aufblicken und vor diesem Einen aufsprühen lassen, was an verschlossenen Kräften und Zaubern in ihm war! Freilich ein Dichterisches, das erkannte George bald, konnte die Ausdrucksform dieses Mannes nicht sein: sein Dithyrambus, den er George fast noch mit dem Pathos des einsamen Wahnes vorlas, war das verworrene Gestammel einer pythischen Stimme, aus dem nur hie und da der blitzende Funke eines zerbrochenen Schmuckstücks, der verlorene Fund eines tiefererregbaren Geistes aufleuchtete. Aber die ganze Wirklichkeit seines fremden Menschentums trat mit unheimlicher Kraft zutage, wenn er in abendlicher Gemeinschaft ein Gefäß, eine Scherbe des Altertums in der Hand hielt oder von Geräten des Volkes redete, an denen noch heute auf dumpf überlieferten Wegen eine Wesenheit jener Zeiten hafte. Dann sprach eine dunkle monotone Stimme und es war keine Erklärung, keine Deutung der Bilder und Dinge mehr, die sie gab, sondern ein Wiedererstehenlassen versunkenen Lebens selbst, ein Aufbeschwören von atmenden Gestalten, als habe die Zeit sich im eignen Schlund zurückgedreht und die Gegenwärtigen zu Mitlebenden eines ehemals kreisenden schöneren Lebens gemacht. George war der erste, der nicht nur begriff was Schuler wollte sondern auch was er war, der Wesen und Äußerung dieser dämonischen Natur gelten ließ und als wertvolles Menschtum in einer verstandesmäßig überzüchteten Zeit erkannte. Er löste ihn aus seiner unfruchtbaren Vereinzelung, indem er ihm einen Kreis zeigte worin er endlich seine Stimme erheben konnte und Widerhall fand.

2. KAPITEL: DIE ZWEITE FOLGE UND DER MÜNCHENER KÜNSTLERKREIS

ZUR gleichen Zeit, in der diese bedeutsamen Beziehungen geknüpft wurden, hatte auch ein junger Wiener, Leopold zu Andrian-Werburg sich mit einigen Gedichten an die Blätter gewandt und kam im Februar des Jahres 1894 selbst nach München, um George aufzusuchen. Der damals neunzehnjährige Andrian — er war 1875 in Wien geboren — stammte aus dem alten Geschlechte der Freiherren von Andrian und war von mütterlicher Seite ein Enkel des Komponisten Meyerbeer: sonst ganz Wiener Blut, wie er denn auch in Sprache und Gebaren das Wienerische mehr markierte als etwa Hofmannsthal, mit dem er schon bekannt war. Sonst hatte er wenig Ähnlichkeit mit dessen leiblicher Erscheinung. Er war von kleiner fast zierlicher Gestalt, dunkler Prägung mit leichtem jüdischem Einschlag, aus den stolzen eigenwilligen Zügen seines Gesichtes stachen

kluge ja listige Augen mit etwas schwimmendem Blick und die Oberlippe zierte ein für die jugendlichen Mienen überkräftiger Schnauzbart. George traf im gleichen Jahre noch einmal in Wien mit ihm zusammen, als Andrian eben seine Erzählung „Der Garten der Erkenntnis" vollendete, dann sahen sie sich nicht mehr wieder. Andrian trat in den diplomatischen Dienst und ging bald ins Ausland. Sein Name wurde im Weltkriege noch als der des Gouverneurs in dem von Österreichern besetzten russischen Gebiete genannt. Der fromm gewordene Staatsmann blickte auf seine Dichtungen wie auf Jugendsünden zurück, aber nach dem Kriege gab er in einer jener unerklärlichen Wallungen, die in den Jahren der Erschütterung viele ergriffen, seinen „Garten" und seine Gedichte nochmals heraus, die letzteren mit nicht immer glücklichen Zusätzen und Änderungen. Sie fanden in dieser neuen Form so wenig Widerhall bei der Menge wie ein Vierteljahrhundert vorher und Hermann Bahr, der dem jugendlichen Hofmannsthal die große Zukunft vorausgesagt hatte, irrte sich ganz über Andrian, dessen „Garten der Erkenntnis" er damals einen Widerhall in ganz Europa verkündete. Solche Werke sind stets nur von den wenigen geschätzt und geliebt worden, die in ihnen nachfühlend das innerste Schicksal einer Lebensgemeinschaft spüren: hier das des alten Österreich oder genauer des alten Wien. Schuler hat diesen Andrian schwärmerisch verehrt, weil er aus ihm die „Wiener Essenz, die noch schöpferische Substanz der Hofburg" spürte, Verwey widmete ihm eine lange Besprechung und zeichnete „das Leben eines jungen Wieners im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts", jene brüchig gewordene Einheit von Alltag und Lebenswunder mit leisen Strichen nach.

