

HYPERION

EINE ZWEIMONATSSCHRIFT
HERAUSGEGEBEN VON
FRANZ BLEI

ZWEITER BAND
DER ZWEITEN
FOLGE



MÜNCHEN 1909
HANS VON WEBER-VERLA

HYPERION
NEUNTES/ZEHNTES HEFT

1909

DAS NEUNTE U. DAS ZEHNTE HEFT:
Dauthendey: Das Taschentuch, ein Akt. — George Meredith von Arthur Symons. — Meredith: Obstgarten und Haide, deutsch von G. Etzel. — Paul Claudel: Aus der Kenntnis des Ostens, deutsch von H. Lautensack. — Griechische Pilgerfahrten, von F. B. — Die Idolatrie des Reichen, von G. K. C. — Die Kunst der Politik, von F. K. B. — Falsche Lichte, von F. K. — Der Witz, von P. W. — Der billige Sieg der Freude, von F. B. — Aus einer Schrift: H. von Hofmannsthal und diese Zeit, von Franz Blei. — Giovanni Pascoli: Suor Virginia, deutsch von Benno Geiger. — H. Belloc: Reisebilder. — P. J. Toulet: Lettre de Paris. — Gedichte von Max Brod, W. von Scholz, Arnold Zweig, Maria von Gneisenau. — Kurt Martens, Der Emigrant, eine Novelle. — Swinburne, Dichtungen, deutsch von Rudolf Borchardt. — Franz Blei: Reinhardt und die Reformbühne. — Chesterton: Verteidigungen mißachteter Dinge. — Paul Claudel: Der Tausch, eine Tragödie in drei Akten, deutsch von Franz Blei. — Redaktionelle Mitteilungen. — Lithographien von: Constantin Guys, Vincent Van Gogh, Maillol, Toulouse-Lautrec, Edouard Manet, François Millet.



GEDRUCKT IN TIEMANNSCHEN SCHRIFTEN
VON POESCHEL UND TREPTE, LEIPZIG FÜR
DEN VERLAG HANS VON WEBER MÜNCHEN
IN 1050 EXEMPLAREN, WOVON 1000 AUF
ENGLISCHEM VELIN, 50 AUF PAPIER DER
KAISERLICH JAPAN. MANUFAKTUR
IM JAHRE 1909



eines freundlichen sinnigen Gemütes mehr, was sich der Autor als Gedanken schmeichelt. Man merkt, dem Verfasser ist das Leben nie schwer gekommen, so nimmt er es auch leicht und konstatiert rasch einen »Sieg der Freude«. Journalartikel dieser Art zählen nach Tausenden, es gibt schon Bücher einer »Lebens-Kunstabibliothek«. Es ist ein Bedürfnis danach, aus gleicher Unruhe entspringend wie jene, der die Bücher mit den Titeln: »Wie werde ich energisch?« »Wie habe ich Erfolg?« entsprechen wollen. Phrasen und Gemeinplätze sind die einzig mögliche Antwort auf das dem Frager selber unklare Fragen einer glaubenslosen, entgötterten Zeit mit sogenannten ästhetischen Palliativen. Jemand sagte mir: »Nur wenn heute Bücher wie dieser Sieg der Freude gelesen werden, können wir hoffen, daß die Söhne dieser Leser einmal unsere Bücher lesen, wenn wir ganz alte Herren sind. Slowly, slowly!« Stellen wir also dieser heutigen Zeit das Zeugnis aus, daß sie Schriften vom Range derer eines Hofmiller, Borchardt, Bahr, Meier-Gräfe, Rathenau, Weigand, Wiegler, Kassner, Chesterton, Gourmond zu ignorieren, ja zu verachten hat, da sie erst für die lebenswürdige Nichtigkeit und Schönrederei Gleichen-Rußwurms reif ist, die nun, wie der Autor selbst versichert »als Gemeingut einer großen Menge angehören«, gleich wie Reformkleid, Reformtanz, Toteninsel in colorierter Photographie, Jugendstil, Buchschmuck und andre hübsche Sachen.

F. B.

AUS EINER SCHRIFT: HOFMANNSTHAL UND DIESE ZEIT, VON FRANZ BLEI.

Soll man der Lust, die Kunst in ein Theorem zu bringen, nachgeben? Liegt nicht der Schluß nahe, daß die absolut gültige Erklärung und gesetzmäßige Deutung einer Erscheinung bedeutet: diese Erscheinung aus der Welt schaffen? Die Lust am Erklären ist unsere Duperie, vielleicht aber auch eine Form unserer Erhaltung. Der Unzulänglichkeit aller unserer Aufstellungen sind wir uns doch stets in Grenzen bewußt. Wir wissen: nichts in der Welt ist bis jetzt erklärt worden, und so ist alles lebendig wie am ersten Tag. Denn was wir ein Gesetz nennen ist nichts als die gute kürzeste Beschreibung eines unter bestimmten Umständen immer Wiederkehrenden; wir sagen: ist dies, so ist zugleich damit auch dies. Ist das Erklärung? Doch die Lust besteht gegen glücklichere Einsicht. Vielleicht ist sie, da sie so stark im Fleische ist, eine Individualbehauptung gegen Eindrücke, denen man anders völlig erliegen müßte. Wie man Kindern den Schrecken vor dem Donner nimmt, daß man ihnen das Geräusch »erklärt«. Erklärt man es? Man gibt ihm eine Begründung, nicht plausibler als jene, die sich die Phantasie des Kindes glücklicher gab, denn es hatte beim Schrecken ein Erlebnis. Vielleicht gibt es Eindrücke, denen man erlage, parierte man sie nicht mit einer Erklärung, die nichts als plausibel sein will. Ich bin überzeugt, daß es Menschen gibt, welche die Kunst hassen, und dieser Haß kann so stark werden, daß sie die Kunst zu docieren anfangen — nunc erudimini — und sagen: so ist es, so soll es sein, dies ist die Schönheit, das die Kunst, so sind die Regeln. Danach müßte man lernen können, die Schönheit zu empfinden, ja mehr noch: sie zu schaffen. Ästhetik als eine Lehre vom Schönen wie der Schulausdruck heißt wird immer ein reizvolles Feld spekulativer Spaziergänge bleiben, die nur nie anderswo hinführen als zu des Denkers Anfangswert als Ausgang. Denn Philosophien beweisen nur für den Philosophen und verbindlich sind sie nicht einmal immer für ihn. Vielleicht könnte man mit mehr Nutzen, der in einer Säuberung der Geister bestünde, eine Ästhetik als Grenzbestimmung denken: wenn wir auch nicht wissen können, wo die Schönheit wohnt — das Geheimnis des Dichters schließt das Geheimnis der Schönheit konzentrisch ein —, so vielleicht, wo sie nicht wohnt. Wir müssen ja doch immer denken, daß sich das Große nur in seltenen Fällen inkarniert: im Heiligen, im Helden, im Denker, im Dichter. Und daß wir mit den Erfahrungen des gemeinen Lebens allenfalls mit diesem leidlich fertig werden, aber doch keine so erworbene Kenntnis als irgendwelches Maß an das legen können, was uns eben durch seine Ungewöhnlichkeit erschüttert. Die beste Kenntnis napoleonischer Schlachtpläne sagt mir, daß er ein Feldherr, aber nicht, daß er dieser Feldherr war, ganz

abgesehen davon, daß mich diese Plänekenntnis nicht einmal zu einem Feldweibel fähig macht. Wir exzellieren in der Kenntnis des Allgemeinen, weil wir da nicht verantwortlich uns fühlen, wir suchen diese Kenntnis, um uns damit im Leben zu fixieren, aber wir merken diese Dürerie vor dem Besonderen, es sei denn wir sind in dem Maße ohne Ehrfurcht, daß wir, wie das allerlei Leute tun, das Große auf das Niveau unserer Kleinheit herunterkriegen, ohne zu merken, daß es uns längst entwischt ist, da wir es anfahen, ja daß es überhaupt nie bei uns war.

