



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Stefan George und Rainer Maria Rilke**

**Kawerau, Siegfried**

**Berlin, 1914**

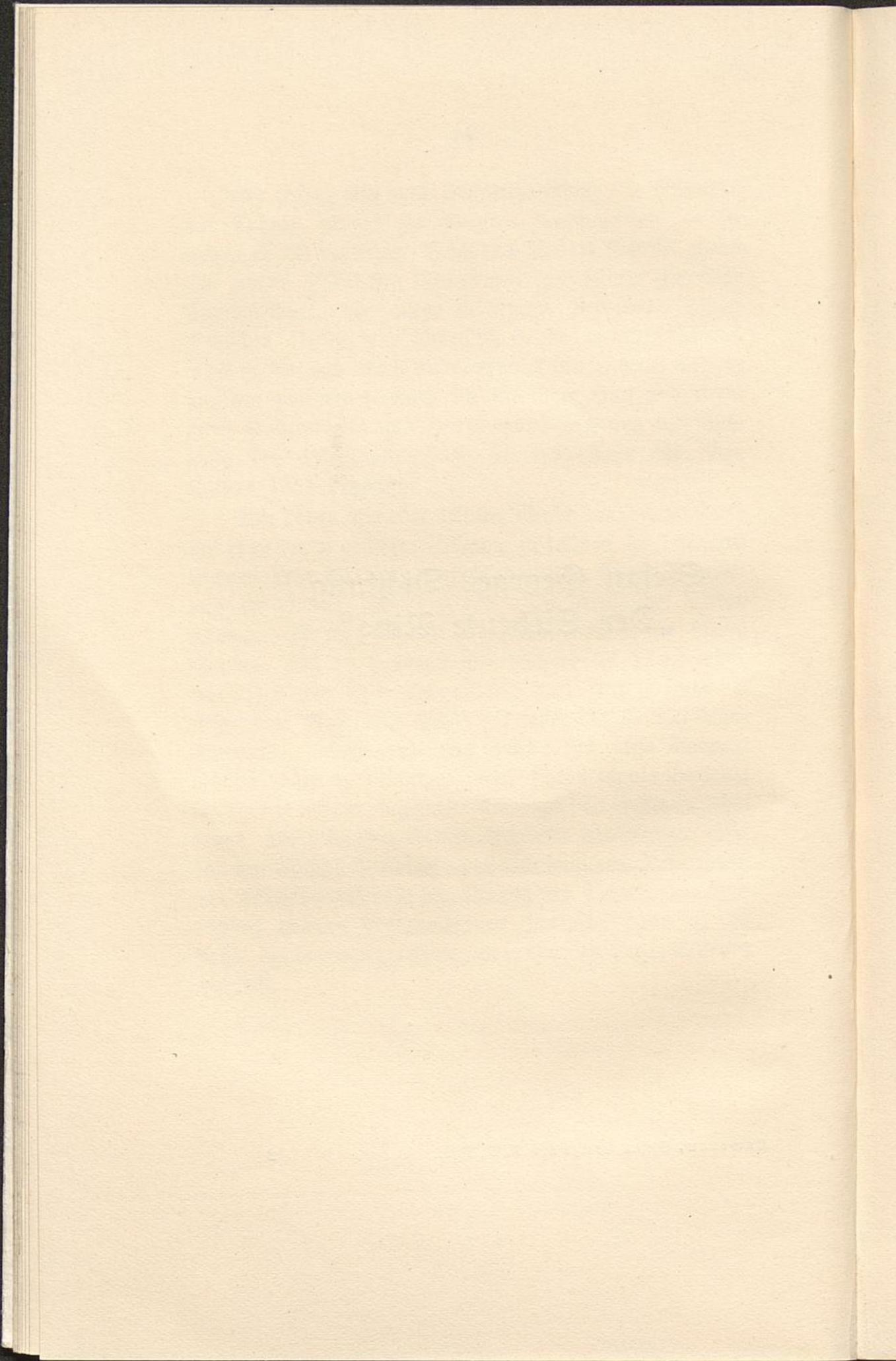
Beobachtungen zu Stefan Georges Dichtung „Der Siebente Ring“

**urn:nbn:de:hbz:466:1-33667**

Stefan Georges Dichtung  
„Der Siebente Ring“

Kawerau, Stefan George und R. M. Rilke.