George hatte in den ersten eingesandten Gedichten das Artvertretende des jungen Dichters an der Absichtslosigkeit seiner Äußerung erkannt: sie waren das noch unbewußte Blühen einer eben auf der Schwelle des Erwachens stehenden jungen Seele, von geringerer Könnerschaft, aber auch weniger „Literatur" als die Dichtungen Hofmannsthals, im Ton noch zarter als dessen Verse aber von größerer seelischer Bewegtheit und einer fast unerklärlichen feinen Stofflichkeit, die sie heute noch erregender erscheinen lassen als die seines größeren Mitbürgers. Die Natur hatte sich in ihrer spielenden Willkür eine junge überempfindliche Knabenseele ausgesucht, um eine kurze reizvolle Blüte in ihr hervorzutreiben und ihr dann ein Weiterblühen zu versagen: das ist Andrian. Die wenigen Gedichte von ihm vereinigen die Anmut der Jugend mit der schwanken Zier der Spätzeit. Sie halten damit eine menschliche Weltminute fest, die zwischen alternder Zeit und jugendlichem Leben an jeder großen Wende pocht und die dem frischen Eroberer auch den versinkenden „Reiz der verwelk-

ten Dinge" noch einmal ahnen ja ihm lockend erscheinen läßt, wie dem Barbaren die Töchter und Schätze von Byzanz.

Mit dem „Garten der Erkenntnis"', den er 1895 in einem Berliner Verlage veröffentlichte, der „grundsätzlich" keine Poesie aufnahm, beschloß Andrian seine Jugendblüte. — Es war ein Werk, das wie seine Gedichte außerhalb des gewöhnlichen Literaturbetriebes stand und stehengeblieben ist, weil es von der neuen Dichtung jenen Abstand zum Leben, jene geistige Ferne von der nackten Tatsächlichkeit mitbekommen hatte, die der bürgerliche Zeitgenosse nicht verstand. Es gibt auf kaum vier Bogen ein in seiner Art einziges seelenhaftes Bild einer Stadt: dieser bestimmten Stadt Wien in dieser bestimmten Schicksalsstunde, als sie eben noch den ganzen Stolz und Reiz ihrer Überlieferung und schon den Endhauch vor dem Erlöschen in ihren Mauern fühlte, als ihre Musik noch von den Resten der hohen Meisterzeit um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zehrte und die lockenden wiegenden Töne noch das tägliche Leben ihrer Bewohner bis in die Weinberge vor den Toren ihrer Stadt wirklich mitbestimmten, als ihr Burgtheater, das dritte der großen von Weltberühmtheit neben der Skala in Mailand und der Comédie in Paris, noch unmittelbar in das Dasein seiner Bewohner wirkte und das Auftreten eines Schauspielers in einer neuen Rolle ein Ereignis von wesentlicher Bedeutung für die Wiener war. In dem vergeblichen Suchen Erwins nach dem Geheimnis des Lebens verfingen sich noch alle Bilder des Wiens der heiteren Anmut und des leichten Lebens, der Keckheit seiner jugendlichen oft knabenalten Schriftsteller, der Freude an festlichem Kult und an fröhlicher Feier, verfingen sich auch mit zynischem Witz und Selbstspott die Ahnungen vom Ende, das müde Sich-Beugen unter veraltetem Priesterregiment, der Zweifel am eigenen Können und die erschauernden Blicke in die Seelengründe und Seelenwinkel, aus deren Labyrinth es keinen Ausweg mehr gab als frühen Verzicht oder frühen Tod. Erwin, das Narcissus-Sinnbild der schönen Stadt, stirbt diesen Tod, Andrian nahm den Verzicht auf sich. Denn vor dem Weitergehen im geistigen Bereich, als die Kraft erlosch, vor dem Abgleiten ins literarische Geschäft bewahrte ihn mehr noch als Stand und Reichtum der Stolz und die Sauberkeit seiner Natur: er wählte die tüchtige Arbeit des Amtes und ließ schön zurück was einmal schön in ihm war.

Für die Blätter wurden alle diese Erweiterungen des Georgeschen Lebenskreises sofort fruchtbar: zu den früheren Mitarbeitern traten schon vom ersten Bande der zweiten Folge ab, der im Januar 1894 erschien, Klages und Andrian mit ihren Beiträgen, denen Wolfskehl und andere im Laufe des Jahres folgten. Mit unveränderter Führung und den glei-