Die Beschreibung, die Richard Avenarius, mein außerordentlicher Lehrer und Freund, vom Philosophieren gab als: Denken der Welt nach dem Prinzipie des kleinsten Kraftmaßes, — könnte sie nicht auch zur Beschreibung des künstlerischen Schaffens tauglich sein? Um mehr als Taugliches kann es sich ja nicht handeln, wo sich Teile dieses Komplexes Dichten in Tiefen und Höhen verlieren, nicht wahrnehmbar dem Verstande und ganz erfassbar nur wieder dem dichterischen Menschen, der eine Welt in einem bildhaften Gedanken erfaßt, den sein Denken nie hätte denken können im rechten Ablauf. Daß man also sagen könnte: Dichten ist Denken der Welt im Bilde (Gebilde) nach dem Prinzipie des kleinsten Kraftmaßes. Die Kunst ist presente Ewigkeit. Den Dichter eignet und seine heroische Anstrengung ist, das Zeitlose in und aus seiner Zeit zu geben. Jedes Dichtwerk wird es auszeichnen, ja man mag es daran erkennen, daß — sei auch nur ein Stück der Welt im Bilde gezeigt — das Ganze der Welt in ihm present ist. Und es wird sich dies in dem Prinzipie des kleinsten Kraftmaßes ausdrücken, als welches durch die Form, d. h. »die Notwendigkeit, die der Dichter gebietet« (Borchard), sichtbar wird, also daß dem Dichter Denken und Form ein gleichzeitig und primär gegebenes sind: sein Denken der Welt im Bilde ist ihm nur in dieser Form mitteilbar, die eben dieses Denkens höchste Präzision und größte Deutlichkeit gibt. Der Dichter weiß nichts von dem, was dem Dilettanten und dem kunstfremden Ästhetiker eigentümlich ist, welche beide von Stoffwahl und Formwahl reden. Der Novellist folgte dem Gesetze als er die Novelle, Shakespeare folgte ihm, als er den Romeo dichtete. »Stoffe« gibt es nur für den Undichterischen und »Formgattungen« nur für den Historiker. Es gibt kein formloses Dichtwerk, denn alles Formlose ist ohne den inwohnenden Geist, der gleichzeitig sieht und ausdrückt. Zu bemerken: diese Trennung von Form und Geist und die Anwendung solcher Trennung in der Kritik ist nie von den Dichtern veranlaßt worden, sondern von ihren Nachahmern, den Talenten, den Rednern, den Virtuosen, und wird immer in Zeiten den wesentlichen Bestand der Kritik ausmachen, die keinen oder nur einen Dichter aber ein Heer von Nachahmern haben.

Die Ordnung und den Sinn in der Welt zu suchen ist dem Wohlbedürfnis eines jeden Menschen eingeboren, denn er braucht Festigungen zur Behauptung seiner Existenz: er braucht die Fiktion einer festen Grundlage. Die Anstrengung nach solchen Festigungen wird wachsen je bedrohter diese — geistige — Existenz ist, d. h. je größer die Welt ist, die der Mensch in den Bereich seines Denkens einbezogen hat. Er muß sein Leben sinnvoll wollen und kann so nicht in einer sinnlosen Welt leben. Er erforscht sie als Gelehrter, er deutet sie als Religiöser, er denkt sie als Philosoph. Aber Forschungen, Deutungen und Denkmungen fallen hin, weil sie sterblich sind, fallen wieder in das Chaos der Welt hinein, vermehren es: bleibend ist nur der Begriff der Forschung, der Religion, des Denkens, nicht seine menschliche Variation als vermeintlich definitive Lösung und Antwort. Das Dichtwerk aber zeichnet es aus, daß es bleibend ist als Begriff sowohl wie als Variation. Der Sinn und die Ordnung, die das bildhafte Denken der Welt dieser Welt durch den Dichter gibt, bleiben bestehen. Vielleicht weil seine scheinbar persönlichste Ordnung die im Wesentlichen Unpersönlichste ist: es ist das Paradox des blinden Sehers. Er kann sich nicht nur im Werke vergessen, er vergißt sich völlig im ihm, dieses sich im Werke vergessen ist Bedingung seiner Existenz. Er wirft sich in die Welt und allsofort entsteht Ordnung. Denn Ordnen der Welt ist nicht sein Wille oder seine Absicht oder seine Verzweiflung oder seine Eitelkeit oder sein Mitleid, sondern ist seine ihm eingeborene Leidenschaft. Der Dichter ist Friedenstifter unter Streitenden, Streiterreger unter Faulen, ist Frage und Antwort, ist der lösbare Widerspruch, ist böse und ein hoher ethischer Wert — er ist nicht dies oder das, sondern alles das; er enthält alle Gegensätze der Welt auf die Spitze getrieben und unvermengt, denn er ist diese ganze Welt, der er die Ordnung gibt durch sein Leidenschaft gewordenen Denken dieser Welt. So gibt es gegen seine Ordnung keine Berufung, denn es fehlt die höhere Instanz, als welche nur ein zu den Menschen sprechender Gott wäre, der Erfinder dieser Welt. Aber Gott wäre des Dichters Fürsprecher und niemandes sonst. Denn keiner als der Dichter ist so Eins mit Gottes Schöpfung, erfüllt so wie er das primäre Eine, stellt es in jedem seiner Werke aufs Neue vor, Schöpfer und Geschöpf in Einem. Gott schuf die Welt und erklärte sie nicht, der Dichter erschafft die Welt und erklärt sie nicht. Er löst kein Siegel vom Geheimnis, aber er schließt das Geheimnis ein: Er verwahrt das Ganze der Welt im Gleichnis. — —

Es ist nichts dagegen zu sagen, wenn einer das Gedicht nach ethischen Gesichtspunkten wertet, etwa weil es belehrt oder weil es erhebt oder weil es Ruhm oder Geld einbringt oder weil es den Dichter glücklich macht. Alles dies mag zur ersten

