

# Internationale Monatsschrift für Wissenschaft Kunst u. Technik

Band VI  
1912



Geschäftliche Administration: **August Scherl** G. m. b. H., Berlin SW 68.

# Internationale Monatsschrift für Wissenschaft Kunst und Technik

herausgegeben von Max Cornicelius, Berlin, Zimmerstr. 36

Bezugspreis bei sämtlichen Postanstalten in Deutschland vierteljährlich 3 Mark; bei direktem Bezuge durch Streifband in den Ländern des Weltpostverkehrs 4 Mark. Einzelnummern kosten 1 Mark.

6. Jahrgang, Nr. 11  
August 1912

Insertionspreis für die zweigespaltene Nonpareillezeile 50 Pf. — Inseratenannahme bei den Geschäftsstellen von August Scherl G. m. b. H. in Berlin und den größeren Städten Deutschlands u. der Schweiz

Für die Redaktion verantwortlich: Wilhelm Paszkowski, Berlin.

Erscheint jeden ersten Sonnabend im Monat. — Verlag von August Scherl in Berlin SW. 68, Zimmerstraße Nr. 36-41.

## Die Freilegung der Kaiserfora in Rom.

Von  
Ch. Huelsen.

Die bauliche Entwicklung der Stadt Rom hat in fünfundzwanzig Jahrhunderten einen merkwürdigen Kreislauf vollzogen: Ausgehend von dem kleinen, burgartig den Fluß beherrschenden palatinischen Hügel hat sie zunächst die Höhen im Osten (Esquilin Quirinal Capitol) und Süden (Caelius und Aventin) sich einverleibt. Die Siebenhügelstadt hat dann, seit dem letzten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, auf die nördlich vorgelagerte Ebene des Marsfeldes übergegriffen, welche im Laufe der Kaiserzeit mit Prachtbauten bedeckt wurde, und seit Aurelian (270 n. Chr.) durch einen Mauerring mit den alten Stadtteilen zu einer fortifikatorischen Einheit verbunden war. Im Mittelalter verödeten weite Strecken innerhalb der Aureliansmauer, und während des Avignoneser Exils beschränkte sich der städtische Anbau auf dem linken Tiberufer hauptsächlich auf den schmalen Streifen zwischen Tiber, Engelsbrücke und Capitol. Von diesem Reste der antiken Stadt ist dann die Wiedergewinnung des alten Gebietes den umgekehrten Weg gegangen: Nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon wurde zunächst, in den letzten Dezennien

des fünfzehnten und den ersten des sechzehnten Jahrhunderts, das Marsfeld in seinem südlichen Teile bebaut; Gregor XIII (1572—1585) und namentlich Sixtus V (1585—1590) haben die Anlage neuer Stadtviertel auf den östlichen Hügeln geplant und den Quirinal samt Teilen des Esquilins wieder zur bewohnten Stadt gezogen. Die Epoche nach 1870 hat die Wiedergewinnung der Hügel im Osten vollendet, das zwanzigste Jahrhundert die der südlichen Hügel Caelius und Aventin energisch in Angriff genommen. Wird auch diese in vielleicht nicht zu ferner Zeit vollendet sein, so bleibt der Bauung entzogen einzig der Urker der ewigen Stadt, der Palatin mit seinen Resten uralter Heiligtümer und großartiger Kaiserpaläste, der ein unantastbares Monument inmitten der modernen Stadt bilden soll.

Es kann bei diesem Gange der Dinge nicht befremden, daß sich manchmal der baulichen Entwicklung in unseren Tagen dieselben Probleme stellen wie vor Hunderten von Jahren. Ein besonders schwieriges Problem ist stets die Verbindung der Stadtteile auf den Hügeln im Süden und Südosten mit

## Leben, Erleben und Dichten.

Von  
Oskar Walzel.

Langsam, ganz langsam beginnt in Deutschland wieder ein allgemeines Interesse für gesprochene Lyrik zu erwachen. Man fängt an zu begreifen, daß dem lyrischen Gedichte sein eigentümlichster und geheimster Formreiz geraubt wird, wenn es nur in vertonter Gestalt erscheint. Die große Mehrzahl der Durchschnittsgebildeten unserer Tage tut freilich nach wie vor nur selten einen Blick in eine Sammlung lyrischer Gedichte und kommt mit dem lyrischen Dichter lediglich im Konzertsaal zu näherer Berührung. Viele behalten wohl gar nur den Namen des Vertoners im Gedächtnis und kümmern sich gar nicht um den Künstler, der dem Musiker die Worte leiht.

Das ist nicht bloß vom Standpunkt der Kunst sondern auch vom Standpunkt der Kultur sehr zu beklagen. Denn der reiche und wertvolle Schatz deutscher Lyrik, der seit etwa anderthalb Jahrhunderten in Deutschland sich angesammelt hat, sollte in seiner Urgestalt ausgeschöpft werden und nicht in einer Verkleidung, die ihm wohl zuweilen einen höheren Glanz leiht, dennoch aber fast immer die stärkere Wirkung für sich in Anspruch nimmt und weit eher verhüllt, als in helleres Licht setzt. Wohl gab es auch in Deutschland eine Zeit, da ein lyrisches Gedicht zusammen mit seiner Vertonung entstand, da ein und derselbe Künstler Wort und Ton zu einem einzigen Kunstwerk verband. Der deutsche Minnesang ist von vornherein als eine Verknüpfung von Poesie und Musik gedacht, ganz wie Wagners Gesamtkunstwerk. Bloß gelesen und bloß ge-

sprochen, kommt er so wenig zu voller künstlerischer Erfassung wie irgend einer der Texte Wagners. Und gleich dem Minnesang entsteht das deutsche Volkslied ganz wie das Volkslied anderer Länder in sangbarer Gestalt. Allerdings führte im Mittelalter bei solchem Bunde mit der Poesie die Musik eine weniger laute Sprache als heute. Sie schmiegte sich der Schwesterkunst gefügig an, überließ ihr die Führung und übertönte sie nicht mit reicheren und kräftigeren Mitteln. Auch im Volkslied wurde und wird noch heute ein ähnliches Verhältnis der beiden Künste gewahrt. Nicht aber wird, wie es heute die Vertonung — und zwar auch in Wagners Gesamtkunstwerk — zu tun pflegt, ja wie sie es meist für ihr selbstverständliches Recht ansieht, die Sprache der Poesie durch die Sprache der Musik ersetzt. Heute erliegt in vertonter Dichtung die Sprachmelodie fast durchaus der weit kräftigeren und eindrucksvolleren Melodie der Musik. Die Worte werden nur wie ein notwendiges Übel mitgenommen. Kann doch die Musik sogar den seelischen Gehalt des Gedichtes weit eindringlicher zur Wirkung gelangen lassen.

Wer, überwältigt von der berauschen- den Macht der Musik, die Föhlung mit der Wortlyrik ganz verliert, beraubt sich überdies der Möglichkeit, Dichtung in ihrer reinsten Erscheinungsart zu genießen. Denn Lyrik, und zwar vor allem die deutsche Lyrik der jüngsten anderthalb Jahrhunderte, ist in ihren besten Leistungen die unstofflichste Dichtungsform. Stoff ist hier in seinem niedrigsten Sinn gedacht, bloß als äußerlicher Vor-

gang, als »Fabel«, wie das 18. Jahrhundert es nannte. An die Lyrik kann am allerwenigsten mit den leidigen Philisterfragen herangegangen werden: was geschieht? nimmt es ein gutes oder ein schlechtes Ende? kriegen sie sich oder kriegen sie sich nicht?

Da Lyrik solche Ansprüche, die allen künstlerischen Genuß und alles künstlerische Verständnis zerstören, am energischsten ausschließt, ist sie die beste Grundlage, das eigentlich Künstlerische der Poesie zu ergründen. Dem Drama und dem Epos ist es weit weniger möglich, das reine Öl der Poesie von allen entwertenden Zusätzen zu befreien. Am allerwenigsten dem Roman.

Allein da Lyrik so wenig Stoffliches enthält, ist ihr Wesen nicht leicht zu fassen. Diese reinste und echtste Dichtungsform bietet dem Betrachter wenig Handhaben. Der Geschmack des klarsten und unvermischtesten Wassers ist am wenigsten in Worten auszudrücken. Selbst ein großer Dichter, dem es gegeben war, das Wesen der Künste, wie er es scharf ergriffen hatte, in Worten zu verdeutlichen, selbst Hebbel hatte das Gefühl, der Lyrik ihre innersten Geheimnisse nicht abfragen zu können. »Es ist,« sagt er einmal,\*) »kaum schwerer über Musik zu schreiben, wie über lyrische Poesie, wenn man wirklich etwas feststellen und nicht in etymologischem Becherspiel ein Unbestimmbares mit dem andern müßig und resultatlos vergleichen will.« Natürlich sei nicht jeder Gedanke ein Gedicht, und auch nicht jedes Juchhe und jedes Oweh, das im Wechsel der Gefühle aus dem so oder so bewegten Herzen aufsteige. Neben solcher humoristischer Abwehr hatte Hebbel je-

\*) Sämtliche Werke besorgt von R. M. Werner, Bd. XII, S. 70.

doch nur einen bedeutsamen Gedanken in die Wagschale künstlerischer Wertung eines lyrischen Gedichtes zu werfen: es müsse auf einem schöpferischen Akt der Phantasie ruhen, »der den allgemeinen Gedanken individualisiert und umgekehrt das subjektive Gefühl generalisiert«. Daß ein echtes lyrisches Kunstwerk zwischen dem Persönlichen und dem Allgemeinen schwebt, wird auch den folgenden Erwägungen stets bewußt bleiben. Zugleich aber möchten sie an die ebenso feinen wie scharfen Scheidungen anknüpfen, die Wilhelm Dilthey vermöge seiner unvergleichlichen Fähigkeit künstlerischen Nachempfindens uns kurz vor seinem Hingang gespendet hat.\*\*) Ich denke nur weiter, was er in mir anregt, wenn ich dem Rätsel lyrischen Schaffens beizukommen trachte, indem ich mich der Frage auf dem ansteigenden Wege vom Leben zum Erleben und von da zum Dichten nähere.

