



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

5. Lyrik

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99461)

Handlungsdichtung. Auch die Ballade hatte sich seinem Neuererwillen anzupassen, zu einer Zeit, die ihr eine Wiedergeburt schenkte. Börries von Münchhausen überraschte seine Leser durch die kunstvolle Kraft, mit der er aufnahm und steigerte, was einst von Fontane und Strachwitz gesucht und erreicht worden war. In ganz anderem Sinn schenkte Agnes Miegel alter Balladenkunst neues Leben, berufene Nachfolgerin Annetens von Droste. Das Wesen der Balladenkunst zu erkunden, verwertet man jetzt den Begriff des „Numinosen“, der von Rudolf Otto gewonnen worden ist und das Wesen des Irrationalen, auch für den Erforscher von Dichtung, tiefer ergründet. Den Gegensatz, der sich in den Balladen Münchhausens und der Miegel auslebt, möchte mit Hilfe des Begriffes „numinos“ P. L. Kämpchen bestimmen.

5. Lyrik

Im Zeitalter des Naturalismus und Impressionismus wurde das seltsamste, unerwartetste und bedeutsamste Schicksal dem lyrischen Dichten zuteil. Zunächst schien die Welt sich der Lyrik ganz entfremdet zu haben. Wie sollte auch eine materialistische Lebensanschauung noch dem lyrischen Gedicht etwas abgewinnen können? Nur wenn es in den Dienst des Materialismus und des ganzen Fragenkreises trat, der mit dem Materialismus zusammenhing, schien ihm noch Erfolg zu blühen. Wirklich ging es von solchen Anpassungsversuchen aus. Ganz überraschend indes kam es zu einer Neuschöpfung echter Lyrik und mit ihr zur Entdeckung lyrischer Kunstformen eigenster, selbständigster und bewußtester Art.

Als der Naturalismus begann, lag deutsche Lyrik in den Banden Geibels. Geibels Anhänger, die sich willig seine Schüler nannten, erfüllten seine strengen Ansprüche, ohne in einer klaren und sauberen Form den geistigen Gehalt vertiefen zu können. In der vielbeliebten Butzenscheibenpoesie war es noch einen Schritt zurück zu Heine gegangen; die Keller, Meyer, Storm und einige wenige andere mehr oder minder Ebenbürtige standen abseits. Der Frühnaturalismus, noch recht unklar in seinen Zielen, hatte gegen das Geibeltum zunächst nur einen anderen Inhalt auszuspielen. Man gab sich umstürzlerisch, ungebärdig, lärmend. Wie auch sonst ging man entschlossen über Geibel hinaus in das Wirklichkeitsechtere, in den zeitgemäßen Verismus, und meinte, das Unerläßliche zu leisten, indem man Schattenseiten im Leben des Menschen oder der Gesellschaft beleuchtete, die von Geibel und den Seinen sorgsam aus ihrer Dichtung ausgeschaltet worden waren. Der ordnungliebenden Bürgerlichkeit der Münchner trat Bekennerlust entgegen. Auf der einen Seite war man Gegner der bestehenden Gesellschaft; Mitleid mit der Schicht, die vom Bürgertum zur Armut verurteilt wurde, sich enterbt und unterdrückt fühlte, Aufruf zum Kampf um bessere Rechte stellten sich da ein. Auf der andern Seite wurde Bekennerlust zum Drang nach Schaustellung der eigenen Schwächen; zigeunerhaft empfand man sich, unfähig, im Leben festen Halt zu gewinnen, tief aufgewühlt durch den Widerspruch zwischen unstillbarer Sinnlichkeit und Bedürfnis nach Reinheit.

All das aber verharrte in den Rhythmen und Strophenformen Geibels, füllte sie nur aus mit einer jähren, ungebärdigeren Sprache. Allein die vorgezeichnete Form wirkte noch immer,



219. Zeichnung von Lilien zu Börries von Münchhausens „Juda“

wenn nicht bändigend, so doch versüßlichend. Freilich hat der Expressionismus und seine Nachfolge lyrische Wortkunst derart entfesselt und ihr so übermächtige Gebärden geschenkt, daß daneben alles stofflich und gedanklich Verwandte im Frühnaturalismus zahm wirken muß. Darum scheint dem Betrachter von heute ein bewußter Vorkämpfer der Unterdrückten aus naturalistischer Zeit wie Karl Henckell seinen Anliegen ein widersprechend verzierliches und ästhetisierend verkünsteltes Gewand zu leihen. Widerspruch aber lag auch von Anfang an im Verknüpfen des Wunsches, Bestehendes aufzulösen, freiere Haltung zu gewinnen, den Boden für eine bessere Zukunft zu lockern, mit der Geschlossenheit Geibelscher Form. Mitten in einer mächtigen Umgestaltung des Daseins erblickte man sich, kündete aber von dieser Tatsache im überkommenen Ausdruck. Eines Tages mußte entdeckt werden, wie sehr das Zeitbedürfnis auf Lockerung der Form gerichtet war. Geleistet hat das Arno Holz.

Gerade Holz war in seinen Anfängen der Kunst Geibels verschworen. Als Geibel dahinging, klagte Holz:

Es ist ein hoher Baum gefallen,	Wie stand mit seinem keuschen Psalter
ein Baum im deutschen Dichterwald,	im jüngern Schwarm er stolz und schlicht;
ein Sänger schied, getreu vor allen,	ein Meister und ein Held wie Walter
von denen deutsches Lied erschallt.	und rein sein Schild wie sein Gedicht!

Holz bekannte, mit Geibel ein Stück von seinem Selbst verloren zu haben, tot sei jetzt der letzte Dichter und mit ihm auch die Poesie. Schon die angeführten Verse beweisen, wie Holz ohne Zagen und ohne Bedenken die überkommene Rhythmik Geibels zu seiner eigenen machte. Geibels Rhythmus blieb noch bestehen, wenn Holz in Versen Programme für künftige Dichtung vorlegte und sie ganz neuartig gestaltet wissen wollte:

Kein rückwärts schauender Prophet,	modern sei der Poet,
geblendet durch unfäßliche Idole,	modern vom Scheitel bis zur Sohle!

Nach solchen Anfängen wirkt es fast wie Ironie, daß gerade Holz früh zu der Einsicht gelangte, deutscher lyrischer Sang leide an einem heimlichen Leierkastenton. Kaum war ihm das aufgegangen, so schritt er auch schon weiter an ein entgegengesetztes Ende. Nicht nur in gereimten, streng abgemessenen Versen, auch in freien Rhythmen meinte er solchen Leierkastenton anzutreffen. Er dachte ihn auszuschalten, indem er Versfolgen schuf, die schon durch die Druckeinrichtung ihr Besonderes kennzeichneten und durch sie sich auch vom freien Rhythmus scheiden sollten:

