

# ZEITSCHRIFT FÜR BÜCHERFREUNDE

Organ der Gesellschaft der Bibliophilen und der Deutschen Buchgewerbekünstler (e. V.)

Begründet von Fedor von Zobeltitz

## NEUE FOLGE

Herausgegeben von Carl Schüddekopf und Georg Witkowski

Jahrgang II. 1910/1911

Heft IV. Juli 1910

Abonnementspreis für den Jahrgang 36 Mark (43 Kr. 20 Heller, 45 Fr., 36 sh., 21,60 Rb.)  
für das Quartal (drei Hefte) 9 Mark. — Einzelne Hefte 3,50 Mark

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, sowie durch die deutschen Postanstalten.

---

### Inhalt:

Moderne Reklamekunst. Von Dr. Johannes Schinnerer. Mit dreizehn Abbildungen und zwei farbigen Tafeln . . . . .	115
Sortiments-Einbände. Von Georg Witkowski. Mit 34 Abbildungen auf acht Tafeln und im Text . . . . .	125
Die französische Dichtkunst der Gegenwart. Von Otto Grautoff . . . . .	135
Eine Monumentalausgabe des Nibelungenliedes. Von Ernst Schulte-Strathaus. Mit einer Tafel . . . . .	148

---

### Beilage:

Dr. Johannes Schinnerer, Moderne Reklamekunst. (Zwei farbige Tafeln.)  
Georg Witkowski, Sortiments-Einbände. (Acht farbige Tafeln.)  
Ernst Schulte-Strathaus, Eine Monumentalausgabe des Nibelungenliedes. (Eine Tafel.)

---

### Redaktion

des Hauptblattes: Professor Dr. CARL SCHÜDDEKOPF, Weimar, Grunstedterstr. 16,  
des Beiblattes: Professor Dr. GEORG WITKOWSKI, Leipzig-Gohlis, Ehrensteinstr. 20,  
für Amerika: ERNST EISELE, Stapleton-Statens Island, New York 72 Land Street,  
für Dänemark: VICTOR MADSEN, Kopenhagen, Kgl. Bibliothek,  
für Frankreich: OTTO GRAUTOFF, 11 Quai Bourbon, Paris,  
für Großbritannien und Irland: Professor Freiherr OTTO VON SCHLEINITZ, 7 Redcliffe Road, London S.W.,  
für Holland: M. D. HENKEL, Amsterdam, Rijksmuseum,  
für Italien: C. E. RAPPAPORT, Rom, Via Bocca di Leone 13,  
für Österreich-Ungarn: HANS FEIGL, Wien IV, Johann Straußgasse 38,  
für Rußland: Dr. ARTHUR LUTHER, Moskau, Syromiatniki, Haus Loewenthal.

Aber auch das Verständnis, mit dem die Straßburger Pastoral-Konferenz seine Anregungen und Entwürfe aufnahm und ihre Ausführung förderte, verdient höchste Anerkennung und soll hoffentlich durch Nacheiferung bei ähnlichen Neugestaltungen der Bücher, die das religiöse Leben befruchten, noch reicheren Nutzen bringen.

## Die französische Dichtkunst der Gegenwart.<sup>1</sup>

Von

Otto Grautoff in Paris.

Wer jemals einer Diskussion der Antipoden in einem französischen Literatenzirkel anwohnte, kennt das in diesen Kreisen gepflegte Gesprächsthema: Racine oder Shakespeare, das die teilnehmenden Dichter und Denker häufig leidenschaftlich erregt. In schneidendem Zorn erheben sich die reinen Lateiner gegen die Geister aller Kulturperioden, die es unternommen haben, eine ehern erscheinende Ordnung und Gesetzmäßigkeit zu zersplittern, zu durchbrechen, um den wirklichen Ahnungen ihrer Seele eine neue Form des Ausdrucks zu schaffen. Selbst wenn diese Form luckenhaften oder unsicher tastenden Charakter trägt, erscheint es uns Germanen unziemlich, gegen die schöpferische Erfindungskraft der großen Persönlichkeit die Erfüllung tendenzvoll konstruierter Stilprinzipien auszuspielen, mögen sie noch so sehr der ursprünglichen Veranlagung eines Volkes entsprechen. Nur mit dem Kopfschütteln des Nichtbegreifens können wir von einem empfindenden Menschen vernehmen, daß er um eine Tirade des Racine den ganzen Shakespeare hingeben würde.

Suchen wir für diese fremde Geschmacksäußerung eine Erklärung, so finden wir sie in einer unerschütterlichen Grundeigenschaft des französischen Volkes. Auf einem strengen Konservatismus baut sich die Geschichte, das Leben und der Geschmack dieser Nation auf, dem

<sup>1</sup> Die hier zitierten Nachdichtungen sind von Erna Heinemann-Grautoff. Sie geben getreu den Sinn, den Rhythmus und die Klangfarbe der Originale wieder.

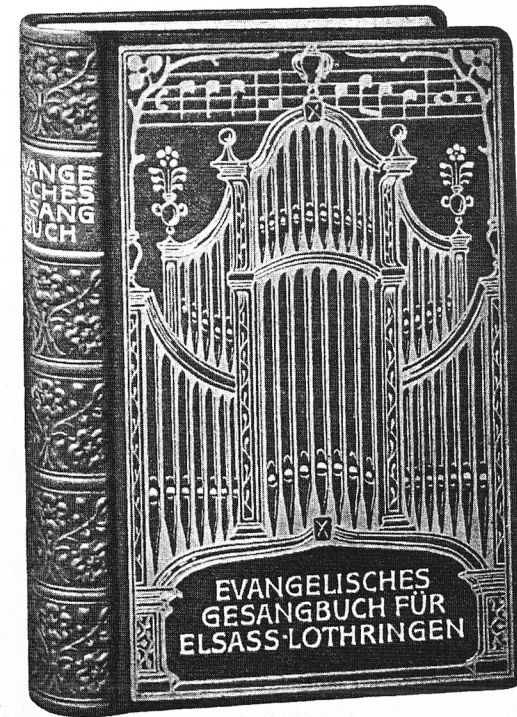


Abb. 32. Entworfen von Otto Hupp.  
Zu Witkowski: Sortiments-Einbände.

die große Revolution nur scheinbar zu widersprechen scheint; denn sie war im Grunde nichts anderes als die gesunde Reaktion einer Bürger- und Bauerngemeinschaft gegen die Ausbeutungen, Verschwendungen und orgiastischen Zügellosigkeiten der Könige, Priester und ihres Trosses. Aus dieser ursprünglichen Gesinnung des französischen Volkes erklärt sich, daß sich in allen Kreisen Frankreichs der Gegensatz zwischen Tradition und Evolution schärfer als in Deutschland ausprägt.

