len von Düsseldorf und Weimar und versuchten sich immer mehr Künstler an der Schaffung neuer Druckschriften, bald die Altschrift, bald die Bruchschrift zur Grundlage nehmend, bald der eigenen Laune, bald dem Angebot eines Verlages oder einer Gießerei folgend. Ernst und reiflich wie Deutsche es tun, ergrübelten sie die typographischen Gesetze und Bedingtheiten, aber alle ohne den nötigsten Grund: die Schaffung und Weiterbildung der lebendigen Handschrift aus innerer geistiger Gesetzlichkeit und gemeinschaftlicher Notwendigkeit. Der „Verlag der Blätter für die Kunst" in dem seit der Gründung der Blätter die obengenannten und noch zu nennenden Erstausgaben der Gedichtbücher Georges und seiner Gefährten erschienen, bedurfte keiner Kräfte außerhalb des um den Dichter geschlossenen Kreises, er betrieb kein Geschäft und die Verwunderung der bürgerlichen Welt über den Reichtum derer, die solche kostbare Bücher herstellen und halb oder ganz verschenken konnten, kennzeichnete nur ihr Unvermögen, eine Entstehung aus lebendigem Sich-Widmen an Person und Sache zu verstehen.

9. KAPITEL: DAS BILD GEORGES UND DER NEUEN DICHTUNG DRINNEN UND DRAUSSEN

WENN wir die betrachtenden Darstellungen über George und die Blätter-Dichtung in den Jahren 1894—1898 überblicken, so finden wir drei Gruppen, Dichter und Künstler, Gelehrte und einige Frauen, die sich mit seiner Person beschäftigt haben. Fast alle diese Darsteller waren schon oder traten bald mit George und seinen Freunden in persönlichen Verkehr und gehörten nicht zu den öffentlichen Tagesschreibern und Kunstrichtern, welche die „Kritik" als Beruf oder Geschäft betreiben. Die neue Dichtung konnte in ihrer feurigsten Jugend fast ein Jahrzehnt lang unbescholten und unberührt von der deutschen Öffentlichkeit weiterwachsen. Der Herausgeber Karl August Klein notierte heiter, daß von einem Blätterbande in der einzigen Stadt Utrecht mehr Stücke angefordert wurden als im ganzen Deutschen Reich: nämlich siebenzehn. Gérardy sah die Dinge bitterer an. In einem Aufsatz „Der deutsche Geist von heute", den er 1896 im Mercure de France veröffentlichte und der auch in Deutschland übertragen wurde, knüpfte er an das Nietzsche-Wort: „Es zahlt sich teuer zur Macht zu kommen: die Macht verdummt", eine ingrimmige Klage über die Versumpfung des freien und großen Gedankens in Deutschland an. Die deutsche Presse, in der er den jüdischen Einfluß für weit gefährlicher hielt als in der der romanischen Länder, kennzeichnet er als die niedrigste und

gemeinste aller geistigen Nahrungen in Europa, die Wissenschaft als eine Brillenweisheit, die ihren alten hohen Anspruch auf schöpferisches Denken aufgegeben und sich mit größter Peinlichkeit auf kleinste Teilgebiete zurückgezogen habe, um zu registrieren, zu klassifizieren und wie ein Schakal in Gräbern zu wühlen, die Kunst der Naturalisten als eine klägliche Nachäfferei der Fremden, die sich mit den Russen mitleidvoll, mit den Norwegern moralistisch und mit den Franzosen mystisch und symbolisch gebärde. „Der deutsche Biedermann — stolziert wenn er getrunken hat, mit leerer Seele wohlgefällig einher, er betet Öldruckbilder von Mondscheinlandschaften an und all diese Bettelware, die man auch bei uns hat einführen wollen, das sentimentale Lied, töricht wie ein Weihnachtsbaum: Klein-Leute-Glück und Ergießungen für Ladenmädchen! Und an dieser erstarrten Wüste des Todes ging Nietzsche vorüber, übermächtig und strahlend wie ein Meteor, nur Verblüffung und Staunen erweckend, ging auch Böcklin gleich ihm vorüber: sie fanden keine Folger, sie wurden nicht begriffen". Aber Gérardy blieb nicht an diesem Zeitbild haften, er hatte ein Wissen darum, daß der deutsche Genius nur bei furchtbaren und unerwarteten Erschütterungen aufwacht: „Nach langen Zeiten des Schlafes, der Starrheit, man könnte glauben des Todes erhebt unter dem Andrang einer großen und neuen Idee, oft aufgestachelt im Augenblick unheilbaren Elends wenn der endgültige Untergang sich drohend ankündigt, die deutsche Seele sich mächtig und glänzend in der Verzweiflung von tausend Schmerzen inmitten blutender Trümmer. Viermal warf ein solches Erwachen die erstaunte Welt in neue und ungeahnte Bahnen, viermal störten Zermalmung und Schmerz die Germanen-Ruhe auf und jedesmal sah die Welt sich gewandelt von dem Stoß der ungeheuren Erschütterung".

Nach diesen vier Stößen, der Völkerwanderung, der Staufer- und Minnesängerzeit, der Reformation und klassischen Dichterzeit kündete sich nach seiner Meinung in der neuen Starre der Deutschen auch die neue Erschütterung Europas an. Schon flog die Schwalbe dem Sturm voraus und der Geist der Dichter erwachte wieder. Wie ein plötzlicher Sonnenstrahl, schrieb die L'Art Moderne im März 1896 über einen Vortrag Gérardys von ähnlichem Inhalt, brach in das düstere Gemälde des heutigen Deutschland der Ausruf des Vortragenden: „Hier in einem Winkel klarer und reiner Hoffnung ist Freude, hier ist Kunst, hier ist Schönheit! Es lebt ein Dichter in Deutschland, der fast unbekannt und unbeachtet sich nur seiner Kunst und der glühenden leidenschaftlichen Verehrung seiner wenigen Freunde erfreut. Triebsicher fand sein Geist die Überlieferung wieder oder besser gesagt: er gab sich selbst in seiner ganzen Schönheit und befand sich so mit seinem Genius ganz natürlich in der großen unterbrochenen

