

Sämtliche Werke

von

M. G. delle Grazie

IX. Band:

Theiß und Donau

Dichter und Dichtkunst



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1904

Theiß und Donau

Erzählungen aus dem Ungarlande

von

M. G. delle Grazie

Zweite Auflage



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1904

der Greis mit Ausbietung aller Kräfte seine Schritte verdoppelnd. Doch plötzlich trifft ein schwerer Stein das Haupt des alten Zigeuners: dumpf röchelnd stürzt er zur Erde, ein schwarzer Blutstrom entquillt dem bleichen Munde und die Bewegungen seiner Glieder verraten den letzten Kampf eines Sterbenden.

„Fliehe!“ haucht er mit bebenden Lippen.

Ein wildes Gelächter ist die Antwort der Wahnsinnigen. Immer näher kommen die Verfolger, immer dichter wird der Steinhagel. Und Dora? Wie ein Engel der Nacht und des Todes steht sie an der Leiche Petis; der Sturmwind zerzaust ihre wirren Haare, die letzten Stücke des zerrissenen Gewandes fallen auseinander und der nackte Busen wogt stürmisch auf und nieder. Aber auch ihre Augen beginnen seltsam zu leuchten — ist es der Widerschein der Flammen oder der letzte Funke des noch einmal erwachenden Geistes?

„Laßt das Steinwerfen,“ befiehlt einer der heransprengenden Panduren, „der Alte ist tot, die Junge soll gehenkt werden!“

„Nimmermehr!“ schreit Dora mit fürchterlicher Stimme; der spitze Dolch erglänzt in ihren Händen — ein krampfhaftes Zucken — und leblos stürzt sie zu Boden.

Dichter und Dichtkunst

Vorträge, Erinnerungen, Studien

von

M. G. delle Grazie



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1904

Inhalt.

Theiß und Donau.

	Seite
Der Rebell	1
Bozi	103
Die Zigeunerin	147

Dichter und Dichtkunst.

N. Gogol, „Der Mantel“	5
Ein Dichter des Erbarmens	29
L. Anzengruber	50
Mein Lebensweg	72
Augenblicke	85
Der Sinn meines Dramas „Der Schatten“	96
Traumland	105
Das Schaffen des lyrischen Dichters	130
Das Epos	150
Liebe	170
Der palatinische Traum	179

Die Vorträge „Gogol“ und „Dostojewsky“ wurden im „Wiener Volksbildungsverein“, die Vorträge „Anzengruber“ und „Das Schaffen des lyrischen Dichters“ in der „Wiener Grillparzer-Gesellschaft“, der Vortrag „Traumland“ in der „Wiener Damen-Akademie“ gehalten.

Das Schaffen des lyrischen Dichters.

Im Museo Borbonico zu Neapel steht eine berühmte antike Kolossalstatue, der „farnesische“, auch der „ruhende Herkules“ genannt — der „ruhende“ deshalb, weil der Künstler den Heros in jenem Augenblicke gedacht und gestaltet hat, wo er nach Vollendung der letzten seiner übermenschlichen Taten ruht. Doch haben wir uns diese Ruhe keineswegs als eine rein äußerliche zu denken, als die halb erschöpfte, halb behagliche Hingabe des Körpers an den süßen Augenblick des Nichtstuns. Das Nichtstun dieses Herkules ist ein Ruhen in sich, der rätselhafte Augenblick, wo die Menschenseele auf Erlebtes, Geschautes, Durchlittenes Antwort zu geben beginnt, und zwar zuerst in dem vagen Zwielfichtzustande der Stimmung. Und versenken wir uns intimer in den Anblick dieses Herkules, dann gleitet diese Stimmung wie ein geheimnisvolles Fluidum in unsere eigene Seele hinüber; denn es gibt, so weit der Äther unseren Stern umspannt, keine Freude und keine Trauer, die, ob auch der einzelne sie auslebe, ihre feinsten und letzten Wurzeln nicht zugleich in den Seelen aller hätte. So brauchen wir zum Beispiel keine einzige der berühmten Taten des Herkules vollführt zu haben, um die Wehmut, welche für einen Augenblick die Seele des Heros beschleicht, in unseren eigenen Herzen nachzittern zu fühlen — die Wehmut, daß er, dem seine Kraft zum