Als ehemals die Universitäten und Akademien aus einem aktuellen Bedürfnis heraus gegründet wurden, wirkte ihre meisterhafte Organisation so vorbildlich, daß sie Jahrhunderte hindurch nicht nur von den Führern der Nation, sondern auch von der Gesamtheit des Volkes als die alleinseligmachende erachtet wurde. Diese Organisation erwies sich als lebenswirkende Macht. Die Universitäten und Akademien formten die Gesetze der Sprache, der Grammatik, des Geschmacks, die so weitgehende Allgengültigkeit erlangten, daß niemand es wagte, sie nicht zu erfüllen oder gar sie umzustößen. Die unter Richelieu begründeten Konventionen, die im XVII. Jahrhundert Corneille und Racine für die Poesie, Descartes und Pascal für die Prosa ausbauten, bilden noch im XX. Jahrhundert das Fundament der allgemeinen Literatur. Der Charakter dieses Formenkodexes wurde ehemals durch die glänzende Persönlichkeit des Königs, durch die von Monarchen abhängige, höfische Gesellschaft und die nach außen sich entladende Pathetik der Menschen bestimmt, die sich niemals selbstqualend vertieften, sondern das Schöne im Ausdruck edel geschwungener Gesten fühlten. Durch die „convenance“ und „bienaisance“ wurde die literarische Produktion eingeengt. Dieser unter Ludwig XIV. geschaffene Stil durchdrang infolge des leuchtenden Ansehens des Königs, der ihn diktierte, infolge der eifrigen Propaganda der Akademien alle Schichten des Volkes, wurde Allgemeingut. Wohl wandelte sich der Zeitgeist mehrfach. Aber die Dichter, die sich in Ehrfurcht vor der Akademie neigten, bewegten sich immer in den gleichen, von den Klassikern geschaffenen Ausdrucksformen. Keiner erzwang gigantisch eine neue Wendung der Sprache, keiner eine neue Epoche der Dichtkunst. Die Hemmung durch die Ordnung bedingte die Einseitigkeit der französischen Literatur. Dieser Einseitigkeit entquoll einerseits jene Kraft, die jedem starren System eigentümlich ist. Sie hinderte andererseits eine Entwicklung in die Weite und Tiefe. Niemand trug ein unbewußtes Ziel in sich. Den innerlichen Gesang vermissen wir. Es war unmöglich innerhalb dieses Sprachstiles jene schwebenden Feinheiten des Empfindens, jene leisen und halb verwehten Stimmungen des Seelenlebens auszudrücken, die aus jedem guten Winkel deutscher Dichtungen aufblühen. Die französische Sprache und Literatur entwickelten sich rhetorisch. Der Sprecher steht in der Mitte, seine Gesten sind gefällig gerundet. Er sagt die Gefühle; aber sie zittern nicht unsicher flackernd zwischen den Worten. Spricht ein Toter, da wir keinen Laut seiner eigenen Seele, Sehnsüchte und Quälungen vernahmen? Oder ist er über die Nichtigkeit seiner eigenen Person antikisch groß hinausgewachsen? Diese Fragen sind in jeder Epoche der französischen Literatur verschieden zu beantworten. Oft ist die Seele ganz erblichen. Oft ist das klopfende Herz absichtlich verhüllt. Immer spüren wir die Wirkung des französischen Kindergebots: „Du darfst von Dir selbst nicht reden.“ Aber die Sprache bekam doch im Laufe der Zeit, um weichen und hellen Gemütsbewegungen Ausdruck zu leihen, eine seltsame Durchsichtigkeit, die sie mit sublimem Reiz schmückte. In der Rhetorik wachte eine Neigung zur Ironie auf. Der Franzose wird nicht bitter und hart, grob und deutlich. Er läßt seine Abneigung, seine Trauer, seine Sehnsucht und sein Gemüt in einem gemäßigten Tempo seines Redeflusses, in einem ironischen Unterton seines rhythmischen Schwunges durchscheinen. Da uns diese Ausdrucksweise von Gefühlen fremd dünkt, überschauen wir leicht die Gefühle selbst und nennen schnellfertig das französische Volk und seine Dichtwerke oberflächlich. Aber nicht die Franzosen sind oberflächlich zu nennen, sondern höchstens ihre klassisch-rhetorischen Vorbilder, deren kühle, sprachliche und künstlerische Konventionen bis in die dritte Republik hineinreichen.

Wir sprechen hier von der Poesie, nicht vom Theater, nicht von der Prosa. Sonst müßte weiter ausgeholt werden. Es müßte Molières Gestalt, Rousseaus Werden deutlich umrissen

werden. Doch dazu ist hier nicht der Raum. Wir wollen sogleich die Anfänge der französischen Dichtkunst aufsuchen.

Die Leere des rhetorischen Pathos der klassischen Konventionen haben zuerst die Parnassier empfunden. Sie fühlten die Notwendigkeit einer kräftigen Evolution, stürmten gegen die überlieferte Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Akademiker an, wollten die Übung der steifen Formen und der prunkvollen Zurschaustellung von Gedanken zertrümmern und etwas Persönlich-Gefühls geben. Victor Hugo verkündete 1827 in kühnen und schwungvollen Worten das Recht auf absolute Freiheit der Dichter. Aber es erwies sich die Zähigkeit der Überlieferung, die nicht nur dem Andringen einer heißen Jugend widerstand, sondern die Jugend selbst auftrank und blendete. Das radikale Programm wurde nicht konsequent durchgeführt. Außer der Einführung neuer Rhythmen, der milderen Handhabung der Cäsur wurden die klassischen Traditionen der Metrik vollauf gewahrt. An die Stelle antiker Mythologien traten klassische Bilder und Schilderungen der vaterländischen Vergangenheit oder religiöse Schwärmerie. Daneben schufen sich allerdings warme Gefühle und sehnsüchtige Stimmungen Geltung. In dieser Zeit, in der André Chénier wieder entdeckt wurde, dichtete Lamartine seinen „Pensée des Morts“, Hugo seine lyrischen Empfindungsgenüsse, „J'étais seul“, „Si vous n'aviez rien à me dire“, „Dans l'alcôve de sombre“. Aber diese Poesien sind doch nicht die ersten Stationen einer radikalen Erneuerung des Gehalts und der Form; denn in ihnen sind aus dem allgemeinen Gefühl heraus Typen einer Zuständigkeit geschaffen, in der das Einzel-Persönliche seinen Gefühl heraus Typen einer Zuständigkeit geschaffen, in der das Einzel-Persönliche verschimmt. Hugo und sein Kreis gestaltete mehr etwas außer ihm Liegendes als sich selbst, in jedem Gefühl ein Ideal und nicht das Gefühl selbst; und sie idealisierten nicht nach der individuellen, sondern nach der typischen Seite hin. Die Dichter vom Ende des XIX. Jahrhunderts dagegen weiten ihre einzelnen Impressionen zum Weltbild, so daß sie im Weltbild immer sich selbst gestalten und dadurch gleichzeitig Allgemeines und Persönliches geben.

Daß diese jüngste Evolution nicht schon im Zeitalter der Romantiker wuchs, beweist am schlagendsten die Mattigkeit der von Hugo eingeleiteten Bewegung. Victor Hugo selbst, in dem gallisch-romantische Rhetorik und keltische Empfindungstiefen sich glücklich mischten, war groß und stark. Ihn aber mit unserem Goethe in eine Linie zu stellen, wie es zuweilen in Pariser Literatencakeln geschah und geschieht, bedeutet unverständige Verkennung beider. Entfernt sich der Franzose in Hernani und Ruy-Blas von den Traditionen der Klassiker durch Nichtbeachtung der Einheiten, freie Behandlung des Alexandriners, so sind doch diese Dichtungen ganz im deklamatorischen Pathos geschrieben und lassen sich mit Tasso, in dem Geschichte, Gesetzmäßigkeit, Ordnung und tiefes persönliches Empfinden in eine Einheit gebunden sind, überhaupt nicht vergleichen.

Schon die Namen, die die damalige Zeit kritisch oder spöttisch den Parnassiern gab, die Nihilisten, die Freikünstler, die Kaltblütigen, sagen, daß Impressionslyrik, persönliches Erleben, Erweiterung der individuellen Empfindung zum Weltganzen nicht ihre Sache war. Und bald versandete daher diese ganze Bewegung auch in seichtem Eklektizismus, der sich den älteren Traditionen akklimatisierte und ebenso konventionell wurde wie der Klassizismus. Alle Parnassier, die bis in unsere Zeit hinein eine gewisse Berühmtheit genossen, haben für die Entwicklungsgeschichte keinerlei Bedeutung. Schon als Catulle Mendès die Revue fantaisiste gründete, stellte sich das leere Virtuositentum seiner selbst und seines Freundeskreises unverkennbar bloß. Diesem Zirkel gehörten auch Baudelaire und Flaubert zu; aber sie standen Mendès, Prudhomme, Coppée und José Maria de Hérédia ferner und trennten sich später ganz von ihnen. Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und Verlaine wurden radikalere Erneuerer als Victor Hugo, wenn auch des letzteren Persönlichkeit bedeutender, umfassender und schreitbarer war als die der leisen Spätergeborenen. Die Allgemeinheit hat diese Nachfolger als sicherer war als die der leisen Spätergeborenen. Die Allgemeinheit hat diese Nachfolger als überkrank und geckenhaft bezeichnet; und sie tragen doch nur die typischen Merkmale einer Übergangszeit auf ihren bleichen, zerwühlten Stirnen. Die Qualen der Auslese spiegeln sich in ihren Augen und haben um ihre Lippen tiefe Schatten gemalt.

