

DIE FRAU

Herausgegeben
von
Helene Lange.

Verlag:
W. Moeser Buchhandlung,
Berlin S.

Die Frauenbewegung und die Zukunft unserer Kultur.

Von

Gertrud Bäumer.

Nachdruck verboten.

In den Osternummern der „Frankfurter Zeitung“ haben sich eine Anzahl von Kulturkämpfern: Politiker, Künstler, Vertreter der Wissenschaft, auf eine Anfrage der Redaktion über die Zukunft unserer Kultur ausgesprochen.¹⁾ Natürlich konnten sie von dieser Zukunft nicht insofern reden, als sie im Schoße des Schicksals ruht und abhängig ist von Kräften und Entwicklungen, die wir heute nicht voraussehen können, die, wie führende Geister und große Menschen, unberechenbar aus dem Dunkel der Zeit kommen, ungeahnte produktive Kräfte ins Spiel setzen und dem Kurs des geistig-geschichtlichen Lebens unvorhergesehene Wendungen geben können. Nur insofern kann von einer Zukunft unserer Kultur die Rede sein, als wir, die lebenden Menschen von heute, sie schaffen können durch bewusste einzelne oder gemeinsame Handlungen und Bemühungen. Nur von dem Stück Zukunft läßt sich sprechen, dessen Wurzeln wir in der Gegenwart schon erkennen können, das eine berechenbare Wirkung eben dieser Gegenwart sein wird. Und deshalb bedeuten die Antworten, die hier gegeben sind, eigentlich etwas anderes, als Prognosen dessen, was sein wird, nämlich Erklärungen darüber: was wollen die geistigen Führer unseres Volkes für eine zukünftige Kultur tun? Und in diesem Sinne gefaßt, liegt diesen Erklärungen ein Urteil zugrunde über Wert und Mängel unserer gegenwärtigen Kultur. Soweit Kulturpolitik getrieben werden kann, wird es doch darauf hinaus-

¹⁾ Geäußert haben sich: Peter Altenberg, Ferdinand Avenarius, Peter Behrens, Alfred v. Berger, Richard Dehmel, Georg Eßler, Ludwig Gurlitt, Julius Hart, Karl Lamprecht, Helene Lange, Rind-Sarwisk, Friedrich Naumann, Georg Simmel, Karl Scheffler, Bertha v. Suttner, Henry van de Velde.

Sprache Verstehen und Mitklang in weiten Kreisen gefunden hatte. Ja, Haydn mußte populär werden, denn seine Art brauchte keinen Dolmetscher. Sie rührte unmittelbar ans Herz, sie gab jedem etwas und ließ keinen teilnahmslos und gleichgültig. Seine tiefe Menschlichkeit und sein überlegener, feiner Humor wirkten lebendig durch seine Kunst. Er ist ganz und mit allen Fasern seines Wesens ein deutscher Meister gewesen, der Meister, der dem deutschen Volke seine große, sieghaft schreitende Nationalhymne schenken konnte. Ich will zum Schluß noch einen schönen Satz aus Schumanns Schriften anfügen, der wie ein Streiflicht noch einmal das berühren soll, was den Meister groß und unsterblich gemacht hat.

„Diese Sonnenklarheit! — himmlischer Wohlklang liegt in diesen Klängen, die nichts von Lebensüberdruß merken lassen, die nichts erzeugen als Frohsinn, Lust am Dasein, kindliche Freude über alles, und — Welch ein Verdienst hat er dadurch noch um die jetzige Zeit, diese krankhafte Epoche in der Musik, wo man so selten befriedigt wird!“ —



Rainer Maria Rilke in seinen Neuen Gedichten.

Von

Dr. phil. Helene Herrmann.

Nachdruck verboten.