Überlieferung". Die großen deutschen Dichter der Vergangenheit, so erläuterte Gérardy, hatten fast alle Formmöglichkeiten, zu der die logische Entwicklung der französischen Sprache jetzt führte, schon verwirklicht und bei seiner Wanderung durch die lateinischen Länder brachte George nur einen verfeinerten Geschmack mit, der fähig war jede Anmut und Schönheit zu fühlen: er klärte sich in der Sonne des Südens wie alle Starken seines Stammes es tun, um die strahlendere Entfaltung des Lebens zu schauen. Aber seine Aufgabe war eine gänzlich andere als die der französischen Dichter, die den erstarrten französischen Vers aus einer unbeweglichen Eisenmühle befreien mußte. Die gänzliche Gestaltlosigkeit und unvorstellbare Dürftigkeit hatten aus dem deutschen Vers eine Prosa von banalen Rhythmen gemacht, deren Sinn ebenso leer und gewöhnlich wie die Form war und jeder Kunst Hohn sprach. — George, der Gedanke und Form, Kunst und Dichtung wunderbar vereinte, wußte die Häßlichkeit und barbarische Ornamentik des parnassischen Verses ebenso zu vermeiden wie die Nachlässigkeit der deutschen Lieder und das reinste Metall in eine reine und erlesene Harmonie zu bringen, ohne Schlaffheit und ohne überflüssige Zierlichkeit. Er sammelte in den wenigen Dichtern der Blätter das wahre Deutschland um sich, das langsam gegen den fremden Geist, gegen den jüdischen Geist, den slawischen Geist, das Berliner Händlertum aufstehe, das wahre Deutschland das aus den heiteren und fruchtbaren Gefilden Deutschlands komme, die noch lebten und bebten: „Die Ufer des Rheines, des majestätischen Stromes, wo die ganze deutsche Seele sich in den Erinnerungen gewaltiger Sagen spiegelt, haben mit ihrer ganzen glorreichen Vergangenheit an der Wiege der neuen Dichter gelächelt und der gebieterische Zwang der Landschaft —— enthüllt sich hier in seiner ganzen Macht. Das wahre Deutschland, das des Südens, der Ufer des Rheines und der Donau, das Deutschland der Franken, der Schwaben, der einzigen Stämme, welche das Geschenk der schönen Künste offenbart haben, wird bald gegen das fremde Deutschland, das falsche Deutschland der Bettelware und Tageserfolge, das Deutschland der Nachahmung und Einfuhr kämpfen und die Empörung wird siegreich sein.

Der Haudegen von Berlin mag sein Eisenzepter, sein Zepter der Bedrückung des Geistes ausdehnen: niemals wird er die germanischen Hirne auf das Maß seines Barbarenhelmes herabdrücken. Die Schar der Blätter wird ohne Aufhören gegen den zerstörenden Einbruch der Barbaren kämpfen und sollte sie dennoch durch die wilde Wut vernichtet werden, so wird von ihr noch die Erinnerung an die letzten schönen Werke eines unglücklichen Stammes weiterleben. Aber der Geist und die Schönheit sind unsterblich. Sie allein werden am Ende siegreich sein und bald wird

Deutschland stolz und herrlich wieder erwachen. Wir sehen in der traurigen Wüste die Wunderblume aufsprießen und wachsen. Es wird noch Licht kommen, da nun hier schon zu unserem Trost und unserer Freude ein Werk steht, bei dem unsere Träume lange verweilen, — und klares Hoffen für morgen".

Heute nach einem Menschenalter, nach tiefer Wandlung der Geschicke und dem Beginn der neuen gewaltigen Erschütterung unter den Deutschen ergreifen uns trotz des Mitschwingens französischer Voreingenommenheiten die Worte Gérardys durch die tiefe Echtheit ihres Tones und die Sicherheit ihrer gläubigen Voraussicht. — Diese Fremden und Halbfremden sahen uns vom Außenwall besser als wir selbst und vor ihren Blicken hob sich darum auch das Bild des geistigen Erneuerers deutlicher von den dichten Schatten ab, die über unserem Volke lagerten. Die Unbedingtheit, mit der die Holländer George begrüßten, lernten wir schon kennen, Verwey suchte seine Tiefe und Gestaltungskraft, van Deyssel die Wuchseinheit seiner geistigen und leiblichen Erscheinung zu umgreifen: „Das Schönste ist: unter dem Haupt, das von weitem den Abglanz seiner Ungemeinheit den Blicken des Betrachters entgegensendet und in unmittelbarer Nähe aus Flächen und Fächern zusammengefügt scheint, deren jedes als Teil des einheitlichen Gesichts durch Eigenart schön ist, im Leib den Stengel zu sehen, der mit ihm zusammengeht, mit den Wendungen von Brust und Rücken, den Greifgebärden der Arme, den Tretgebärden der Beine wie ebenso viele Blatt- und Blütenzweige gemäß dem Seelenleben von innen, das sie gestaltet, und der Berührung mit dem Leben von außen, dem Sehen der Dinge, dem Hören der Worte von andern, das sie erregt mit Licht und Wind". Nicht anders schrieb der Franzose Saint-Paul um die Mitte des Jahrzehnts von der Gewißheit, daß die Gedichte des tiefgeliebten Freundes in Deutschland die Herrschaft erlangen würden und daß alle die es leugneten in wenigen Jahren gezwungen sein würden, die Wahrheit zu gestehen. Der Welschschweizer Ritter billigt „dem einzigen Träger der neuen deutschen Kunst" schon 1895 einen so außerordentlichen Einfluß auf seine Gefährten und das junge Dichtergeschlecht Deutschlands zu, daß man ihm das Merkmal eines fast okkulten Zaubers zusprechen müsse. Der Österreicher Hofmannsthal, der Pole Waclaw Lieder huldigten ihm in Prosen und Versen von nie erhörter Glut und Siegeszuversicht. In Deutschland selbst scharten sich Dichter und Künstler, Jünglinge und Männer um ihn als ihren Führer zu einer neuen strahlenden deutschen Kunst, ja einer schöneren würdigeren Gestaltung des ganzen Daseins und ihre Begeisterung suchte in allen Sphären nach solchen Bildern der Hoheit, Größe und Erhabenheit um das wunderbare Begebnis auszudrücken,

so daß die törichte Menge bald diese hohen Bilder gesteigerter Erregung in äußerlichster Weise mißverstand und nach ihrer Art den geistigen Reichtum mit dem stofflichen verwechselte.