Der Konservatismus des französischen Volkes macht begreiflich, daß nicht nur in jener

Zeit, sondern auch im XX. Jahrhundert eine allgemeinere Dichtkunst geschrieben und geachtet wird, in denen sich die alten Traditionen noch weiter ausleihen. Aber wir sprechen hier nicht von dem, was die Allgemeinheit der unempfindlichen Menge achtet, sondern von der besonderen Dichtkunst, die gestern auf das Heute hinwies und heute uns das Morgen ahnen läßt.

In der zunehmenden Demokratisierung der französischen Gesellschaft wandte sich das Gefühl nicht mehr rückwärts, um durch romantische Ideologien die Gegenwart zu verwirren. Es faßte die Wirklichkeiten der Gegenwart ins Auge, mühte sich die Hintergründe unserer wirren Zeit zu durchleuchten und in die Realitäten ihre Empfindungen zu transponieren, um einer neuen vorwärts weisenden Idealität einen breiten Untergrund zu schaffen. In den Freiheits-Gleichheits-Brüderlichkeitsbestrebungen lernte das Individuum wieder seine Bedeutung als Einzelwesen erkennen und begreifen. Die Seele dehnte sich in der freien Luft, atmete tief in die Weite. Erstaunend blickten die Dichter um sich, belauschten ihre Triebe, betrachteten jede Gefühlsregung einem Wunder gleich, gruben sich in alle Tiefen und fingen jedes Spiegelbild ihrer Erlebnisse auf. Goldenen Kugeln schienen die Dichter zu gleichen, in denen das bewegte Leben sich hundertfältig spiegelt. Aber waren diese Spiegelungen in einer schwingenden Kugel schon schwer mit dem eignen Auge aufzugreifen, so war es noch schwerer, sie in eine klare Form zu transponieren. Einer wie alle fühlten, daß die vorhandenen Formen der Tradition zu starr und zu steif waren, diese flüchtigen Stimmungen aufzunehmen. So ließen sie die geordnete Überlieferung wie ein Totes liegen und suchten sich quälend eine neue Form. Es ist unziemlich, diesen mühsamen Ringern ein frevles Zerstampfen der Überlieferungen vorzuwerfen und unwahr dieser unbedachte Tadel. . . . Der Blick dieser einsam Strebenden glitt ernsthaft suchend durch die Zeiten rückwärts. Einige glaubten in dem Alter der vorklassischen Periode Bedingungen zu finden, die entwicklungsfähige Keime neuen Lebens enthielten, die ihnen nützlich seien und ihnen Untergrund für ihre neu zu schaffende Sprache bieten konnten. . . . andere landeten in Griechenlands heiliger Schöne. Es braucht ein junger Mensch an irgendeinem Element der Vergangenheit eine Stütze, um seinen in die Zukunft weisenden Ideen eine Form zu finden, die eine Macht bedeutet. Die Entwicklungen kehren immer wieder und die unmittelbare Durchleuchtung einer Vergangenheit lehrt den Empfangsstoff regeln, beschränken und organisieren.

Wer jemals im Leben wahrhaft einsam, in sich den Zusammenhang mit seinen Vätern und älteren Brüdern wahrhaftig zerschnitten fühlte, im Dunkeln sich vorwärts tastete und gleichzeitig in die Vergangenheit zurück nach einem Bruder rief, begreift sehr leicht, daß die Sucher einer neuen Form, die Vorläufer einer neuen Zeit oft unklar stammeln, verschwommene Melodien singen und alle Torheiten einer unreifen Jugend zeigen. Der Verstehende wird darüber nicht ergrinnen; denn das wühlende Tasten der Anfänger ist auch Kulturarbeit. Die Entwicklung, die Baudelaire in tiefen und heißen Leiden anbahnte, Mallarmé in verschleierte Bildern erträumte, Verlaine in glühender Sehnsucht sein düsteres Lebenlang verklärte, hat Jules Laforgue, der von seiner ironischen Melancholie im Instinktmäßigen Heilung suchte, zum ersten Male zusammenfassend zu krönen versucht. Er griff nach dem Realen, aber es entschwamm ihm ins Wesenlose; so schwebte er über dem Milieu. Seine Menschen sind zeitlose Traumgestalten, die durch eine Phantasiewelt hüpfen. Er stellte der wirklichen Welt eine künstliche Welt gegenüber, der Objektivität die subjektive Zauberwelt seiner witzigen Einfälle, die er in eine neue Sprache kleidete. Er suchte ein Symbol des Lebens zu schaffen. Jedoch seine mitstrebenden Freunde verstanden nicht gleich, wohin er wollte. Sie sahen nur das Originelle seiner Weltbetrachtung und Sprachbehandlung und ahmten das äußerlich nach ohne die Amplitude seiner Empfindungswelt, ohne seine Seelengröße. Laforgues Äußerlichkeiten eroberten die Dichtkunst. Die Alliteration und die Assonanz wurden in der französischen Poesie heimisch. Die Silben eines Verses wurden nicht mehr gezählt, sondern in ihren Werten gegeneinander gewogen. Das musikalische Element der Sprache wurde die Richtschnur für den Versbau, dessen Architektur allein durch die Stimmung des Dichters bestimmt wurde. Die Sprache wurde persönlicher, reicher und farbiger. Wiederholungen wurden verpönt. Alles

mußte persönlich Erlebtes und Geschautes sein und in frischgeschaffene Ausdrücke und Wortverbindungen gekleidet werden. Gut ist der Vers, der gut klingt. Gut klingen kann jeder Vers, der eine Einheit, den klaren Reflex einer Seelenstimmung darstellt.

Eine kurze Weile gleichen die Kameraden Laforgues den Impressionisten, denen sie freundschaftlich verbunden waren. Sie gaben sich den Abenteuern ihrer differenzierten Seelen rückhaltlos hin; tauchten in ihnen unter; fingen die tausendfältigen Eindrücke, die halben Blicke, die unausgesprochenen Gesten, die andeutenden Worte mit ihren zarten, sensiblen Nerven auf und reflektierten sie unmittelbar. Sie standen ängstlich vor jeder Gebundenheit, vor irgendeiner bestimmten Methode, weil sie fürchteten, daß Methode ihren Eindrücken die Frische, ihrer Kunst die Unmittelbarkeit nehmen könnte.

„Man muß das einzelne Erlebnis in einem Symbol verklären“, diese Devise gab *Stephan Mallarmé* aus. An den Dienstagabenden drängten die Jünger sich in dem kleinen Salon der Rue de Rome und lauschten der neuen Weisung. Nicht das Erlebnis durch Verallgemeinerung vulgarisieren, sondern in das einzelne Erlebnis hinabsteigen bis zum Unterbewußtsein, um es als Ausdruck der weiten und tiefen kosmischen Melodie begreifen zu lernen, lautete die neue Parole. Das Gedicht sollte eine Kristallisation des Weltenrhythmus sein. Die Neuerer wollten die Lyrik von der Scheidemünze der intimen und persönlichen Poesie, die Gefühls pathetisch verallgemeinert, reinigen und zu einem Kapitel kosmischer Geschichte vertiefen. Der Dichter sollte in dem Weltall aufgehen, sich den allgemeinen Erkenntnissen gleich machen, die er durch metaphysische Intuition erweitert und durch den Rhythmus abbildet, die Welt der Ideen und ihre Beziehungen sondieren, ohne an den Grund zu rühren, die Nuancen der Gefühle, die sie verklären, erfassen und von einem Zentrum aus eine ewig fliehende Peripherie schaffen. Diese Künstler fühlten sich als das willenlose Werkzeug des Weltenrhythmus und empfanden ihre Poesie als eine Offenbarung, die Ursprünge und Gesetze des ewigen Werdens aufdeckt, als das fragmentarische, aber sublimen Gewissen der bis zu dem heutigen Entwicklungsstadium gelangten Materie.