Wie in diesem Dreiklang von Begriffen die beiden ersten, Leben und Erleben, sich zueinander verhalten, weiß jeder, der auch nur flüchtig mit der Dichtung Hugo von Hofmannsthals in Berührung gekommen ist. Bildet das Begriffspaar doch den Punkt, um den sich Hoffmannsthals Dichtung immer wieder bewegt. Besonders in seinen Erstlingswürfen kann er von dem Gedanken nicht loskommen. Schon der Dialog »Der Tor und der Tod« von 1893 ist völlig auf dem Gegensatz von Leben und Erleben aufgebaut: hier ein gedankenloses Hinschlendern durch das Dasein, dort ein beglückendes Erfassen des Bedeutsamen, das im Nacheinander der Alltagsbegebnisse dem Menschen

\*) »Das Erlebnis und die Dichtung«, 3. Aufl., Leipzig 1910, besonders S. 349 ff. »Die Kultur der Gegenwart« T. 1, Abt. 6, 2. Aufl. S. 37 ff.

sich offenbart und ihm wie ein reiches Geschenk in den Schoß fällt. Claudio, der Held des kurzen Dialogdramas, hat sein Erdendasein nur gelebt, nicht erlebt. Leer und schal scheint ihm darum, was er mitangesehen hat. Und vorwurfsvoll hält ihm der Tod entgegen, daß nur eigene Versäumnis ihm ein so armes Dasein eingebracht habe:

»Was allen, ward auch dir gegeben,  
Ein Erdenleben, irdisch es zu leben,  
Im Innern quillt euch allen treu ein Geißt,  
Der diesem Chaos toter Sachen  
Beziehung einzuhauen heißt,  
Und euren Garten draus zu machen  
Für Wirksamkeit, Beglückung und Verdruß  
Weh dir, wenn ich dir das erst sagen muß!«

Was Claudio noch nie erlangt hatte, geht ihm angesichts des Todes auf: die Fähigkeit, die Bedeutung seines Lebens zu erfühlen. Im Sterben schießt ihm sein Leben zu einem großen Erlebnis zusammen. Bittere Vorwürfe erhebt er gegen sich selbst. Ohne Kraft und Wert ist er über diese Lebensbühne hingegangen wie ein schlechter Komödiant, der aufs Stichwort kommt, sein Teil redet und geht, gleichgültig gegen alles andere, stumpf, ungerührt vom Klange der eigenen Stimme, und unfähig, mit seinen hohlen Tönen andere zu rühren. Doch wie sein Leben tot gewesen war, wird ihm jetzt der Tod zum Leben. Und dankbar begrüßt er den Tod, der ihm endlich ein starkes Erleben in dem Rückblick auf das versäumte Leben geschenkt hat:

»In eine Stunde kannst du Leben pressen,  
Mehr als das ganze Leben konnte halten,  
Das schattenhafte will ich ganz vergessen  
Und weih' mich deinen Wundern und  
Gewalten . . .  
Erst da ich sterbe, spür' ich, daß ich bin.  
Wenn einer träumt, so kann ein Uebermaß  
Geträumten Fühlens ihn erwachen machen,  
So wach' ich jetzt im Fühlensübermaß  
Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen.«

Andere Menschen in Hofmannsthals Dichtungen sind sich der Fähigkeit,

erleben zu können, weit früher schon bewußt. Zuweilen gewinnt dieses stolze Bewußtsein einen Stich ins Selbstgerechte. Im Vollgefühl, andere tief unter sich zu wissen, vergleicht in dem Fragment »Der Tod des Tizian« Desiderio sein eigenes vertieftes und verfeintes Seelenleben mit dem ekelhaften und trüben und schalen Lebensinhalt der Menschen, »die die Schönheit nicht erkennen und ihre Welt mit unsern Worten nennen«:

»Denn unsre Wonne oder unsre Pein  
Hat mit der ihren nur das Wort gemein . . .  
Und liegen wir in tiefem Schlaf befangen,  
So gleicht der unsre ihrem Schlafe nicht:  
Da schlafen Purpurblüten, goldne Schlangen,  
Da schläft ein Berg, in dem Titanen hämmern —  
Sie aber schlafen, wie die Aultern dämmern.«

Wie die Aultern dämmern die Menschen, die nur leben und nicht erleben. Im gleichen Strome rauscht, ewig gleichgültig, ihr Leben an ihnen vorbei. Nie löst sich aus der Fülle der Geschehnisse ihnen ein einzelnes wie etwas Besonderes und Außerordentliches heraus. Keiner ihrer Lebenseindrücke ist mächtig genug, um für sie eine besondere und tiefere Bedeutung zu gewinnen. Von Erleben kann aber nur dann gesprochen werden, wenn der Mensch sich der Bedeutsamkeit besinnt, die eine einzelne Erfahrung für sein Ich und dessen Innenleben besitzt.

Echter Dichter ist nur, wer in diesem hohen Sinn zu erleben vermag. Aber noch lange nicht jeder, der zum Erleben befähigt ist, darf als Dichter angesprochen werden. Vielmehr kann, wer so zu erleben weiß, den Erlebnisstoff als Künstler im weitesten Sinn des Wortes formen. Ferner wachsen aus der Welt des Erlebens die Philosophen ebenso wie die Religiösen empor. Sie alle, die Künstler, die Philosophen und die Religiösen, halten die Augenblicke, in denen ihnen ein Erlebnis aufgegangen ist, in der Erinnerung fest und erheben deren Gehalt

zum Bewußtsein. Sie bergen die Ernte ihrer Erlebnisse in der Scheuer ihres Gedächtnisses und spenden Erlebenshungrigen die ersehnte Seelennahrung. Sie suchen aus ihren Erfahrungen sich und andern den Sinn des Lebens zu deuten. Ihre Deutung vermag den vielen, die mit verzweifelt fragenden Augen das Rätsel unseres Erdendaseins anstarren, die Qual zu bannen. Vom Künstler, vom Philosophen und vom Religiösen gilt in gleicher Weise, daß, wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, ein Gott ihnen, den Glücklicheren, gegeben hat zu sagen, was sie leiden.

Jeder von ihnen sagt es in seiner Sprache. Und jeder Künstler äußert sich in der besonderen Sprache seiner Kunst. Anders redet, wer mit der Phantasie des Auges begabt ist, anders, wer eine Phantasie des Ohres, anders, wer eine Phantasie der nachfühlenden und nachtaffenden Hand besitzt.

Wie ein Zwang liegt es auf dem Jünger einer Kunst. Die Eigenheit seiner Phantasie treibt ihn, das Leben in ganz bestimmter Weise zu erleben. Er kann nur so erleben, wie seine Phantasiebegabung es verlangt. Und nur so kann er formen. Ihm drängt sich das Erleben als vorgeformter Stoff auf. Der Maler sieht Farben, Licht und Schatten, Flächen und Umriss, und all das von einem einzigen Blickpunkt aus und wie auf eine Ebene gebreitet. Dem Bildhauer geht sein Erlebnis ganz anders auf. Er erblickt es von allen Seiten, und auch nicht in dem kräftigen, vielfach abgestuften Kolorit, das dem Malerauge sich darbietet. Beinahe farblos oder nur in der Tönung des Marmors, bestenfalls in den etwas reicheren Farbenabstimmungen der Bronze, also in der gedämpften Koloritwirkung der plastischen Schöpfung, die aus seinen Händen

hervorgehen soll, tritt das Erlebnis vor sein inneres Auge. Um so deutlicher weißt sich ihm, was die formende Hand an vor- oder zurücktretenden Kanten und Ecken und Rundungen, an kräftig betonten Umrissen und energisch gespannten Flächen dem Stein oder dem Metall einzuprägen hat. Mitanzusehen, wie grundverschieden Maler und Bildhauer künstlerisch erleben, ist ungemein reizvoll. Man erblickt ein schönes Gesicht und möchte es in Marmor verewigt wissen. Allein dem Bildhauer wird es nicht zum Erlebnis und kann es nicht zum Erlebnis werden, je echter im Sinne seiner plastischen Phantasie er erlebt. Denn was dem Antlitz seinen Zauber leiht, ist in der Sprache der Bildhauerei nicht wiederzugeben, die den blühenden Farben nicht gerecht zu werden vermag. Weit lieber sind ihr die scharfen, von Lebenskampf und Lebensleid gefurchten Züge des Alters. Das Blühende, Schwelende und Weiche festzuhalten, überläßt sie gern der Malerei. Glückt es der Plastik ein- oder das anderemal, diese Schwierigkeit zu überwinden, so bleibt es meilt bei einem Augenblickserfolg, der in spätere Zeiten sich nicht hinüberrettet.

Wieder einer völlig verschiedenen Welt gehören die Erlebnisse der Musiker und Dichter an. Beide erleben in Tönen und Rhythmen. Daß auch dem Dichter eine Melodie sich aus dem Erlebnis loslöst, daß er musikalisch erlebt und nur dann zum Worte fortschreitet, ist heute wohl schon ein Gemeinplatz. Unnötig ist's daher an dieser Stelle auf oftangeführte Bekenntnisse Schillers\*) hinzuweisen: daß das Musikalische eines Gedichts ihm weit

\*) Schiller an Körner, 25. Mai 1792; an Goethe 18. März 1796. Otto Ludwigs »Gesammelte Schriften« Leipzig 1891, Bd. VI, S. 215.

öfter vor der Seele schweben, wenn er sich hinsetzt, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den er oft gar nicht mit sich einig sei. Oder daß die Empfindung bei ihm anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand sei; dieser bilde sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung gehe vorher, und auf diese folge bei ihm erst die poetische Idee. Das musikalische Urerlebnis ist selbstverständlich noch in dem abgeschlossenen Kunstwerk bei Schiller zu verspüren. Daß seine Verse so klangvoll rauschen, so machtvoll brausen, entspringt der musikalischen Form, in der er sie zuerst vernimmt. Doch vielleicht möchte manchem Schiller eben wegen der Tongewalt seiner Dichtung als Ausnahmeerscheinung erscheinen. Indes auch Dichter, deren Sprache minder melodisch sich vernehmen läßt, und die andererseits weit plastischer erleben als Schiller, Dichter, die, wenn das Kunstwerk ihnen aufdämmert, schon die bewegte Gestalt so vor sich erblicken, wie sie später auf der Bühne sich darstellen soll: auch sie erleben zuerst in Tönen. Otto Ludwig, dem seine Bühnenfiguren sehr früh in plastischer Rundung vor das innere Auge sich stellen, sagt dennoch ausdrücklich, daß diesen Visionen eine musikalische Stimmung vorausgehe.

Daß der Dichter sein Kunstwerk aus einem musikalischen Erlebnis entstehen sieht, ist im Wesen der Wortkunst begründet. Denn das Wort ist Klang. Aber das Wort ist ebenso etwas Sinn erfülltes. Darum darf der Dichter sich nicht gleich dem Musiker begnügen, das melodische Urerlebnis nach den Gesetzen einer reinen Tonkunst auszugestalten. Sein Material, das Wort, stellt noch andere Forderungen an ihn, ganz wie das Material des Malers oder des Bild-

hauers an den Künstler mit seinen besonderen Wünschen herantritt. Nur soweit in der Wortkunst der Poesie Rhythmisches und Melodisches zur Geltung kommt, geht sie die Wege der Musik. Sie trennt sich von der Musik, sobald es gilt, dem Sinn zu sprachlich geformtem Ausdruck zu verhelfen.

Das ist in der Dichtung ein ewiges Ringen und Kämpfen zwischen Rhythmus und Melodie einerseits und Sinn andererseits. Je musikalischer die Poesie ist, je rhythmischer und melodischer sie sich gibt, desto weniger wird sie dem Sinn gerecht. Und umgekehrt: je mehr sie alles auf den Sinn abstellt, desto weniger kann sie musikalische Wirkungen auslösen. Das Übergewicht des Musikalischen verspürt man sofort, wenn — wie der Metriker es nennt — der Versakzent den Wortakzent überwindet, wenn der starke rhythmische Takt eine sinngemäße Betonung unmöglich macht.\*) Ernst Moritz Arndts flammende Vaterlandssänge rauschen zuweilen wie Musik, weil der machtvoll einherstürmende Rhythmus den Wortakzent geradezu wegschwemmt. Zur Probe lese man mit starker Betonung der Hebungen, also in der Art wie bei vielfimmigem Gesang diese Verse erklingen, Arndts Lied »Wer soll der Hüter sein? Sprich, Vater Rhein!« besonders die Strophe:

»Wohl dir des Hüters dein!  
Er hat vom Rhein,  
Er hat vom deutschen Land,  
Er hat vom wälschen Tand  
Mächtig geklungen,  
Daß Ehre auferstand,  
Wo er gesungen.  
Bei dir, wonach er sang,  
Sang er den Schwanensang:  
Hier sollt' er Zeichen sein,  
Hier sollt' er Hüter sein.«

\*) Vgl. J. Minor, »Neuhochdeutsche Metrik« 9. Aufl., S. 18f. 114.

