5. KAPITEL: DIE GRÜNDUNG DER „BLÄTTER FÜR DIE KUNST“ UND DIE „ERSTE FOLGE“

INZWISCHEN hatte Karl August Klein die Verhandlungen über die geplante Zeitschrift mit Hofmannsthal und Gérardy weitergeführt. Er hatte von den wenigen Beteiligten „die größte Offenheit und Rückhaltlosigkeit gegeneinander als einziges Mittel gefordert, um den streng ausschließenden Charakter der Sache zu wahren“ und bei jedem „das unbedingte Bedürfnis vorausgesetzt, Namen und Werke nicht in den abgeschmackten befleckenden — sogenannten modernen — Zeitschriften zu verewigen“. Obwohl Hofmannsthal sich völlig mit dieser Haltung einverstanden erklärte, ließ er doch in diesen Monaten einige seiner Gedichte in einer Tageszeitung veröffentlichen ohne diese Tatsache mitzuteilen, und fast drohte am mangelnden Vertrauen auch die dichterische Verbindung mit ihm zu scheitern. Ein bittrer Brief Georges rief ihn auf den gewiesenen Weg zurück und im Oktober 1892 erschien in Berlin das erste Heft der ersten Folge der „Blätter für die Kunst“ einer Bezeichnung, von der die westlichen Freunde gern behaupten, daß sie ihren „Ecrits pour l'art“ entliehen sei. Drei junge katholische Dichter, ein Deutscher, der nur in Paris bekannt war, ein Österreicher, dessen Name man kaum über Wien hinaus wußte, ein rhein-preußischer Wallone, der eben in Lüttich seine ersten Verse veröffentlicht hatte, dazu ein ebenfalls katholischer Schulfreund Georges mit Namen Carl Rouge, vereinigten in einem dünnen Heft von zwei Bogen ihre Dichtungen und es wird immer eine der seltsamsten Erscheinungen unseres Schrifttums bleiben, mit welchem Anspruch sie auftraten und wie dennoch weit darüber hinaus ihre Hoffnungen und Wünsche erfüllt wurden.

Eine Auswahl aus den drei schon veröffentlichten Werken Georges, die erste seiner Legenden unter dem Decknamen Edmund Lorm, der „Tod des Tizian“ von Hofmannsthal, die „Kreuze“ von Gérardy und zwei Gedichte von Rouge nahmen den größten Teil der schmalen Blätter ein. Sie hielten es „für einen Vorteil nicht mit Lehrsätzen zu beginnen sondern mit Werken, die unser Wollen behellen und an denen man später die Regeln ableite“. Die Dichtungen unterschieden sich an Gehalt Form und Stoff grundsätzlich von allen literarischen Erzeugnissen der Zeit in Deutschland und ihre Verfasser stellten sich vor allem in Gegensatz zu der „verbrauchten und minderwertigen Schule die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang“. Auch jede Zweck- und Lehrdichtung, welche sich mit Weltverbesserungen und Allbeglückungsträumen abgab, wurde

von ihnen abgewiesen und vor modernen Schlagworten wie Symbolismus, Dekadentismus und Okkultismus gewarnt, welche auch schon in Deutschland auftauchten und geeignet seien die Köpfe zu verwirren. Die Blätter wollten, wie schon ihr Name sage, der Dichtung und dem Schrifttum dienen und mit Ausscheidung alles Staatlichen und Gesellschaftlichen „eine Kunst für die Kunst" vertreten. Aber ein aufmerksamer Leser hätte schon aus den knappen und andeutenden Sätzen dieser ersten Vorrede erkennen können, daß die formalästhetische Formel des L'art-pour-l'art bei den Deutschen eine andere Bedeutung hatte und sogleich einen in Frankreich unbekannten Inhalt bekam. Diese Veröffentlichung hieß es „will die Geistige Kunst auf Grund einer neuen Fühlweise und Mache". Ihre Verkünder lehnten es ab, mit anderen über das Wesen dieser Kunst zu streiten, aber sie wollten „zerstreute und unbekannte Ähnlichgesinnte entdecken und anwerben". Sie sagten noch nichts aus — außer im Gedichte selbst — welches diese neue Fühlweise, welches die neuen Mittel der Darstellung wären, aber sie wiesen mit dem Rate „sich allen Streites und Spottes über das Leben zu enthalten" das bürgerliche Leichtnehmen und die proletarische Entwürdigung des Wichtigsten zurück und stellten Goethe als mahnendes Richtbild gegen das Zerreden und Zerfasern des Lebendigen auf. Sie grenzten also das Feld ihrer Betätigung sorgfältig auf die engste Aufgabe künstlerischer Gestaltung ab, aber auf diesem Gebiete verkündete der Schlußsatz eine stolze Siegeszuversicht: „In der Kunst glauben wir an eine glänzende Wiedergeburt". Die fünf Bände der ersten Folge, welche im Laufe eines Jahres bis zum August 1893 erschienen, rechtfertigen diesen Glauben durch eine Reihe von Dichtungen. Neben denen Georges sind die Beiträge Hofmannsthals, nämlich „der Tod des Tizian", die Idylle und einige seiner schönsten Gedichte die wichtigsten davon.