„Versenken wir uns in die Fluten des Ozeans, in den Odem der Wälder, in die mannigfaltigen Wellen des Lichtes, in die allgemeine Symphonie, welche die substantielle Energie in die Erscheinung ruft, damit die Musik unserer Lieder siegend sich erhebt, die weihelosen Ohren ebenso unverständlich sein wird wie die Sphärenmusik. Unsere Erkenntnis wird uns ohne weiteres durch das menschliche Wissen erhöhen, sogar darüber hinaus bis zu dem pythagoreischen Gipfel, von dem aus der essentielle Rhythmus uns die wunderbare, bleibende und erweiterte Harmonie enthüllt“, so *Jean Royère*. Der Dichter *Albert Mockel* hat sich in sehr ähnlicher Weise über die Aufgaben und Ziele und das Verhältnis des Dichters zur Welt geäußert: „... L'harmonie demeure au fond de nous cachée et comme sommeillante et n'affirme point sa présence, sinon, lorsqu'en face des formes décidément ordonnées, elle se révèle en se reconnaissant. Car rien ne nous tache d'absolument étranger, rien ne possède pour nous d'éloquence, s'il ne trouve en nous-mêmes son écho véridique; et, ainsi que pour la physique, supérieure tous les phénomènes ne sont peut-être que des modalités de l'unique énergie, l'objectif serait un mode ignoré de notre âme, tout le possible encore obscur qu'elle contient et où elle se découvre par sa trace, comme le rythme dans l'harmonie, comme le temps à travers sa mesure d'espace.“ Schon Baudelaire hat in seinen Anmerkungen zu Poe und seinem poetischen Testament der Dichtkunst diese Richtung gewiesen, die die jüngsten Lyriker, aus deren Reihe mehrere sich theoretisch geäußert haben, wie unter andern auch: *Vielé Griffin*, deren Reihe mehrere sich theoretisch geäußert haben, wie unter andern auch: die entwicklungs-fähigste bezeichnen. *Robert de Souza*, der führende Kritiker der neuen Dichterschule, schreibt „Tout d'élément, d'humanité, de vie, de pensée, de nature est un élément de beauté. Opposer un élément à un autre est un crime de lèse-poésie. Faire dépendre l'excellence de la beauté de ses déterminantes est un nonsens, presque toujours une attaque détournée de l'esprit utilitaire. Dès que l'activité intérieure se traduit par une expression d'art, que cette expression atteigne une intensité suprême, le principe de l'activité première est dissous par l'exaltation de beauté qu'il a provoquée et qui, seule, dès lors, agit.“

Leben die stärksten Dichter dieses Kreises leidenschaftlich in diesen Ideen und propagandieren für sie in ihren Versen, so wird der Leser ihrer Werke oftmals durch Unverständlichkeiten gequält. Eine Generation, die ihre Kraft einem so hohen Ziele weihet, muß sich mehr als einmal in Absurditäten verstricken, wenn sie sich nicht ganz aus universalen Geistern von höchster Potenz zusammensetzt. Da nicht nur Genies an dieser Bewegung teilnehmen, wird bei vielen das göttliche Streben zum Fluch. Von den Lippen vieler dieser außerordentlichen Wager fallen nur dunkle, undeutliche Kindlichkeiten; aus der Reinheit und Fehllösigkeit ihrer rhythmischen Musik hebt sich kein Sinn klar heraus. Noch einer muß genannt werden, ehe wir die Resultate dieser Generationen zusammenfassen: *René Ghil*; er wuchs mit Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Maurice Barrès, Armand Fénelon und Gustave Kahn auf, und begründete, sich frühe schon von Mallarmé absondernd, die wissenschaftliche Dichtkunst (la poésie scientifique). Der Widersinn in diesem Titel einer Dichtungsgattung löst sich auf, wenn wir Ghil selber sprechen hören: „La mission que nous avons voulu assigner à la Poésie est de recréer consciemment une harmonie émue de l'univers. Et c'est ici que nous avons demandé l'intervention, l'aide nécessaire et épanouissante de la science. Tout à l'heure, l'intuition soudainement a établi une communion rapide entre notre Moi et la prime émotivité de la Substance. Tout en perdant peut-être de sa pantelante horreur, elle s'élargira d'émotion et de beauté à mesure que, retrouvant par la méthode scientifique, les plus possibles rapports qui unissent l'Étérétotal du monde, elle devient la déterminante d'une plus ou moins nombreuse Synthèse — et, encore, d'une Hypothèse plus ou moins suggestive — où se connait un peu de l'harmonie universelle.“

Die Methode seiner Metrik, des Tonfalls wie der Musik leitet René Ghil aus den Harmoniestudien von Helmholtz, Katzenstein und den phonetischen Untersuchungen des Abbé Rousselot ab, indem er von folgendem Gesichtspunkt ausgeht: Die stumme Erregung drückt sich durch Bewegungen, Erschütterungen und Gesten aus. Sobald diese Bewegungen, Erschütterungen und Gesten laut werden, prägen sie sich in einen phonetischen Ausdruck um, der in Vibrationen der Stimmbänder meßbar ist. Die klassische, romantische und parnassische Prosodie hat den Rhythmus theoretisch und praktisch in der regelmäßigen Wiederkehr und dem gleichmäßigen Abstand einer numerischen Einteilung gegeben. Für sie war also der Vers die Resultante numerischer Quantitäten, in denen nach dem Prinzip der regelmäßigen Wiederkehr skandiert und der Akzent vorausbestimmt wurde, die quantitativen und qualitativen Tonwerte aber keine Beachtung fanden. Ihr Vers war eine mechanische Folge von betonten und unbetonten Silben, in denen die Idee eingezwängt wurde. Der Gedanke eines Gedichtes mußte es sich gefallen lassen, in diesen steifen Rahmen gepreßt zu werden, wodurch er oft verstümmelt wurde. Ghil und sein Anhang begreifen den Rhythmus im Spencerschen Sinne als die Bewegung des bewußten und vorstellenden Denkens der natürlichen und harmonischen Kräfte und leiten den Ursprung des Rhythmus von der ihnen unzertrennlich erscheinenden Einheit von Idee und Wert ab. Sie sehen diese Einheit begründet in den drei Elementen, die die Sprache umfaßt. Instinktive Erregung, Nachbildung der phonetischen, graphischen und farbigen Phänomene, Fühlen und Denken; sie sagen, daß ja die Tonartikulation im Ursprung auf die Erregung zurückgeht, daß der Rhythmus seiner essentiellen und physiologischen Natur entsprechend die Bewegung darstellt, in welcher die spezifische Idee einer Erregung sich befreit. So sind beide voneinander unzertrennlich. Um dem Ausdruck einer Erregung die Frische, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit zu wahren, darf dem Dichter nicht ein rhythmisches Schema vorgeschrieben sein, das unbedingt dazu führen würde, die Erregung und ihren Ausdruck auf allen Seiten zu beschneiden, damit sie in das Schema sich einfügt. Jede Erregung drückt sich in einem besonderen Rhythmus, in einer besonderen Vibration der Stimmbänder aus, so daß jedes Gedicht nur in einem ihm eigentümlichen Rhythmus, nur in einer ihm eigentümlichen Harmonie der Konsonanten und Vokale laut werden kann. Die Vibration der Stimmbänder ist bei jedem Menschen und in jedem Augenblick ebenso verschieden wie die Gesten und Gebärden. Diese Individualisierungserkenntnisse und -Bestrebungen René Ghils stützen sich auf die grundlegenden physikalischen Experimentalstudien Jean Rousselots „Précis de pronon-

ciation française“ und „Principes de phonétique expérimentale“, in denen photographische Darstellungen phonetischer Stimmbändermessungen aller Nationen dem theoretisierenden Dichter Recht zu geben scheinen. Seine Wortinstrumentation hat in den Kreisen der französischen Jugend und seit 1900 auch in Rußland bedeutend gewirkt.

