

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

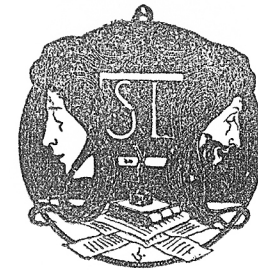
IN GRUPPEN-
UND
EINZELDARSTELLUNGEN

BAND IX

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ARTHUR MOELLER-BRUCK

STILISMUS



1901
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

Nemt Frouwe Disen Kranz.

Jeder Stilismus ist zunächst Gegensatz von Impressionismus. Wohl kann der Letztere auch Stil haben, aber darüber entscheidet dann das Maass des Wertes, nicht des Verfahrens. Als Verfahren ist er die Kunst des Punktes, während Stilismus durchaus die der Linie ist. Sodass die Vertreter und Verkünder der einen technischen Spielart von denen der anderen wechselseitig geradezu behaupten und mit einer gewissen persönlichen Berechtigung auch behaupten dürfen: ihr Wollen und Wirken bedeute die Unkunst.

Ich sage ‚dürfen‘ — wenn nämlich die Betreffenden den eigenwillig starren Parteilblick haben, der in Kampfzeiten der Noch-nicht-Anerkennung allerdings not thut und dann eine Fülle von draufgeherischem Zielbewusstsein in sich fasst. Sonst aber, sobald durchgesetzt ist, was durchzusetzen war, bezeichnet

er nur einen beträchtlichen Mangel an Vielseitigkeit. Und ist überhaupt für die, welche nach allgemeiner Kunsterkenntnis streben, gleich einer Brille aus Fensterglas, durch die man ästhetische Gemeinplätze von Ewigkeitswert höchstens in scharfer Tagesbeleuchtung sieht.

So ähnlich wird man einst die Spezialästhetik Holzens empfinden, und einige der Theoreme, die mit dem Namen Stefan George verknüpft sind. Indess sich heute beider Anschauungen mit all ihren Voraussetzungen und Folgen — auf die ich vom Impressionismus aus schon kam und vom Stilismus aus später kommen werde — noch sehr feindlich gegenüberstehen, wie ich andeutete, und als solche denn auch thatsächlich unvereinbar sind.

Doch was heisst es: als solche? Theoretisch Alles — Praktisch Nichts. Und die Endfrage aller Kunstbetrachtung ist die nach der Wirkung. Da aber ist es gewiss, dass sie ein Impressionist so gut wie ein Stilist vermitteln kann. Weshalb einem Dichter gegenüber, der nur auf Wirkung ausgeht und der dabei aus der Art, wie er sie erreicht, kein besonderes Prinzip macht, in Allem, was den einen Typus von dem anderen trennt, Rechnung kaum getragen zu werden braucht. Im Gegenteil, jedes Augenmerk ist auf das zu richten, was kraft eben

dieser Wirkung zwischenher möglicherweise noch gemeinsam ist.

So zeigt es sich im Falle Otto Julius Bierbaum, dass Impressionismus und Stilismus in praxi noch nicht einmal Gegensätze zu sein brauchen, dass der letztere aus dem ersteren hervorwachsen und zu ihm, wie zu seinem Vater, in einem gewissermassen sprosshaften Abhängigkeitsverhältnis stehen kann.

Nach seiner ganzen Entwicklung ist Bierbaum durchaus ein Stilist zu nennen. Doch sein erstes Buch Lyrik nannte er »Erlebte Gedichte.« Und diesen Titel schon durfte nur einer wählen, der ein Erschöpfer der Eindrücke sein wollte, die ihm die unmittelbare Welt der in ihrem dinglichen Kernpunkt gesehenen Thatsächlichkeiten bot, und nicht die mittelbare der in ihrem symbolischen Umkreis geschauten Vorstellungen. Womit natürlich nicht behauptet werden soll, dass die Gedichte eines Stilisten nicht auch »erlebt« sein könnten. Er wird sie, meine ich, nur niemals so nennen, da der Schwerpunkt seines Schaffens mehr jenseits der menschlichen Umsetzung von Natur in Kunst, weniger in dieser Umsetzung selbst liegt; zum mindesten ist die Wegstrecke zwischen Konzeption und Formgebung eine längere, als beim impressionistischen Künstler. Der alte ewige

Unterschied: Einer arbeitet nach dem Modell, stenogrammhaft. Der andere aus dem Gedächtnis heraus, vergleichsweise und in Erinnerung an eine ideale Einheitssumme aller nur möglichen Modelle und Modellvariationen eines Vorwurfs — und dann mit synthetisierender Auswahl.

Bierbaums sprachschöpferisches Bewusstsein ging in den »Erlebten Gedichten« also auf die selbstherrliche Form, die auf nichts als auf die Natur verpflichtet ist. Während ihm die vorgeschriebene, an irgend eine gesetzmässige, etwa in bestimmter Weise schöne, strenge u. s. w. Anschauung der Natur gebundene Form mechanischer Akademismus war und blos ein Ding zum Ueberwinden. Wie er denn auch damals keinem näher stand, als Liliencron, der dieses Ueberwinden grade gründlichst besorgt hatte.

Die »Erlebten Gedichte« zeigen die, ich möchte sagen: technische Wahlverwandtschaft zwischen beiden Dichtern deutlich. Nur, dass Bierbaum vorerst noch mehr Schüler ist: Liliencrons und der Natur selbst. Man fühlt ordentlich mit, wie er zeitgemässe Behandlung der deutschen Sprache, lautliche Selbständigkeit lernt. Wie er stetig und sicher die anerzogene Abhängigkeit von metrischen, strophischen und Reim-Mustern löst und sich so die Möglichkeit schafft, in

Freiheit auszudrücken, was Natur und Leben in ihn gelegt haben.

Dieses freilich, das Menschliche, Bierbaums Naturell war ein durchaus anderes, wie bei Liliencron. In den »Erlebten Gedichten« kündete sich der Unterschied wohl schon an. Aber ganz klar im fertigen Persönlichkeitsstil wurde er erst mit Bierbaums zweitem und bisher letztem Gedichtbuche: »Nemt Frouwe Disen Kranz« — zu dem das erste in der Entwicklungsperspektive so nur die Vorbereitung und den Uebergang bildet.

Es ist eigentlich auffallend: Den besagten technischen Dienst hat Liliencron ausser Stefan George und Hofmannsthal allen Lyrikern erwiesen, die zwischen Conradi und Mombert in unserer Epoche heraufkamen; ob sie sich dessen nun bewusst waren oder nicht! Aber seine kindlich heldenhafte Lebensanschauung ist auf keinen übergegangen. Wenigstens nicht rein. Denn wo sie sich doch einmal umsetzte, fortsetzte oder gar vertiefte, da geschah's in einer so individuellen, von Grund auf verändernden Weise, dass beide, Urbild und Umsetzung, nur allerpassivste Momente mit einander gemeinsam hatten; wie: sie widersprachen sich nicht grade, bestätigten sich gegenseitig u. s. w. Ich weiss natürlich, es ist das Unvermögen Liliencrons, sein reiches Innenleben durch

fertige Formeln zu suggeriren. Aber anderseits ist dieser herrliche Mensch so sehr und ganz Zeitausdruck, dass man hätte annehmen können, es würden sich wenigstens ähnliche Temperamente finden. Doch sie kamen nicht.

Immerhin ist Bierbaum noch derjenige, der ihm am ehesten ähnelt. Nicht sowohl deshalb, dass beide als kulturelle Persönlichkeiten, als Menschen ein und derselben Zeit — wie so viele heute, Schaffende und Genießende — eine edle Daseinswilligkeit und Lebensfreude teilen. Sondern weil dieser ihr Optimismus das gemeinsame Besondere hat, dass er im Gegensatze zu dem so manches Zeitgenossen aus der Einfalt kommt, und nicht aus der Ueberwindung irgend eines problematischen Elementes. Man vergegenwärtige sich im Gegensatze zu beiden Nietzsche, bei dem der Optimismus intellektuelle Extase heisst. Und Dehmel, dessen Lebensbejahung die Folge einer ernsten Erkenntniss des Leben-müssens ist und in der Daseinsbrunst seine chaostiefen Wurzeln hat.

Freilich, oberhalb dieser Basis, als Naturliche, wie ich sagte, da trennen sich auch Liliencron und Bierbaum sofort wieder. Da hat die Heiterkeit des ersteren meist einen schweren erdhaftenden Ton, ist norddeutsch helldunkel; den Hintergrund beleben oft die Gespenster des Flachlandes, wenn sie auch

den festen Schritt des Dichters nicht aus der sicheren Bahn zu bringen vermögen. Aber sie sind doch da und das Wort vom Spökenkieker im »Poggfred« dürfte innerste seelische Selbsterkenntnis sein, eine starke Teilwahrheit über einen Dichter sagen, der Rausch und visionäre Weisheit so seltsam zu mischen versteht. — Während die Heiterkeit Bierbaums Leichtigkeit ist, Erdfreiheit, Tanz, Verzierung des Lebensreigens, Silber auf himmelblauem Grunde. Sie kann wohl getrübt werden, aber dann schreit sie nicht auf, sondern vertieft sich zur Melancholie, einer geradezu antiLiliencronschen Stimmung, und hat immer noch — in diesem Worte liegt, scheint mir, der ganze Bierbaum —: die Grazie.

Man könnte vielleicht sagen, es teilen beide Dichter das Kindliche, aber im Heldenhaften, da ist Liliencron ein Recke und Bierbaum mehr troubadourhaft ritterlich.

Wie das in dem Worte Grazie ja schon liegt. Ueberträgt man es vom Menschlichen aufs Formale, so kommt man Bierbaum auch dort näher und hat so etwas wie den Grund, warum er kein Impressionist bleiben konnte: Denn Grazie fordert Linie, des Stilisten höchste Tugend.

Wohl kann auch ein Impressionismus linear wirken. Wenn zwei oder mehr Punkte

so unfehlbar und zueinanderstehend gegeben sind, dass sie sich im inneren Gesicht des Lesers, Schauers, Hörers unwillkürlich miteinander verbinden. Aber das ist ein Moment, das sich in Kunstwerken aller Zeiten findet und nur die gewöhnliche Voraussetzung eines plastischen Effektes bedeutet, der mehr durch Andeutung als durch Ausführung erzielt ist. Der moderne, der bewusste Impressionismus ging weiter und suchte mit äusserster Folgerichtigkeit den Punkt als solchen und zwar so zu geben, dass er typisch für das Ganze stand, zu dem er gehörte; nicht nur für einen Umrisssteil, sondern für den vollen Inhalt, das Wesen selbst. Wenn zum Beispiel Holz in einem seinerzeit mitgeteilten Gedicht (das Mondlichtstimmung hat, also Linie sehen lassen könnte) sagt: »Hinter den Bahndamm verschwindet eine brennende Zigarre, ein Pfingstkleid« . . . d. h. wenn er für Liebespaar, für die Figur eines Mannes plus der eines Mädchens einfach setzt: Glühpunkt plus frühlingfarbener Fleck, so ist das ein Triumph des Punktes in diesem neuen Sinne.

Bierbaum hat in seinem »Nemt Frouwe Disen Kranz« Pointillismen beider Art. Aber sie sind ihm stets nur Mittel zu diesem Zweck: Linie wirklich zu ziehen. Mittel insofern, als er, um eine derartige Linie

etwa noch stärker, schwingender hervortreten zu lassen, wohl hin und wieder eine scharf punktive Wendung einfügt, oder sie, um so die Linie noch voller als Kontur zu beleuchten, auch ausserhalb — gleichsam als Glühkörper — hinsetzt.

Auf Deutsch statt auf Aesthetisch: Bierbaum stellte seine Gedichte jetzt weniger fest, als dass er sie erzählte, sang; und behielt sich dabei nur die Freiheit vor, die Improvisation — so kann man sein Schaffen wohl nennen, trotzdem er auf den Ausdruck stets die wählerischste Sorgfalt und Feile verwendet — an besonders Wirkung erheischenden Stellen durch direkte Nuancen zu unterbrechen; gewissermassen dadurch, dass er plötzlich aus dem fliessenden Imperfektum ins anschaulichere Praesens fällt — sinnbildlich gesprochen, doch auch wörtlich wohl nachweisbar.

