauen. Ein Ton, der „wie einst noch immer mich zum Weinen zwingt.“*)

Aber wie wir alles, was Form ist, bei George zum Selbstzweck werden sahen, so am entschiedensten Silbe und Laut. Sie dienen nicht nur durch ihren Klang zum Ausdruck mannigfacher Empfindung, sie haben ihr eigenes Leben. Nach einem in der Einleitung zitierten Wort ist „in fargen Silben Schall der Urzeit wie in tausenden Muscheln versfangen. Den löst und verlaublich der Dichter.“ Es ist das so zu denken. Irgend ein Erlebnis innerlicher Art drängt ihn zur Sprache; aber indem er die Worte wie Geister beschwört, ihm Schmerz oder Lust zu deuten, wird ihr geheimnisvoller Klang ihm ein neues, nicht minder großes Erlebnis, dem sich die Seele des Künstlers öffnet — und beide Empfindungen verschmelzen symbolisch zu etwas Neuem. Das ist das Geheimnis der Wortkunst.

Alliteration: In Zusammensetzungen: goldengrün, bronzebraun, Grabesgrüne; Attribut und Substantiv: junge Jahre, buntes

*) Erwähnt sei hier ein Wortspiel, das Gedankengegensatz durch Lautdifferenz symbolisiert: Und über das Leid siege das Lied! *HPL.*

Buch, reiner Rauch, nahe Nacht, weiße Winter, heiße Hände, köstliches Kleinod, helle Höhen, blasse Blume, bunte Blumenernte; einmal: Blaue Blicke, Blumen blonde frohe. Ähnlich Verb und Verbalbestimmung: verneinend neigen, du fassst fragend, Trauer teilen, sie heilige die Haine, er saß sinnend, Schätze verschwenden, Tau trocknen, er sang selten, schnell verschleißten, schüchtern schwingen. (*HPL.* Wärmender Odem, **Seete** baut — hier merkt man: die Wahl des seltsamen Verbs ist durch die Alliteration bestimmt.) Dann Paarbegriffe: von Birken und von Buchs, Glanz und Glaube, ernst und einsam, Kraft und Klang, feucht und falb. Von den zahllosen Beispielen sonst nur ein paar bezeichnende: Wenn uns dies leichte Duften oder leise Wehen mit lang vergeßner Freude nährt; Steine, die in meiner Straße staken; des Dunkels dichte Mähne; Vögel flogen südwärts an den See. *L. d. L.* Ich bin Freund und Führer dir und Ferge. Besonders reich an Alliterationen ist die Strophe:

Den **Blauen** Raden und dem **Blutigen** Moehne,
Entgeht dem **Hispelnden** und **lichten** Korn,
Durchwandert diese **Waldung** Sinnes ohne
Und jeden **vielverschlungnen** Pfad **von** vorn.

Gleichklang der Konsonanten: Erlese, küsse sie; die Flocken weben am bleichen Lafen; Mir ist, als ob ein Blick im Dunkel glimme; sich bespiegeln im kristallinen Lüster; des stummen Lampenflimmers; verließ der Schwan das Spiel des Wasserfalls. Durch der Länder Wunder. Das *L*, das *S* und Nasallaute machen hier Musik.

Gleichklang der Vokale war in den letzten Beispielen z. *L.* auch schon vorhanden. Da hierin der allergrößte Zauber dieser Sprache liegt, so teile ich hier immer ganze Verse und Strofen mit. Solche Affonanzen wirken um so nachhaltiger, als sie meist in den Hebungen stehen, die, wie wir sahen, lang und feierlich auszuhalten sind; überhaupt kommt dadurch der vokalische Reichtum zur Geltung. Gern schließt ein Vers mit gleichen Vokalen:

Zu meinen Träumen floh ich vor dem Volke.
Es knirzte auf dem Pfad der spitze Kies.
Mit der Verheißung neuer Freude
Bereden mich die Winde lind.
Ihr kennt die Linien unsrer hellen Welten.
Vergeßliches die Arme spannen!
Dann dieses dumpfe Weh der Leere!
Der eines Abends nahm,
Was uns im Tag gegläht.

Der in der Ferne bis zum Himmel schwillt.
Die reifen Früchte auf den Boden klopfen.

T. d. L. so sagt dem blinden Kind
Die Kühle an, daß schon der Abend kam.

Nicht selten entspricht diesem Doppelflang des zweiten Teiles eine andere Assonanz im ersten Teil des Verses. Als Musik wollen Verse genossen sein, wie:

Ihr Rufer junger Jahre, die befehlen . . .
Zur stillen Insel, zum gelobten Port (T. d. L.)
So schwarz wie Nacht, so bleich wie Lein (T. d. L.)
Die Steine, die in meiner Straße staken.
Wenn alles wankt und blaßt und sinkt und splittert.
Durch später Erde schwere Fülle strich.