Tatsächlich haben die Mallarmé-, Royère- und Ghilschen Kunsttheorien und Prinzipien in Frankreich einer neuen Dichtkunst den Boden bereitet. Allerdings erwies es sich auch hier, daß man genialen Geist durch Theorien niemandem einhauchen kann. Das Verdienst des besprochenen Dreigestirns ist also mehr ein reinigendes und aufklärendes. Sie haben das Ansehen der klassischen Rhetoriker und Formalisten untergraben, die zähe und steife Macht der Klassizisten zertrümmert und ihre Zeit von einseitigen und einengenden Vorurteilen freigemacht. Der Zeitgeist der Demokratisierung hat sich in ihnen erfüllt, indem sie die Kraft fanden mit einer mächtigen Armbewegung die drückende Last toter Konventionen beiseite zu schieben. Und dieser Befreiungsakt gab ihnen Lust und Mut über die nationale Begrenztheit, in die klassische Tradition die Geister seit langem eingeschnürt hatte, hinauszuwachsen. Streifzüge durch aller Länder Geisteskulturen ließen sie Goethe, Novalis, Nietzsche, Holz, Schlaf, Dehmel, Swinburne und Whitman entdecken. Beziehungen zwischen diesen und jenen werden deutlich, von denen man oft nicht sagen kann, ob sie innerliche Verwandtschaft, ob allgemeine Zeitstimmung oder Beeinflussung zur Ursache haben. Uns ferner stehenden Ausländern darf die Tatsache genügen, daß sie die Ursprünglichkeit bedeutender Geister aus allen Zeiten entdeckten und zu Ansehen und Wirkung erhoben. Am nachhaltigsten erwuchs aus den alten Chansonniers neues Leben; dann fällt in diese Bewegung die Entdeckung Whitmans durch *Léon Bazalgette*. Im Jahre 1897 gab dieser bedeutende Geist in seinem Buche „L'esprit nouveau“ ein zusammenhängendes Bild von Whitmans Leben und Schaffen. „Man müßte einen Band von starkem Umfang schreiben, um ahnen zu lassen, was dieser ungewöhnlichen Charakter wieder voll- ich sage, daß Whitman als erster den der ganzen Realität geheiligten Charakter wieder vollkommen erkannt hat, daß er mit einem völlig neuen Auge den verachtetsten Teil des Weltalls erfaßt hat, daß er mit einem göttlichen Empfinden die herkömmlichsten Handlungen unseres Lebens bereichert hat, daß er den Sinn eines vollkommenen Vertrauens und der Freiheit gegen uns selbst und gegen die Menschen geschaffen hat, daß er endlich (und das ist die Hauptsache) einen völlig neuen Sinn des Lebens entdeckt hat, so würde ich nur die unzulängliche Skizze eines riesenhaften Ereignisses gezeichnet haben. — Shelley, Michelet und Whitman haben die Natur verstanden, wie sie die Göttlichkeit des einzelnen Menschen unter den Wesen und Dingen erfaßt haben. Sie haben eine Religion erweckt, deren grandioser Pantheismus die unendliche Welt der Lebenden umarmt und durchdringt. Er ist ein wirkliches Gefühl, erlebt in den Beziehungen des einzelnen zu dem Ganzen, eine Durchdringung und Vergleichung durch uns, die niedrigsten und höchsten Wesen, mit allem Lebenden, eine Religion, deren zukünftige Entwicklung wir ahnen.“

Schon der Älteste der Jungen, *Emile Verhaeren*, steht Whitman nahe. Seine Verse geben ein Bild des tumultuösen Arbeitsgewirrs unserer Zeit, in dem er ein tiefes ethisches Bewußtsein entdeckt. Die klare Bildlichkeit seiner Sprache, die kühne Neuprägung der Worte und Wortverbindungen, die Farbigkeit seiner Vokal- und Konsonantenassoziationen, der bewußte und verbindende Rhythmus seiner Gedichte machen unverkennbar deutlich, daß die französische Dichtung aus der symbolischen und wissenschaftlichen Durchgangsentwicklung wertvollen Nutzen gezogen hat. Dieses Haupt der aus Flandern gebürtigen Dichterschule, um das sich Maurice Maeterlinck, Max Elskamp und Georges Eckhoud gruppieren, hat die Verbindungen Lyriker sehen gelehrt. Verhaerens Poesie ist eine Kunst der Vermittlung, die die Verbindungen zwischen Romantismus und Symbolismus wieder herstellt. Er ist geschmackvoller als Hugo, weil er die Gefahr umgeht, den Leser durch Wortlawinen zu ersticken. Verhaeren ist einer der ersten, der die Poesie von innen nach außen verlegte. Für die Symbolisten spiegelt sich unsere Persönlichkeit auf den Dingen und koloriert sie durch ihre eigenen Töne. Sein Schauen ist nicht peripherisch, sondern zentral, d. h. es geht nicht um die Dinge herum, sondern vom

Innern der Phänomene selbst aus. Zuweilen beschreibt Verhaeren wohl; meistens aber taucht er unter in den Feuerbrünsten, Orgien, blutigen Revolten, in dem Großstadtleben und Gefühlswallungen und gestaltet aus dem Zentrum ihres Ursprunges heraus, so daß seine Schöpfungen nicht wie Schauspiele, sondern unabhängig von Ort und Zeit und Individuum wie kosmische Seelenzustände, wie eine Verklärung inneren Schauens erscheinen. Nur von diesen Begriffen aus vermögen wir dem Zauber aller seiner Dichtungen gerecht zu werden. Auch die schlichte, einfache und so stolze Schönheit seiner Heimatslieder enthüllt sich nur, wenn wir ihre von innen nach außen gekehrte Kunst ergründen.

Das schöne Mädchen.  
Verhaeren.

Im Herzen der Ernte, wo Gold sich schichtet,  
wenn Tages Klarheit sich atmend trinkt,  
verfolgt dich mein Blick und immer bezwingt  
mich Staunen der Kraft, die dich Säulen gleich richtet.

Dein Tun ist frei und schön, weil Kräfte es umwarben,  
der Burschen Sichel ins Kornfeld saust,  
doch du schnürst im Rundgang der starken Faust  
die Ähren zusammen zu Bündeln, zu Garben.

Du liebst den Schwung, die Mühe, den Schweiß,  
den nutzvollen Griff im Sonnigen, Lichten,  
es kann deine Augen der Staub nicht verdichten,  
der ringsum sich hebt, durch eilenden Fleiß.

Es kreist durch deine Adern rotes, warmes Blut  
und färbt deine Brüste, die herrlich sich heben,  
und dein Haar ist rot und dein Mund wie das Leben,  
und dein Körper ist froh und der Erde gut.

Der Altersgenosse Verhaerens, der aus Amerika gebürtige *Francis Viélé-Griffin*, hat auch beträchtliche Mittel zu einer bündigen Synthese einzusetzen. Oft scheint er im Mysteriösen wie im Tiefen ein Befangener. Ebenso häufig erscheint er als ein reich begabter Schüler Mallarmés wie als ein dem belgischen Universalisten Gleichstrebender. Die Einigkeit eines starken und festen Willens organisiert auch sein Werk. Und so finden wir auch diesen Dichter als Theoretiker der Bewegung. Aber seine Theorien wenden sich weit ab von allen doktrinären und philosophischen Deutungen und Wegweisungen. Er spricht wie ein milder Gefühlsmensch: „La joie, c'est la libre expansion. La douleur c'est ce qui l'arrête. Que la vie contienne la douleur, qu'importe? Elle est, et tu existe en elle, aime et agis pour la joie d'être.“ Gefühls-warm und weich sind auch seine Verse.

Jene Stunden.  
Francis Viélé-Griffin.

Ach, es waren jene Stunden  
gut und milden Schwestern gleichend,  
still gereiht und sanft verbunden,  
unter feuchten Nebeln bleichend,  
ganz verhüllten Nonnen gleichend.