Und sind nicht alle so, nur sich enthaltend,
Wenn Sich-enthalten heißt: die Welt da draußen
Und Wind und Regen und Geduld des Frühlings
Und Schuld und Unruh und vermunntes Schicksal
Und Dunkelheit der abendlichen Erde
Bis auf der Wolken Wandel, Flucht und Anflug,
Bis auf den vagen Einfluß ferner Sterne
In eine Hand voll Innres zu verwandeln.

(Rilke, Die Rosenschale.)

In diesen neuen Gedichten Rilkes¹⁾ tritt für den ersten Blick stärker noch als sonst die Fähigkeit hervor, das Einzigartige jeder Einzelercheinung gegen andere abzusehen und mit vollkommener Lebendigkeit auszusprechen. Es bleiben uns aus dem Buche gewisse Worte, gewisse erschöpfende und unvergeßbare Prägungen. Derselbe Dichter aber scheint jedes Element nur in der fortwährenden Bezogenheit auf andere zu erleben, in steten Vergleichen. Der Vergleich, der unser Gefühl hinnimmt, ist sein Hauptstilmittel, die Worte, die ihn einleiten, „wie“, „wie wenn“, „als wäre“, nicht wegzudenken aus seiner Sprache. Und diese Vergleiche sind nicht nur Brücken zwischen den Einzelementen des Daseins, sondern Wege, die ins Unendliche führen — in die Gottheit. In diesen innerlich verbundenen Seiten seiner Kunst gerade offenbart sich die eigenste Stellung dieses Dichters zum

¹⁾ Neue Gedichte von Rainer Maria Rilke. Leipzig, Insel-Verlag 1907. 104 S.

Leben, liegt das, was seine Kunst dem Vorwurf entrückt, sie sei nur technisch hochverfeinerte Aussprache von Seelenbewegungen unserer Zeit, die schon andere ausgesprochen hätten.

Die Einzelemente des Lebens sagen zwar bei ihm mit höchster Entschiedenheit aus, daß jedes „nur sich enthaltend“ sei: sie stehen in seiner Sprache in ihrer eigensten Eigenheit zuweilen fast gewaltsam da — und doch redet er eigentlich immer nur von einem: vom ganzen Sein. Das einzelne Bild, die Worte, die nach der einzelnen Erscheinung greifen, haben bei ihm — wenigstens in diesen Gedichten — eine ganz andere, viel länger aushaltende, mehr zupackende Macht als etwa bei Hofmannsthal, von dem er doch sprachlich vielfach abhängt, weil er im Gesamtgefühl des Lebens eine Strecke weit mit ihm geht. Wo aber träte bei Hofmannsthal, namentlich in seiner reinen Lyrik, eine einzelne Vision mit so viel lebensstrogenden Einzelzügen aus dem Gesamtfluß des lyrischen Empfindens heraus wie in diesem Bilde eines romanischen Kapitäls:

..... drin, gedrängt und rätselhaft
verschlungen, flügel Schlagende Geschöpfe:
ihr Zögern und das Plötzliche der Köpfe
und jene starken Blätter, deren Saft
wie Föhjorn steigt, sich schließlich überschlagend
in einer schnellen Geste, die sich ballt
und sich heraushält: alles aufwärts jagend...

Man möchte sagen, hier ist von Innen heraus die erstarrte Lebensgewalt des Ornamentes nachgeföhlt — und das Einzigartige der Erscheinung steht vor uns. Ober Gang und Blick des gefangenen Panthers:

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, das er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.
Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Man versteht vor solchem Bilde die Meinung der Sprache in dem Ausdruck „es hat ihn gepackt“. Wirklich, es ist, als ob die Erscheinung ihn eingesaugt habe, es ist, als habe er den Blick und Gang des Tieres in den eigenen Muskeln und Nerven erföhlt, um so den seelischen Sinn der körperlichen Erscheinung treffen zu können. Und wie stellt Rilke hier sein bedeutendes Gefühl für die charakterisierende Kraft von Rhythmen und Lautfolgen in den Dienst der Darstellung einer Erscheinung, wie ist in dem notwendig langgezogen zu sprechenden Gleichklang „Stäbe gäbe“ die Trostlosigkeit endlos dauernden Einerleis, einer tiefen Ermüdung sinnlich geworden, wie lebt die federnde Kraft des Ganges in den Stakkati der vorletzten Zeile, mit dem aus lauter einsilbigen Worten bestehenden Halbvers voll harter Laute „ist wie ein Tanz von Kraft“! Ja, eingesogen von der Erscheinung! Das ist ein Verhältnis Rilkes zu den Dingen. Es ist fast mehr als die suggestive Schilderung eines Einzelerlebnisses, fast wie ein ungewolltes, unbewußtes Symbol typischer Erfahrung, wenn er die Faszination durch den Blick des Raubtiers so gibt:

und wie dann plötzlich eine von den Katzen
den Blick an ihr, der hin und wider irrt,
gewaltsam in ihr großes Auge nimmt, —

den Blick, der wie von eines Wirbels Kreis
 ergriffen, eine kleine Welle schwimmt
 und dann versinkt und nichts mehr von sich weiß,
 wenn dieses Auge, welches scheinbar ruht,
 sich auftut und zusammenschlägt mit Tosen
 und ihn hineinreißt bis ins rote Blut —:

Genau so steht aber Rilke auch vor einer Schale mit Rosen. Er spürt das vollkommen Eigene jeder Blume, eigen in der Art, wie sie dasteht, sich neigt, sich entblättert, die eine in ihrer Oberfläche einer Fruchtschale gleich, die andere zartem Porzellan, die dritte feinem Battist ähnlich. Das nie Wiederholte der Einzelerrscheinung zieht ihn mit unwiderstehlicher Macht an sich: nur dies scheint er auszusprechen, — und doch, er redet nur in Vergleichen, er fühlt alles in fortwährender Beziehung zu anderm. Alles weckt ihm Erinnerungen an schon erfahrenes Leben. Und gerade dadurch erhellt sich ihm die Seele der Einzelerrscheinung. Das verschiedene Sichentblättern der Rosen wird ihm auf diese Weise hier ein Abtun der Hülle, dort ein Wegwerfen, dort ein Festhalten, bald eine Geberde der Scheu, bald eine des Übermutes. Alles in der Welt ist ihm Geberde, alles erinnert ihn an Haltungen, Blicke, Geberden, „die unser sind“, Vorgänge äußerer Art, die auf ein Inneres deuten. So erhellt jenes Erlebnis vor dem Tierkäfing, jener gewaltsame, einfangende Blick die mystische Wirkung voll sinnlicher Kraft, die mittelalterliche Bauformen ausüben:

So griffen einstmals aus dem Dunkelfein
 der Kathedralen große Fensterrosen
 ein Herz und rissen es in Gott hinein.

Es gibt keine Erscheinung für ihn, die nicht in diesem Sinne beseelt wäre. Das Daliegen einer Straßensucht kann Geberde sein:

Die Gassen haben einen sachten Gang
 (wie manchmal Menschen gehen im Gehen
 nachdenkend: was ist früher hier gewesen?)
 und die an Plätze kommen, warten lang
 auf eine andre, die mit einem Schritt
 über das abendklare Wasser tritt,

Wie sieht und versteht er die wirkliche menschliche Geberde und auch die stumme ungewollte Sprache von Gang und Haltung. Den Gang einer Erblindenden etwa, in dem schon die Loslösung von der Sichtbarkeit liegt, die sich bald ganz vollziehen wird:

als wäre etwas noch nicht überstiegen;
 und doch: als ob, nach einen Übergang
 sie nicht mehr gehen würde, sondern steigen.

Vor Bildwerken hat er fühlen gelernt, wie der Umriss eines Leibes ein Seelenzustand sein kann, und so vermag er, von der geschlossenen Gestalt eines Beters auf einem alten Bilde aufblickend, die Geste des Betens zu deuten:

Zu knien, daß man die eigenen Konturen,
 die auswärtswollenden, ganz angespannt
 im Herzen hält.