„Die Blätter für die Kunst wurden geboren, weil ein Dichter in einem anderen Dichter eine Flamme entzündete, der gleich, die in ihm selber brannte." Die Gedichte Hofmannsthals zeigen zum ersten Male das Wunder der Weiterzeugung des Georgeschen Geistes in dichterisch erschütterbaren Menschen, sein Weiterschwingen in einem fremden Seelenelement, das nach der Berührung mit ihm zwar seinen dichtesten Eigenwuchs erhält aber zugleich in Art und Ton seiner Äußerungen Kunde geben muß von dem treffenden Strahl, der es befruchtet hat. Der härtere metallene Klang Georges trat in den Werken Hofmannsthals als weiches fast musikalisches Schwingen auf, die plastische Formung der Bilder als fließendes auf schimmernden Wellen gebrochenes Licht. Der neue Ton erhielt bei dem Sohn der Donau eine offene einschmeichelnde Leichtigkeit, welche für viele erst

den Weg zu den strengeren verschlossenen Gebilden des Rheinländers vorbereitete. Die Leichtigkeit Hofmannsthals geht auch in dieser Frühzeit manchmal bis zur Leichtfertigkeit und Unverantwortlichkeit, aber noch in seinen Ungewichtigkeiten und Entgleisungen bleibt er Künstler und ist noch Dichter, wenn er den Faden achtlos fallen läßt. Im Gegensatz zu den Gedichten der HYMNEN und noch der FIBEL scheint ihm alles mühelos zuzufließen und sich dem leisesten Druck seiner Hand einzuschmeicheln. Wenn seine Gehalte nicht immer groß sind, so ist ihr Ausdruck doch von großer Zartheit der seelischen Schwingungen, von zierlich leichter Anmut der Bewegungen und in den besten Augenblicken hat er die Geste des trunknen Sängers neuer Herrlichkeiten. Nicht die Welt der Dichter und Herrscher sondern der Maler und Abenteurer ist sein Bereich und die Künstlergefühle der Renaissance-Menschen hat er in einer Steigerung von Glut und Farbe, Schwung und Fülle gegeben, wie sie damals die deutsche Dichtung nirgendwo hervorbringen konnte. Ein solcher Hymnus wie „Der Tod des Tizian" war noch nie auf das bildende Künstlertum gesungen worden, ein so hohes Lob des festlichen Lebens und der Ablehnung des gemeinen unkünstlerischen Alltags war noch nie in solchen Tönen von knabenhafter Schwermut und hinreißendem Jugendfieber erklungen. Nur aus der lebendigen Gleichung Wien-Venedig konnte diese zitternde Farbigkeit, diese schlanke Schmiegsamkeit und der zarte Schauer um seine Gestalten kommen und die Kentaurenszene etwa ist mehr ein italisches Bild nach Böcklin als nach einer griechischen Vase. Das Farbigfließende lockt seinen Pinsel vor allem, Lebensstufen und Gestaltungsgrenzen gehen ineinander über, Welten und Geschlechter, Seelen und Leiber verschwimmen in bunten ziehenden Wellen. Auch wenn seine Erinnerung in tiefere Schicksalsräume greift, erscheinen Bilder eines dumpfen Getriebenseins, einer endlosen Verstrickung, in der der Mensch wehrlos verhaftet ist. Er hat „zu vielen Göttern Dienst zu tun" und schon früh läuft über all seine bezaubernden Tinten und Schmelze ein Rauch von Müdigkeit, ein Schatten des frühen Verströmens. Von den übrigen Mitarbeitern der Blätter, welche im Laufe des ersten Jahres noch zu der kleinen Anfangsschar traten, bewegten sich die Gedichte von Max Dauthendey und Karl Bauer auf derselben malerischen Linie wie die von Hofmannsthal: Gedichte nach Bildern oder Farbenspielen der Natur, aber von der plumpen Nachahmung durch ein Überschwingen ins Traumhafte bei Bauer, bei Dauthendey durch eine Verseelung der Farben geschieden. Sie nahmen Versuche der Romantiker und Symbolisten auf, die für Deutschland in dieser Form noch neu waren und den späteren „Futurismus" und „Impressionismus" schon vorwegnahmen. Georg Edward, ein junger Gießener Student, der später Professor der Literaturge-

