



*O. Guericke*

# Porträtgalerie

aus

## Lamprechts Deutscher Geschichte.

Mit einer Einleitung

von

Dr. Hans F. Helmolt.

Mit dem Bildnis Lamprechts.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

0027

ist einer der interessantesten und anschaulichsten Repräsentanten einer bestimmten Periode der deutschen Entwicklung. Denn wo er auch im einzelnen in seinem eigensten Gebiete, politisch und militärisch, eingreift, überall tragen seine Maßregeln das Gepräge des reizbaren Idealismus. Von ihm aus hat er weite Ziele der Weltpolitik gespannt und den mehr gebundenen, auf genossenschaftliche Unterstützung und Kontrolle der Großmächte untereinander gestellten Gedanken der modernen Weltpolitik begründen helfen an Stelle der Machtpolitik des reizbaren Naturalismus; von ihm aus hat er sein Staatsideal einer neuen politischen Gebundenheit entwickelt und in ihm der größten lebendigen Institution geistiger Gebundenheit, der katholischen Kirche, eine neue Stellung angewiesen; von ihm aus in der militärischen Ausbildung abgeklärter Dienstplicht die Subjektivität des einzelnen Soldaten ebenso entwickelt wie seinen Patriotismus in die engen Schranken einer persönlichen Begeisterung für den Herrscher zu lenken gesucht.

© u b e.

## Inhalt.

|   | Seite |
|---|-------|
| Einleitung . . . . .  | 3     |
| Porträtgalerie:   |       |
| Armin und Marobod. (1891) . . . . .   | 15    |
| Karl der Große. (1892) . . . . .  | 22    |
| Luther. (1894/95) . . . . .   | 29    |
| Maria Theresia und Friedrich der Große. (1906) . . . . .  | 55    |
| Goethe und Schiller. (1906) . . . . .   | 68    |
| Beethoven. (1908) . . . . .   | 90    |
| Die idealistischen Mäler des Frühimpressionismus:<br>Feuerbach, Marcés, Böcklin, Thoma, Klinger. (1901) . . . . .         | 117   |
| Litencrou und die Lyriker des psychologischen Impressionismus:<br>Stephan George, Hugo von Hofmannsthal. (1901) . . . . . | 167   |
| Bismarck und Wilhelm II. (1904 und 1909) . . . . .  | 199   |

Hand mit den großen Werken der Radierung und der Malerei nur an gewissen Eigenheiten persönlichen Stils ansieht. Den Übergang zu dieser Periode bezeichnen schon die Bildwerke am Fuße der großen plastischen Umrahmung des „Christus im Olymp“; hier ist es zunächst der nackte Körper allein, der den Künstler fesselt: auf der einen Seite ein untersehter Körper in Vorderansicht, in verzweifelndem Aufzuringen, schon bewegter als alle früheren plastischen Schöpfungen des Meisters, auf der anderen ein zarter, sehniger Rücken in sehnsuchtsvollem Emporstreben; nur an zweiter Stelle schieben sich psychische Momente ein, erscheinen die beiden Bilder als Verkörperungen des zu vergeblichem Kampf schreitenden Heidentums und der in sieghafter Demut aufsteigenden christlichen Lehre. Ganz aber stehen schon im Bereich der neuen Periode die Bildwerke, die seit 1896 entstanden sind: so die „Badende“ und die „Kauernde“ und andere mehr. Denn sie wollen nichts außer sich selbst, sie sind nur Akte im höchsten Sinne des Wortes: unbewußt sich darbietende Verherrlichungen der Schönheit des Menschenkörpers. Aber — und hier zeigt sich die Persönlichkeit ihres Schöpfers — sie sind nicht beschaulichen Charakters: dramatisch bewegt sind sie alle, und das Muskelspiel, das durch die stärksten eben noch in das Armaterial des Blodes hinein zu bannenden Bewegungen ausgelöst wird, zeigt den menschlichen Leib als einen von tausend Bewegungsmotiven durchpulsten Mikrokosmos.

### Lilientron und die Lyriker des psychologischen Impressionismus: Stephan George, Hugo von Hofmannsthal.

In die moderne Dichtung soll uns die Lyrik einführen. Denn die Lyrik bildet die Urerscheinung aller Poesie; und wie sich zeigen wird, bleibt sie dieser besonderen Stellung auch in neueren Zeiten treu: mehr als irgendeine andere poetische Gattung, wenn auch der Öffentlichkeit vielleicht weniger bekannt, hat sie fast alle Wendungen der neuesten Entwicklung der Dichtung zuerst oder wenigstens zuerst wirksam eingeleitet.

Ehe aber an einzelnen Dichtern, den führenden Meistern und Gruppen der Lyrik, eine genaue Analyse der modernen Lyrik versucht wird, bedarf es der Lösung einer Vorfrage. Es muß, als Voraussetzung alles Folgenden, gezeigt werden, daß in dieser Lyrik die dichterischen Eindrücke von einer früher nie erreichten Intensität sind: daß sich in ihr in der Tat ein neuer und gegenüber jeder Entwicklungsstufe der nationalen Vergangenheit gesteigerter Wirklichkeitsinn offenbart.

Nun würde dieser Beweis für das Ganze der modernen Lyrik natürlich erst dann ganz gegeben sein, wenn er in genauer Vergleichung dieses Ganzen mit dem lyrischen Ganzen früherer Perioden durchgeführt

wäre. Man sieht aber alsbald, daß ein solcher Beweis an sich und namentlich im Zusammenhang unserer Betrachtungen kaum möglich ist. Doch wird man zugleich auch zugeben, daß es genügen muß, an einem typisch gewählten Beispiel den Unterschied der Intensität lyrischer und dichterischer Eindrücke überhaupt im 17., 18. und 19. Jahrhundert — und das heißt für das 19. Jahrhundert in der modernen Periode — zu zeigen. Zu diesem Zwecke werden im folgenden drei verschiedene Abendlieder aus den drei Jahrhunderten nebeneinander gestellt: von Paul Gerhardt, von Matthias Claudius, von Otto Julius Bierbaum.

Paul Gerhardt (vor 1666):

Nun ruhen alle Wälder,  
Bieh, Menschen, Stadt und Felder,  
Es schläft die ganze Welt;  
Ihr aber, meine Sinnen,  
Auf, auf, ihr sollt beginnen,  
Was euren Schöpfer wohlgefällt.

Wo bist du, Sonne, blieben?  
Die Nacht hat dich vertrieben,  
Die Nacht, des Tages Feind:  
Fahr hin, ein ander Sonne,  
Mein Jesus, meine Wonne,  
War hell in meinem Herzen scheint.

Der Tag ist nun vergangen,  
Die glühnen Sternen prangen  
Am blauen Himmels Saal:  
Also werd' ich auch stehen,  
Wenn mich wird heißen gehen  
Mein Gott aus diesem Sannertal.

Matthias Claudius (1779):

Der Mond ist aufgegangen,  
Die goldnen Sternlein prangen  
Am Himmel hell und klar;  
Der Wald steht schwarz und schweigt  
Und aus den Wiesen steigt  
Der weiße Nebel wunderbar.

Wie ist die Welt so stille  
Und in der Dämmerung Hülle  
So traulich und so hold!  
Als eine stille Kammer,  
Wo ihr des Tages Sammer  
Ver schlafen und vergessen sollt.