chen Ansichten, wie sie die erste ausgesprochen hatte, wurde die zweite Folge eröffnet. Trotz der wachsenden Bekanntschaft in größeren Kreisen des Schrifttums schien den Blättern die Sorge um eine weitere Verbreitung müßig, solange „das Künstlerische in der Dichtung besonders vom jüngeren Geschlecht gestandenermaßen hintangesetzt und verwahrlost" wurde. Um so ernstlicher wollten sie, wie eine kurze Vorrede betonte, von ihrer kleinen Arbeiter- und Leserschaft aus auf die Forderungen der dichterischen Erziehung und des Geschmackes hinweisen und nach jener höchsten Freiheit der Bewegung streben, woraus erst das Werk entsteht (II, 1). Mit einigen bohrenden andeutenden Sätzen, den „sibyllinischen Zeichen aus denen die Jugend ihre tiefste Anregung empfängt", setzten sie sich mit den Strebungen und Schlagwörtern der Zeit auseinander, verwiesen den Begriff des Niedergangs (Dekadenz) in das Gebiet der Heilkunde, die Romane in das Gebiet der Berichterstatterei, wo ihnen immerhin ein gewisser zeitgeschichtlicher wenn auch geringerer Wert als der der Tagesblätter, Richtverhandlungen und behördlichen Erzählungen zukomme, und warnten vor allen Fremdwörtern, unter denen sich leicht das Leere und Unzulängliche verberge: „Wenn ein Satz, der eines solchen Wortes nicht entbehren kann, fortfällt, so wird weder Sprache noch Gesellschaft dadurch einen Verlust erleiden". Diese und noch einige anderen abgrenzenden Sätze über den Schauspieler und den Kunstrichter sind heute nach einem Menschenalter noch ebenso gültig und wichtig wie die bejahenden über das Kunstwerk. George, denn wir erkennen oft seine Tatze an der Prägung der Sätze, schied schroff zwischen älterer und heutiger Kunst: „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten sondern Wiedergabe von Stimmungen, keine Betrachtung sondern Darstellung, keine Unterhaltung sondern Eindruck. Die älteren Dichter schufen der Mehrzahl nach ihre Werke oder wollten sie wenigstens angesehen haben als Stütze einer Meinung: einer Weltanschauung — wir sehen in jedem Ereignis, jedem Zeitalter nur ein Mittel künstlerischer Erregung. Auch die Freisten der Freien konnten ohne den sittlichen Deckmantel nicht auskommen (man denke an die Begriffe von Schuld usw.), der uns ganz wertlos geworden ist.

Drittens die Kürze — rein ellenmäßig — die Kürze". Bis zu der jüngsten „Weltanschauungskunst" war hier jede Sinngebung der Kunst aus anderen Gebieten verurteilt, jeder Überwurf, jede Zweckhaftigkeit außer ihrer selbst verworfen: das Gedicht sei nur zum höchsten geistigen Genusse da, eine Zweckdichtung gäbe es ebensowenig wie ein Zweckgemälde oder ein Zwecktonstück. Nicht aus der Begrenztheit oder Teilhaftigkeit der Kunst sondern aus ihrer allumfassenden Kraft wollte der Werker sie rein und in ihrer Reinheit der höchsten Wirkung fähig machen. Kunstwert

besaß ihm nur die Arbeit, die Menschen oder Dingen irgendeine neue unbekannte Seite abzugewinnen und als möglich darzustellen wisse. Die sprachlichen Mittel dazu waren ihm Auswahl, Klang, Maß und Reim, das seelische Mittel „als die natürliche Folge geistiger Reife und Tiefe": das sinnbildliche Sehen. Denn „das Sinnbild ist so alt wie die Sprache und Dichtung selbst. Es gibt ein Sinnbild der einzelnen Worte, der einzelnen Teile und des Gesamtinhalts einer Kunstschöpfung. Letzteres nennt man auch die tiefere Meinung die jedem bedeutenden Werk innewohnt". Dazu lese man den Abschnitt „Über Dichtung", der jetzt in die TAGE UND TATEN aufgenommen ist. Diese kühlen sachlichen Sätze rührten an das Kleinste wie Größte des künstlerischen Schaffens und man spürte ihren Widerhall noch in der gleichen Folge in den Aufsätzen von Paul Gérardy und Ludwig Klages. Der erstere umschreibt in seiner „Geistigen Kunst" (II, 4) die Symbolik als die Kraft unter allen bedeutungsvollen Dingen das Größte und Schönste, das durch seine vollkommene Form der unbedingten Einheit dem höchsten Traum sich Nähernde auszuwählen und als die Fähigkeit dies mit klarer schöner und sogar am Abgrundsrande unerschütterter Stimme zu sagen. — Klages durchbrach in seiner „Seelenlehre des Künstlers" (II, 5) die bisherige Lehre vom Schönen und statt auf die Feststellung und Ausmessung der Begriffe Schön und Häßlich gründete er sie auf die Trieb- und Formkräfte des Künstlers, auf sein bewußtes und unbewußtes Wählen, Formen und Bearbeiten des Seelenstoffes, auf seine Fähigkeit Zeichen zu geben für die geheimnisvollen Werte von Seele und Welt. Triumphierend schlägt uns aus beiden das neue Wissen um Kunst und Künstlertum entgegen, sie wollen sich nicht unter dies oder jenes Schlagwort reihen, nicht dies oder jenes tun: nur Künstler sein und Werke schaffen: „Man darf den Dichtern, die sich hier vereinigt haben nicht die leeren oder unvollständigen Namen Mystiker und Symbolisten beilegen, denn das wollen sie nicht mehr sein als die klassischen Meister es waren. Allein der Name Künstler genügt und paßt ihrem geringen Stolz. Eine reine klangvolle strenge und schöne Sprache ohne irgend etwas von dieser leichtfertigen und zerfahrenen Weise die heut im Schwung ist. Kein Dunkel, kein Wirrwarr, die kräftige Schönheit, die Feinheit ohne kränkliche Verziertheit, das ist was die neuen Dichter erstreben. Fern liegt es ihnen, Dinge und Ereignisse zu beschreiben — ihnen heißt es nur: hervorrufen und einflüstern mit Hilfe wesentlicher Worte. Sie werden keine Erfindungen machen, Gesellschaftsfragen lassen sie kalt, die Menschen sind für sie von geringem Interesse. Denn ihre Aufmerksamkeit richtet sich auf den Menschen und Glaubensbekenntnisse haben für sie nur durch den darin eingeschlossenen Schönheitsgehalt einen Wert.