schichte in Amerika wurde, Carl Rouge der Jugendfreund, zeichnen sich nur durch wohlgepflegte Verse aus, die eine erste Verbindung des neuen Sprachelementes mit dem Goethischen darstellen. Die Vierzeiler von Fritz Kögel, dem späteren Verwalter und Herausgeber der Werke Nietzsches, sind eine Mischung von Goethischer und Nietzschischer Spruchweisheit, die gegen die übrigen Leistungen etwas Altmodisches an sich trug. George selbst trat nur sparsam mit drei Bildern aus dem Schaustück MANUEL und einigen neuen Gedichten aus dem „Buch der Sagen und Sänge", aber um so reicher mit Prosastücken aus den TAGEN und TATEN und Übertragungen fremder Dichter hervor. Von der Prosa Georges haben die Deutschen auch heute nach einem Menschenalter außerhalb des Kreises der Blätter noch kaum Notiz genommen, und fast scheint es als ob sie ihnen noch unzugänglicher wäre als seine Gedichte. Sie bot freilich weder dem rein begrifflichen Denken einen Zugang noch dem weichlichen Gefühlshunger eine Nahrung, hatte weder Handlung noch Bekenntnis, weder Gemütsschwang noch Naturschwärmerei. In einer Zeit wo nach einer Hofmannsthalischen Wendung das schakalhafte Ausstoßen von Wortbrocken üblich wurde, klang sie verschlossen und hart mit ihrem ebenmäßig durchgehaltenen Schrittmaß, mit ihren kalt und klar abgewogenen Satzteilen und ihrem schmucklos strengen Gefüge.

Die Übertragungen Georges, welche in der ersten Folge veröffentlicht wurden, waren Gedichte aus den Werken von Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Francis Vielé-Griffin, Albert Saint-Paul, Stuart Merrill, Algernon Charles Swinburne, Gabriele d'Annunzio, Jens Peter Jacobsen. Sie machten in Deutschland vielfach zum ersten Male die Namen und Werke dieser französischen, belgischen, englischen, italienischen und dänischen Dichter bekannt, an die sich über die Grenzen der Länder hinaus eine neue dichterische Bewegung in Europa knüpfte. Die meisten von ihnen hatte George schon persönlich kennengelernt und der lebendige Verkehr von Dichter zu Dichter gab seiner großen Sprachbeherrschung noch besondere Mittel zur Hand, die fremden Kunstwerke fast ungebrochen in unsere Sprache zu übertragen.

Der Klärung und Abgrenzung der eigenen Bestrebungen gegen die des Auslandes und der Abwehr gegen feindliche Erscheinungen in der Heimat diente eine letzte mehr verstandesmäßige Äußerung der Blätter: Die Vorreden und Aufsätze, welche George vielfach mit den Freunden gemeinsam beriet. In der ersten Folge bestritt Karl August Klein in seinem Aufsatz „Über Stefan George, eine neue Kunst" und in den „Unterhaltungen im grünen Salon" den Kampf in diesem Außenbereich, den er auch durch Veröffentlichungen in ausländischen Zeitschriften stützte. Zunächst wies er