Wieder nicht gesehen, sondern erfühlt, von innen her. Und so sieht er denn auch die Bewegung in den Rosen. Ich kehre immer wieder zu diesem Gedicht zurück, nicht weil es so besonders vollendet wäre, im Gegenteil, sondern weil es gleichsam eine Beschreibung des typischen Vorgangs bei Rilkes dichterischer Konzeption ist.

Diese Bewegungen der Blumen sind ihm, wie er mit einem diesmal dichterisch recht unglücklichen Bilde sagt:

Geberden von so kleinem Ausschlagswinkel,
daß sie unsichtbar bleiben, ließen ihre
Strahlen nicht auseinander in das Weltall.

Hier sind wir bei dem Grundgefühl Rilkes. Von jeder Erscheinung aus laufen „Strahlen in das Weltall“. Er sieht nicht Blumen so und so gebogen, so und so gefärbt, sondern da ihm die Erscheinung immer Geberde ist, so sieht er gleichsam verkörperte Zustände, Arten zu sein. Er hat sie vielleicht schon einmal erlebt, anders vielleicht, verwirrt und dunkel, vielleicht auch in einer besonderen Klarheit. Hier aber stehen sie gleichsam als Geberde vor ihm, auf einen Augenblick herausgehoben aus dem Strom des Geschehens, in unnachahmlicher Reinheit dem Blick dargeboten. Diese Schale ist ihm also nicht angefüllt mit Rosen, sondern:

mit jenem Äußersten von Sein und Neigen,
Sinhalten, Niemals-Gebentönnen, Dastehn,
das unser sein mag: Äußerstes auch uns.

Dies ist das Entscheidende: Rilke sieht eigentlich nie Wesen, die etwas tun oder erleiden, er sieht Zustände, Arten des Seins in Wesen ausgedrückt. Sein Gefühl, dem die Zustände das Primäre sind, zieht hier die volle Konsequenz moderner Weltanschauung, derjenigen Seite wenigstens, die den Begriff der Person schon aufgelöst hatte in ein Weieinander von wechselnden Zuständen. Für Rilke gibt es eigentlich nichts mehr als: Arten zu sein, und so wird ihm jede Erscheinung eine Offenbarung des Seins, des tausendgestaltigen. Sein Empfinden löst sofort von einem Wesen, das er so oder so erblickt, den Zustand ab, den diese Erscheinung ausdrückt, und hebt ihn und ihn vor allem heraus. Man höre dies:

Bornige sahst du fladern, sahst zwei Knaben
zu einem Etwas sich zusammenballen,
das Haß war und sich auf der Erde wälzte.

Das Haß war! Der Zustand, die Art zu sein ist hier das „Wesentliche“, nicht die Wesen, die ihn erleben. Dies ist das philosophische Grundgefühl Rilkescher Dichtung, ein Pantheismus des Seins, der sich freilich mit der stärksten Empfindlichkeit für das Einzelement verträgt. In Rilkes Sprache kommt uns nun dieses Grundgefühl fortwährend zum Bewußtsein. Charakteristisch dafür ist, welche geringe Rolle bei ihm die Beiwörter, nach Novalis „dichterische Hauptwörter“, spielen. Er kann die Attribute nicht brauchen, denn Eigenschaften, Nuancen, Qualitäten eines Wesenhaften werden durch sie bezeichnet, und das ist es ja gerade, was vor seinem Blick sich in nichts aufgelöst hat. Ihre Rolle ist eingeschränkt zugunsten anderer Worte. „So griffen einstmals aus dem Dunkel sein der Kathedralen“, — er sagt nicht: die Dunkelheit, sondern: das Dunkel sein, er gibt den Ausdruck, der das Zuständliche noch ganz deutlich empfinden läßt, nicht denjenigen, der personifiziert. Es braucht nun wohl weiter nicht dargetan zu werden, daß es sich bei jener früher erwähnten Beseelung des Toten nie um „Personifikation“ handelt im landläufigen Sinne. „Mit jenem Äußersten von Sein und Neigen, Sinhalten, Niemals-Gebentönnen, Dastehn“ — die substantivierten Verbalformen, so gebraucht, syntaktisch so eingeordnet, wie Rilke es tut — und sie sind ein Grundelement seiner Sprache —, haben ihren verbalen Charakter eingebüßt, soweit, daß sie uns nicht mehr fühlen lassen, ein Tun oder Leiden gehe von einem Wesenhaften