Sie sind keine Sittenprediger und lieben nur die Schönheit die Schönheit die Schönheit". So Gérardy und nicht anders als der Ton des wallonischen Franken klang der des welfischen Niedersachsen wenn er von dem tiefsten Kennzeichen des Meisterwerkes sprach: „daß es in uns eine Lust entzündet, etwas Ungeheures hervorzubringen. Aufgewühlt werden in uns schlummernde Tiefen. Wir erwachen aus dem Leben des Alltags wie aus einer öden Vereisung der mächtigen Ströme unseres Innern. Mit Erstaunen glauben wir neue Kräfte zu entdecken und werden einer ungewohnten Spannung gewahr. Dies Ringen und Branden ist der Kampf mit dem Genius des Künstlers — aber es ist ein berauschender Kampf. Die Kunst heizt mit Lebensdurst und großen Selbstgefühlen und das ist die höchste Wirkung, die Dichter und Künstler wünschen dürfen" ... denn „mögen sie sich selbst über den eigentlichen Zweck ihres Schaffens täuschen, es bleibt doch das Nämliche: ein Leben hervorzubringen das höhere Wogen schlägt als das wirkliche und mit dessen Notwendigkeiten eine menschliche Willkür schaltet".

Und doch waren dies nur die Begleittöne, welche neben den neuen Dichtungen in der zweiten Folge einen kaum nennenswerten Raum einnahmen und erst von diesen her ihren Ursprung und Sinn bekamen! Von George selbst enthielt sie eine Anzahl Gedichte aus den noch unveröffentlichten BÜCHERN, auch die darin nicht aufgenommene Sage „Die Herrin betet", Proben aus dem werdenden JAHR DER SEELE, Übertragungen von Baudelaire, Verlaine, Rossetti und Waclaw Lieder, einige Prosastücke aus TAGE UND TATEN und die Umschreibungen einiger Auftritte aus ‚Manuel'. Zu den früheren Mitarbeitern, von denen Hofmannsthal drei sonst nicht mehr veröffentlichte Gedichte, Gérardy die schönen „Ritterlichen Träume" „Jungfrauen", und die George-Widmung, Karl August Klein, Dauthendey und Georg Edward ihre Lieder beisteuerten, traten die neugewonnenen Freunde Andrian, Klages, Wolfskehl schon im ersten und zweiten Bande, dann im fünften Bande Richard Perls, von dem noch zu reden sein wird. Die Beiträge der drei Erstgenannten sind von einer Besonderung und Eigenwilligkeit, welche die Rede von den „Nachahmern Georges" schon in dieser Frühzeit Lügen straft und sie nur aus einer zu schwachen Hörfähigkeit und mangelnden Unterscheidungsgabe der Beurteiler erklärbar macht. Die Lieder Andrians unterscheiden sich trotz der gemeinsamen Wiener Herkunft noch von denen Hofmannsthals durch eine eigene unverkennbare und unwiederholbare Seelenhaltung: der eines jungen gefangenen Fürstenkindes, wie er es selber in einem später veröffentlichten Sonett (III, 1—2) gezeichnet hat: das mit der Müde und Traurigkeit alter Geschlechter beladen ist, aus der Fremdheit des Zu-

spätgekommenen in die harten Rätsel des Lebens schaut und mit der rührenden Anmut der Jugend sich vor dem Unbegreifbaren beugt das schön ist und doch zermalmt.

Daneben stehen die Stücke von Klages wie eine nordische Sturmnacht neben einem sanften südlichen Abendhimmel. Wie an seiner Gestalt Desiderata werden in seiner Seele altersgraue Zeiten wach, die Erinnerung an das schon Schlummernde wird durch irgendein Zeichen in ihr aufgeweckt und sie fährt auf der eigenen Blutfahne rückwärts in ihr gewesenes und doch auch seiendes Leben. Mensch und Ding sind bei ihm vom Geheimnis der Schatten umwittert und stehen immer auf dem Gefahrpunkt eines dunklen Schicksals, seine Gestalten treten nur jäh beleuchtet oder großschattig aus der Nacht: im Blitz der sie trifft oder im kleinen Licht des Hauses, das im Sturme zittert. Ein Barbarenhauch der Heide bricht aus diesen frühen Gedichten, die Sprache ist stockend wie aussetzende Windstöße und das innere Gesicht nicht völlig durchformt, als ob Gedanken sich einmischten, die doch zurückgedrängt und verschwiegen würden.