Otto Julius Bierbaum:

Die Nacht ist niedergangen,  
Die schwarzen Schleier hangen  
Nun über Busch und Haus.  
Leis rauscht es in den Buchen,  
Die letzten Winde suchen  
Die vollsten Wipfel sich zum Neste aus.

Noch einmal leis ein Wehen,  
Dann bleibt der Atem stehen  
Der müden, müden Welt.  
Nur noch ein zages Wehen  
Fühl' durch die Nacht ich schweben,  
Auf die der Friede seine Hände hält.

Man wird zunächst nicht zweifeln, daß der Dichter des jüngsten Zeitalters, Bierbaum, die Gedichte seiner Vorgänger gekannt hat. Denn welcher Gebildete kennt sie nicht? Von Claudius aber ist nachgewiesen, daß

sein Gedicht eine zeitgemäße Umbildung der Verse Paul Gerhards bildet.<sup>1</sup> Die Gedichte stehen also in einer gewissen Abhängigkeit voneinander; die Stimmung, die ausgedrückt werden soll, ist dieselbe; auch die rhythmische Form ist, unter gewissen Abweichungen, die gleiche. Aber dabei welche Verschiedenheiten in der Wiedergabe der Eindrücke! Schon die Andeutung nur der augenscheinlichsten Unterschiede wird mehr als genügend zeigen, welche außerordentliche Steigerungen der Wirklichkeitsinn vom 17. zum 18. und vom 18. zum 19. Jahrhundert erlebt hat.

Das Lied Paul Gerhards hat neun Strophen; die Schilderung des Landschaftlichen ist mit den drei Strophen abgeschlossen, die oben gegeben sind; in den folgenden, nicht mehr abgedruckten Strophen tritt die Wahrnehmung der äußeren Welt immer mehr zugunsten des Ergusses frommer Empfindung zurück.

Claudius' Lied hat sieben Strophen, wovon die fünf letzten, hier nicht wiedergegebenen, ganz dem direkten Ausdruck religiöser Stimmung dienen: nur daß noch einmal auf den Mond hingewiesen wird und zur Schilderung der konkreten Erscheinungen die Zeile „Nacht ist der Abendhauch“ hinzukommt.

Bierbaums Gedicht ist mit den zitierten zwei Strophen vollständig; es gibt nur die Situation und in dieser die Stimmung mit; als dem Ausdruck der Stimmung für sich allein gewidmet könnte höchstens die letzte Zeile der zweiten Strophe angesprochen werden.

<sup>1</sup> S. D. Jacoby in Wagners Archiv für die Geschichte der deutschen Sprache und Dichtung I, 381; vgl. Sauer in Kürschners Deutscher Nationalliteratur 50, 2, 293 Anm. Hiernach ist Claudius oben zitiert; Gerhardt nach Bd. 51, 139-40.

Wir haben also für den modernen Dichter vor allem die Kürze. Die Kürze aber bedeutet Konzentration. Wie durchbrochen von Empfindungsäußerungen ist bei Paul Gerhardt die Situationschilderung, wie von ihr eingeschlossen auch noch bei Claudius! Bei Bierbaum fallen Situation und Stimmung so gut wie zusammen.

Damit ergibt sich zugleich ein weiterer Unterschied. Die älteren Meister geben die Empfindung direkt wieder: ja diese direkte Wiedergabe beherrscht ihre Dichtung. Der moderne Dichter verlegt die Empfindung derart in die Schilderung des Sinnfälligen, daß der genießende Hörer mit regstem innerem Anteil seiner Phantasie veranlaßt ist, sie aus dieser selbsttätig auszulösen: durch die indirekte Behandlung der Stimmung wird er in ein Spannungsgefühl versetzt, dessen Lösung ihn zwingt, die in Frage stehende Stimmung subjektiv von sich aus zu erzeugen. Es ist das einer der wichtigsten Unterschiede der neueren, subjektivistischen Dichtung von der früheren Poesie. Nicht als ob Spannungsgefühle nicht auch früher schon erregt worden wären. Aber die ständige Absicht des Dichters, sie durch den Hörer lösen zu lassen und so dessen aktiv eingreifende Phantasietätigkeit zu erzeugen, wird in dieser Ausdehnung doch erst eine Eigenheit der Dichtung seit frühestens der Mitte des 18. Jahrhunderts. Doch nicht dies Moment haben wir hier ins Auge zu fassen, sondern vielmehr die Zunahme der mehr äußerlichen Fähigkeit, Dinge und Gefühle wiederzugeben, und das hinter ihr stehende Wollen und Wachsen des Wirklichkeitssinns.

Da kommt denn für die Wiedergabe der Gefühle vor allem die Behandlung des Rhythmus in Frage.

Man rezitiere die drei Gedichte laut, man vergleiche im Besonderen noch die letzte, müd schleppende Zeile der Strophen Bierbaums mit den entsprechenden Zeilen bei Claudius und Paul Gerhardt: und man wird nicht zweifelhaft sein über die Fortschritte, welche die musikalisch-rhythmische Wiedergabe der Stimmung bei Bierbaum aufweist — obgleich gerade in dieser Hinsicht auch die beiden früheren Gedichte schon auf einer für ihre Zeit sehr hohen Stufe stehen.

Was aber am augenscheinlichsten ist, das ist die Steigerung der Intensität der Beobachtung für die früheren Erscheinungen — die Zunahme des physiologischen Wirklichkeitssinnes. Während die Beobachtung bei Paul Gerhardt noch so allgemeine Gegenstände aufsucht wie Wälder, Vieh, Menschen, Stadt, Felder, die ganze Welt und am Himmel Sonne und Sterne — eine Beobachtung, die man vom malerischen Standpunkte aus fast noch versucht wäre, typisch oder gar ornamental zu nennen — und während auch Claudius neben dem Abendstweigen des Waldes und der nächtlichen Nebelbildung noch mit den Sternlein und dem Monde am Himmel zu tun hat, setzt Bierbaum mit Schilderung der feinsten Züge ein, die den kommenden Abend charakterisieren, Züge, die man im Gedichte selbst noch einmal nachlesen möge: ist eine Beobachtung von diesem Eingehen auf die Intimitäten der Erscheinungswelt etwas schlechthin Neues.

Nun ist, wie schon angedeutet, mit der Vergleichung dieser drei Gedichte, die in einem ungefähren Abstand von etwas mehr als je einem Jahrhundert zueinander stehen, an sich gewiß noch nichts Endgültiges und Allgemeines über die Geschichte des dichterischen Wirklichkeitssinnes ausgesagt. Allein es läßt sich getrost

behaupten, daß jede genauere Betrachtung der deutschen Literatur der letzten drei Jahrhunderte da, wo eine Vergleichung möglich erscheint, im allgemeinen immer wieder zu dem hier vorliegenden Ergebnis führen wird. Die Vergleichung, die an dem Schaffen dreier Dichter von guter mittlerer Begabung und Bedeutung durchgeführt worden ist, hat tatsächlich typische Werte und typische Abstände ergeben: auf dem Gebiete physiologischer wie psychologischer Beobachtung ist die moderne Dichtung den früheren Entwicklungsstufen der nationalen Dichtung überlegen.