aus oder sei daran geknüpft. Es sind bei ihm ganz und gar Worte des Zustandes im Gegensatz zu der Art, wie etwa Stefan George sie handhabt.¹⁾ Sie kommen dem philosophischen Bedürfnis Rilkes entgegen, das in allem Wesen und Tun zuerst Formen des Seins empfindet. Er weiß zuweilen, wenn er einmal aus andern künstlerischen Gründen das Substantiv braucht, wo eine substantivierte Verbform zur Verfügung stände, dem Hauptworte dennoch diesen Charakter zu leihen durch eine befremdende Verbindung mit einem Adverbium. Das schöne Gedicht „Orpheus, Eurydike, Hermes“, nicht nur in diesem Einzelzuge eine Dichtung der Zustände, sagt von der traumwandelnden Eurydike:

und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes
unenblich leise leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Indirekter möchte damit eine andere Sprachneigung Rilkes zusammenhangen, wie sie etwa in folgenden Versen — auf die Bewohner einer Nordsee-Insel — besonders stark, vielleicht zu stark hervortritt:

..... denn sie reden selten
und jeder Satz ist wie ein Epitaph
für etwas Angeschwemmtes, Unbekanntes,
das unerklärt zu ihnen kommt und bleibt.
Und so ist alles was ihr Blick beschreibt
von Kindheit an: nicht auf sie Angewandtes,
zu Großes, Rücksichtsloses, Hergesandtes,
das ihre Einsamkeit noch übertreibt.

Rilke scheint in diesen auffallend bevorzugten neutralen Formen den Reiz zu finden, daß sie allem, was sie benennen, noch eine Unbestimmtheit lassen, es nicht völlig eingrenzen, ihm Weite und Spielraum geben. Ihm, der eigentlich nur Zustände ausdrücken will, muß diese Wirkung willkommen sein, denn Zustände haben eben fließende Grenzen. Nur bekommen meinem Gefühl nach durch die allzu häufige Anwendung solcher doch immer etwas abstrakter Bildungen manche Gedichte noch mehr den Charakter einer Abhandlung, wenn auch einer künstlerisch geformten, eines Essais, den man in Prosa gern sähe, z. B. jenes oft genannte Gedicht „Die Rosenschale“. Nicht überall hat seine Poesie sich zu lyrischen Bildungen wirklich verdichtet. Man möchte auch zuweilen nach vollkommenen Strophengruppen solche entfernen, die über das eben Gebildete noch einmal schön reden, so etwa die Schlusstrophen des sonst herrlichen Gedichtes „Der Ulbaum-Garten“. Es ist doch manchmal bei ihm Rede, nicht innerer Gesang. Und da scheidet er sich von Hofmannsthal, an dem man ihn unwillkürlich immer wieder mißt. Ich hörte einmal sagen, bei Hofmannsthal singe das Gedicht zwischen den Worten. Die nicht ausgesprochene, in den Worten und Rhythmen nicht endgültig gegebene, sondern nur durch sie hindurchklingende geistige Melodie sei etwa in

¹⁾ Wenn George etwa sagt:

„Auf einmal fühlt ich durch die Bitternisse
und alter Schatten schmerzliches Vermodern...“

so ist hier im Gegenteil das Geschehen zum Wesenhaften umgewandelt, dadurch besonders, daß der substantivierten Verbalform ein Attribut, das Vorrecht des Hauptwortes, erteilt wird. Georges Sprache ist durchaus wesenhaft.