In dem Verse »Daß Ehre auferstand« ist sinngemäße Betonung, ist der Wortakzent so wenig durchzuführen wie ein andermal, wenn es heißt: »Solches schirmt nie genug, Gegen den wälschen Trug.« Doch mag hier der Sinn auch zuweilen zu kurz kommen, ihrem Zwecke dienen solche übergewaltig einherauschende Verse ausgezeichnet. Ein starkes Gemeinschaftsgefühl wird von ihrem mitreißenden Schwung ausgeübt. Wie der Rhythmus da das ganze Gedicht trägt und bestimmt, so trägt er den Menschen, der es singt, und bestimmt dessen Willen.

Solch rauschender Sang ist an seiner Stelle, wo es zu berauschen gilt. Allein er bewegt sich nah an einer Grenze, deren Überschreitung aus dem Gebiet der Kunst hinausführt. Ein paar Schritte weiter, und wir sind bei den Auszählversen der Kinder angelangt; da kommt es nur noch auf den einzelnen starken Taktschlag an und gar nicht auf den Inhalt der Worte und auf deren Sinn:

»Bauer, baue Kessel!  
Morgen wird es besser.  
Übermorgen tragen wir Wasser ein,  
Fällt der ganze Kessel ein.«

Von Dichtung und Kunst sollte man bei so kindlichem Spiel nicht weiter reden. Und noch ein Schritt führt endlich zu Versen, deren komische Wirkung auf dem gewollten Widerspruch von Rhythmus und Sinn ruht. Ich denke an Wilhelm Busch oder an den »Struwelpeter«: »Ob der Philipp heute still Wohl bei Tische sitzen will?« Oder: »Und vor allem, Konrad, hör! Lutsche nicht am Daumen mehr!« Besonders wenn man diese Struwelpeterverse mit nur zwei starken Akzenten liest, auf der ersten und fünften Silbe, kommt der kindische Singsang heraus, der den wahren und vollständigen Sieg des Musikalischen über den Sinn darstellt.

Nicht aber seien diese flüchtigen Hinweise so mißverstanden, als ob sie die große Bedeutung des Rhythmus und der Melodie für die Wortkunst leugnen wollten! Einfachste Versuche, die jeder leicht an sich anstellen kann, belehren sofort, welche Bedeutung, vor allem im lyrischen Kunstwerk, diesen wesentlichen Zügen der äußeren Form eignet, diesen sinnfälligen Wirkungen der Sprachkunst. Auf der Schule haben wir alle erlebt, wie der Lehrer ein Gedicht in Prosa verwandeln ließ. Goethes Verse »Der du von dem Himmel bist« werden bei solchem Unterfangen zu der trockenen Wortfolge: Komm, himmlischer Friede, der du alles Leid und alle Schmerzen stillen kannst und den, der sich doppelt elend fühlt, doppelt erquickt; denn ich bin müde, den Wechsel von Schmerz und Luft weiter zu durchleben. Oder wenn auch noch die Gebetform verschwinden soll: Da ich müde bin, den Wechsel von Schmerz und Luft weiter zu durchleben, sehne ich mich nach dem himmlischen Frieden, der alles Leid und alle Schmerzen zu stillen vermag und um so mehr erquickt, je elender man sich fühlt.

Wie schal, wie nichtig erscheint eines der kostbarsten Meisterwerke deutscher Lyrik, wenn seine äußere Form, wenn das eigentlich künstlerische Gewand ihm genommen wird! Das ist weit schlimmer als die photographische Wiedergabe eines Gemäldes oder einer Statue! Und doch verzichtet die Photographie nur auf die Farbe des Gemäldes und auf Tönung und nachtafbare plastische Form der Statue, also auf die gleichen sinnfälligen Züge, die bei der Umwandlung eines Gedichtes in Prosa verschwinden. Da zeigt sich, wie sehr Goethe recht hat, wenn er der Poesie nachsagt, daß sie so viel verheißt und nur verleiht, was golden

gleißt. Mindestens dem, der emsig nur nach ihrem Inhalt greift. »Des hat er wirklich schlechten Lohn; Die Gabe flattert ihm davon. Es löst sich auf das Perlenband, Ihm krabbeln Käfer in der Hand; Er wirft sie weg, der arme Tropf, Und sie umsummen ihm den Kopf. Die andern statt solider Dinge Erhaschen frevle Schmetterlinge.«

»Wandrer's Nachtlied« in Prosa umwandeln heißt wirklich ein Perlenband auflösen. Wirklich bleibt von dem Kunstwerk nichts übrig als Käfer, die in der Hand krabbeln. Denn diese Verse sind nur ein lyrischer Hauch, ein melodischer Klang, der einen tiefen Sinn magisch vorzaubert. Die Tatsache tritt in hellstes Licht, wenn von dem prosaischen Überbleibsel der Umwandlung der Blick zu dem Gedichte selbst zurückschweift und bewundernd die hohe Bedeutung der Gestalt ermißt, die Goethes Wortkunst den Versen geschenkt hat. Nur dieser Rückblick kann rechtfertigen, daß mit frevler Hand das Gedicht seines künstlerischen Gewandes entkleidet worden ist.

Noch ein Versuch bezeuge die Bedeutung der akustischen Wirkungsform eines Gedichtes. Diesmal sei mit feineren Mitteln und mit weniger weitgespannten Gegensätzen gearbeitet. Ganz leidlich überträgt Paul Baillièr<sup>\*)</sup> den Anfang von Goethes »Fischer«:

»Le ruisseau se gonfle et murmure,  
Le pêcheur est au bord de l'eau,  
Son cœur est froid, son âme est pure,  
Il tend sa ligne de roseau.  
Et pendant qu'assis sur la grève  
Il promène un regard distrait,  
Voici que l'onde se soulève,  
Et qu'un corps de femme apparaît.«

Spricht man sich daneben Goethes eigene Worte vor, so stört natürlich

<sup>\*)</sup> »Poètes allemands et poètes anglais«, Paris 1907, S. 25 f.

zuerst die mehr oder minder starke Veränderung des Inhalts, die wegen des engeren Anschlusses an die metrische Form des Originals, also wegen der Nachbildung der gekreuzten Reime eingetreten ist. Dem feinfühligem Ohr aber macht sich überdies eine völlige Veränderung des prächtig klangvollen Tones der Strophe vernehmlich. Goethe instrumentiert mit starken Klängen das wunderbare, das ungeheure Ereignis, das in die kühle Seelenruhe des Fischers zerstörend hineintritt. Sein Übersetzer trifft die ergreifende und erschütternde Melodie des Urbilds nicht; er findet Töne, die bestenfalls ein kurioses Geschehnis andeuten. Das klingt ungefähr wie der Eingang zu Schillers »Kampf mit dem Drachen«: »Und hinter ihm, welch Abenteuer! Bringt man geschleppt ein Ungeheuer . . . «

Goethes Formkunst spricht aber eine so vernehmliche Sprache, daß es des Vergleiches mit Minderwertigem, sei es nun prosaische Inhaltsangabe oder Übersetzung in ein Idiom, das gleiche Wirkung nicht hergibt, garnicht bedarf, um ihren Reiz auszukosten. Zumal wenn ein Gedicht in Betracht kommt, das in ganz ungewöhnlicher Meisterschaft reichen Wechsel von Stimmung und von formaler Gestaltung aufweist und obendrein den Wechsel der Form aufs engste dem Wechsel des seelischen Gehalts anpaßt. Die abstrakte Forderung der Ästhetik, Form und Gehalt zu einem organischen Ganzen harmonisch zu verschmelzen, ist bis ins Kleinste erfüllt in den Versen »Auf dem See«. In drei deutlich gesonderten Stufen baut sich der geistige Inhalt und in den gleichen drei Stufen auch die äußere Formgestaltung auf. Frisch und lustig setzt es ein. Dann bringt die Erinnerung an einstiges und verlorenes Glück einen starken Umschlag der Stimmung, aus dem eine

willenskräftige Selbstüberwindung zu beruhigendem und beseligendem Ausgleich der gegensätzlichen Stimmungen weiterleitet.

In lebendigen, zu munterem Lebensgenuß lockenden, volksliedartigen Tönen beginnt Goethe:

»Und frische Nahrung, neues Blut  
Saug' ich aus freier Welt.  
Wie ist Natur so hold und gut,  
Die mich am Busen hält!  
Die Welle wieget unsern Kahn  
Im Rudertakt hinauf,  
Und Berge, wolkig himmeln,  
Begegnet unserm Lauf.«

Der Rhythmus, der bisher kräftig emporstrebte, beginnt zu fallen, nachdenkliche Schwere tritt an die Stelle leichtbeschwingter Töne, sobald das Erinnerungsbild ins Bewußtsein gelangt. Doch weiche Melancholie härtet sich sogleich zu energischen Klängen tatkräftiger Selbstüberwindung und hoffnungsfroher Lebensbejahung:

»Aug, mein Aug, was sinkst du nieder?  
Goldne Träume, kommt ihr wieder?  
Weg, du Traum, so gold du bist:  
Hier auch Lieb und Leben ist.«

Zu dem Jüngling, der mutig weiche Wehmut überwunden hat, spricht Natur eine tiefer ergreifende, ihren geheimsten Zauber enthüllende und zugleich mit leichten Flügelschlägen zum Himmel hinauftragende Sprache:

»Auf der Welle blinken  
Tausend schwebende Sterne,  
Weiche Nebel trinken  
Rings die türmende Ferne;  
Morgenwind umflügelt  
Die beschattete Bucht,  
Und im See bespiegelt  
Sich die reife Frucht.«

Vom Standpunkt der Metrik gesehen, zeigen sich in den Versen des dritten Abschnitts dem Erforscher der technischen Kunstgriffe Goethes drei Hebungen statt der vier des zweiten und statt des

Wechsels von vier und drei Hebungen des ersten Absatzes. Ferner setzt Goethe an einigen Stellen doppelte für einfache Senkung. Endlich paart er nur im mittleren Absatz die Reime und läßt sie sonst durchaus sich kreuzen. So wenig genügt, den reichen Stimmungswechsel des Gedichts in der äußeren Form, in der sinnfälligen Wirkung zu voller Ausprägung zu bringen. Schärfere Beobachter entdecken freilich bald, daß auch die Auswahl des eigentlich tönenden Sprachstoffes, der Vokale, den Gesamteindruck mitbestimmt: sie vor allem leihen dem Eingang derbere Frische, leiten dann ins dumpf Wehmütige und von da ins Kräftige und Entschlossene hinüber und schenken dem Schluß seinen bezaubernden, ins Lauterhelle emportragenden Glanz.