die Versuche befreundeter Franzosen zurück, George als Glied ihrer Reihe und besonders als Nachfolger Baudelaires, Verlaines und Mallarmés anzusprechen. Das von Albert Mockel veröffentlichte Gespräch mit George aus den ersten Pariser Jahren (Rev. d'All. Nov.-Dez. 1928) zeigt deutlich, wie klar George sich des Gegensatzes der dichterischen Aufgabe in Deutschland zu der in Frankreich schon in der Frühzeit bewußt geworden war. In der gemeinsamen Richtung der geistigen Strömung, welche in allen Ländern dem Realismus gefolgt war, sah er mehr ein Zusammentreffen der Geister auf dem gleichen Wege als eine Abhängigkeit des einen vom andern. Der gleiche Umschwung bedeutete für die Dichtkunst der einzelnen Völker etwas völlig Verschiedenes, weil sie sich auf verschiedenen Stufen des Lebens bewegten. „Klassizismus und Parnasse," so formuliert Karl August Klein die Lage, „traten in Frankreich ganz anders auf als bei uns und die Vollendung des ‚Parnasse', die wir noch nicht erreicht, ist drüben schon ein überwundener Standpunkt." Die Ursprünglichkeit Georges schien ihm gerade an der Grundverschiedenheit seines Verfahrens von dem der Franzosen, insbesondere Baudelaires deutlich zu werden: „am Fehlen aller Reflexion, aller Rhetorik. Im Gegensatz zu den Jüngsten, die die Formen auflösen, sind die seinigen streng regelmäßig und er läßt nie die Verständlichkeit und die zusammenfassende Beschränkung vermissen". Aber all diesen europäischen Dichtern war aufgegangen, worin das Wesen der neuen Dichtung liege: „das Wort aus seinem gemeinen alltäglichen Kreis zu reißen und in eine leuchtende Sphäre zu erheben", und Klein wies noch deutlicher als die Pariser damals selber taten, darauf hin, daß die Urquellen dieser Bewegung im germanischen Gebiet, in Deutschland und der deutschen Romantik lagen, daß die hellsichtigen Aussprüche eines Novalis die Erfordernisse der sinnbildlichen Kunst ja jeder Dichtung im strengen Sinne schon umschrieben hatten. Aus ihrem Erbe hatte sich in Deutschland eine neue Kunst entwickelt, die keiner Anlehnung an das Ausland mehr bedurfte: „Ihre Hauptstützen Richard Wagner der Komponist, Friedrich Nietzsche der Orator, der Maler Arnold Böcklin und der Zeichner Max Klinger. Zu ihnen tritt ein Dichter." Man spürt noch heute das Feuer seiner jugendlichen Ergriffenheit durch manche seiner Sätze brennen: „Seitdem die alten Götter tot sind," schreibt er in seinem ersten Aufsatz, „haben wir es zum erstenmal mit den Offenbarungen eines ursprünglichen Geistes zu tun, der aus seinen Gedanken eine Welt für sich gebaut und nach einem ganz bestimmten ihm eigentümlichen Plan ein stehendes abgerundetes Werk geschaffen. Die Form dieses Werkes ist im strengsten Sinne klassisch. Hier gibt es keine falschen unreinen Reime mehr, keinen einzigen leichtsinnigen Fehler im Takt und — ein seltener Reichtum —

dasselbe Wort wiederholt sich niemals im Reim. — — Durch genau erwogene Wahl von Konsonanten und Vokalen bekommen wir einen Eindruck ohne Zutat des Sinnes. Jubel und Trauer, Glätte und Härte, Nacht und Licht fühlen wir ohne daß wir die Begriffe dastehn haben. Ganze Verse dünken uns aus einer anderen Sprache und versetzen uns in seltsame Unruhe. Alles läuft auf eines hinaus: den großen Zusammenklang, wobei wir durch die Worte erregt werden, wie durch Rauschmittel. — Aber trotz diesem Ringen nach der höchsten und vollendetsten Form vermissen wir niemals die Seelentiefe. — Die weittragende Bedeutung dieser poetischen Schöpfungen liegt nicht nur darin, daß sie neue Sätze über klangliche Möglichkeiten und Unmöglichkeiten und damit eine neue Poetik andeuten: sie teilen zugleich das sichere Gefühl mit, daß der geistige Gehalt jeder literarischen Gattung auch der erzählenden und dramatischen eine Umformung erfahren muß."