der „Ballade des äußeren Lebens“ recht eigentlich das Gedicht. Das ist bei Rilke nicht der Fall. Ich möchte ihn überhaupt als reinen Dyrker, wenn Dyrk die völlige Umsetzung unmittelbarer Gemütszustände in die Musik der Worte ist, nicht an die erste Stelle rücken, da wo die ganz großen, die unmittelbaren lyrischen Künstler stehen. Ich weiß wohl, daß er gerade die musikalischen Mittel lyrischer Sprache in seiner sehr delikatsten Wahl der Laute beherrscht. Aber es fehlt an jener äußersten Subjektivität, die nun einmal das Kennzeichen des Dyrkers bleibt, auch da, wo er sich selbst in fremdem Leben zu verstecken scheint. Rilke ist innerhalb der Grenzen des Dyrischen merkwürdig objektiv. Trotz jener Verwandlungsfähigkeit rückt er das Erlebte oft nachher wieder in eine Schau: „nun siehst Du, wie . . .“

Hofmannsthal hat, wie schon gesagt, sehr viel inneres Erlebnis mit ihm gemeinsam. Vieles davon hat er sprachlich so endgültig ausgeprägt, daß Rilke hier notwendig als Nachahmer erscheinen muß. Gerade in letzter Zeit ist es mehrfach gezeigt worden, wie eine Doppelheit des Gefühls die Dyrk Hofmannsthals nährt: einmal der Hochmut des unendlich beweglichen Gefühls, das sich mit allem einverstanden weiß und das da sagt: jedes Ding „hat seine große Schönheit nur empfangen, weil es durch meine Seele durchgegangen“. Auf der andern Seite gerade die scheu erliegende Angst dieser Bewegbarkeit, die die Welt nicht erlebt, sondern erleidet. Und man weiß, wie für Momente die Kraft da ist, aus dieser beglückenden Not der Seele eine Tugend zu machen. Es ist das Erlebnis, von dem Hofmannsthal immer wieder erzählt: jener Rausch der Konzeption, in dem er plötzlich für einen Moment „alles Lebens großen Gang“ in sich zu halten meint, den Wirbel alles Lebens in sich hineingerissen fühlt, „die Welt wie einen Mantel um sich schlägt“.¹⁾ Aber das ist bei Hofmannsthal die Lust und die Möglichkeit der Verwandlung, die Trunkenheit eines Zustands, der Hingabe und Hinnahme zu gleicher Zeit ist, das ist ein durchaus subjektives, rein im Gefühl verbleibendes Erlebnis, vielleicht das lyrische Begleiterlebnis der Schauspielkunst, die ja von der Seele fordert, daß sie in einem andern untergehe, aber nur um aufzuerstehen, die eine Hingabe bedeutet, welche im Grunde ein Anstichreiben ist. Wir begreifen, warum die Schauspielkunst immer ein Lieblingsymbol dieses Dichters gewesen ist. Aber die Verwandlungen selbst bleibt er uns schuldig, wenigstens in seiner reinen Dyrk. Diese nun gibt Rilke. Sein Verhalten zur Welt ist ein Schritt über Hofmannsthal hinaus, aber auf der gleichen Bahn. Wo ein Einzelnes Hofmannsthal ganz ergreift, da ist sofort jene allgemeinste Gefühlserfahrung da, und seine Seele spielt auf den beiden Saiten, der des Rausches und der der Angst. Rilkes Dyrk dagegen ist oft nahezu schlecht, die eines Epigonen, wenn er ein Gefühl ganz aus sich selber spinnen, rein lyrisch aussprechen soll. Fehlt es ihm an der letzten Kernhaftigkeit, Zusammengehaltenheit des Inneren? — Seine Seele ist „im andern“, sie ist nirgends so sehr in ihm, als „in allen Dingen“. „Alle Dinge, an die ich mich gebe, geben mich aus“. Das ist ihm die Berufung zum Dichtertum:

¹⁾ Julius Bab, *H. v. Hofmannsthal*, Westermanns Monatshefte 1908; E. Hilpert, *Zeitschrift f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Bd. 3: Eine stilpsychologische Untersuchung an *H. v. Hofmannsthal*.