Waren nicht bei ihrem Gehen  
unsere Herzen ohne Wehen,  
nicht von Lächeln ganz erfüllte,  
die auch lächelnd rückwärts sehen? —  
Liebste, Schlimmere sah ich gehen  
als von Nebeln sanft verhüllte.

Hinter ihm steht eine große Gruppe, die, während die Zeit stürmisch weiter eilt, sich gelassen mühen, Mallarmés Bedeutung als Übergangskünstler zu klassischer Unbestreitbarkeit

Bis abends, wenn die Schnitter nach Hause wandern,  
bleibst du, wie du mußt, der Arbeit treu,  
dann senkst du die Stirn in verschlossener Scheu,  
dein leuchtender Blick sucht die Heimat, sucht Flandern.

Auch dort in den Polders auf flandrischer Erde  
denkt mancher noch an dich, an deine junge Kraft,  
wenn's heiß in ihm pulst von jüher Leidenschaft,  
wenn abends er träumt, wer Weib ihm werde.

Es wird eines Tages dein Giebeldach  
aus goldenem Korn deines Gutes ragen,  
es werden viele dein Gebot erfragen  
und Überfluß wohnen in Scheune und Gemach.

Und dein Leib wird fruchtbar sein. Zahlreiche Erben  
wirst du erleben, wie einstmal es war,  
als Stütze und Stolz wird die Kinderschar  
dein Alter geleiten, dein ehrfürchtiges Sterben.

emporzuschrauben. Sie stottern alle Kindlichkeiten eines Unreifen aus gärender Zeit nach; sehen in durstiger Unverständlichkeit ein Höchstes und haben als kurzichtige Epigonen einer abgelebten Gesinnung keinerlei entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Es tummeln sich auf diesem Schauplatz viele, deren geckenhafte Gespreiztheit die Zuschauenden oftmals in der Wahrnehmung der größeren Richtungsgesichtspunkte verwirrt.

Andere wiederum haben, getränkt mit Mallarméschen Maximen, den Weg zur Besonnenheit und Mäßigung gefunden, wie Henri de Regnier, Albert Mockel, Stuart Merrill, Francis Jammes, Jean Moréas, Emile Cottinet und Marcel Raybaud, und haben dadurch einer bedeutenden Entwicklung eine schöne Breite gegeben. Unter ihnen ist Stuart Merrill dadurch merkwürdig, daß er den Rahmen der klassischen Form bewahrt, aber innerhalb der gereimten Form die Prinzipien des vers libre walten läßt.

Und wieder andere haben den Anschluß an die Chansonniers gefunden, wie *Fernand Gregh* und *Tristan Klingsor*. Ihnen wurden Verlaines gleichgesinnte Bestrebungen in manchen Stücken vorbildlich, die die Jüngeren nur bewußter und absichtlicher ausbauten. Klingenden Kettengliedern gleich schweben Klingsors Verse dahin, greifen ineinander und sind dann wie schaukelnde Wellen. Ihr zarter Klang verliert im Deutschen, wird schwerer, alltäglicher und materieller.

Lied.  
Tristan Klingsor.

Ich will nur ein wenig Zärtlichkeit,  
als Heilung, Liebste, für mein Herz.  
Ich will nur ein wenig Zärtlichkeit  
zum Trost meinem Leid,  
meinem Schmerz.

Vom Rosenland kehr ich zurück,  
es war ein dorniges Revier;  
vom Träumeland kehr ich zurück:  
nun glaub ich keinem Glück  
außer dir.

Du wiege mich im Dämmerchein  
und scheuch mir die Sorge fort,  
sie frißt sich so tief ins Herz hinein:  
ach schenke du mir Zärtlichkeit  
und liebes Lügenwort.

Aus dem Ringe der Nachfolger Mallarmés hebt sich *Léon Deubels* Dichterpersönlichkeit durch Größe der Anschauung, durch strenge, musikalisch vertiefte Methode und konzentrierte Selbstkontrolle bedeutend heraus. Die rein zentralen, assoziativen Vorgänge der Synästhesie gewinnen in seinen Dichtungen sichtbare Form, als er den farbigen Eindruck der Vokale und Konsonanten, die chromatischen und geometrischen Synopsien, deren Spur Fechner zuerst aufdeckte, wiedergibt. Deubel dichtet zum Beispiel: „J'ouvris les yeux sur la clameur de la lumière“, weil er während des Gesichtseindrucks durch das Licht eine Mitschwingung der Hörrerven empfindet. Indem er dichtet: „Un angeélus se profilait sur le silence“, überträgt er einen Höreindruck in eine plastische Formempfindung. Ihm besonders eigentümlich sind die synthetischen Bilder, die sich durch einen Vernunftschluß ergeben und die aus den jeweiligen Umständen abzuleitenden Bilder, die in einer Gedankenfalte enthalten sind, wie in *Le Glas*:

Et la nuit jusqu'au ciel élève son église  
Où le silence est dit pour le repos des morts,

in dem das Bild einer Messe mittelbar suggeriert, aber nicht ausgesprochen wird. Besonders charakteristisch für ihn sind auch die Verbindungen, welche das Bild verlängern, wie in *Le rire de Viviane*:

Et son rire semble une danse  
de vierges au soleil levant.

Um die Entstehung eines solchen Bildes zu ergründen, müssen wir die Eindrücke nachprüfen, die das Lachen eines schönen Wesens in ihm erweckt hat, dann werden wir die Psychologie seiner Synästhesie verstehen und begreifen, daß Deubels Dichtungen aus instinktivem Empfinden herauswachsen und nicht, wie es nach diesen Erörterungen scheinen möchte, verstandesmäßig ausgebildet sind:



La situation de la constante rythmique, hémistiche fixe d'un vers mobile, n'est jamais systématique: elle peut commencer le vers, le soutenir en son milieu, comme le couteau d'une balance, ou le terminer, le justifier. C'est le cas dans les vers suivants (constante de cinq):

*La voix retentit comme un hymne paré d'étoiles  
parmi les drapeaux et les miroirs de fête:  
des cadences de marteaux géants dans les forges  
hantées de chanteurs athlètes,  
s'allument, frissonnent, sonnent et s'estompent  
pour faire place aux chants doux des harpes.*

(Gustave Kahn).

Ferner sagt Jules Romains in einem Protest gegen den Reimzwang: „Il y a un rapport de sonorités plus inédit, plus frais, plus approprié aux circonstances métriques“ und zitiert als Beispiel zwei seiner eignen Verse:

*C'est toi, je n'ai plus la force de rien faire  
Je suis à toi comme à la plus âcre gare . . . . .*

*N'es-tu plus que cette rumeur dans mes oreilles,  
L'écho naïf qui rode autour de mes paroles.*

Da die Silben nicht mehr gezählt, sondern abgewogen werden, wird auch die Bedeutung des stummen „e“ wandelbarer und vielfältiger. Während es zuweilen den Wert einer klingenden Silbe gewinnt, wird es zu Zeiten auch wieder ganz verschluckt. Paul Fort hat in den zwölf Bänden seiner französischen Balladen gerade durch diese verschiedenartige Bewertung des „e“ und durch prachtvolle Vokalarabesken der französischen Sprache neue Schönheiten abgewonnen. Fort und André Spire greifen in diesem Bestreben auf Rimbaud und Laforgue zurück. Doch es steht zu fürchten, daß der Leser durch diese eingehenden theoretischen Erörterungen die unzutreffende Meinung gewinnt, daß diese jungen Dichter sich allzu sehr in Prinzipienkämpfe und theoretische Studien vergraben. In die Maximen der Lyriker sich zu vertiefen war in dieser kritischen Betrachtung notwendig, die die Ursprünge, Gesinnungen und Ziele der neueren Dichtergeneration Frankreichs aufdecken, erläutern und klarlegen wollte; es mußte eingehend von den Befreiungskämpfen, Stilbildungen und ihren zugrunde liegenden Prinzipien gesprochen werden.