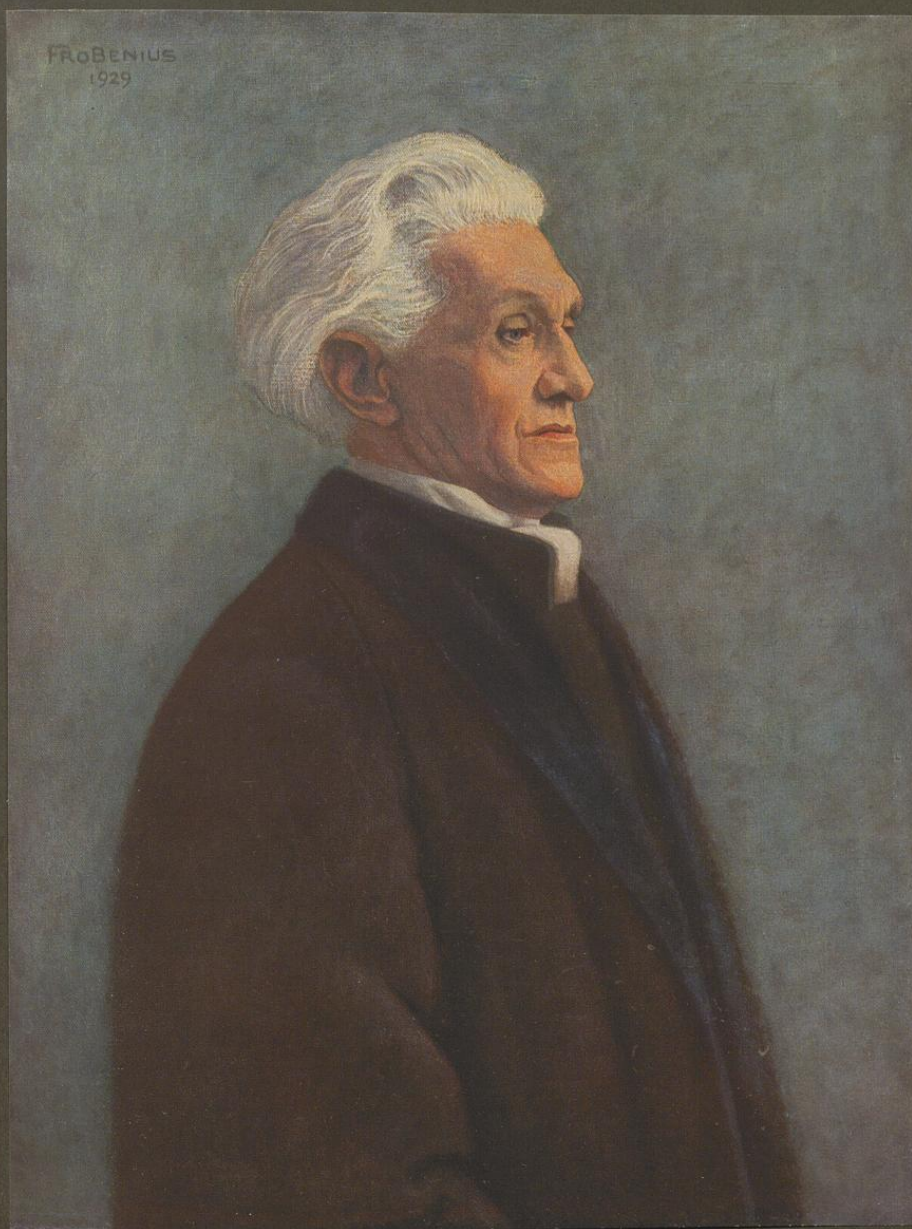
Hinter blühenden Apfelbaumzweigen
steigt der Mond auf.

Zarte Ranken,
blasse Schatten
zackt sein Schimmer in den Kies.

Lautlos fliegt ein Falter.

Ich strecke mich selig ins silberne Gras
und liege da
das Herz im Himmel!

In diesem Gedicht und in andern der ersten Ausgabe von Holz' „Phantasia“ setzte sich unzweifelhaft sehr viel vom Formwillen des impressionistischen Zeitalters durch. Sie alle sind getragen von dem Bedürfnis, in reiner Empfängerhaltung die Welt hinzunehmen. Das ist echtste Eindrucksdichtung; auf die Abschattung des Eindrucks kommt es an; vom Eindruck der äußeren Sinne geht es weiter zu Eindrücken des innern, und von da sogar zur Schaffung einer Welt der Phantasie, wie Holz sie antraf, wenn er seiner inneren Stimme lauschte. Weil



Stefan George.
Gemälde von Hermann Frobenius.

hier künstlerische Gestalt und geistiger Gehalt zu einer Einheit verschmelzen, verliert die Frage an Bedeutung, ob Holz' sogenannte Mittelachsenverse (im Druck sind sie ja nach dem Gesetz einer Mittelachse geordnet) mehr oder minder mit freien Rhythmen übereintreffen. Auch der Amerikaner Walt Whitman hatte zum freien Rhythmus gegriffen; schon längst war Whitman verdeutscht, schon hatte man die Frage aufgeworfen, ob eine neue Ausdrucksweise vorliege, wie das neue Leben sie verlange. Aber in ihrem Inhalt und in ihrem Ethos sind Whitmans Verse gründlich anders als Holz' „Phantastus“.

Später arbeitete Holz seinen „Phantastus“ mehrfach um. Aus zwei schlanken Bändchen wurde ein umfangreiches Werk, aus verhältnismäßig kurzen Mittelachsenversen fast überlange. Der neue „Phantastus“ häuft Wort auf Wort, schachtelt Satz in Satz und steigert sich ebenso sicher zum überwüthigen Barock wie die alten Phantastus-Gedichte Schlichtheit und Dämpfung erstreben, sie nur selten in stärkere Bewegung umsetzen.

Der Mittelachsenvers machte nicht Schule. Nur vereinzelt erschien er da und dort bei einem andern, etwa bei Richard Dehmel. Gern ward dann der Reim wieder aufgenommen. Die andern lyrischen Sänger der Zeit lösen sich minder jäh von Geibel ab. blieb doch Gustav Falke bei Vierzeilern stehen, wie einer aus Geibels Gefolge, Martin Greif, sie liebte:

Der Mond scheint auf mein Lager,
ich schlafe nicht,
meine gefalteten Hände ruhen
in seinem Licht.

Meine Seele ist still, sie kehrte
von Gott zurück,
und mein Herz hat nur einen Gedanken:
dich und dein Glück.

Sogar Liliencron ordnet sich gern den Ansprüchen Geibels unter. Er gibt sich losgebunden und frei; zuweilen wirkt sich Stegreifartiges bei ihm so stark aus, daß dem einzelnen Gedicht vorgeworfen werden könnte, es sei nicht zu Ende gestaltet, ein Teil seiner Verse beharre noch auf einer Stufe, die von den andern Versen längst überwunden sei. Doch gerade Liliencron pflegt romanische überindividuelle Formgebilde, liebt etwa die Siziliane. Er führt sie abwechslungsfroh durch. Wiederholt seine „Schwalbensiziliane“ im engen Umkreis von acht

das Gmüht in flammend.
Küßer, Glühender, Elsterklüßer!
Küßer in den Flammern in den Flammern,
Küßer, wie Kinder
Bei der Flammern der Küßer,
die Küßer in den Flammern,
Küßer flammern:
das Küßer kommt!

Allen von Liliencron.

Versen viermal den Satz: „Es jagt die Schwalbe weglang auf und nieder“, so schenkt er, burschikos wie er sich gab, der Siziliane auch diese Gestalt:

Es singt ein Lied von Felix Mendelmaier
Der lange Leutnant mit dem Ordensbändel.
Das alte Fräulein brüdet Rätseleier,
Besorgt den Tee und duftet nach Lavendel.

„O Isis“ baßt der Rat, der liebe Schreier.
Weh mir, wie langsam schwingt der Abendpendel!
Zu Ende. Gott sei Dank. Ich atme freier,
Und bade mich daheim in Bach und Händel.