Wie das Sterben will ich Dich durchbringen
 und Dich weitergeben wie das Grab
 an das Alles: allen diesen Dingen . . .

(„Sappho an Granna“).

Dort aber hält er seine Seele, er versteht sich durch das andere, er hat die Kraft der Verwandlung und die Kraft der Bergewärtigung, und so oft er in seinen Verwandlungen erscheint, ist er über das Epigontum hinausgewachsen. Was er aufgenommen hat an fremden Stilkräften, etwa die dunkle Macht Baudelaire'scher Sprache, Töne der französischen Dekadenz und zuweilen den ihm innerlich so fremden Stil Stefan Georges, hat er meist zu eigener Wirkung eingeschmolzen. Vor allem aber wird es in diesem Buche klar, wie er in seinen Thematiken kein Epigone mehr ist. Er hat sich gelöst von seiner früheren Vorliebe für das bloß Momentane, für das Überzarte und Dünne, und es sind die gewaltigen Möglichkeiten menschlichen Seins, an die sich dieser Dyrker zuweilen wagt. Das „Elbaumgarten“-Gedicht bringt unter der Form der völlig umgedeuteten biblischen Legende das ewig gültige Erlebnis des Menschen, der einen Gott verloren hat und sich für diesen Gott nun opfern soll. Und er hat da Worte von erschütternder Schmucklosigkeit, wie er den Menschen zu diesem verlorenen Gotte sprechen läßt:

und warum willst Du, daß ich sagen muß
 Du seist, wenn ich Dich selber nicht mehr finde.
 Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
 Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
 Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.
 Ich bin allein mit aller Menschen Gram,
 den ich durch Dich zu lindern unternahm,
 Der Du nicht bist. O namenlose Scham . . .

Und das Gegenbild: Der Mensch, der sich in seinem Willen mächtiger fühlt als sein Gott, der sich seinen Gott kürt und ihn mit seinem Willen zwingt. Wieder mit kühnster Umdeutung der biblischen Mythe in „Josuas Landtag“:

Und wieder waren Tausende voll Staunen
 wie an dem großen Tag vor Jericho,
 nun aber waren in ihm die Posaunen,
 und ihres Lebens Mauern schwankten so,
 daß sie sich wälzten vor Entsetzen trüchtig
 und wortlos schon und überwältigt, eh
 sie's noch gedachten, wie er eigenmächtig
 zu Gibeon die Sonne anschrte: steh!
 Und Gott ging hin, erschrocken wie ein Knecht
 und hielt die Sonne, bis ihm seine Hände
 weh taten, ob dem schlachtenden Geschlecht,
 nur weil da einer wollte, daß sie stände.

Einen mächtigen Schritt haben hier Sprache und Rhythmus gewonnen, alle Mittel sind angespannt. In dem Vers: „zu Gibeon die Sonne anschrte: steh!“ — wie wirken da die drei einander folgenden betonten Silben, wie wirkt die notwendige Atempause zwischen den beiden Betonungen am Schluß. Und die unerhörte Kühnheit der in der Schlußstrophe im Widerspruch mit der biblischen Auffassung gewedten Vorstellung, wie ist sie unterstützt von der lautmalenden Kraft dieser harten Lautfolgen: „ob dem schlachtenden Geschlecht“.