2



I.

## George ein sentimentalischer Dichter.

In seiner bekannten Literaturgeschichte zieht R. M. Meyer einen feinsinnigen Vergleich zwischen Hofmannsthal und George. Er bemerkt (II, 378): „Neben Stefan Georges Objektivität erscheint Hofmannsthals Subjektivität „sentimentalisch“ im Sinne Schillers . . . . Seine (Hofmannsthals) Rhythmen sind weicher, seine Reime kommen uns bekannter entgegen, und zuweilen klingen seine Verse wie die Erinnerung an Feste, die wir selbst erlebt zu haben glauben.“

Dieser Versuch, das Verhältnis der Objektivität zur Subjektivität, des Naiven zum Sentimentalischen, schon nach dem Wortklange beurteilen zu wollen, erscheint einleuchtend, ist aber Trugschluß.

Das ist rasch an einem Beispiel zu zeigen: Schillers Pathos und Prunk wirkt härter und kälter, als die stille, weiche Sprache Goethes, und doch ist die Sentimentalität bei Schiller und die Naivität auf Seiten Goethes. Es wird sich vielleicht als ein Gesetz

zeigen lassen, daß der sentimentalische Dichter trotz gewaltsamer Bemühung für das feinere Ohr nie die Innigkeit und Unmittelbarkeit erreichen wird wie der naive. Auch Hofmannsthal dürfte kaum im Sinne Schillers als sentimentalisch anzusehen sein; ist ihm auch häufig der Gegensatz zwischen Ideal und Leben Problem seiner Dichtung, so ist der Charakter des Dichters ganz anders einfach=eben als der abgrundreiche Georges.

George ist ein sentimentalischer Dichter im Sinne Schillers. Schiller definiert in der Schrift: „Über naive und sentimentalische Dichtung“ den Begriff des sentimentalischen Dichters: „Dieser reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen.“

Es wird sich nun darum handeln, diesen Begriff des Gegensätzlichen als Leitmotiv der Georgeschen Dichtungen zu zeigen. Hierfür ist es wesentlich, ob es sich erweisen läßt, daß dieser Gegensatz nicht nur im Problem, sondern in der Person des Dichters liegt. Vielleicht wird er dem Dichter selber nicht einmal immer zum Bewußtsein kommen.

Das erste Buch des „Siebenten Ringes“ trägt die Überschrift: Zeitgedichte. Es sind 14 Gedichte, die

meist den Gegensatz einer bedeutenden Person zur Umgebung darstellen. Der Dichter selber, Dante, Goethe, Nietzsche, Böcklin, Leo XIII., Karl August und andere — sie werden scharf kontrastiert gegen den Hintergrund der Allzuvielen, der Kleinen, gegen den „gemächlichen Troß auf gebesserten Wegen hinter des Fürsten Einzug“. Wenn sich aber in diesem Zusammenhange Gedichte finden, die römische Kraft und heutige Schlawheit vergleichen, die an mittelalterliche Größe gemahnen, die den Fluch öder Geschäftigkeit und schalen Reichthums, der schließlich betteln geht, darstellen, dann gewinnen alle diese Gesänge einen gemeinsamen Klang: es ist der Ton der Sehnsucht nach wahrer Kultur. Echte, erlauchte Kultur wird gegenübergestellt dem Scheinwert der Zivilisation, die nur allzuoft durch die Benennung „Kultur“ täuschen soll. Der Dichter stellt seine eigene Person an den Anfang und Schluß dieses Viederkreises und endet mit den Worten: Ich euch Gewissen! So ist die Absicht klargelegt: er trägt die Dissonanz seines Sehns und des begleitenden unreinen Zeitchores wie eine Qual, er zeigt die gleiche Dissonanz beim Reflektieren über das Schicksal aller Echten, Ganzen, er hofft auf eine künftige Harmonie. Er ist gebeugt von der staubigen Last der Zeit, er blickt kühn in die Unendlichkeit des Seins: „Mit Wüsten wechseln Gärten.“