Vielfach wird die hohe Bedeutung des tönenden Sprachstoffes unterschätzt. Ganz gewiß wählt Heine nicht ohne Grund die Vokale und läßt auf fünf fast unmittelbar hintereinander gestellte »Laute zwei dumpfe u folgen, wenn er seine Klage über Byrons Tod beginnt:

»Eine starke, schwarze Barke  
Segelt trauervoll dahin.  
Die vermummten und verstummt  
Leichenhüter sitzen drin.«

Gottfried Keller, dem niemand spielerische Künstelei nachsagen dürfte, stimmt einmal ein Gedicht, »Geübtes Herz«, völlig auf den i-Ton. Und wer wollte leugnen, daß diese Tonwirkung dem Gedicht seinen eigentümlichsten Beigeschmack schenkt?

»Weise nicht von dir mein schlichtes Herz,  
Weil es schon so viel geliebet!  
Einer Geige gleicht es, die geübet  
Lang' ein Meister unter Luft und Schmerz.

Und je länger er darauf gespielt,  
Stieg ihr Wert zum höchsten Preise:  
Denn sie tönt mit sicherer Kraft die Weise,  
Die ein Kundiger ihren Saiten stiehlt.

Also spielte manche Meisterin  
In mein Herz die rechte Seele,  
Nun ist's wert, daß man es dir empfehle,  
Lasse nicht den köstlichen Gewinn!«

Im Ohr des Schweizers klingen die i-Töne des Gedichts noch weit stärker; denn der Schweizer nähert sich in der Aussprache des Diphthongs ei, den die Mehrzahl der Deutschen wie ae spricht und vernimmt, weit mehr dem i.

Wesentliche Bedeutung, fast möchte man sagen: sorgfältige Auswahl fällt den Vokalen in den Schöpfungen Stefan Georges und seiner Schule zu. Zwei beliebig herausgegriffene Strophen mögen als Beispiel die allbekannte Tatsache bezeugen. Sie entstammen dem »Jahr der Seele« Georges:

»Wie ein Erwachen war zu andrem Werden,  
Als wir Vergangenheit in uns gebändigt,  
Und als das Leben lächelnd uns gehändigt,  
Was lang uns einzig Ziel erschien auf Erden.

Auf einmal alle Stunden so nur galten:  
Ein mühevolleres Werben um die hohe,  
Die uns vereinte, die in ihrer Lohe  
Gefalten um uns tilgte und Gewalten.«

Wer verkennt da eine bewußte Wahl im Wechsel der a, i und o? Das ist eine mindestens im Prinzip wohlberrechnete Formgebung, eine zielsichere Verwertung des Klangstoffes unserer Sprache!

Poesie als Wortkunst — schon wurde hier dieser Doppelwirkung gedacht — spricht durch ihr musikalisches Element zu unseren Sinnen und durch den Sinngehalt des Wortes zu unserem Geist. In Gegensatz zu allen anderen Künsten verfügt Poesie über ein Mittel, sich unmittelbar an unseren Geist zu wenden, während der Maler, der Bildhauer, der Musiker und die übrigen Kunstgenossen lediglich auf dem Umweg über die reine Sinnenwirkung mit unserem Geist in Fühlung kommen können. Selbstverständlich aber wollen sie alle, nicht bloß die

Poesie, zu unserem Geiste sprechen. Keine Kunst begnügt sich mit dem Ergebnis, nur die Sinne, den Gesichtssinn oder das Gehör oder ein anderes Sinnesorgan, mit Empfindungen zu erfüllen und durch diese Empfindungen Luft- und Unluftgefühle wachzurufen. Aus den Tönen der Musik, aus den Farben der Malerei, aus dem geformten Stein oder Metall der Plastik spricht etwas Geistiges zu uns. Aber während das Wort alles Geistige mit höchstmöglicher Klarheit und Deutlichkeit zum Ausdruck bringt, kann die von Farben und Flächen und Klängen allein erweckte Empfindung das Geistige nur ahnen lassen. Umgekehrt ist indes auch die Sprache nur ein unzulängliches Mittel, den ganzen Reichtum der Seele des Menschen auszuschöpfen. Darum ist es etwa der Musik gewährt, Saiten unseres Innenlebens zum Schwingen zu bringen, die das Wort, soweit es nur Träger eines geistigen Inhaltes ist, nie berühren kann. Ähnlich, wenn auch nicht gleich machtvoll wie die Musik rufen Werke der Malerei, der Plastik, der Architektur, aber auch der Tanz in dem Menschen geistige Zustände wach, die in Worte sich nicht fassen lassen. Schon die bekannte Erfahrung, daß kein Kunstwerk sich ganz durch Worte verdeutlichen und in seinem Wesen restlos umschreiben läßt, eröffnet einen tiefen Einblick in die Macht der Künste, über allen Wortinhalt hinaus unserem Geiste sich vernehmbar zu machen.

Kein Kunstwerk! Auch nicht das Werk der Sprach- und Wortkunst: die Dichtung! Denn Poesie wirkt ja nicht bloß durch den Wortinhalt auf uns, sondern auch durch die sinnfällige Wortform, durch die Töne, die sich rhythmisch zu Melodien ordnen. Sind Malerei, Plastik, Musik und alle anderen

Künfte einzig und allein auf solche Formwirkung eingeschränkt, so ist der Poesie neben anderem auch die Formwirkung gegeben. Wie die übrigen Künfte hat auch die Dichtung ihre reine Formensprache. Diese Formensprache aber gestattet ihr, im menschlichen Geiste weit mehr anzuregen, als das Wort gedanklich auszudrücken vermag.

Faßt alle anderen Künfte haben ihre Formensprache längst sorgsam beachtet und wissen, mit welchen Mitteln dieser Formensprache sie die eine, mit welchen Mitteln sie die andere geistige Wirkung auslösen können. Der Musiker weiß ganz genau, durch welche Tonfolgen er den Geist in fröhliche, durch welche er ihn in düstere Stimmung versetzt. Was leidenschaftlich aufwühlt, ist von der Theorie der Musik ebenso festgelegt wie das Beruhigende und Besänftigende. In der Dichtung bleibt all das nach wie vor dem Augenblick und seiner günstigen Eingebung überlassen. Mindestens verriät nur äußerst selten ein Kenner diese Kunstgeheimnisse. Die Frühromantiker hat man verspottet, weil sie, wie auch sonst, auf dem Gebiete der Klangwirkung vom unbewußten Gefühl zur bewußten gedanklichen Erfassung weiterschreiten wollten.

In neuerer Zeit versuchte vor allem ein Künstler, aus klarbewußter Berechnung zu einer Formensprache zu gelangen, die allgemein verständlich wäre: Richard Wagner. Seine Leitmotive dienen im Gesamtkunstwerk der Aufgabe, Dinge zu verkünden, die von der Wortsprache des Textes nicht ausgedrückt werden. Ein Leitmotiv erklingt und ruft in dem Zuhörer Vorstellungsreihen wach, deren der Worttext nicht gedenkt, die aber mit ihm in engem geistigen Zusammenhang stehen. Weite Ausblicke eröffnen sich dank dem Ertönen des Leitmotivs,

scheinbar Entlegenes wird mit einem Schlage herangeholt, über die augenblickliche Situation ergießt sich hellstes Licht! Im ersten Aufzug des »Siegfried« fragt der Wanderer: »Wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweißen?« Mime weiß keine Antwort, der Wanderer spricht den Namen Siegfrieds nicht aus; aber das Siegfriedmotiv ertönt und kündigt, was die Sprache im Augenblick nicht ausdrücken darf. Oder Siegfried empfängt aus Brünnhildens Hand den Ring, er selbst weiß nichts von dessen trüber Vorgeschichte; dem Zuhörer aber wird sie alsbald gegenwärtig und zugleich enthüllt sich ihm die weithinreichende Bedeutung des Moments, wenn die Musik das Rheintöchtermotiv erklingen läßt.

Eine ähnlich bewußte Formensprache herrscht in Stefan Georges Poesie. Sie verzichtet selbstverständlich auf die Mittel einer Schwesterkunst und benutzt nicht wie Wagner die Töne der Musik, wohl aber das musikalische Tonelement der Sprache. Das ist Georges Formensymbolik! Natürlich haben andere Dichter längst gleiche Kunst geübt, keiner indes mit gleich bewußter Folgerichtigkeit. Im großen und ganzen beschränkt sich sonst die Formsymbolik der Poesie auf anschauliche Bildlichkeit, auf Vergleichen, Gleichnisse und Metaphern. Ihre Bildkraft wendet sich an das innere Auge. Georges Verse hingegen erwecken durch die künstlerische Gestaltung der hörbaren Elemente die Stimmung, die sie suchen, sie sprechen zum Geiste des Menschen durch die sinnfälligen Eigenheiten der Wortklänge.

Man rühmt George nach, daß er durch die sorgfältige Wahl der Vokale noch mehr erreiche, als akustische Wirkungen und deren geistige Auslösungen. Auch dem inneren Auge ergäben sich anschau-

liche Bilder, und zwar ausschließlich durch die Wahl der Vokale. Gedacht ist dabei an das sogenannte Farbenhören, an die *audition colorée*. Die deutsche Romantik, voran Tieck, bewegte sich auf verwandten Bahnen. Ein geistreicher Anwalt\*) der Dichtungen Georges und seiner Gruppe führt Verse aus »Algabal« an: »Daneben war der Raum der blassen Helle, Der weißes Licht und weißen Glanz vereint, Das Dach ist Glas, die Streu gebleichter Felle Am Boden Schnee und oben Wolke scheint.« Und er berichtet, eine unbefangene Leserin habe den Eindruck mit den Worten wiedergegeben: Wie ist da alles weiß! Ob jedoch George seinem Deuter auch zustimmte, wenn er des weiteren darlegt, daß ein einziges reines u mit seinem dunklen Klang die ganze Helle verdürbe, die durch die hellen Vokale, vor allem durch die kunstvoll verteilten a hervorgerufen wird? An der höchsten Stelle steigere sich der Klang zu dem grellen, weil bis dahin aufgesparten i in »Licht«, am Schluss gehe das weiße Gemach mit dem o von »Boden«, »oben« und »Wolke« in eine weniger reine Färbung über . . . Ich kann die Bemerkung nicht unterdrücken, daß solche gedankliche Ausdeutung einer Form, die in letzter Linie vom Dichter nur empfunden ist und die auch nur das Gefühl des Lesers in ihren Einzelheiten zu erfassen vermag, immer etwas Gefährliches in sich birgt. Denn wenn auch die Formensprache an den Geist des Menschen sich wendet, so ist doch das Gefühl der Vermittler dieser Wirkung. Dem Gefühl jedoch muß ein Spielraum übrig bleiben, innerhalb dessen es seine individuelle Auffassung walten lassen kann; ganz besonders auf dem schlüpfrigen Boden der *audition colorée*, auf dem eine

\*) Richard M. Meyer, »Ein neuer Dichterkreis«, Sonderabdruck a. d. Preussischen Jahrbüchern, April 1897, S. 9.

Übereinstimmung der wachgerufenen Gefühle und inneren Anschauungen schwerlich jemals zu erzielen ist.