Wenn Klein, Wolfkehl, Klages, Schmitz und andere in ihren Aufsätzen über George und seine Dichtung nach den höchsten Gleichnissen aus den staatlichen und religiösen Bereichen griffen, wenn sie von Mysterien, von elfenbeinernen Tempeln und Säulenhallen, vom königlichen Priester mit der flammenfarbenen Binde um die hohe, helle Stirn sprachen, dessen schlanke Hände die Scheite der Opferbrände schichten und schwerduftende Narden in die Gluten gießen — so sagten diese Bilder damit vom äußeren Geschehen noch nichts, vom Inneren aber, der Spannung der neuen Kräfte eher zu wenig aus. Sie deuteten die Höhe der Ebene, auf welche die erschütterten Seelen der Jünglinge die Kunst erhoben, die Tiefe des Raumes an, der ihren Blicken geöffnet wurde und nur wer den neuen Rausch des Schönen an der hoffnungslosen Öde der häßlichen Umwelt jener Jahre mißt, versteht die Glut ihrer Gleichnisse, nur wer den unwiderstehlichen Zauber des jugendlichen Führers kennt, der sie aus eigner Enge und schnödem Alltag riß, versteht ihre gegenwartsfrohen und zukunftstrunknen Worte, wie sie um eines für viele zu setzen, Karl Wolfskehl dem „Priester vom Geiste" in der dritten Folge und in „Ulais" widmete: „— — Eigene Flamme hatte dich geläutert, du selbst hattest das Ziel gefunden, das unerreichbar stets erreichte. Ihr eigenes Leben mußte deine Seele hingeben, auf daß sie leben könne, leben im Reiche des Wirklichen, im lichten Saale der Vereinigung: der Küste, zu der nie ein einzelner gelangt, die dennoch Einzelseins Strahlung ist. Im ringenden Sehnen nach diesem Lande, im Hegen und Erweitern seiner Grenzen und goldenen Gaue, darin fand deine Seele Ziel und Lohn für alle Zeiten. Wie leuchtet nun ihr jugendlicher Blick, wie rüstet sie sich zum Streite und bebt in Kampfbegierde! Ihre Sehnsucht wandelt gleich einer Sonne über die Gefilde, wie ein Frühlingsregen weckt sie die Geister des Haines, nimmer aber erschöpft sich der Born der Lust. Ohne Ende entquellen die Ströme harmonischen Wirkens der neuen Schale, verschwunden ist alles Tageszagen: weggefegt die ängstliche Eigensucht, die immer am Vergänglichen klebt und jedem Werden abhold ist, die Kleinmütige! Ein neues Priestertum ist erstanden, ein neues Reich den Gläubigen zu künden. Brausend fühlt die Seele des Schaffens, des echten Schaffens unaussprechliche Wonne. Da zeugt jeder Glücksgewinn ein kühneres Hoffen: nur ein Meilenstein zum Weiterschreiten mahnend dünkt jeder Sieg: ein jubelndes Vorwärts ist alles Erringen. Der Pfad zum Leben ist gefunden, der heilige Weg, auf dem jeder Schritt ist gleichwie ein Triumphgesang. Nicht bloß sich zu retten aus dem dumpfen Zucken

des Allseins heischt fürder der Wille des einzelnen: tief ekelt ihn des schnell erkämpften Preises. Sehend zu werden hat seine Seele wiederum sich hingegeben, aber nicht in den gestaltlosen Schlamm zurück scheuchte sie ihr Leid wie dies ehedem geschah: als Opferrauch loht sie nun empor, aufwärts zum Reich der Reiche".

Der so schrieb — und dies gilt in gleicher Weise für die andern — konnte fast zu derselben Zeit schreiben: „Stefan George ist kein Mystiker, kein Stifter neuer Religion, kein helldunkler Zauberer und seine Werke zeigen eine zum Einfachen, Ungeschminkten, Strengen fortschreitende Entwicklung" und konnte das einzige aber furchtbar strenge Gesetz seiner Muse, das unerbittliche Schönheitsbegehren um jeden Preis, die Forderung des Gleichmaßes von höchstem Zweck und reinstem Ausdruck zum Gegenstand seiner sachlichen Erörterungen machen (Pan IV, 4. Mai 1898). Kurz dem hymnischen Rausche fehlte wie bei George selbst auch bei seinen Anhängern nicht die Nüchternheit des Geistes, der von Gesetz und Wirkung dem Verstande Rechenschaft gibt. Gerade die Verbindung beider Kräfte machte ihre Einsichten tiefdringender und fruchtbarer als sie in der Vereinzelung einer der Kräfte geworden wären und wenn wir die Meinungen der befreundeten Gelehrten jener Jahre über George und die Dichtung betrachten, so finden wir sie weniger eindringend und schnellerem Wechsel unterliegend, gerade weil sie einseitig aus der verstandlichen Teilkraft stammen.