Jedenfalls überwiegt im Gesamteindruck seiner Gedichte das Impressionistische nicht; und in einem einzelnen Poem auch nur höchst selten einmal. . . Und jedenfalls ist das, was ich seine ‚wirklich gezogene‘ Linie nenne, durchaus in der Melodie zu suchen, nicht aber in der Bildwirkung.

Es ist eine häufige Erfahrung und ein geläufiges Handwerksmittel des modernen Aesthetikers, dass Art wie Grad der Be-

ziehung eines Dichtstils zu den Schwestern sein Wesen bestimmt. Von Bierbaum gilt, dass seine Linie zu neunundneunzig Teilen in Abhängigkeit von dem tonwertlichen Tempo steht, das er seinen Stoffen jeweilig vorschreibt und mit dem er ihre Hebungen und Senkungen zu einer Einheit zwingt, die musikalische Harmonie ist. Daneben finden sich dann zu einem Teil die besagten impressionistischen Anschauungswerte, und sie haben den Rang etwa von notwendigen wirkungerhöhenden Dissonanzen — eben im musikalischen Sinne.

Und wenn sich seine Grazie natürlich auch zunächst immer als sichtbare Bewegung äussert, als rhythmisch verschlungene Komplikation von Erscheinungen, die wir vorwiegend ihrer Farbe und äusseren Form nach kennen, so herrscht doch darüber und mit Unantastbarkeit ein festes Metrum, das durchaus von klanglichen Substanzen gebildet ist. Ein Metrum, das die geschmeidige Kraft hat, sich den anderen, den sozusagen gesichtlichen, den substanzialen Substanzen diktatorisch einzuordnen, das ihnen erst die Bewegungsmöglichkeit giebt, diese Bewegung verdeutlicht, sie gleitend, tanzend, schwingend, wirbelnd macht. So, dass sie bloss das stoffliche Material, kaum das Gerüst abgeben; dabei aber immerhin veranlassen, dass Bierbaums Lyrik

einen festen Rückhalt in der Welt des Wirklichen hat, und zugleich verhindern, dass er, wie's bei Stéphane Mallarmé, und auch manchmal bei Stefan George vorkommt, in Klangherrlichkeiten ausschweift, die phonetische Phrasen sind, weil ihnen das sachliche Korrelat fehlt. Und selbst da zeigt es sich noch, wo auch Bierbaum einmal zum reinen Kunstdichter wird, der mit den Formen und ihren Tonarten wie mit einem Berechnungsspiel verfährt . . .

Mit dieser absoluten Kongruenz von Melodie und Linie blieb Bierbaum so recht in der Tradition der deutschen Lyrik. Oder vielmehr, da er die Tradition in den »Erlebten Gedichten« ja neuzeitlich durchbrochen hatte: er stellte sie in »Nemt Frouwe Disen Kranz« wieder her, setzte sie über den Impressionismus hinaus und nur noch bereichert an ihm weiter fort.

Aber während andere Dichter, Liliencron selbst, die gleich Bierbaum den nackten Impressionismus in ähnlicher Zielrichtung überwandten, zu einem Formstiel kamen, der zunächst Persönlichkeitsstil war, wählte er gewisse Formen, deren Ausdrucksfähigkeit bereits erprobt, und wandte auf sie alsdann seine Persönlichkeit an. Und da er ein Zeitgemässer war, Einer, der Zielen der Zukunft entgegenlebte, der obendrein ja von seinen

Lehrjahren her wusste, was technische Freiheit war, Unabhängigkeit von jeglichem Original aus Abhängigkeit von der Natur, so wurden notwendig neue Formen daraus. Es ist, als ob die alten Muster — man muss annehmen, dass sie jahrelang des Dichters literarische Lieblinge gewesen sind und sich ganz in seine Fühlweise eingeschmeichelt haben — dadurch, dass sie in eine lebendig formende Hand kamen, wieder wach und warm wurden und sich noch einmal an dem selben alten Dasein, dem man sie früher entnommen, in seiner neuen jungfrischen Aeusserung erfreuten.

Immerhin — das Unternehmen war gefährlich. Ein Gran Persönlichkeitsberechtigung weniger und es wäre mit Unfehlbarkeit missglückt. Wie wir das — allerdings mit meist mehr als nur einem Gran, nämlich überhaupt keiner Persönlichkeitsberechtigung — eine Epoche vor Bierbaum erlebten, da Epigonen, deren Gedichte sich zur echten Lyrik verhielten wie etwa ein Oeldruck zur Malerei, mit traditionellen Versformen nur Unfug trieben. Bei Bierbaum wuchs das Wagnis auf wirklich schöpferischem Boden, resultirte geradezu aus der Praedestination zum Gedicht: dem Gefühlsüberschwang.

Man soll es nicht gering anschlagen, aber wenn irgendwo, dann gilt es von dem for-

malen Element in der Kunst, dass es bildnerisch, sozusagen manuell leichter ist, ein Neues zu schaffen, als ein Altes und im Missbrauche Schlechtgewordenes neu und gut zu machen. Das Erstere wird in der Entwicklungsperspektive vielleicht grandioser bis zur Vermessenheit dastehen. Aber es schafft sich von selbst und schafft sich unfehlbar. Mags zunächst auch den immer nötigen Vorgängern, Conradi heute, nur unzureichend oder einseitig gelingen! Das ist dann ihre persönliche Tragik, die freilich dadurch wieder wettgemacht wird, dass ihre Versuche mit den ausschliesslich neuen Formen noch bei ganz geringem Erfolge interessant sein können und den Stil dieser Tragik, Experimentirstil, Stürmerunddrängerstil haben. Während bei Wiederanwendung alter Formen eine Mischung erzielt werden muss, die unter allen Umständen so rein ist wie neu. Man hat da die Forderung des bedingungslosen Meisters. Eine Nuance Antiquirtheit — und es wird schon gleich nicht mehr mit ihm zu rechnen sein, er wird ausgesprochener Epigone genannt werden müssen, ausschliesslicher Epigone und mustergiltiger Leyermann. Anderseits aber, gelingt das Experiment mit alten Formen, so ist den betreffenden Dichtern damit zugleich eine grössere Gewissheit gegeben, dass der Stil, den sie herstellen, so-

fort als solcher erkannt werden und sich lange als solcher behaupten wird. Denn was sie aufnehmen, ist ja die Rundung, Prägung — das spezifische Resultat. Indess ausgesprochene Progenen sich den Glauben an ihren neuen Stil immer erst langwierig erzwingen müssen. Sich mit den Mitteln der Vergangenheit organisch zwischen Ausgang und Ziel einer Epoche stellen und so Epigone und Progone zugleich sein, bedeutet deshalb immer mehr einen Glücksfall: ein seltenes Zusammentreffen von zeitgemäßem Menschentum, zeitgemäßem Formsinn und andererseits einem feinsten nachfühlenden Verständnis der phonetischen Werte, die einer oder mehrere alte Meister hinterliessen, sowie einer gewissen Hochachtung vor diesen Werten, einem angeborenen Taktgefühl, das zusammen mit den beiden erstgenannten Momenten verbietet, einfach nachzuahmen.

Bierbaum ist ein solcher Glücksfall. Nicht der einzige heute. Wir haben neben ihm noch Stefan George und Hofmannsthal. Bei denen liegt er vielleicht etwas komplizierter. Aber es gilt doch auch, dass in ihnen ein gewisser und — sie kommen ja nicht von Liliencron — wohl nur noch weit stärkerer Prozentsatz von eigentlich abgethanen Formfaktoren mächtig ist, und sie trotzdem einen Stil brachten, der fest in dem unserer Zeit

steht, bzw. sich selbst diktatorisch in ihn hineinstellte.

Dies und seine formbezügliche Korrespondenz: dass der Stil eben »Stil« hatte, eine neue Sonder-Einheitlichkeit der deutschen Sprache war, ist auch bei Bierbaum das Entscheidende.

Niemals, dass Metrum, Strophe und Reim — um deren Anwendung handelt es sich ja in der Hauptsache — mechanisch wirkten; mögen sie noch so uralte und altbekannt sein und dabei von Bierbaum noch so streng gehandhabt werden: irgend eine feine unterirdische oder auch wohl jähe überraschende Art der Anwendung wandelt sie aber auch ganz und gar um und schafft mit ihnen das doch wieder Nochnichtdagewesene, auf das es allein ankommt.

Niemals auch, dass dieselben Vorstellungswerte, die in den Händen der Epigonen Requisit und Kulisse geworden waren, ihrer natürlichen Wirkung entbehrten, hölzern, blechern wirkten!

Das zeigt sich namentlich in den Gedichten, die dem Buche seinen minnesängerlichen Namen gegeben haben und aus der Neigung gekommen sind, den Ton Walters von der Vogelweide aufzunehmen. Oder vielmehr, eigentlich ist es wohl der realistische Neidhart von Reuenthal, der da neu auflebt;

wenigstens erinnert an den eine grössere Derbheit in der Diktion, namentlich sobald etwas malerisch zu veranschaulichen ist. Die Melodik mag freilich stets die Walters sein.

Hier so eine kleine Kostbarkeit, die stofflich und metrisch ganz gewiss nicht neu ist, und die es doch in just dieser Fassung noch nie gegeben hat:

Tanzlied.

Es ist ein Reihen geschlungen,
Ein Reihen auf dem grünen Plan,
Und ist ein Lied gesungen,
Das hebt mit Sehnen an,
Mit Sehnen, also süsse,
Das Weinen sich mit Lachen paart:
Hebt, hebt im Tanz die Füsse
Auf lenzeliche Art.

Aber Bierbaum liess es nicht dabei bewenden, an die mittelalterliche Epoche, an die Lieder der Fahrenden und das Volkslied anzuknüpfen. Er ging weiter. Und wenn man sie ein wenig in Bausch und Bogen nimmt und von Protestantisch-Pathetischen, von spezifisch Lutherischen, spezifisch Schillerischen einmal grundsätzlich absieht, dann kann man geradezu behaupten, dass er in seinen lyrischen Stil die Tradition der gesamten deutschen Lyrik sammelte. So klang er an Matthias Claudius an. So baute er

das Metrum der Bürger, Goethe, Droste-Hülshoff aus. So bekam er zuweilen selbst metrische Anregungen von Heinrich Heines sentimentalischer Eleganz. Bis wieder hin zu Liliencron, von dem er ausgegangen war; ich denke da an die entzückenden Waschermadllieder, an »Aus der Herrgottsperspektive« u. s. w.

In all den betreffenden Gedichten — wie auch in denen, wo er an Dürer erinnert, holzschnittartig, steil altfränkisch wird, wo er die Pansehnsucht Böcklins, den Heimatfrieden Thomas hat: immer sind Urbild und eigene Ursprünglichkeit einander gleichwert. Keines von beiden ist je blosses Zuthat. Und nie, dass eines von ihnen das Uebergewicht bekäme.

Wobei zu dem Worte Urbild noch zu bemerken ist, dass er einen einzelnen Bestandteil desselben unerweitert, unumgegossen kaum einmal nachlebt. Ich denke an das Metrische etwa. Höchst selten, dass er ein überliefertes Mass einfach nimmt und ihm so wie es ist einen neuen Inhalt zu Grunde legt. Zum mindesten würde der Strophenbau dann ein neu hineingetragener sein oder die Reimfolge irgend eine individuelle Nuance erhalten.

Meist aber braucht Bierbaum bloss einen Akkord anzuschlagen, der die Erinnerung an

einen alten Stil, Kultur- wie Persönlichkeitsstil, weckt und als durchgehender Begleitakkord wach hält. Ihn genau zu bezeichnen ist schwer. In der Regel erkennt man ihn nur an dieser seiner Wirkung: dass er eben vergangene Zeiten heraufklingen lässt. Ich will dazu noch eines der schönsten Gedichte Bierbaums hier folgen lassen:

Die schwarze Laute.