Wertung (zur rein imaginativen) hinzukommen, wird diese aber nie bestimmen. Diese erste Wertung betrifft nichts sonst als das Gedicht, und das Gedicht ist Selbstzweck. Andere Zwecke, seien sie nun beim Dichter (im Schaffen) oder beim Leser (im Erfahren), minderwerten das Gedicht, verringern seine Qualität. Da das Gedicht wie jedes Kunstwerk weder Kopie noch Stück der bekannten Welt, sondern eigene Welt ist, so ist es auch völlig unabhängig von den Gesetzen dieser bekannten Welt: diese vergessen muß wer sich in die Welt des Gedichtes begibt. Welchen Rang das Gedicht, die Kunst im Ganzen der Welt einnimmt, ist weiter nicht zu entscheiden. Nur denen, die in den Journalen von den Ästheten als von Monstrositäten schwätzen, um sich bei einem guten Bürger beliebt zu machen, sei gesagt, daß es nie jemandem eingefallen ist, die Kunst an die Spitze der menschlichen Güter zu stellen und als deren einzig gültiges Wertmaß zu behaupten. Wenn wir der Kunst im Kreise der menschlichen Erfahrungen die stärkste synthetische Kraft zuschreiben, so ist damit noch gar nichts über den Rang ausgemacht: Menschen und Völker können die Kunst entbehren durchaus, ohne um das Leben betrogen zu sein. Nahe dieser unsinnigen Vorstellung vom »Ästheten« steht diese andere karikaturale Auslegung des Satzes von der Kunst als Selbstzweck, wie sie eifertige Journalisten aus dem Umgange mit schlimmen Dichterkollegen gewinnen: daß nämlich dieser Satz die Kunst vom Leben entfernen, ja von ihm trennen wolle. Darauf ist zu sagen: Kunst und das Leben wie es gemeinhin verstanden wird treffen einander nie, wenn wir auch eines durch das andere genießen, das eine um des andern willen lieben. Denn beide führen eine völlig verschiedene Existenz, wirken ganz verschieden auf uns. Vom Dichter her etwa so gesagt: Was Goethe wußte und was Dante litt – dies ist an sich dichterisch wertlos und wird Wert nur dann, wenn es als eine Qualität der Phantasie sich äußert, das heißt als Gedicht. Vom Leser her: was er so Leben nennt, die Summe seiner irgendwelchen Erfahrungen, das ist nur auf eigene Gefahr des Lesers an das Kunstwerk hinzubringen, denn er kann so von außen (und sein Leben ist dieses Außen) nicht an das Gedicht ohne es sofort für sich zu vernichten. Und damit ist die dritte Redensart in den Kreis getreten, mit welcher und den beiden andern was heute so in Kritisieren sich übt das Um und Auf seiner literarischen Wirtschaft bestreitet: das Zerrbild vom »reinen Formalisten«, dem der Inhalt nichts, die Form Alles, das Was gleichgültig, das Wie allein bedeutend ist. Mit diesem Zerrbild hat der es braucht leicht gewonnenes Spiel. Der gemeine Zeitungsleser sieht sofort und sehr verstimmt ein, daß diese Formalisten nichts geringeres von ihm verlangen, als alles aufzugeben, was ihn überhaupt an den Künsten interessiert: das ihm so familiäre Gegenständliche. Der Gute soll, wird ihm von seiner Zeitung als Förderung der »reinen Stilisten« gesagt, einen Rembrandt wie einen Teppich ansehen,

den Faust als kunstvolle Folge sonst weiter meinungsloser Worte lesen. In einem ernsteren Zusammenhange wird das wesentliche von der Einheit gesagt werden: hier stehe nur die Auseinandersetzung mit den zeitüblichen Mißverständnissen, Punkt für Punkt und nichts so töricht befunden, um nicht darauf zu erwidern und den Fall auf das Niveau leichtesten Verstehens zu bringen. Da ist also einmal der Gegenstand des Gedichtes (wir sagen Gedicht: es gilt für jedes Kunstwerk), ablesbar etwa im Titel, z. B. An eine Aeolsharfe. Was dem Leser, der das Gedicht noch nicht kennt, bei diesem Titel einfällt – das Gegenständliche – hat mit dem Gedichte gar nichts zu tun; es bleibt immer und ganz außerhalb des Gedichts, im gemeinen Leben. Die Aeolsharfe gehört hier ausschließlich Mörike: der Gegenstand, d. i. was der Titel dem Leser suggeriert, ist also nie der Inhalt des Gedichtes. Der Inhalt des Gedichtes ist: das Gedicht. Was der Leser als den Gegenstand des Gedichtes vermeint, seine vom Titel suggerierten Gefühle, Meinungen, Ideen, das hat mit dem Gedichte und seinem Werte gar nichts zu tun, bestimmt es in gar nichts. »An eine Aeolsharfe« kann über tausend Gedichten stehen. Man hört von einer »poetischen Würdigkeit« eines Gegenstandes sprechen aus dem gleichen Irrtum heraus, als ob der »Gegenstand« mit dem Gedicht was zu tun habe. Denn ob das Gedicht »An Gott« heißt oder »Auf einen verreckten Hund« ist für den Wert der beiden Gedichte ganz gleichgültig. Das vom vermeintlichen Gegensatz von Gegenstand und Form. Nun der Gegensatz von Inhalt und Form. Die einen solchen Gegensatz behaupten kennen ihre Erfahrung vor einem Gedichte sehr schlecht, denn sie stellen zwei Erfahrungen fest: eine welche den Inhalt, und eine andere welche Wortfolge, Ton, Reim, Rhythmus betrifft. Oder in den Versen:

Im holden Tal, auf schneebedeckten Höhen
 War stets dein Bild mir nah,

einmal die Erfahrung eines holden Tales und schneebedeckter Höhen und dann die Erfahrung irgendwelcher unverständlicher Worte oder eines rhythmischen Schemas haben. Tatsächlich wird aber das eine im andern erfahren oder überhaupt nicht. Man skandiere genau nach dem Schema einen Monolog des Faust, nur auf Hebung und Senkung bedacht: es müßte das nach der Meinung jener, die Form und Inhalt trennen, ein Genuß sein! Man lasse sich doch ohne japanisch zu kennen, japanische Gedichte vorlesen: es muß ein Genuß sein! Es ist aber gar nichts als blödes Geräusch. Was nach der ersten einheitlichen Erfahrung des Gedichtes irgendeine Analyse, eine Kritik oder auch nur eine Erinnerung mit dem Gedichte tut, kann die erste Erfahrung des Gedichtes, also das Gedicht, nicht ändern oder bestimmen. Und wer kritisch von der »Form« spricht wird immer gleichzeitig damit auch vom »Inhalt« sprechen: denn beides ist identisch und ist dies nicht zufällig, sondern wesentlich,