Im Gegensatz dazu ist Wolfskehl ganz Dichter, vom Sprachlichen aus bewegt, seine ersten Verse von einer metrisch-strengen Durchbildung, die erst ein Jahrfünft später unter dem Einbruch schwerer Erschütterungen sich zu lockern begann. Hier ist sie noch ganz von der neugewonnenen handwerklichen Zucht beherrscht, obwohl die Maßfolgen reichbewegt und immer wechselnd sind. Man spürt zuweilen noch den Kenner der Klassik und Romantik durch, aber jeder epigonale Rest ist im neuen Feuer aufgezehrt. Sein Seelengut ist älter als das von Andrian, reicher als das von Klages und vor beiden zeichnet ihn eine Kraft der Vergegenwärtigung des Erbes aus, die diese älteste Seele als die jüngste und heutigste erscheinen läßt. Die Gestalten, die sie heraufführt, bewegen sich um das Geheimnis des Opfers und des heldischen Lebens. Die Sinnbilder sind meist dem Vorstellungsbereich des Altertums entnommen, aber sie deuten und bedeuten das Geschehen des Nun und Hier: Sehnsucht und Gefahr des Wachstums, Spähe nach dem königlichen Führer, Bereitschaft zum Dienst, Spende und Fest.

Mit der zweiten Folge begann auch eine Erweiterung der „Blätter" auf das Gebiet der bildenden Kunst, nicht etwa so, daß George mit den wenigen eingeschalteten Kunstbeilagen ähnlich wie mit den Dichtungen ein Muster für die Umordnung des Malerischen zu geben meinte sondern so, daß er allgemein auf die Einheit der verschiedenen Künste hinweisen wollte.

Er fand auch auf dem Gebiete der bildenden Künste, besonders der im Vordergrund des Anteils stehenden Malerei, die gleichen Gegensätze wie im Schrifttum vor. Die ihm von Paris her wohlbekannte von Courbet, dem

Stürzer der Vendômesäule, eingeleitete Bewegung der naturalistischen Malerei war von der Verwerfung jedes geistigen, ja überhaupt jedes höheren menschlichen Vorwurfes in den neunziger Jahren schon bis zur ausschließlichen Schätzung des freien Vortrages, eines rein optischen Impressionismus gelangt: als Malwerte wurden allein die Reize anerkannt, welche das Auge von außen trafen. Unzweifelhaft hatten die jungen Geschlechter der beginnenden zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Recht sich gegen die verbürgerten Formen der Kunst zu wenden: dem Epigonentum in der Literatur entsprach ein „Salonidealismus" in den bildenden Künsten, der die überlieferten geistigen Werte zu rührseligen lüsternen und scheinprächtigen Szenen herabwürdigte, deren Verlogenheit auch ein großes technisches Können nicht mehr rechtfertigen konnte. Aber was die Umstürzler an seine Stelle setzten war weder eine größere Technik noch ein höheres Leben, sondern eine Auflockerung von beiden. Die Schilderung des bürgerlichen Reichtums, der Harems- und anderer Diven wurde ersetzt durch die Schilderung des Schwächlichen, Kranken, Gedrückten und Verbrecherischen, die pikante Schönheit durch das pikante Elend, der erklügelte Prunk durch die niedrige Häßlichkeit. Unter der Behauptung, die Dinge zu malen wie man sie sehe, malte man nur die Flecken flüchtiger ungeformter Sehreize, die zu einer stetigen Steigerung nervenerregender Lichtflimmer, wirbelnder Bewegungen und verschobener Blickpunkte führte, in denen alle Gegenstände, Menschen, Tiere und Dinge, da sie nun einmal nicht völlig in Farbflecke aufzulösen waren, in wüster Verzerrung oder häßlicher Verschmierung auftraten. Genau wie die Naturalisten des Schrifttums sahen die Impressionisten der Natur die „Wahrheit" im Niedrigsten und Gemeinsten und ihre Technik vollendete die ihnen innewohnende Ehrfurchtlosigkeit gegen Mensch und Ding durch ein Übertreiben, Zerzausen und Karikieren aller Erscheinungen der Erde. Während die Werke der Franzosen gleicher Richtung, eines Monet, Renoir, Degas u. a. in Gegenstand und Malweise immer noch Geschmack und Feinheit behielten, wurde den deutschen Malern die Freiheit von alten Regeln zur Willkür, die Selbständigkeit der Person zur Zuchtlosigkeit und der Kampf gegen das Überlieferte zu einer talmudisch-metaphysischen Rechtfertigung des Umsturzes aller Bilder des großen geistigen Erbes der Jahrhunderte. Aber in eben diesem Deutschland waren zu gleicher Zeit auch in der Malerei noch Kräfte lebendig, welche Frankreich und die anderen Nachbarn weder in dieser Fülle noch Könnerschaft besaßen: neben Feuerbach und Marées, die schon in den achtziger Jahren starben, vor allem der umkämpfte und kämpfende Arnold Böcklin. Er war der einzige, der weder in der verbürgerten Malerei der Gründerzeit noch in der proletarischen des