Dämon geworden, über die Äußerungen dieser Kraft das Leben versäumt, mit seiner Schönheit und seinen Freunden. Wird im gewöhnlichen Verkehr der Schmerz oder die Lust eines Menschen vor uns laut, dann bezeichnen wir die Mitschwingungen unserer Seele als Mitgefühl. Sie werden Trauer oder Frohsinn auslösen, kürzer oder anhaltender sein, je nach der Art ihrer Erreger. Sie werden aber, handelt es sich um Menschen, denen nicht die Gabe künstlerischer Gestaltung wurde, nie mehr sein als Stimmungen — vom Augenblicke geboren und mit ihm verwehend. Ja, das Ubeligste daran, die im Augenblicke der Erregung instinktiv empfundene Gemeinsamkeit alles Menschlichen, wird vielleicht schon vor der Tür des Unglücklichen oder Frohen, den wir verlassen, in Gleichgültigkeit, wenn nicht in ihr gerades Gegenteil, in uneingestandene Schadenfreude oder Neid umschlagen. Ein paar Schritte weiter — und alles ist vergessen. Und müssen wir in Person einen großen Schmerz durchleiden, der, weil selbstempfunden, uns zugleich auch als der denkbar höchste erscheint — nun, so wird es uns, wenn wir diesen Schmerz äußern, genau so mit den anderen ergehen, wie früher diesen mit uns. Wir selbst aber werden vielleicht bei der Äußerung unserer Trauer eine eigentümliche und, ich möchte sagen, eine ganz heimliche Erfahrung machen. Die nämlich, daß der Augenblick dieser Äußerung zu gleicher Zeit ein gewisses Lustgefühl in uns freimache, ein sozusagen genießendes Mitbelauschen der Wirkungen, die wir in der Seele unseres Nächsten dadurch hervorrufen. Unsere Gebärden, unsere Worte werden unwillkürlich andere; wir heben sie unter der Suggestion der von uns erzielten Wirkung gleichsam in eine höhere Sphäre. Nicht immer und nicht jedem tritt dies so genau ins Bewußtsein. Aber in solchen Augenblicken ist jeder, auch der gewöhnlichste Mensch, insofern

ein Künstler, als er instinktiv fühlt, daß er in der Seele des Nächsten etwas formt, was er will, daß er, was ihn bedrückt, in einer Spiegelung Gestalt annehmen sieht, und durch diesen Verdoppelungsprozeß sich gleichsam davon erlöst.

Doch die Flügel, die ein großes Schicksal oder eine sonnige Stunde den Menschenkindern verleihen, sinken wieder in sich zusammen, und mit ihnen fällt auch die Stimmung auf die des Normalmenschen zurück. Er konnte dieser Stimmung den Adel, bis zu einem gewissen Grade sogar den Ausdruck und die Innigkeit des Dichters leihen — nicht aber seine Schöpfergebärde, d. h. nicht die Form, welche diesen Augenblick zur „Ruhe in sich“ und damit erst zu künstlerischer Wirkung bringt. . . .

Da ich vom Schaffen des lyrischen Dichters sprechen will, bin ich zunächst die Beantwortung zweier Fragen schuldig:

Was ist Lyrik überhaupt? und: wie entsteht das lyrische Gedicht?

Als Lyrik wird gemeinhin jene Hauptgattung der Poesie bezeichnet, welche das innerste subjektivste Gemütsleben eines Menschen ebenso subjektiv ausspricht. Wobei wir noch die nebenher gehende historische Bedeutung des Namens nicht außer acht lassen dürfen. Sie weist auf ein Musikinstrument der Antike, die Lyra, zurück und erzählt uns, daß diese Gattung der Poesie ursprünglich viel inniger als heute mit der Musik verbunden war. Ja, wir können von diesem Musikinstrumente zugleich einen Rückschluß auf das Alter dieser Dichtungsart machen, wenn nicht sogar auf ihren Ursprung selbst. Die Lyra war nebst der Kithara (der Urform unserer heutigen Zither) und dem Sinnen der alten Hebräer ein anfangs durchaus religiösen Zwecken dienendes Musikinstrument und einer

der ältesten Gottheiten des kanaanitischen Stammes, der Tanit, in der die Puntier das befruchtende, gebärende und erhaltende Prinzip zugleich verehrten, war die Lyra direkt heilig. Die Priester dieser Gottheit trugen während der Opferfeierlichkeiten und Mysterien silberne Lyren in den Händen und steigerten den Taumelrhythmus ihrer religiösen Reisen nicht ohne Raffinement durch die wie die erregten Nerven der Gläubigen geheimnisvoll mitschwirrenden Saiten ihrer Instrumente. Als Urform der Lyrik haben wir uns also nicht das einfache Lied, sondern die Hymne zu denken, dürfen aber von dieser wieder durchaus keinen Rückschluß auf die vollendete Hymnik der Griechen machen, auf ihre Oden und dithyrambischen Gesänge, wie sie uns, sozusagen als der Hochadel ihres Stammes, aus den leider allzu frühen hellenischen Fragmenten entgegenleuchten. Selbst die eleusynischen und orphischen Gesänge wird schon etwas von dieses Adels Hauch durchweht haben. Und ist Orpheus, der durch seinen Gesang die Tiere bändigt und in seinen Dienst zwingt, nicht vielleicht schon selbst das Symbol einer Kunst, die sich langsam aber feierlich über den sakralen Dienst brutaler Naturgewalten erhebt? Immerhin war auch die Lyrik wie jede andere Kunst in ihren Anfängen ein bloßes Stammeln, ihre Formen eckig und kindlich rührend, ihr Inhalt der enge von Seelen, die das ganze Dasein noch außer Atem brachte, die nur von Geschlecht zu Geschlecht ihre Erfahrungen sammeln, ihre Notwehr ertasten, die ganze Natur mit all ihren Schrecken und mythischen Schönheiten aber mit einem einzigen Blick, in einer einzigen Sekunde in sich aufnehmen mußten und als Antwort auf diesen Gewaltakt an ihrem noch unentwickelten Intellekt nur zwei Worte fanden: Götter — Gott!