Mögen nun einige der Jüngeren durch eigene Gedichte unmittelbarer zu dem Leser sprechen:

## Der große weiße Vogel.

Charles Vildrac.

Es entspannte der weiße Vogel die Schwingen, —  
sie waren ganz neu, sie waren ganz rein,  
sie lachten wie Segel im Sonnenschein  
und blähten wie Segel, die Wind fingen.

Mit voller Kraft, mit vollem Vertrauen  
verließ er sein Tal und seinen Baum  
und des Lebens Traum,  
um die Weiten der Höhe zu schauen.

Als er ankam auf des Lebens Land  
der große Vogel weiß und jung,  
in prächtigem Schwung,  
hielt er tapfer Stand als des Lebens Hand  
ihn steinigte mit hartem Schwung.

Er schwankte ein wenig, die Flügel fielen,  
und die Leute unten sahen dicht  
Flaum niederstäuben durch Luft und Licht,  
und Federn auch, Federn fielen,  
doch landete der Vogel nicht.

Und der große Vogel sank nicht nieder  
und ward doch beworfen wieder und wieder  
mit dem kleinen Kies der kleinen Leiden  
vom Leben.

Plötzlich erreichte ein heftiger Stein,  
beschmutzt mit der Gasse schwärzestem Kot,  
die eine Schwinge und fuhr hinein  
und bohrte ein Loch, das war schwarz und rot  
auf der Schwinge;  
und war doch so neu und war doch so rein.

Der weiße Vogel nun niedriger flog  
und ward wie ein Kahn, der sich neigend bog  
und auf einer Seite Wasser zog.

Nun ward das Loch größer beim Schwingenschlag,  
nun benagte ein Brand das schmerzende Blut,  
und Luft piff hindurch bei jedem Schlag,  
wie sie bei kranken Lungen tut.

Und mit jeder Stunde  
weiteten sich die Ränder der Wunde  
und er sank zur Erde hinab.

Des großen Vogels verzweifelter Mut  
kämpfte bald mit gebrochenen Schlägen,  
schlug bald die Luft mit Gebein und Blut,  
wie man vergebliche Schläge ins Wasser tut  
mit einem Degen.

Er neigte den Schnabel hinab in den Staub.

Doch wieder nahm er mit siechem Schwung,  
mit aller Kraft, mit allem Vertrauen  
den Flug, um die Höhen zu schauen.

Als der weiße Vogel die Ebenen und Hügel  
der Erde verließ, zog er nach über den Boden  
einen toten Flügel.

Doch er spannte im Morgen die andre der Schwingen,  
den schönen Flügel des Schicksal-Bezwingers,  
und er war ganz neu, und er war ganz rein.

## Tiergarten.

Henri Guilbeaux.

(Aus dem Buche: Berlin).

Meine einsame Seele irrt durch die Wege,  
die alle der Winter mit Küssen belud.  
Die weiche und weiße Wehmut des Schnees  
pflanzte silberne Blumen auf kahle Zweige.  
Die Schwingen der Trübsal decken den Himmel,  
sehr schwarze Vögel flattern hernieder,  
und ihr Flor vollendet die Trauer der Welt.

Mein Übermut schnellte die Zweige empor,  
der Wind hebt ihr leichtes Kleid in die Höhe,  
und sie, halb entblößt, verraten mir flüsternd,  
daß Winter bald schmelze, und ich dann mit ihnen  
plaudern könnte in heimlichen Winkeln.

## Das Nachtlicht.

Marcel Raybaud.

So heimlich war das Dämmer in dem Zimmer,  
Als lärmte schon ein Kinderblick, der schaut; —  
es starb des Winterabends roter Schimmer,  
nun hörte sie nicht Schritte mehr noch Laut.

Die Wanduhr flüsterte so stille Lieder,  
daß es wie Tropfen auf ein Wasser klang, —  
sie fühlte ihres Lichtes Leben wieder  
und malte Zeichen an den Wandbehang.

Es schwankten an den Fenstern die Gardinen,  
im Spiegel schwamm ein unbekannter Raum,  
gewiegt vom Klang erträumter Violinen  
lag da ein Kind und lächelte im Traum.

Z. f. B. 1910/1911.

In brauner Nacht da draußen weinten Winde,  
der Lehnstuhl stand mit sichern Armen da,  
das Nachtlicht dehnte seinen Schein und sah  
dem Mondstrahl gleich, der zittert und empfindet.

## Opiumnacht.

Emile Cotinet.

Ins Dämmer dringen des Lampenlichts Rände,  
es umschließt uns sein Hof von Perlmutter und Gold;  
das süße Gift dehnt sich, es kräuselt sich, rollt, —  
nun steht die fahle Perle am Nadelende.

Zwischen Geflechtes des wehenden Rauches  
fühle ich kaum, daß mein Körper noch lebt,  
aber der Traumvogel, der sich emporhebt,  
zaubert im Dämmer das Blühn eines Strauches.

Mählich verwischen sich Schritt und Geräusche, —  
Die Blicke der Raucher schwanken und gleiten, —  
ringsum nur Schlaf, der ein Sterben täuscht.

Die Leiber liegen gefällt wie zum Spott;  
der Geist aber schwingt sich in ewige Weiten  
auf feurigem Flügel empor, wie ein Gott.

## Adagio.

Stuart Merrill.

Komm in den nächtigen Park, wo die Fontänen schweigen,  
Du Geliebte! Fürchte dich nicht vor der Nacht  
und zittere nicht mehr, wenn ein Wind erwacht,  
der Wälder erschreckt unter fernem Zweigen.

Laß mich dich führen! Deine süßen Hände  
sind in der meinen wie Fächer aus Flaum.  
Die Büsche sind erfüllt von Hauch, — du hörst ihn  
kaum, —  
es ist als gleiten Götter über Rasenrände.

Geliebte! Vorbei sind nun Unheil und Schmerzen;  
der Tag kommt, und bald singt das Leben in jedem Nest.  
Erwarten wir die Sonne, — umschlingen wir uns fest,  
wir tragen, was Gestirne versprechen, im Herzen.

Der Mond in den Weibern ist tot, — sprich nun leis,  
damit auf dem Weidenweg wir's erlauschen,  
wenn dunkel die Blätter im Vorübergehn rauschen, —  
nun zögere den Schritt, zum Kuß zart und heiß.

Mir ist als küßte ich das Herz einer Blüte,  
und lächeln muß ich, — und doch im Augenblick  
in Schluchzen mich lösen um soviel Glück,  
das so göttlich ist, daß geheim ich es hüte.

O deine Hände, deine Hände! Daß sie blieben  
ewig in meinen. Und wenn nun das Morgenlicht  
leuchtend auf Springbrunnen niederbricht,  
auf betaute Zweige, wo Winde noch blieben,



Schwester! dann richtest du stolz sie empor,  
hebst auch die meinen, daß Sonne sie spüle,  
und wir wissen den Namen dann unsrer Gefühle,  
das Wort, vor dem aufspringt jedwedes Tor.

Ankunft auf dem Lande.

André Spire.

O Musik, Musik der Bäume wiege, wiege mich,  
Sanfter Hauch der Uferwinde kose, kose mich.

Süße, noch verschlafne Sonne komm, umhülle mich. —  
Daß mein Fieber sich sänftigt in Seligkeiten gleitet,  
schwebt über mir,  
Daß mein Herz beruhigt in strahlenden Händen zärtlich  
sich rühren läßt,  
Daß die Träume mir freundlich und leise erklingen,  
lügt, belügt mich nur.  
Kühlt aus den Augen das Dunkel der Städte, Bäume,  
Sonne und Wind.

## Eine Monumentalausgabe des Nibelungenliedes.

Von

Ernst Schulte-Strathaus in Irschenhausen.

Mit einer Tafel.