Daß sie aber in der bei Bierbaum auftretenden Intensität und darüber hinaus tatsächlich etwas Neues und zwar ein Erzeugnis jüngster Zeit ist, das ist auch sonst das Urteil der besten Kenner. So gibt zum Beispiel der verstärkte Wirklichkeitsinn in Nietzses Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert den eigentlichen Grundton der entwicklungsgeschichtlichen Darstellung ab; und Richard M. Meyer hat in seiner Deutschen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts den Nachweis geliefert, daß gewisse moderne Formen des physiologischen Impressionismus sich bei Goethe und Lenau erst in Vorahnungen finden und, ganz vereinzelt bei dem Amerikaner Walt Whitman auftretend, in dieser Ausprägung noch von Freiligrath der deutschen Dichtung vergebens zur Beherzigung empfohlen worden sind.

Jetzt aber, wo der allgemeine Charakter der modernen Dichtung als der Poesie eines verstärkten Wirklichkeitssinnes feststeht, ist es an der Zeit, diese Gegenstände auch innerhalb der Dichtung genauer aufzusuchen und nachzuweisen. Sind sie deutlich erfasst, so ist der Schleier der Entwicklung der modernen Dichtung gelüftet.

Man wird dabei diese Gegensätze am ehesten hoffen dürfen bei den Hauptvertretern der ersten und der zweiten Phase der modernen Lyrik zu finden. Als Hauptvertreter gilt nun für die erste Phase schon jetzt unbestritten v. Liliencron; für die zweite Phase sind Stephan George und Hugo von Hofmannsthal nebst den um sie stehenden Dichtern als zuständigste, wenn auch in mancher Hinsicht etwas extreme Vertreter auch schon anerkannt, und jedenfalls bilden sie die weitaus deutlichste, greifbarste und charakteristischste Gruppe innerhalb der jüngsten Entwicklung.

Zuerst von Liliencron. Liliencron, 1844 zu Kiel geboren, preussischer Offizier in den Feldzügen von 1866 und 1870/71, nahm als Hauptmann seinen Abschied und hat 1884, also vierzigjährig, seine erste Gedichtsammlung, die Adjutantenritte, erscheinen lassen. Später folgten andere Sammlungen, auch Dramen und Epen; die Blütezeit der ersten Periode des Dichters liegt in den achtziger Jahren.

Liliencron ist eine durch und durch ursprüngliche Natur und darum auch fern jeder engeren Abhängigkeit seiner Dichtung von früheren und fremden literarischen Strömungen. Ein Junker vom Lande, der sich mit Stolz des Normannenblutes in seinen Adern entsinnt, ist er auch als Dichter ein selbstgemachter Mann, der nur ganz im allgemeinen auf der Grundlage der von seinen Ahnen her ererbten Geisteshaltung steht. Jagd, Krieg und Liebe, das sind seine Ideale. Und seine Liebe ist von unbändiger Sinnlichkeit, wie der Tanz ihm nur eine andere Form der Jagd ist. Und die Jagd wieder fesselt ihn nur als ein Scheinpiel des Krieges. Der Krieg aber, das ist sein Lebenselement, nicht eine harte Notwendigkeit, sondern

quellendes eigentlichstes Dasein, und Schlachtenlust wird ihm zu erfrischender Lebenslust: der Luft jenes Lebens, dem er entgegenjauchzt: „Leben hurra!“ So fehlt ihm in seiner Höhezeit jede, aber auch jede Spur von Empfindsamkeit und Entfagung; muß er verzichten, so geschieht es in Selbsterfleischung, und er wird schrecklich im Gefühl zornigen Duldens. Dies alles, diese Richtung auf leidenschaftlichste Stimmungen, auf ungeschattete Gemeingefühle gleich den Ingredienzien einer fernen Urzeit, verbindet sich dann mit einem massiven, fast mythischen Gottesglauben, mit einem triebmäßigen, von den Vätern her vererbten Christentum, über dessen festen Formen, ein Anachronismus der Gegenwart, nur selten das pantheistische Gefühl des modernen Dichters aufblüht.

Was muß nun eine solche Natur als Dichter sein? Liliencron ist zunächst, wie er das Wort einmal von einem verehrten Kriegskameraden gebraucht, „von der nackten Wirklichkeit des Seins tief durchdrungen“. Er schreibt grundsätzlich nichts, was er nicht gesehen hat; sündigt er gegen diesen Grundsatz, so wird er blutleer; das Sein ist ihm heilig. Und so ist er auch in der Form fromm und wahrhaftig. Er ruht nicht, bis nicht der Ausdruck das feinste, durchscheinendste Kleid seiner Gefühle und Anschauungen geworden ist; und die dem Offizier doppelt anerzogene Treue im Kleinen begnügt sich im Dienste der Sprache nur mit dem Vollendestien und Höchsten. Und dieser Absicht kommt eine ausgesprochene Anlage entgegen. Liliencron ist in der Behandlung unserer Sprache unglaublich gewandt, reimreicher und rhythmusfest: es liegt in seinen Worten etwas von der ruhigen Hand und dem scharfen Auge des junckerlichen Landwirts, der straff

im Bügel durch sein Eigentum trabt und schaut, wie die Felber blühen. Dabei hat diese Sprache trotz aller Wucht und Geradheit etwas Musikalisches: freilich das Musikalische des Trompetenschalls, den Ton alter Kriegsmusik und die rhythmische Hurligkeit eines Bach oder Händel. Und wie ist nun diese Sprache gemodelt! Nichts mehr von den konventionellen Dichtertönen der Epigonen der fünfziger bis sechziger Jahre, von ihrem Auszahlen aus einem traditionellen Wortschatz, von ihrem fein ziselierenden Sprachhandwerk. Groß tritt das Wort daher und urwüchsig stark: kühne Anakoluthe, Annäherung an das gesprochene Deutsch und dessen unvergleichliche Frische und Unmittelbarkeit, Gedankenschaltierungen durch Heranziehung unbrauchter Sprachjuwelen des Alltags, rasches, kavaliermütziges Vordringen zum gesuchten Ausdruck, unmittelbar selbstsichere Unbesorgtheit, alle instinktiv ergriffenen Ziele zu erreichen: „Platterbes Geplauder“: und das alles bald in freien Rhythmen unter starker Bindung des Wortmetrums an den Sinn, bald — und mit Vorliebe — in geschlossener Form unter meisterlicher, ja halbsbrecherischer Handhabung des Reimes.

Mußte Villencron so nicht der Führer eines psychologischen Impressionismus werden, einer Lyrik, die sich wesentlich den äußeren Eindrücken zuwandte?

Und wie begünstigte der Krieg, der erste, größte, erhabenste Gegenstand seines Lebens und seiner Dichtung, diese Art:

Wah da, und Zieh'n aus dem Busch!  
Mit Hurra drauf in Aufsch und Busch!  
Und vorgebeugten Leibes rasen  
Zu einem Streich von Pferdenasen

Wir zwei weit voran den Husaren:  
So sind wir in den Feind gefahren.  
Die roten Zungen hinterher  
In todesbringender Karriere,  
Daß wild die Spitzen der Schabracken  
Den Grassalm seg'n wie der Wind.  
Und hussa, hep, die bunten Fackeln,  
Sind wir am Waldestrand geschwind.  
Gefnatter, dann ein tolles Laufen,  
Wir konnten kaum mit ihnen raufen,  
So rissen die Gascogner aus  
Vor unserm Säbelschnittgesaus.

Dem Kriege fast ausschließlich, seinen raschen, blitzschnell wechselnden Eindrücken, seiner hehren Aufregung der Nerven gehören die schönsten und frühesten der Eingebungen des Dichters an, und lange noch jenseits der großen Kämpfe lebt er im Rausche ihrer Impressionen:

Bisweilen ist mir, als ob ich höre  
Die Trommeln wirbeln und den Ruf der Hörner.  
Und siegestrunken bricht aus tausend Kehlen,  
Es klingt zu mir aus ungemessnen Fernen  
Ein brausend Hurra jauchzend zu den Sternen.