Da ist es denn wunderbar zu sehen, wie mit der allmäh-

lichen Loslösung des menschlichen Geistes von dem dunklen Ugrund dieser Gewalten auch die Lyrik plötzlich ins Licht und damit in die Seele, die sie geboren, gleichsam wieder hineinwächst, und wie hinfort gerade sie eine der edelsten Waffen zur Selbstbefreiung des Menschen wird. Der Dichter, der den Mut fand das erste Lied zu singen, dessen Inhalt sein Schmerz und seine Freude, mit einem Worte das Geheimnis menschlicher Erfahrungen war, hat eine Heldentat vollbracht, für die sich die Psychologen aller Zeit bei ihm bedanken mögen. Er war in seiner gewiß noch ungelenten, doch instinktiv sicheren Weise der große Pfadfinder des Menschen zu sich selbst, und da dies im letzten und höchsten Sinne der Inbegriff aller Wissenschaft ist, hat er so gut eine Hesperidenfrucht gepflückt wie Herkules, aber eine, deren göttlicher Geschmack unsere Seele noch froh macht! Nicht mehr die Phantastik menschlicher Furcht — der Mensch als solcher wurde dieser Lyrik Ereignis; der Mensch, wie er in sich beschlossen ruht als Persönlichkeit und als solche auf die Einwirkungen der Welt außer ihm reagiert. Sie erfüllt ihn mit der seligen Empfindung, daß ihm die Natur doch nicht bloß als ein ungeheuerliches fremdes Etwas gegenüberstehe. Der Frühlingswind, der die Knospen der Bäume wachstreichelt, rührt geheimnisvoll auch an seine Seele; der Duft einer Blume bringt ihm eine Erinnerung zurück; das Geglucke eines Duells macht ihn so heiter, daß er lächeln muß, er weiß nicht warum. Und die erhabene Monotonie der Meereswogen berührt seinen Geist wie eine ferne Ahnung der Gesetze, denen das kreisende All gehorcht. Er erlebt und genießt, ohne es zu wissen, noch einmal seine Vergangenheit — jene Vergangenheit, da er sich noch nicht denkend über all die anderen Lebewesen um sich erhoben hatte; noch wie sie naiv an all das gebunden war, dessen Zusammenhang mit sich selbst

er nun im leuchten Dämmern der Gefühle gleichsam als Vorüberwandelnder empfindet.

In diese Empfindungen, soweit sie eben bloße Empfindungen sind, teilt sich nun wohl der Lyriker mit allen übrigen Menschen. Aber während sich die Mehrzahl der Menschen bloß passiv, also nur empfangend dabei verhält, löst diese Empfängnis bei dem Dichter nicht nur eine persönliche Reaktion, sondern auch eine Aktion aus. Die Stimmung, die sein Gemüt erhebt oder bedrückt, sein Herz eng oder weit macht, tritt nach einem gewissen Intervall wieder aus ihm heraus, ist aber dann in die intimsten Farben seiner Persönlichkeit gekleidet, muß, um das Ganze auf eine mathematische Formel zu bringen, die Allgemeimpfindung gebrochen durch die Eigenempfindung sein, um als Plus die Mitempfindung in der Seele des Lesers oder Hörers freizumachen.

Damit hätten wir beiläufig die Grundformel des fertigen lyrischen Gedichtes, wissen deshalb aber noch lange nicht, wie es fertig wurde. Die meisten Menschen stellen sich das gemeinhin sehr einfach vor. Und da es heutzutage allerwärts von unberufenen Verfemachern wimmelt, die oft mit geradezu theosophischem Wichtiggetue sich der alltäglichsten Plattheiten in gebundener Form entledigen, darf man dem großen Teil des Publikums diese Meinung nicht einmal übelnehmen. Die eine Hälfte denkt: Mein Gott, der arme Kerl weiß sich, so oft ihm was Schlimmes passiert, keine andere Hilfe als den Schreibtisch, — und sieht den gekränkten Poeten mit jederzeit wohlgepigtem Bleistift zwischen dem Schicksal und jenem Möbel hin und herlaufen. Die andere größere Hälfte stellt sich das Dichten als ein Wollen, das Kunstwerk als eine Mache vor — und sie ist auf dem schlimmsten Frrweg. Das Gedicht, das sich nicht mit derselben Elementargewalt aus der Seele

des Dichters ringt, welche das Kind aus dem Schoße der Mutter stößt, wird im besten Falle eine Häufung glatt gefeilter Verse und guter Reime, nie aber ein lyrisches Gedicht sein, nie dieses geheimnisvolle Etwas der Wirkung in sich tragen, das die Seele des echten Kunstwerkes ausmacht. Denn nicht über allen Wassern schwebt der Geist, daß Land aus ihnen steige mit Blüten und Früchten, mit der Freude und Klage der Geschaffenen.