Oder 3 Hebungen haben den gleichen Vokal:*)

Die grellste Farbe auf dem fahlen Plane.
Die brennend einer fremden sich bekennt.
Mit eittem Keim und Keim.
Der von der Dolden vollem Seim genascht.
Willst Du noch flüchtig späte Rede pflegen.
Die Keiser streichen über unsere Scheitel.
. . . Wir in den alten Wald der Sage traten.

Gekreuzte Stellung:

Wir zucken leis und dulden weich.

Wie die Alliteration, so hilft auch der Gleichklang, Zusammengehöriges zu binden: Besonders Attribut und Substantiv: braunes Laub, der fahle Plan, der laue Hauch, die trübe Liebe, der strenge Tempel, der schlank Hals, die langen Strahlen, der frohe Ort, banges Fragen, dunkle Luft, der gelbe Schmelz. — Süß und schwül.

Auch findet sich öfter der Binnenreim, der ja nichts anderes ist als solcher Gleichklang in der reinsten Form: Wenn ihr Todeswinde mich gelinde träft; Oh unsre Pracht und ihre sich verliere; aus heller Welle; Gestalten um uns tilgte und Gewalten; und sprach allein und rein mit Stern und Wolke; Geführt vom Sang, der leis sich schwang, ihr ward er leicht, der Ufergang; hängen und rauschen viele Saitenspiele.**)

*) In H.M. ist diese Kunst fast noch verschwenderischer ausgebildet:

§. 57. Alle Lampen flackern bang.
§. 62. In alte Lände laden Bogenhallen
§. 65. Ich höre einer Flöte fernes Sehnen.

***) Merkwürdig ist zuweilen die raffinierte Kunst der Abtönung von [dunklen zu hellen Vokalen. Zwei ähnliche Beispiele:
T. d. L.: Ist dies der Ort von Klagen, Tränen, Schwüren.
J. d. Seele: Den Edelstein aus Blüten, Tränen, Schimmern.

Mit ganz wenigen Ausnahmen haben die Gedichte Endreim (in der üblichen Weise ab ba oder ab ab oder aa bb). Ein paar Besonderheiten zähle ich kurz auf. Merkwürdig, daß George in 3 Gedichten sich mit Assonanzen begnügt (wie Nacht: Gemach). Zwei Hebungen reimen §. 93 (Fahr Dir: Haar Dir; gold noch: hold noch; verwehrt ist: beschert ist). Beinahe an einen Schüttelreim erinnert: „Kummer schwer“ auf „Schlummer her“. (Vgl. dazu die artistische Leistung im T. d. L. Seite 89. Reime: fern klagt, lind wiegt, gern fragt, wind schmiegt; leis auf, blühen tot, Kreislauf, glühen rot; Traumhold, zug lenkt, Traumbergold, Flug schenkt; bang neigt, Gesicht winkt, Sang schweigt, Licht sinkt.)

Im übrigen muß man sich der schönen vollen und nicht selten neuen Reimfügungen freuen, wenn auch Freiheiten wie Spruche: Tuche, wonnesam: Bräutigam nicht ganz fehlen und wenn es auch einmal „Armen“ heißt um des Reimes willen (wärmen). Die Mehrzahl der Reime ist weiblich, dem metrischen Charakter der Verse entsprechend. Im übrigen liebt er neue Reime; daher stehen besonders am Versende oft seltenere Worte, Fremdworte u. dgl. Espe: Tresse, Damaste: Aste, Narden: warden, Mäandern: wandern, Tapeten: eingetreten, Mode: Tode, Böden: Deden, Giese: riese, Glanz: Monstranz, Bösche: verlösche, blonder: sonder (Präposition am Ende des Verses), Dudelt: sprudelt, Trillern: stillern, kredenzen: Lenzen, Leben: Efeben. T. d. L. Wunder: jegunder.*)

Alle diese Reize nun, die die Sprache bietet, Alliteration, Assonanz, Binnenreim, Endreim, verwendet der Dichter in so gedrängter Fülle, daß kaum eine Strophe zu finden ist, in der nicht mehrere „Wortkünste“ zusammenwirken. Ich gebe zum Schluß ein paar Beispiele für diese ganz ungemeine Kunst: Assonanz und Binnenreim:

Wir standen Hand in Hand am Strand.

Alliteration und Assonanz:

Wilde Wunde wieder blutet.
Beim ersten lauen Hauche wird sie wach.
[Und legte in die Kinderhand,] die feine,
Die schmeichelnde den schlanken Hals.
Doch tritt von dem basalteneu Behälter.
T. d. L. Die schweren Mehren auf den schlanken Stengeln.
Um bronzebraunen Laubes Inselgruppen.