Max Dessoir untersuchte in Westermanns Monatsheften vom April 1896 „das Kunstgefühl der Gegenwart" und zeichnete mit harten Worten die Jahrzehnte seit der Mitte des Jahrhunderts, deren Götter Dampf und Elektrizität, deren Evangelium Freihandel oder Schutzzoll und deren Tempel Börse und Fabriksaal hießen, Jahrzehnte, in denen neben den Wirtschaftern gelehrte Barbaren herrschten, die Bildung an Ausdehnung gewann, aber erschreckend schnell der Tiefe verlustig ging und die Kunst dem verbildeten Weltverständnis entgegenkommend, Gedankenrätsel und Hirnmusik, häßliches und langweiliges Stoffhäufen bis zur Roheit und Gemeinheit erzeugen konnte. Auch das große Jahr 1870 hatte die Hoffnung auf eine neue Blüte der Kunst getäuscht, „denn aus dem arbeitsamen Geschlecht erwuchs niemand, der das neue Leben wahrhaft gemeistert, die Unsicherheit der sittlichen Begriffe überwunden und dem deutschen Volke gesagt hätte, was es leidet und was es fühlt". Die Naturalisten hatten nach seiner Meinung die Öffentlichkeit zwar wieder an Kunst und Künstler denken gelehrt, aber ihre Kunst war eine Dirne geblieben. Der erste Schritt zur Überwindung dieser künstlerischen Ohnmacht schien ihm ein „naturalistischer Subjektivismus" der nach dem inzwischen in Frankreich erfolgten

Umschwung den Wirklichkeitssinn nach innen wandte und die natürliche Wahrheit nun statt in Krankenstuben und Verbrecherhöhlen im Aufspüren und Zergliedern seelischer Vorgänge fand. Den zweiten Schritt sah er im völligen Verlassen der Lehre von der Wahrheit und vom „Milieu", wie es die Blätter für die Kunst erstrebten im Wissen, daß die Kunst nicht Sinn sondern Form als höchste Forderung habe, daß die große Überlieferung heilig, aber weder Plebejertum noch Phantastik eine Gewähr für künstlerische Gebilde seien, daß es für die Kunst überhaupt kein Dogma des Verstandes gebe und ihre Wirkung mehr auf das Gefühl als auf den Gedanken gehe. Wenn Dessoir dann am Schlusse meinte, die einen wie die andern übersähen, „daß die Kunst zu allen Zeiten ein soziales Phänomen war und bleiben wird" und daß an der Notwendigkeit der Massen als Unterlage für die Erzeugung drei oder vier genialer Menschen keinesfalls zu zweifeln wäre, so glitt er damit in die befehdete Lehre vom Milieu zurück oder sagte nicht mehr als daß die Kinder Kinder ihrer Eltern, die Männer Männer ihres Volkes sind — woran zu zweifeln sich niemand unterfangen wird. Richard M. Meyer wollte (in den Preuß. Jahrbüchern vom April 1897) zum Verstehen einer Dichtergruppe anleiten, die „vielen kaum weniger fremdartig erscheinen wird als die eben ausgegrabenen Mimiamben des Herondas oder andere Dichtergrüße aus verschütteten Welten", er hoffte aber für diese deutschen Zeitgenossen auf einen gleichen Anteil rechnen zu können, wie man ihn Mitteilungen aus altgriechischer oder neuspanischer, deutschlateinischer oder russischer Literatur zuteil werden ließ. Er sah in der neuen Dichtung ihrem inneren Beweggrund nach vor allem eine Gegenbewegung gegen den Naturalismus, ein Erwachen der uralten Sehnsucht nach der Schönheit und ihre Verwirklichung in einer für die Dichtung neuen Technik, nämlich nicht die Wiedergabe oder Vorzauberung der Dinge oder Gesichte selbst, sondern ihrer Eindrücke in der Seele des Künstlers in einer möglichst vollkommenen Form. Diese Formvollendung der jungen Dichter bestimmt sich aber nach seiner Ansicht im Gegensatz zu Platen und Théodore de Banville nicht nach äußeren festen Regeln sondern nach der Reinheit der durch ein Kunstwerk im Betrachter erweckten Stimmung. Die Reinheit der Wirkung dieser Stimmung erfordert einen persönlichen Stil für jeden der Dichter, der gerade die Eigenart s e i n e r Seele und s e i n e s Erlebnisses wiedergibt. So fand er in den Dichtungen Georges und Hofmannsthals bei gleicher dichterischer Durchformung eine große Unterschiedenheit der Ausdrucksweise: Während die Visionen Georges sich architektonisch mit breiten Räumen und tiefem Hintergrund aufbauten, erschienen sie bei dem weicheren fast weiblichen Hofmannsthal als Basreliefs. George nehme seine Traumbilder ganz aus Stoff und Art

der wirklichen „großen Natur", während Hofmannsthal dazu neige, schon diese Welt selbst künstlerisch durchzuarbeiten, nicht bloß ihre poetischen Abbilder: „So reflektiert er denn auch mehr, greift bewußt zum Symbol und schafft sein Schönstes, wo ein tief andeutender Sinn seiner Dichtung gleichsam die dritte Dimension verleiht". Auch die übrigen Dichter der Blätter begleitete Meyer mit einigen klugen Worten und nur bei Waclaw Lieder glaubte er „die Demut des echten Künstlers zu vermissen", begreiflich da der kleine Berliner Professor einmal persönlich vor diesem unnahbaren adligen Menschen gestanden hatte. Befremdlich blieb ihm auch der Gesamteindruck, den die Blätterdichtungen trotz der persönlichen Eigenarten ihrer Verfasser erweckten. Er erklärte ihn aus der Idee, in der sie sich zu einer Gemeinschaft verbunden fühlten und erläuterte diese Idee an einem Worte Hofmannsthals, das dem Plauderton Meyers mit einem Male eine größere Tiefe gab: „Wir sind gute oder schlechte Magneten, aber allemal sind wir beherrscht von ungeheuren Kräften, deren Wucht alle irdische Erhebung in Machtentfaltung, Schönheit, Geist als Spiel erscheinen läßt. Und die großen Mächte sind es, auf die der Magnet der Dichtung hinweist. Etwas was entfernt an die alten Träumereien von der Harmonie der Sphären erinnert, was die Philosophie der Sophie Germain mit ihrer Psychologie der mathematischen Schönheit erneut hat, etwas was man im höchsten Sinne religiös nennen muß, ist der Untergrund der kunstreichen Bauten dieser merkwürdigen Werkmeister. In diesen Dingen vor allem stimmen die Genossen überein: in dem Fundament einer realistisch-mythologischen Weltanschauung, der Licht, Wärme, Schönheit wieder wie den alten Griechen lebende Gottheiten, wirkende Kräfte geworden sind und in der Kunst, die auf dieser Grundlage die Illusion vollkommen schöner Eindrücke hervorrufen will".

