Unterscheidendes zu sagen. Die guten Hersager kennzeichnet ein Doppeltes: eine innere Haltung von fester Art als Grundzug und eine zarte Regsamkeit und Schwingungsfähigkeit der gebändigten Kräfte. Bei den schlechten Hersagern hat eine dieser Seiten eine übertriebene Ausbildung oder fehlt auch völlig, sie sind zu starr oder zu weich, zu rational oder zu musikalisch. Wer den Musikrausch nicht opfern will, schaudert vor dem Hersagen, wer zu verstandesmäßig ist müht sich an ihm vergebens. — Auf die Auswirkung des Hersagens im späteren Lebenskreis Georges und die geschichtlichen Einsichten, welche sich daran knüpften, kommen wir noch zu sprechen.

3. KAPITEL: DER TEPPICH DES LEBENS

NACHDEM in der vierten Folge der Blätter für die Kunst im November 1897 die ersten Gedichte aus einer neuen „Nach der Ankunft des Engels" betitelten Reihe Georges veröffentlicht worden waren, vergingen wenig mehr als anderthalb Jahre bis zur Vollendung des ganzen Werkes, dem jene Gedichte angehörten: es war der TEPPICH DES LEBENS. In der Sommermitte des Jahres 1899 hatte George es schon bei Lechter vorgelesen und dem Künstler die Handschrift zur Gestaltung des gedruckten Buches überlassen. Die schöne Handschrift bestand aus einem rechteckigen Heft von grauem Büttenpapier, auf dessen Seiten je zwei Gedichte in Kolumnenform nebeneinander geordnet in schwarzer Schrift mit roten Anfangszeilen oder roten Überschriften standen. Lechter war von den Gedichten aufs tiefste ergriffen worden und setzte seine ganze Kraft daran, dem neuen Werk auch in der äußeren Buchform die Wucht und Pracht seines Gehaltes zu geben. Er behielt sowohl die Farben der Handschrift, Schwarz und Rot auf grauen starken Büttenblättern, wie auch die Anordnung der Gedichte in zwei Kolumnen auf jeder Seite bei. Doch ließ er die Strofe je mit einem Zierbuchstaben beginnen, die im allgemeinen von gleicher Größe, doch zuweilen im Maß wechseln oder ganz fortfallen, weil die Schreibung der Gedichte es erforderte, die Lechters zarte Hand stets bestehen ließ. Er vergrößerte aber das Format der Handschrift auf ein Viereck von 36 : 36 cm und füllte die dadurch entstehenden leeren Räume über und unter den Kolumnen durch breite und an den Seiten schmale Umrahmungen aus, die nach der Dreiteilung des Buches dreimal wechseln: zuerst ein Brunnen- und Kerzen-, dann ein Schlangen- und Baumranken-, und endlich ein Rosenblütenornament. Vor jeden Teil ist der Teiltitel in ein Vollbild gestellt: es sind „die Bilder des über Wolken thronenden En-

gels, der lebenergießenden Blumen und der Harfe in der Hand der letzten Leidenschaft". Den Schluß des Buches fängt eine in Rosen Sternen und Weihrauch schwebende Leier mit zersprungener Saite auf, den Beginn bildet mit zwei aufflammenden Leuchtern und der durch Stern und Wolke herabschießenden Taube des Geistes der Gesamttitel von kräftigen schönen Großbuchstaben in Schwarz und Rot. Dem starken moosgrünen Leineneinband ist der gleiche Titel noch einmal in abgetöntem Blau eingepreßt. Als Druckschrift war eine fette Antiqua gewählt und große Sorgfalt auf die Sattheit der Farben gelegt worden.

Das Buch machte auf die Zeitgenossen — mochten sie widersprechen oder zustimmen — einen außerordentlichen Eindruck und bis heute kann sich ihm kein neues deutsches Buch an Großheit und Geschlossenheit vergleichen. Denn nicht aus irgendeinem Zufälligen sondern aus einer tiefen Ergriffenheit durch das Werk und einer großen Verehrung seines Dichters war das Buch unter Lechters Händen gediehen und spiegelte in seinen Formen die erschütternden Gesichte wieder, welche die Gedichte des Freundes in ihm ausgelöst hatten. In Lechters Schmuck war die alte „Illustration" so gut wie die neue „Reklame" in der Buchausstattung überwunden, war aus geistiger Beglückung und menschlicher Dankbarkeit eine einmalige und so nicht wiederholbare aber fruchtbar weiterwirkende Grundart des heiligen Buches geschaffen worden, das jedem freundlichen wie feindlichen Blicke den hohen Anspruch und die Unantastbarkeit seines Inhaltes verkündet.

Es ist das Werk der männlichen Reife und heute noch so schwer betretbar und durchdringbar wie zur Zeit seines Erscheinens: das Werk der größten Zeitferne des Genius, der nicht vom Nächsten und für viele spricht, sondern „wie herab vom Äther" redet und das Buch selbst ein Siegel nennt, das sich den wenigen nur in seltner Stunde öffnet. Und dennoch scheint sein Inhalt sich auf das Allgemeinste zu beziehen, das allen eigen, allen zugänglich, ja vertraut erscheint: auf das Leben selbst. Das „Leben" war besonders seit Nietzsche das gebräuchlichste Schlagwort der Zeit geworden: der Stoff aller Dichtung, der Vorwurf aller Staats- und Gesellschaftskünste. Aber von dem also gemeinten Leben der Vordergründe, der Nachahmung, des Nutzens, des Genusses, der Regelung und Fürsorge findet sich bei George nichts, kaum eine Andeutung, daß es in seinen augenhaften Formen von Markt und Ufer, Spiel- und Kampfplatz als Bereicherung des künstlerischen Sinnes gewertet ist oder daß es in einer Gegensätzlichkeit als Welt der vielen überschaut und diese als fremd verwiesen ist, außer in den seltnen Fällen einer großen Schicksals- und Schmerzgemeinschaft mit der Menge. George sah in der Umwelt seiner

Zeit nur Splitter des großen Lebens, das alles Geschaffene durchströmt und in immer neuen Geburten sich selbst erfüllt.