Man sagt wohl, die Kriege von 1866 und 1870 hätten uns keine Poesie gebracht. Aber wie hätte man vor diplomatisch eingeleiteten Kriegen, deren Ausbruch noch wenige Wochen vor der Kriegserklärung zweifelhaft oder gar unwahrscheinlich war, unmittelbar jenen Ausdruck der Gefühle erwarten können, den in der Zeit der Freiheitskriege die jahrelange Not, das Zähneknirschen unter der Faust eines fremden Zwingherrn



ohne Großmut hervorbrachte? Die neuen Kriegszeitern konnten nicht die Seher und Propheten, konnten nicht einen Arndt und Körner und Schenkenborf erzeugen. Erst im Kriege selbst erwuchs die Poesie, und es war nicht die Poesie des Unterdrückten, sondern des Siegers. Sie aber ist es, die wir bei Villencron finden — finden im Verein mit einer unglaublich sicheren, nur dem Sieger möglichen Beobachtung der Einzelvorgänge des Kampfes. Jawohl, es ist etwas wie technische Dichtung, wie ein Gegenstück zur technischen Strategie eines Kollke. Aber wer in ihren Geist eintaucht, wird sie nie wieder vergessen, auch da nicht, wo sie statt der geschlossenen dichterischen Form nur die der Kunstzählung annimmt, wie in den unglaublich lebensvollen Kriegsnovellen des Dichters.

Im übrigen war dieser rasche, harte, stahlnerbige Impressionismus, der Zug bei Zug setzt und dem Hörer überläßt, aus den momentanen Schlägen atemlos das Ganze zu bilden, doch keineswegs innerlich an Krieg und Heergefchrei gebunden. Leicht ging er in Dichtungsarten ein, die, zwischen Lyrischem und Episch-Dramatischem schwankend, im eilenden Fortgang einer Handlung die Vereinigung der einzelnen Eindrücke hurtig herbeiführen. Von den Gattungen, die sich hier darboten, hat Villencron vornehmlich zwei gepflegt: die Tagebuchdichtung und die Ballade. Und in der Ballade vor allem erstreut er durch knappste Erzählung; es ist wie eine prall sitzende Husarenuniform: und die enge Schnürung der Sprache wird nicht selten zu komischen Wirkungen ausgenutzt. Daneben treten dann gewaltige Stücke auf, namentlich von leidenschaftlichem Sinn für Selbständigkeit, von einer Art Utopathos der Freiheit, als Krone der Sang

von dem unbändigen Freiheitsdrang der Sylter Friesen mit dem Rehrreim<sup>1</sup> Letwiler duad us Slaab!

Aber allmählich erweitert der Dichter seinen Stoffkreis; die impressionistische Schilderung wird auf einfache Vorgänge des Alltäglichen ausgedehnt: ruhige Szenen aus dem Kleinleben, gern mit Naturschilderungen verknüpft, tauchen auf, daneben Szenen aus der sogenannten Gesellschaft und aus dem Hahllise — diese nicht selten mit grimmigem Humor:

Es singt ein Lied von Felix Mendelmaier  
Der lange Leutnant mit dem Ordensbündel.  
Das alte Fräulein brühtet Käseleier,  
Besorgt den Tee und duftet nach Lavendel.  
„O Käs“ brummt der Nat, der liebe Schreier.  
Weh mir, wie langsam schwingt der Abendpendel!  
Zu Ende. Gott sei Dank. Ich atme freier  
Und habe mich daheim in Bach und Händel.

Besonders eigenartig sind die Naturschilderungen, die zahlreicher erst gegen Schluß der ersten Periode einsetzen. Sie bewegen sich genau wie die bisherigen Impressionen des Dichters in Vorgangs-, Handlungs-, Bewegungsindrücken: Villencron kennt keine Naturzustände.

Gleichviel weshalb, ich bin's, ich bin verbannt  
Auf diese kleine, reichumrahmte Insel.  
Weit liegt mein walddurchrauchtes Vaterland.  
Hier schleicht und kriecht das Wattenmeergerinnsel  
Durch Schlief und Schlamm, ein schmutzig gelbes Band.  
Pölkert der Sturm nicht, nörgelt Windgeninsel.  
Ich seh die Sonne morgens Wasser trinken  
Und abends wieder in die Wogen sinken.

<sup>1</sup> Pölkder Väng, Werke 9, 18 ff.

Es ist der tiefe Sinn für das Handlungsmäßige in den Dingen, der Sinn, der sieht, wie „der Morgen die Nacht schweigend in seine Lungen saugt“, wie „Hammerschlag und Kolbenstöße der Welt ihr hartes Pflichtgeräusch verläuten“: es ist der Sinn, der uralten Kulturen eignet, der sie das Epos zur großen Kunstform entwickeln läßt, der ihnen die Tierornamentik, die Ornamentik des Lebendigen am ehesten nahelegt. Es ist die seelische Haltung, die auf das Belebte, das Äußere geht, der die Dramen und die feineren Stöße und Ströme des Inneren noch unergeschlossen sind.

In der Tat fehlen diese Stöße und Störungen bei Villenron. Seelisch kennt er nur Vollgefühle, ungebrochene Farben:

Aufjauchzend, sterngestreift, in Hochgedanken,  
Zäh nieder, erdgefleischt, in Dorn und Ranken,  
Verfolgt, zerhackt von giergequälten Raben  
Bist du, mein aufgewühltes Herz.

So auch, wenn er mildere Empfindungen zu schildern hat, wie in den Parallelstrophen der beiden Gedichte „Abschied vom Vaterland“ und „Heimkehr“.

1. Es wogt mein Schiff, es sinkt und hebt,  
Ein Sturmlied singen die Matrosen.  
Es wogt mein Herz, es singt und hebt,  
Es schlägt der Sturm den Heimatlosen;

und:

2. Es schreit mein Herz, es jauchzt und bebt  
Der alten Heimat heiß entgegen;  
Und was als Kind ich je durchlebt,  
Klingt wieder mir auf allen Wegen.

So bleibt der Dichter auch bei lyrischer Empfindungsgrundlage gleichsam balladenmäßig, da er immer

in ausgesprochenem Sinne erzählt: statt Zustände Handlung, Handlung, Handlung. Ergeben sich trotzdem gewaltige Stimmungswirkungen, so hängt das damit zusammen, daß nur das Aufquellen von Urgefühlen geschildert wird: Urgefühle aber sind Gemeingefühle: um sie wirksam zu machen, bedarf es nur einer Andeutung im flüchtigsten Eindruck.

All das gibt nun der eigensten und ursprünglichsten Kunst Villenrons bestimmte Grenzen. Da er sehen können muß, was er singt, so ist die Poesie des Seelenlebens nur in Andeutungen vorhanden — nirgends Kantilenen der Stimmung und des Gemüts. Weil er das Seelische nur im Physiologischen ergreift, sinkt er leicht ins Alltägliche, bisweilen ins Plattprosaische. Und auch da, wo er hervor bewahrt bleibt, ist er in seinen lyrischen Gebilden von jenem instinktiv Geistlosen, rein und bloß Anschaulichen, den Zustand gleichsam unbewußt Erfassenden, das in jeder Gattung der Phantasietätigkeit Kennzeichen des physiologischen Impressionismus ist. Darüber bei einfacher Wiedergabe von Eindrücken hinwegzugeselangen, gibt es für Villenron anscheinend nur ein Mittel: den möglichst glänzenden Gebrauch des Vergleichs. Und darin ist er Meister:

Der Sturm preßt trotzig an die Fensterscheiben  
Die rauhe Stirn; tiefschwarze Wolken treiben,  
Wie Fegen einer Riesentrauerfahne,  
Und schnell, wie Silber ziehn im Fiebermahne.