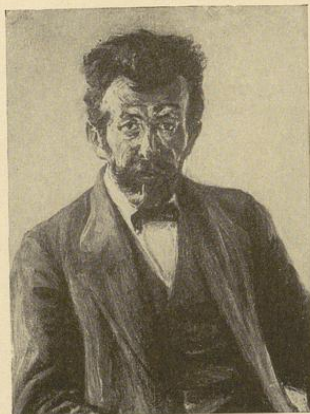
Liliencron beherrscht kraftvoll musikalische Wirkung und bietet zugleich dem innern Auge starke, bunte Farben. Er ist geschmackvoller als Freiligrath, auch weil ihm mehr Humor eingeboren ist. Von der Droste scheidet ihn der Verzicht auf Gespenstig-Schauriges. Norddeutsche Landschaft erfüllt und malt er als Impressionist, unerschöpflich in der Fülle der Eindrücke, die er kennzeichnet. Stiller und ruhiger wird in diesen Landschaftsbildern die Tönung, gedämpfter die Kunst Liliencrons als in den Versen, die von Soldaten und Schlachten melden. Neben dem Grelten und Lauten waltet in den Gedichten vom Militär rasche Bewegung, das Sausen des Ritts, die eilige Flucht der Besiegten. Wieder andere Gedichte Liliencrons gewinnen den Erlebnissen lebens- und liebefrohen Adels reizvolle Wiedergabe. Kein deutscher Dichter traf vor Liliencron den Ton der Verse: „Setz in des Wagens Finsternis Gestrost den Atlasschuh!...“ Und wie ist gerade in diesem Gedicht Nacht- und Morgenlandschaft gesehen.

Nur aufs Burschikose auszugehen scheint Otto Erich Hartleben. Studentenliebeleien gibt bei Hartleben alles Derbrenommistische auf. Er zeichnet nur jugendfroh selige Bindung an die Geliebte, im Bewußtsein, zusammen mit ihr gern das Studium beiseite zu schieben. Einfacher, weniger prahlerhaft war bisher kaum vom Studenten gesungen worden. Neben solcher leichten Ware stehen bei Hartleben Kunstwerke gedrängten und gefüllten Ausdrucks erschütternder Leidenschaft. Mag er von beglückter Liebe singen oder von der Qual unerfüllter, oder verraten, wie sinnlos Dasein und Schönheit der Landschaft werden, nachdem man die Geliebte verloren hat:

Die Apfelbäume winken blütenschwer,
und Mädchensang tönt von den Wiesen her;

Die dunklen Berge krönt der Abendschein,
im Abendstrahle blinkt der junge Wein;

Ich starre stumpf und trocken wie der Tor —
ich bin so müde, seit ich dich verlor.



221. Richard Dehmel.
Gemälde von Max Liebermann
(Ausschnitt)

Waren solche Meistergebilde anders zu erreichen, als durch Übernahme längst gebräuchlicher, anspruchsloser und zugleich einfacher und klarer Strophenformen?

Weit befremdender neu wirkte in seinen Anfängen Richard Dehmel. Seine „Erlösungen“ (1891) erschienen vielen wie Zerstörung wertvollen alten Besitzes. Ist das nicht alles längst selbstverständlich geworden? Kaum wird heute noch stark das Ungeschlossene der Form einzelner Gedichte Dehmels gefühlt. Die Verse „Drückende Luft“ schöpfen eine Stimmung aus, die in der Natur von einem nahenden Gewitter erwirkt wird; das verknüpft und



222. Karikatur von Olaf
Gulbransson

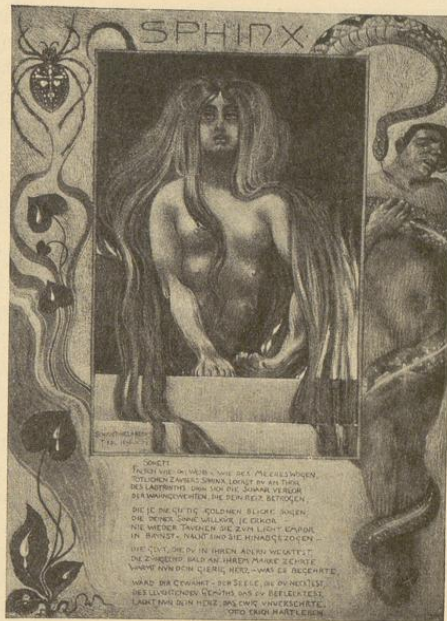
verschlingt sich mit den lastenden Eindrücken eines Lieds, das nebenan ertönt und an verlorenes Glück mahnt; es verrät, daß zwei sich einander entfremdet haben. Vier sechszeilige Strophen, jede in zwei gleiche Hälften zerfallend, melden das; dann klingt das Ganze aus:

Die Wolken wurden immer dumpfer,
die wunden Töne immer stumpfer,
wie Messer stumpf, wie Messer spitz;
und aus dem alten Liebeslied
klagten zwei Kinderstimmen mit —
da fiel der erste Blitz.

Ist das Gedicht wirklich schon zu Ende? Läßt sich dieser Ausgang tatsächlich als Abschluß eines in sich geschlossenen Werks empfinden? Nicht immer wagt Dehmels Bedürfnis nach freibeweglicher Formung Verwandtes. Er kann ebenso sein Fühlen in strengstes Ebenmaß der Form bannen und in sorglich abgezählte Versfolgen von gleichem Umfang. Dehmel ist einer der bewußtesten Künstler der Weltichtung. Er weiß das und vertritt bedingungslos den Standpunkt, daß nur aus bewußtem Schaffen wirklich Wertvolles entstehen kann. Er ist zugleich ein großer Könnner, er kann leisten, was ihm als

Aufgabe aufgegangen ist; zielgewiß ringt er nach Erfüllung des als richtig Erkannten. Um so überraschender bleibt, daß Dehmel zugleich wie von einem Dämon getrieben dichten konnte, daß dionysische Stimmung in ihm auch Unerdachtes und Unerrechnetes zum Ausbruch brachte. Dieser geistreichste unter den Dichtern seines Zeitalters hat den Menschen Ernsteres und Tieferes zu sagen als die andern, ein Bewunderer Nietzsches und zugleich bereit, über Nietzsche hinaus zu selbständiger Lebensgestaltung vorzudringen.

Das unterscheidet ja Dehmel von fast allen Lyrikern des späteren 19. Jahrhunderts: Er gewinnt im lyrischen Gedicht Stellung zur Welt, nicht bloß im Sinn des Kampfes für oder gegen die bestehende Gesellschaft. Wohl nimmt auch er gleich dem Frühnaturalismus für die Armen und Unterdrückten Partei; Liliencron, auch Hartleben und andere hatten das aufgegeben. Allein er drang über solche Fragen, die in der Zeit wurzelten, weiter zu den letzten und wichtigsten Anliegen der Menschen. Die Entscheidung, die er nun traf, bewahrte ihn vor einer Gedankendichtung, der die Welt nur wie etwas Fernes und Wertarmes erscheint. Mit Nietzsche teilt er den heißen Wunsch, die Welt sinnenfroh auszukosten. Das deutet wieder auf Sensualismus im materialistischen Sinn Heines. Glühender aber als Heines ist Dehmels Sinnelust. Zwar kündigt er von der Notwendigkeit, sich zu bändigen. Im Leben indes und in der Dichtung ließ er dem starken Zug seines Herzens die Bahn frei. So wird sein Sang zu einer Verklärung des Verhältnisses von Mann und Weib, wird dieses Verhältnis für sein Sinnen und Schaffen der eigentliche Mittelpunkt. In Scherz und Ernst, humorvoll bald, bald auch



223. Sonett von Otto Erich Hartleben.
Aus der „Jugend“



EINGÄNGE
ZU EINEM ROMAN IN ROMANZEN

„ZWEI MENSCHEN“

VON
RICHARD DEHMEL.

ERSTER UMKREIS: DIE ERKENNTNIS-
EINGANG

Steig auf, steig auf mit deinen Leidenschaften,
thu ab die lauliche Klagseligkeit;
lach oder weine, hab Lust, hab Leid,
und dann recke dich, bleibe nicht haften!
Um den Drehpunkt des Lebens kreisen
Wonne und Schmerz mit gleichem Segen;
sieh, mit unaufhaltsamer Sehnsucht weisen
die Menschen einander Gott entgegen.
Stolpert auch jeder über Leichen,
schaudre nicht davor zurück!
denn es gilt, o Mensch, ein Glück
ohne gleichen zu erreichen.