Was in diesen Versen ein heftiges Vorwärtsdringen ist, das lebt auch sonst als unablässige Bewegung in Rilkes Dichtung. Bewegung hat er überall, nur meist

ein stilleres Fließen und Immerweitergehen. Sehr stark trägt dazu bei die Wirkung des bei ihm so häufigen Enjambements, das den Fluß der Sprache unablässig über Versgrenze und Strophengrenzen treten läßt. In seinem reichgestalteten Periodenbau birgt sich oft Wichtiges in einem Nebensatz, am Ende der Periode, so daß unser Gefühl darauf zueilt, als erblickten wir ein fernes Ziel ganz am Ende einer Allee. Bewegung ist auch sonst in der Sprache, Regsamkeit. Sie ist der all-einschlüpfenden Seele biegsames Mittel. Sie ist nicht wie die Sprache Stefan Georges von Übergangsloser Dichtigkeit, sondern voller Vermittlungen und Übergänge, regsam in den Gelenken. Es ist eine Sprache, die in ihrem Wesentlichen nicht einzig auf dem Boden einer starken eigenkräftigen Seele gewachsen ist, die ihren Kern in sich hat. Es ist vielmehr die bewegliche und an vielen Orten genährte Sprache eines Kulturmenschen. Aber man merkt, daß sie auch da, wo sie im Gespräch des Alltags etwa gebraucht wird, wissen würde, nicht Verständigungsmittel sondern Ausdruck einer einzigen Innerlichkeit zu sein. Und das ist sie im Gedicht. Man höre nur, wie er manchmal wirken kann durch die Wahl eines ganz „unpoetischen“, „stimmungslosen“ Wortes. Aus dem Gedicht „Der Fahrenträger“:

Er aber trägt — als trüg er eine Frau —
die Fahne in dem feierlichen Kleide.

Dicht hinter ihm geht ihre schwere Seide.

Dieses farblose Wort „geht“, das sich ganz und gar darin erschöpft, eine aktive Bewegung, die Bewegung eines Lebendigen zu bezeichnen, war hier das einzig wirksame. Wo bliebe die unglaubliche Lebendigkeit der Vorstellung, wenn hier ein poetischeres Wort, ein „rauscht“ etwa stände?

In der Vorrede zu seiner deutschen Shakespeare-Übersetzung spricht Friedrich Gundolf davon, daß unsere Sprache in ihrer letzten Entwicklung „europäischer“ geworden sei. Das bestätigt uns die Art, wie ein moderner Dichter wie Rilke das Fremdwort braucht. Schon Frühere haben gewußt, unbekümmert um Puristenverblendung, mit dem Fremdwort dichterische Wirkungen zu erzielen. Aber wenn etwa Feine Fremdworte braucht, so will er damit Kontrastempfindungen hervorrufen, Eindruck absichtlicher Rässigkeit oder irgendwelcher ironischen Überlegenheit. Denn das Fremdwort ist eben doch noch ein Fremdling in seiner Sprache und von geringerem poetischen Bürgerrecht. Heut ist das anders. Rilke braucht in seiner erfahrenen Sprache Fremdworte völlig unbefangen um ihrer unerseßlichen Gefühls- und Sinnwerte willen. Freilich nicht immer wirkt das unbefangen, sondern auch wohl wie eine Art bewußten Experimentes, wenn er sogar Fremdworte von einem trivialen Beiklang, ohne sich um die Beseitigung dieser Nebentwirkung zu bemühen, herausfordernd in eine Reimstelle rückt, in einem Enjambement exponiert.

Wir haben dieses Dichters viel bemühte und glückliche Arbeit an seiner Kunst nun seit Jahren verfolgen können. Er sagt wohl auch in diesem Buch nicht sein letztes Wort. Vieles ist ungleichwertig in der Selbständigkeit, ungleichwertig auch in der Art, wie Eigenes und Echtes zu Gestalt gekommen ist, aber was an Neuem und Bollendetem als Ernte dieses Buches bleibt, ist doch sehr viel, und der diese Gedichte schrieb, ist ein Mann, in dessen Kunst ein nicht geringer Teil vom Seelenwesen unserer Zeit sich rein ausgedrückt hat.