Naturalismus und Impressionismus aufging, sondern als Könner stark genug war, die technischen Mittel beider Richtungen zu beherrschen und zu überherrschen, als Person groß genug, um in allem Wechsel der Meinungen und Schulen, Befeindungen und Belobungen seinen Eigenwuchs ungebrochen zu behaupten, als Künstler tief genug, um bewußt oder unbewußt die künstlerische Schöpfung in der sinnbildlichen Gestaltung zu finden. Er war als Deutscher an geistiger und sinnlicher Glut reich genug, um das überkommene Erbe von Antike und Renaissance, Klassik und Romantik nicht allein zu bewahren, nein mit einem eigenen urtümlichen Feuer zu beseelen und seinen Wesen und Landschaften — beide Geschöpfe gleichen Ursprungs — jene unvergleichliche Echtheit des Lebens zu geben, die uns ihren Atem mitatmen, ihr gesteigertes Pulsen durch gesteigerte Lust des Daseins mitpulsen macht. Es bedeutete in jenen Jahrzehnten des Zerfallens der überlieferten Werte, sowohl der christlich-religiösen wie der adligweltlichen Sitten und Bilder, ein Ungeheueres für das deutsche Schicksal, daß ein Künstler bis zu einem urtümlichen Grunde durchstoßen konnte: dem des schönen und starken Wachstums, auf dem Mensch und Tier, Halbmensch und Halbtier, Pflanze und Stein in einem leiblichen Sinne fromm und in schaubarer Einheit lebten; daß dieser Künstler trotz der Verflachung und Erniedrigung des privaten wie öffentlichen Lebens seinen Erscheinungen eine durch alle Stufungen und Regungen sichere Getragenheit der Geste vom Feierlichen bis zum Burlesken gab und trotz der grauenhaft wachsenden Seellosigkeit ringsum seinen Geschöpfen jene tiefe tragische Heiterkeit des Auges verlieh, die verriet, daß noch neues Geheimnis im deutschen Blute glühte.

Eine Reihe von Künstlern, Klinger, Stuck, von Hofmann, Lechter, einige von der Münchener Gruppe der „Jugend" u. a. mochten sie in vielem, als Kinder ihrer Zeit, unter den gleichen Bedingtheiten stehen wie die gegnerischen Schulen, blieben durch Böcklin und Marées vor dem Aufgehen in der plebejischen und ungeistigen Reizkunst bewahrt und suchten im Bildwerk wieder menschlich-wesentliche Seelengehalte zu geben und Linien, Farben und Lichter der Formung bedeutender Gegenstände dienstbar zu machen. Die Liebe zum höheren Leben verband sich bei ihnen meist mit einer sorgfältigen Pflege und eignen Ausgestaltung der Werkmittel und es ist kennzeichnend, daß besonders von Männern dieser Richtung die Erneuerung des Kunsthandwerks ausgegangen ist, jene schlichten Versuche — heute schon wichtiger als die ablaufende Tafelmalerei —, die Dinge des Gebrauchs in schönen Maßen, guten Stoffen und Farben herzustellen und die im Maschinenzeitalter verlorengegangenen Handfertigkeiten wieder zu erwerben.

Diese Künstler und nur diese lernte George in der Mehrzahl um die Mitte der neunziger Jahre kennen. Alle, die vom Naturalismus und Impressionismus los wollten, fühlten in ihm nach dem Erscheinen seiner ersten Dichtungen den Gleichgesinnten und als schon die ersten Folgen rühmend die Namen Böcklin und Klinger nannten und ihren Werken Beschreibung und Lobrede widmeten, auch den Mitstreiter auf dem gemeinsamen Kampffelde. Im Laufe des Jahres 1894 traf George mit Thomas Theodor Heine dem bekannten Zeichner, Otto Eckmann, dem späteren Lehrer der Berliner Kunstgewerbeschule, dem Zeichner und Maler Hermann Schlittgen, dem Bildnismaler Leo Samberger, einem Altbayern, und Gebhard Fugel, einem katholischen Schwaben, zusammen. Der letztere malte bald ein Porträt Georges, das er in der Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast ausstellte. Die meisten von diesen Künstlern nahmen durch Beilagen, Heine durch eine Umschlagszeichnung auch tätigen Anteil an dem von den Blättern im Augustband verkündeten Plan: sich auch den verwandten Ton- und bildenden Künsten zu erschließen und wie schon die belgischen Freunde so auch die heimischen Künstler zur Mithilfe an ihrem Unternehmen zu bewegen. Schon der zweiten Folge lagen die Abdrucke je einer Zeichnung von August Donnay, Fernand Khnopff und eines Bildes von Leo Samberger bei. Die Tonkunst wurde vertreten durch den Berliner Komponisten Kurt Peters, den späteren Musikmeister in Hamburg Karl Hallwachs und den späteren Münchener Theaterintendanten Clemens von Franckenstein, die inzwischen persönlich mit George in Berührung gekommen waren.