ZWEITER UMKREIS: DIE SELIGKEIT-
EINGANG

Halt ein, halt ein, weit über jenen Gleisen,
wo man noch Höhen sieht und Tiefen;
nun sollst du erst das wahre Leben umkreisen
und sollst der Allmacht Deine Macht verbrießen.

224. Erstdruck aus der Zeitschrift

„Pan“ mit Kopfleiste
von Ludwig v. Hofmann

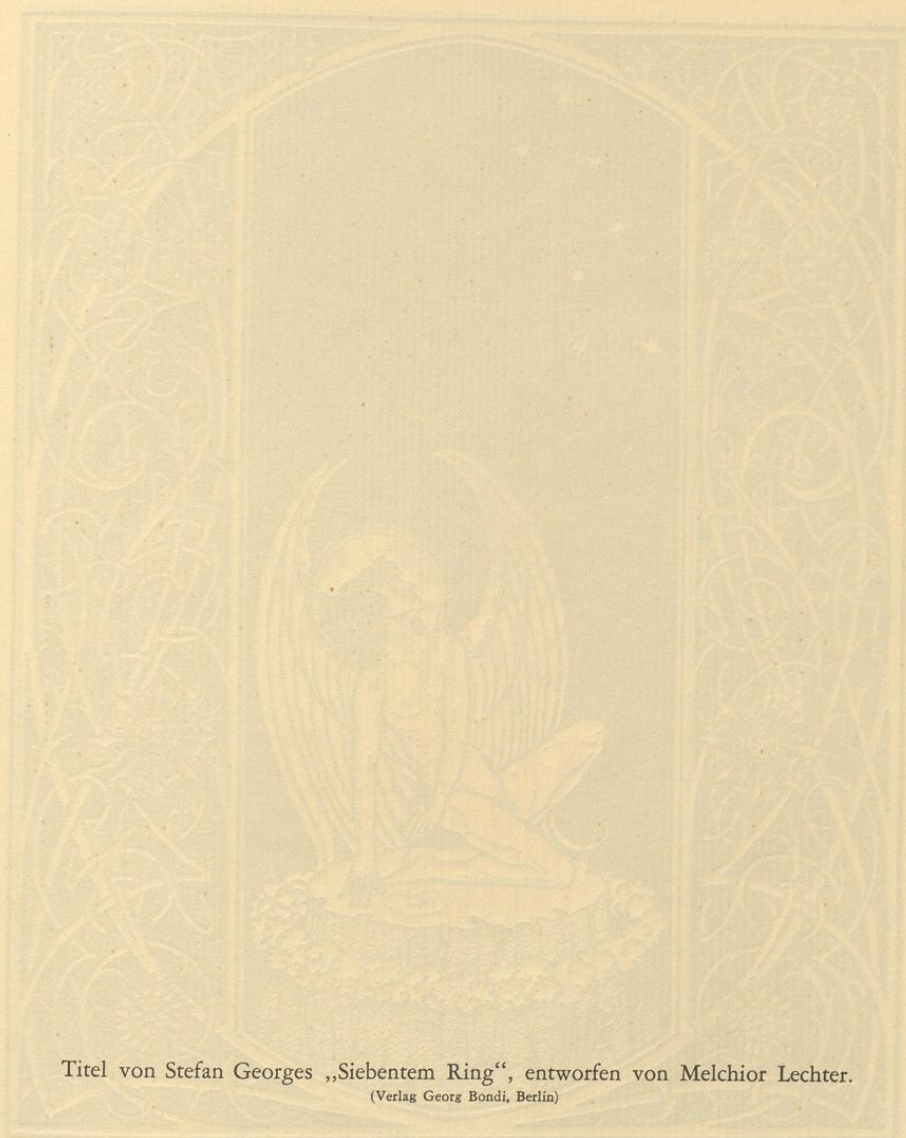
sich zu höchster Gefühlsspannung zu steigern. Dem fernen Osten wendet sich in seinen Anfängen George zu, um Zierat an Zierat zu reihen und uns in eine Schicht des Erlesenen zu tragen. In Versen von ganz anderem Ethos bot Freiligrath verwandten Reichtum an köstlichem Gestein, duftreichen Blumen, kostbaren Gewändern auf. Aus blauer Serer-Seide ist bei George das Kleid des Kaisers, Sarder und Saphire übersäen es, säumend aufgenäht in Silberhülsen. Oder ein einziges Gedicht bietet folgende Reihung von bannenden Gesichtseindrücken:

Daneben war der raum der blassen helle
Der weißes licht und weißen glanz vereint.
Das dach ist glas, die streu gebleichter felle
Am boden schnee und oben wolke scheint.
Der wände matte täfelung aus zedern.
Die dreißig pfauen stehen dran im kreis.
Sie tragen daunen blank wie schwanenfedern
Und ihre schleppen schimmern wie das eis.

Für jede zier die freunden farbenstrahlen:
Aus blitzendem und blinderem metall,
Aus elfenbein und milchigen opalen,
Aus demant alabaster und kristall.
Und perlen! klare gaben dumpfer stätte
Die ihr wie menschliche gebilde rollt
Und doch an einer wange warmer glätte
Das nasse kühl beharrlich wahren sollt.

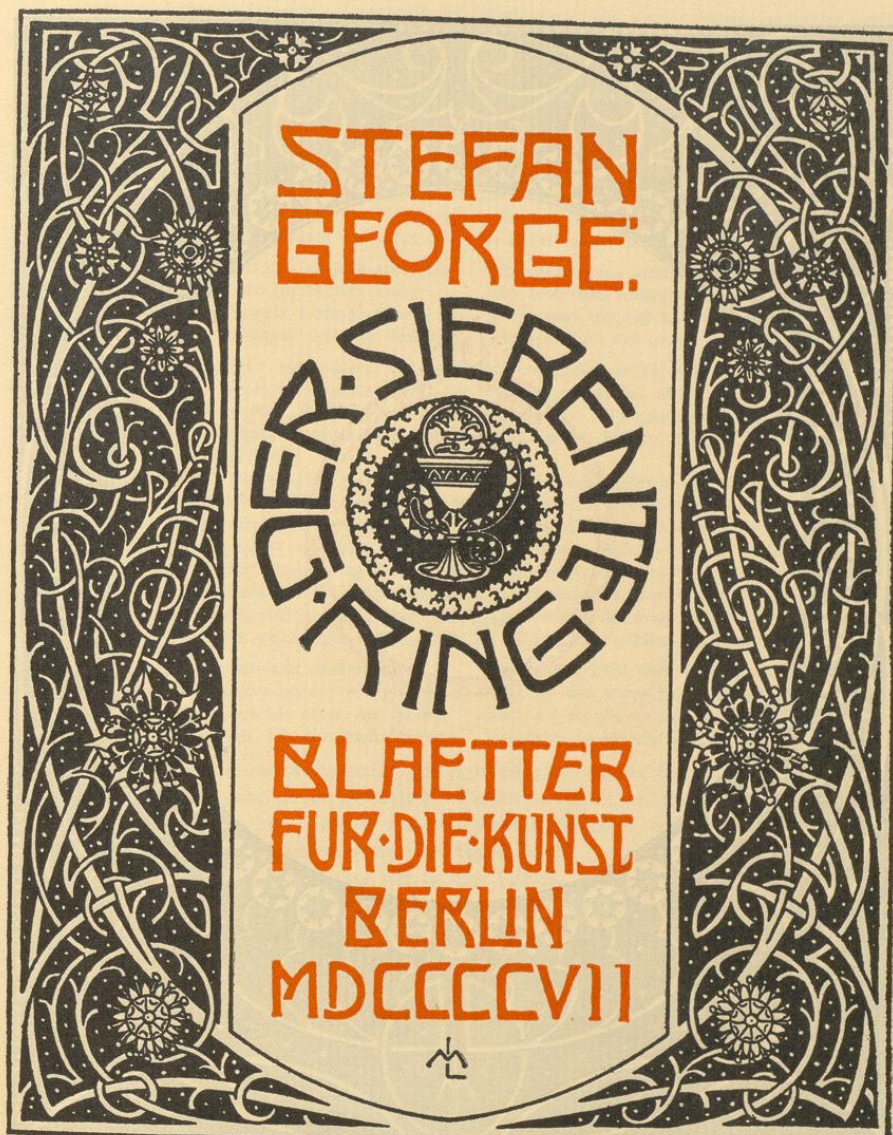
jungenhaft lebensfroh, ein andermal aus tieferlebtem Leid singt er von Liebe. Von knapper, in wenige Zeilen zusammengeballter reiner Lyrik geht es auf weitem Wege fort zu Erzählunghaftem und noch weiter zum Hymnischen. Dem Wesen seiner Kunst jedoch entspricht es, daß er nicht bloß von Liebe zu singen hat. Kann er doch sogar als Vater dem kleinen Kinde kindlich lallende Verse in den Mund legen und ebenso in ernster Mahnung sich an seinen Sohn wenden. Die künstlerische Gestalt seiner Lyrik birgt ein starkes Temperament. Bewegt Holz sich zwischen der bloßen Aneinanderreihung von Eindrücken und barockhafter Auftürmung von Wortblöcken, so bewahrt Dehmel einheitlicher den Ton einer stark erlebenden, leidenschaftlich beteiligten Seele. Ihr widerstrebt es, große Entfernung mit gelassener Hand zwischen sich und den Gegenstand des Dichtens zu legen.