Dieses Leben ist die unerfaßliche umfassendste Urmacht, die in raumzeitlichen Formen erscheint und deren Erscheinung zum Bewußtsein des menschlichen Geistes erhoben wird durch die Auflösung dieser Formen, durch den Tod, der jeder lebendigen Form schon mitgeboren ist. Er ist Grenze und Ende der Formen, aber indem er durch ihre Auflösung das Allgemeine Urmächtige sichtbar macht, aus dem sie herstammen, zugleich die Vollendung des Lebens, die nötige Angel seiner ewigen Wiederholbarkeit im irdischen Raum. Leben und Tod sind unserem Geist die ewigen Dioskuren, die ihm die Schwelle zwischen Geist und Dunkel setzen, grausam in ihrem unerbittlichen Wandel, schön in ihrem immerwährenden Auf- und Untergang. Solange der Wechsel besteht werden Geschöpfe und Gestalten gezeugt und geboren und die Schwermut des Einzelwesens beruht in der Unaufhebbarkeit der im Wechsel bedingten Gegensätze von All und Ich, Licht und Finsternis, Werden und Vergehen, Gott und Mensch, Einer und Viele und all jenen Widerstreiten in den Höhen und Tiefen. Aber das furchtbare Grauen des Geistes besteht nicht im Tod der Einzelleben sondern in der verhüllten Gefahr der Auflösung des tragisch-schönen Lebens, der Vernichtung dieses Wunderwerkes durch das Ungestaltige, das alle Spannungen Lösende, alle Stufen Ebnende, allen Wechsel ins Laue Glutlose Leblose Stürzende, das Nicht-mehr-Sein und Nicht-mehr-Wirken: die Welke der Welt.

Diese Welke ist der Feind des Lebens selbst: mit allem Zeugen, Wirken, Bauen und Gestalten wirft es sich ihm entgegen, und die schöpferische bildnerische Kraft des menschlichen Geistes ist nur die höchste zur Bewußtheit des notwendigen Kampfes gelangte Kraft des Lebens. Die schaffenden Geister, und unter ihnen zuerst die großen Dichter, sind die Führer des lebendigen Heeres und die Dichtung ist die feinste Waffe im heiligen Streite der Lebensgestaltung, des Sichtbarmachens der Formen, sie ist die größte Retterin gegen das halt- und bildlose Versinken, gegen die immer drohende Ungestalt. Denn in ihren Werken ist bei dichtester Fülle kein grenzenloser Raum, bei geschlossenen Grenzen doch stete Bewegung, bei leidenschaftlicher Bewegung kein überquellendes randloses Maß, bei strenggemessenen Verhältnissen keine tötende Starre und bei festem Gefüge doch ein fließendes Spiel zwischen Ganzem und Teilen. Die Dichtung stellt die höchste Notwendigkeit und den tiefsten Sinn des Lebens: das Ordnen in schönen Maßen, das in der Natur und allen anderen Bereichen außer der Kunst nur im steten unbarmherzigen Kampfe oder in unüberschaubarer Wirrnis sich vollziehen kann, im ruhigen Spiegel des vollendeten Werkes

als ewiges Gleichnis, als Gesicht des schauenden Geistes dar. Sie hebt keine Gegensätze auf, aber sie bindet ihre Pole zu einer lebendigen Schönheit und vollzieht so das Gesetz des großen Lebens selbst.

Wenn George in der dritten Folge der Blätter gesagt hatte: „Wesentlich ist die künstlerische Umformung eines Lebens — welches Lebens? ist vorerst belanglos", so war nun auch deutlich, welches Leben gemeint war: das Schöne Leben, das hieß: nicht das leichte, gelöste oder gar genüßliche Leben, sondern das gestaltete Leben in all seiner sinnlich-frohen Fülle aber auch in all seiner dunklen schwermütigen Tiefe, mit all seinen herrlichen Lichtern und Leibern aber auch mit allen seinen Härten und unlöslichen Widersprüchen, mit all seinen freundlichen Scheinen und düsteren Schatten, mit all seiner Lust und all seiner Qual.

Wir fühlen heute aus dem ganzen Tun und Wirken das Recht des Dichters seine Gesichte des Schönen Lebens als wahrhafte Zeichen des großen urmächtigen Lebens zu setzen, wir schließen aus ihrer Klarheit, Wucht und Tiefe auf die Lauterkeit, Stärke und Fülle seines Wesens, er aber mußte damals mit einer unausdenkbaren Spannung aus der Glut seines Dranges, aus der Einzigkeit seiner Gesichte, aus der Sicherheit seines Griffels den Anspruch und das Recht zu solchem Unterfangen in der innersten Einsamkeit des Geistes spüren, wo Freund und Gefährte, jedes sichtbare Ziel und selbst die berauschenden Antriebe des ersten jugendlichen Blutes fern waren. Und dennoch verrät unter allen Bildern schwerer Geschicke kein einziges auch den Hauch eines Zweifels an der Gewißheit des an ihn ergangenen Rufes, auch nur die Spur einer Furcht vor dem Versagen oder Versiegen der werkhaften Kraft: in ihm war nichts von Welke Verzicht und Lauheit, er war ein Streiter des Lebens vom Kern bis in die letzte Fiber.