Wie hoch Stefan George die Bedeutung des einzelnen Klanges im Verse bewertet, bezeugen seine Übersetzungen. An der oben vorgelegten französischen Übertragung einer Strophe Goethes stört der grundverschiedene Klang der Verse, der in dem Gegensatz der verwerteten Vokale begründet ist. George möchte gleiche Mißgriffe meiden. Mit fast peinlicher Genauigkeit teilt er jedem Verse die Vokale zu, die in dem entsprechenden Verse des Originals erscheinen. Die hoffnungslose Traurigkeit der acht Verspaare von Verlaines »*Colloque sentimental*« mit seinem steten Wechsel von a und o, den ab und zu ein i unterbricht, bleibt in Georges Übersetzung wohl vor allem darum unverändert bestehen, weil er fast genau die gleiche Tonabfolge durchführt. Auch Leo Greiner achtet in seiner Verdeutschung des »*Colloque sentimental*« auf das Nacheinander der Vokale.\*) Selbst im Reim glückt beiden, den Eigenklang der Urdichtung zu bewahren. Der Reim bedeutet auch in diesem Zusammenhang die wichtigste, ja die entscheidende Stelle. Dabei benutzt George ein vierhebige, Greiner ein fünfhebige Versmaß. Und — merkwürdigerweise — macht sich dem Original gegenüber der an sich so starke Unterschied der beiden Maße kaum fühlbar. Der französische Vers Verlaines verträgt dank seinen völlig verschiedenen, deutscher Metrik fremden rhythmischen Eigenheiten die eine wie die andere

\*) Paul Verlaine, »*Choix de poésies*«, Paris 1907, S. 93. »Zeitgenössische Dichter, übertragen von Stefan George«, Berlin 1905, Bd. II S. 14. »Gedichte von Paul Verlaine. Eine Anthologie der besten Uebersetzungen herausgegeben von Stefan Zweig«, 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1907, S. 37.

Übertragung. Sicher spielt der Gegensatz der Maße fast gar keine Rolle neben der glücklich durchgeführten genauen Wiedergabe der tönenden Laute des Originals.

Wahrscheinlich erblickt mancher in allem, was hier von Georges Wortkunft gesagt wurde, nur eitel Künstelei. Wir Deutsche sträuben uns gegen solche sorgsam durchgeführte Gestaltung der Form, nehmen sie bestenfalls hin, wenn sie den Eindruck zufälligen Gelingens erweckt, überlassen jedoch alle Mühe und alle Sorgfalt rein formaler Ausgestaltung gern anderen Völkern, vor allem den Romanen, und gönnen ihnen von Herzen, was uns nur Spiel oder gar Spielerei scheint. In die Tiefen des Gemüts, heißt es dann, soll uns der Dichter führen und keine Mätzchen auf diesem Pfade sich leisten. Dem Deutschen ist ungeformtes Gefühl noch immer wertvoller als die reinste Form. Nicht umsonst hat ja unsere deutsche Kultur das Erbe der deutschen Mystik des Mittelalters und des deutschen Pietismus des 17. Jahrhunderts ange- treten. Dem Deutschen erscheint jeder Versuch, dieses namenlose unauschöpf- bare Gefühl in Formsprache umzusetzen, wie eine Entheiligung. Scheue Scham packt ihn, wenn er, um sein Inneres zu offenbaren, an Kunstgriffe der Gestaltung denken soll. Und er vergißt dabei, wieviel bedachte Kunst große deutsche Dichter, die zugleich wie Goethe und Schiller große Formkünstler waren, an ihre Schöpfungen gewandt haben. Oder er macht vollends diese Formkunst auch noch den Größten zum Vorwurf und verlangt von ihnen, daß sie ihr Leben nur in anspruchslosester Hülle die Schätze ihres Innenlebens hätten dar- bieten sollen. Dennoch trinkt auch der Deutsche nicht gern kostbaren Wein aus der hohlen Hand oder aus einem

derbungefügten Topf, sondern lieber aus einem feingeschliffenen, kristallklaren Becher. Warum soll der Edelwein der Poesie nicht auch aus einem kunstreichen edeln Glas geschlürft werden?

Doch ein Edelwein muß im Becher sich finden! Nur der Form zu dienen, ist der Poet nicht berufen. Was immer hier von dichterischer Form, von der Tonwirkung der Poesie, von ihren melodischen und rhythmischen Zauber- mitteln gesagt ward, es sollte nur dem Einwand begegnen, daß Dichtung nicht einzig aus dem Erleben erstehe, sollte zugleich andeuten, daß der Dichter schon ein im Sinn seiner Kunst vor- geformtes Erlebnis hat, wenn er ans Werk geht, ganz wie jeder Jünger einer anderen Kunst. Wer mit dem Drei- klang der Begriffe Leben, Erleben, Dichten einsetzt, hat den Vorwurf zu gewärtigen, daß er der Formung des Erlebnisses nicht gerecht werde. Darum war das Problem der dichterischen Form hier ausführlicher zu erwägen. Fortan sei vom Becher nicht weiter die Rede, nur von dem kostbaren Trank, der in ihm schäumt!

In keinem Kunstwerk ruht ein so köstlicher, reiner und edler wie im lyrischen Gedicht. Denn in keinem spielt das Erlebnis eine gleich bedeutsame Rolle und kommt in gleich un- versehrter Weise zur Erscheinung. Der lyrische Dichter ist unter allen, die vom Leben zum Erleben emporzusteigen ver- stehen, der echte und stärkste Erleber.

Ich begnüge mich, zunächst an Wilhelm Diltheys Worte anzuknüpfen, ihm also vorläufig die Weiterführung dieser Ge- dankenreihen zu überlassen.

Dilthey\*) rühmt den Lyrikern nach, daß sie den stillen Ablauf innerer Zu- stände, der sonst vom Getriebe der

\*) »Das Erlebnis und die Dichtung« S. 440.

äußeren Zwecke gestört und vom Lärm des Tages übertönt wird, deutlicher als andere in sich vernehmen, festhalten und zum Bewußtsein erheben. Darum sind sie imstande, in uns selbst einen Zusammenhang des inneren Lebens wiederzuerwecken, der auch in uns einmal da war, aber nicht so stark, nicht so eigen, in so ungeförmtem Ablauf und mit gleich hellem Bewußtsein aufgenommen wurde. Dadurch wird ihre Kunst ein Mittel, uns selbst im Persönlichsten unseres Wesens besser zu verstehen, zugleich aber unseren Gesichtskreis über die eigenen Gemütslebnisse hinaus zu erweitern, da wir verwandte bei anderen entdecken. »Die Genies des Gemüts«, so nennt Dilthey die Lyriker, »offenbaren einem jeden von uns seine eigene innere Welt, und sie lassen in eine fremde, die uns doch auch verwandt ist, hineinblicken. In der Fülle dieser dichterischen Individualitäten erfassen wir den Reichtum der menschlichen Innerlichkeit.«

Wer Dilthey zum Führer nimmt, braucht nicht zu befürchten, daß der Wesenskern lyrischen Schaffens in die äußere Form verlegt werde; das beweist der Satz, mit dem Dilthey seine Charakteristik des Lyrikers zu einem Ganzen abrundet: »Wir verstehen einen lyrischen Dichter und erkennen seine Bedeutung, indem wir das Neue auffassen, das ihm von Zügen menschlicher Innerlichkeit und künstlerischen Ausdrucksmitteln für sie aufgegangen ist.«

Von den künstlerischen Ausdrucksmitteln war genügend die Rede. Jetzt sei im Anschluß an Dilthey noch über die Züge menschlicher Innerlichkeit etwas gesagt, die im lyrischen Gedicht sich zeigen.

Ein zwiefacher, fast widerspruchsvoller Weg muß vom Lyriker zurückgelegt werden. Er muß ins Individuellste hinab-

tauchen und zugleich ins Allgemeinste sich zu verbreiten verstehen. Das ergibt sich aus Diltheys Worten ganz sowie aus der kurzen, am Eingang dieser Betrachtung angeführten Äußerung Hebbels. Margarete Susmann deutet auf Gleiches, wenn sie in ihrem interessanten, nur unnötig schwerverständlichen Büchlein über »Das Wesen der modernen deutschen Lyrik«\*) das »lyrische Ich« zu dem subjektiven Ich in Gegensatz stellt und jenem die Fähigkeit zuspricht, vom allgemeinsten Ich, vom Vertreter und Mund einer allgemeinen Weise zu fühlen, bis zum Ausdruck des kompliziertesten einmaligen Individuums unserer Zeit gelangen zu können, ohne seinen künstlerisch objektiven Charakter im mindesten einzubüßen.

Alle diese Fingerzeige weisen auf ein und dasselbe Ziel hin: das lyrische Gedicht darf nicht so persönlich sein, daß es nicht nachgeföhlt werden kann, es darf aber auch nicht so ins Allgemeine schweifen, daß es trivial wird. In einfachsten und schlichtesten Worten ist da eine fast selbstverständliche Wahrheit ausgedrückt; in ihr ruht alles, was — sieht man von der Form ab — als Bedingung lyrischen Schaffens aufzustellen ist. So selbstverständlich diese Wahrheit zu sein scheint, so schwer ist es, ihr nachzuleben, so selten ist das lyrische Gedicht, das ihr völlig entspricht. Hunderte von sogenannten lyrischen Sängen werden vor den strengen Forderungen, die in dieser Wahrheit enthalten sind, zunichte.

Eine ganz anspruchslose Erwägung erhärtet rasch die Richtigkeit meiner Behauptung. Ich beschränke mich dabei auf das Feld der Gemütslyrik, der

\*) Stuttgart 1910, S. 18. Vortrefflich analysiert wurde das Büchlein in der Zeitschrift »Die Frau«, März 1912, S. 356 ff., durch Anna Brunnemann.

die überwiegende Menge lyrischer Dichtungen angehört und die vielleicht auch als eigentliche Lyrik, als echte, mindestens vom Standpunkte des Erlebnisses, bezeichnet werden darf.

Umfangreich ist das Feld der Gemütslyrik nicht. Heute wird von den verschiedenen Möglichkeiten, die sich auf diesem Feld ergeben, fast ausschließlich die Liebeslyrik gepflegt, wie ja überhaupt die Poesie unserer Tage mit auffallender Einseitigkeit das Verhältnis der Geschlechter zur stofflichen Grundlage wählt. Von Liebe ward ja zu allen Zeiten viel gesagt und gesungen, doch kaum hat sich jemals die Poesie gleich ausschließlich um Mann und Weib, um Weib und Mann herum bewegt. Für den Lyriker bedeutet diese Ausschließlichkeit eine starke Einschränkung. Seine Kunst gestattet ihm nicht, in bunter Verschlingung unerhörte Vorfälle zu einer neuen Handlung zu verknüpfen. Ihm bleiben nur die ewig wiederkehrenden Züge der glücklichen und unglücklichen Liebe, der erwiderten und nichterwiderten, dann Treue und Untreue, Trennung und Wiedersehen, Eifersucht und Haß, Werden und Vergehen, diese uralten Motive, die seit Jahrtausenden im Mittelpunkt des Liebesgesangs stehen, von Meistern der Kunst wie vom Volksgemüt verklärt, dem Gebildetsten ebenso geläufig wie der großen Menge. Innerhalb dieser Stimmungsreihe, die jeder durchleben und die edem zum Erlebnis werden kann, soll der Lyriker ein neues Gefühlserlebnis finden oder wenigstens einen neuen Ausdruck für Längstbekanntes. Eine schwere Aufgabe! Nur ein Genie des Gemüts vermag da neue Offenbarungen zu verkünden. Ihm ist es gegeben, das **Altbekante wie etwas ganz neues zu erleben und für seine künstlerische Darstellung neue und erlösende Worte zu**

finden. Was ihm selbst in Freude und Leid aufgegangen ist, trägt es in die Welt hinaus; es stillt fremdes Leid und es steigert fremdes Glück; was in der Brust anderer trübe gährt, führt es zu Klarheit; den Menschen, die in ihrer Qual verstummen, gibt es zu sagen, was sie leiden. Und wie es ihnen Bessertung und Ruhe spendet, so schenkt es dem Herzen, das vom Glücksgefühl überwältigt ist, den befreienden Jubelruf. Da wie dort leitet das Genie des Gemüts den Menschen heraus aus der bangen Vereinzelung und Vereinsamung seines Daseins, weist ihm Genossen des Schmerzes und der Luft: der Lyriker ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe, wo es in herrlichen Akkorden schlägt.