in allen Künsten. Wer Gegenstand und Form, Inhalt und Stil unterscheidet – und die Unterscheidung ist möglich –, der unterscheidet außerhalb des Gedichtes. Man kann – und man wird das immer tun – vom Charakter des Mephisto oder des Hamlet etwa sprechen, losgelöst von deren Stil – man kann so sprechen, aber nicht so denken. Denn die Einheit ist dem Kritiker immer gegenwärtig und sein Bemühen geht höchstens dahin, die Erfahrung dieser Einheit zu vertiefen und reicher zu machen. Der vom Charakter des Egmont spricht und auf dem Gegensatz von Form und Inhalt besteht, der wird alle Worte des Egmont und der andern, wird den ganzen Egmont immer gegenwärtig haben müssen: – die Worte! Nichts als die Worte! Denn alles andere, was er beibringt, von Goethe biographisch oder von sich biographisch oder von Egmont historisch – das steht außerhalb des Egmont, nicht in ihm. Was die sogenannte Form, was der Stil für sich sein mag – in willkürlicher und immer so bewußter Zerbrechung der dichterischen Einheit – das zu untersuchen kann dem Einen und Andern Anlaß sein. Er wird aber nicht sonderlich viel über ein paar Gemeinplätze hinaus finden. Denn wie in der ersten Erfahrung eines Gedichtes nie die »Form« an sich selber und der »Inhalt« an sich selber gewertet wird, so wird auch die spätere bewußt willkürliche Trennung durch den Kritiker immer schnell wieder in die primäre Einheitserfahrung zurückfallen, meist ohne daß er es merkt, oder der Kritiker führt ein Skelett auf eine steinige Halde und versucht sich einzureden, es fresse das saftige Gras, wo weder Fraß noch Fresse ist. – »Was meint das Gedicht?« lautet immer die Frage im Gefolge der ersten falschgesetzten Antithese von Form und Inhalt. Was ein Gedicht »meint«, das ist immer nur mit dem Gedicht zu beantworten, nicht und nie anders. Auch jede Übersetzung gibt immer nur ihre »Meinung« über den originalen Dichter, nie diesen Dichter selbst; denn was der »gemeint« hat, ist nur mit seinen Worten in seiner Sprache zu sagen. (Borchardts Dante und Schröders Homer sind durchaus Gedichte von Borchardt und Schröder). Die Unerklärbarkeit eines Gedichtes in andern als des Dichters Worten: dies wird ein Gradmesser der künstlerischen Vollendung sein. Wer will die »Meinung« von »freudvoll und leidvoll« anders sagen als mit dem Gedicht? Wer will anders als eben mit den Versen sagen was der göttliche Virgil in den Versen gibt:

Tendebantque manus ripae ulterioris amore –?

Die Theoretiker und die Leute vergessen den Dichter. Dem sagt auch erst sein Gedicht was er »meint«. Würde er das so vollkommen zuvor, er hätte keinen Grund mehr, das Gedicht zu schreiben. Das Kunstwerk meint nichts sonst als sich selbst, und diese Meinung kann nur in der Sprache des Kunstwerks gesagt werden, wenn wir auch allerlei anschleichende Worte haben und es uns damit auch oft fast gelingen mag, Künste der Töne und des Lichtes in Worten zu beschreiben. – Die Theoretiker und die Leute nötigen das Gedicht in die Erfahrungen

ihres Lebens leidthin, nach Getetzen dieses ihres Lebens, die auf das ganz andere Leben des Kunstwerks gewandt allen Sinn verlieren, und so gehen die so tun auch des Kunstwerks verlustig, ohne daß ihnen dieser Verlust ein Zuwachs zu ihrem Leben würde. Viele, die meisten, die man mit dem Namen Dichter auszeichnet, sind solche Leute. Aber ihre Manufaktur darf kein Beispiel für das Gedicht abgeben. Daß sie was sie ihr Gedicht nennen auf dem gleichen Wege, von der Form her oder vom Inhalt her, gewinnen, den der Gedichtleser geht, der vom Gegensatz von Stoff und Form faselt, dieses generale Zusammentreffen der Massen wird den der Masse dienenden Schreiber immer auf dem Platze finden, auch seinerseits weiter von dem »bloßen Stilisten« und vom »lebensvollen Dichter« die Kosten seines Unterhaltes tragen zu lassen – wie es Euch gefällt.

Ein ungefüges Bastardprodukt, aus Novelle und Biographie geboren und an den Dialogen der Philosophen genährt, nennt Dehmel den Prosaroman, und es wird stimmen. Mehr als irgendsonst in der Kritik der Dichtkunst werden sich dem Romane gegenüber »Leben« und »Wirklichkeit« als kritische Maßstäbe zu behaupten suchen und werden hier eben darum weniger Verwirrung anrichten als sonst, weil der Prosaroman keine ganz reine künstlerische Stilform, kein spontanes Gleichnis, sondern dies Mischprodukt aus Novelle, Biographie und philosophischem Dialog ist. Zeiten haben typische Formen ihres Berichtes. Eine Zeit hatte die Novelle, eine andere das Drama, diese Zeit hat den Roman. Der Roman hat die Subjektivität der problematischen Meinungsäußerung eines Menschen, der berichtet, er findet alle Dinge bezeichnend und alle Personen interessierend; und seines geduldigen Verfassers Bestreben geht dahin, die Illusion der Wirklichkeit hervorzurufen, was er damit am sichersten zu erreichen meint, daß er nicht nur das völlig ausschaltet, was er selber etwa zum Leben zu sagen hat, sondern daß er sich noch dümmer stellt als er wirklich ist, um nur ja diese gewisse Routine gemeinen Lebens zu erreichen. Die Routine des Lebens: es ist verständlich, daß die geläufigste Form heutiger Mitteilung der Roman ist. Das Drama war sie für die elisabethanische Zeit. Shakespeare würde heute die Romane von Meredith schreiben.

Es ist nicht Befolgung einer Doktrin, was den heutigen, nichts als »objektiven« Roman, den Roman mit der Wirklichkeitsillusion dazu macht, was Borchardt anonym nennt. Daß jeder der heutigen gemeinen Romane von jedem geschrieben sein könnte und in diesem gewöhnlichsten Sinne subjektiv ist, mag darin Grund haben, daß sich in eine vermeintliche Doktrin, die ja ein Nachher ist, mehr als gerne der begibt, der in der Tat nichts zu dem von ihm berichteten Leben zu äußern hätte, weder wie es ihm wert ist noch wie es ihn besonders erregt. Dieser Romancier kennt

nichts als Geduld und Fleiß: er versucht sein Bestes, das was er beschreibt plausibel unterzubringen. Er entäußert sich sogar gerne seiner eigenen Sprache und muß es, da er ja auch keine eigene Vision hat, er läßt so die Dinge reden, wie sie daherkommen. Die Routine des Lebens in seinem Roman ist die Routine des Lebens in seinem Leben: bewegt sich in der gemeinen Subjektivität, ganz gegenständig fern von jener kosmischen Subjektivität des Dichters, die das All und das Ich identifiziert.