Oder, von einem Pechvogel:

Der andre trieb im Schweiß seinen Flug,  
Hoch wie die Wolken sah das Glück er jagen,  
Auf jeder Rennbahn blieb zurück sein Wagen,  
Statt Weines fand er nur den Wasserkrug.

Aber was bisher gesagt ist, charakterisiert den Dichter nur während seiner ersten Periode, während der Zeit des reinen physiologischen Impressionismus. Mit den neunziger Jahren geht er langsam in eine andere Art über; die bisher ganz naturalistische Weise seines Impressionismus verschwindet, und nach und nach tauchen idealistische Farben auf, verschmilzt zugleich die neue Form der ersten Periode unvermerkt mit lyrischen Formen älterer Überlieferung. Liliencron hat in seinem Epos „Poggfred“ (1895) selbst diese neue Periode launig und der Veränderung voll- auf bewusst begrüßt:

Was tu' ich nun hinein in die Behälter?  
Erinnerung? Traum? Erlebnis? Phantasie?  
Ich habe Angst, mein Blut wird täglich kälter,  
Zum Teufel geht allmählich der Esprit.  
Zusammen schab ich drum, eh immer älter,  
Die schäbigen Reste meiner Poesie.  
Denn vor mir, grenkliche Pagode,  
Hockt steif des Dichters „zweite Periode“.

In der Tat: der Dichter wird ruhiger, die scharfe Abgrenzung der Eindrücke verliert sich, das Moment der Stimmung nimmt überhand:

Langsam graut der Abend nieder,  
Milder wird die harte Welt,  
Und das Herz macht seinen Frieden,  
Und zum Kinde wird der Held.

Das sind in diesen vier Zeilen gewiß noch vier gut umrissene Eindrücke, aber das Ganze ist schon unendlich stimmungsvoll. Gedichte dieser Art werden häufiger, häufiger auch Eindrücke, denen, oft durch

ein einziges Wort, eine starke Stimmungsnote gegeben wird:

Hart am Ufer steht mein Fuß,  
Drüben, horizontdurchlassend,  
Friert am Strand ein schmales Wäldchen.

Oder:

Und immer stiller wird's im Hain,  
Es schließ die ganze Erde ein,  
Der Wind nur durch die Decken  
Spielt Haschen und Bersteden.

Dieser Stimmungsgehalt wird dann gelegentlich so stark, daß er nervöse Schwebungen und Spannungsgefühle hervorruft, die der Hörer durch tätige Teilnahme der eigenen Einbildungskraft auslösen muß. Das ist dann schon der Übergang zu einer Dichtung, die ihrem Hauptmoment nach Stimmungsdichtung ist, also, da sie die Persönlichkeit des Dichters ganz in den Vordergrund schiebt, idealistische Dichtung, wenn auch noch einer niederen, subjektiven Gattung. Man höre und genieße:

Die große gelbe Rose ruhte schwer  
Auf schwarzem Marmorfarg in Marmorhallen.  
Wes Hand sie brach, und wer sie trug anher,  
Auch wer die Leiche war, ist mir entfallen.  
Es schlief der Sarg, von Blatt und Blumen leer,  
Im Dämmer, eine Sphinx, auf Löwentralen.  
Der Abendwolken lichtgeflecktes Heer  
Entstieg dem Meere, rot wie Blutkorallen.

— — — Liliencron hat in seinen späteren Dichtungen Stücke dieser Art von großer Schönheit. Es ist ein idealistischer Impressionismus physiologischen

Charakters; nicht selten bilden seine Schöpfungen unmittelbare Gegenbilder zu den entsprechenden Erzeugnissen der impressionistischen Malerei: —

Vor mir dehnt sich ein großes Meer  
Ohne Wellensturz, heilig und leer.  
Der Klüftenrand, auf dem ich geruht,  
War von Gold und rot wie Blut,  
Überschimmert von bläulichem Licht  
Zweier eirunder Sonnen, die dicht an dicht  
Über der See am Himmelserande  
Sich zeigten mit purpurnem Wolkenbunde,  
Das leicht sie überfällt und ungezwungen,  
Als wär's um zwei Kosmospiegel geschlungen.  
Ich konnte, ohn' mit den Augen zu blinzen,  
In ihren milden Flammen ertrinken.  
Dünn, wie meines Spazierstocks Lauf,  
Schossen nah hinter mir Bäumchen auf,  
Sechs an der Zahl, gut ausgerichtet,  
Nur in den Gipfeln blattverdichtet . . .  
Ich stand auf den Inseln der ewigen Ruh.  
Und wie mich ihr sanftes Leuchten beglückte,  
Und wie mich ihr herrlicher Glanz entzündete,  
Spaunt ich die Arme dem Schöpfer aus:  
Ich wohnte in seinem Vaterhaus.

Man sieht: hier ist auch schon der Symbolismus eingetreten; die Summe des äußerlich Angesehnen ist nur ein Widerschein, erhält Leben nur von Stimmungen, die unter ihm fluten und in ihm als durch einen Spiegel gesehen emporstehen.

Streckt sich der Dichter hier bis an die Grenzen der modernen Symbolisten, deren Wesen wir bald kennen lernen werden, so verschmilzt er andererseits

in der Stimmung auch Alt und Neu in manchmal überraschend sicherer Harmonie:

Und eine Ruhe kommt gezogen,  
Mein Herz schlägt seinen alten Schlag,  
Die Unglücksvögel sind verfliegen,  
Mir ahnt ein neuer Tatentag.  
Da blick ich mich und pflück im Sähten  
Aus Feld und Acker mir einen Strauß  
Und trag ihn, voll von Seligkeiten,  
Der Liebsten heißen Danke nach Haus.

Wie sind doch hier die Gefühle unmittelbar geschildert, wie ist die Form die der geschliffenen Kunst der fünfziger Jahre, wie hält man mit dem Dichter unter alten Dächern Einkehr! Es ist eine Richtung, in der Liliencron in den letzten Jahren weit gegangen ist, ja zu weit, bis zu unzweifelhaften Langweilern. Aber doch hört man in den meisten der Stücke, die hierher gehören, inhaltlich auch das Neue heraus, wie sich auch in der Form Alt und Neu begrüßen: und sollte nicht eben der schöpferischen Vermählung von Alt und Neu der Euphorion einer Zukunftsdichtung entfleigen können? —

Indes die Entwicklung der modernen Dichtung machte bei der Ausgestaltung des psychologischen Impressionismus nicht halt und noch weniger bei dessen idealistischer Umwandlung oder Vermischung mit großen Traditionen: unersättlich strebte der Wirklichkeitsinn vorwärts in das Seelische hinein und drängte hier an gegen die unbekannteren Gebiete der bloßen Reizvorgänge, bis er seinen Fuß auf jungfräuliches Land gesetzt hatte.