Aber gerade deshalb, wie wir anzudeuten suchten, waren die tragischen Spannungen des Lebens in ihm nicht geringer sondern stärker geladen. Der Mensch ist Gefäß des ganzen göttlichen Lebens in dem doppelten Sinne Träger und Getragenes der mehr-als-menschlichen Macht zu sein, er stellt den Schöpfer und das Geschöpf, das Eine und das Viele, das Ewige und das Endliche in all seinen Widerstreiten und Einungen dar. Je mächtiger die spannenden Kräfte um so gleichgewichtiger erscheinen sie, je höher die Lage des Gleichgewichts um so dichter und unergründlicher ist ihre Einung im Wirken und Leiden. Wir sahen schon und werden es noch deutlicher sehen, wie sie im Leben und Werk unseres Dichters sich mit weiten Flügelschlägen manchmal bis an die Ränder des Unsagbaren spannten, manchmal das Gefäß zu sprengen drohten, aber dennoch fähig waren sich auf jeder neuen Werkebene inniger ineinander zu fügen. Das

neue Werk tat schon in der abermals gesteigerten Straffheit seines Aufbaues dar, daß eine noch größere Vielheit der Lebenserscheinungen in ihm umgriffen und zu einer dichteren Einung als bisher verbunden war. Dreiteilig wie schon die früheren Werke ist in ihm die ganze leidenschaftliche Glut mit noch größerer Strenge als vorher gefaßt: jeder Teil ist aus vierundzwanzig vierzeiligen Vierstrofern gefügt und nur selten einmal wechseln die Maße und Reimfolgen der Gedichte. Wie ein Bauwerk in regelmäßigen Säulenpaaren und Quadergruppen geordnet steht das Ganze als das vollendetste Kunstwerk unter den bisher geschaffenen Werken da: von körperhafter Dichtigkeit und unbedingter Reinheit der Bilder und Formen, von unbeirrter Bestimmtheit der Farben und Klänge. Und nicht nur in der Einheit des Ganzen, auch in der Unterschiedenheit der Teile hat hier der dreiteilige Gedichtkreis seine strengste Durchbildung erfahren: im ersten überwiegt die Bewegung in der Zeit und daher auch das Zeitwort, im zweiten das Stehen im Raum und daher auch das Dingwort, im dritten das Schweben über Raum und Zeit und daher auch die Eigenschaften und Umstände bezeichnenden Wörter. Selbst der größere oder mindere Nachdruck auf die dichterischen Mittel von Sinn, Maß und Klang ist in dieser Aufeinanderfolge für die drei Teile leicht ersichtlich. Es ist ein sonst nur dem heiligen Bauwerk eignendes Gleichmaß des Ganzen und der Teile, das schon in der ursprünglichen Empfängnis des Werkes die ganze Stoffmasse unter das Gesetz des Einklangs zwingt. Es ist das Wunder des großen Kunstwerkes, in dem die Kräfte der hohen Vernunft und der hohen Einbildung eins geworden sind, wie wir es in vollkommenster Geschlossenheit an Dantes Göttlicher Komödie kennen. Nicht die Strenge noch die Bändigung selbst war das Neue, das sich äußerte, sondern die vollendete Gesetzlichkeit dieser Strenge, die Unbedingtheit ihres Sieges und die Einfügung der ganzen leidenschaftlichen Lebensdränge in den gesteigerten Formwillen der dichterischen Zucht.

Im „Vorspiel" sagten wir, überwiegt die Bewegung in der Zeit, es ist dramatisches Spiel vor den Bildern und Klangträumen, seine Gedichte sind Handlung im weitesten Sinne: Einzel- oder Zwiegespräche als gegenwärtige Vorgänge, Gleichnisse früherer oder kommender Zeit in handelnden Wesen, Befehl und Lehre, Mahnung und Tröstung mit dem Ton und der Geste sich Aug in Aug gegenüberstehender Personen. Das Leben erscheint in seiner gespanntesten Bewegung und Gegenbewegung von Du und Ich, Ihr und Wir. Nach der Wiedergewinnung der leiblich-seelischen Einheit hat der Geist des Dichters „die Wendung zu sich selbst" gemacht und jene Zweiung vollzogen, die wir an Dante und Vergil und in der Widerspruchsform an Faust und Mephisto kennen: sein höheres Selbst, sein göttliches

Teil erscheint ihm als Bote des Schönen Lebens. Was ihn bisher in den Erschütterungen des dichterischen Schaffens von Augenblick zu Augenblick entzündet und genährt, gelenkt und gezwungen hat, überherrscht nun ganz und dauernd den menschlichen Teil, ist bleibende Erscheinung geworden und aus der in den Traurigen Tänzen noch fast erdrückenden Gegenwucht des ganzen Alls, aus der namenlosen Weite der waltenden Mächte des Lebens ist sein Genius selbst als Herr und Meister, als guter und getreuer Geist, als Freund und Führer an seine Seite getreten. Der Engel, wie Lechter ihn gezeichnet hat, ist der purpurumwallte Hüter des Gesetzes, die thronende Macht mit dem Diadem auf der Stirn und den Tafeln in Händen, aber der hier im Vorspiel dem Dichter erscheint, ist nackt, ohne Krone, blumentragend und rosenbekränzt, lächelnd und fast mit der Stimme des Dichters selbst. In dem einschränkenden „fast" der gleichen Stimme liegt freilich die ganze Spannung des zweieinigen Göttlich-Menschlichen im Dichter, liegt die ganze Weite des Abgrunds, den seine Sehnsucht im neuen Werke zu überbrücken sucht. Daher führt sogleich das zweite Gedicht den Traum der Kindheit herauf, wo allein es diesen Abgrund nicht gab, wo Wunsch und Vollendung eins und das Höchste schon irdisch-wirklich war. Was seitdem der Erwachte im Kampf um Liebe und Herrschaft, um Glück und Berufung, um Sinn und Widersinn des zwiespältigen Daseins gelebt und gelitten: alle Fahrten und Rasten, Leiden und Wonnen, die auf diesem Wege lagen und liegen und noch bevorstehen, bildet den Gegenstand für das selbstherrliche Gespräch des Dichters mit seinem unsterblichen Führer und Lenker. Das Vor und Nach vertauscht sich auf dieser Ebene: früheres Streben wie sehnendes Wollen wird gegenwärtiger Wandel mit dem Boten des Lebens. Er hält in Unheil, Sturm und Wahn das Steuer, er hob drohend die Fahne, wenn der Schmerzbewegte das leichtere Glück am Herzen der Liebe suchte, er bannt den Fernwandrer an den heimatlichen grünen Strom, er mahnt ihn an die Schrecken, als den Trotzenden die Empörung bis an die Grenze des Frevels, bis vor die Verleugnung seines Amtes trieb, er weist den Dichter auf den Ort der Überschau über dem Menschengewimmel im Tal, er deutet ihm das Verhalten der Edlen vor Schicksal, Schuld und Tat.