Aus dem Rosenstocke
Vom Grabe des Christ
Eine schwarze Laute
Gebauet ist;
Der wurden grüne Reben
Zu Saiten
Gegeben.
Oh wehe Du, wie selig sang,
So erossüss, so jesusbang,
Die schwarze Rosenlaute.

Ich hörte sie singen
In mailichter Nacht,
Da bin ich zur Liebe
In Schmerzen erwacht,
Da wurde meinem Leben
Die Sehnsucht
Gegeben.
Oh wehe Du, wie selig sang,
So jesussüss, so erosbang,
Die schwarze Rosenlaute.

Der Mystik dieses Stoffes wäre jede christ-

liche Kunst fähig. Aber was ist es, das dem Gedicht einen Zauber giebt, der durch und durch deutsch-mittelalterlich und so ganz und gar antiromansisch, im besonderen antiitalienisch ist? Ein literarisches Urbild zu ihm dürfte es nicht geben. Und doch wiederum ist es nicht zu denken, dass es ohne ein solches, direkt aus unserer modernen Zeit heraus entstanden sein solle!

Nun, es wird eine Summe von Urbildern, sprachlichen, bildlichen, klanglichen sein, die in Bierbaums Blut steckt.

Denn seine Meisterhaftigkeit muss ja wohl einen tieferen Grund, persönlicheren Grund haben, als der der blossen artistischen Gewandtheit wäre. Gewiss spricht auch bei ihm viel bewusst Aesthetisches mit. Aber es ist doch nicht so sehr die spielerische Liebhaberei, als die Herzwärme, die ihn zu seinen Stoffen zieht und die Art der Stoffbehandlung veranlasst. Es ist die ursprüngliche Macht und der Gefühlsreichtum der deutschen Rasse, die so stark in ihm aufgespeichert liegen, dass er ihre Sprache beherrscht, als wenn sie — in Flektion, Anpassungsfähigkeit, Wortkraft und sinnfälliger Anschauung — von einem bestimmten Zeitpunkte ab nicht mehr von aussen beeinflusst worden wäre, sich gar nicht weiter ausgebildet hätte. Mag es sich nun um Walter

von der Vogelweide handeln, oder um Goethe, oder wie in dem zuletzt mitgeteilten Gedicht um eine unpersönliche, allgemeine, doch zeitlich wohl umschlossene Gefühlssphäre — stets erzwingt Bierbaum den Ton der jeweiligen Kultur. Und zwar so, dass sie zum Kulturideal wird — von uns aus gesehen. Das ist dann die Modernität der Gedichte Bierbaums. Und das »Deutsche« wäre es also, das zwischen ihm und allem, was deutsche Kunst Grosses hervorgebracht hat, vermittelt.

Ich glaube, der Name Bierbaum ist mit diesem Worte »deutsch« schon zu oft in Verbindung gebracht worden, als dass die nationale Beziehung noch besonders erläutert werden müsste. Wenn man an seine Lyrik denkt, so denkt man so wie so schon gleich mit an unser Volk und sein reiches lyrisches Empfindungsleben. Und das ist das beste Wertmass.

Ein paar ganz kurze Anmerkungen über das Moment, das Bierbaum am sichersten kennzeichnet, mögen deshalb und zum Schluss genügen.

Zunächst, dass es antinationale Dichter überhaupt nicht giebt. Internationale, die allen Nachdruck auf das Ewige der Seele, auf den Kosmopolitismus des Gedankens legen — gewiss; aber selbst die haben doch noch einen gewissen Heimatston. Siehe Przyby-

szewski, dessen Landschaft zwischen Berlin und der russischen Grenze schwankt.

Dann, dass Bierbaum thatsächlich der deutscheste, nicht der germanischste Dichter — der wäre Schlaf, wäre Dauthendey — unter den Lebenden ist. Und dass in einer Epoche, da das Volk einen so gewaltigen Aufschwung als Nation nahm, ein derartiger »Deutscher« wohl notwendig kommen musste. Wir können uns das Gesamtbild der neueren Literatur gerade sowenig ohne ihn denken, wie das der bildenden Kunst ohne die Sattler, Vogler, Weiss, T. T. Heine, die dort namentlich als Zeichner die deutsche Tradition vom Mittelalter bis zur Biedermännlichkeit aufnahmen.

Zu ihnen gehört Bierbaum, der Lyriker — als typischer Vertreter einer gewissen Zeitgeistbezeichnenden Gefühlssphäre, die man die des rein gebliebenen Gemütes nennen könnte.

Ich weiss sehr wohl, in der Entwicklung der deutschen Menschheit und ihrer Kunst bedeutet sie bloß eine Station, nicht ihren nächsten, grossen Dauerstil. Wie denn schon heute ersichtlich ist, dass sie ihre wahre Bedeutung erst dann gewinnt, wenn sie sich mit Elementen durchsetzt, die bereits wieder spezifisch modern, kulturell und alles andere als naiv sind, oder doch naiv nur in pierrot-

haftem Sinne oder aber satirisch naiv. Siehe T. T. Heine, den hohnvollsten Gemütsmenschen, den es in der Kunst vielleicht gegeben hat. Siehe auch Bierbaum selbst — den anderen Bierbaum, der die Grazie des Spielmanns abgethan hat, bezw. eingetauscht gegen die eines karressanten Rokoko, gegen die Grazie des Japanesken und des Variété. Und dessen höchste Tugend es nicht mehr scheint, dass er lyrischen Gedichten die Rundung zur heiligen deutschen Landschaft giebt, sondern dass er weiss, was »der Humor davon« ist — von der Welt nämlich und der modernen im Besonderen, dieser famoson Drehbühne, auf der der Dichter dann in bonhommer Pose steht und sich das bunte wirblichte Treiben ansieht, indess darüber nach wie vor und wie seit den vielen hundert Jahren die stillen ewigen Sterne ziehen. Ab und zu kehrt er sich um und macht ein Lied auf sie. —

Doch von all dem wird zu handeln sein, wenn es nicht mehr gilt, das Verhältnis von Impression und edler Linie festzustellen, sondern das Verhältnis beider zu jener Verschiebung der Gesichtseindrücke, die, bizarr und simpel zugleich, jenen Karikaturismus ausmacht, der auch ein wesentliches Moment im neuen Schaffen ist.

Stefan George.

Als ich zuerst auf den Impressionismus zu sprechen kam, das ihm innewohnende technische Prinzip als ein *l'art pour l'art*-Prinzip und daher erklärte, dass unsere Zeit sich in der naturalistischen Beziehung bereits wieder ausgegeben habe, da verallgemeinerte ich und ging von der Behauptung aus: dass stets, wenn die Kulturkraft einer Zeit sich in irgend einer inhaltlichen Beziehung — also einer, die von den gerade kursirenden Neumodifikationen in Lebens- und Weltanschauung abhängt — wieder ausgegeben habe, Dichter heraufkommen würden, die nur noch der sprachlichen Erschöpfung der fraglichen Beziehung nachgingen. An die Stelle der gebärerischen Kulturkraft tritt die formende Kunstkraft. Womit man sonst wohl, wenn die erstere sich auch in die letztere umsetzt, doch so, dass sie als Element

noch erhalten bleibt und wenn dann beide Elemente im Schöpfungsprozess nebeneinander und gleich stark wirksam sind, die Vorbedingung höchster organischer Kunstzeugung hat. Hier aber ist das Gebärerische ausgeschaltet. Und das Formende bekommt die Note, dass es sich Selbstzweck ist. Eben l'art pour l'art.

Das Alles dürfte nun dahin zu erweitern sein, dass auch der Dichter bloss als Formalist, als mehr oder weniger vollendeter Ausprägertiger, nicht mehr in einem Wachsen begriffener Kulturwerte denkbar ist, in dem die Zeit überhaupt nicht gewesen, in den sie als solche — in einer, einigen oder allen Beziehungen — gar nicht hineingekommen.

Dies muss freilich mit Vorsicht gelesen werden. Die Zeit ist in jedem. Die Zeit ist sogar in den Gegnern der Zeit. Doch meine ich, zwischen den Freunden der Zeit, zwischen denen, die sie repräsentieren, sind Unterschiede zu ziehen. Es giebt welche, die in einer sehr innigen Beziehung zu ihr stehen können, ohne dass sie es wissen. Es giebt sogar welche, die sich ihrer Freundschaft geradezu schämen, weil sie an der Zeit das Gesicht des brutalen Alltags nicht zu verwirren vermögen. Und das sind dann die äusserlich Teilnahmlösen, dem ringenden Leben mit Stolz oder gar Verachtung Ab-

gewandten. Das sind unter den Künstlern im besten Falle die, welche mit trunkener Liebe es auf sich nehmen, eine »schöne« Scheinwelt als Ornament des Lebens aufzubauen. Wenn die Zeit eine Kämpferin ist, und heute ist sie das mit besonderem Mute, dann sind das die unwillkürlichen Verwerter ihrer Siege, die Verschönerer und Ordner ihrer Siegesfeiern. Dabei braucht ihnen der Grund gar nicht bewusst zu werden, warum geschmückt werden darf. Sie fühlen nur, dass geschmückt werden muss. Und so kommt mit ihnen, auf eine längere oder kürzere Weile, aber nie auf die Dauer, meist nur an ein paar Persönlichkeiten gebunden, das dekorative Moment in die Kunst.

Ihre Schöpfungen selbst können natürlich sehr wohl die Jahrhunderte überdauern. Wie ein Tempel, wie ein Dom, der noch majestätisch steht, wenn der Geist, der ihn geschaffen, die Religion, die seinen Stil veranlasst, längst von neuen Erkenntnis und Glaubensstadien abgelösst sind.

Blos als Produktion, da ist das Dekorative ein mehr Zeitliches, Zufälliges — Glückzufälliges.

Man vergegenwärtige sich dazu nur das Wesen und den Wert seiner Gegener-

scheinung, die als Produktion durchaus ein Ewiges ist.

Ich meine das Naturalistische — hier selbstverständlich nicht im kleinen Partei-Sinne der Gegenwart, sondern im grossen chaotischen.

Das Naturalistische ist Schicksal: eine mit Unabwendbarkeit gebärerische Tiefe. Es setzt sich auch von selbst und aus sich selbst heraus fort; und seine jeweilige Zukunft kann man schon ruhig ihm selbst überlassen.

Das Dekorative stellt sich dagegen nur ein, von Zeit zu Zeit ein, und will dann mit besonderem Fleisse erarbeitet werden.

Sodass, wenn das Erstere der rote Faden ist, der durch die Entwicklung der Menschheit geht, das Zweite einer Knotenbildung verglichen werden darf, die hin und wieder einmal in ihn hineingeschlungen wird.

Das Dekorative, käme es darauf an, wir könnten es entbehren. Vor allem da, wo es nicht seiner ersten Natur gemäss, als freskische Dekoration, angewendet ist, sondern von der Behandlung an Wandflächen, Glasfenstern, Möbeln, Geräthen u. s. w. etwa auf das Lied, überhaupt auf die Dichtung überspringt. Heiden behaupten heute sogar, wir würden glücklicher sein. Ich denke, bei allem Heidentum, wir sollen im Gegenteil streben, dass wir mit der Summe aller über-

haupt nur möglichen Mittel zum Glück das höchstmögliche Glück d. i. die höchstmögliche Kultur erringen. Wir brauchen deshalb noch lange nicht unkritisch zu werden.

Das Naturalistische könnten wir nicht entbehren, auf keinen Fall. Freilich kämen wir auch gar nicht in die Versuchung. Wie wir das Leben nicht entbehren könnten. Und das Naturalistische kommt aus dem Leben, ist das Leben.

Das führe dem Wesen des Naturalistischen und damit zugleich dem des Dekorativen näher zu!