Der psychologische Impressionismus gelangt am besten oder wenigstens am geschlossensten und eindringlichsten in der Poesie einer Gruppe von Dichtern zum Ausdruck, die sich seit 1892 um die „Blätter für die Kunst“ scharten, eine Zeitschrift, die zuerst nur intim — das ist ein Lieblingswort dieser Gruppe und der Gegenwart überhaupt — „für eine auserwählte Gemeinschaft von Künstlern und Kunstanhängern“ erschien. Es sind an erster Stelle Stephan George und Hugo von Hofmannsthal, dann Karl Wolfskehl, Leopold Andrian, Richard Perls, Max Dauthendey u. a. m.: Leute von meist zurückgezogen-aristokratischem Leben, langer Gehrod und breite Halsbinde, Haartracht der dreißiger Jahre, gern von reichen Eltern, modern in Gänsefüßchen, im übrigen jung: Hofmannsthal, geboren zu Wien 1874, wird in Kürschners Literaturkalender von 1898 noch als Doktorand der Philosophie bezeichnet.

Diese Gruppe will nichts von unmittelbar anschaulicher Wirklichkeit wissen; sie will eine „geistige Kunst“: bewußt erscheint ihr die Welt als Reihe bloßer Sensationen, und diese Sensationen sind ihr darum folgerichtig allein Gegenstand der Dichtung. Und unter diesen Sensationen sucht sie wiederum weniger diejenigen auf, die die Oberfläche des Seelenlebens streifen, als vielmehr die tieferen, die bis in die unbekannteren Untergründe der Psyche führen. Denn die vulgären Gefühle sind ihr nichts Einfaches und darum Großes mehr, sondern zusammengesetzte Bildungen, wie die Blüte des Tausendschönchens oder der Sonnenblume, Aufsummunen jeweils einer großen Menge von elementaren Empfindungen, von nervösen Reizen noch ohne klaren und abgegrenzten Inhalt, welche das

Gedächtnis erst zu dem groben Bündel eines ganz konkreten und seinem Inhalte nach klareren Gefühls zusammenfaßt.

Diese unteren Reize nun vor allem, diese noch nicht mit bestimmtem Inhalte oder gleichsam nur von Dämpfen und Nebeln halb ausgefüllten Gefäße von Empfindungen gilt es bewußt in sich aufzunehmen und aus ihrem Gehalt die Dichtung zu gestalten. Geschieht das, so wird eine Poesie erblühen als Gegenpol des physiologischen Impressionismus, „jener verbrauchten und minderwertigen Schule, die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang“. Und diese Poesie wird „keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen“ erstreben, „keine Betrachtung, sondern Darstellung; keine Unterhaltung, sondern Eindruck“.

Wie nun dieses Ziel erreichen? Da gibt es zunächst den Weg einfacher Schilderung seelischer und besonders nervöser Reizvorgänge. Und hier wird von der neuen Schule sehr früh schon eine außerordentliche Meisterschaft erreicht, wie denn die Schule die Form überhaupt in jedem Sinne hochhält und fördert.

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

Wir suchen nach den schattenreichen Bänken  
Dort, wo uns niemals fremde Stimmen scheuchten:  
In Träumen unsre Arme sich verschränken,  
Wir laben uns am lauen milben Leuchten.

Wir fühlen dankbar, wie zu leisem Brausen  
 Von Wipfeln Strahlenspuren auf uns tropfen,  
 Und horchen nur und blicken, wenn in Pausen  
 Die reifen Früchte an den Boden klopfen.

(Stephan George.)

Außer den leisen und leisesten Schattierungen des Herkömmlichen aber sucht man vor allem auch neue Gebiete seelischer Reize auf. Zwar nicht ganz mit dem wunderlichen Zuge der Franzosen, diese wie jede neue Richtung ins Extrem zu stoßen, bis sie, in diesem Falle, zu den Narreteien schon der Goncourts, namentlich aber der Huysmans, Rods und Rosny's gelangte. Aber doch in grundsätzlich neuen und nicht immer von einem gewissen Snobismus freien Richtungen. Dahin gehört es vor allem, wenn die Übergangssensationen zwischen zwei spezifischen Sinnesindrücken in die Dichtung eingeführt werden: die tönenden Farben, die farbigen Vokale, die gehörten oder gesehenen Taßgefühle: Erscheinungen, die in der Dichtung bewußt allerdings schon von G. L. A. Hoffmann bewertet worden sind. Dahin gehört auch die Schilberung der Vermischung höherer und höchster Sinnesindrücke, das Aufheben der festesten und anschaulichsten Grenzen unserer Empfindung, des Raumes etwa und der Zeit. Es sind Dinge, die man sonst doch wohl nur dem Jenseits zugeschrieben hat:

Et toi, divine Mort où tout rentre et s'efface,  
 Accueille tes enfants dans ton sein étoilé,  
 Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace  
 Et rends-nous le repos que la vie a troublé.

(Leconte de Lisle.)

Die neue Dichtung aber verwendet diese Sensationen wenigstens schon für die irdische Ekstase. So Stephan George in seinem Gedicht „Weihe“, das in den allgemeinsten Zügen denselben Vorgang schildert wie Goethes „Zueignung“. Der Dichter ruft sich zu, die Muse der Dichtung am Gestade eines Stromes zu erwarten:

Im Rasen rastend sollst du dich betäuben  
 An starkem Urduft, ohne Denkerstörung,  
 So daß die fremden Hauche all zerstäuben,  
 Das Auge schauend harre der Erhöhung: — —

Siehst du im Taß des Strauches Raub schon zittern  
 Und auf der glatten Flutten Dunkelglanz  
 Die dünne Nebelmauer sich zersplittern?  
 Hörst du das Eselied zum Esentanz?

Schon scheinen durch der Zweige Zaunrahmen  
 Mit Sternstädten selige Gestirbe,  
 Der Zeiten Flug verliert die alten Namen,  
 Und Raum und Dasein bleiben nur im Bilde.

Die Übergangssensationen zwischen spezifischen Sinnesindrücken aber werden als etwas ganz Gewöhnliches von der Schule eingehend zur Darstellung gebracht. So von Hofmannsthal im „Lob des Lizian“:

Und wie des Dunkels leiser Atemzug  
 Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,  
 Da schien es mir wie das Vorüberschweifert  
 Von einem weichen, wogenden Gewand  
 Und die Berührung einer warmen Hand.  
 In weißen, seidig weißen Mundestreifen  
 War Hebestoffer Rücken dichter Tanz,  
 Und auf dem Reiche lag ein weicher Glanz

Und plätscherte und klinkte auf und nieder.  
 Ich weiß es heut nicht, ob's die Schwäne waren,  
 Ob habender Najaden weiße Glieder,  
 Und wie ein süßer Duft von Frauenhaaren  
 Vermischte sich dem Duft der Aloe . . .  
 Das rosenrote Tönen wie von Weigen,  
 Gewoben aus der Sehnsucht und dem Schweigen,  
 Der Brunnen Plätschern und der Blüten Schnee,  
 Den die Naxien leise niedergossen,  
 Und was da war, ist mir in eins verfloßen:  
 In eine überstarke, schwere Pracht,  
 Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht.