Wird im ersten Buche das Gegensätzliche sinnfällig schon durch die Namen bekannter Männer und Völker gegenüber den unbekanntem Vielen ausgedrückt, ist also das Wesentliche an der Persönlichkeit eines Menschen, eines Volkes sichtbar gemacht, so bewegen das andere Buch „Gestalten“ allgemeinere und dunklere Gedanken.

Der Dichter schafft Gestalten, die frei vom Zeitlichen, vom Kolorit des Jahrhunderts reine, unbedingte Träger des Problems sind. Sie sind so sehr nur Ausdrucksmittel, Kunstform geworden, daß man sagen darf, hier ist die Kultur selber in ihre bewegenden Kräfte auseinander gelegt, die gegeneinander streben. Der Dichter führt weiter: er hat den allgemeinen, noch nicht allzu genau begrenzten Vorwurf gefühlsmäßig faßlich gemacht im ersten Buch durch Farbe und Kleid; jetzt fällt das Gewand, die nackten Glieder sind sichtbar, und die Krieger kämpfen.

Ein Lied vom Kampfe zwischen Licht und Dunkel eröffnet den Reigen; von wahren stillem Führertum kündigt das nächste, vom Geschenk echten Festtagslichtes, von „des Sonntags Trauer“ glüht das dritte.

Von der Tragik des Prophetentums vor dem Erfüller, von der Tragik eines Todes, der Sensation wird im abgestandenen Leben, von der Tragik eines reichen Lebens, dessen Frucht nicht dem Erlebenden, sondern dem schauenden Andern, dem Dichter, wird, von solcher Tragik verfeinerten Fühlens reden die drei folgenden.

Das Lied vom Festrausch, vom selbstvergeffenen Überschwang, der aufbäumt und sich überschlägt, schließt diese Gruppe und bindet.

Ein neuer Dreiklang. Lockend singen die Gefahren: Lust am Ekel; Glut der Unnatur, die die Weltgesetze beugt; Sühner werden die Erwählten.

Falsche Erlösung durch Trug naht; schon ist geboren der Held, der die Feinde in den Staub drückt; einen Eid schwören die Unbedingten, und das neue Reich beginnt. So endet der Chorus.

Man wird auch hier das Gespaltene, das gegen einander Gewendete des Themas fühlen. Von den Gefahren, Angstungen, Verirrungen, von der Überwindung, von dem Siege kündigt das Ganze. Aber auch im einzelnen ist ausgesprochen oder heimlich als Unterton das Gegensätzliche zu hören.

Die Beziehung auf die Kulturidee gibt beiden Büchern ihr Gepräge. Die begrenzte Wirklichkeit und die unendliche Idee liegen im Streite. In dem Sehen und Sehnen des Dichters liegt die Disharmonie, die Sentimentalität.