Des Lebens Angelpunkt, wie wir Menschen ihn bis heute zu bestehen hatten, ist die Bewegung, ist die Wandlungsfähigkeit, Entwicklungswilligkeit, die fröhlichste Anteilnahme an Allem und Jedem aus innerem Drang und Muss. Und nicht das Verweilen bei Dingen, die bereits Aussenform, Kruste angenommen, nicht die Bevorzugung der Ruhe, die so leicht zur völligen Erstarrung führen kann; oder gar die persönliche Abschliessung. Wie uns die Geschichte dieses Lebens ja so oft und auf allen Gebieten gelehrt hat, dass selbst das höchste ethische Ideal des ewigen Friedens in Wirklichkeit stets die Umkehrung erfährt, nach der gewonnene Schlachten nur da sind, um uns auf zu gewinnende vorzubereiten. Und das

ist gut so. Sie ist prachtvoll, die Schlacht und menschenwürdiger als Selbstgenuss in dumpfem Behagen. Sie giebt uns, gerade wenn es die Schlacht der Geister und Leidenschaften ist, unsere höchsten Könige und besten Helden. Das andere, der ewige Frieden, wäre nicht zu tragen — eine Langeweile, ein Gähnen, das uns nur den Philister gäbe.

Man verstehe mich nicht falsch. Ich will da nicht etwa umschreiben, dass der Dekorative der Philister unter den Schaffenden sei. Der Philister ist der unthätig feiernde Mensch; der Künstler, jeder Künstler ist thätiger Mensch. So dass den Dekorativen vom Philistertypus schon die Arbeit trennen würde, wenn ihn nicht seine Morillosigkeit, seine Schönheitssehnsucht schied, und so Vieles, Vieles mehr. Ich meine nur, dass der Aesthet leicht etwas Unjugendliches, Lebensunfrohes hat und dass es auf jeden Fall eine gewisse Bequemlichkeit dem Dasein gegenüber bedeutet, dem Festtag so ausschliesslich zu dienen mit Loblied und Verzierung — wobei ich bemerke, dass der Begriff Festtag und alle verwandten hier in einem Gegensatze stehen zu dem täglichen, stündlichen Lebensgenuss des wirklich modernen Individuums, das mit Arbeit und Lust dem ganzen Dasein und Diesseits zugewandt ist.

Bezeichnend, dass der unproduktive Aesthet der — Bibliophile und Amateur angewandter Künste ist, die beide, sobald sie, und es ist das numerisch schon eher die Regel als die Ausnahme, die pure Liebhaberei über das Herzensbedürfnis und den inneren Lebensstüßzwang stellen, so recht einen Philistertypus bedeuten; nur vielleicht den raffinirtesten. Während der unproduktive Naturalist im Leben der Thatmensch ist bis zu seiner Steigerung zum Verbrecher.

Bei einer wechselseitigen Bewertung der beiden nun, des Naturalisten und des Dekorativen, wäre es ungerecht und vor allem undankbar, den einen grundsätzlich und so ohne Weiteres über den anderen zu stellen. Zumal wir wissen, dass es Epochen giebt, die durch nichts, rein durch nichts künstlerisch ausgezeichnet sein würden, wenn in ihnen nicht wenigstens ein Aesthetizismus Blüten triebe. Was kümmerts da schliesslich, ob es Epochen kultureller Ueberreife, letzter verlöschender Senilität oder perverser Eleganz sind, oder ob zum mindesten die betreffenden Künstler menschlich Dekadentenideale vertreten! Das trifft den Wert und Minderwert der Kulturbedingungen, aus denen sie hervorgegangen, am schmerzlichsten. Freilich, da ihre Kunst diese Kulturbedingungen auch wiederum

ausdrückt, hat nicht nur der Ethiker und Zeitpsychologe mit den fraglichen Niedergangsdokumenten zu rechnen. Auch der Aesthetiker. Aber meistens genügt es doch, wenn der einfach feststellt, dass Rossetti und Burne-Jones z. B. nicht gerade Männer sind, wie Shakespeare, Rembrandt, Goethe, Böcklin, Liliencron und Dehmel.

Uebrigens ist das Naturalistische sogar in Verfallzeiten und zu Zeiten von einzelnen Verfallzeitlern, ja selbst in der eigenen Psyche dieser Verfallzeitler noch nicht tot... wie das Leben noch nicht tot ist. Beide schweigen höchstens nur, sammeln sich unterirdisch zu neuen gewaltigeren Ausbrüchen, ziehen vielleicht sogar ihre kräftigste Nahrung aus all dem, was da über ihnen verfault, abstirbt, fruchtbarster Dünger wird: Aubrey Beardsley ist das Beispiel auf der Linie der englischen Prärafaeliten, das zeigt, wie sich die lineare Starre wieder in Bewegung auflöst, weil es von Verwesungen in ihr wimmelt. Die nächste Etappe kann Humus sein. Und die übernächste treibender Frühling.

Aber nicht nur aus diesem negativen Grunde müssen wir dem Dekorativischen dankbar sein: dass es uns gewisse krankhaft schöne, verfeinte u. s. w. Anschauungsarten, Bildwirkungen, Gestalten giebt, die die Kraft und der Daseinschwung anderer hinterher

in Monumentalität umsetzt. Auch positiv, wie ich zuvor schon andeutete: die Freude an einem Phänomen braucht nicht durch die Erkenntnis geschmälert zu werden, dass es andere geben könnte oder thatsächlich giebt, an denen man sich noch stärker und nachhaltiger freuen kann. Denn damit würden wir ja freiwillig auf eine seelische Bereicherung verzichten und uns selbst unfähig erklären zu einem Genuss an Allem und Jedem.

Deshalb: mag in der unsterblichen Bruderschaft der Menschenseele Kain Dionysos von mächtigerer Muskulatur sein als Abel Apollo... mag er die Gesundheit des Lebens bezeichnen und er es sein, der ihm zur Schwangerschaft seiner ewigen Wiederkunft verhilft: Sie können beide jenes Bedeutende schaffen, das, wo und wie es sich auch äussern möge, in uns aufzunehmen unseres Geistes stolze Vielseitigkeit sei.

Alles Uebrige hänge immer von dem einzelnen Falle ab!

* * *

Der dekorative Fall in der Lyrik unserer Tage ist Stefan George. Der Einzige eigentlich, denn Hugo von Hofmannsthal ist nicht so einfach auf eine so schlanke Formel zu bringen.

Mein Weg ins Allgemeine, bevor ich auf ihn kam, sollte zeigen, welche Position heutzutage, da das Naturalistische so gar nicht schweigt, da diesem einen Stefan George die beträchtliche Mehrzahl derer gegenübersteht, die vulkanisch das Feuer ihrer Seele dahin werfen, wo nur erst noch eine Nacht ist, die ringend den Tag zu gewinnen hat — sollte zeigen, sage ich, welche Position er a priori einnimmt, sollte andeuten, in welchem Verhältnis er zu diesen anderen Dichtern, zu der Linie Nietzsche, Liliencron, Dehmel u. s. w. einzig stehen kann.

Dem Verhältnis, in dem die letzteren untereinanderstehen, konnte ich bei Gelegenheit bis in Einzelnes nachgehen: Denn es war das der wechselseitigen Ergänzung.

Das Verhältnis, in dem sie jeder für sich und alle zusammen zu Stefan George stehen, ist einfacher und braucht nur festgestellt, aber nicht lange erörtert zu werden: Denn es ist das des harten Gegensatzes.

Möglich wäre es ja sehr wohl, von Stefan George aus auch noch einiges Detail über seine Beziehung etwa zu Nietzsche beizubringen, der seinen dionysisch prometheischen Daseinstrieb mit einer Ruhe äusserte, die schon eher apollinisch war. Und zu Dehmel, der neben seinen lebenstarken Gedichten ja

auch die im hellenischen, besser noch, jonischem Sinne priesterliche Feierlichkeit der »Lebensmesse« schuf und das Tanz- und Glanzspiel »Lucifer«. Dazu sind die drei schliesslich Zeitgenossen, die, wenn sie auch andere Bahnen gehen, vielleicht doch einmal verwandte Ziele haben können. Aber es wären im Wesentlichen indirekte und allgemeine Beziehungen. Um im Beispiel zu bleiben: sie würden Auskunft geben über das Verhältnis des Jonischen zum Dorischen in unserer Zeit. Oder: über verschiedene Auffassungen der Antike, der Renaissance, über die Bevorzugung der Frührenaissance durch den modernen Stilismus u. s. w. Da dürfte es richtiger sein, auf die direkte Untersuchung zu verzichten und den Zufall und die Gelegenheit alles irgendwie Wichtige, Nötige ergeben zu lassen.

Nur dieses Eine und allerdings auch Allgemeine im Voraus: dass Stefan George ein Dekorativer grossen Stils ist, wie jene Naturalisten grossen Stils sind. Dass er kunstwertlich und daraufhin angesehen, ob seine Schöpfung wie die ihre Erfüllung ist oder nur erst noch Versuch — dass er überhaupt als Phänomen durchaus zu ihnen rangirt. Und dass er erreicht, was er nach Massgabe seiner kunstartlichen Voraussetzungen nur erreichen kann: einen Stil,

an dem man ihn und seine Kunst mit Unbedingtheit erkennt.

Wie sieht dieser Stil aus?

Das ist die Frage, die sich, wie bei jedem l'art pour l'art-Künstler, zuerst und ganz von selbst stellt. Sie führt, nachdem dem Allgemein-Inhaltlichen vorerst einmal Genüge gethan sein mag, ins Rein-Formale, um dort über Stefan George den Umriss, das Gewand, den Faltenwurf und die Farbe seines Wesens zu lehren. Von da aus kann dann versucht werden, zu einem Innenkern vorzudringen.

Und um sie zu beantworten, will ich von dem diametralen Gegensatz seines Stils ausgehen. Was mich wieder zu meinem Ausgangspunkt zurückbringt: zum Impressionistischen.

Der moderne Impressionist, das war der Naturalist kleinen Stils, der Naturalist im Tagessinne. Der, welcher aus der Not der auf ‚blos natürliche‘ Weise unausdrückbaren Natur eine formale Tugend, aus dem besagten Tagessinne noch einen formalen Selbstzweck machte. Und sein Stil war der Stil der Nietzsche, Liliencron, Dehmel u. s. w. im Experiment.

Ein Experiment ist dem Aesthetiker als Mittel nie ganz unwillkommen. Ein Experiment ist wie ein Gerüst, ein Plan, eine

Zeichnung. Man erkennt an ihm am besten, nach welchen geheimen Absichten — die sonst und hinterher unter dem Füllsel und Schmuck verschwinden — das »Werk« aufgeführt wird.

So konnte der Experimentator Holz lehren, welchem Zwang technischer Tendenzen eigentlich die Nietzsche, Liliencron, Dehmel u. s. w. gehorsam waren. So kann er im Gegensatz zu diesen und zu sich selbst lehren, welchem Zwang Stefan George nicht gehorsam ist.

Alle Dichter heutzutage, ihn nur ausgenommen, teilen miteinander, wie man weiss, dass sie mehr oder weniger intensiv und prinzipiell nach einem inneren statischen Moment streben, dass sie von der Natur, diesem weiten Gebiete der Stofflichkeiten ausgehen, und sie in keinem idealen Sinne zu verändern, sondern sich und ihre Sprachkraft ihr möglichst genau anzupassen suchen. Ihre Form ist zunächst dem Inhalt entnommen und dann, nachdem sie durch die betreffende Persönlichkeit hindurchgegangen, wieder organisch in ihn hineingeordnet. Zeigt es sich dabei, dass dieser Inhalt doch in einem höheren als dem durchschnittlichen, dem realen Sinne bewertet wurde, so lag der Grund in einer überdurchschnittlichen, idealen Persönlichkeitswucht. Die Form selbst ist immer noch die natürliche.