So stand der Dichter schon nach kurzer Zeit in der Isarstadt in einem Kreis junger Männer, die alle vom gleichen leidenschaftlichen Trieb zur Erneuerung der Kunst beseelt waren. Ihre Meinungen und Absichten gingen gewiß weit auseinander und manche dieser Talente wogen nicht allzu schwer, aber sie besaßen jenen Ernst in Dingen der Kunst, auf den es George ankam und der sie befähigte auch den neuen dichterischen Ton zu vernehmen. Was sie daran ergriff, lag nicht so sehr in der Richtung der vom Dichter selbst noch ersehnten Klarheit und Kühle der Form noch im tathaft nüchternen Willen, den seine Sinnbilder bargen, sie entzündeten sich mehr an der leidenschaftlichen Heiligung und rauschhaften Erhöhung der Kunst, die aus den neuen Gedichten sprach. Aber es war für George besonders wichtig, daß die bildenden Künstler, und nicht die Literaten zuerst seine Dichtung aufnahmen, daß die nicht literarisch verbildeten und nicht wissenschaftlich beengten Geister sofort das Sinnlich-Bildhafte der neuen Dichtung augenhaft erfaßten und mit erschüttertem Herzen als das Land ihrer Träume begrüßten. Es war ihm ein Zeichen, daß die unge-

schwächte Sinneneinheit ohne Umweg Gebilde begreifen konnte, welche den rational zugespitzten Mitteln der meisten deutschen Zeitgenossen noch undurchdringlich und unverständlich waren.

Unter solchen Genossen wurde der Winter 1894 auf 95 eine Zeit des lebhaften Austausches von Erfahrungen und Meinungen über die Kunst. Auch Gérardy verbrachte diesen Winter in München und verstärkte die erregenden Gespräche nach einer besonderen Seite hin, da er einer der besten Kenner der mittelalterlichen Künste war, die damals noch nicht den Anteil der Wissenschaft wie heute fanden. Eine gewisse Begierde wurde im Eifer des gegenseitigen Lehrens und Lernens bei den Freunden laut, sich mehr als bisher erklärend und deutend den Fragen der Kunst zu widmen und die Gedanken darüber in den Blättern niederzulegen. Aber George warnte in der Vorrede des fünften Bandes vor dieser Erweiterung, ihm schien es fast „das Wesentliche in unseren Blättern wie in unserer ganzen Kunstübung: die verdehnte hergebrachte Redeweise zu mißachten und vom Selbstverständlichen, genugsam Behandelten endlich einmal zu schweigen". Für die jüngeren Anhänger sei es nicht so sehr das einzelne der Gehalt, wie das allgemeine die Haltung, was sie schnell bemerkt und sich lebhaft angeeignet hätten. Die Freunde und wissenden Gönner aber „würden uns den lästigen Ausleger kaum verdanken". Doch fand diese Lust zur weiteren Ausbreitung damals ihren Ausdruck in zwei Sonderheften der „Allgemeinen Kunstchronik", welche Georg Fuchs, ein Freund von Wolfskehl, im November 1894 und Februar 1895 herausgab und ganz den in Deutschland noch kaum bekannten Dichtern, Musikern, Malern und Bildhauern widmete. Sie berichteten über die Vorbilder der neuen Bewegung Goethe und Platen, Böcklin, Wagner und Nietzsche, gaben eine Anzahl der in der zweiten Folge der Blätter schon veröffentlichten Gedichte und Aufsätze wieder, machten zum ersten Male zwei Bildnisse Georges bekannt und brachten neue Aufsätze von Gérardy über die junge belgische Kunstbewegung. Ein „Sendschreiben" von Karl August Klein gibt am ehesten etwas von dem Geiste wieder, der damals diese Künstlergemeinschaft beseelte. „Die Blätter für die Kunst", schrieb er, machten zuerst den Unterschied „zwischen dem Schaffen aus innerer Notwendigkeit und dem aus gewerblichen Gründen — — sie zogen einen Kreis von Künstlern heran, die fern von der Menge weiter nichts wollten als sich leben, frei von allen geschäftlichen und journalistischen Nebengedanken und sie gaben zuerst die Anregung alle gleiches erstrebenden Vertreter der verwandten Ton- und bildenden Künste zu vereinigen, deren Hand-in-Hand-Gehen in anderen Kulturstaaten eine beispiellose Kunstblüte erzeugen half, eine Kunstblüte, nach der wir noch vergeblich

schmachten". Der Weg zu einer solchen war freilich schwerer und weiter als damals die jugendlichen Kunstjünger ahnten. George sah schon beim Erscheinen der „Kunstchronik", deren zweites Heft der Herausgeber zu seiner Selbstverherrlichung gebrauchte, daß jeder zu frühe Schritt in die Öffentlichkeit sein Werk eher gefährde als fördere. Wenn es den jungen Sucher trieb die Umwelt kennenzulernen, so erfuhr er dabei am ehesten, was ihn nicht anging und fand sich in seinem innersten Glauben bestätigt, daß nur in der engsten persönlichen Verbindung mit Gleichgearteten auf dem von ihm beherrschten Boden der Blätter ein fruchtbares Wirken möglich war. Und das Nötigste, Gefährten, gewährte das Schicksal.