*) Reime wie mittäglicher: wegessicher empfindet G. nicht als kühn. Das hängt mit dem oben über das Gleichmaß seiner nach quantitativem Prinzip gebauten Verse zusammen. Haupt- und Nebenton scheidet er kaum.

Ein besonders bezeichnendes Beispiel des Gleichklanges, ein Gedicht, durch das sich wie ein leiser Schrei die Silbe „ei“ zieht — besonders im Endreim —, in dem es aber auch an Alliteration nicht fehlt, beschließe diesen Teil.

Wir werden nicht mehr starr und bleich
Den frühern Liebeshelden gleich.
An Trübsal waren wir zu reich.
Wir zucken leis und dulden weich.

Sie hießen tapfer, hießen frei
Trotz ihrer Lippen manchem Schrei.
Wir litten lang und vielerlei,
Doch schweigen müssen wir dabei.

Sie gingen um mit Schwert und Beil,
Doch Streiten ist nicht unser Teil.
Uns ist der Friede nicht mehr feil
Um ihrer Güter Weh und Heil.

Aber der Laut ist gewissermaßen nur eine Seite des Wortes, die akustische. Das Wort selber — für den Künstler zunächst auch Form zum Ausdruck des Erlebnisses — wird in derselben Weise wie der Laut zu einem neuen, selbständigen Erlebnis eigener Art. Wenn George die Dinge mit „Namen“ benennt, so tut er es nicht nur, um sie dadurch uns zu vermitteln, sondern es ist etwas von einem priesterlichen Weiheakt darin.

Des Sehers Wort ist wenigen gemeinsam.
Schon als die ersten kühnen Wünsche kamen,
Zu einem seltenen Reiche, ernst und einsam,
Er fand er für die Dinge eigne Namen.

Die hier erdonnerten von ungeheuern
Befehlen oder kispelten wie Bitten,
Die wie Paktolen in Rubinenfeuern
Und bald wie linde Frühlingsbäche glitten.

An deren Kraft und Klang er sich ergezte.
Sie waren, wenn er sich im höchsten Schwunge,
Der Welt entfliehend, unter Träume setzte,
Des Tempels Saitenspiel und heil'ge Zunge.

Das Jahr der Seele schließt: doch alle Dinge, die wir Blumen nannten, versammeln sich am toten Quell. Die Erde „nannten wir die einsam keusche, fahle.“ Im L. d. L. erscheint eine Frau, „deren Name Getreue ist und schöne Herzensdame“. Es lebt ihm etwas

Symbolisches in der Beziehung zwischen den Dingen und den Namen, die er ihnen gibt. Darum wählt er auch gern seltenere Bezeichnungen und Neubildungen, ein Vorrecht jedes Dichters, von ihm gelegentlich fast so ausgiebig und kühn gebraucht als vom alten Goethe. Vgl. etwa: die freunden Farbenstrahlen, die Klare (Klarheit), die müden Werker; auch die oben angeführten „seltenen“ Reime. Bewußt sucht er den Worten etwas von der reinen Urkraft zurückzugeben, die sie durch Gebrauch und Abnutzung verloren:

Dann fleckt auf jedem Wort der Menge Stempel,
Der Toren Mund macht süße Laute schal.
Ihr klagt: Du Ton der Donner, Ton der Tempel,
Ergreift du uns allmächtig noch einmal!

Nach Richard M. Meyers glänzend geschriebener und an Anregungen überreicher Stilistik handelt diese Wissenschaft von den Elementen und umgestaltenden Faktoren der Syntax; und es sind danach in der Stilistik besonders solche Formen zu behandeln, die mit bewußter Absicht verwendet werden. Doch meine ich aus einigen Andeutungen (bes. S. 2) zu ersehen, daß auch er nicht glaubt, mit solcher Fragestellung eine erschöpfende stilistische Untersuchung eines poetischen Werkes liefern zu können. Eine Stilistik soll ja in erster Linie wissenschaftlich begründete Richtlinien geben, zur Verwendung der Redemittel — hauptsächlich für die Prosa. Eine stilistische Untersuchung einer dichterischen Schöpfung dagegen kann, meine ich, nur den Weg gehen, den ich hier zu gehen versuchte: sie muß zeigen, wie das dichterische Erlebnis beschaffen war und in welcher Weise es Form suchte und fand. Dabei wird dann öfter Gelegenheit sein, typische Formen der Sprache, die diesem Prozeß entgegenkommen, zu behandeln, wie das auch in dieser Arbeit geschah.