Nun ist klar, daß auf diesem Wege kaum noch weiter zu gelangen ist, wenigstens innerhalb der Grenzen der seelischen Grundlage der Gegenwart; die naturalistische Entwicklung des psychologischen, ja des neurologischen Impressionismus erscheint mit der Aufnahme dichterischer Formen wie der geschilberten erschöpft. Aber inzwischen war längst, ja fast gleichzeitig und Schlag auf Schlag den naturalistischen Errungenschaften dieses Impressionismus folgend ein neuer Idealismus emporgeblüht. Der Blick,

der farbenblühend in sich selbst gesenkt  
 Nach immer neuer Wunder unerwachtem Spiele späht  
 (Ludwig Klages.)

hatte den Reizvorgang nicht mehr als Objekt aufgesucht; vielmehr umgekehrt schuf der Dichter aus sich heraus die Sensationen, sprach diese subjektiv aus ihm in neuen Zungen: übermächtig und breiten Stromes trat in den Formen neurologischer Eindrücke ein Idealismus zunächst der persönlichen Stimmung hervor.

Es war zugleich eine wichtige Wandlung der psychologischen Anschauung im allgemeinen. Der naturalistische Impressionismus hatte die Seele nur als Bühne für das bunte Spiel von Eindrücken angesehen, als den leeren Ort gleichsam unablässig sich folgender psychischer Aktualitäten, als „Tempel des Traumes“ (Maeterlinck); von dem festen Kern der Persönlichkeit, von einer Seele als Subjekt war wenig übriggeblieben. Jetzt wendete sich die Anschauung leise, wenn auch noch längere Zeit ein unklares Gefühl pantheistischer Gebundenheit an das All der Natur und der Geschichte vorwachte. So bewegt sich von Hofmannsthal noch in Zweifeln:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten  
 Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,  
 Noch weghalten von der erschrockenen Seele  
 Stummes Niederfallen fernere Sterne.

Viele Gescheide weben neben dem meinen,  
 Durcheinander spielt sie alle das Dasein,  
 Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens  
 Schlanke Stamme oder schmale Leier.

Allein tatsächlich trug doch ein primitiver Idealismus, der Idealismus der Stimmung, den Sieg davon; und er war nicht denkbar ohne eine Psychologie, die dem leeren Ort der Sensationen ein wenigstens triebhaftes Ich, eine keimhafte Persönlichkeit entgegensetzte. Und dies Ich wirkte sich nun mit seinen Stimmungen oft phantastisch und nicht selten auch gespreizt genug in einer neuen Dichtung aus.

Zunächst kam es, genau wie in dem idealistischen Impressionismus der Malerei, zu einer außerordentlichen Steigerung der Eindrucksmittel unter gleich-

zeitiger Vereinfachung und Vereinheitlichung der Komposition. Eine Vorliebe für ungestört verkaufende Vorgänge kommt auf und für Massenzüge, und die Kürze wird gesucht: „rein essenmäßig die Kürze“. Das alles bedeutet dann eine starke Zucht der Phantasie in der Auswahl der verwirrend mannigfaltigen Eindrücke, die aus der dichterischen Empfängnis hervorgehen: eine Zucht, die freilich ohne dreinsprechende Aufsicht des Verstandes kaum möglich war. Das so gewonnene Gerüst der Dichtung aber wird dann mit einem Wunderwerk von Umkleidungen, die durch idealistische Malmittel geschaffen werden, völlig überdeckt und gleichsam ausgebaut: „Stimmungsbilder in allen Spektralfarben“ treten auf und in allen Tonkombinationen, allen Dissonanzen und Konsonanzen und Affonanzen des Geruches und des Tastgefühls, unerhörte Töne und Farben, kalt und glühend, Feuerwerke der Berührungseindrücke und Orgien des Geruches, Vorlieben für Funkelndes, Sterne, Edelsteine, Zerlegungen der chemischen Prozesse des Blumen Duftes, Luxusgefühle des Glattes, Rauben:

Fliehende Kühle von jungen Springen.  
Dämmernde Grotten zyanenblau.  
Wasser in klingenden Bogen  
Bogen —  
Auf phosphornen Schwingen  
Sehnende Bogen.

Burpurne Inseln in schlummernden Fernen.  
Silberne Äste auf mondgrüner Au.  
Goldne Pianen auf zu den Sternen.  
Von zitternden Welten  
Sinkt Feuertau. (Max Dauthendey)

Dazu stärkste Mittel zur Intensivierung der Grundstimmung neben all den Risikräumen und den Sensationen mennigroter Wiesen; ein allumtönendes Geräusch der Stimmungsmalerei, ein aus Abgrundtiefen aufsteigender Hauch des Pathos, ein erhabener Hauch der Sprache — alles in der Richtung des Feierlichen, Andeutenden, Ungewissen, Ahnungsvollen, Geheimnisreichen:

Das ist die Kunst des großen Hintergrundes  
Und das Geheimnis zweifelhafter Lichter;  
Das macht so schön die halbverwehten Klänge,  
So schön die dunklen Worte toter Dichter.

(v. Hofmannsthal.)

Und zahlreich und in äußerster Verfeinerung sind die Mittel entwickelt, all diesen Forderungen zu genügen. Da verschwimmt die Zeichnung der Vorgänge ins Ungewisse, wie in den Malereien eines Rubis de Chabannes: das Gerippe des Geschehnisses wird nicht mehr sichtbar, auch wenn es grundsätzlich genau gezeichnet ist, die Konstruktion bleibt verdeckt wie in den Bildern Stuck's, nur der Duft, der Hauch, der Geruch der Ereignisse wird gesammelt. Da wird die Sprache in eine sinnliche, nervenfällige, Reizvorgänge untersten Grades erregende, kurz musikalische Haltung gezogen . . .:

Die Seele weint in ängstlichen Gefühlen:  
Ich kann die Worte nicht zu Klängen finden,  
Kann die Gedanken nicht zu Kränzen winden,  
Um roter Wunde heißen Brand zu kühlen —

so klagt der Dichter (Richard Perls), dem die Muse der neuen Dichtung den Fuß versagt. Wenn aber



diese Muse den Dichter erhört, dann entstehen musikalische Wortdichtungen von sonorem Klange:

Hinaus zum Strom! Wo stoltz die hohen Röhre  
Im laiden Winde ihre Fahnen schwingen  
Und wehren junger Wellen Schmeichelchöre  
Zum Ufermoose tosend vorzudringen.

(Stephan George.)

Und nicht die Sprache allein tut es. Auch der Gedanke wird in den Strudel der Stimmung gezogen — am häufigsten durch überaus feine, ja raffinierte Anwendung stark duftender, narlotisch wirkender Gleichnisse, Symbole, Allegorien, Embleme. So wird zum Beispiel für Hofmannsthals die Sprache der Dichtung geradezu zur Sprache des Bildes, der Metapher. Und damit wird denn die Sprache auch als Ausdruck des Gedankens eine andere. Sie hat hier nicht mehr die Aufgabe, mit „Näherungswerten dem gemeinen Tagesverkehr und seinem verben Bedarf“ zu genügen. Sie muß vielmehr eine neue syntaktische Kunst entfalten, sie muß die weitesten Schreine ihres Vorkchabes durchwühlen lassen und mit neuen Kostbarkeiten aufwarten, sie muß ungeahnte Kombinationen ihrer Mittel anwenden, um der unerhörten Intensität der Stimmungen gerecht zu werden. Denn glühendste Farben und tiefste Klänge, intimste Töne und versteckteste Pulsschläge verlangt man von ihr, und eine Dolmetscherin soll sie sein des „geheimnisvollen, unsichtbar rauschenden und anziehenden Untertons“ dichterischer Verständigung.