Noch bevor die zweite Folge abschloß, trat im Januar 1895 ein neuer an seine Seite, jung aber schon vom Tode gezeichnet, arm an Freuden aber reich an Wissen und fremden Erfahrungen: Richard Perls. Der im Jahre 1873 in Gleiwitz geborene Schlesier war von kleiner zarter Gestalt, hatte kohlschwarzes Haar und große schwarze Augen, aber die blasse durchsichtige Haut eines Kranken. Ein inneres Fieber hetzte ihn von einem Ort zum andern ruhelos durch ganz Europa, wie Nietzsche begeisterte er sich wenige Tage für eine Stadt um sie kurz darauf unerträglich und scheußlich zu finden und wie dieser gebrauchte er gegen seinen Dämon der Unruhe Mittel, die ihm völlig die Ruhe raubten und seinen frühen Tod herbeiführten. Aber von einem unersättlichen Wissenshunger erfüllt, benutzte er noch seine schlaflosen Nächte, um das Schrifttum und die neuen Kunstbewegungen der Länder, die er durchreiste, vor allem den ganzen romanischen Bildungsraum zu durchforschen und wurde ohne geregeltes Studium auch ein guter Kenner der deutschen Philosophie vor allem Schopenhauers und Nietzsches. Weltwanderer und Sammler hatte er eine der besten Büchereien der Endjahrzehnte des 19. Jahrhunderts, des Fin-de-siècle-Schrifttums von Barbey d'Aurévilly und Baudelaire bis Verlaine und Rimbaud in Frankreich, von Elskamp bis Verhaeren in Belgien mit leidenschaftlichem Eifer gesammelt und in München aufgestellt. In George traf er auf die Kraft, die seine Triebe und Neigungen teilte, ja selbst besaß aber in gerader bejahender Umkehrung: auf den Wanderer nicht aus Ziellosigkeit sondern aus zielsicherem Willen, auf den Liebhaber der feinsten ausgebildeten Künste, aber nicht aus Liebe zur Spätzeit sondern aus lebenschaffender Lust, auf den Freund der Bücher aber nicht den Sammler sondern Werkmeister und endlich auf den Träger alter und neuer Weisheit, aber nicht aus dem Studium der Philosophen sondern aus eigner Fülle der Gesichte. Daher liebte der Zarte in George das lebendige kraftvollere Bild seines Selbst mit voller Inbrunst und suchte ihn in den kurzen Jah-

ren gemeinsamer Wanderungen überall auf, in Paris, in Brüssel, in München und anderswo, wohin den gleich Leichtfüßigen die Freunde riefen. Auch George liebte diesen einzigen wirklichen deutschen „Dekadent", der zu der seltsamen Umkehrung seiner Kräfte doch auch die gleiche Unbedingtheit seiner Natur mit ihm teilte. Unvergleichlich war Perls in der Sicherheit seiner Aussagen über Menschen und Dinge: sein Urteil besaß die Giftigkeit aber auch die Hellsichtigkeit der Kranken und in guten Stunden hatte er den sprühenden Witz und Tiefblick der Todgeweihten. Nicht zuletzt: seine Bewegungen waren die eines ruhigen vornehmen Weltmannes der alles Hastige und Laute haßte, aber freilich durch sein seltsames Gebaren dazu beigetragen hat, die ganze Blättergemeinschaft in den Ruf eines Ästhetenkreises zu bringen. „Er war sehr schön," schrieb Wolfskehl jüngst bei der Versteigerung seiner Bücherei von ihm, „leichtester geschliffenster anmutigster Geistigkeit, ein unvergleichlicher Leser, Beobachter, Errater, Sager. Viele seiner Zufallsworte, schillernden oder tiefen Sätze sind heute noch unvergessen, nicht nur im Gedächtnis der Freunde blieben sie bewahrt, man trifft sie mehr oder weniger umgebogen immer wieder als schärfste meist freilich ablehnende Formulierungen einer Stellungnahme zu den Problemen der Zeit, die in ihrer Weise an Oscar Wilde erinnert".

Dieser Müde aber Getriebene, Todnahe aber Unverzagte, der mit zwanzig Jahren mehr vom Leben wußte als die Alten und Gesunden, hat einige wenige Gedichte verfaßt, als er in die Wachstumsluft Georges getreten war, welche „den wenigen, die damals um deutsche Dichtung wußten oder sich mühten, durch ihre Reinheit, Entstofflichung und das zum Lächeln verklärte Leid ihres Schwingens ganz nahe gingen und deren Zauber die Empfänglichen heute und immer rühren und berücken wird". Sie sind die ins Wort gebannte Geste dieses Lebens: die blaue Blume der Sehnsucht, die seinem Auge noch einmal in der Dichtung aufleuchtet, ist zugleich die Blume des Todes und man spürt: das irdische Wissen um sie wird bald vom neuen tieferen Wissen um sie im hohen Sphärenklang abgelöst werden. Aber durch die schwere klare Traurigkeit des unabwendbaren Abschieds klingt ein leiser verhaltener Jubel über das Stolzgetragene und Nahgeschaute: Grüße des Sinkenden an das schöne Leben!