In ihrem erhabenen Umgang bietet der Engel Gnade Lohn und Tröstung aber auch die Schonungslosigkeit des höheren Wissens, bekennt der Dichter Verehrung und Treue aber auch die Schmerzen der schweren Wanderschaft bis zum bitteren Ende. Ein Gruß unendlicher Süße trifft nach der Erinnerung an die steile Pracht der Beginnerjahre die Heimatlandschaft, ein flammender Ruf, nach dem Blick auf das Treiben der Rührigen, die nächtige Freundesrunde, wo das neue Wort mit neuer Stimme erklingt,

wo schon die Lobesstimme der schönsten Jugend den Erlöser aus dumpfem Dasein, den Lehrer neuer Tänze und Erdenfreuden, den Bildner künftiger Herrscher preist.

Wie der Dichter selbst in den Gesprächen von seinem Schützergeist gemessen und gewiesen, gewarnt und belobt wird, so richten sich auch die Worte und Blicke des Meisters — und oft sind beide Bewegungen im gleichen Gedicht ununterscheidbar vereinigt — auf die Seinen messend und befehlend, warnend und lobend. Leisester Wink und unerbittlicher Spruch ergeht: von der Einzigkeit des Neuen Lebens im Wirrsal tausender Meinungen, von seinem unerhofften Aufgang in toter Zeit und unter stürzenden Welten, vom Troste fürstlicher Seelen vor den wechselnden Bildern, vom Verhältnis der Wenigen zu den Vielen und von den sicheren Gründen der Kraft: dem reinen Licht und dem unterirdischen Wachsen der Säfte. Nur ein tiefer Unterschied herrscht zwischen den beiden handelnden Gruppen, Engel und Dichter, Meister und Jünger. Trotz aller früheren Kämpfe und Widerstreite ist an der unbedingten Gefolgschaft des Dichters, an seiner Einswerdung mit dem Führergeiste nicht der geringste Zweifel übriggeblieben und ihre Zweieinigkeit ist bis zur Todesstunde als unerschütterlicher Bund gesichtet. Doch durch die Bilder der Gemeinschaft des Meisters mit den Jüngern bricht trotz all deren Lieben und Preisen der Gedanke an Feigheit und Flucht der Allernächsten. Die Furcht des Verlassenwerdens, des Alleingehens auf schwerer Bahn und des einsamen Todes bricht in erschütternder Klage auf. Hier lag drohend ein Ungenügen und bebte ein Schmerz viel tiefer als der Kummer um die Vergänglichkeit des Ruhmes, die er mit den Größten teilt, viel trostloser als der Hunger nach neuer Zehr, den ein lichtender Morgen wieder stillt: vor der Freundverlassenheit am Ende der Bahn steht keine Tröstung des Engels und sein Weinen an dieser einzigen Stelle zeigt an, daß hier ein ungestilltes Hoffen pochte, daß hier eine Frage an den Schutzgeist gestellt wurde, auf die er nur eine entsagende Antwort wußte. Eine Entsagung ohne dichterischen Lohn? Es lag ein tiefer Widerspruch zum ganzen Lebenswerk in dieser Antwort, aber da der Engel selbst sie gab, schien, ja war eine andere damals nicht möglich und zwischen einer letzten Sehnsucht und ihrer Erfüllung klaffte ein offener Abgrund, jenes „fast" das beim ersten Gruße aufklang. Das Unerbittliche ja Drohende des Werkes, das wie Verwey einmal schrieb schon aus dem Titel spricht, hat hier seinen Ort. Vor dem Unausweichlichen wird jede Gebärde herber und strenger. Die Gedichte vom Übermaß des Glückes und Übermaß des Grames, worin das „Vorspiel" ausklingt, bezeichnen für den höchsten Traum die wachsende Einsamkeit und den Tod. Wohl weiß der Dichter sich für den hei-

ligen Führer, den strengsten Herrn auch zum letzten Opfer bereit und fühlt ihn auch dann noch schirmend zu Häupten stehen. Aber der Tod steht hier auch für das Ende des Schaffens, er ist dem Traum bis zur Vereinigung nahegerückt, selbst der Geist der Dichtung, der alles lösende erhöhende und stärkende Engel, wird ihn nicht bannen können. Der Tod trinkt das Leben wie die Lebenbilder, den Triumph wie den Rausch, und das „Vorspiel" wie die „Lieder" klingen in ihm aus: beide Male schauen männlich-gefaßte Augen ihn an: ohne Klage, ohne Verletzung der Würde — aber nichts weist über ihn hinaus: mit ihm scheint hier Leben und Werk zu enden.

Im Handeln in der Zeit mußte das Leben aus seiner Einheit in ein Ich und Du und Ihr auseinandertreten, damit aus dem bewegten Spiel der Getrennten ein künstlerisches Ganzes vor unseren Sinnen erscheine. Im zweiten Teile des Werkes im TEPPICH DES LEBENS entfaltet es sich im Raum und stellt sich in seiner Vielfalt und Fülle, im Reichtum der Verkörperungen dar. Nicht e i n auch in der Doppelung an das Ich gebundener sondern viele Träger des lebendigen Daseins erscheinen, deren ruhende Bildlichkeit keine handelnde Spannung zu einem Persönlichen erfordern. Sie stehen nebeneinander, in sich geschlossene Körper, erhalten aber im TEPPICH durch die Gegenüberstellung je eines Paares, das ohne sich zu berühren im Gegensatz verbunden ist, eine bewegtere Ordnung als in der unbedingten Einzelstellung. Diese gleichgewichtige Anlage wird noch dadurch zum Raumgefüge erweitert, daß jeweils mehrere Paare durch einen gemeinsamen Gehalt zu Gruppen verbunden sind, die von einer erdhaft-elementaren zu einer reinmenschlichen, von einer geschichtlichen zu einer höchsten geistigen Sphäre aufstreben. Es ist, wie das erste Gedicht selbst andeutet, ein weites Gesamt- von Räumen und Gestalten, das in seltner Stunde aus dem Rankenwerk des Teppichs tritt.