Ein Stilist wie Stefan George, wie die Aesthetiker um und hinter ihm, wie Carl August Klein und Ludwig Klages, mit allerdings starkem Vorbehalt hie und da Hugo von Hofmannsthal — sie vermögen in ihr in der letzten Beziehung nur Analyse, Wissenschaft, Unkunst zu sehen. Das Epitheton des Schaffens, wie es ihnen vor-schwebt, heisst ‚künstlich‘: es soll eine künstliche Form sein.

Wobei aber gleich anzumerken ist, dass ‚künstlich‘ durchaus das Adjektivum zu Kunst ist, und nicht etwa zu Künstelei. Was der Impressionist, der Naturalist grossen wie kleinen Stils seinerseits wiederum nicht praktisch zugestehen wird; vielmehr dürfte er dem Stilismus immer wieder Künstelei vorhalten und seinen Aethetikern die Forderung einer Unnatur. Er muss das wohl. Denn er stellt sich das Schaffen des Stilisten als eines vor — wenigstens sofern er selbst nicht als Aesthetiker die Weitherzigkeit hat, vielseitig zu sein — das von aussen nach innen, von der fertigen Form erst zum Inhalt will. Etwas an dieser Vorstellung ist so gewiss richtig, wie, wenn sie restlos richtig wäre, die also ‚künstlich‘ hergestellte Form das Resultat eines zweifellos unorganischen, vagen und thatsächlich er-

künstelnden Verfahrens sein müsste. Aber auch nur Etwas ist richtig.

Und auf jeden Fall bleibt noch soviel an organischer Existenzmöglichkeit, wie man sehen wird, für den Stilisten zurück, dass er die Berechtigung hat, zu behaupten, in dem besagten, künstlichen Moment, das der Dienst streng gebundener Formen nun einmal mit sich bringt, beruhe gerade das Wesen des Schaffens.

Man steckt hier sozusagen in einem ästhetischen Dilemma. Wie man immer in ein Dilemma geraten wird, wenn man absolute Gegensätze zu rechtfertigen hat: Von beiden Teilen hebt jeder den anderen auf und doch lässt sich keiner aus der Welt schaffen: Der Impressionist und der Stilist — beide vermögen zu wirken. Beider Kunst kann grosse Kunst sein.

Und so wird man wohl beiden — Recht geben müssen. Es fällt das auch gar nicht so schwer, wenn man nur alles Augenmerk auf diese Aeusserungsmöglichkeit als grosse Kunst richtet — das ist dann ja schon ein Gemeinsames — und im Uebrigen jede tendenziöse Prinzipienreiterei, und wäre sie noch so exakt, blos als solche, als ein extremes Dokument des heutigen Formwillens ansieht.

Wann das naturalistische Können grosse Kunst ist, habe ich oft genug gesagt. Und

wann das stilistische Können grosse Kunst ist? überhaupt Kunst ist? trotzdem es scheint, als ob es das nie sein könnte: sein Produkt ein Geschöpf, das nicht auseinanderfällt? sondern gehalten wird von dem zähen Bindestoff, der alles wirklich Lebende zusammenbannt?

Ich denke, in dem Augenblicke, da der Stilist sein Leben, sein schöpferisches Ich so hoch hinauf zu steigern vermag, dass es der hohen Form nicht nur gleichsteht, die er sich vorgeschrieben, sondern sie auch mit allem, was an Lebenskraft in ihm ist, schwellend durchsetzt.

Man kommt also auch hier wieder auf den bedeutenderen Menschen, der hinter dem spielerischen Formtrieb zu stecken hat. Auf die beliebte »Persönlichkeit«, die im *l'art pour l'art*-Künstler so gut zu finden sein kann, wie im prometheischen — obgleich sie im ersteren nicht so häufig und überragend vorkommen wird. Man bedenke nur, dass alle *l'art pour l'art* hart an der Kippe zum Diletantismus steht; und dort ist die Forderung nicht Genialität, sondern Talent.

Die Persönlichkeit im dekorativen Künstler wird denn auch eine andere sein, wie im naturalistischen. Sie wird nicht von bodenwüchsiger Wucht und Macht sein. Sondern eher von Flugkraft. Denn es sind jetzt Luft-

gebilde der Seele, die nach Gestaltung verlangen: Sehnsüchte, Gesichts und Traum und Wunschwerte des inneren Seins. Und weniger die unmittelbaren Erlebnisse auf der kämpfenden Erde.

Der Naturalist, wofern er die Engherzigkeit hat, einseitig zu sein, wird all dem natürlich nicht Recht geben. Für ihn, der nur das reale, das Wirklichkeits, das Modellziel in der Kunst kennt und anerkennt, muss jeder Stilismus notwendig überlebt sein — überhaupt jede Kunst, deren Ziel vorwiegend unreal und die sich nicht an den dinglichen Kernpunkt eines Vorwurfs bindet, sondern grosszügiger nach seinem Umriss strebt und infolgedessen mit einer Umrissform rechnet, die Sprache nach strengen unbeugsamen Gesetzen behandeln, im besonderen auf Reim, Strophe und stabiles Metrum verpflichten will.

Ihm gegenüber ist ein Stefan George jedoch der unzweifelhafte Beweis, dass auch heute noch mit alten Mitteln neue Wirkungen denkbar sind, dass es lediglich einen Artunterschied ausmacht, ob man ein Kunstwerk so aufbaut, dass es von sich, von seinem Inhalt aus steht und sich im Gleichgewicht hält — oder ob man ihm dieses selbe Gleichgewicht des Inhalts und der Form von aussen, meinetwegen künstlich giebt durch die eisernen

Klammern der übergeordneten, dem Inhalt geschenkten Form.

Stefan George ist der Dichter des äusseren statischen Momentes.

Und seine Kunst mit erhabenem Geschmack eine Rahmenkunst.

Wenn man jedoch von ihr sagte, dass er sie nach einem vorgefassten Formschema durchführe, so könnte das ein Missverständnis geben. Denn es ist nicht etwa ein einziges und einzelnes Schema, auf das er seine Sprachführung gebracht hat; wie wenn er zum Beispiel nur Sonette geschrieben. Sondern mehr die Summe aller Schemata und Schemenvariationen, die uns Lyrik — von der alten hellenischen über die mittelhochdeutsche und die der italienischen Renaissance bis zu Platen ungefähr — als Tradition hinterlassen. Und diese Summe, dieses sozusagen summarische Schema noch in einer ganz ungemainen Vielzahl der neuen Zusammensetzungen: bald ist von der Menge der möglichen Bestandteile das eine, bald das andere stärker vertreten, bald schwächer, bald gar nicht. Vertreten aber sind sie so ziemlich alle. Bloss das freirhythmische ward prinzipiell ausgeschlossen; wie schon aus der Anführung des Namens Platen hervorging; im anderen Falle wäre ja notwendig Heine zu nennen gewesen, der in der Entwicklung der neueren Lyrik

im Gegensatz zu jenem die deutliche Station bezeichnet, wo metrische Ungebundenheit Ziel wird.

Im Uebrigen schliesst die Frage, welcher Dichter aus näherer oder fernerer Vergangenheit nun im Besonderen und inwiefern er in Stefan Georges Form wieder auf und weiterlebt, eine Philologenfrage in sich. Mag sie von Philologen beantwortet werden. Nur dieser allgemeine Satz soll hier stehen: Je strenger sich ein alter Lyriker an Metrum, Strophe und Reim band, desto eher und inniger ist wohl eine Beziehung zwischen diesem neuen Dichter und ihm. Dabei gilt, was ich von Bierbaum sagte, von Stefan George in einem noch viel höheren schrofferen Masse: dass bei Wiedererweckung alter Formen durch einen neuen Menschen eine Mischung erzielt werden muss, die unter allen Umständen so rein zu sein hat, wie noch nie dagewesen. Ich meinte bei der Gelegenheit, man habe da die Forderung des bedingungslosen Meisters, eine Nuance Antiquirtheit — und es wäre schon gleich nicht mehr mit ihm zu rechnen. Stefan George ist in diesem Sinne Meister wie keiner heute. Denn er vereinigt in seinem Stil wie keiner Fülle, Glanz und Strenge der Ueberlieferung mit einem durchdringenden und umwälzendem Gehalt, der erst mit des Dichters seelischer Geburt in die Welt ge-

kommen und so veranlasst, dass seine Form doch wieder ganz neu ist.

Er selbst ist kein Theoretiker. In der Ankündigung der »Blätter für die Kunst« steht der angenehme Satz: »Wir halten es für einen vorteil dass wir nicht mit lehrsätzen beginnen sondern mit werken die unser wollen behellen und an denen man später die regeln ableite.« Nichtsdestoweniger hat ihr Herausgeber Carl August Klein in schönen klaren Sätzen des öfteren aesthetische Thesen niedergeschrieben, die für des Dichters Ansichten und Absichten stehen können.

Und da zeigt es sich, was Stefan Georges Schöpfungen selbst natürlich auch, doch ganz ausschliesslich in ihrer Wirkung und jenseits vom Verstandesmässig-Fassbaren offenbaren: dass seine Form nicht nur bewusst unepigonal ist, sondern geradezu antiepigonal, dass sie sich direkt gegen die Form wendet, die jene Dichter schufen, auf deren Linie sie selbst liegt: gegen die Form der Klassiker. In dieser Opposition besteht dann ihre Modernität.

Das klingt verwunderlich, aber es ist leicht zu belegen.

In einem kleinen Essay »Ueber das Rein Formelle heisst es: »die formelle reinheit ist bei unseren klassikern nirgends durchgeführt.

die schwere silbe im abtakt ist ganz geläufig auch da wo mit leichtigkeit abzuhelfen gewesen wäre und falsche reime: leide freude, freund scheint oder gar: höhn stehn, los schloss trifft man unbehindert neben den vollwertigen. Ebenso konsonantenhäufungen wie: nichts zu, selbst zu. unelegante abstrichungen wie: durft' berühren, länd'sch, sonst'g. Erweiterungen wie: gewillet, vertrauet.« Dann wird allerdings anerkannt, dass bei vorrückendem Alter die Künstler strenger und achtsamer zu werden pflegen. Wird »der eine Platen« ausgenommen, von dem Jakob Grimm gerühmt: seine Reime sind fast ohne Tadel und stechen vorteilhaft ab von der Freiheit und Nachlässigkeit, die Schiller, zuweilen auch Goethe sich zu schulden kommen liessen.« Wird endlich dem französischen Parnasse höchstes Lob gegeben, der in der »beschäftigung mit metrischem und reimsuchen« den »grad der äusseren vollendung« bereits erreicht, der unser noch wartet. Um sodann zu dem Schlusse zu kommen: »Wenn also die jungen dichter unsrer neuesten künstlerischen bewegung mit unbestrittener meisterschaft die sprache zu höchster glätte den reim zu höchster reinheit bringen die wortverbindungen von allen unebenheiten und missklängen reinigen so scheinen sie nur dem

einzig richtigen gang der entwicklung zu folgen.»

Damit hätte Arno Holz — die Logik ist unabweisbar — also noch nicht einmal die Berechtigung, seine Prophezeiungen heute schon in Realität umzusetzen. Oder vielmehr, von dem Augenblicke ab, da wir Stefan George bekamen, nein: da Stefan Georges Gedichte nach Massgabe der ihnen inwohnenden Wirkungsfähigkeit dereinst eine so weite und durchdringende Wirkung üben werden, wie ihrerzeit die Klassiker, gegen die sich Holz als formal abgethan wendet — von diesem Augenblicke ab hätte die Literatur erst die Berechtigung erhalten, Arno Holz zu bekommen.

Denn Stefan George ist thatsächlich erst der Formkünstler, der »unfehlbare werkmeister«, in dem von Klein fixirten Idealsinne. Seine Bedeutung geht weit über die Platens hinaus, der als Metriker hinter ihm ähnlich zurücksteht, wie der im entsprechenden Zusammenhang erwähnte Heine, der Heine der »Nordseebilder«, als Rhythmiker hinter Liliencron, Dehmel und vor allem natürlich Holz selbst. Sodass das Streben nach ausschliesslicher Metrik also auch erst mit Stefan George überwunden werden könnte — vorausgesetzt, dass nicht irgend ein kommender Dichter uns klar macht, wie der letzte Gipfel-

punkt bewusst strengster Masskunst selbst Stefan George noch nicht gewesen; und so weiter bis ins Unausdenkbare.