Georg Simmel berührte die Frage der Gemeinschaft der Blätter-Dichter überhaupt nicht, er behandelte allein George und dessen Dichtungen. Beim Kennenlernen dieser Dichtungen erhielt er im Gegensatz zu den bildenden Künstlern zunächst keinen tieferen Eindruck, aber er fühlte doch ein Fremdartiges und Verschlossenes darin, das ihn mehr und mehr beunruhigte. Erst im einsamen Arvenwald der Hochalpen, wohin er die Gedichte mitgeführt hatte, öffnete sich ihm bei einem Sonnenuntergang plötzlich das innere Ohr für die neue Kunst und aus diesem ersten Verstehen heraus schrieb er seine „kunstphilosophische Betrachtung: Stefan George." (Die Zukunft, Febr. 1898.) Er ging bei seiner Betrachtung von einer Transzendenz des Ichgefühls aus, von jener tiefsten Schicht des Ich, in der es sein Gefühl nicht unmittelbar als seine besondere persönlich-leidenschaftliche Fühlweise sondern so

fühlt „als wäre das Ich nur das Sprachrohr einer viel breiteren Macht der Notwendigkeit".

Auf dieser ursprünglichen Leidenschaft des Gefühls, der Form des Gefühls, welche das Nur-Persönliche seiner Betonung ausschließt, beruht nach seiner Meinung alle Kunst höheren Sinnes, weil unser Fühlen erst in dieser Schicht die Gewähr trägt, über die Zufälligkeit der momentanen Erregung hinaus zu gelten, ja überhaupt einer Ordnung jenseit des nur-persönlichen Ich anzugehören. Die Lyrik aller großen Dichter hat sich also von der Vergewaltigung durch den ersten Anstoß zu befreien gesucht, doch erst in der Lyrik Georges schien ihm das Gründen auf jene tiefere (übersubjektive) Schicht des Gefühls, das Sich-Zurückhalten von seinem unmittelbaren Anstürmen zum unzweideutigen Prinzip der Kunst geworden. Wobei Simmel auf das schärfste betonte, daß darum bei George „keine Spur jener Formalistik sei, die sich überhaupt auf kein Gefühl mehr beziehen, sondern von der Vollendung der nur äußerlichen Gestalt von Reim und Rhythmus leben will. Vielmehr handelt es sich darum: fühlend über dem Gefühl zu stehen, an jener Grenzlinie innerhalb seiner sich anzubauen, die ich zu schildern versuchte und die die Provinz naturalistischer, ich möchte sagen: unartikulierter Gefühlsäußerungen von der Grundlage der Kunst scheidet". Die ganzen Gebiete der Gefühlserregungen und -ausdrücke, sonst der Zweck der Lyrik, werden nach Simmels Darlegung bei George vom Kunstwillen erfaßt, werden zu einem Mittel des künstlerischen Zweckes, und erst nach ihrer Ausgeglichenheit, Durchgeistigung und Rhythmisierung zum Worte zugelassen. Das künstlerische Schaffen vollzieht sich in jener Sphäre einer höheren Gültigkeit, in deren Grenzen die bloße Ichheit hinweggeläutert ist und in der ihm die Gestaltung zum „schönen Schein" nicht mehr genügt, sondern die Gestaltung um der Gestaltung willen alle Kräfte dienstbar macht. Das Kunstgefühl hat sich damit über den Unterschied der Gemütstemperaturen erhoben, es ist nicht kalt sondern alleinherrschend, nicht alt sondern zeitlos, nicht grausam sondern unbekümmert um Lust und Leid geworden. Indem der Dichter den ganzen Kreis dessen, worüber sein Wille zur Kunst herrscht, durch seinen eigensten innersten Bereich, das Ich mit all seinen Ursprünglichkeiten, schließt, ist er unumschränkter Herrscher über die Welt geworden und seine Kunst die erste und selbstherrliche Macht, die sich aus den Inhalten der Wirklichkeit selbst ihr Gefolge bestimmt. Den Anspruch auf Erlösung von der Not des Daseins würde sie ebenso zurückweisen, wie ein edler Wein den Anspruch, den Durst zu löschen: „Weil sie nicht aus den Leidenschaften geboren ist, wie die Kunst Michelangelos und Beethovens, wirkt sie auch auf sie nicht so vertiefend und dadurch erlösend zurück, sondern wie Giorgione und

Bach steht sie von vornherein im Hellen, und ihr Befreitsein und Befreien vom Dunkel ist nicht ein Aufstreben aus den heißen Tiefen erlösungsbedürftiger Leidenschaft, sondern ein Jenseits ihrer".