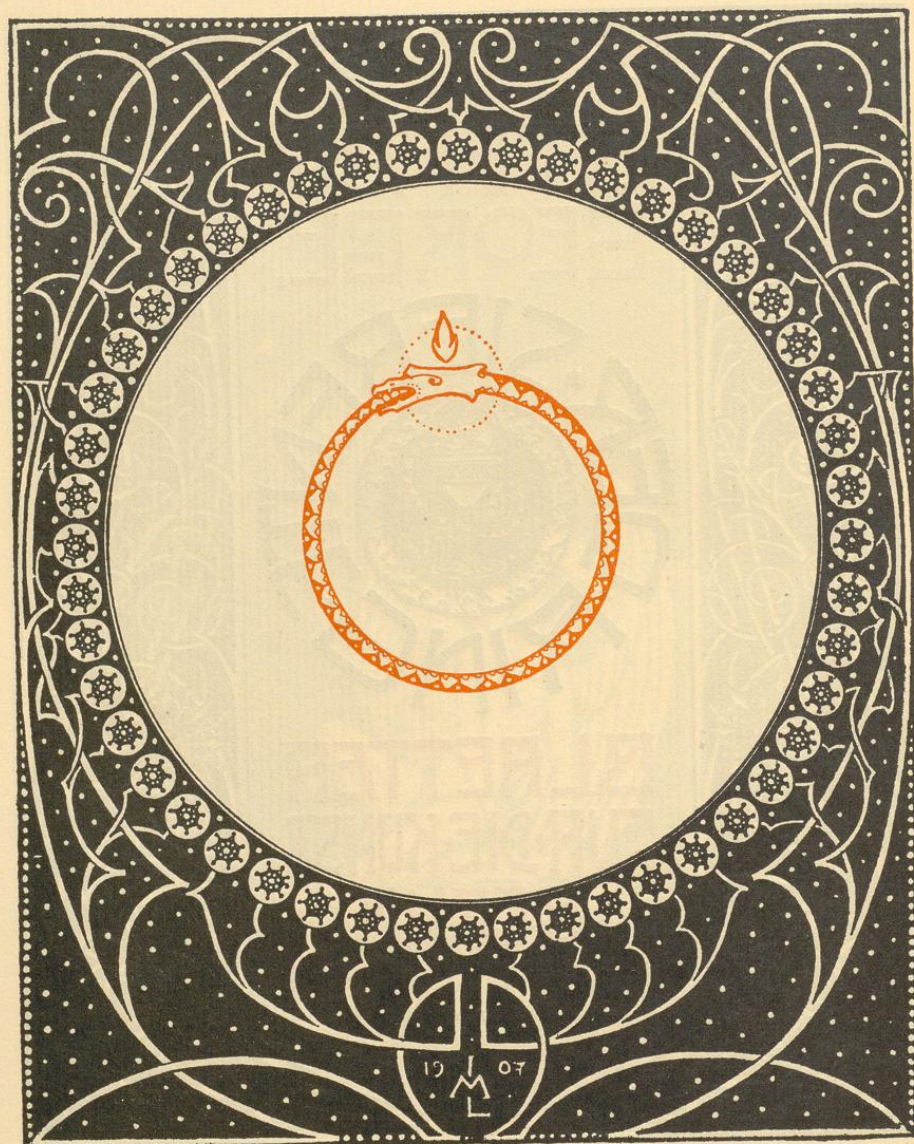
Darum bedeutet Stefan George den eigentlichen Gegenpol Dehmels. Er scheidet sich auch von andern durch das Feierliche seiner Gebärde; unlebendig kann er neben ihnen wirken. Weil man an George die Lebensnähe vermißt, die ungebrochen bei Liliencron wie bei Dehmel, dann aber auch in einem guten Teil älterer wertvoller Lyrik bestand, so traf er auf Einspruch und Unverständnis. Genügt es, wenn zu Georges Gunsten auf Hölderlin hingewiesen wird? Sogar der alternde Goethe unterdrückte nur selten gleichwillig den Herzens-ton, auch gab er sich nicht gern erhaben. Klopstock hat etwas mit Stefan George Verwandtes in der strengen Gebärde; aber fremd ist dem Wesen Georges alles Seraphische, alles religiös Inbrünstige, alles Bedürfnis,



Titel von Stefan Georges „Siebentem Ring“, entworfen von Melchior Lechter.
(Verlag Georg Bondi, Berlin)







Da lag die kugel auch von murra-stein
Mit der in früher jugend er gespielt.

Des kaisers finger war am tage rein
Wo tränend er sie vor das auge hielt.

Ganz neu und durchaus Eigentum Georges ist der Rhythmus solcher Verse. Neben das lässige Schlendern der Impressionisten und neben die Beweglichkeit der Verse Dehmels trat hier etwas streng Abgemessenes. Nur selten nimmt George die überkommenen festen Formen romanischen Strophenbaus auf. Doch wirken bei ihm schon Vierzeiler in schlichten, fünffüßigen Jamben unerbittlich formstreng. Feierlich schreiten sie dahin, feierlich wollen sie vorgetragen sein. Das Festumgrenzte ihres Formwillens erweist sich in der starken Pause, die am Schluß jedes Verses erscheint. Der Vers erhält dadurch so viel Eigenleben und ist bei George etwas derart Geschlossenes, daß es vielfach möglich ist, die Reihenfolge der Verse zu ändern, ohne den Sinn zu zerstören. Ironisch sprach man von umkehrbarer Lyrik. Von solcher Voraussetzung gewinnt der Reim hohe Bedeutung; bildet ihn doch vielfach ein ganz ungewöhnliches Wort. Solche Art der Reimwahl ist einer der stärksten Gründe für den Eigentum von Georges Gedichten. Sie kann den Eindruck wecken, als sei der Reim früher dagewesen und dann erst dem Reim der Inhalt des Verses angepaßt worden:

Von engeln die sich in den nischen sammeln
Und sich bespiegeln am kristallinen lüster,
Von glühender und banger bitte stammeln
Von halben seufzern hingehaucht im düster

Und nichts von wünschen die auf untern sprossen
Des festlichen altars vernehmlich wimmern ..
Du fassst fragend kalt und unentschlossen
Den edelstein aus gluten tränen schimmern.