Auch dem Epiker und dem Dramatiker ist ähnliche Wirkung gewiß nicht versagt. Sie schleppen aber weit mehr äusserlichen Stoff mit, haben auch noch andere bedeutsame Forderungen der von ihnen gewählten Form zu beachten. Die Lyrik kann den Gemütsgehalt des Erlebnisstoffes darum reiner herausgestalten. Sie redet unmittelbarer zum Herzen. Der Lyriker ist der wahre Herzenskündiger.

Und solche Herzenskündiger sind gerade den Deutschen geschenkt worden, den Deutschen, denen Heine zwar nicht die besten Dramen und die besten Romane zugeföhren kann, deren Liederdichtern er aber die Palme reichen möchte. »Kein Volk besitzt so schöne Lieder wie die Deutschen«, sagt er. Freilich sprechen von den zahlreichen lyrischen Schöpfungen Heines verhältnismäßig nur wenige das erlösende Wort aus. Heine bleibt, hält man ihn neben die eigentlichen Herzenskündiger deutscher Zunge, doch zunächst der vielgestaltige Formkünstler; in seinen Meisterwerken einer treffsicheren Formgestaltung spielt auch der Witz eine

herrschende Rolle. Genie des Gemüts ist in viel höherem Sinn Goethe, aber auch Hölderlin oder Mörike oder Storm und Keller und Greif.

Mit ganz schlichten Mitteln arbeitet Storm. Ohne Schmuck stellt er das Erlebnis hin. Meist ist die Situation von einer fast alltäglichen Einfachheit. Und doch, ein Meister kunstvoll geläuterter Totenklage, spricht er das Weh des Überlebenden in den Versen »Das aber kann ich nicht ertragen, Daß so wie sonst die Sonne lacht« . . . oder »Begrabe nur dein Liebstes« . . . aus, wie keiner es vorher ausgesprochen hat. Und, ein Dichter des Scheidens und Meidens, verkündet er ebenso entschwendenes Glück in den schmerzvoll verzichtenden Worten »Die Zeit ist hin; du löst dich unbewußt Und leise mehr und mehr von meiner Bruft« . . .

Anspruchsvolle wenden vielleicht ein, daß Storm nicht genug Eigenpersönliches bringe und dem Wunsche leichten Nacherlebens zu weit entgegenkomme. Man halte aber nur Storms Gemütsbekenntnisse neben die ganz subjektiven Gesichte neuerer impressionistischer Lyrik! Arno Holz dichtet im »Phantásus«:

»Schönes, grünes, weiches Gras.

Drin liege ich.

Mitten unter Butterblumen!

Über mir

warm,

der Himmel;

ein weites, zitterndes Weiß,

das mir die Augen langsam, ganz langsam  
schließt.

Wehende Luft . . . ein zartes Summen.

Nun bin ich fern

von jeder Welt,

ein sanftes Rot erfüllt mich ganz,

und deutlich spüre ich, wie die Sonne mir  
durchs Blut rinnt —  
minutenlang.

Versunken alles. Nur noch ich.

Selig!»

Noch kann da von einem nacherleb-  
baren Erlebnis gesprochen werden. Aber  
ist, was Holz zu sagen hat, wirklich  
so neu, wie die anspruchsvolle Inszenie-  
rung es erscheinen lassen möchte? Haben  
die schwäbischen Gelbveigleindichter  
nicht längst ähnliche Stimmungen mit  
weniger hohen Ansprüchen verkündigt?  
Viel Lob haben sie drum nicht geerntet!  
Diese Gemütsoffenbarung von Holz hat  
des Erlösenden zu wenig in sich. Ganz  
ins Ausgeklügelte, kaum noch Nach-  
fühlbare gerät ein anderes Gedicht des  
»Phantásus«:

»Rote Rosen

winden sich um meine düstre Lanze.

Durch weiße Lilienwälder

schnaubt mein Hengst.

Aus grünen Seen,

Schilf im Haar,

tauchen schlanke, schleierlose Jungfrauen.

Ich reite wie aus Erz.

Immer

dicht vor mir,

fliegt der Vogel Phönix

und singt.«

Nur Eins haben diese Versuche vor  
Storms Gedichten, denen sie sonst in  
jeder Hinsicht an lyrischer Kunst nach-  
stehen, voraus: die Anschauung! Da  
arbeitet, was in manchen Liedern Storms  
so gut wie ganz fehlt, Augenkunst mit.  
Schon das erste der Phantásusgedichte  
wäre ganz unerträglich, wenn das karge  
Erlebnis sich nicht in einem Naturbild  
spiegelte.

Seit ihren Anfängen liebt die Lyrik  
das Erlebnis zur Natur in Beziehung  
zu bringen. Sie stellt es in den Raum  
hinein, in dem es sich abspielt. Ist  
doch die Stimmung des Erlebnisses auch  
durch die Natur bedingt. Das Natur-  
bild, das im lyrischen Gedicht das Er-  
lebnis umrahmt, gewährt der nach-  
schaffenden Phantasie gewünschte Hilfe:  
es erleichtert die Einfühlung.

Daß Storm häufig auf das alte Kunstmittel verzichtet, fällt auf. Ist sein Dichten doch sonst dem Volkslied nah verwandt, das den »Natureingang« liebt. Storm verwertet ihn nur selten, auch in Liedern, die dem Volkssang ganz nahe stehen. Wie das deutsche Volkslied so läßt auch der Minnesang des deutschen Mittelalters den Natureingang sich nicht entgehen. In einem Lied des Herrn Dietmar von Eist mahnt die Frau den Untreuen an einstige Liebe. Im Sommer war's anders; jetzt aber ist der Sommer dahin und mit ihm die Treue des Geliebten:

»So wê dir, summerwunne!  
daz vogelsanc ist gewunden:  
als ist der linden ir loup . . .«

Oder — bei demselben Sânger — ist der Liebende der „amie“ treu geblieben, obwohl aus Sommer Herbst geworden ist:

»Sich hât verwandelôt diu zît.  
daz verstên ich an den dîngen:  
geswîgen sint die nahtegal,  
si hânt gelân ir sîezez singen,  
und valwet obenân der walt.«

Umgekehrt heißt es im Volkslied:

»Entlaubet ist der Walde  
gen diesem Winter kalt:  
beraubet werd ich balde  
meins Liebs, das macht mich alt.« . . .

Unmöglich wäre es, alle deutschen Sânger hier anzuführen, in deren Liedern die Natur antönt. Goethe — um nur den Dichter als Zeugen anzuführen, dessen Lyrik von Natur völlig durchwoben und durchzogen ist — vergißt schon in jungen Jahren, wenn er jugendlich stürmischen Ritt zur Geliebten in Worte bringt, nicht, die nächtliche Stimmung in reicher Naturverlebendigung zu vergegenwärtigen: wie der Abend die Erde wiegt und an den Bergen die Nacht hängt, wie der Mond

von einem Wolkenhügel kläglich aus dem Duft hervorsieht und die Winde leise Flügel schwingen. Früh schon läßt er, in dem Lied »Über allen Wipfeln ist Ruh«, auf volle sechs Verse, die das Naturbild malen, nur zwei folgen, in denen die Beziehung zum erlebenden Ich hergestellt wird. »Schäfers Klagelied« entwickelt die ganze Stimmung an der Natur: »Da droben auf jenem Berge« setzt es ein, wir erblicken »von schönen Blumen die ganze Wiese so voll«, machen »Regen und Sturm und Gewitter« mit und den Regenbogen. »Meeresstille« und »Glückliche Fahrt« aber rücken die Naturerscheinung völlig in den Vordergrund und lassen den Menschen nur als Staffage zu.

Auch wo die Natur eine weniger bedeutsame Stelle innehat, leiht sie dem lyrischen Gedicht reiche Anschauung und verbildlicht das Gemüts Erlebnis. Selbstverständlich drängt sich das Naturbild in einer Poesie vor, die wie die impressionistische bewußt mit der Malerei wetteifert und wie impressionistische Malkunst gern Farbfleck neben Farbfleck setzt. Der Dichtung Liliencrons wurde solche Technik vielfach verdacht. Sogar ein feinfühler Kenner alter und neuer Literatur sagte in der wenig freundlichen Weise, in der noch vor kurzem unsere jüngsten Poeten behandelt wurden, Liliencron nach: »Weil er viel Farbe hat, will er viel Farbe bringen, setzt ein Klümpchen unmittelbar neben das andere und erreicht damit nur, daß das Ganze sich wie ein unzusammenhängender Klecks darstellt.« Nur wenig freundlicher urteilt ein jüngerer Dichtgenosse: »Wenn Storm einen Teich schildert, so malt er das Ufer mit seinen schwankenden Gräsern und dem Schilf, das die Libellen umfliegen. Liliencron aber malt noch den zerrissenen Stiefel dazu, den irgendein Vagabund dort zurück«

ließ.«\*) Dennoch steht etwa in den Versen »Einsames Haus am Außen-deich« die Fülle des Kolorits der organischen Entfaltung des Erlebnisses durchaus nicht im Wege. Ja, das Erlebnis erhält durch das eigentümliche Kolorit seinen intimsten Reiz: das kleine Fischerhaus, das schlanke blonde Kind, das madonnenhaft im Winterabendschein dasteht, die zwei Jahrmarktspudel, die vom Kleiderspind zuschauen, Glas weinen und so hübsch und fein sind, die Purpursonne, die den Westerwind mit letzten Grüßen sendet, die braune, kalte, böse Nordseewelle, die die ganze Nacht an den Deich klatscht und endlich früh mit gewohnter Schnelle, der Ebbe weichend, nach England sich aufmacht — alles rundet sich zu einem lieblichen Gesamtbild voll frischer, herber Nordseeluft. Und doch schwebt darüber auch ein anheimelndes Gefühl stillen Geborgenseins: sicher, behütet ist die Schwelle, und unbekümmert zieht des Mondes Pracht den Silberkranz um das Stranderlebnis.