Das frühe Ziel der „geistigen Kunst" ist hier zur Vollendung geführt: die im Vielfältigen der räumlichen Erscheinungen verborgenen und unfaßbaren Lebensmächte: die Urgewalten von Licht und Luft, Wasser und Erde, die Zaubergewalten von Gewächsen und Leibern und noch die schöpferische Gewalt des Geistes selbst in Werk und Tat sind hier in sprachliche Gebilde gebannt. Sie erscheinen bald in ihrer aufbauenden bald in ihrer sprengenden Natur bald als Bewahrer einer Ordnung bald als ihre Widersacher, aber immer als geistige Grundbilder, erschaute Gesichte, die in all ihrer Kürze und Einfachheit schwerer mit dem Sinn des großen Lebens beladen sind als tausendseitige Einzelschilderungen und tiefsinnige Systeme der Philosophen.

Diese Lebenbilder rücken einen ewigen Wert des flutenden Zeiten-

stromes in gegenwärtiges Ereignis, sie bannen ein immer wiederholtes immer schwindendes Geschehen der Erd- und Himmelsmächte wie das Gewitter in ein menschlichgestaltiges Spiel, sie heben einen Zauber, eine Leidenschaft, eine Not aus dem Bereich des Dumpfen, Wilden und Ungreifbaren ins hohe geformte Beispiel, in jene augenhafte Wissensform der Sprache, die den hellsten Sinn, das Gesicht erfaßt und sich tiefer in den Geist prägt als Lehrsätze und Formeln. Sie haben die Sagenferne einer herrischentrückten Schau und sind doch tiefer aus unserem deutschen Land und Leben geboren als alle früheren Gedichte Georges . . selbst die durchgehende vierzeilige Strofe des ganzen Werkes ist die artvertretende deutsche seit dem Nibelungenlied.

Wenn das Vorspiel schon ein Verblassen der südlichen Wunder und die Einkehr in die Heimat preist, so ist DER TEPPICH DES LEBENS ganz aus den erdhaften geschichtlichen und geistigen Stoffen unseres Volkes gewirkt. Aber nicht die tagflüchtige Zeitform unseres Volkes erscheint in ihm sondern sein urtümliches Sein, wie es in der Seele des Dichters am reinsten lebte.

Damals um die Jahrhundertwende waren die zerstörenden Kräfte schon eingebrochen, die heute in wüsterem Ausmaß weiterwirken, und mit der deutschen Erde wie dem deutschen Menschen den schlimmsten verzehrenden Raubbau treiben. Der Dichter gönnt ihnen in diesem Werk weder Blick noch Wort, er stellt in seinen reinen Raum nur die lauteren Bilder seiner Schau: als Gegenbild des „Teppichs", aus dem die geistigen Gestalten treten, die „Urlandschaft" den nährenden Grund, aus dem die dumpfen wie hellen Geschlechter des Volkes steigen, den „Freund der Fluren" und das „Gewitter", als die menschlich-hegende und himmlisch-erschütternde Macht der bebauten Erde. Der Sagen- und Märchenschauer des Dorfes steht neben der leeren rätsellosen aber noch treu am Erbe haftenden Phantastik der Epigonen, die tiefe fromme Wundergläubigkeit neben leichter ahnungsloser Aufgeklärtheit, die einst das dumpfe Grollen der unteren Elemente nicht spüren wollte. Man glaubt zuweilen noch Ort und Landschaft unseres Vaterlandes zu erkennen, aus denen die Gleichnisse stammen, und was an seelischem Bestand unwiederbringlich verlorenging, hat der Dichter in die Sprache gerettet bis zur Erstehung in neuer Geburt.

Die drei nächsten Paare beschwören die Urbilder einer Menschlichkeit, die noch mit der ungebrochenen Leidenschaft geschwellt ist, wie unsere Vorfahren sie besaßen und wie sie im ersehnten Menschtum des Dichters quillt: den wilden Rachezauber und die Ruhe des Todgewillten vor Frevel und Untergang . . den morgenfrohen Aufbruch des Kühnen, hinter dem die Schwermut der Unzulänglichen klagt, und die Opferwilligkeit des

Starken vor seinem Herrn .. den demütigen Stolz des Erkorenen und den verborgenen Bruch des Verworfenen, der das Leben vorwegnimmt und den Kranz verspielt. Immer ist es der heldische Einsatz des ganzen Daseins, das stolze Spiel mit dem Schicksal die hier als Vorbilder aufblitzen. Die Verfehmtheit und Einsamkeit um die Häupter der Jünglinge und die unbedingte Hingabe an den Führer sagt uns, daß wir hier in der Luft unserer eigensten Sage stehen, wie sie von der Vorzeit bis heute die Geschicke der Besten umweht und uns mit diesen besonderen Merkmalen heldischer Artung angeboren ist. Das gilt nicht minder für die geschichtlichen Bilder. Die „Romfahrer" behaupten das Recht unserer tausendmal befehdeten Südersehnsucht, die „natürlichste aller deutschen Stammeseigenschaften: in dem Süden die Vervollständigung zu suchen, in dem Süden, von dem unsere Vorfahren Besitz ergriffen, zu dem unsere Kaiser niederstiegen um die wesentliche Weihe zu empfangen, zu dem wir Dichter pilgern, um zu der Tiefe das Licht zu finden: ewige Regel im Heiligen Römischen Reiche Deutscher Nation". So konnte freilich nur der in Sang und Merkspruch reden, der damals auf die Frage nach der Berechtigung solcher Süderfahrten einem Jüngeren die Antwort gab: „Nur dem der die Weite kennt, wird die Heimat fruchtbar". Und gerade neben die „Romfahrer" stellte er „Das Kloster" als das Bild der ruhigen Beschaulichkeit im Frieden unserer Täler, stellte er als die Wahrzeichen und Tröster in düsterer Zeit: nicht die fremden sondern die Meister vom Rhein und Maine, Holbein vor allem und Jean Paul, den Maler der klarsten herbsten Linie, vor dessen unerbittlicher nüchterner Stofflichkeit den südlichen Naturen fröstelt, und den Dichter der blumen- und sternentrunkenen Traumwelt, dessen klangberauschte Sprache der frostigen Verständigkeit der Deutschen von damals noch verschlossen war.