Ich habe zuvor von einem Intervall, einem bestimmten Zeitabschnitte gesprochen, der zwischen der unmittelbaren Erregung des Dichters und dem Austritte derselben als künstlerisches Produkt liegen müsse, und in der Tat auch immer liegt. Dieser Zeitabschnitt, diese Sublimation des Gefühles, faßt das ganze Rätsel künstlerischen Schaffens in sich, verdirgt dem Dichter selbst die letzten und feinsten Wurzelnenden der Pflanze, die ihm zuletzt als wirkliche Passionsblume aus der Seele wächst. In Verbindung damit scheint mir eine auch dem wachsamsten Geist nicht mehr kontrollierbare Geschwindigkeit des Assoziationsvorganges zu stehen, so zwar, daß vom Augenblick der Erregung an der — ich möchte sagen — unbewußt bildende Teil der Künstlerpsyche alles für sich Brauchbare von dieser Erregung ausscheidet und behält. Diese Ausscheidungstätigkeit aber haben wir zugleich als ersten Formansatz zu betrachten, als das, was ich früher die Schöpfergebärde des Dichters nannte, die jeden, auch den bewegten Augenblick erst zur „Ruhe in sich“ bringen muß, soll er auf eine künstlerische Formel gebracht werden.

Damit hätten wir die vagen Umrisse des werdenden Gedichtes. Wie wird es nun, das heißt, wie löst es sich als Ganzes von der Person seines Schöpfers? In den seltensten Fällen gleich. Ja, ich möchte fast sagen, keiner Dichtungsart liegt die Improvisation ferner als gerade der lyrischen. Und wenn einzelne Poeten teils aus Eitelkeit,

teils aus der jedem Künstler heimlich naheliegenden Lust, einzelne Literaturbonzen oder Kritiker zu foppen, das Gegenteil nicht nur behaupten, sondern oft auch posieren, so wird dies eben immer nur auf einen olympischen Scherz zurückzuführen sein. Ein Beispiel aus der Literatur! Lord Byron, der genialsten einer, wurde von vielen seiner steifbeinigen Landsleute einfach für verrückt gehalten, was ihm viel Spaß bereitete. Nathan, der Komponist der „Hebräischen Melodien“ Byrons erzählt nun, daß der Dichter in größerer Gesellschaft selbst eines Tages das Gespräch auf dieses Thema brachte, mit der Bemerkung, er wolle einmal versuchen, wie ein Toller dichten könne. Darauf ergriff er hastig die Feder, starrte einen Augenblick wild und majestätisch in den Raum und dann auf einmal wie in plötzlicher Inspiration schrieb er, ohne eine Silbe zu streichen, diese Verse:

In mir ist Nacht — oh schnell, besaite
Die Harfe, die den Gram bezwingt,
Erweckt von leisen Fingern gleite
Der Schall, der süß und schmelzend klingt.
Wenn noch dies Herz nach Hoffnung ringt,
Dein Zauberton läßt sie erblühen —
Wenn Träne noch im Aug' entspringt,
Sie fließt, anstatt im Hirn zu glühen!

Wild sei und tief der Töne Fluß —
Kein Lied von Glück und Lust verklärt:
Ich sag' dir, daß ich weinen muß,
Sonst springt dies Herz von Qual verzehrt;
Denn sieh, es ward von Gram genährt,
Schlaflos und schweigend kämpft es lang,
Und nun, da es das Schlimmste' erfährt,
Bricht oder — heilt es im Gesang!

Wer sich nun bemüht hat, dem Menschen Byron, weniger auf Grund seiner zahlreichen Biographien, als seiner privaten Aussprüche, wie sie zum Beispiel in den Gesprächen mit Medwin und den Aufzeichnungen der Lady Blessington enthalten sind, näherzukommen und sozusagen seine Alltagsgebärde zu studieren, der sieht, als würf' es ein Skoptikon an die Wand, sofort das folgende Bild. Byron ist in Gesellschaft, und in Gesellschaft wurde er immer unnatürlich, wie viele Künstler, die auf den ihnen widerlichen Zwang eben nicht anders reagieren können. Nur daß bei Byron dieser Zwang immer irgend eine, ich möchte sagen, geniale Wüberei reiste. Noch mehr: Byron sieht in jener Gesellschaft einen oder einige Menschen, die er, ob mit Recht oder Unrecht bleibe dahingestellt, im Verdacht hat, mit zu jenen zu gehören, die ihn für toll halten. Gab' es eine feinere Ranküne, als gerade sie zur Bewunderung seines Genius mitzureißen? Ich will nicht sagen, daß er das Gedicht schon fertig in jene Gesellschaft mitgebracht, aber erlebt, innerlich erfahren hat er es gewiß schon lange vorher, und in dem wahnsinnigen Saul, der an David die unsterblich schönen Worte des Liedes richtete, haben wir uns keinen anderen zu denken als Byron. Wie Saul von seinen Anhängern, fühlte auch er sich von der englischen Gesellschaft verlassen. Aber er wollte dieser Gesellschaft zeigen, welcher Art sein Wahnsinn sei, und deshalb identifizierte er sich mit der tragischen Erscheinung Sauls, deshalb mystifizierte er die Gesellschaft mit den Worten: „Ich will sehen, wie ein Toller dichten kann!“ Und wenn wir Nathan glauben dürfen, hat er die Anwesenden gezwungen, diese Tollheit zu bewundern! War ein feinerer Sieg denkbar? Es ist der Lichtstrahl eines Olympiers, der unterwegs zum Pfeil wird. Und noch eines verrietten die zwei letzten Verse seines Gedichtes den auf seinen endlichen Fall