Mag dieser Eindruck mehr oder minder nur persönlich und gefühlsmäßig sein, um so stärker macht sich in solchen Strophen Georges bemerkbar, daß die Wortfolge zunächst nicht mit innerer Notwendigkeit von dem Sinn bestimmt wird. Auch das erweist den Vorzug, den bei George das künstlerische Formen hat; dem Was des Vorgetragenen kommt nicht das hohe Recht des Wie bei ihm zu. Der Wortsinn hat geringere Bedeutung als der Wortklang.

Soll es nun ein Höhersteigen des Dichters bezeichnen, einen Schritt hin zu reiferer Kunst, daß später das Nacheinander der Worte sich fester in ihrem Sinn begründet? George legte den Weg zurück von einer Kunst, die nur Kunst sein wollte, weiter zu einer Kunst, die das Leben seiner Mitwelt adeln möchte und zum guten Teil auch geadelt hat, dann zur Verteidigung dieser Absicht und zur Verurteilung derer, die ihr widersprachen. Dieser Entwicklung gleich verläuft sein Ausdruck. Je mehr er zum anklagenden, strafenden Dante seines Zeitalters wurde, desto höheres Recht erstand dem Was, das er vorzutragen hatte. Das bezeugen schon die „Zeitgedichte“ des „Siebenten Rings“. Gleich das erste, das Dante selbst in den Mund gelegt ist, bindet in einer achteiligen Strophe Satz an Satz zu einer großen Periode zusammen:

Als ich am torgang zitternd niedersank
Beim anblick der Holdseligsten, von gluten
Verzehrt die bittren nächte sann, der freund
Mitleidig nach mir sah, ich nur noch hauchte

Durch ihre huld und durch mein lied an sie:
War ich den menschen spott die nie erschüttert
Daß wir so planen minnen klagen — wir
Vergängliche als ob wir immer blieben.

Schon zur Zeit seiner Anfänge lieb die eigenwillige Formung den altüberkommenen Gegenständen der Lyrik einen neuen Ausdruck. Zugleich ging es weiter zur Abschattung lyrischer Erlebnisse, die in gleicher Feinheit von deutscher Lyrik noch nicht erreicht war. Nicht nur Gewohntes sprach sich ungewohnt aus, an die Stelle des Gewohnten trat Erleseneres. Naturstimmungen erzielen in Gedichten wie in den Versen „Wir werden heute nicht zum garten gehen“ des „Jahres der Seele“ ein Abbild von überraschender Eigenheit. Vielleicht auch, weil George wagt, die Dinge gedanklicher auszusprechen, als bis dahin höchste Ansprüche an Landschaftslyrik gefordert hatten. Lag das Neue hier immer noch im Ausdruck, so gewann George sehr früh schon die Fähigkeit, die wechselnden Stimmungen des Lebens von einer Seite zu fassen, von der reinmenschlich in Augenblicken der Freude und des Leids sich neue Züge erschlossen. Erlebnisdichtung im strengen Sinn Wilhelm Diltheys erzielte da Erlösendes für Stimmungen, die der deutschen Lyrik noch fremd geblieben waren.

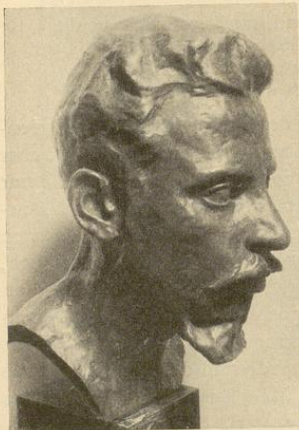
Georges Lyrik gibt viel von ihrem Eigensten auf, wenn sie nicht den feierlichen Gang längerer Verse, sondern ganz kurze wählt. Der starke Gegensatz zwischen George und volkslied-artiger Lyrik (ein ähnlicher Gegensatz besteht zwischen George und allem, was mehr oder

minder mit Heine und mit Geibel verknüpft ist) schränkt sich dann ein. Doch „Vorklang“ im „Siebenten Ring“ beginnt:

Sterne steigen dort,	Daß du schön bist
Stimmen an den sang,	Regt den weltenlauf.
Sterne sinken dort	Wenn du mein bist
Mit dem wechselsang:	Zwing ich ihren lauf.

Sangen nicht längst viele so? Aber sie sprachen dann zum geliebten Weibe. Vom Standpunkt der Kunst wie der geistigen Haltung ist die kenntlichste Wendung, die durch George deutschem Sang zuteil wurde, der Verzicht auf Liebesdichtung, die in gewohnter Weise vom Weibe meldet. Von dieser Stelle aus gewinnt, was George von den Dehmel, Liliencron, Hartleben und anderen trennt, stärksten Umfang. George nahm da manches vorweg, was sich bald durchsetzen sollte; die Überzeugung des deutschen Impressionismus, daß alles im Leben sich um das Verhältnis von Mann und Weib bewege, brach bald zusammen. Eine Dichtung kam, die das Leben von minder eingeschränktem Gesichtswinkel aus sah. George wurde solchen Wünschen und Ansprüchen ein Wegebahner. Zwar ging er gar nicht wie Dehmel auf Weltanschauungsdichtung aus. Doch wie er überhaupt auf das Leben der Jugend seiner Zeit mächtigen Einfluß nahm, ergab sich aus seinem Dichten eine Wandlung des Weltbilds.

Zur Weltanschauungsdichtung wandte sich George auch nicht, als ihm Gott zum Erlebnis wurde. Schönheit eines Menschen, Schönheit der Seele wie des Körpers, hat ihn überzeugt, daß es Gott gibt. Im sichern Besitz der neuen Offenbarung kündigt er von dem unerhofften Gewinn. Das unterscheidet sich wesentlich von dem Gottsuchertum Rainer Maria Rilkes. Weltanschauungsfragen, von religiöser Warte gesehen, tragen ganze Gedichtreihen Rilkes. Wenige hatten neben George so viel Eigenes zu bieten wie der Lyriker Rilke. Eine ganze Reihe von Dichtern nahm Georges Form auf und trieb sie weiter, erfüllte sie mit anderem Inhalt. An den Dichtern, die nach Rilke kamen, ist Verwandtschaft mit seinem Ton vielfach zu beobachten. Ungezwungener wirkt, was wie Georges Dichten klingt. Rilkes Ton ist viel persönlicher, er könnte — nach Goethes Wortbrauch — Manier genannt werden, ist manierter als das Formen Georges. Deshalb kann es unangenehm wirken, wenn einer zu getreu aufnimmt, was Rilke ihm vorgezeichnet hat. Daß sie wie Rilke dichteten, hat die Kritik manchen verdacht. Vorwürfe, die sich gegen Theodor Däubler oder Georg Heym oder andere richten, verübeln ihnen am wenigsten, daß sie die Verskunst Georges fortsetzen.



225. Rainer Maria Rilke. Büste von Clara Rilke-Westhoff
(Mit Genehmigung des graphischen Kabinetts Bremen; Phot. F. v. Baczko.)

Rilkes Vers und Reim haben Züge, die auf den ersten Blick wie Entgleisung wirken können. Zuweilen ist es, als überträte er mit Absicht alle Gebote deutschen Stils und deutscher Verskunst. Wenn er das Partizip der Gegenwart in ausgedehntem Maße nutzt, so kann das als Brauch des deutschen Impressionismus gelten. Doch neben dem Partizip, das an die Stelle eines finiten Zeitwortes tritt, erscheint auch das Partizip als Apposition in einem Umfange, wie nur die antiken und romanischen Sprachen es zuzulassen pflegen. Darüber hinaus geht er, wenn ein „ohne bleibend“ gleichfalls als Apposition auftritt, und dies „ohne“ sich auf ein vorhergehendes Wort des übergeordneten Satzes bezieht, dies Wort aber nicht wiederholt und auch nicht durch ein Pronomen ersetzt wird. Dergleichen fand sich

O das Haus, Freund, es weiß dich
 daß Maximeau mit dir handt verdingen.
 Laßt mich nicht bairn von Übergängen,
 bald wird schmeigen, was das Haus giebt.