Das Bastardprodukt des Romans hat aber doch nicht Eltern und Erzieher, die aus der Kunst fallen. Er ist weder durch seine Gattung noch durch seine Technik schon ein Werk der Kunst, so wenig, wie was sich reimt, deshalb schon ein Gedicht, was in Akte geteilt deshalb schon ein Drama ist. Wohl aber kann ein philosophischer Dialog, kann eine Biographie ein Kunstwerk sein – wie anders wollte man einen platonischen Dialog, eine Plutarchische Biographie werten? Wie anders eine Rede des Demosthenes? Und sind ein Kunstwerk nicht die Juniusbriefe? Das Kunsthafte nur in der Gattung oder in technischen Prozessen zu sehen ist Willkür. Kunst verträgt sich durchaus mit Tendenz, mit Nützlichkeit, mit Theorie, mit Politik. Ein Pamphlet kann ein Kunstwerk sein. Den Roman als ein Bastardprodukt etwas außer die Kunst stellen bedeutet, Kunst ganz willkürlich auf Gattung und Technik beschränken. Wo es sich ja nur darum handelt, ob dem von der Leidenschaft Erwählten der stärkste formale Ausdruck gegeben ist. Irgendein gleichgültiges Geschreibe, das sein Verfasser einen Roman nennt, weil er darauf die Konventionen einer Gattung und einer Technik verwendet, ist nie ein mißglücktes Kunstwerk. Was vom Anfang an, gewissermaßen vom Fleische seines Urhebers her nichts war als Aneignung einer Konvention ist weder ein Kunstwerk noch ist etwas mißglückt. Die Leistung sinkt nur völlig wieder ins gemeine Leben zurück, weil sie in keinem Betracht ein Anderes als dieses Leben bedeutete. Der Künstler folgt nur scheinbar den Konventionen einer Gattung und einer Technik: Tatsächlich erschafft er sich jedesmal Gattung und Form primär, aus seinem Leidenschaft gewordenen Denken heraus, das in Maß und Regel höchste Steigerung erfährt durch die darin selbstgesetzten Schwierigkeiten. Die in Überlegung von Gattung und Technik mit nichts als mit Geduld und Fleiß einer Konvention folgen (»Formwahl«, »Stoffwahl«) gleichen dem Anstreicher, der einem Brett mit Farbe und Pinsel das Ansehen einer Marmortafel gibt – man wird dieses Erzeugnis nicht erwähnen, wenn man vom Marmor spricht und auch nicht von ihm sagen, es sei ein mißglückter Marmor. Kein Mensch wird im Ernste den Trinkspruch eines Veteranenhauptmanns eine Rede, niemand die Rezension eines Zeitungsschmieranten eine Kritik, und nur die Verwandten des Verfassers werden eine in Konventionen des Reimes von sich gegebene Sache ein Gedicht nennen.

Und wenn das Drama in hundert großen Beispielen als Form feststünde, der Dichter des hundertundeinten großen Dramas würde sich die Form primär erschaffen, wenn sie sich nachher auch in nichts von der feststehenden Form unterschiede. »Nach den Regeln« schreibt der Dilettant, den richtigen Befolg der Regeln kritisiert der kunstfremde Dozent. So nur hat der Satz vom Zwang der Form, vom Primären der Form einen Sinn. Alles ist Form: das darf nur der Dichter sagen.

Was diese anonyme Literatur, die sich in die Konventionen der Kunstformen begibt, sonst bedeutet, hat Borchardt in seiner Rede vortrefflich gesagt: »Niemandem zu Liebe, niemandem zu Leide wirft die Literatur täglich den grenzenlosen Schwall leerer Möglichkeiten des Daseins aus, den wir gewohnt sind und zu vermissen die wenigsten unter uns bereit sein werden. Wo sie bekennt, geraden Weges unterhalten zu wollen und wo sie den albernen Anspruch an ihre Leistung knüpft, der den Ratschluß der Zeit nicht erbitten wird –, sie ist der gleichen, mäßigen und läßlichen Teilnahme sicher. Wir bedürfen, bedrängt von der nie aufgehobenen Wucht des Lebens, dieses Ausblickes auf gleichgiltige Schicksale. »Damit ist Wert und Geltung dieser Literatur durchaus und für immer bestimmt, sie scheidet aus dem Betrachte dieser Schrift aus und wurde in diesem Kapitel, wo vom Roman gesprochen werden soll, deshalb erledigt, weil sie sich in der Form des Romanes häufiger und deutlicher zeigt als in den andern Konventionen, deren sie sich in abnehmender Bedeutung ihres Nutzwertes nach Borchardts Beschreibung bedient. Je stärker und reiner die Kunstformen sind, die der Anonyme gebraucht, um so geringer wird der so beschriebene Mitteilungswert dieser Literatur sein – er wird sich im Gedicht kaum überhaupt feststellen lassen. – –

Daß mit des Dichters Denken der Welt nicht das praktische Denken des Alltags und dessen zur Philosophie aufgestutzte Derivate gemeint sind, braucht man wohl nicht erst zu sagen oder muß es sagen in einer Zeit der Überschätzung eines sogenannten exakten Wissenschaftsbetriebes, der philosophisch nichts anders ist als das in seinem Bereiche ganz nötige und berechtigte egoistische Denken: Subjekt – Objekt. Es mögen aber auch die Gegner dieser Exaktheit nicht meinen, es handle sich beim Dichter durchaus um einen Halluzinierten, einen Visionären, um einen »der nicht dafür kann«, wohin auch die pathologischen Erklärungen der Erscheinung gehören. Wäre es so, dann kündeten die Dichter eine andere Welt, fremd und unverständlich allen, die auf dieser leben, ihre Sprache wäre unmenschlich, ihre Gebilde pythisch. Der Dichter wäre von wo fremd her. So ist er aber im Vertrauten zu Hause: nur ist er immer verwundert davon. Er ist besonnen und ergriffen, weil er in jedem Einen das Ganze erkennt und erlebt und sich als einen

Teil dieses Ganzen. Zwei Verse von Byron enthüllen, selber in der Frage schwebend, das wundervoll Schwebende, Befreite, Große der dichterischen Welt=erkenntnis, die eine kosmische und keine einzeldingliche ist:

Are not the mountains, waves and skies a part
of me and of my soul, as I of them?

Dieses Eins sich Wissen mit dem Ganzen der Welt, das den Dichter auszeichnet, d. i. den Menschen auf der höchsten Höhe menschlicher Erkenntnis, dürfte der bis zum Aussprechenmüssen gesteigerte Zustand eines Menschen sein, wie wir ihn als ganz einfachen wohl etwa auf dem Lande lebend annehmen können: das Wesen des Dichters ist das gleiche dem Wesen dieses Einfachen und ist naiv. Das synoptische Sehen der Welt, das den Dichter eignet – so sieht auch der Einfache seine Welt: sich in ihr. – Anthropologische und soziologische Aufstellungen über den Dichter, wie sie O. Rank, ein Freud=Schüler in der geistreichen Schrift »Der Künstler« gemacht hat, werden, da sie nur von Teilerfahrungen ausgehen, den Begriff nicht bestimmen können, wie er mir zu bestimmen allein nötig erscheint: aus einem Weltbegriff. Die Pathologie Baudelaires ist so interessant wie die genau gleiche Pathologie irgend eines Herrn X: vom Dichter sagt sie nichts aus oder nicht mehr als der Hausmeister, der mir vom Dichter N. erzählt, daß er spät nach Hause komme und daß er ihm seine alten Kravatten schenke. Entweder fällt ein pathologischer Komplex ganz in die Ausnahme oder ganz ins Gewöhnliche – im ersten Fall fehlt die Analogie, die man zu einem Schluß braucht, überhaupt, im zweiten Fall ist alles Analogie, was wieder jeden besonderen Schluß aufhebt. Was menschlich Besonderes dem bestimmten Dichter eigentümlich ist, wird sich an Zügen seines Werkes manchmal erkennen lassen, nicht aber wird es bestimmen, daß das Werk überhaupt ist. Dafür muß ein Theorem vom Dichter sein und vom Gedicht, und nicht ein Typus aus den dichtenden Menschen gewonnen, der nichts sagt indem er alles vom Menschen mögliche sagt. Doch wird man den besonderen Charakter einer Zeit beschreiben müssen, wenn man von ihren Dichtern spricht. Denn die Dichter sind einer Zeit feinstes Organ, durch das sie sich mitteilt.