erpichten Segnern: die Gewißheit, daß ein Herz, groß und göttlicher Gaben voll, wie das des Dichters, in sich selbst die Gewähr des Sieges trage:

Denn nun, da es das Schlimmst' erfährt,
Bricht oder — heilt es im Gesang!

Ein kurzes Lied, aber ein ganzes Leben, also wahrhaftig keine Improvisation!

Doch aber gibt es Fälle, wo die künstlerische Frucht so reif und scheinbar plötzlich vom Stamme fällt, daß derjenige, der das Wunder des Schaffens an sich selbst erfährt, in Versuchung gerät, ein scheinbar unlösbares Rätsel der Natur, aber immerhin ein natürliches Rätsel, mit den billigen Worten Inspiration oder Intuition abzutun. So gibt es Dichter, welchen das Gedicht gleich als Ganzes, Vollendetes ins Bewußtsein tritt, die es wie ein Bild vor sich sehen und der schöpferischen Vorüberflucht ihrer Gedanken mit der Feder kaum nachkommen können. Und treten sie der faktisch wie vom Himmel gefallenem Gabe kritisch näher, dann erleben sie ein zweites Wunder: auch die äußere Form ihres Werkes ist tadellos — kein Vers zu viel oder zu wenig und die Bilder gleich Marmor, alle noch von dem Zauberschein jener Schöpferstunde durchleuchtet, so warm, so edel-zwingend, in jungfräulicher Schönheit ein Erlebtes allen anderen zum Erlebnis machend. Und der verblüffte Poet hat doch das Bewußtsein, sich so gar nicht bemüht zu haben! Er hat die Verse weder gezählt, noch die Reimpaare nach einem vorher fixierten Plane angeordnet, an die sogenannte Reinheit der Reime durchaus nicht gedacht und für die so wirkungsvolle Schattierung der Sprache, wie sie sich durch eine reiche Abwechslung, oft aber auch durch Häufung gewisser Vokale oder Diphthonge erzielen läßt,

überhaupt keine Zeit gehabt. Was haben wir uns nun dabei zu denken?

Zunächst fällt eines auf: Kein Dichter, auch der genialste nicht, wird gleich so produziert haben oder produzieren können. Ein Formgefühl als solches hat er selbstverständlich mit seiner Begabung zugleich empfangen, aber zunächst doch nur jenes, das sich, wie ich früher erwähnt, in erster Linie bei dem plastischen Scheidungsprozesse des eigentlich künstlerischen an einer Empfindung von dem Allgemeinen derselben betätigt. So wird er das, was seine Empfindung am unmittelbarsten zum Ausdruck bringt, z. B. die Metapher oder die poetischen Bilder ganz gewiß von dieser Seite her empfangen. Denn in ihnen manifestiert sich ja sozusagen dieser Prozeß für den Kundigen in all seinen verschiedenen Stadien: vom Augenblicke der Erregung an bis zu ihrem befreienden Ausklingen und ihrer sublimsten Ausgleichung. Aber mit dem Vers- und Strophenbau, mit der, ich möchte sagen, Geschichte gewordenen Form seiner Kunst wird sich auch der genialste Anfänger erst auseinander setzen müssen, und sag' ich handwerksmäßig auseinander setzen, so will ich damit nur das betonen, was die Kunst mit allen anderen menschlichen Leistungen ernstest Art gemein hat: den Adel der Arbeit!

Um sich hiervon zu überzeugen, braucht man nur einen Vergleich zwischen irgend einem Volksliede und dem Produkte eines bedeutenden Kunstlyrikers anzustellen. Im Volksliede finden wir Vershebung und Senkung, Strophenbau und Reimanordnung durchaus dem Zufall überlassen. Das ursprünglich Poetische daran aber: die Unmittelbarkeit der Empfindung und Schlagkraft der Bilder, wie erschütternd sie uns gerade im Volkslied! Mit anderen Worten: der unbekannte Sänger aus der Masse war ein Poet, aber auf die Höhe der Kunst, wie wir sie ver-

sehen, konnte er sein Produkt nicht heben, weil ihm ihre Technik und das ganze volle Register der Ausdrucksmittel, wie es nur beständige Übung bereichert und verfeinert, fremd waren; weil er für seine Person die Lyrik erst wieder entdeckt.