Von diesen Voraussetzungen aus kam Simmel zu dem Schluß, daß das Kunstwerk Georges mit der inhaltlichen Bedeutung des Stoffes nichts zu tun habe, daß in ihm kein der Kunstform gegenüber selbständiger Wert mitwirke. Wenn er dies auch im Sinne des in George erreichten Gegenpoles der Lyrik im Verhältnis zum sentimentalen oder gar naturalistischen Pol als höchste Vollendung preist, so weist er doch als auf das Grundmotiv dieser Lyrik darauf hin, daß die vollkommene Einheit von Form und Stoff nur durch die Verbannung alles dessen aus dieser Einheit erreicht wird, was nicht ihr, das heißt dem Kunstwerk als solchem dient, obwohl es an sich vielleicht wirksame und bedeutsame Werte, etwa intellektuelle, ethische, sinnliche, religiöse und andere sein könnten. George verkörpere nur e i n e Idee aus unserem Wertsystem, eben den besonderen Reiz der künstlerischen Gebilde und selbst aus der vielfachen Bedeutung des Wortes borge er keinen Reiz in das Kunstwerk hinein, der nicht allein aus dem Ganzen des Kunstwerkes käme, in dem er das Wort gebraucht. Simmel wirft damit am Ende seiner Betrachtung die schwerwiegende Frage nach der Bedeutung der neuen Dichtung auf, die erst durch die Bedeutung des Inhalts nachzuweisen sei, eine Frage, die nach seinen Worten mit der nach der Schönheit und Größe des eigentlich dichterischen Talentes Georges zusammenfällt. Wenn Simmel auch die Lösung dieser Frage nicht unternimmt, so deutet er doch an, daß die Bedeutung Georges als Künstler über seiner besonderen Bedeutung als Dichter stehe, daß bei ihm vielleicht die Ausbildung und die Vertiefung des allgemeinen Elementes Kunst die besondere Artung, die differentia specifica überrage, die aus dem „Künstler überhaupt" den Dichter macht. Bedenkt man, daß den Dichtern der Antike, des Minnesangs, der Renaissance und der romanischen Länder, ja jedem Dichter eines Landes, wo eine dichterische Überlieferung herrscht, jene von Simmel an George besonders aufgewiesenen neuen Formwerte selbstverständliche Forderungen sind, ja daß wie Simmel selbst an einer Stelle bemerkt, dies von ihm herausgeschälte Prinzip der Georgeschen Dichtung ein in aller Dichtung von jeher wirksames Kunstmoment gewesen ist, das George gegenüber dem Naturmoment nur zu unbedingterer Reinheit und Herrschaft führte, so sieht man, daß Simmel vor der Untersuchung der wesentlichen Frage halt gemacht hatte. Sein Entdeckungseifer für das ästhetische Problem hatte ihm die Sicht auf die Gehalte der Dichtung verdeckt, und als Simmel kurz nach der Abfassung des Aufsatzes George in Rom traf und durch einige Angriffe von Freunden gereizt sich beim Dichter

selbst die Bestätigung für die Richtigkeit seiner Ansichten holen wollte, antwortete dieser lachend, es gäbe keine Zeile seiner Gedichte, die nicht ganz erlebt sei. Simmel suchte nach der ersten Bestürzung noch seinen Begriff der reinen Kunst zu verteidigen, die ohne Rücksicht auf ein Erlebnis aus Freude am formalen Reiz entstünde und für die jeder Gehalt zum gänzlichen Aufgelöstwerden in die künstlerischen Werte bestimmt sei.

Aber das Wort des Dichters wirkte in ihm nach und Simmel erkannte allmählich die Einseitigkeit seiner ersten Ansicht, die nicht in Mitte noch Tiefe der neuen Dichtung reichte. „Als der Teppich des Lebens erschien", so lautet ein Brief von ihm, „begann ich einzusehen, daß hier kein von vornherein nur in der Ebene der Kunst verlaufendes Schöpfertum vorlag, sondern daß eine Lebenstotalität mit all ihren tiefsten Erschütterungen so restlos in die Kunstform eingegangen war, nirgends hinausragend und nichts leer lassend, daß ich sie eben zuerst gar nicht wahrgenommen hatte, sondern gerade nur im Kunstwerk zu sehen meinte. Während diese Erkenntnis sich aufarbeitete, schrieb ich den zweiten Aufsatz über Stefan George (in der Neuen Rundschau), der deshalb ein einigermaßen schwankendes noch nicht rein ergriffenes Bild zeigt. Erst als der SIEBENTE RING erschienen war, habe ich in der kleinen Besprechung in den Münchener Neuesten Nachrichten mit größerer Deutlichkeit auszusprechen versucht, was mir das Georgesche Werk bedeutet. Die drei Aufsätze spiegeln die Entwicklungsstadien meines nur langsam sich klärenden Verhältnisses zu diesem Werk in ihren entscheidenden Zügen ab".

Diese schon auf spätere Jahre deutenden Zeilen zeigen uns, wie schwer es damals einem deutschen Gelehrten und sogar einem Denker von der Schärfe und Beweglichkeit des Geistes wie Simmel war, in den Bäumen auch den Wald, in den Werken auch den fühlenden Dichter zu sehen.

Auch Kurt Breysig, dessen Aufsätze freilich ein und zwei Jahre später liegen, begann wie Simmel mit einem langsamen denkerischen Eindringen in das Wesen der neuen Dichtung. Er war einer der wenigen deutschen Gelehrten, dessen Denken und Fühlen durch die Schriften Nietzsches bestimmt wurde und der in den neunziger Jahren schon mit tapferen Worten auch öffentlich für den Verfehmten focht. Das war damals für das Ansehen des jungen Gelehrten — er war 1866 in Posen geboren — nicht ungefährlich, wenn man bedenkt, daß auch jetzt nach weiteren dreißig Jahren der Ordinarius für Philosophie in Berlin den Denker und Weisen Nietzsche als „noch nicht kathederreif" zu bezeichnen wagt. Von Nietzsche her als dem Forderer höherer Formen der Kunst und des Lebens fand Breysig den Zugang zu George. Er neigte zunächst (Magazin für Literatur, April 1899) mehr zu Hofmannsthal als zu George, in dem er seltsamerweise