Eine ganz andere Aufgabe aber, und auch eine dankbare, wäre es, im Sinne der Stilistik Meyers zu untersuchen: wie oft, bei welchen Gelegenheiten, wie originell oder unselbständig und mit welcher Vorliebe benutzt der Dichter die einmal vorhandenen „Elemente der Syntax und ihre umgestaltenden Faktoren“? Aber eine solche Untersuchung hätte Wert nur für die Geschichte der Syntax, zu dem Dichter selber würde sie nie führen. Sie müßte sich mit trockener Aufzählung der Epitheta (der eingliedrigen, zweigliedrigen, der typischen und individualisierenden u. s. w.), der Neologismen und Fremdwörter und dgl. begnügen. Jedesmal aber, wenn sie eine solche

Statistik beleben wollte durch die Frage: wie kommt der Dichter zu dieser oder jener syntaktisch-stilistischen Eigenart? — dann würde sie sich selbst untreu; denn die ursprüngliche, grammatisch orientierte Fragestellung würde durchkreuzt von einer anderen, die man etwa psychologisch nennen könnte und für welche diese Arbeit ein Beispiel sein soll. Wie wenig jene von der Syntax hergenommene Auffassung des Stils der Poesie gerecht werden kann, geht z. B. aus der Tatsache hervor, daß Meyer ganz folgerichtig dazu gelangt, die Metapher als eine „Satzverbindung in formeller Hinsicht“ zu bezeichnen — die Metapher, diesen „König der Tropen“. In alle dem soll aber ja nicht etwa eine Polemik gegen Meyers ausgezeichnetes Buch liegen, sondern die Anschauung soll bekämpft werden, als müsse eine stilistische Untersuchung ausgehen von der Frage nach der Verwendung der syntaktischen Mittel. Dann kommen jene ungeheuren philologischen Dissertationen heraus, die im besten Falle Statistik, mit fruchtbaren Gedanken untermengt, vorstellen, während die Statistik Mittel zum Zweck bleiben muß, um das zu erläutern, was über den schöpferischen Vorgang gesagt wird. Nicht an der Verwendung bestehender Formen beobachtet man den Dichter, sondern an der Art, wie er die Dinge erlebt und wie das Erlebnis zur Form drängt.

Dazu ist allerdings Statistik als Vorarbeit nötig; und hier können die Schemata der Stilistik Dienste leisten. Aber nicht nötig, ja oft verwerflich ist die vollständige Aufzählung des so Gesammelten.*) Denn eine gewisse Subjektivität, vor allem feines, dichterisches Nachempfinden ist bei solcher Untersuchung sowohl dem Schreibenden wie dem Lesenden unentbehrlich. Damit ist gesagt, daß die peinlichste Vollständigkeit nicht möglich und nicht so wichtig ist wie vielmehr Auswahl des Bezeichnenden. Dagegen, daß der Verfasser nicht willkürlich auswählt und somit das Urteil fälscht, kann der Leser sich nur sichern, indem er den Dichter selbst liest.

Die schönste Grundlage erhält eine solche Untersuchung freilich erst dann, wenn man die Erlebnisse des Dichters nicht nur aus seinen Versen, sondern auch aus anderen Quellen kennt und von da aus entweder jedes einzelne Gedicht (wie R. Burdach. Die älteste Gestalt des West-östlichen Divan. Sitzungsberichte der Kgl. Pr. Akademie d. Wiss. 1904) oder doch das lyrische Schaffen im ganzen (wie Dilthey in „Erlebnis und Dichtung“) analysieren kann. Das

*) Außer wo bestimmte wissenschaftliche Gründe zu solcher Vollständigkeit vorliegen, z. B. bei Ueberresten alter Sprachperioden.

war mir bei George nicht möglich. Einzelne äußere Erlebnisse in diesen Gedichten wiederzufinden dürfte überhaupt schwer halten. Aber die weitverbreitete Richtung der Zeit zum Subjektivismus oder Impressionismus, zum passivischen Verhalten gegenüber äußeren und inneren Erlebnissen ist uns bekannt genug, um daraus den besonderen Typus moderner Dichtung zu verstehen, den ich hier zu zeichnen versuchte.

Man mag diese Kunst einer Aeolsharfe vergleichen, die irgendwo an einem Zweige hängt — an geschütztem Ort; denn Sturm würde sie zerreißen, aber der leiseste Hauch läßt sie klingen — klingen in dunklen, schweren, schönen Weisen. Wer aber lange aufhorcht, wird müde. Und hier scheiden sich die Wanderer im Walde. Der eine sinkt ins Gras, lauscht weiter und träumt. Der andere, sobald er die Müdigkeit kommen fühlt, rafft sich auf, schüttelt das Haupt, um sich zu ermuntern, und schreitet weiter.