Ganz anders der Kunstdichter. Sein geistiges Gehör, die, ich möchte sagen schöpferische Tastempfindung in ihm, gelangen durch fortgesetzte Übung schließlich zu einer solchen souveränen Beherrschung alles Technischen, daß es sich zuletzt spielend und rein mechanisch mit den Gedanken und Empfindungen des Dichters zugleich auslöst. Ja bei wirklich genialen Dichtern macht sich gerade in dieser Beziehung oft eine solche Überempfindlichkeit geltend, daß ihnen zuletzt selbst die reifsten geschichtlichen Formen ihrer Kunst nicht mehr genügen. Und warum? Weil das ursprüngliche Formgefühl in ihnen sich gegen die sekundär hinzutretende handwerksmäßig erworbene Formfertigkeit auflehnt, weil diese Formen dem schöpferischen Instinkt nicht mehr als adäquat mit dem erscheinen, was er äußern will. Und dann kann es geschehen, daß der Dichter sich hinsetzt, um in ein Gedicht, das ursprünglich die Freude und Zierde jeder Poetik ausgemacht hätte, eine Reihe von Unregelmäßigkeiten zu bringen, für die der erste Blick keine Entschuldigung findet, und daß er diese Tätigkeit noch „Feilen“ nennt.

Eines der schlagendsten Beispiele hierfür ist der nächst Goethe wohl größte deutsche Lyriker Heinrich Heine. Ihm genügt die erste Form seiner Lieder fast nie; und da gerade die Heinesche Lyrik in ihren feinsten Blüten konzentrierteste Stimmung wie einen Duft ausatmet, können wir auch leicht erraten, was den Dichter zu diesem energischen, oft stundenlangen Feilen bewog. In dem ersten elementaren Drang, sich seiner Stimmungen zu entledigen,

trat ihm die Form gewiß auf die früher erwähnte rein mechanische Art hinzu. Als er aber dann, noch der Stimmung voll, sein Werk auf sich wirken ließ, empfand er, daß das äußere Bild desselben nicht mehr dem in ihm noch lebendigen inneren entsprach; und dieser ursprünglichen Form halber besserte er dann daran herum, feilte er es gleichsam in die Stimmung zurück. Daher diese suggestive Gewalt, die oft von einem einzigen Worte bei Heine ausgeht; diese Belastung einer oft nur kurzen Zeile mit der Wucht einer ganzen Persönlichkeit; diese verschleierte, gleichsam in die Mysterien der aufschluchzenden Dichterseele sich verlierende Schönheit seiner Rhythmi. Wahrhaftig, diese metrischen Unregelmäßigkeiten sind ebenso viele Meisterzeichen!

Und betrachten wir Heine einmal mit diesem wissenden Blick, dann fängt das „Buch der Lieder“ erst recht zu singen an; dann lernen wir die Musik kennen, welche gerade von diesen scheinbaren Härten ausgeht und alles einhüllt in die weiche runde Linie einer einzigen Stimmung. Dann verstehen wir warum seine „Loreley“ das ganze deutsche Volk erobert, warum gerade zwei, dem deutschen Empfinden am nächsten stehende Musiker, Schubert und Robert Schumann, die Heineschen Lieder wieder und immer wieder vertont.

Geradezu bezeichnend für diese Art Heines zu dichten, ist eines seiner schönsten Lieder aus dem Zyklus „Die Heimkehr“, das wir unter den Schubertschen Liedern unter dem Titel „Die Stadt“ wiederfinden.

Am fernen Horizonte
Erscheint wie ein Nebelbild
Die Stadt mit ihren Türmen
In Abenddäm'm'ung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
Die graue Wasserbahn —
Mit traurigem Takte rudert
Der Schiffer in meinem Rahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor. . . .

Betrachten wir die rhythmische Gliederung dieses in drei je vierzeiligen Strophen sich aufbauenden Gedichtes, so fällt uns zunächst eines auf: daß die in der ersten Strophe streng eingehaltene Zahl von je drei Hebungen und vier Senkungen in jeder Zeile mit jambischem, also leichtem Auftakt vom Dichter bereits in der zweiten Strophe nicht mehr berücksichtigt wurde, da die zweite Zeile dieser Strophe nur drei Senkungen, die dritte aber fünf bringt; daß diese fünf Senkungen sich in der ersten Zeile der dritten Strophe wiederholen und diese letzte Strophe als unregelmäßigste in ihrer zweiten und vierten Zeile trochäisch statt jambisch einsetzt, also mit einer Hebung. Prüfen wir aber dieselben Unregelmäßigkeiten auf ihren musikalischen und Stimmungsgehalt, dann sehen wir plötzlich, wie viel der Dichter gerade durch sie auszudrücken vermocht.