Mit den „Standbildern" schließt der TEPPICH. Im Anschauen des ältesten und jüngsten Gutes, der dunkelsten und hellsten Triebkräfte von Blut und Geist umfaßt der Dichter noch einmal sein Volk- und Menschtum und schließt sich bewußt und groß in das Schicksal der deutschen Erde ein. Wie an den Pfeilern eines Domes stehen die Standbilder vor uns: Die klare Hellas und die inbrünstige Gotik, Bilder des Glaubens, ihnen gegenüber das langverhüllte, jetzt enthüllte Sinnbild aller schwärmerischen Antriebe junger Jahre, die nun dem Manne nicht mehr dienen, der der Härte des Tatsächlichen fest ins Antlitz blickt. Daneben die Strenge, Zwangfordernde — am ehesten dem Engel Lechters gleichend — vor deren starren kalten Mienen ehedem der heitere Schwarm der Gespielen flüchtend zu neuer Freude stob und als ihre Gegenspielerin die Verführerin mit den unergründlichen Lust und Rasen, Qual und Knechtschaft

weckenden Augen ... dann schließen die Reihen die beiden letzten, in denen sich all das nochmals spiegelt, sie denen alle Leidenschaft dieses ersten Jahrzehnts gewidmet war, in deren Zauber seit Jahrtausenden die brennenden Gesichte der Schöpfer weben: die Statuen der bildenden Kunst und der Dichtung. Niemals seit Platens Lobpreisungen in seinen Venetianischen Sonetten und sinnblühender als in ihnen, sind so die Töpfer und Maler und Bildner durch den von ihren Werken verzückten Dichter gepriesen worden, der sich sehnt mit ihren Gestalten eins zu werden und sie neu erschafft, indem er sie genießt. Doch sie wie alles Lebendige zwingt die Dichtung in den Bann ihres wirbelnden Schleiers. Weder würden die Wunder der Dinge und Kräfte gesehen, noch blieben sie als tröstende Sterne stehen und öffneten Söhnen und Enkeln die Tore zu neuen Wundern, wenn nicht die Dichtung den Schleier schwänge und den Schimmer und Schein der Zeiten in ihm verfinge. Nur die höchsten schöpferischen Geister haben wie hier George gewagt, auch das eigne Werkschaffen im Sinnbild zu sehen, weil nur sie vor solcher Selbstschau, vor dem Wissen um den eignen Weg, das jeden schwächeren Geist vernichtet, den Schutz besitzen, der die Selbstauflösung hemmt: das göttliche Wirken m ü s s e n, das eine höhere Kraft ist als selbst das tiefste Wissen.

Im letzten Standbild endet die Gestaltung im Bilde des schaffenden Dichters selbst, wie sie im ersten Gedicht „Der Teppich" von ihm ausging: der Raum ist erfüllt und ein Drittes beginnt. Die Spannung der Handelnden in der Zeit wie die Vielheit der Einzelbilder im Raum ist in den LIEDERN gelöst und das Leben spiegelt sich an den zeit- und raumlosen Grenzen seiner selbst: an Traum und Tod. Diesen beiden ist das Unfaßliche eigen, sie heben das Körperlich-Gestaltige und seine Bedingtheiten im Zeitraum auf, beide sind Kinder des Schlafes, der Tod nur der Traum des ewigen Schlafes, aus dem das Leben wie aus dem irdischen wieder neu und stark erwacht: im Schlaf zum Dasein im gleichen Leibe, im Tod zum Dasein in neuer Geburt. Wenn so im All-Leben der Tod nur Grenze zwischen den Einzelwesen ist, ist er für diese das Ende des Daseins und die körperlosen Träume sind dunkle Spiegelscheine aus dem Reich der Grenze und deuten hin, daß auch all unser Tagestun, Triumphe und Mühen des kleinen Lebens nur Träume des großen unfaßlichen sind.

In dieser verborgenen Einheit sind Traum und Tod in den „Liedern" gefühlt: die Taten und Leiden des Dichters sind Träume des Lebens, der Traum des Lebens ein Ahnen vom dunklen Abgrund des Todes. Die „Lieder" sind ein immer wiederholtes Gleichnis des auf dem Grunde jeder Lebensregung wachen Gefühls vom Untergang, vom ewigen Schlaf in uns:

es spricht aus der schönen Stunde als schnelles Vorübereilen, aus dem Frieden des Hauses als unstillbare Sehnsucht, aus der heißesten Sommerglut als Schwermut der Fülle oder als erster herbstlicher Purpurschein . . es spricht aus großen Trümmern wie aus seliger Landschaft, aus großer Erschütterung der Einzelseele und welkendem Volk, aus Freundesabschied und Freundestod. Unfaßbar wie die Wehmut eines Blickes schimmert diese verborgene Trauer aus dem Wunder des „Gartenfrühlings" wie dem „Morgenschauer", deutlich wie das Blut des Pulses unter der Haut aus den Gedichten „Pochen" und „Lachende Herzen", wie ein offner Schmerz aus den „Flutungen" um das Umworbene und noch nicht Gewonnene, bis endlich die drei letzten Gesänge in den höchsten und doch schlichtesten Sinnbildern den Schauer von Licht und Dunkel, Aufgang und Vergänglichkeit verfangen: in Tag und Nacht, in Traum und Tod. Auch hier sind die Gedichte wieder in Gruppen von zweien oder dreien vereinigt, aber diese Gruppen sind weniger durch Gegenreden oder Gegenbilder getrennt als durch Gleichklänge oder Abwandlung desselben Tones verbunden. Ein tieferer Einschnitt liegt nur in der Mitte des ganzen Teiles: die zwölf ersten Lieder sind Freunden gewidmet, die zwölf letzten ohne Verknüpfung mit einem Draußen, innerste Spiegelschau des einsamen Geistes. Die Bewidmeten sind meist die neuen Freunde, von den Namen aus dem JAHR DER SEELE sind hier nur als letzte Gruppe Andrian, Klein und Perls geblieben: zwei durch die Wirbel des Geschickes Gefährdete und ein Abgeschiedener. Es ist auch nicht mehr die Widmungsform aus dem JAHR DER SEELE, die Freunde erscheinen nicht als Mitwirkende und Waffengefährten, ihre Bilder sind nicht gezeichnet und umrissen, sondern ihre Namen schwingen mit einer Schicksalsstunde, einer Landschaft, einer Schau auf Volk und Lebensgemeinschaft, an welche sie geknüpft waren oder durch einen Zug ihres Wesens vom Dichter gebunden werden: Die beiden Gattenpaare Lepsius und Verwey an die Gartenstunde und das meerumbrauste gastliche Haus, von den beiden Engländern Cyril Scott an die seltsamen Bilder sterbenden und steigenden Glaubens, steigenden und sterbenden Jahres, die den Klängen seiner Musik entstiegen scheinen, Ernest Dowson an die Kinderschwermut des hohen Sommers, die seiner früh müden Jugend entsprach und ein wenig an die tropischen Blumen seines Freundes Beardsley erinnert . . . Ludwig von Hofmann an den ewigen Zauber Roms und des südlichen Meeres . . von den beiden Österreichern Franckenstein an den erweckenden Strahl einer Freundesnacht, Andrian an ein Bild seines geliebten Vaterlandes, wie es George durch all die Jahre erschienen war: jenes sieche Österreich, dessen welkenden Spätzauber Andrian am vollkommensten gestaltet hatte, jenes brüderliche Österreich, dessen lebendige Spros-

sen der Dichter mit sich in das Leben reißen möchte. Die zwei letzten Namen binden sich am nächsten an Person und Schicksal der Freunde selbst und die Gemeinschaft des Dichters mit ihnen: Karl August erscheint als der Vergeblichsuchende, dem vor der Bahn in die Finsternis schaudert, Richard Perls als Vollender im Tode, der sterbend den Sieg im Kampf ihrer Geister umkehrt und den Preiser des Lebens in die Nacht des Verzichtens lockt. So neigt auch die Mitte der Lieder zum dunkelsten Grund und wenn im letzten Zwölft die Woge des Lebens am Beginn wieder aufschwillt, so wissen wir, daß sie wieder zum Bild des Endes hinabsinkt und mit dem Wort des Todes schließt. Von der Höhe des Lebens schaut der Dichter am tiefsten in den Abgrund des Todes. Je stärker seine lebendige Erregung aufrauschte um so tiefer und gewisser mußte auf dieser Höhe auch das Gefühl ihres Schwindens schwingen: Der stärkste Ton hat die längste Bahn des Abklingens, die weiteste Spanne vom vollsten Klang bis zum leisesten Hauch. Gerade wo die dichterische Lebenserschütterung in ihrer unzerstückten Fülle, weder in Handlung von Spieler und Gegenspieler noch in die Vielheit der Bilder geteilt, dem lebendigen All sich nähert und „wie mit Schritten der Götter einhergeht", wo die Dinge und Kräfte nur ein Einklang schwingender Töne sind und die Welt fast in der Freiheit des Traumes tanzt, gerade da muß die Mit- und Grenzmacht des Lebens, der Tod auch am vollsten durch die Erschütterung schwingen und gibt den letzten zwölf Liedern die ganze Sattheit der Farben, die ja Mischung von Licht und Dunkel sind. Der Geist des Dichters, der das Lichtmaß erst am Tode wahrnimmt — denn das unendliche Licht hat keine Maße — muß ihn nun auch m i t dem Lichte als ewige Macht in sich pochen fühlen und sagt von beider Einheit als dem lebendigen Ganzen der Welt ein Helles und Dunkles zugleich aus: hell dem Maße nach, dunkel dem Sinne nach und aus beiden mischt er die Klangfarbe der Worte, die so in deutscher Sprache noch nie erschien. „Nur eine Sprache" hat Gundolf später diesen Ton beschrieben „trunken und geschwellt von Schau, von Wesen und Gegenwart, beladen mit welthaltigen Augenblicken, konnte so süß und gewaltig dröhnen wie die letzten Lieder von Traum und Tod. Nicht mehr Einzelstunden, sondern der ganze Lebensflug und -zug, Aufgang und Niedergang der Geistesflut, Steigen und Sinken des Weltlichts tönt im Taggesang .. das fertige Sein, die runde Masse seiner Inhalte im Nachtgesang dreisätzig noch einmal auf: im Taggesang der zeitlose Ablauf, das Nacheinander, der Rhythmus dieses Lebens, im Nachtgesang sein raumloses Wesen, sein Ineinander, seine Tonfülle. ‚Traum und Tod' endlich ist sein Viel- und Einhall: sämtliche Sphären die im Vorspiel panoramisch sich wölben, vom Engel erschlossen und durchmessen, erschallen hier harmonisch miteinander, und der Tod, der

blinde Urgrund, durchdringt das stumme Sein mit sternschaffendem Menschengesang".