Das dritte Buch „Gezeiten“ zeigt einen etwas anderen Charakter als seine Vorgänger. Es ist reicher in der Wortwahl und Verbindung, es ist getragener und inniger. Dem entspricht der Inhalt, der von der Liebe des Dichters handelt. Alle Melodien der Lebensfreude und -klage werden laut, in raschem Crescendo geht es aufwärts durch Jubel und Hoffen zur Erfüllung; aber mitten im höchsten Aufjauchzen der Erfüllung ein leiser Zweifel, mitten im grenzenlosen Ginen der Zwiespalt. Wieder ist es wie ein Chor von 21 Frauen, siebenmal zur Dreizahl geordnet. Die ersten Lieder voll Hoffnung und Jauchzen, die andern voll mittäglicher Glut und Spannung, die nächsten schon voll Trennungsschmerz und Trauer, vom zehnten bis zwölften Gesang klingt Entsagen und Kraft. Doch so schnell lassen sich die tiefgewurzelten Leiden nicht heben, trotz aller Hingabe an Erdkraft und Frühlingsrausch quält das Erinnern, und in drei weiteren Liedern tönt von neuem die Klage. Der letzte schließende Reigen trägt alle Schmerzen empor zur Läuterung, der Geist ist durchglüht und aufgenommen wie ein

Strom im Weltmeer von Lust und Leid, er kündigt mit hohen Worten den Preis der reinigenden Liebe.

Die höchste Idee von der erfüllenden Liebe und die Erkenntnis von der Unzulänglichkeit des Wirklichen, das sie darstellen soll, ist die Bitternis dieses Buches, und die Überwindung dieses Schmerzes durch Erhebung zu höheren Gewalten ist die Verklärung dieses Buches.

Das vierte und mittelste Buch „Maximin“ bildet wiederum mit dem vorigen eine engere Einheit. Von der Gestaltung der Liebe zur Formung des höchsten Freundschaftsgedankens. Hier ist der Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Idee in ähnlicher Weise verfeinert, wie im zweiten Buch das Kulturproblem. Die Qual der Enttäuschung in der Wirklichkeit ist von vornherein genommen durch den frühen Tod des Geliebten. Und so wird Erfüllung gesehen in dem, der doch selber sich noch nicht erfüllt hatte, nicht ausgereift war, als Jüngling schied. Von der Erfüllung im Unerfüllten handelt dies Buch. Das ist die geheime Dissonanz, das Antinousproblem, das unsere Zeit mit der Zeit Hadrians gemeinsam hat. Zu einem sichtbaren Gegensatz, der nicht im Problem selber liegt, ordnet der Dichter im weiteren das Spiel durch stärkste Gegenüberstellung des Freundes zu ihm selber und seinen Genossen. Das wird so weit getrieben, daß der Verstorbene zum Messias, zum Gotte erhoben wird. Und der Dichter, sein Jünger, wird von seinen Trübungen befreit durch die erhellende Kraft des Meisters, der noch seinen Tod zum Feste formt. Aus dem Jüngling, den der Dichter einst wie einen Sohn liebte, ist der verklärte

Messias geworden, zu dem er in geheimnisvoller Erhebung verückt wird.

Das Sentimentalische dieser Beobachtungsweise ist deutlich, die Umwertung des Unerfüllten zum Vollendeten und des Todes zum Leben. „Der Inhalt der dichterischen Klage kann also niemals ein äußerer, jederzeit nur ein innerer idealischer Gegenstand sein; selbst, wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie ihn erst zu einem idealischen umschaffen. In der Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches besteht eigentlich die poetische Behandlung.“ (Schiller.)

Das fünfte Buch „Traumdunkel“ zeigt schon im Eingang die Abkehr von der Bestimmtheit der sonnebeglänzten Wirklichkeit: „Welt der Gestalten lang lebe wohl!“ Und doch ist das Problem dieser Gedankenkette scheinbar ein naives, kein Teil des Werkes führt so aus der übersinnlichen Welt in die Erscheinung, die Landschaft. Aber wie wird die Landschaft empfunden! Es ist nicht das ruhige Erfassen des spezifischen Gehaltes der Umwelt, nicht das Wirkenlassen der Natur auf ein zur höchsten Aufnahme vorbereitetes Herz, nicht das Nachschaffen an sich, sondern der Dichter sucht die seinem Innern entsprechende Landschaft in der Außenwelt. Sein trüber Sinn verliert sich im herbstlichen Walde (V, 3), sein entzückter genießt das Gold des Oktobers (V, 4), die Wehmut des Abschieds macht die Gipfel der Gebirge kalt und starr (V, 5), er löst sich träumend auf im Dunkel (V, 6), Rosen werden ihm zum Sinnbild von Blut und Trauer (V, 8), und Bergeslust und -schrecken sind Träger seiner Verückung (V, 11). Die Einheit zwischen Dichter und Natur ist also geschwunden, die Möglichkeit, jeder Wirklich-