Auf die ruhig gleitenden vier ersten Zeilen, von denen bloß die zweite das silhouettenhaft leichte Auftauchen der Stadt daktylisch begleitet — „Erscheint wie ein — Nebelbild“ — folgt die ebenso ruhig gehaltene erste Zeile der zweiten Strophe, um in der so auffallend verkürzten zweiten Zeile gleichsam eine Stimmungscäsur zu markieren. Und mit Recht! Denn der Dichter hat uns bis hierher tatsächlich noch nichts gezeigt als das in der nebligen Ferne eines Herbstabends aufdämmernde Bild einer Stadt. Und

daß diese Stadt am Meere liegt, lassen uns die zwei ersten Zeilen der zweiten Strophe mehr ahnen als sehen. Der Dichter steht hinter dem von ihm geschauten und gezeichneten Bild noch ganz unpersönlich; er sieht es gleichsam noch mit den Augen all der anderen, und die anderen können sehen, was er sieht! Nun aber reißt er mit den Daktylen der dritten und vierten Zeile das Ganze plötzlich an seine Person, bringt Bewegung hinein, macht sich selbst sichtbar auf der Bildfläche und zwingt uns, mit seinen Augen zu sehen, mit seinem Herzen zu fühlen:

Mit traurigem Takte rudert
Der Schiffer in meinem Wahn.

Ein meisterhafter Übergang, dem sich die letzte Strophe in der Hast einer Katastrophe anfügt:

Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor,
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor. . . .

Und wer beschwört diese Katastrophe, diesen plötzlichen Sturm auf der bisher kaum gekräuselten Wellenfläche der Empfindungen hervor? Die Sonne, die mit einem Male durch den Nebel bricht und durch dies jähe Aufleuchten vor ihrem Untergang die in weiche Dämmerfchleier gehüllte Stadt samt den an sie gebannten schmerzlichen Erinnerungen des Dichters gleichsam brutal enthüllt. Und nun wissen wir auch, weshalb dieses „leuchtend“ plötzlich so hart den bisher jambisch weichen Fluß durchbricht, warum es so dissonierend hingestellt als physisch empfunden ist. Ich möchte nicht bloß die Dilettanten, selbst die Dichter

möcht' ich nicht zählen, die in dem Wahn, korrekter vorzugehen, nicht lieber gesagt hätten:

Noch einmal hebt die Sonne
Sich leuchtend vom Boden empor —

Seine hätt' es ja auch tun können. Aber nicht an allen Klippen scheitert ein Odysseus. . . .

Berrät dies eine Wort in dem Heineschen Lied uns die Suggestion, unter deren Wirkung das Ganze empfangen und gestaltet wurde, so begegnen uns, haben wir einmal gelernt das Kunstwerk bis an die geheimnisvollen Quellen seines Werdens zu verfolgen, in der ganzen Lyrik der Weltliteratur, soweit sie eben Meister beherrscht, ähnliche Beispiele.

Seine am nächsten verwandt in dieser Beziehung ist Josef von Eichendorff. Ja man kann sagen, daß die Zaubergewalt der bis ans Ende festgehaltenen Stimmung in den besten seiner Lieder etwas geradezu narrotisches hat; daß wir noch lange, nachdem wir sie gelesen oder gehört, ihren Bann nicht loswerden und einzelne Worte darin über uns geradezu die Macht einer Zwangsvorstellung gewinnen, so daß ihre Wirkung immer nur eine gleichsam in einer Geraden fortlaufende ist, daß sie sich unterwegs weder differenziert noch zersplittert und die starke Persönlichkeit des Dichters — und nur diese — dem Hörer förmlich aufzwingt. Daher erklärt sich auch die Beeinflussung einiger unserer modernsten Lyriker durch Eichendorff; denn die Weltanschauung Eichendorffs selbst liegt — weiß Gott — so weit von der unseres Jahrhunderts, als ein Märchenschloß von einer Eisenbahnstation. Ein Beispiel das herrliche Gedicht „Mondnacht“:

Es war, als hätte der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt'.

Der Wind ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus!

Dies Gedicht beschwor durch die ihm innewohnende Suggestivkraft über ein mir bekanntes kleines Mädchen ein ganzes häusliches Schicksal. Die Kleine, welche ein vortreffliches Gedächtnis besaß und gerade lyrische Gedichte besonders gerne auswendig lernte, machte sich aus eigenem Eifer und um ihrer Erzieherin eine Freude zu bereiten, die „Mondnacht“ zu eigen. Beim Rezitieren des Gedichtes fiel der Erzieherin die etwas gewaltsame Betonung der Worte „so sternklar —“ in der letzten Zeile der zweiten Strophe auf, wobei in das Auge der Kleinen zu gleicher Zeit immer der Ausdruck seelischer Faszination trat, und sie die Worte vorher und nachher für dieses eine „sternklar“ gleichsam fallen ließ. Die Erzieherin wollte die ganze Zeile mehr ausgeglichen gesprochen haben und sagte: „So darfst du es nicht machen! Sag: So sternklar war die Nacht!“