Weniger glücklich abgewogen ist breite Naturschilderung und Erlebnisstoff in Richard Dehmels »Stromüber«. Das Erlebnis ist nicht gleich notwendig mit seinem Naturrahmen verknüpft. »Stromüber« verkörpert das alte Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen: die eine, deren Atem der Dichter wehen und deren Augen er nach ihm schreien fühlt, und die andere, die im Geiste vor ihm steht und heiß aufschluchzt: Ich bin dein! All das ist in ein düfteres Licht getaucht, das ringsum von der Natur ausfrömt: der dunkelschwere Abend, der schwer durchs Dunkel schneidende Kahn, der stumme und fahle Strom, schwankendes

\*) Anton E. Schönbach, »Über Lesen und Bildung« 7. Aufl., S. 280. Carl Busse, »Neuere deutsche Lyrik«, S. 81.

Licht, am Ufer fließend, die starren und kahlen Weiden. Das Ganze klingt aus:

»Das Licht erglänzte nah und mild;  
Im grauen Wasser, schwarz, verschwand  
Der starren Weiden zitternd Bild.  
Und knirschend stieß der Kahn ans Land.«

Der Eigenwert des Erlebnisses liegt in der scharf erfaßten und erfüllten Naturstimmung, die dem Erleber das Düftere und tieftraurig Schwermütige des eigenen Schicksals entgegenbringt. Mir aber — das mag ja ganz subjektive Neigung sein — scheint größer, wer mit wenigen sicheren Strichen der Natur die Stimmung leiht, die der Gemütslage des Erlebnis augenblicks entspricht. Ein Meister der knappen und doch erlebnisschweren und darum tieferregenden Form war Otto Erich Hartleben. Vielen, die sein Bestes nicht kennen, gilt er nur als flotter Sänger burschikos frischer Lieder: »O Lore! Kind! — Es rauschen die Pandekten — und du in deiner Sophaecke lachst?« Jüngst noch wollte man auch in ihm nur kühnen, derben Naturalismus und ehrliches Wollen entdecken! Ich aber kenne überhaupt wenige neuere Lyriker, die mit gleich treffsicherer Kunst in ebenso scharfgeschliffener Form Erlebnis und Anschauung zu einer neuen Stimmungsabschattung verknüpfen. Von breitem Impressionismus ist nichts zu spüren. Das Naturbild lastet nicht überschwer auf dem Erlebnisstoff. Es leiht nur, was zur Versinnlichung unentbehrlich ist. Wiederum ist's nur das alte, unzählig oft benutzte Motiv des entschwundenen Glücks; und doch reden diese Verse eine selten vernommene Sprache:

»Die Apfelbäume winken blütenschwer,  
Und Mädchensang tönt von den Wiesen her;

Die dunklen Berge krönt der Abendschein,  
Im Abendstrahle blinkt der junge Wein;

Ich starre stumpf und trocken wie der Tor —  
Ich bin so müde, seit ich dich verlor.«

Das ist die Stimmung, in der dumpfes Leid so eng in den eiskalten Panzer der Verzweiflung schnürt, daß alle lockenden, sonst so beglückenden Töne der schönen Welt nur wie ein ferner, kaum vernehmbarer Klang ans Ohr tönen. Nicht Trost, nur Selbstvergessen bringt solcher Stimmung die Natur, wenn es heißt:

»Ich gehe hin, wo still und einsam  
ich deiner nur gedenken kann,  
bis deiner Augen, deiner Worte,  
bis ich mich deiner ganz entsann.

Mein Blick hängt an den fernen Bergen  
und wandert mit der Wolken Heer,  
bis ich vergesse dieses Leben,  
vergesse, daß es öd und leer.«

Daß ein deutscher Dichter im Jahr 1886 diese Gedichte geschaffen hat, wird einst zum Maßstab der schöpferischen Kraft des Zeitalters dienen können.

In Gedichten, die so nahe wie die Hartlebens die Seele berühren, ist die Natur mehr als bloßer Rahmen des Erlebnisses, mehr als der Raum, in dem das Erlebnis sich abspielt. Sie bietet dem Lyriker ein Mittel, den Menschen in ein Verhältnis zum Kosmos zu versetzen. Wollte ich paradox sein, so könnte ich sagen: die Natur ist heute in der Poesie der letzte metaphysische Rest, der einem antimetaphysischen Zeitalter übriggeblieben ist.

Niemand fürchte, daß Dichtung hier ins Gebiet grauer Spekulation hinübergedrängt werden soll! Nicht ein abstrakter Aesthetiker, sondern ein Dichter sei als Anwalt aufgerufen! Maeterlinck\*) erkennt ein Hauptelement der höheren Dichtung in der »das ganze Werk umschließenden und ihm seinen eigenen Dunstkreis verleihenden Gesamtvorstellung des Dichters von dem Unbe-

kannten, worin die Dinge und Wesen, die er beschwört, sich bewegen, und von dem Mysterium, das sie überragt und richtet und ihre Geschicke lenkt«.

Schon im 18. Jahrhundert erweckte das Vordringen mechanischer Weltanschauung in den Künstlern heiße Sehnsucht nach einer Naturmythologie, die dem Bedürfnis nach Symbolisierung des Übersinnlichen entgegenkäme. Diese Naturmythologie erfand in der Dichtung Goethes, ebenso wie in romantischer Poesie und Malerei. Seitdem hat sich abermals eine starke Verschiebung der Weltanschauung vollzogen. Maeterlinck spricht an der angeführten Stelle von einer beispiellosen Wandlung in der Art, wie wir das Unendliche sehen. Eine Verdiesseitigung ist eingetreten, von der das 18. Jahrhundert nichts ahnen konnte. Gern weist man heute auf romantische Züge der Gegenwart hin und redet von wiedererwachter Romantik. Nur sollte dabei nicht übersehen werden, wieviel Unromantisches auch da waltet, wo die Neuromantik unserer Tage am Werk ist. Die Romantik von 1800 war noch erfüllt von Jenseitshoffnungen. Auch soweit sie sich nicht in ein konfessionelles Gewand hüllte, war sie überzeugt, der Mensch müsse aus diesem Erdendasein in ein höheres übergehen. Novalis' »Hymnen an die Nacht« verherrlichen den Tod, weil er die Pforte öffnet, durch die der Mensch in eine höhere Welt eingeht. Hundert Jahre später ist für Hofmannsthal der Tod wohl auch ein glückspendender Offenbarer. Doch der Tod hat dem sterbenden Toren nur das Glück zu enthüllen, das, eingeschlossen in die engen Mauern des Erdendaseins, hinter ihm liegt. Wo immer bei Hofmannsthal von einem Weiterleben des Toten die Rede ist, bleibt Unsterblichkeit der Seele uner-

\*) »Théâtre« Bd. I, S. X ff.

wähnt. Gedacht wird nur an die geistigen Nachwirkungen. Oder höchstens an ein Aufgehen im All, wie die Naturwissenschaft es möglich erscheinen läßt. So zag ist heute selbst der Künstler geworden! Und so bleibt ihm nur die sichtbare Natur übrig, wenn er das Individuum über die Grenzen der Menschheit hinausführen will.

Wir sind durch ein materialistisches naturwissenschaftliches Zeitalter hindurchgegangen. Die Ideen Gott und Unsterblichkeit entschwanden in dieser Zeit auch den Dichtern. Das Metaphysische verlor sich aus der Poesie. Religiöse Lyrik trat ganz in den Hintergrund. Daher leidet auch der Lyriker heute unter der peinlichen inneren Vereinsamung des Menschen der Gegenwart. Allein steht er im Weltall. Wie der Gegenwartsmensch überhaupt, sehnt er sich nach einer Macht, die ihn aus seiner Vereinzelung erlöse. Dem Sinn des Daseins nachzugehen, ist dem Lyriker zugewiesen. Die entgötterte Diesseitswelt des naturwissenschaftlichen Positivismus beantwortet ihm die Frage nach dem Sinn des Daseins kaum. In Hofmannsthals Schöpfungen begegnet uns auf Schritt und Tritt die bange Zweifelsfrage nach der letzten Bedeutung des eigenen Selbst und der Dinge, die es umgeben. Nach drüben ist die Aussicht ihm verrannt. Darum geht er an alles heran und sucht ihm abzufragen, was es bedeute. In der »Ballade des äußeren Lebens« hat Hofmannsthal das Grundthema seiner Poesie früh erfaßt und ihr für immer den Weg gewiesen. Die ganze Erscheinungswelt durchläuft er mit seinem angespannten Blick und möchte ihr ablauschen, was sie bezwecke. Kinder und süße Früchte und den wehenden Wind und uns selber, die wir Worte vernehmen und sprechen, Luft und Müdigkeit der Glieder spüren,

alle bedrängt er mit seinen Fragen, ebenso wie Straßen und Orte:

»Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen Einander nie? und sind unzählig viele? Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?»

Was frommt das alles uns und diese Spiele,  
Die wir doch groß und ewig einsam sind  
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?«

Damit diesem Sucher und Nichtfinder nicht alles zum Spiel werde, verwandelt er sich in alles, was er ergreift. Keiner soll von seiner Tür gehen, der nicht Verständnis wenigstens empfangen. Und deshalb verwebt er sich mit allem Lebendigen so eng, daß er darüber sein eigenes Ich aufgibt. Margarete Susmann schildert feinfühlig das Sichselbstaufgeben Hofmannsthals, das doch wieder den stärksten Anreiz seiner Dichtung ausmacht. \*) Diesem Dichter des Nicht-Ich stellt sie als seinen Gegenpol Stefan George gegenüber mit dessen voller Selbstsicherheit der in sich gefestigten Persönlichkeit. George, meint sie, führt das losgelöste, freie Individuum derart auf seinen Gipfel, daß es die Welt nicht nur aufzehrt, sondern selbst Richtung, Prinzip, Gesetz und Substanz wird. Sei Hofmannsthal so in die Natur verfrickt, daß er nur halb das Haupt aus ihr erhebe, so gehorche die Natur George wie einer gewaltigen beschwörenden Stimme. »George ruft die Natur auf, der er sich frei gegenübergestellt hat — Hofmannsthal löst sich nur halb aus ihr und redet aus ihrem Traum.«

Vielleicht indes läßt solche naturbezwingende Sicherheit George nicht immer das erlösende Wort entdecken, nach dem wir uns sehnen. Wer Starkes duldend erlebt hat und das Genie des Gemüts aufsuchen möchte, das ihm zu

\*) A. a. O. S. 115 ff.

sagen gebe, was er leidet, wird seine eigene tiefbewegte Stimmung in den abgeklärten Rhythmen Georges kaum antreffen. Denn George blickt von der stillen Insel, die er sich erobert hat, nur noch betrachtend zurück auf die schlimmen Tage, die einst in seinem Leben rannen, auf die Töne, die da rau und schrill hallten. Umstürzende Erschütterung ist für immer vorbei:

»Wenn auch noch oft an freudlosem Ufer  
Die Seele bis zum Schluchzen sich vergißt —  
Sie hört sogleich am Ankerplatz den Rufer:  
Zu schönem Strand die Segel aufgehißt!«

Auch Margarete Susmann, die George sehr hoch stellt, kennt noch einen Weg, der über ihn hinausführt. Den Dichter, der heute schon George überholt hat, weil er zugleich den Inhalt Hofmannsthals in sich aufgenommen und dabei doch eine selbständige Persönlichkeit ist, entdeckt sie in Rainer Maria Rilke. Er ist der Lyriker, den der Augenblick benötigt: Ein machtvoller geistiger Beweger der Welt, bewußt der metaphysischen und religiösen Anliegen, die der Menschheit eigen sind. Der Verfasser der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« kennt auch als Lyriker die bangen Zweifelfragen nach dem Sinn des Daseins und ist doch auch wieder das starke Individuum, das sich frei der Natur gegenüberstellt. Darum packt er auch fester zu als Hofmannsthal, wo es gilt, das größte Rätsel zu lösen, das Wunder der menschlichen Persönlichkeit.