mehr die malerische im Gegensatz zu der plastischen Dichtungsart des Wieners vertreten sah. Aber schon in der großen Studie des folgenden Jahres „Die Lyriker unserer Tage" (Zukunft Jan.—Febr. 1900) galt ihm George als der entscheidende Vertreter einer neuen Kunst, die er im Gegensatz zu der untergehenden Stoffkunst als Formenkunst bezeichnete. Auf dem Gegensatz dieser beiden Begriffe baute Breysig die Theorie einer Kunst- und Kulturbewegung auf, nach der die Geschichte eine wechselnde Abfolge von einer beschreibenden, die Wirklichkeit bis ins Einzelne und Kleine wiedergebenden Stoffkunst zu einer wählenden phantasiereichen, wirklichkeitzwingenden Formenkunst mit einer Vorliebe für große und allgemeine Stoffe aufweist. Die letzten Jahrzehnte zeigten nach seiner Meinung ein besonders großes und deutliches Bild dieses immerwährenden Kampfes und zwar eine unvergleichliche Wendung von der Stoff- zur Formenkunst, weil „so folgerichtig und bewußt noch keine Stoffkunst aufgetreten war, wie die, welche seit den Tagen Walter Scotts und Delacroix', des Kleist der Novellen und der Düsseldorfer, Allessandro Manzonis und der Schule von Fontainebleau in immer neuen radikaleren Vorstößen sich bis zu dem Naturalismus Flauberts und Zolas, Millets und Manets und aller seiner außerfranzösischen Seitenbewegungen und Nachahmungen gesteigert hatte". Aber schon lange vor dem Ausschwingen dieser großen Bewegung hatte sich die Gegenströmung geltend gemacht: in der Malerei durch Moreau, die Präraffaeliten, und in einem seltsamen unbewußten Umschlagen selbst durch Manets Schüler Monet, in der Dichtung durch Baudelaire, den späten symbolischen Ibsen, Jens Peter Jacobsen, Gabriele d'Annunzio und den ebenfalls im Beginn stoffkünstlerischen Maeterlinck. In Deutschland hatten dann bildende Künstler hinter Böcklins Führergestalt die gleiche Bewegung zur unwirklichen, phantasie- und formentrunknen Kunstübung gegen die noch in voller Kraft dastehende Stoffkunst vollzogen: Klinger, Ludwig von Hofmann, Leistikow, Peter Behrens, Hans Thoma und der Bildhauer Hildebrand. Auch in der Dichtung war diese Bewegung bemerkbar, „aber der einzige nennenswerte Versuch auf dem Gebiete der Theaterkunst, eben von dem Führer dieser Stürmer und Dränger der Wirklichkeitskunst unternommen, mißglückte gänzlich". „Die versunkene Glocke" ist, nach Breysigs Worten, „das Stück eines virtuosen Naturalisten, der sich vorgenommen hat, sich einmal als Phantasten zu maskieren. Nach deutscher Art geschieht es etwas gelehrt und deshalb absichtlich, auf historischem Wege: durch Wiederanknüpfung an die Romantik . . . aber selbst die szenischen Anweisungen, die Gabriele d'Annunzio zwischen den einzelnen Auftritten seiner Gioconda geschrieben hat, haben mehr Klang und quellende Schönheit als alle Verse der versunkenen Glocke". Dagegen hatte schon mit Nietzsche der

ernsthafte Versuch der Lyriker begonnen, den Deutschen das Ohr wieder für Rhythmus und klingende Sprachschönheit zu öffnen und in Stefan George war ihnen der Dichter erstanden, der die Verheißungen des Philosophen-Poeten wahrmachte, die Kraft mit neuer Schönheit verband und wirklich ungehörte Lieder zu singen wußte.

Ein Hauptmerkmal der neuen Dichtung fand Breysig in ihrer engen Verkettung mit der Musik, die sowohl technisch wie innerlich bestünde, was durch die lang ausgehaltene Melodie ihrer Grundnoten etwas an die ewige Melodie Wagners erinnere. Die Gedichte appellierten wie ein feierlicher aber ganz unbestimmter Gesang wohl an das Herz aber nicht an den Verstand, sie verführten den Hörer, sich nur von den Wogen dieser rauschenden Musik tragen zu lassen und nicht mehr nachzusinnen, was eigentlich Forderung und Inhalt ihrer zauberischen Klänge sei, die sich erst beim weiteren Eindringen in die nicht eben leicht sich öffnenden Höfe dieser Poesie erschlössen. Er sah ein weiteres Merkmal in der rätselhaften und oft nur andeutenden Art der Dichtung, von den Dingen der Wirklichkeit zu sagen: sie w ä h l t unter den Wirklichkeiten, verschmäht die alltäglichsten, den Erdgeruch der Realität, und sucht die fernsten fremdesten und seltensten auf. „Alles unnütze Beiwerk wird abgestreift und in der Schilderung nur das herausgehoben, was dem höheren ganz künstlerischen Zwecke dient". „Und selbst ein allgemeinstes von den Gütern des irdischen Lebens ist hier nur wie von fern winkend, nie ganz greifbar nah gezeigt: die Persönlichkeit".

Als drittes Kennzeichen und zugleich letzte Schwierigkeit für den bequemen deutschen Leser sich der Georgeschen Dichtung zu nähern, bezeichnete Breysig die Verbindung einer äußersten Formenstrenge mit einer großen Gedrungenheit der Gedanken und Vorstellungsfolgen: die denkbarste Strenge in Rhythmus und Metrum sei mit einer prägnanten Konzentriertheit der Diktion verbunden, der reichste Inhalt auf den engsten Raum gezwungen, ein harter Zwang, der sowohl die Leser der Goldschnittbändchen wie der freien Rhythmen erstarren mache. „Selbst wo die Strenge dieser Rhythmen, dieser Sprachbilder," schließt Breysig seine Betrachtung, „doch nicht ganz die Fülle der Gedanken und Gefühle bändigt, hat man ein Wohlgefühl wie angesichts der ungefügen Quaderspalten, die der Fassade des Palazzo Pitti ihr Gepräge nicht nehmen, sondern erst recht geben. Das ist das pindarische Element dieser Kunst, das ihrem Kranz kein einziges seiner Blätter raubt. Bis zu spiegelglatter Reinheit hat sich noch kein starker Strom gemäßigt."