Hier war schon klar betont, daß es sich bei der neuen Bewegung um eine Wandlung des ganzen dichterischen Bereiches handle, vor dem die schulbegrifflichen Aufteilungen hinfällig waren. Die Blätter schieden sich von Beginn an von allen literarischen Gruppen und Bewegungen, welche unter der Maske einen besonderen Zweig der Dichtung zu pflegen, der Volks- oder Familienkunde, der Erforschung von Gesellschaftsschichten oder sonst einem nützlichen Geschäfte nachgingen — vor allem vom zeitgenössischen Roman und Theater. Sie maßen den Romanen „jenen bürgerlichen Ausdeutungen der Lebensvorgänge", wie es später in den Vorreden einmal heißt, und den Theaterstücken der Zeit, in denen die Landesgeschichte flach und langweilig behandelt, der Welt mit leidenschaftlichem Ernst ein Sittenspiegel vorgehalten oder alle möglichen spannenden Streitfragen in Reden umgesetzt würden, nicht anders als den Tageszeitungen vielleicht einen kulturgeschichtlichen aber keinen künstlerischen Wert bei. Im bestehenden Theater war der Hauptanteil so sehr auf den Schauspieler gefallen, daß der dichterische Wert des Stückes darüber gleichgültig wurde: das war, wie die „Unterhaltungen im grünen Salon" sagen „gleichbedeutend mit dem Untergang des Dramas". Auch vom ausländischen Schrifttum konnte man keine Abwendung dieses Untergangs erwarten: Ibsens neueste Stücke zeigten, daß er für seine der Zeit vorauseilenden Sichten keine andere dichterische Form zu finden vermochte „als für seine ganz naturalistischen Gengangere". Frankreich und England waren für das Drama schon lange brach. Wenn der Belgier Maeterlinck mit seinen traumhaften Gestalten, seinen Puppen und seiner perversen Schmächtigkeit damals einige Erschütterung in Theaterkreisen hervorrief, so ließen die Blätter sich auch davon nicht täuschen. Die Aufführung seiner Stücke mit modischen Schauspielern war

nach ihrer Darlegung ein völliges Verkennen ihrer literarischen Gattung, die ihren Ursprung in den „Flaireurs", der Originallegende für Marionettentheater von Charles von Lerberghe hatte und deren Technik, wie ein Übersetzungsbeispiel in den Blättern (I, 4) zeigte, mehr ein letztes Niederreißen als ein neues Aufbauen der dramatischen Kunst bezeichnete. Eine Rettung für diese sahen die deutschen Dichter nur in der Abkehr von der ganzen Äußerlichkeit der modernen Bühne, „ihrer Überschätzung des Schauspielers, ihren abgeschmackten Dekorationen ihrer Parterrenachbarschaft und ihrem Geschäftsbetrieb, eine Erneuerung für sie nur in der Rückkehr der rein-dichterischen Schätzung des Schauspiels, die von selbst eine Änderung des Äußeren nach sich ziehen würde. Sie wünschten ein Wegrücken der Bühne in weiter verhüllender Entfernung nach Art des griechischen Rundtheaters, ein Zurücktreten des Schauspielers hinter die Maske „da sein einziger Beruf ist, in gemessenen Bewegungen die kristallreinen Verse des Dichters herzusagen, wie sie nach dem Traume des Dichters unter dem hellenischen Himmel geklungen haben mögen". Auch auf die Einführung des Chores neben der Wechselrede wurde schon hingedeutet, kurz eine Kunst und künstlerische Darstellung gefordert, die nach einem Worte Kleins „nur vornehmen Geistern einen Genuß bereiten kann. Wer anders aber als ein vornehmer Geist hat sich jemals um ernsthafte Kunst gekümmert — und gibt es nicht genug Geschriebenes für die Menge?" Mit diesen Worten war auch der letzte Grenzkreis, die Voraussetzung einer besonderen menschlichen Artung für die neue Dichtung, in der ersten Folge der Blätter schon umschrieben. Sie schloß beim Urlaub von den Lesern vor dem sommerlichen Verlassen der Stadt mit diesen Worten der Dichter: „Wir werden auch fernerhin Regeln und Schulnamen sein lassen, uns verschließen gegen das Flache und Alte sowohl als gegen das Derbe und Niedre des zeitgenössischen Schreibewesens, aber aller Jugend offenstehen, die nach dem Schönen und Neuen sucht." Und diese Leitsätze des Anfangs gelten auch heute noch.

6. KAPITEL: DIE WIRKUNG IM AUSLAND

FRANKREICH hatte sich nach der Meinung seiner besten Köpfe nach der kriegerischen Niederlage von 1870 auf seine geistige Wiedergeburt besonnen, es war der großen Überlieferung des frühen 19. Jahrhunderts, der Erneuerung der europäischen Bildung treu geblieben und hatte die Hoffnung auf seine Wiederherstellung in der Belebung der Künste und Wissenschaften, in der Aufrechterhaltung seiner Sendung gesehen, vor allen Völkern Träger der menschlichen Zivilisation zu sein. Die Schu-