keit gerecht zu werden, nicht vorhanden, die Natur wird gesucht und zwar eine bestimmte, zum Ich passende, die dem Ich homogen ist. „Der Dichter, sagte ich, ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.“ (Schiller.) Es ist nicht überflüssig, hinzuzufügen, daß das Suchen dieses Dichters keine Gemeinschaft hat mit der Art mancher Kleinen, die mit ihren weltchmerzlichen Gefühlen die Außenwelt drapieren. Hier handelt es sich um anderes: um das Hindurchstrahlen vom Zentrum des glühenden Ichs zum Feuerkern der dinglichen Erscheinung und um das Einsaugen der dinglichen Ausstrahlung in die eigene Feuerseele.

Mit der Steigerung der Gemeinschaft von Mensch und Ding fügen sich auch die übrigen Gedichte in diesen Rahmen, das Ich des Dichters ist erweitert zur Persönlichkeit des Volkes, der Masse, die ihre Landschaft, ihre Umgebung sich formt und wiederum von ihr geformt wird. Da entwickeln sich Kulturgemälde feinsten Reizes wie die „Ursprünge“ (V, 2), „Feier“ (V, 10), da werden religiöse Stimmungen gezeichnet, die von Wallfahrt und Tempel bedingt sind (V, 12, 13). Märchenhaft matt und seltsam ist der „Verwünschte Garten“ (V, 7). Ein Traumbolk und ein Herrscherpaar in einer Landschaft, die gegenseitig sich bedingen, wo die grundlose Trauer der Natur in die Menschen gestiegen ist und die Schwermut der Menschen dem Abend purpurnen Glanz gibt. Und in ähnlicher Weise ist das Gleichgewicht gewahrt in den „Stimmen der Wolkentöchter“ (V, 9). Die feinen luftigen Geister und die Schwere menschlichen Geblüts wirken aufeinander, werden wechselnd gehoben, gedrückt.

Alle diese Wirkungen gebühren aber nicht den Außendingen an sich, mögen sie noch so traumhaftmagisch sein, erst die Gedanken des Herzens geben ihnen Gewalt rückzuwirken auf das Ich. Und tiefes Erkennen wird nicht außen Übel und Heil suchen, sondern wissen: „Alles seid ihr selbst und drinne“ (V, 14). Damit verliert die Umwelt die Wirklichkeit und Gleichberechtigung, die ihr der naive Dichter gibt. Der sentimentalische Dichter schafft sich seine eigene Welt. „Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die im ersten Zustande (im naiven) wirklich stattfand, existiert jetzt bloß idealisch, sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm als ein Gedanke, der erst realisiert werden soll, nicht mehr als Tatsache seines Lebens.“ (Schiller.)

Das sechste Buch mit seinen 28 Liedern scheint sich nicht leicht unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt stellen zu lassen. Vielleicht ließe sich das Thema „Gebundenheit und Lösung“ nennen, da alle Möglichkeiten von Beschränkung, denen das Ich unterworfen sein kann, nachgespürt wird.