Welcher Mensch ist schwerer zu deuten, ja auch schwerer in Worte einzusetzen als der geniale Schauspieler? Wer proteusartig sich immer verwandelt, ist weder als Mensch noch als Künstler, weder in seiner eigenen Persönlichkeit noch in der von ihm verlebendigten Gestalt einer Dichtung leicht zu treffen.

Als Kainz dahinging, konnte Hofmannsthal dem Künstler, der ihm selbst seine Dichterträume in Fleisch und Blut umgeschaffen hatte, nur in Fragen ein Denkmal errichten. Aber auch Ernst Hardt kam, wo es galt, Kainz und sein Wesen der Nachwelt im dichterischen Bild zu erhalten, über Fragen nicht hinaus.

Rilke aber ist imstande, das Dolorosaantlitz Eleonora Duses zu Worten und Versen werden zu lassen. Seine in die tiefsten Falten der Seele hineinleuchtende Wiedergabe einer rätselvollen dämonischen Persönlichkeit ist eine Offenbarung für jeden, dem die Duse selbst von der Bühne herab zum Erlebnis geworden ist. Darum stehe das Gedicht in seinem vollen Umfang hier, mit all seinen Schönheiten, aber auch mit den seltsamen Formschnörkeln, die in fast allen Schöpfungen Rilkes auf den ersten Blick befremden und die vielleicht nur einer späteren Zeit ganz verständlich sein werden; auch uns aber ist es schon ein Meisterwerk kunstvoll straffer Bindung einer Fülle von erlebten Eindrücken, die sich jedem Kenner von Eleonora Duses Persönlichkeit ergeben haben, die keiner indes mit gleicher Kraft zu einem Ganzen hat vereinigen können:

»Daß von dem verzichtenden Gesichte  
keiner ihrer großen Schmerzen sie,  
trägt sie langsam durch die Trauerspiele  
ihrer Züge schönen welken Strauß,  
wild gebunden und schon beinahe lose;  
manchmal fällt, wie eine Tuberose,  
ein verlornes Lächeln müd heraus.

Und sie geht gelassen drüber hin,  
müde, mit den schönen blinden Händen,  
welche wissen, daß sie es nicht fänden,

und sie sagt Erdichtetes, darin  
Schicksal schwankt, gewolltes, irgendeines,  
und sie gibt ihm ihrer Seele Sinn,  
daß es ausbricht wie ein Ungemeines:  
wie das Schreien eines Steines —

und sie läßt mit hochgehobnem Kinn  
alle diese Worte wieder fallen,  
ohne bleibend; denn nicht eins von allen  
ist der wehen Wirklichkeit gemäß,  
ihrem einzigen Eigentum,  
das sie wie ein fußloses Gefäß  
halten muß, hoch über ihrem Ruhm  
und den Gang der Abende hinaus.«

Auf mich wirken die Worte wie die  
düfterschweren und doch prunkvoll in  
tiefdunklem Glanze strahlenden Rubin-  
gläser von Rilkes böhmischer Heimat.  
Gold gibt der Mischung ihre saftvolle  
Farbe und reicher Goldschmuck stei-  
gert den Eindruck wuchtig lastender  
Pracht . . .

Rilkes böhmische Heimat! Von ihr  
verspürt man nur wenig sonst in seiner  
Dichtung. Auch ihm, der auf heiß um-  
strittenem, einst deutschem Boden ge-  
boren ist, bleibt wie fast allen neueren  
Lyrikern, die hier genannt wurden,  
Vaterlandsposie ein unberührtes Gebiet.

Es ist als ob unseren Dichtern die  
zwischen dem Individuum und der  
Natur oder dem Weltall liegenden  
Menschheitsgruppen und »stufen gleich-  
gültig geworden wären. Zu Anfang  
der sogenannten Literaturrevolution der  
Achtziger- und Neunzigerjahre des ver-  
flossenen Jahrhunderts war für kurze  
Zeit der Gesichtswinkel der jungen  
Poeten nicht bloß auf das Individuum  
eingestellt. Die gesellschaftlichen Bin-  
dungen und ihre Beziehungen waren  
ihnen wichtig geworden. Sie ließen  
sich von dem sozialen Zug der Zeit  
mittragen. Allein bald kam es zu ent-  
täuschender Ernüchterung. Und dann  
zogen sie sich ganz in die Erlebnisse  
des Einzelmenschen zurück. Von Vater-  
landsposie war natürlich auch in  
der vorbereitenden Übergangszeit keine  
Rede.

Wenn die Lyrik vom Vaterland nichts  
zu sagen hat, so kann nur eins Ursache

sein: das Vaterland wird den Dichtern  
nicht zum Erlebnis. Dass Erleben meist  
Leid bedeutet, eigenes Leid oder Mit-  
erleben fremden Leides, dürfte auf  
diesen Seiten klar genug geworden sein.  
Nur schweres Leid erzieht das Genie  
des Gemüts. Nur Not lehrt beten.

Dem Deutschen ist das Vaterland,  
dessen Boden seit fast einem Jahr-  
hundert kein ausländischer Feind be-  
treten hat, heute ein viel zu sicherer  
Besitz, als daß es ihm zum schmerz-  
vollen Erlebnis werden könnte. Ja auch  
in der deutschen Schweiz, die von allen  
Ländern deutscher Zunge aus guten  
Gründen heute noch das empfindlichste  
und darum auch lebendigste Vaterlands-  
gefühl besitzt, erklingt seit Gottfried  
Kellers Hingang nur selten ein neuer  
vaterländischer Sang. Schon Conrad  
Ferdinand Meyer huldigte nur in ge-  
dämpften Lauten dem großen stillen  
Leuchten der Heimat.

Soll die Not wieder beten lehren, wie  
sie vor hundert Jahren aus verträumten  
romantischen Sehern mit einem Schläge  
ein Geschlecht von markigen Vaterlands-  
sängern erzogen hat? Vor vierzig Jahren  
löste der Siegesjubel, der sich be-  
freiend aus Kriegesnöten emporschwang,  
zwei deutschen Dichtern die Zunge:  
Liliencron und Wildenbruch. Warum  
sollte jetzt, wenn der Augenblick ruft,  
nicht Gleiches geschehen?

Stefan Georges »Blätter für die Kunst«  
gaben das Wort aus: »Daß der Deutsche  
einmal eine Geste: die deutsche Geste  
bekomme — ist ihm wichtiger als zehn  
eroberte Provinzen.«\*) Ganz so dachte  
auch Goethe. Noch zur Zeit, da  
Napoleons Scharen siegreich deutschen  
Grund beschritten, war ihm deutsche

\*) »Blätter für die Kunst« Auslese 1904,  
S. 15.

Kultur allein wichtig. Als dann aber aus schwerer Not der Sieg geboren war, da gings auch ihm auf, daß die Deutschen, «das edelfte Geschlecht», nur dadurch wieder groß geworden, daß sie sich ringsherum von fremden Banden losgerissen hatten. Vaterlandsgefühl und Kulturgedanke schmolz ihm zu einem einzigen großen Erlebnis zusammen.

Und er stimmte ein in den Jubelruf seines Volks:

»Und Fürst und Volk und Volk und Fürst  
Sind alle frisch und neu!  
Wie du dich nun empfinden wirft  
Nach eignem Sinne frei!  
Wer dann das Innere begehrt,  
Der ist schon groß und reich;  
Zusammen haltet euren Wert,  
Und euch ist niemand gleich.«

## Nachrichten und Mitteilungen.

### Korrespondenzen aus Paris.

#### I.

#### Bulletin littéraire.

Point d'hiver à Paris sans grandes conférences, point de printemps sans ballets russes; ainsi l'ordonne depuis quelques années le régime de nos saisons. Je ne prétends pas, d'ailleurs, comparer des manifestations aussi dissemblables. Mais, de même qu'on aurait tort de ne pas prendre au sérieux ces efforts de la science pour gagner à elle un public élégant, de même il serait injuste de ne voir dans les ballets russes qu'un divertissement frivole. Ils n'ont pas éveillé seulement ce genre de curiosité qui accueillait sous Louis XIV une ambassade siamoise. Ils ont agi profondément sur nos conceptions artistiques, sur nos modes, sur nos mœurs. Bon nombre d'esprits, qui n'accordaient à la danse vis-à-vis des autres arts qu'un rang inférieur, ont eu là une révélation et ont découvert à la danse un intérêt, une noblesse, qu'ils lui déniaient la veille. L'ancien ballet classique, abrité sous la coupole du Grand Opéra comme dans une citadelle imprenable, s'en est trouvé ébranlé et compromis; un maître, venu de Pétersbourg, s'est chargé de le former à l'esprit nouveau. En même temps nos musiciens, prenaient possession d'un domaine, jusqu'alors délaissé, et on a pu récemment donner dans la même soirée quatre ballets écrits par Vincent d'Indy, Paul Dukas, Florent Schmitt et Maurice Ravel, qui sont parmi les plus grands noms de la musique française moderne. Des assemblages de couleur, naguère réputés choquants, ont été, après les ballets russes, osés par les couturiers et adoptés par le public. Il n'est pas jusqu'à ce maintien à la fois souple et las, à cette allure molle, onduleuse et comme féline

que la mode du jour impose à la silhouette féminine où ne se révèle encore l'admiration suscitée par les étoiles de la chorégraphie russe. Quand on écrira l'histoire de l'actuelle société française, il faudra bien consacrer un chapitre à l'apparition des ballets russes à Paris; notre histoire offre déjà plus d'un exemple d'une importante victoire gagnée avec les jambes.

De l'Opéra à l'Académie Française, il y a moins loin qu'on ne pense. N'a-t-on pas parlé de restituer à l'Académie de Danse son ancienne splendeur et d'en faire l'égale des autres Académies? — L'Académie Française avait à décerner le mois dernier le Grand Prix de Littérature (10000 Frs.) qu'elle a fondé il y a deux ans. On n'avait pas bien compris pourquoi, l'année précédente, elle n'avait pas voulu donner ce prix tout entier à Charles Péguy et s'était contenté de lui allouer 8000 Frs., réservant le reste pour Louis de Robert, auteur d'un livre de médiocre intérêt — le Roman du Malade. Cette fois encore le Grand Prix a été décerné d'une manière quelque peu déconcertante. L'Académie a couronné «L'élève Gilles», roman d'un écrivain jusqu'alors inconnu, André Lafon. Certes, «L'élève Gilles» n'est pas sans mérite. Le récit d'une enfance est toujours attrayant et ce récit d'une vie de petit écolier docile, modeste et mélancolique, écrit dans une langue tout-à-fait simple et purement classique, nous émeut par sa naïveté délicate et son art discret. Qu'il y ait dans ce livre cette «inspiration élevée» que l'Académie exige du lauréat de son Grand Prix, cela ne paraît pas non plus douteux. Et cependant on ne saurait dire que «L'élève Gilles» soit une œuvre vraiment intéressante, ni qu'elle révèle un maître, dont on soit en droit d'attendre d'autres ouvrages de talent;