Bergeblich! Die sonst so kluge Kleine beging an derselben Stelle jedesmal den gleichen Fehler; und als die Meinung des Vaters darüber eingeholt wurde und dieser etwas verb. meinte: „Ja weshalb jchnaldest du denn förmlich

vor Vergnügen mit der Zunge bei diesem „sternklar?“ brach die Kleine in Tränen aus, rief aber, vollkommen überzeugt von der Richtigkeit ihrer Lesart: „Aber Papa, deshalb weil die Sterne es doch machen, daß diese Nacht so schön ausschaut!“

Und wer sich der innigen Vertonung desselben Liedes durch Robert Schumann erinnern will, wird bald wissen, welch genialer Mann zugleich mit jenem Kinde dieser Suggestion unterlag; fühlt man doch auf der gleichsam vibrierenden Staccatobegleitung die zitternden Lichter des ganzen Sternenhimmels tanzen. Und als Vortragsmotto lesen wir die Worte: „Zart — heimlich“.

Ganz einzig hat es auch Lord Byron verstanden, selbst dort, wo er die Unmittelbarkeit der Empfindung durch irgend eine Reflexion störte, beide dessenungeachtet in einer einheitlichen Stimmung ausklingen zu lassen. So in dem vielleicht tiefsten Gedichte der „Hebräischen Melodien“: „An den Mond“.

Sonne der Schlummerlosen, bleicher Stern —
Dein schwermutvoller Strahl erzittert fern;
Du offenbarst die Nacht, die dir nicht weicht,
Oh, wie dir ganz des Glücks Erinn'ung gleicht!

So glänzt auch längst vergangner Tage Licht,
Es scheint, doch wärmt sein schwaches Leuchten nicht;
Das Aug' sieht wohl des Sterns Gestalt,
Scharf, aber — fern; so klar, doch ach — wie kalt!

Hier ist's der Mond, der tote Stern, der Scheinleber im Universum, der in dem Dichter Reflexion und Stimmung zugleich auslöst. Und wer nur den Zauber dieser kurzen acht Zeilen auf sich wirken läßt, der ahnt wohl nicht, welch weltumfassender Gedanken Frucht, welch tragischer Stimmung

Quintessenz sie sind. Der Mond, der mit erborgtem Lichte von einem Leben lügt, das er nicht mehr besitzt, aber vielleicht einst besessen hat; der als Träger erstarrter toter Kräfte in einer Reihe von Planeten dahinrollt, welche die gleichen Kräfte entweder schon zu blühendem Leben entfaltet haben, oder noch entfalten können — er wird dem Dichter zum Symbol der Erinnerung, die ja auch als Truggespenst des Gewesenen immer und immer sich die fatten Farben des Lebens anschminken möchte. Aber sie kann, ob sie auch ihr Licht von unseren Gedanken borge, nicht mehr erwärmen; und was sie uns zeigt, liegt, ob es auch scharf und klar ins Bewußtsein trete, doch weit jenseits der Grenze des wirklichen Daseins an der die geheimnisvollen Quellen des Blutes sprudeln und die Sonnenlinien der Zeit für ewig Totes und Lebendiges scheiden. Und mit dem toten Stern sieht der Dichter das tote Glück in die unendlichen Tiefen des Universums zurücksinken. Die kosmische Katastrophe fließt in eins mit der psychischen, wie es ja in der Tat für alles Leben eine gemeinsame gibt — den Tod.

Ich wollte, indem ich einige der edelsten Blüten der Lyrik vor Ihren Augen brach, von diesen Blüten auf die Wurzeln zurückgehen. Noch in keinem Jahrhundert ist vielleicht mehr über Poesie geschrieben und schreibend verbrochen worden als in diesem. Jedes, auch das niedrigste Gewerbe ist vor den unbefugten Eingriffen Unberufener gesetzlich geschützt. In den Künsten allein erleben wir das traurige Schauspiel, daß Leute, die von der schöpferischen Produktion oft keine Ahnung haben, und wenn sie sich an dieser veründigen, nur elendes Stümperwerk zu Tage bringen, die Grenzen des Dilettantismus als Norm aufstellen. Obwohl manches, was heute als Poesie gepriesen wird, mit dieser so wenig gemein hat, als irgend ein

obskures Tagesereignis mit dem, was wir unter Geschichte verstehen. Die Dichter von heute werden diese Probe aus der historischen Perspektive erst bestehen müssen, wie jene sie bestanden, von denen zu sprechen ich die Ehre hatte und die, jeder ein Herkules für sich, nach harter Lebensarbeit und oft tragischem Lebensweg die goldenen Früchte der Hesperiden gebrochen. Marmorne Heroen, ruhen sie jetzt. Aber sie können die Blicke aller Geschlechter ertragen; denn das ist ja eben Poesie: goldene Früchte vom eigenen Lebensbaume zu brechen für — andere!