Das Eingangslied soll wohl die Bedingtheit und Verknüpfung der Gestirne zeigen, die sich in freier Fügbarkeit dienen. Die Menschen aber sind unfrei gebunden. Die erste Gruppe von sechs Liedern bringt die Jahreszeiten der Liebe, vom ersten Aufblühen bis zum Erfrieren im Winter: „Dies ist das End.“ Die nächsten drei sind Worte der verzichtenden Liebe, von Mann, Eltern und Weib. Es folgen drei Schilderungen des Reizes südlicher Landschaft in Lust und Schmerz, dennoch reißt sich der Dichter los und kehrt heim zu dem Zauber der trüben, rauhen Heimat mit ihrer Kraft

und Frucht (VI, 14—16). Hier erwachen in ihm Gewalten der Vergangenheit, Erinnerung, Reue, Sehnsucht quälen ihn (VI, 17—19), die alte Liebe blendet von neuem und will niedergedrungen werden (VI, 20—22), das zerrissene Herz läßt sich zum Überschwang verleiten, der sich in Dissonanzen löst (VI, 23—25). Der Dichter läutert sich in Bergesklarheit, gewinnt neue Kraft zum Wirken im Alltag und nimmt Abschied von seinen Freunden (VI, 26—28).

Aus dem Gegensätzlichen von Zustand und Ideal wird eine Kraft herausgeboren, die in dem Bewußtsein der inneren Übereinstimmung mit dem Ziel alles Werdens willig die Disharmonien erduldet. Das ist die ungeheure ethische Kraft des sentimentalischen Dichters, das „energische Prinzip, welches den Stoff beleben muß, um das wahrhaft Schöne zu erzeugen.“ (Schiller.)

Wir sind am Ende. Es bleiben nur zu erwähnen 70 Tafeln oder kurze Worte über Personen, Kultur, Kunst und Kunststätten, kritisch zur eignen Zeit und zum eignen Werk. Die ethische, kulturpädagogische Tendenz dieser Sprüche schließt sie vollwertig als siebenten Ring an die übrigen sechs. Auch diese Art gehört zum Wesen eines sentimentalischen Dichters, der die Wirklichkeit wertend und mahnend am Ideal mißt.

Alle diese sieben Ringe bilden an sich und im Ganzen gesehen eine seltsame Einheit, scheinbar die Einheit eines rechnerisch-grübelnden Komponisten, in Wahrheit eine jener seltenen Harmonien, die jedem Glied eigenstes Wachstum, jeder Form letzte Ausreifung gestatten, Harmonien, wie sie nur der gestirnte Himmel und das endlos wogende Meer besitzen, an denen wir

die spröde Besonderheit und Willkür der Einzelform und den wie von Ewigkeit vorbestimmten Zusammenklang aller zum brausenden Weltchor bestaunen.

Die Strenge und Größe dieser Kunst ist nicht ohne Vorbereitung. Schon die Aufschrift des letzten Buches mahnte an die Motiv-Tafeln Schillers. Es lag schon manches Mal nahe, verwandter Aufgaben in Schillers eigenen Gedichten zu gedenken. In dieser reinen Ausprägung sentimentalischer Art finden sich wohl wenige Dichter gleicher Bedeutung. George ist der Schiller unserer Zeit. Liegt es bei der gleichen treibenden Kraft beider Dichter schon nahe, daß sie auch ähnliche Probleme gestalten, so wird uns eine kurze Abschweifung einige dieser Parallelen vorzuführen haben.

Den pessimistischen Gleichklang bei der Gegenüberstellung heutiger und antiker Kultur teilen Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands“ und Georges „Porta Nigra“ (I, 6) und „Ursprünge“ (V, 2). Die Entwicklung der Menschheit aus roher Barbarenfurcht zu freier Götterverehrung zeigt Schiller im „Eleusischen Fest“ und George in seiner „Feier“ (V, 10). Dieses Stück ist besonders geeignet, den Unterschied moderner und klassischer Kunst deutlich zu machen. Zunächst ihr Gemeinsames: beide Dichter sind sentimentalisch. Es wird später zu zeigen sein, daß George eine Vorliebe für das Romen hat, ähnliches läßt sich vielleicht von Schiller dartun. Und doch, welcher Fortschritt von Schiller zu George! Der ganze Aufwand griechischer Mythologie bei Schiller, seine Ausführlichkeit, Verknüpfung und Vollständigkeit. George dagegen stellt einfach zwei Opferfeste mit scharfen Strichen gegenüber in sieben Bierzeilern. Es sind wenige, aber