Es ist uns heute kaum mehr faßlich, wie sich bei allen diesen Gelehrtennaturen das theoretische Denken irgendwie vor die Person des Dichters

schob und ihnen den Blick für die lebendigen Vorgänge der künstlerischen Bewegung trübte. Verließen sie freilich einmal den umgrenzten Bereich der rein verstandlichen Forschungsweise und versuchten sich am lebenden Menschen, so strauchelten sie um so leichter auf dem fremden Boden, der ungebrochene Instinkte verlangt, wie wir es von Breysig später zu erzählen haben.

Der beiden Frauen, welche sich in diesen Jahren an öffentlichen Stellen über die neue Dichtung äußerten, Marie von Bunsen und Lou Andreas-Salomé, haben wir schon gedacht, zu ihnen tritt als dritte noch Ria Classen-Schmujlow, eine Freundin Hofmannsthals, welche einige Jahre lang in dem Münchener Dichter- und Künstlerkreise verkehrte und seit 1896 in Arbeiterzeitungen und Sozialistischen Monatsheften, denen sie durch ihre politische Anschauung nahestand, über die Blätter für die Kunst und vornehmlich über die Gedichte und die inzwischen erschienenen kleinen Theaterstücke Hofmannsthals mit liebender Wärme schrieb. Es berührt noch heute seltsam zwischen Abhandlungen über die Wahlpolitik der Anarchisten und das Verhältnis der Kommunisten zur individuellen Freiheit zu lesen, daß in den Blättern deutsche Dichter aufgetreten seien, deren grundsätzlicher Bruch mit allen geltenden Literatenformen seinen tiefsten Grund in der veränderten Stellung dieser Dichter zum Leben habe, deren Kunst ein ganz reiner Ausdruck des veränderten Weltbildes sei, „das wir aus der modernen philosophischen und der modernen Naturerkenntnis empfangen . . ., jener Erkenntnis, die wie früher den idealistischen, nun auch den materialistischen Dogmatismus aufgegeben hat und all unseren Besitz an Wirklichkeit in die inneren Vorgänge und in die Formen setzt, worin sie auftreten". Was weder den Klassikern noch den Romantikern gelungen ist, so meinte Ria Classen, die heilige unaussprechliche geheimnisvolle Nacht, in die Novalis sich versenken wollte, das lebensträchtige Chaos der Urkraft, zu dem Karoline von Günderode sich hinabsehnte, all das tief unsagbare auf dem Grunde der Natur in seiner ganzen dunklen Majestät haben wir immer noch nicht in der künstlerischen Sphäre der Ordnung und des Lichtes zu bannen vermocht und wir werden es nur im Symbol des Höchsteinfachen vermögen, das zugleich die tiefste Allbedeutung umschließt, eben im Symbol der heiligen Schönheit der Linien und des klaren nie entstellten Rhythmus, wie die neuen Dichter sie geben. Solche Meinung an solchem Ort spiegelt deutlich den inneren Bruch des Sozialismus in jenen Jahren wieder, sein Abrücken von der rein stofflichen Erklärung der Welt, und wenn Ria Classen glaubte, daß in den Dichtungen der Blätter gerade die verborgensten Zeitgedanken lebendig würden und nach Ausdruck rängen: die ungeheure Tragik im Verhältnis einer leichtschreitenden hochköpfigen

Menschlichkeit, einer leichtbeschwingten Geistigkeit zu der trägen Masse des zurückgebliebenen Lebens, das sich zentnerschwer an sie hängt, die Tragik der Königlich-Geborenen in der unerbittlichen Zusammengehörigkeit alles Lebendigen, so konnte sie freilich aus Hofmannsthal keine andere Befreiung von diesem Schicksal ersehen als ein Verschweben und Hingleiten spielender Gebärden, als einen träumerischen Halbschlaf über der Furchtbarkeit des wachen Lebens. Erst als sie einige Jahre später George persönlich kennenlernte und tiefer in sein Werk eindrang, brach durch jene „silberne Trauerwolke der leichtbeschwingten Einsamkeit" der freudige Ton einer neuen Gewißheit, eines gewaltsam-schöpferischen Vorwärtsdringens, eines starken Harfenklanges, mit dem der Dichter „auch im Zaudern eines dunklen Zieles sicher" die Seinen führte. „Denn in dieser Zeit ungeheuerer innerer Umwälzung stehen wir da so gut wie führerlos — wer, da Propheten nicht mehr aufzustehen pflegen, soll uns weiterhelfen können, wenn nicht der Dichter: Der Dichter, der in seinem Werk unpersönlich geworden allein noch mit der Stimme der Notwendigkeit zu reden vermag!? Solch ein Wecker und Helfer könnte uns Stefan George sein, ein Helfer neu sich regender Sehnsucht, ein Wecker zukunftsgärenden Lebens in uns — wenngleich die allzu Schlafsüchtigen meinen, daß er am Leben vorbeigreife, weil es i h r Leben nicht ist, das er formend in der Hand hält". (Sozial. Monatshefte Jan. 1902.) Klang diese Stimme aus den führerlosen Gruppen der Aufrührer gegen Staat und Gesellschaft nicht wie ein Ruf nach Hilfe und ahnten sie da drunten, daß der größte Gegner, der ihrem Allbeglückungsträumen erwuchs, auch der einzige war, der das Heilmittel für die zerrissene Ordnung kannte und nicht am Rande der Nöte sondern in der Mitte am Elend der Herzen den Hebel ansetzte, um eine verfallene Gesellschaft aus den Angeln zu heben, zu der sie trotz ihrer Propheten und Dogmen noch allzusehr selber gehörten und noch gehören?

Die vierte Folge der Blätter hatte schon am Ende des Jahres 1897 ein hindeutendes Merkwort für diesen Bereich des öffentlichen Lebens gegeben: „Eine ganze niedergehende Welt war bei all ihren Einrichtungen aufs ängstlichste bedacht, den Armen im Geiste gerecht zu werden: möchte eine aufgehende sich vornehmen, der Reichen im Geiste zu gedenken". Für den der zu hören verstand, ließ dieser Wunsch für den Wandel der Zeitgesinnung nichts an Deutlichkeit zu wünschen übrig.