Schon hier ist darauf hingedeutet, was uns zum Abschluß noch zu sagen bleibt, daß in dieser dunkelsten Färbung des Tones das Sinnfällig-Einzelne Augenhafte niemals verlorengeht. Alles traumhafte Schweben und Schwingen bleibt an die Lichtachse des Tatsächlichen gebunden: an Garten, Gang und Spiel, an Schickung, Haltung und Gebärde, an Stunde, Tag und Nacht. Wenn aus der dunklen Dichterstimme auch die allumfangenden grenzenlosen Mächte tönen, so ist ihr Lied helles festgefügtes geistiges Sprachgebilde, es erscheint „nicht als Schatten und Traum, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen", wie Goethe es von der wahren Symbolik fordert. Denn der Dichter darf mit Hölderlins Worten ehrend zum alten Kronion hinabsteigen, aber nicht in ihm untergehen, sondern muß seine Kräfte klar, nüchtern gesetzlich ins Gebild erheben als Blüte der Natur: „Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Grenze deiner Begeisterung. Der große Dichter ist niemals von sich selbst verlassen, er mag sich soweit über sich selbst erheben als er will. Man kann auch in die Höhe fallen wie in die Tiefe. Das letztere verhindert der elastische Geist, das erstere die Schwerkraft, die im nüchternen Besinnen liegt".

Die Weite, welche ein Dichter zwischen Höhe und Tiefe durchmessen kann, hängt freilich von der Flügelkraft seines Geistes und der Schwerkraft seiner Sinne ab und der Ton einer Dichtung von der Richtung seines Fluges im Augenblicke der Empfängnis oder Geburt. Die erhabene Sprache des Vorspiels, des Teppichs und der Lieder, die von der klaren Sageweise bis zu wunderbaren fast übersinnlichen Klängen schreitet, hat sichtlich den gesenkten Flug und taucht den Fittich bis in die Schatten Kronions hinab. Im Gegensatz zu den meisten früheren Werken, die mit einem Auftakt endigen, schließen alle drei Teile des neuen Werkes mit einem abschwellenden Dunkelton. Die Wucht dieses Tones wird gegen das Ende jedes Teiles und wiederum das des ganzen Werkes voller und stärker, aber erhebt sich nicht mehr ins Helle, in die Schau einer neuen Fahrt, eines kühleren Himmels, eines künftigen Frühlings oder doch eines Aufgehens im erneuenden Element, sondern bricht im ersten herb, im letzten rauschend ab und bleibt nur im Mittelteil in einer ebenen Schwebe stehen. In dieser Dreiheit klingt die Weise des männlichen Lebens in ihrer tragischen Grundform auf: zuerst aufstrebend und leidenschaftlich, handelnd und lehrend trotz des Wissens um Vergängnis, Einsamkeit und Ende, dann gelassen und stetig, leuchtend und bildend bei offenem Blick in die Scheine und Schleier der Dinge, zuletzt schwingend traumhaft-schwebend, farbig-sinkend mit inniger Bejahung von Ruhm und Lust wie von Qual und Tod. Alle schwermütigen

Formen des rhythmischen Tanzschrittes werden zuletzt vereinigt, alle Reimformen vom einfachsten Anklang bis zum vollsten Doppelklang verbunden, alle Sinnformen mit solchem Schwergewicht beladen, daß die Verse und Strofen mit einem tiefen Glockenklang austönen und noch einmal am Schluß das Merkmal des ganzen Werkes, die Neigung zum Sinken, den Flug in den Abgrund, im Fallen des Tones bis in die letzte Lautwerdung bezeugen.

4. KAPITEL: DEUTSCHE DICHTUNG

SO wenig die Lechter-Ausgabe wie die allgemeine Bondi-Ausgabe vom TEPPICH DES LEBENS erweckten in der deutschen Öffentlichkeit auch nur den Hauch eines Verständnisses für das, was hier in unserem Volke aufgestanden war. Mit Ausnahme einiger sachkundigen „Bücherfreunde", die sich an der Pracht des neuen Buches freuten, ergoß sich nur Hohn über das Werk Lechters bis zu dem Vorschlag die damals strittige Frage nach dem richtigen Jahrhundertanfang einfach dadurch zu lösen: daß man zu zählen beginne: „Beim Erscheinen des Buches der verrückten Farben". Der öffentlichen Stimmen über die Dichtung selbst haben wir schon zur Genüge Erwähnung getan, auch sie gipfelten in der Verhöhnung, der Dichter möchte doch noch die überflüssige Trennung der einzelnen Worte aufgeben und alle aneinanderhängend drucken.

Unter den Gefährten und Befreundeten, die sich wie Verwey, Klages, Simmel, Breysig, Gundolf und andere über den TEPPICH DES LEBENS in Aufsätzen oder Büchern damals äußerten, war nur eine Stimme, daß dieses Werk Georges die höchste Vollendung seines Künstlertums darstellte und unter die ganz vollkommenen Sprachdenkmale der Erde zu rechnen sei. Sie bemerkten an ihm zunächst die gesteigerte Dichtigkeit und äußerste Gesetzmäßigkeit des Aufbaus, durch den die Gattung der geschlossenen Zyklen in die Form des Epos oder Dramas erhoben wurde, dann das tiefer und satter gewordene Inkarnat der Farben und die innigste Verbindung von Musik und Sinngehalt, die unmittelbare Versinnlichung der dichterischen Erschütterung in einem rhythmischen Klangstrom. Das ist Gesang, kein Sprechen mehr, schrieb Breysig. — Das biegt und glüht und schweißt die Worte — es zertaut mit heißem Anhauch die sprödesten Wendungen — es bringt in Lauten zum Ertönen, was sie jenseit ihrer Begreiflichkeit an wunderwirkendem Wahnsinn bargen, schrieb Klages: „Nachdem geschlechterlang der Vers zum grell bemalten Gefäß banaler Gedanken erniedrigt war, steht einer auf, der unter kältester Verachtung des Sinnes kultische Spracherlebnisse für Dichtung aus-