8
Wilde Gans
 Wenn das ~~Wilde Gans~~ ist unendlich reicher
 als ein Lachsel und ein fischer haust.
 Kest. die Thiere sind ein alter Mann,
 und die waren Mann löfchen aus.

gloriet nicht, daß die längsten Transmissions-
Linien ^{beispiels} der Zukunft über das Meer führen.

Immer Aeonen vda mit Aeonen.

Muss all' mio costume, it goscipu.

~~Ma' B'chil' it, it q'chil'.~~

Und die Zukunft ist das Allerschöne-
ste, in sich selbst, in sich selbst.

226. Unveröffentlichtes Gedicht Rainer Maria Rilkes

zuletzt nur noch als gewollter Witz in der Ulkrede von Studenten. Jedem Verseschmied war ferner geläufig, verboten sei, wenigwichtige und wenigbetonte Wörter in den Reim zu setzen; dem Artikel diese Stellung zuzuweisen und das Wort, zu dem er gehört, an den Beginn der nächsten Verszeile zu stellen, war gleichfalls nur möglich, wenn mehr oder minder grotesker Witz sich aussprach. Einzelne nur wagten es auch in ernster Dichtung; meistens hatte das Wagnis einen besonderen, nur für die eine Stelle geltenden Sinn. Rilke macht das so häufig, daß nur die Annahme es rechtfertigen kann, er wolle am Schluß des Verses eine Pause nicht eintreten lassen, wolle eiligst von einem Vers in den andern übergleiten. Überhaupt hat er eine besondere Vorliebe für das Enjambement; sie deutet auf verwandte Absicht. Rilke hat mit solchen Eigenwilligkeiten der Formung sein Dichten durchaus nicht angefangen, sie nur später hinzugewonnen. Seine ältesten Sänge, die „Ersten Gedichte“, meiden sie noch. Sie genügen den strengen Ansprüchen Geibels, haben etwas Wohlgeordnetes, in sich Geschlossenes, wagen Ungewohntes so wenig, daß sie an ältere Kunst gemahnen, an Lenau, sogar an Heine. So sind all jene Wagnisse das Ergebnis einer Vonselbständigkeit, werfen die Bande der Überlieferung ab und suchen eine eigene Tönung. In ihnen vollzieht sich eine Erneuerung der Sprache deutscher Lyrik. Ein guter Teil von Eigenheiten deutscher ungebundener Rede, die zuletzt und seit langem dem Vers verwehrt worden waren, bricht in die Sprache der



227. Buchumschlag. Entwurf
von W. Tiemann

Lyrik ein. Ungefähr das Gegenteil hatte sich abgespielt, als der junge Goethe und mit ihm der Sturm und Drang, pochend auf die Rechte des Genies, dem deutschen Sang wieder mehr Ursprünglichkeit schenkte.

Der Weg der Entwicklung von Rilkes Wortkunst ist gut zu überschauen. Vom Standpunkt der späteren Gewinne Rilkes gesehen, waltet in den „Ersten Gedichten“ noch Konvention, fast Schablone. Dann vollzieht sich in Rilke die große Wendung, deren Anlaß vor allem die Kunst August Rodins und das Zusammensein mit dem großen französischen Bildhauer war. Wie Rodin möchte er sich tief hinein in den Wesenskern der Dinge bohren und in gedrängter, gefüllter Sprache diesen Kern bezeichnen, mit der Sprache des Worts erzielen, was bei Rodin von der Sprache der bildenden Kunst erreicht wird. Zwar verfügt Rilke wie Rodin herrscherhaft über die Fähigkeit des Impressionisten, die ganze Menge der Eindrücke festzuhalten. Doch nur kurze Zeit genügt ihm die bloße Angabe dieser Eindrücke; sie werden immer mehr ihm zum Mittel, das Verborgene zu bezeichnen, das sich hinter ihnen befindet, aus dem Äußeren und besonders aus den Gebärden eines Menschen oder auch eines Tieres ihr Innenleben zu erschließen. Rilke geht noch weiter und wendet auf unbeseelte Dinge an, was ihm an

Mensch und Tier aufgegangen war. Er versetzt seine eigene Erlebensfähigkeit in solch Unbeseeltes, dichtet von bewegtem, zunächst von herabfließendem oder springbrunnenartig aufsteigendem Wasser, als ob er selbst dies Wasser wäre, und als ob in ihm sich abspielte, was an Eindrücken dem Wasser erstehen kann. Nun fühlt er in sich selbst die „Last des Niederfalles“. Nun sieht er die Welt nicht länger mit dem Auge des ruhig dastehenden Beobachters; sie eröffnet sich den Sinnen in einer Richtung, die dem Weg des herabstürzenden Wassers entspricht.

So ging Rilke mutig wieder weiter zur Bestimmung des Wesenhaften, das in den Eindrücken sich kundgibt. Er tat den Schritt vom naturwissenschaftlichen Materialismus zurück zu einer Weltbetrachtung, die hinter den Erscheinungen das Eigentliche und Entscheidende nicht nur ahnt, es auch aussprechen zu können meint. Er wagte sich an das Höchste und Schwerste. Das Wesen Gottes wollte er mit Worten bezeichnen. Sein „Stundenbuch“ ist erfüllt von dauerndem Ringen nach Gott. In rastloser Abwandlung verrät es jeden neuen Anlauf, der sich das Wesen Gottes erschließen möchte. Aus dem frohen Glauben, des Wesens der Gottheit sicher zu sein, reiht sich in katholischen Litaneien Wendung an Wendung, die von irgendeiner Seite das göttliche Wesen bezeichnet. Verwandt ist das „Stundenbuch“ diesen Litaneien, wenn es auch nur sucht, was dort längst gefunden ist. Schon scheut Rilke kein Wort, das wie Gotteslästerung klingen könnte, sobald es ihm nur eine Brücke zum Verständnis Gottes baut:

Du bist der raunende Verrußte,
auf allen Öfen schläfst du breit.
Das Wissen ist nur in der Zeit.

Du bist der dunkle Unbewußte
von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Oder sein Verhältnis zu Gott enthüllt sich ihm im allertreffendsten Bilde: „Du gehst wie lauter lichte Rehe, und ich bin dunkel und bin Wald.“

Sachlichkeit ist, was dem Dichter an Rodin sich geoffenbart hat. Um solcher Sachlichkeit willen gibt er die Scheu vor entwertenden Worten auf. Er muß und will aussprechen, was ihm aufgegangen ist. So

rückt er an eine Stelle, die weitab liegt von Stefan Georges Bedürfnis, nur das Edelste und Schönste und Wertvollste in seine Verse zu bannen. Voraussetzung ist nicht etwa der Wunsch des Naturalismus, dem Unschönen und Unerquicklichen seinen Raum zu lassen. Auch Rilke flieht nicht das Triviale, doch dies Triviale ist nicht um seiner selbst willen ihm wertvoll, sondern weil es ihm hilft, ins Innerste der Schau einzudringen. Sein „Marienleben“ will ausschöpfen, was in der heiligen Jungfrau sich begeben hat. Abermals gilt es nicht, realistisch zu zeigen, wie es wirklich gewesen ist, und dies wirklich Gewesene der erklärenden Überlieferung entgegenzustellen. Zug um Zug nimmt Rilke altgeheilte Überlieferung auf. Aber ihm verrät sich, was in Maria vorging, unmittelbarer, als es die Überlieferung berichtet. So heißt es von „Mariä Verkündigung“:

Nicht, daß er eintrat, aber daß er dicht,
der Engel, eines Jünglings Angesicht
so zu ihr neigte, daß sein Blick und der,
mit dem sie auf sah, so zusammenschlugen,
als wäre draußen plötzlich alles leer

und, was Millionen schauten, trieben, trugen,
hineingedrängt in sie: nur sie und er;
Schaun und Geschautes, Aug und Augenweide
sonst nirgends als an dieser Stelle —: sieh,
dieses erschreckt. Und sie erschrecken beide.