Der Hyperion-Verlag, Hans von Weber, in München kündigt eine Monumentalausgabe des Nibelungenliedes an, die von Joh. Enschedé in Zonen in Haarlem gedruckt wird. Die Herausgeber der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ haben mich als den „Besorger“ des Buches aufgefordert, in einer Selbstanzeige über die äußere Gestalt des Druckes zu berichten und sie zu begründen. „Selbstanzeige“ ist hier eigentlich zu viel gesagt, denn man erwartet bei diesem ebenso schönen wie modernen Worte gewöhnlich ein starkes persönliches Eintreten für eine eigene künstlerische Schöpfung. Das ist hier nicht der Fall. Ich bin weder Buchkünstler noch Künstler überhaupt, sondern nur ein Freund von schönen Büchern und Manuskripten; in dieser unschuldigen Eigenschaft mit dem Gefühl für den Zusammenklang aller Teile alter Drucke, wie man es durch langen Umgang mit ihnen gewinnt, habe ich mit dem Verleger Hans von Weber die Drucklegung des Nibelungenliedes besprochen. Über die Ergebnisse dieser Beratungen will ich hier kurz berichten.

Wir besitzen von dem gewaltigsten deutschen Heldenliede bereits eine Monumentalausgabe, von Joseph Sattler mit Vollbildern und zahllosen Initialen in den verschiedensten Farben geschmückt und in einer von demselben Künstler eigens für diesen Zweck entworfenen Type 1904 in der Reichsdruckerei in Groß-Folio gedruckt, — ein „Prachtwerk“. (Vgl. Zeitschrift für Bücherfreunde, Jahrgang VIII, 1904/05, Band II, Seite 26.) Es hatte einen Reiz, diesem Prunkbuche einen Druck desselben Inhaltes gegenüberzustellen, der auf jede buch künstlerische Ausstattung verzichtet und in strenger Schlichtheit nur durch die typographische Schönheit, Schrift, Satzbild, Druck und Papier wirken will.

Die markige Sprache des Gedichtes verlangte eine große, kräftige, klare deutsche Schrift. Trotz allen Suchens fand sich keine moderne Type, die diesen Forderungen ganz entsprochen hätte. Gewiß, wir haben eine ganze Reihe von zum Teil sogar guten neuen Schriften mit altem Gepräge, aber sie sind doch nur Umbildungen und müssen zurücktreten beim Vergleichen mit ihren Vorbildern aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. So mußte denn nach einer wirklich alten Schrift Ausschau gehalten werden, mit Widerstreben, denn ein in unserer Zeit hergestelltes Buch sollte wenn möglich mit Typen aus unserer Zeit gedruckt sein. Die Not wurde zur Tugend: Die Buchdruckerei von Joh. Enschedé in Zonen in Haarlem bewahrt die Originalmatern einer Schrift aus der Inkunabelzeit, die allen oben geäußerten Wünschen gerecht wird und des Nibelungenliedes würdig ist. Dadurch tritt der merkwürdige Fall ein, im Jahre 1910 ein Buch in einer Type drucken lassen zu können, deren Stempel vor 400 Jahren geschnitten worden sind.

Izaak Enschedé gründete 1703 in Haarlem eine Buchdruckerei, die von seinem Sohne Johannes (1708—1780) zu hohem Ruhme geführt wurde.<sup>1</sup> Johannes Enschedé kaufte im Jahre 1767 die Schriftgießerei von Jan Roman & Cie. in Amsterdam an. Diese Erwerbung war von besonderer Wichtigkeit, weil Enschedé damit in den Besitz des Materials von Hillebrandt van Wou, Christoph van Dyck und Daniel Elzevier kam, das eine große Anzahl von Originalstempeln und -matrizen des XV. und XVI. Jahrhunderts enthielt, darunter die Formen der für das Nibelungenlied gewählten Schrift. Als die französische Revolution auch eine Umwälzung des Geschmackes in den Erzeugnissen des Buchdruckes nach sich zog, sahen sich die Erben des Johannes Enschedé gezwungen, den von ihrem Vorfahren erworbenen und gehüteten Schatz alter Stempel und Matrizen als altes Eisen und Kupfer um 545 Gulden zu veräußern, um dafür elegante französische Schriften anzukaufen, „de nouvelles capitales, lettres fleuronées, et autres assortiments de types et matrices, dans le genre le plus généralement goûté“. Ein unersetzlicher Verlust! Die Matrizen unserer Schrift entgingen wohl nur durch Zufall dem Schicksale des Einschmelzens. Sie liegen noch heute in demselben Kasten, dem der erste Johannes Enschedé sie anvertraut und den er mit der eigenhändigen Notiz versehen hat, daß die Stempel der Matrizen vor 1500 in Holland geschnitten worden seien. Die Offizin bewahrt sie als ein Glanzstück ihrer reichen Sammlung.

Der Künstler der Type ist leider nicht bekannt, auch nicht, wer sie zum erstenmal verwendet hat. Ihr Charakter ist niederländisch, die Versalien zeigen französischen Einfluß. Ob die Schrift noch im XV. Jahrhundert entstanden ist, wie Johannes Enschedé vermutete, oder erst im Anfang des XVI., läßt sich wohl kaum mit Sicherheit feststellen, ist für unsere Zwecke auch nebensächlich; die Hauptsache ist, daß sie prächtig dasteht und ein schönes, geschlossenes Satzbild ergibt. Sie hat bei aller Kraft etwas Klares, Luftiges und ist deshalb sehr gut zu lesen, was trotz aller echten und falschen Buchkunst doch noch der erste Zweck eines Buches sein sollte.

Der große Grad der Type (Tertia) forderte ein großes Format (38 : 28 cm), breite Ränder mußten den Druckspiegel wohltuend einrahmen und hervorheben. Der Bundsteg durfte nicht zu schmal genommen werden, weil sonst die gerade Kante der Versanfänge mit der zer-rissenen Linie der Versenden zu nahe zusammen gerückt wäre und die beiden gegenüberstehenden Seiten das Übergewicht nach links bekommen hätten. Jetzt, bei einem inneren Rand von je 5 cm, steht jede Seite für sich geschlossen da und hat durch den außen abschließenden Rand von 8 cm und die Ränder oben und unten von 6 und 10 cm doch den nötigen Zusammenhalt mit der gegenüberstehenden Seite.

Jede Seite hat sieben Strophen. Um diese Einheitlichkeit nicht durch die Überschriften zu stören, erhielten die Bezeichnungen der Aventiuren besondere Blätter. Hierdurch wird jeder Abschnitt scharf begrenzt und der Leser am Ende einer Aventiure durch den großen, fast leeren Raum der folgenden Seite zum Ausruhen gemahnt. Außerdem machte dieses Kennzeichen eines neuen Kapitels Initialen überflüssig, die den Satzspiegel sprengen mußten, wenn sie im richtigen Verhältnis zu der Textschrift stehen würden. — Die Seitenzahlen wurden mit Buchstaben nach Art der römischen Ziffern (i, v, x, l, c) unten in die Mitte gestellt, so ordnen sie sich am besten unter und fallen nicht aus dem Satzbilde heraus.

Dem Abdrucke liegt die Hohenems-Münchener Handschrift A „Der Nibelunge Nôt“ (München, K. Hof- und Staatsbibliothek, Cgm 34) in der Ausgabe Karl Lachmanns zugrunde. Nach neuerer Forschung muß diese Fassung wieder als die betrachtet werden, welche dem verschollenen Archetypus am nächsten steht. Von einigen Seiten wurde der Wunsch geäußert, das Gedicht in einer hochdeutschen Übersetzung zu bringen. Dem mußte entschieden widersprochen werden. Jede, auch die beste Übertragung in unser modernes Deutsch, kann nur einen schwachen Abglanz der klaren- und kraftvollen Sprache des Urbildes geben. Man soll

<sup>1</sup> Vgl. zu dem folgenden: *Ch. Enschedé, Fonderies de caractères et leur matériel dans les Pays-Bas du XV. au XIX. siècle. Notice historique principalement d'après les données de la collection typographique de Joh. Enschedé en Zonen à Haarlem. Haarlem 1908. XXXVI, 404 SS. Gr. 4°.*