Die psychologische Kritik hat einen großen Meister gehabt und der war – es sei erlaubt, seine Methode auf ihn anzuwenden – ein kleiner Mensch. Im Journal der Goncourts heißt es von ihm: »Sainte=Beuve a vu une fois le premier Empireur. C'était à Boulogne: il était en train de pisser. N'est il pas un peu dans cette posture=là qu'il a vu et jugé depuis tous les grands hommes?« Nietzsche hat ihn aus verwandten, aber von ihm verworfenen und bekämpften Neigungen

heraus gehaßt, wie eben diese gleichen Eigenschaften in sich selber. Er nennt ihn einen Seelenausschnüffler, einen abgebrannten Dichter, der verbergen möchte, daß er weder im Willen noch in der Philosophie irgendeinen Halt hat und aus diesem Mangel eine Art Prinzip und Methode von kritischer Neutralität macht. Nennt ihn als Psychologen ein Genie der médisance, unerschöpflich reich an Mitteln dazu, feig, neugierig, gelangweilt und auf eine lebensgefährliche Weise lobend, instinktiv die Bekanntschaft mit Menschen von Unten und Hinten her suchend, wie die Hunde es untereinander machen. – An die Starken – Montaigne, Charron, La Rochefoucauld, Stendhal – kann er so schüffelnd nicht heran, also liebt er sie nicht. Er hat seine Nase so nah am Objekt, daß er das wohl riecht aber nur mikroskopisch sieht. Sicher und mit dem Mut zu sich selber, mit der Lust an sich selber nur in den kleinen Dingen, wo ein feiner vernutzter Geschmack entscheidet. Sainte=Beuve war ein durchaus neues Talent, das gleichzeitig mit der Zeitung aufkam: er schrieb die ersten Zeitungsaufsätze. Auch seine Bücher wie Port=Royal sind nur eine Artikelserie und kein Geschichtswerk. Die psychologische Kritik Sainte=Beuves war zeit=, zeitungsgemäß und ist es noch heute, wo sie immer noch, wenn auch meist ohne Talent, weiter geübt wird. Es ist also kein historischer Exkurs, vom Meister der Gattung zu sprechen.

Die Prinzessin Mathilde nannte ihn einen Feminin und sein Haus ein Bordell. Ohne da sehr wählerisch zu sein, machte es seiner bodenkhaften Sinnlichkeit die Häßlichkeit seines Leibes doch schwer bei den Frauen, und er mußte früh jenes Talent der in dem Fall immer verlogenen Worte ausbilden, um auf dem krummen Weg durch das Ohr die Frau zu gewinnen, da er es auf dem geraden Weg durch das Auge nicht konnte. So wurde er aufmerksam auf das Wort und seine Wirkung, und das gab ihm etwas Anschleichendes, Verdecktes, Vorsichtiges. Als ganz den Frauen verfallener Mann war er neugierig und konnte nichts bei sich behalten, wenn seine Neugier einmal befriedigt war. Dann sagte er wohl entschuldigend: »le vrai critique n'a pas l'étoffe d'un héros«. Dann hatte er vier Jahre Medizin studiert: er hantierte sauber und mit Wollust das Werkzeug seiner Seelenanatomie. In dem reichlichen und ihm bis zur Manie nötigen Verkehr mit Frauen festigte sich noch eine Fähigkeit zu einer kritischen Potenz: diese vielfache Persönlichkeit des Dramatikers, der in seine Menschen »hineinkriecht« besaß er nicht, konnte sie nur geschickt markieren. Aber er lernte, sich mit den Persönlichkeiten, mit denen er umging, zu impregnieren. Er war ein Schauspieler, kein Dramatiker. Und er war wie alle Wollüstigen grausam mit Überlegung: er wartete geduldig auf den Augenblick, da er seinem Gegner eine Nadel in den Rücken bohren konnte. Dabei immer sehr liebenswürdig, sehr Fontenelle ohne dessen ironische Grazie, sehr Saint=Evremont ohne dessen runde Geschlossenheit. Denn sein Geist ließ nur

eine Relativität zu: jede seiner Arbeiten ist irgendwo offengelassen für eine neue Notiz. Was er seine kritische Methode nennt, in dem Aufsatz über Chateaubriand, ist erweiterter und objektiv gemachter eigener Zustand und der war: Jeder verheimlicht etwas, wie ich. Jeder ist danach neugierig, wie ich. Jeder sagt es, wenn er es weiß, wie ich. Als kritischer Standpunkt formuliert dann so: Der Mensch ist von seinem Werk nicht zu trennen, ich kann dieses nur beurteilen, wenn ich jenen kenne, (des Protagoras Satz vom Menschen als Maß aller Dinge.) dazu muß ich sein Verhältnis zu seiner Rasse in Vor- und Nachfahren studieren, Unterricht und Erziehung, die erste Gruppe seiner Freunde und Zeitgenossen, sein erstes Auftreten, seinen Verfall – von dem jeder betroffen wird – und dann: wie verhielt er sich zu den Frauen? Zum Gelde? Zur Natur? Welche Laster oder Schwächen? Welche Feinde? – Es ist außerordentlich, wie dies zeitlich und sich ergänzend zusammentraf: die Zeitung als Macht eines demokratisierenden Bürgertums und dieses kritische System eines Mannes, der sich zu den Proletariern der Geister zählte und dessen Aristokraten heimlich haßte, ohne Sinn war für die bildenden Künste, ohne Bedürfnis nach dem Komfort des Lebens, der sich vor der Macht des Kleinbürgers, der er war, beugte und vorsichtig um die Einflußreichen herumschlich, privat die *vérité vraie* liebte und öffentlich Rücksicht im Guten und Schlimmen nahm, ganz auf Berichtigungen und »Irrtum vorbehalten« eingerichtet war, da er nicht von einem festen Prinzipie ausgeht, sondern von einer immer nur vorläufigen Kenntnis dessen, was man von dem Menschen weiß. Er bildete seinen Geschmack zu Kritik aus. Er kostete und kostete mit seiner eigenen Zunge. Er hat keine Waage, denn seine zu zarten Hände hätten sie nicht halten können. Des Meisters kritische Methode lebt als die dem Zeitungswesen adäquate bis auf diesen Tag, daß sie, mehr als irgend eine an der Persönlichkeit haftend, die sie übte, heruntergekommen ist und nur bei den Armseligsten noch weiterlebt in Schelsucht, Flegelei, gemeiner Intimität und in Werturteilen wie: Geschmacksache, Ansichtssache – das ist in einer demokratischen Zeit der Presse als Großmacht nicht erstaunlich. Eine Zeit, die Wert darauf legt, genau zu erfahren, wie, warum, wieso eine Königin ein Kind kriegt – mit Photographien – und daß und weshalb sich ein reicher Amerikaner den Fuß verstaucht hat, einer solchen Zeit entspricht eine Kritik, die von nichts als von einem Magen-geschwür oder einer sexuellen Funktionsstörung das Zustandekommen eines Dichtwerkes ableitet. –