Soll hier Unerhörtes zu Worten werden, so bleibt im Bezirk des Menschlichen, was von dem Engel berichtet wird, der den „Argwohn Josephs“ verschwinden macht. Mühe gibt er sich um den Mann, der seine Fäuste ballt; er schreit ihn an: „Zimmermann, merkst du's noch nicht, daß der Herrgott handelt?“ Endlich fühlt sich Joseph bekehrt:

Er begriff. Und wie er jetzt die Blicke,
recht erschrocken, zu dem Engel hob,

war der fort. Da schob er seine dicke
Mütze langsam ab. Dann sang er lob.

Zuletzt gewann Rilke, immer innerlicher zum Gottsucher geworden, noch die lockere Versform der „Duineser Elegien“ und der „Sonette an Orpheus“. Das Sonett war ihm längst lieb gewesen, ohne daß er sich an dessen strenges Gesetz fest gebunden hätte. Noch unbedingter fallen die Bande dieses Gesetzes in den „Sonetten an Orpheus“; da gibt es auch Strophen, die dem Sonett ganz fern liegen. Immer aber bleibt als Wesenszug des Rilke, der seinen eigenen Ton gefunden hat, das Gleiten und Sichwiegen, das schlangenhaft sich Biegende und Windende der Verse. Ihm dient ja die Vorliebe für das Enjambement. Das bedeutet den äußersten Gegenpol der Kunst Georges, es leiht den Gedichten Rilkes eine rastlos vorwärtsstrebende Bewegtheit. Sinnbildlich bezeichnet es das unablässige Ringen nach Erkenntnis des Wesens der Welt. Das Musikalische der Verse Georges will psalmierend vorgetragen werden; bei Rilke hat die Musik des Verses, die sich deutlich kennbar macht, einen anderen Sinn, nähert sich einer unendlichen Melodie, der etwas fast Sehnsüchtiges innewohnt. Sie abzuschließen genügt ihm Schlichtestes, das der ungebundenen Rede nahekommt. So endet „Geburt Christi“ im „Marienleben“ mit dem Vers: „Aber (du wirst sehen): Er erfreut.“

Die Höhe, auf der die Lyrik Hofmannsthals steht, wird bezeichnet durch die Tatsache, daß Hofmannsthal neben Rilke und aus verwandten Voraussetzungen heraus einen Ton von unverkennbar eigener Prägung besitzt. Er ist im eigentlicheren Sinne als Rilke Eindrucksdichter. Das Geheimnis, das hinter den Eindrücken waltet, ahnt er, wagt es aber nicht zu bezeichnen, bleibt lieber beim Fragezeichen stehen. Als Dramatiker lebt er sich in fremde Gestalten ein. Seiner Lyrik kommt das zugute in dem einzelnen Gedicht „Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt“. Aber Rilke hätte kaum das Ich des Schiffskochs sich aussprechen lassen, sondern Verwandtes von einem Er berichtet, wie er überhaupt einer der wichtigsten Träger der Entichung der Lyrik ist; sie vollzog sich auf dem Weg vom Impressionismus zum Expressionismus. Mit Rilke verwandt ist Hofmannsthal in dem Streben nach schlichtestem Ausdruck. Er gestattet sich auch im Versdrama mitunter, was durch das Gewöhnliche der Ausdrucksweise beinahe befremdet. Im „Bergwerk zu Falun“ sagt die Hauptgestalt in einem Augenblick von starker Bedeutung: „In mir geht etwas vor.“ In den Gedichten Hofmannsthals

Ein Knecht

Lang kamste in die Kuscheln mit Uns selbs:
 Es was zu sehr aus eines Kelt mit ihnen;
 Der Duft der Hyacinthen was ihn milt
 Und nichts das Spiegelbild der eigenen Kieme.

Doch alle seine Tage waren so
 Öffnet wie ein leierförmig Tal,
 Darin er then zugleich mit Knecht zugleich
 Des irdischen Lebens war, und ohne Fahl

Wie einer, der wohl tut, was ihn milt ziemt
 Doch nicht für lange, fering er auf den Liegen:
 Der Knechts und unentliehen Gespräch.
 Hob seine Seele ruhig mit entgehn

Hugo v. Hofmannsthal

228. Gedicht von Hugo von Hofmannsthal

gewinnt das Schlichte des Ausdrucks noch weit mehr Selbstverständlichkeit als bei Rilke. Es ist zuweilen, als spräche ein Kind; aber dies Kind hat tief hineingesehen ins Leben. Rätsel des Daseins sind ihm da aufgegangen. Noch in den Terzinen der „Ballade des äußeren Lebens“ und des Gedichts „Über Vergänglichkeit“ kennzeichnet sich das.

Die Selbständigkeit des Tons von Dehmel, George, Rilke und Hofmannsthal hat um 1900 kein anderer gleichmäßig erreicht. Dauthendey schloß sich zuerst eng an George an. Er trieb die Neigung für Kostbares und Auserlesenes weiter zu reichgeschmückter, vielfach abgestufter Wiedergabe der Landschaft. Wuchtende Farben weichen allmählich bei Dauthendey dem zarter abgetönten Kolorit fernsten Ostens, als ob er mit den Malern Japans wetteifern wollte. Doch kann er auch sich viel einfacher geben:

Jetzt ist es Herbst,
 Die Welt ward weit,

Die Berge öffnen ihre Arme
 Und reichen dir Unendlichkeit.

So beginnt ein Gedicht Dauthendey's; es endet, ohne den Ton stärker erhoben zu haben. Dieser Würzburger kann indes auch „würzburgerisch“ scherzen.



229. Max Dauthendey.
Photographie

Christian Morgenstern weist auffällig persönliche Kennzeichen am wenigsten, wo er reinste Lyrik vorlegt. Aber in solchen Gedichten bewährt er sich als echter Schöpfer. Desto kenntlicher und desto bekannter ist Morgensterns groteske Manier, alles mithin, was sich um die Gestalt seines Palmström reiht. Es ist das Werk eines Erspürers und zugleich Vernichters des Wortsinns. Längst hatten andere wie Eulenspiegel Bildhaftes der Sprache wörtlich genommen und diese Umkehrung benutzt, um witzig zu wirken. Morgenstern geht übersiehinaus.



230. Christian Morgenstern.
Photographie

Ihm erwächst aus solcher Umdeutung ein Vorgang. Er teilt die mythenbildende Kraft mit Clemens Brentano. Die Flinte, die einer ins Korn geworfen hat, wird ihm nicht nur zu einem greifbaren Gegenstand, den er im Korn wiederfindet; Wiederfinden und Flinte selbst werden ihm zu Trägern eines epischen Berichts. Um so grotesker kann sich die Mythenschöpfung geben, als sie gern aus dem Zersinnen eines Wortinhalts ins bannend Unheimliche geht.

Eine eigene neue Art von Lyrik vertrat um 1900 der Kreis, der sich „Charon“ nannte. Otto zur Linde führte ihn an. Er stellte an die Kunst der Vergestaltung Ansprüche, die noch über Holz hinaus führten. Der echt deutsche Wunsch, dem geistigen Gehalt seine passende Kunstgestalt zu leihen, dem Einmaligen dieses Gehalts einmaligen Ausdruck zu geben, birgt sich auch in dem Formwillen des Charon. Storms Ansicht von echter Lyrik vertiefte sich hier. Noch aber blieb für lange Zeit diesem Kreis rechter Erfolg versagt.



231. Aquarell von Max Dauthendey. Javanische Landschaft, gemalt 1918