Seltsamerweise, was für den Theoretiker Holz sprechen könnte, rechnet Klein bereits mit der Möglichkeit einer Ueberwindung der Metrik durch die blosse Rhythmik. Sein Essay stammt aus dem Jahre 1893, einer Zeit, da Holz nur erst noch dramatische Revolten versuchte. Und doch schreibt er ahnungsvoll: »Wenn wir erst formell so weit wie die Romanen (gemeint sind wieder die Parnarssiens) vorgeschritten sind wenn unser verfeinertes ohr sich lange genug an vollster metrischer und klanglicher reinheit geweidet und gesättigt: dann erst dürfen wir an eine auflösung und zersetzung der sprache denken und dann erst können unsere freien rhythmten logisch sein musikalisch wirkungsvoll und künstlerisch.« Die ‚Seltsamkeit‘ dieser Erwägung wird allerdings dadurch herabgemindert, dass die französische vers libre-Bewegung vor dem Jahre 1893 und damit auch vor Holz datirt.

Die Zukunft wird wohl keiner von beiden, weder der ausschliesslichen Metrik noch der ausschliesslichen Rhythmik gehören. Sie bezeichnen jede ein Extrem, wie es sich eben nur der Experimentator oder schon der reine Meister erlauben kann. Während der grosse

Gang der Entwicklung von Dichtern genommen wird, die wie Goethe, der göttlich Freie und erste Diener des Formzwangs zugleich, sich nicht scheuen, auch einmal eine »Unreinheit« in ihre Verse zu bringen, sobald es nur die Plastik des Gegenstandes fordert. Und wenn der alte Jakob Grimm das prinzipiell tadelt, dann muss er in aller Ehrerbietung daran erinnert werden, dass es eine alte ästhetische Erfahrung ist, nach der nur der glatte Stoff Glätte der Behandlung verträgt, der herbe, rauhe, wilde aber Herbheit, Rauheit, Wildheit verlangt. Und dass es, wenn es der Stoff so fordert, sogar feinsten artistischer Tric sein kann, ihn etwa aufschreiben zu lassen. Womit sich freilich noch nicht jeder »Lapsus« rechtfertigen lässt, den Schiller und Goethe gemacht haben. Sondern im allgemeinen nur manche scheinbare Zügellosigkeit ihrer Anfänge und in späteren Gedichten, wenn sie schon ganz modern kamen, eine gewisse und namentlich metrische Selbstherrlichkeit. Wie denn im Gedicht die bewusste Dissonanz ein Mittel zur intensiveren Suggestion ist, das so recht eigentlich erst die impressionistischen Lyriker unserer Zeit zur vollen Geltung gebracht haben. Mombert ihr Meister. —

Stefan Georges Form ist also die reinste, die mit Metrum, Reim und Strophe, aber ohne freirhythmischen Bau für uns denkbar ist.

Und wenn das einzige, was aus dem Wesen dieser Technik heraus unliebsam auffällt, eine gewisse Unsuggestivität ist, ein Mangel an Deutlichkeit, an Unmittelbarkeit, Frische, überhaupt an Leben dort, wo es sich um einen bewegteren Vorwurf handelt: so ist die Schuld zweifellos in dem Bestreben zu suchen, auch dann noch »glatt« zu sein. Während anderseits, wenn der Vorwurf selbst Starrheit, Kälte, Tod ist, diese reglose Reinheit an ihrem Platze scheint und höchste Wirkung veranlasst.

Ich will ein Beispiel geben. Es giebt ein Gedicht, das »Die Maske« heisst und so beginnt:

Hell wogt der Saal vom Spiel der seidnen Puppen.
Doch eine barg ihr Fieber unterm Mehle
Und sah umwirbelt von den tollen Gruppen
Dass nicht mehr viel am Aschermittwoch fehle.

Und diese erste Strophe ist einfach künstlerische Unfähigkeit dem Karneval gegenüber. Nur die Absicht seiner Stimmung ist da. Natürlich, ein paar kennzeichnende Requisitworte wie Saal, tolle Gruppen, Aschermittwoch müssen ja wohl in ihr stehen. Aber das Ganze ist nicht verbunden, hat keine Farbe, Bewegung, man hört den Festrausch nicht, hört Musik nicht, von Ausgelassenheit wird bloß geredet. Und die Centralfigur, abseits und doch beherrschend müsste sie

dastehen, ist nicht zur Bildwirkung eingefügt. Ein richtiger Mutoskopcarneval. So dass man wünschend fühlt: wie würde Liliencron da angefasst haben! und erst Shakespeare! — Doch dann geht das Gedicht weiter:

Sie schleicht hinaus zum öden park. Zum flachen Gestade. winkt noch kurz dem mummenschanze Und beugt sich fröstelnd übers eis . . ein krachen Dann stumme kälte. fern der ruf zum tanze.

Keins von den artigen rittern oder damen Ward sie gewahr bedeckt mit tang und kieseln . . Doch als im frühling sie zum garten kamen Erhob sich oft vom teich ein dumpfes rieseln.

Die leichte schar aus scherzendem jahrhundert Vernahm wohl dass es drunten seltsam raune . . Nur hat sie sich nicht sehr darob gewundert Sie hielt es einfach für der wellen laune.

Und hier, wo es sich um ein geruhigteres Motiv handelt, ist die Diktion in ihrer fröstelnden Tadellosigkeit einfach gross. Mittelst einer anderen Technik würde das leere kraftlose Winken der zweiten Strophe und die tändelnd steife Rokokograzie der dritten und vierten kaum oder gar nicht so gut in Kontur gebracht worden sein. Weshalb es um so mehr schmerzen muss, dass sie nicht im ebenbürtigen Kontrast zur missglückten ersten stehen können. — — — — —

Das Gedicht ist aus Stefan Georges fünftem

und letztem Buche: »Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel.« Da des Dichters Entwicklung durchaus in dem einen Streben nach sprachlicher Vervollkommnung liegt, hätte es bloß wieder Philologen-zweck, ihr chronologisch nachzugehen. Man könnte das selbstverständlich. Man könnte mit der »Fibel« anfangen, dort zeigen, wo Stefan Georges Ausgangspunkte stecken, inwiefern er zuerst ganzer Epigone der Klassiker war — wobei interessante Dinge herauskommen würden, z. B. dass Stefan George ernsthaft in denselben Schiller entnommenen Ton fällt, in dem Wedekind bewusst komisch seine Cynismen und Ironieen giebt; zu vergleichen wäre etwa »die Najade« mit Wedekinds »Penal«. Man könnte dann auf Stefan Georges zweites Gedichtwerk »Hymnen. Pilgerfahrten. Algabal« kommen, wo die persönliche Sprachgebung die überkommene zum ersten Male beherrscht. Dann zuden »Büchern der Hirten. Und Preisgedichte. Der Sagen und Saenge. Und der Hängenden Gärten«, in denen er am mehr äusserlichen Stoffe und zum »Jahr der Seele«, in dem er am mehr innerlichen Stoffe zur Vollendung gelangt. Indess sich das genannte fünfte Buch auf der Höhe erhält, eine Verquickung von beidem, vom Romanzen-

haften und Reinlyrischen und möglicherweise den Uebergang zu einer späteren mehr epischen Zusammenschliessung und Ausrundung der verschiedenen Kreise bedeutet, die er bis dahin einzeln gezogen. Aber ein solcher chronologischer Weg wäre voll Mühe, Umstand, Langwierigkeit. Und ich glaube, sicherer und schneller kommt man zu dem Wesen des Dichters, wenn man aus seinen Büchern das besonders Schöne und zum Guten oder Bösen besonders Kennzeichnende — Schlechtes im Sinne von hässlich hat er nie geschrieben — herausgreift und so ohne Rücksicht auf die Entstehungsfolge die Punkte ermittelt, die mit einander verbunden Stefan George ausmachen. — — — — —

Der Zufall fügte es, dass ich vorhin eine Erinnerung an den Stil des Rokoko anführen musste. Das bringt mich auf das Sympathieverhältnis, in dem ein neuer Dichter zu alten Lebens- und Kunstkulturen stehen kann. Bei Bierbaum hatten wir den Fall ja bereits. Bei Stefan George haben wir ihn wieder; nur in einer noch grösseren Mannigfaltigkeit und vor allem mit peinlicherer Treue der Widerspiegelung. Das Letztere mag daher kommen, dass Stefan George unmittelbar von der betreffenden Zeit ausgeht und der besonderen Art seiner Vorliebe für sie, während Bierbaum bereits von der Umsetzung derselben in Kunst

kommt. Sodass Stefan George mehr das sichtbare und getreue Bild der betreffenden Epoche, Szenen und Figuren in Echtheit erstehen lassen kann. Indess bei Bierbaum schon ihre Melodie erklingt, ihr schliesslicher Liedausdruck. — Und die grössere Mannigfaltigkeit bringt einfach der Umstand mit sich, dass Stefan George nicht ausschliesslich auf Deutschland verpflichtet ist und ausserdem an allgemein menschlichen Werten doch mehr zu seiner Verfügung hat als Bierbaum mit seinem einen Trieb zur Grazie.

Freilich, alle Gesten unseres Seins, alle Wallungen und Wünsche der Seele sind Stefan George auch nicht unterthan. Vieles ist in seinem Blute tot oder ungeweckt. Nur auf den flüchtig ersten Blick erscheint es wohl so, als ob die Variabilität der Themen bei ihm eine ungewöhnlich grosse sei — blos überdeckt von dem gleichmässigen Tone, in dem sie vorgetragen. Aber dann, wenn man sich eingelebt, kommt man dahinter, dass es eigentlich umgekehrt, dass die Tongebung — allerdings innerhalb eines festen Grundtons — unendlich reich ist an geschmeidig sich anpassenden Nuancen, während die Welt des Stoffes ihre genauen Beschränkungen hat und dass in täuschender Fülle nur Rahmen, Hintergrund, Kleidung der agirenden Menschen

wechsell, die da Stefan George selbst sind.

Immerhin bleibt zuerst und als das Wichtigste zu bestimmen, welche Regungen der Menschenseele es nun eigentlich sind, die Stefan George dichterisch beleben darf — beziehungsweise nicht darf. Und dann erst, welche alten oder fremden oder phantastisch eigenmächtigen Kulturfärbungen er ihnen schenkt.

Doch kann ich mich bei der ersten Antwort kurzerhand fassen, sie zunächst und wesentlich nur insofern geben, als die Frage negativ gestellt ist. Zumal die Antwort aus einer mittelbaren Beziehung heraus schon vorliegt: als ich von dichterischer Suggestivität und Plastik sprach, deutete ich an, dass Stefan George beide entbehren müsse, sobald schneller Wechsel, beständige Verschiebung, überhaupt ausgesprochene Bewegung sein Stoff sei. Und das Wort, das ihn und seinen allgemeinen Stil gut fasst, ist entschieden Starrheit. Nicht nur, dass seine Lyrik getriebener Arbeit zu vergleichen wäre. Nicht nur, dass sein Deutsch wie übersetzt klingen kann — und dabei, das ist das Seltsame, doch tadellos rein ist. Nein, der vibrierende Reiz, das direkt Menschliche, das Fluidum seiner Dichtungen liegt thatsächlich in ihrer Reglosigkeit und ehernen Strenge,

in der äusseren Kälte einer, wie man sehen wird, versteckten inneren Glut.