Die fehlende Kontinuität in der Bildung unserer Kunstformen, was ein Zeichen unserer Rassenvielheit bei Einheit der Sprache sein dürfte, macht dem historischen

Betrachter große Schwierigkeiten: die Willkürlichkeiten unserer Literaturgeschichten mit ihrer meist ganz sinnlosen Teilung in »Perioden« zeigen die Verlegenheit. Den Vorteil der Kontinuität haben die Franzosen. Sie entbehren dafür was wir ihrem Nichtvorhandensein verdanken: die alles überragende Einzelpersone. Uns bündigt keine Kultur, wir sind barbarisch grenzenlos. Die Talente werden von der Kultur gewonnen, das Genie aber aus dem Widerstand der Barbarei: er wird es zu höchsten Taten steigern, denn dieser Mensch wird in sich das zu vollbringen suchen, was anders ein Volk leistet. Man möchte den Deutschen sagen: Ja, ja, lernt euch etwas besser benehmen, werdet zivilisiert, aber habt um Gotteswillen keine Kultur, denn ihr macht damit einen »Faust« unmöglich, der die Barbarei zur Voraussetzung hat. Bewundert die französische Kultur, die einzige, die es gibt, und freut euch, wie sie die Talente trägt, aber bleibt Barbaren um der großen Einzelnen willen: Bach, Goethe, Marée. Und werdet nicht, was allein doch nur möglich wäre, kultiviertuende Barbaren, d. i. gekochtes Gefrorenes. Wollt Ihr statt eines Goethe fünf Viktor Hugo? Für einen Bach zwölf Massenet? Also! Denn das käme bei einer, glücklicherweise rassenumöglichen deutschen Kultur heraus, wie sie einige predigen, die übrigen Nägelputzen und Buchschmuck und Sprachreinigung darunter verstehen.

Das französische Schriftwesen würde in der Geschlossenheit seines Verlaufes nur zu eigenem Schaden dem Fremden, wozu Spanien und Italien nicht zählen, jenen Einfluß gewähren, dem sich das chaotische deutsche Schriftwesen ohne Unterbrechung ausgesetzt hat und aussetzt zu seinem Nutzen. Die Barbaren brauchen das Fremde, die Kultivierten wird es verwirren und enteignen. Man erinnere sich, wie innerhalb des deutschen Bereiches eine ausgeprägte Stadtkultur wie die Wienerische andersdeutsches wie etwa den preußischen Naturalismus abgelehnt hat, weil die Bestimmtheit dieser Stadtkultur nicht die kleinste Möglichkeit besitzt, dieses Ding unterzubringen, geschweige zu verdauen. Es ist das Wesen, die Erhaltung und der Stolz des kultivierten Volkes, aus sich selber sich zu behaupten – bis zur Stupidität in den Begründungen der Ablehnung des Fremden, ja bis zu geistiger Verarmung und Versteinigung. Die Deutschen brauchen das Fremde, um ihr Eigenes damit zu finden. – Der französische Vers hat durch die Hilfen, die er Stefan George gab, den neueren deutschen Vers aus der musikalischen Verrottung gebracht, in die er mit und durch Eichendorf gesunken war. Erst diese gute Schule brachte die Erinnerung an Goethe, an Klopstock, an den Minnesang wieder. – Schon vor dem Tode Victor Hugos war die Romantik gestorben. Der auf Lamartine (den Politiker!) eifersüchtige Exilierte reimte eine demagogische Eloquenz und enthüllte sein monströses Zwiewesen aus Banalität und Genie. Barville, Leconte de Lisle, Gautier jagten auf die lyrischen Sentiments und brachten sie zur Strecke. Mit

Hérédias Trophäen war die Jagd abgeblasen — nicht der kleinste Mond Musset'scher Herkunft wob mehr sein Licht in den Büschen, auf deren starren Exotismus eine tropische Sonne brannte. Als dann der Wald aus Glas und Edelsteinen errichtet war, was man den Parnaß nannte, verließen ihn zwei der früheren Jäger: Mallarmé und Verlaine, in Opposition gegen die metrische Strenge des Parnasses gaben sie dem Vers alle Freiheit von Reim und Rhythmus wieder, und dies, weil sie im Gefühle bewegt waren, von Leidenschaft, von Traum, von Hingabe, von der Landschaft, von mystischen Beziehungen des Einzelnen zum Ganzen. . . . Man nannte diese Nachfolge des Parnasses, der wortreich in Mendés und Copée verkam, die Symbolisten. Der Parnaß verkam in der Unbelebung von Leuten, die keine Dichter, sondern Opernlibrettisten waren, denn nichts ist im französischen Geiste verloren, was einmal war und nichts beginnt da von vorne oder aus bloßer Opposition. Der Vers Henri de Régniers, eines Symbolisten, steht dem Hérédias, eines Parnassien, ganz nah. Und mit den Symbolisten ergoß sich, von der unduldsamen Herrschaft des Parnaß befreit, von de Vigny und Baudelaire her ein alter neuer bislang verhaltener und mächtiger Strom in den neueren Vers, den der Parnaß mit Hérédia, der Symbolismus mit Verlaine und Rimbaud, und den als drittes Element Baudelaire bestimmen. Dieses Begebnis vollzog sich in zwanzig Jahren neben Flaubert und den Goncourts. Was in der gleichen Zeit in Deutschland war, weiß man: ein paar wundervolle Epigonen, kaum gekannt, und ein Heer von Belletristen. Wer da als ein Dichter lebte, den mußte die Intensität gefangen nehmen, mit der in Frankreich — man denke auch an die Maler — die Kunst geübt wurde. Sie gab ein Beispiel größter Anstrengung, dem einer heroisch folgte: Stephan George.

Dauthendey's erste Gedichte erschienen in den Blättern für die Kunst. Dieser Dichter widerlegt, wenn es dessen noch bedarf, die Meinung von einer deutschen Symbolistenschule: es gab so was nur in den raschen Federn von ein paar Journalisten. — Es sind einige Dichter. Und es sind einige, sogar viele Leute, die Dichter nachmachen, und da man die untereinander leicht verwechselt, gab man ihnen einen gemeinsamen Titel: Dekadenten, Symbolisten oder so. Es sind aber eigentlich Studenten oder Postassistenten oder Buchhandlungsgehilfen, überhaupt alles, nur keine Dichter. Man könnte auch so viele nur zum schweren Schaden des Staatswesens sich leisten. Es wäre nicht der geringste Verlaß auf seinen Schneider mehr, wenn alle die Dichter Dichter wären. Dichter sind so selten wie Hühner mit drei Köpfen. Kröchen so viel aus den Eiern, würden sie alle ausgestopft und man hätte nie eine Poularde auf dem Tisch. Auf 10000 Leute, die drucken lassen, was sie schreiben, kommt ein Dichter. Das genügt. Wenigstens denen, die nicht drucken lassen, was sie schreiben.