Ja, eine Dolmetscherin! Das ist es: All die Mittel dieser Dichtung, die doch immer wieder auf die Sprache hinauslaufen oder deren Dunstkreis passieren

müssen, sie sind gleichsam doch nur Schattenpiele eines hinter dem Vorhang, hinter der sinnlichen Erscheinung des Gedichtes sich abspielenden Ereignisses, das seinerseits erst das eigentliche Wesen und die Seele des Gedichtes darstellt. Diese Dichtung ist symbolisch durch und durch: und daß sie es ist, beweist, trotz aller Wunderlichkeiten und Modetorheiten im einzelnen, daß sie einen Höhepunkt bildet in der Entwicklung der Poesie der modernen Stimmung. Denn die Stimmung sucht ein gefühlvolles Ideal hinter den Dingen und wird erst dann Genüge ihrer Sehnsucht finden, wenn alle äußeren Mittel dichterischer Darstellung jenem einen Ziele untergeordnet sind, das hindurch durch den Schleier der Komposition und der Sprache auf einen durchsichtigen seelischen Gehalt hinweist.

Das alles zeigt aber auch, daß dieser Idealismus der psychischen und nervösen Eindrücke seine Vorgeschichte hat. Und in der Tat erinnert einzelnes zurück bis an die Dichtung der Empfindsamkeit.

O Desiderata!

Käme sie wetterumhüllt dir in den sterbenden Feuern (der Sonne),

Käme sie leise bang vom Schattenbügel gewandelt:  
Nieder säntest du ganz! —

Diese Verse von Ludwig Klages, könnte sie nicht Klopstock gebichtet haben? Aber das sind verstreute Anklänge. Dagegen spricht man wohl von dieser neuesten Poesie der Reizsamkeit als von einer Neuroromantik. Sollte damit der Glaube angedeutet werden, daß sich in der Poesie unserer Tage die alte Romantik voll wiederhole, so würde die Entstehung des Wortes bei seinem Bildner einen bedenklichen

Mangel geschichtlichen Denkens und eine schlimme Unkenntnis der literargeschichtlichen Tatsachen voraussetzen. Denn der gradmäßige Unterschied der neuen Dichtung von der alten Romantik ist augenscheinlich; und gut hat ihn Richard Perls hervorgehoben:

Ich bette dich in traumestiefe Ruh,  
Geh ein, mein Freund, zum alten Heiligtume,  
Dort schlüfret und dort raunet man dir zu  
Ein neues Wissen um die blaue Blume.

Ein neues Wissen! Gewiß finden sich in der Dichtung der Romantik Vorboten des modernen Symbolismus, so wie sich in den Dichtungen der Empfindsamkeit Vorzeichen der Romantik nachweisen lassen. Aber sind deshalb je zwei dieser Perioden und damit wohl gar sie alle drei ihrer innersten Seele nach identisch? Es wird eine der lohnendsten Aufgaben einer Kultur- und insbesondere Literaturgeschichte des subjektivistischen Zeitalters sein, die Unterschiede in der seelischen Basis der empfindsamen, der romantischen und der modernen Dichtung einmal genau zu bestimmen. Daß diese Dichtungen aber überhaupt verschieden sind, das bleibt selbst dem oberflächlichen Kenner der literarischen Denkmäler der drei Perioden nicht zweifelhaft.

Aber wenigstens von den französischen Naturalisten und Idealisten des psychologischen Impressionismus, den Baudelaire, Verlaine, Mallarmé sollen unsere Dichter ausgegangen sein! Gewiß liegt die Entwicklung der analogen französischen Dichtung früher als die der deutschen; Baudelaire starb 1867, und die „Pleurs du Mal“ erschienen 1857. Die deutsche Entwicklung aber nur als eine Kopie der französischen

anzusehen würde nichts anderes heißen als etwa, auf einem anderen Gebiete, beispielsweise meinen, die deutsche Empfindsamkeit von 1750 sei durch die Einführung und Lektüre von Doriads Sentimentaler Reise veranlaßt worden. Gewiß haben unsere deutschen Dichter in der Form von den Franzosen gelernt, denn diese waren geschichtlich früher am Platze; die Behauptung aber, daß sie ihnen in bloßer Nachahmung gefolgt seien, sollte schon durch die Tatsache ausgeschlossen sein, daß wesentliche Züge der entsprechenden französischen Poesie bei ihnen fehlen. Und zwar gerade die hervorragend französischen: der starke und sinnliche Kult des Weibes, das Aufsuchen überfeiner Kartosen von der Art etwa, wie diese durch gewisse Titaneien des romanischen Katholizismus hervorgerufen werden, und Verwandtes. Nein, die Gruppe von George und Hofmannsthal ist deutsch; und pflegt sie bei ihrer Vorliebe für das Seltsame, Bruntenbe, halb Perberse vielfache Beziehungen zu extremen Richtungen auswärtiger Kulturen, so zum Beispiel auch zum englischen Prärassaelitentum, so ist sie dennoch in ihrem Innersten sogar ausgesprochen national, ja es fehlt ihr nicht einmal die offensichtliche vaterländische Wallung:

Schon laßt nicht mehr das Wunder der Lagunen,  
Das allumworbene, trümmergroße Rom,  
Wie herber Eichenrost und Nebenblüten,  
Wie sie, die deines Volkes dort behüten,  
Wie deine Wogen, lebengrüner Strom.

(Stephan George.)

Dieser psychologisch-impressionistische Idealismus ist aber zugleich bisher die letzte völlig abgeschlossene Erzeugenschaft unserer dichterischen Kultur. Und wie

der Parallelismus der ganzen Bewegung zu den Vorgängen auf dem Gebiete der bildenden Künste, so läßt sich auch die innere entwicklungsgeschichtliche Geschlossenheit dieses Verlaufes nicht verkennen: der physiologische Impressionismus mußte in einen psychologischen, ja, bei stärkster Vertiefung, in einen neurologischen Impressionismus auslaufen, und auf dem Gebiete jeder dieser Entwicklungen mußte einer Zeit naturalistischer Eroberung der neuen Kunstmittel eine Zeit idealistischer Ausbaues parallel gehen und nachfolgen.

### Bismarck und Wilhelm II.

Erst als Privatdozent habe ich den Fürsten Bismarck zum erstenmal gesehen; es war Anfang der achtziger Jahre. Ich finde darüber in vergilbten Zetteln nur die Worte: „Obstipui. Vox faucibus haesit.“ Der Fürst sollte von Warzin auf dem Slettliner Bahnhofe ankommen. Es war nicht öffentlich bekannt; ich hatte es aus besonderer Quelle erfahren; nur wenig Volk hielt sich am Ausgange des Bahnhofes. Um so mehr nahm ich mir vor, durch lauten Hurrauf ein gutes Beispiel der Bewillkommnung zu geben; denn es waren Zeiten, in denen nicht jeder dem Fürsten ein Hoch gönnte. Da kam er, der namengebende Held der Zeit — und mir versagte vor Erregung die Stimme. Denn was hieß es für einen jungen Mann mit historischen Neigungen, die aufsteigende Geschichte seines Volkes gleichsam fleischgeworden, in der unerhörten Offenbarung einer Person mit Augen zu schauen!

Später habe ich den Fürsten öfter gesehen. Aus einem halbtägigen Besuche bei dem Greise in Friedrichsruh, am 1. Januar 1895, bewahre ich die folgende Aufzeichnung, die ich gebe, wie sie sich mir in einer Stunde höchsten Glückes, unmittelbar nach dem Besuche, einstellte.

„Anwesend: Malwine von Arnim, Graf Ranhou mit Frau und Kindern, Herbert Bismarck mit Frau,