Dabei ist es durchaus nicht angängig, diese Starrheit, von der Georges Linie im Gegensatz zu der Bierbaums bedingt wird, mit Antigrazie gleichzusetzen. Logischerweise heben sich beide Begriffe ja gewiss auf. Aber schon das Rokokogedicht zeigte, wie sie auch einmal ruhig nebeneinanderstehen können; sobald nämlich Starrheit die Note der eleganten Steife hat. Ueberhaupt sind ja Stefan George und Bierbaum beide Stilisten und damit einander Ergänzungen. Weshalb da, wo die einschliessenden Grenzen des einen aufhören, die ausschliessenden des anderen noch durchaus nicht anzufangen brauchen. Beide Grenzen können sich sehr gut wechselseitig durcheinanderziehen und der wirkliche Gegensatz der seelischen Wesenheit des einen Dichters muss dann viel tiefer gefasst werden, als es mit der Kontrastirung durch die des anderen überhaupt möglich wäre.

Der wirkliche Gegensatz zu Stefan George ist denn auch nicht einfach Bewegung, sondern der elementarste Antrieb zu ihr: die Leidenschaft.

Ja, die ist es, die ihm fehlt — wenigstens in dem gebräuchlichen und kraftvoll gesunden Wortsinne. Er hat schon Leidenschaft. Aber das ist eine passive, eine leidende Leiden-

schaft, eine die nicht will, nicht verlangt, nicht im Genusse rast, sondern brennend unfruchtbar nur sich selbst verzehrt — von im letzten Grunde asketischer Extase durchlodert.

Seine Gedichte sind denn auch die unsexuellsten, die wohl geschrieben wurden. . . Trotzdem das Weib und Mannes Liebe zu ihm eine grosse, fast die beherrschende Rolle darin spielen. Aber Adam und Eva sind bei ihm Heliogabal und Leonore Griebel, unfähig des Daseins heiligste Pflicht zu erfüllen und zu zeugen.

Das ergibt eine ethische — ich betone, nur eine ethische und natürlich auch persönliche Beziehung zu Stefan Georges Kunst, die deren artifiziellen Wert jedoch nicht berührt. Das giebt ihr diese schlimme Modernität, dass Zolas Anklage und hohe Forderung der Fruchtbarkeit auch sie trifft. Sie trifft sonst unser Volk und seine Kunst grundsätzlich nicht. Trifft selbst die Wiener Dekadenz nicht, die einzige, die bei uns wirklich eine ist und die aber doch nicht das Unvermögen des Ich zum Du, sondern nur die wechselnde Vielheit mit all ihren dunklen Reizen verherrlicht oder die Lust der letzten Müdigkeit. Und wir müssen den Schluss ziehen, dass Stefan George ein Künstler ist, der eben ausserhalb seines Zeit-

temperamentes steht, abseits von jedem einzelnen der anderen Schaffenden um ihn her: ein isolirter Romane unter Deutschen, der immer nur Verehrer haben, aber selbst niemals ein nationaler Heros werden kann und wird. Und dem so das schöne Anrecht, ein von den Allen, von dem Volk geschautes Vorbild sein zu dürfen, nicht mit in die Wiege gelegt wurde. Weil eben diese Wiege, seine Heimat nicht im Schosse seiner und unserer Rasse liegt, sondern in dem magischen Import des Salons — allerdings nur da, wo der Salon Stil hat; was diesseits des Rheines bekanntlich und leider — leider, weil es beweist, dass wir in dieser einen Beziehung unfähig sind, uns von aussen organisch bereichern zu lassen — nur sehr selten vorkommt.

Doch wie gesagt: den künstlerischen Wert seiner Dichtung trifft das Alles nicht. Bloss ihre Breitewirkung, ihre Stellung im gesammten Entwicklungsdrang der Zeit. Freilich heisst diese Stellung fixiren zu wollen gleichzeitig, sie zu taxiren. Aber es ist doch nur eine mittelbare Wertung.

Sehen wir weiter. Nachdem wir, resumierend, eine stoffliche Beschränkung innerhalb der Leidenschaftslosigkeit haben, will sagen, einen Elan, der perniziös ist, und nachdem gesagt wurde, dass das ein Undeutsches

sei, ist vor allem zu betonen, wie es zugleich nur die Kehrseite von Stefan Georges Unzeitgemässheit bedeutet. Denn der grosse Vorstoss der europäischen Kultur, wie wir ihn, geführt von unserem Volke, über die Jahrhundertwende hinweg verheissend und mächtig verspüren, wie er in jedem von uns grösseren oder kleineren Wellen flutvoll lebt — er hat einen anderen Vater, als der sich verbrennende Mensch wäre, eine andere tüchtigere Mutter als die Entsagung. Die Eltern unserer Zukunft, das sind Männer von Meunier, Frauen von Klinger, aus denen ein wundervolles Geschlecht spriessen muss. Aber nicht Menschen von Richard Wagner-George, Tolstoi-George.

Beides, Undeutsches und Unzeitgemässes, zeigt sich natürlich überall. Nicht nur im Erlebt-Lyrischen. Sondern gerade auch in der Art, wie er deutsche Kultur umsetzt. Und in der Neigung, die ihn zu anderen, fremden Kulturen hinzieht.

Ich will mit dem Letzteren beginnen, weil die Worte, die da zu sagen sind, im Wesentlichen mit denen zusammenfallen, die die besagte ‚alte Farbengebung‘ fordert und die ich noch schuldig bin:

Stefan George liebt Hellas. Aber er liebt es nicht, wie Nietzsche wollte und wie wir jetzt seine armbreitende Sehnsucht zu erfüllen

trachten. Nicht im Dionysischen. Das ist ihm nur dann ein Menschenwürdiges, sonst aber ein sehr Rohes, wenn es sich mit dem Apollinischen verbindet. Wobei etwas Rechtes — und auch nur in der Kunst, im Leben schon gar nicht — höchstens zufällig einmal herauskommen kann: etwa in den greisen Schöpfungen eines früher aus Wildheit grossen Mannes; oder bei der Behandlung verbrecherischer Stoffe durch einen nur in der Anspannung seiner Phantasie, nicht seines ganzen Organismus jungen Kunstmenschen. Hellas bewies die Unfruchtbarkeit einer Kultur unter dem geistigen Zweiherrschersystem ja selbst am besten: gleich war die Monumentalität fort und die nur noch interessante Dekadenz da. Stefan Georges Griechentum ist von dieser anämisch schönen Art, es ist rein, aber aus Abgeklärtheit rein, ist weder rhapsodisch noch dramatisch, sondern aus Elegie lyrisch, ist sokratisch christlich. Man denkt vergeblich an des Homer und des Aschylus und Sophocles vollen Ton. Und man denkt in dem Gedicht, das ich mitteilen will, nicht weil es das bezeichnendste ist, sondern weil sein Mythologismus gewisse moderne Parallelen nahelegt, an Böcklin vergeblich und seine lachende Schalkheit. Hier dieses leise, herrliche:

Flurgotts Trauer.

So werden jene mädchen die mit kränzen
In haar und händen aus den ulmen traten
Mir sinnbeschwerend und verderblich sein.
Ich sah vom stillen haus am hainesrand
Die grünen und die farbenvollen felder
Zur sanften halde steigen und den weissdorn
Der blüten überfluss herniederstreun:
Als sie des weges huschend mich gewahrten,
Verhüllte dinge raunten und dann hastig
Und lachend mir entflohn trotz meiner stimme,
Trotz meiner pfeife weichem bitte-tone.
Erst als ich an dem flachen borne trinkend
Mir widerschien mit furchen auf der stirn
Und mit verworrenen locken wusst ich ganz
Was sie sich zischend durch die lüfte riefen
Was an der felswand gellend weiterscholl.
Nun ist mir alle lust dahin am teiche
Die angelrute auszuhalten oder
Die allzu schwache weidenflöte lockend
Mit meinen fingern zu betupfen, sondern
Ich will den abend zwischen grauen nebeln
Zum herrn der ernte klagen sprechen weil er
Zum ewigsein die schönheit nicht verlieh.

Stefan George liebt auch Italien. Aber
wieder steht er ihm anders nahe, als in
dem Rauschüberschwang, der durch unser
glühendes Verlangen geht, wenn es uns zum
Süden zieht. Anders als Böcklin und Klinger.
Und nur mit dem englischen Praraphaelismus
stimmt er — natürlicherweise — überein,
wenn ihm der strenge Savonarolaismus des
Botticelli und seine kalte betende Pracht über
die heisse geniessende des Tizian geht.

Zu Shakespeare und Rembrandt finden
sich gar keine Beziehungen. Wohl aber, und
das ist so recht bezeichnend, zu Velasquez.
Und, kulturell genommen, überhaupt zu aller
Etiquette — gleichgültig ob sie nun priester-
lich oder kaiserlich: byzantinisch dann oder
habsburgisch-spanisch ist. Zur Etiquette bis
dahinauf, wo sie aus Ungeschlechtlichkeit
Grausamkeit gebiert. — Hier so eines der
majestätenhaft posirten Gedichte, das gleich
vollendet ist durch seine Bildfähigkeit wie
Echtheit des seelischen Inhalts, seelischen
Stils.

Wenn um der zinnen kupferglühe hauben
Um alle giebel erst die sonne wallt
Und kühlung noch in höfen von basalt
Dann warten auf den kaiser seine tauben.

Er trägt ein kleid aus blauer Serer-seide
Mit sardern und saffiren übersät
In silberhülsen säumend aufgenäht,
Doch an den armen hat er kein geschmeide.

Er lächelte. sein weisser finger schenkte
Die hirsekörner aus dem goldnen trog,
Als leis ein Lyder aus den säulen bog
Und an des herren fuss die stirne senkte.

Die tauben flattern ängstlich nach dem dache
— Ich sterbe gern weil mein gebieter schrack —
Ein breiter dolch ihm schon im busen stack,
Mit grünem flure spielt die rote lache.

Der kaiser wich mit höhrender geberde . .

Worauf er doch am selben tag befahl
Dass in den abendlichen weinpokal
Des knechtes name eingegraben werde.

Am unzweifelhaftesten aber hat für mein Empfinden sich Stefan George neulich selbst bezeichnet durch die Titelgebung seines letzten Buches in ihrem Verhältnis zu der darin enthaltenen Stoffwelt. Das Schwergewicht dieses Titels liegt in dem Mittelsatz: »Der Teppich des Lebens.« Und was von ihm geistig umschlossen wird, ist die Evolution der Menschheit unter dem symbolischen Gesichtswinkel der ausdrücklich deutschen Rasse und Kultur. Es ist also auf eine germanische Begriffswelt ein orientalisches Vorstellungsbild, eben der Teppich, angewandt worden. Und das wäre, denke ich, einem Dichter einfach unmöglich gewesen, in dessen Adern wirklich und nur deutsches Blut rinnt. So aber haben wir wieder, was ich unter dem Salon verstehe. Uebrigens ist das Gedicht, das selbst »Der Teppich« heisst und das den ganzen Cyclus einleitet, eines der grossartigsten, die uns Stefan George gab. Ich will es mitteilen. Nicht um es als Ganzes erläutern zu lassen, was ich von seiner Titulatur sagte. Sondern jetzt nur um dieser wundervollen Kunst willen:

Der Teppich.

Hier schlingen menschen mit gewachsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze

Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kalte linien ziehen in reich gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten . . .
Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen engen von strich und kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste
Die lösung bringend über die ihr sannet!

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohnte stunde: ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltnen selten im gebilde.