Georges Anregung wird über viele unauffindbare Umwege gegangen sein, um Dauthendey's Stimme zu sich zu erwecken. Sie ist bei Hofmannsthal deutlich, bei Rilke, bei Schröder: man kann hier sehen, daß sie weckte — nicht so bei Dauthendey, dem Unvergleichlichen, dem größten lebenden deutschen Lyriker. Ihm ist ein so sehr bildhaftes Erleben eingeboren, daß man ihn ganz unberührt von jenem Wissen empfindet, das in der Tradition der Künste steht. Er hat aus den Künsten nichts erlebt. Seine Voraussetzung ist kein Dichten sondern das Sagen und Künden, das Runenlesen. Man möchte sagen: Goethes Gedicht brauchte für ihn nicht gewesen sein, wie überhaupt kein bewußtes Dichten. Seine Strophe ist mit allen Strophenkünsten verglichen kunstlos, doch nie willkürlich oder absichtlich so. Sie ist ganz langer Atem des Singers, der Reim auf Reim einfließt genau wie wohl ein alter Singer im Kreise der Hörer es tat: der Eindringlichkeit wegen, daß man besser aufpasse, und nicht aus musikalischen Gründen. Denn mit der Musik hat das Gedicht gar nichts zu tun, es ist hingerissene, aus dem Gewohnten entzauberte Sprache, Leidenschaft gewordener Intellekt im ergriffenen Schauen. Das Gedicht malt nicht und musiziert nicht, tut beides nur beim Reimer und Spieler, der dichtet, weil man gedichtet hat. Und die Liederkomponisten folgen einer nach dem Auseinanderfall von Gedicht und Rhapsodie entstandenen Konvenienz ihrer Kunst, ohne je erreichen zu können, was dem alten Hinsingen eigentümlich war. Ob sie vertonen wie Schubert oder auslegen wollen wie Reger — ihre Kunst kann eine schöne Musik sein, aber dem großen Gedichte können sie nichts geben, sondern nur nehmen: ihre gebundene äußere Musik, die Mathematik der Töne, zerstört die ungebundene innere Musik, das Melos der Seele, das einfacher und darum machtvoller ist. Kein heutiges Gedicht hat so sehr diese innere Musik wie das Gedicht Dauthendey's. Kein Dichter »dichtet« weniger als er. Man möchte von ihm sagen: das Gedicht ist immer da und manchmal löst es sich zu vernehmbarem Laut. Wie auch sein bildliches Sehen gar nicht Vergleich oder sonstwie Figur ist, sondern die ihm eigentümliche Art, überhaupt zu sehen. Er sieht so oder gar nicht. Daher ist ihm auch das im engeren Sinne Geistige verschlossen. Dauthendey hat die einfachste Art sich auszudrücken: die Wiese ist nichts als grün, dunkelgrün der Busch, rot die Rose — sein Wesentliches ist, wie bei allen Dichtern, im Hauptwort, im Begriff, nicht im Beiwort, das er ganz simpel sinnfällig läßt und gar nicht differenziert. Gleich starker Ergriffenheit kann ich mich nur vor den alten deutschen Gedichten und manchen Minnesängern wie Nithart erinnern bei solchen Versen:

Die Frühlingsnacht hat grau das Tal gefüllt,
Die grünen Roggenfelder liegen still umhüllt,
Und es verfliegen dunkel Weg und Wälder.

Oder diesem Gedichte:

Heut kommt der Sturm an um die Bäume zu finden.
Seit jeder Baum belaubt und ein grüner Turm,
Hat der Sturm noch kein Blatt geraubt.
Aber heut ließ er sich nicht mehr binden.
Wirbelnd und sich wälzend wie ein Wurm,
Siehst du ihn sich auf der Landstraße winden.
Er rennt in das Laub und zerreißt die Rinden,
Und aufrecht jagt er den demütigen Staub,
Und er tobt, als blieb' ihm die Geliebte taub.

Oder diesem schönsten aus dem letzten Buche:

Mit Armen wie ein Feuer, das zum Himmel langt,
Vor dessen Hitze jedem grünen Blatte bangt,
Greift Liebe in der Wünsche jungen Wald,
Und Asche werden alle Wünsche bald.
Und wie der blaue Geist der letzten Flammen
Raffen der Wünsche Seelen sich zusammen
Und fliegen fort, damit es Frieden werde.
Wo einst getobt die jähe Flammenherde
Bleibt wunschlos sanfte Asche auf der Erde.

Unlängst sind Robert Walsers wenige Gedichte als ein Buch erschienen. Es sind über zwölf Jahre her, daß ich das dünne Hefchen las, in das diese Verse geschrieben waren und das mir der blutjunge Walser in Zürich damals brachte. Walser gehört zu Dauthendey; sie sind beide elementar wie die Natur in ihrem Einfachsten und ganz auf nichts als auf sich selbst zurückzuführen. Das lyrische Gedicht, dieses Drama auf knappstem Maß, ist ihr ganz unmittelbares Leben, beim katholischen Franken ganz erfüllt von fruchttragender Erde, Wein, Blut, Lust, Pracht der Nächte und Spuck, beim protestantischen Schweizer fast nüchtern einfach in der Geberde, sparsam, zerbrechlich=dünn die Vorderwand von wühlenden Gefühlen. Und bei beiden scheinbarer Kunstlosigkeit höchste Kunst: Bild im Bilde.

SUOR VIRGINIA. VON GIOVANNI PASCOLI. DEUTSCH VON BENNO GEIGER.

I. Poch poch... poch poch... — Sie war bislang allein
im Kirchenstuhl gesessen, um zu beten:
den Rosenkranz im stillen Ampelschein.

Sie hatte Gott um weiter nichts gebeten,
gleich einer Magd, die vor dem Herrn zur Stelle,
das Licht der Augen niederschlägt, betreten,

gleich einer Dürftigen, die vor der Schwelle
des Bruders bittet, ohne recht zu wagen.
Nun war sie wieder heimgekehrt, zur Zelle.

Nahm vor dem Heiland, der ans Kreuz geschlagen,
desgleichen vor Sankt Ritas Todeswehen
sich ihren Schleier ab, sich ihren Kragen.

Sie löste den Dreiknotengurt im Stehen,
ließ einen Schädel aus vergilbtem Knochen
sich wiederholt in ihren Fingern drehen.

Poch poch... — »Wer podt?« Im Auszieh'n unterbrochen,
zog sie das Skapulier von neuem an.
»Vielleicht hat jemand nebenan gesprochen.

Vielleicht ein Zögling. Eine nebenan,
die fiebert, sich herumwirft... »Voll Erbarmen
schlich sie hinüber. Spähte. Nichts war dran.

Mit stummem Auge, mit gekreuzten Armen,

II. das Haargeflecht im Netz geordnet, schliefen
die beiden Mädchen. Vor dem Fenster hin
des Sommers Laute durch die Lüfte liefen.

Der Schwüle halber ließ die Lehrerin
die Flügel offen, und nun stieg im Schweben
ein Duff von Ginster und von Rosmarin.