Ich legte schon nahe, dass Stefan Georges Isolirung sich auch dann zeige, wenn sein Schaffen rein durch das gegebene Thema, durch seine Stofflichkeit wirklich nationale Resonanz habe. Wie das sonst in diesem Cyclus vom »Teppich des Lebens« wohl hie und da der Fall ist; und früher oft, im »Jahr der Seele« und vor allem in dem fast ganz deutsch gedachten Buch der »Sagen und Saenge«. Aber sie ist dann, erklärlicherweise, weniger auffällig und auch im Einzelnen schwerer festzustellen, da es sich von selbst versteht, dass ein Künstler, der nun einmal aus dem Volke hervorgegangen, in dessen Sprache er wieder zu ihm redet, bei aller Insichselbstversunkenheit doch unbewuster-

weise viele nationale, viele Rassewerte geben wird — und vor allem niemals falsche Rassewerte. Eine einseitige Auffassung und Anschauung kann er dagegen schon haben, gewiss — und die liegt bei Stefan George denn auch insofern vor, als es ihm nicht so sehr gegeben ist, unsere Gemütswelt nachzuleben, unser Seelenleben, wie es typisch gemischt ist aus Innigkeit und Begeisterung, in Gedichte umzugießen. Er giebt dafür — wie immer — mehr das Aeussere, die in charakteristische Thätigkeiten, Stellungen und Farben gesetzten Gestalten deutschmittelalterlicher Männer und Frauen, giebt silhouettenhaft den romantischen Umriss unserer Städte, die Hoheit unserer Dome, den Trotz unserer Berge und Burgen. Während er, wenn er ohne einen bestimmten kulturellen Hintergrund in einen deutschen Ton, Liedton fällt, dies erstens nicht mit Naivität thut und zugleich immer mehr allgemein menschlich ist. Das zeigt sich im Minnesängerlichen beispielsweise: was er giebt, sind ewige Liebeslieder, so nebenbei noch verbrämt nicht etwa mit Dokumenten des Kulturgeistes, der dem Minnesang entspricht, sondern mit raffinierten modernen Nachahmungen dessen, was einst schon Kunstumsetzung dieser Kultur und als solche entzückende Unbeholfenheit, Primitivität war. Das daraus

Mischungen kommen können, die wiederum entzückend sind, ist bei einem so grossen Künstler wie Stefan George selbstverständlich: Mischungen voll Stimmung wie in diesem Gedicht, das zwar nicht minnesängerlich ist, vielmehr wie eine alte Nürnberger Holzschnitzerei wirkt, das ich aber wohl als Beleg anführen darf, da es nicht von seinem reinen Empfindungsgehalt so sehr, wie dieser von der unbedingten Treffsicherheit der artistischen Finesse lebt und doch, das ist das Geheimnis — echt ist:

Lilie der auen!
Herrin im rosenhag!
Gieb dass es mich freue,
Dass ich mich erneue
An deinem gnadenreichen krönungstag.

Mutter du vom licht,
Milde frau der frauen,
Weise deine güte
Kindlichem gemüte
Das mit geäst und moos dein bild umflucht.

Frau vom guten rat!
Wenn ich voll vertrauen
Wenn ich ohne sünde
Deine macht verkünde:
Schenkst du mir worum ich lange bat?

Man könnte vielleicht einschränkend sagen, dass Stefan George allerdings ein Deutschtum habe, aber dass es an einen ganz bestimmten

kleinen, doch wundervollen Strich unseres Vaterlandes gebunden sei, dass es von Köln rheinaufwärts über die alten Kaiserstädte bis nach Franken gehe. Während ihm zum Beispiel schon das Niederrheinische vollständig fremd und der Unterschied da gerade so gross ist, wie etwa zwischen Melchior Lechters herber Anmut, die an den Meister Wilhelm erinnert, und Rembrandts leuchtender Wucht. So erläuterte, erklärte sich zugleich auch die Sympathie, die Stefan George in Wien findet, dessen Kunst und die des Oberrheins die einzige deutsche ist, die altkulturell sein darf. Indes aller Zukunftsstil von nicht dekorativer, sondern monumentaler Grösse aus der abgelegenen Einsamkeit unserer ungepflegten, aber bodenschweren Provinzen, aus der harten Arbeit der Industriebezirke und dem rastlosen Drang der Grossstädte kommt und kommen wird. —

Blieben noch die persönlichen Gedichte Stefan Georges, die ‚erlebt lyrischen‘, von denen ich schon hinweisend sprach, und jene, denen er eine ‚phantastisch eigenmächtige‘ Färbung, den Ton seiner Ich-Kultur gegeben!

Brächte es die Absicht dieses Buches nicht mit sich, dass in erster Linie die Zusammenhänge der bedeutenden Menschen und bedeutenden Zeitäusserungen unserer Epoche klar gestellt werden müssten,

wäre es mir gestattet, sozusagen ausschliessliche Essays über die einzelnen Dichter zu schreiben, so hätte ich notwendig mit diesen Gedichten beginnen müssen. Nicht weil es die schönsten, auch nicht weil es die kennzeichnendsten von Stefan George wären. Sie sind es nicht einmal. Sondern weil sie rein von sich aus die einfachste Formel seiner Menschlichkeit enthalten, zu der die übrigen Gedichte nur Erweiterungen, freilich zugleich auch die letzte Ganzheit bilden. Jetzt, da ich den umgekehrten Weg, vom zusammenhangsreicheren Umkreis auf den Mittelpunkt gehe, kommen sie zuletzt und — die Beziehungen sind ja dargelegt — auch nur ganz kurz, gleichsam als Anlass zu ein paar abschliessenden Worten, an die Reihe.

Zwei will ich mitteilen. Ein erlebtes:

Im freien viereck mit den gelben steinen
In dessen mitte sich die brunnen regen
Willst du noch flüchtig späte rede pflegen
Da heut dir hell wie nie die sterne scheinen.

Doch tritt von dem basalten behälter!
Er winkt die toten zweige zu bestatten,
Im vollen mondenlichte weht es kälter
Als drüben unter jener föhren schatten . . .

Ich lasse meine grosse traurigkeit
Dich falsch erraten um dich zu verschonen,

Ich fühle hat die zeit uns kaum entzweit
So wirst du meinen traum nicht mehr bewohnen.

Doch wenn erst unterm schnee der park entschlief
So glaub ich dass noch leiser trost entquille
Aus manchen schönen resten — strauss und brief —
In tiefer kalter winterlicher stille.

Und ein erträumtes:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme,
Der garten den ich mir selber erbaut
Und seiner vögel leblose schwärme
Haben noch nie einen frühling geschaut.
Von kohle die stämme, von kohle die äste
Und düstere felder am düsteren rain,
Der früchte nimmer gebrochene läste
Glänzen wie lava im pinien-hain.
Ein grauer schein aus verborgener höhle
Verrät nicht wann morgen wann abend naht
Und staubige dünste der mandel-öle
Schweben auf beeten und anger und saat.
Wie zeug ich dich aber im heiligtume
— So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass
In kühnen gespinnsten der sorge vergass —
Dunkle grosse schwarze blume?

Beide bestätigen blos, sagen sachlich nichts
Neues. Nur eng stofflich ergänzen sie, zeigen
von neuem: wie in Stefan George jener
Trieb ist, der mit Schopenhauer und Wagner
in die europäische Gefühlswelt und mit
Nietzsche und Dehmel wieder aus ihr heraus-
kam: der Trieb, die Negativität der Er-
scheinungen über die Positivität, den äusseren

Lebensstil über das innere einheitliche Leben
zu stellen, den Dingen einen weitentfernten
mystischen Hintergrund zu geben, der die
Vertiefung, aber auch die Verdunkelung des
Daseins bedeuten kann — und nicht einen
Hintergrund, der die Grandiosität der Nähe,
Unmittelbarkeit, ewigen Gegenwärtigkeit hat.

Das eine, die Verdunkelung, die manches
Poem etwa von Mallarmé trifft, gilt von Stefan
George so gut wie gar nicht. Es wird das
oft behauptet — aber die Betreffenden haben
dann einfach keine Augen. Im Gegenteil,
Stefan George wird unklar, wenn er sich, wie
gelegentlich erwähnt, an vordergründige, ihm
zu lebendige Vorwürfe wagt und dann deren
Plastik verfehlt.

Wohl aber gilt von ihm die Vertiefung
in einen weiten Hintergrund mit wenigen
schattenhaften und blassgetönten Konturen.
Es macht sogar mit seine grösste Schönheit
aus: Dass die starken Farben dieser Welt
keinen Eindruck und Reiz auf ihn üben
können! Dass Rot und Schwarz, Tag und
Nacht nicht vor unseren Augen in ihrem un-
aufhörlichen Ringen erstehen, so oft wir ihn
lesen. Dass er dafür aber über die feinen
und verschwiegenen Nuancen der Uebergänge
in um so verschwenderischem Reichtum und
gewähltester Pracht verfügt! Und dass er
sie so giebt, dass Stimmungen und Zustände,

die an sich die wenigst sinnfälligen sind, mit ihrer sparsamen Liniennatur doch wieder sinnfällig, deutlich sichtbar im Halbhell der Dämmerung oder des Herbstes, auf uns wirken!

Man lese gerade diese persönlichen Gedichte darauf hin nach: Rauschlust und Menschheitsthat und den schweifenden bohrenden Willen, der dem grossen Rätsel in beiden beizukommen strebt — diese drei Unsterblichen der Seele wird man nicht finden. Aber im langen Zuge kommen sie vorüber, ihre stillen leisen Töchter: Erinnerung, Abschied der verzagt, Hoffnung, die nur scheu und halb zu hoffen wagt, Sehnsucht, Wehmut, Trauer, Schmerz. Und wenn man dem Glück einmal begegnet, so ist es mehr eine gewisse feierliche Fröhlichkeit. Nie dass ein Gefühl wirklich und stark aus sich herausginge. Wie das Leid nicht aufschreit, so hat das Lachen einen toten Ton.

Zweifellos ist das ein christliches Moment. Und nach dem »Vorspiel« zu seinem letzten Buche will es mir scheinen, als ob das christliche in Stefan Georges Schaffen noch einmal eine bedeutsame Rolle spielen könnte. Schon vom Dekorativen wird ja bedingt, dass dieser Dichter ein Mensch ist, der um die Niedrigkeit des Menschlichen weiss und deshalb nach seiner ästhetischen Erhöhung

trachtet. Seit Wagner wissen wir, wie klein der Schritt von dort zum Erlösungswillen ist. Und vielleicht erleben wir auch noch einmal bei Stefan George diese ethische Kehrseite, dass er nicht nur ein Verschönerer, auch ein Tröster alles Lebendigen sein will!? Auf jeden Fall hat er die Vorbedingung zum Mitleid — die Wärme, die Herzenswärme, die grosse Güte des Geistes und der Liebe, wie sie sich ja nicht selten bei Menschen findet, die abseits vom starken Bereich der Sinne stehen.

Doch das will abgewartet werden. Wer uns vorläufig ausschliesslich angeht, ist der Künstler, der Aesthet Stefan George. Und wenn dem diese Wärme abgestritten, wenn er kalt genannt wird, weil er gewiss nicht heiss ist, so bedeutet dieser Vorwurf — keinen hört man bekanntlich öfter — nur einen gefährlichen Fehlschluss. Freilich heisst diese Wärme ästhetisch gewertet anders, ist gleichbedeutend mit seiner Kraft zur Stimmung. Und die will empfunden sein. Wer es kann, der weiss, dass Stefan George in nichts stärker ist als in ihr.

Das klingt merkwürdig, weil es den modernen Stilisten dem modernen Impressionisten nähert. Aber es ist so. Wenn auch die Stimmung, die Stefan George bringt, künstlerisch genommen, eine andere ist, nicht die

zitternde, die noch den Hauch der Dinge hat, sondern eine, die schon im Erleben transponirt ward, eine verarbeitete, eine die man mit durch das Leben nimmt wie einen Ring, ein Prunkstück. Eine Gobelinstimung mit der wir den Saal unseres Lebens schmücken können, soweit es Traum ist, und auf die jenes Dekorative angewiesen ist, von dem ich ausging, um zu Stefan Georges Wesen zu gelangen.

SOEBEN ERSCIEN

IRRGARTEN DER LIEBE

VERLIEBTE / LAUNENHAFTE
UND MORALISCHE LIEDER /
GEDICHTE UND SPRUECHE
AUS DEN JAHREN 1885 BIS 1900

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM
MIT LEISTEN UND SCHLUSS-
STUECKEN GESCHMUECKT
VON HEINRICH VOGELER

ERSTES BIS FUENFOTES TAUSEND

*Erste umfassende Sammlung Bierbaumscher
Gedichte.*

Preis M. 1.—