ungemein starke sinnliche Eindrücke, ziemlich unvermittelt neben einander. Unverkennbar ist die impressio-  
nistische Schulung Georges. Und unmittelbar ist der  
Eindruck, daß Schillers Lyrik durch das Medium der  
Reflexion geht, also des taufrischen Wunders williger  
seelischer Empfängnis entbehrt, während Georges Visionen  
diesen unnennbaren blendenden Schmelz besitzen,  
wie ihn nur Gebilde glühendsten Seelenbrandes zeigen.

Endlich wäre im Hinblick auf Schillers „Spazier-  
gang“ neben dem ganzen fünften Buch bei George  
das 26. Lied des sechsten Buches zu nennen:

„Aus dem viel durchfurchten Land,  
wo die Stimmen lauter, gröber  
steigen, sinken im Gestöber,  
eil ich rück zur Bergeswand.

Nach den Sälen voll Geduft,  
nach den Gärten dicht und üppig,  
Wäldern, dunkel und gestrüppig,  
steig ich auf in freiere Luft.“ usw.

Entspricht auch dieses kurze Lied nicht dem ganzen  
Reichtum des Schillerschen Gedichtes, so ist die Ähnlich-  
keit des Leitmotivs unverkennbar.

Schließlich sei, um den Vergleich abzuschließen,  
die gleiche ethische und kulturpädagogische Tendenz  
beider Männer hervorgehoben. Vielleicht ist es diese  
Tendenz, die beiden Dichtern ihre besondere Schätzung  
bei einem auserwählten Kreise einbringt, vielleicht ist  
es noch mehr das Beispiel ungeheurer Selbsterziehung  
(ungeheuer wegen der zu überwindenden Widerstände),  
die beider Charaktere und Kunst geformt hat, die auf-  
richtige Verehrung heischt.

## II.

### Georges Stil.

Ich sprach von den ungeheuren Widerständen. Bei Schiller liegen sie im Leben deutlich und nicht minder in der Kunst. Ein Blick auf seine Jugenddichtung sagt genug.

Von Georges inneren Gefahren redet der Niederschlag in seiner Dichtung eine beredte Sprache. Von den Gefahren seiner Kunst und seiner Formgebung wird bei einer Untersuchung der wichtigsten Prinzipien seines Stiles zu sprechen sein.

Der moderne Lyriker sieht sich vor der schwersten Aufgabe. Der Vorrat an lyrischen Stoffen, an Wortschatz und Gleichnis ist ausgemünzt. Der hohe Durchschnitt unserer Zeitschriftenlyrik macht das deutlich.

Es gibt mannigfache Wege zur Eigenart. Die bequemsten und naheliegendsten sind bereits begangen und muten fast schon veraltet an.

Unverlierbar ist die Bereicherung, die seit Annette von Droste durch die impressionistische Sehkunst er-

worben. Die moderne Wortkunst erinnert an hellenistische Kunst. Die Wege, die nur das Formale auffuchen, das Entlegenste vom Seltenen, führen abseits, nicht vorwärts.

Die Starken retten sich aus dieser größten Gefahr. Der Meister im Wort, R. M. Rilke, hat sie überwunden. Er hat den größten Schritt vorwärts getan. Als naives Genie wird er jeder Wirklichkeit gerecht; es gibt nun keine speziell lyrischen Stoffe mehr, sondern jeder Kiesel wird Gold in der Hand des Zauberers. Ein Lastwagen, eine Gruppe auf der Straße, ein auf- und absteigender Ball, ein Tiger im Käfig, ein kreisendes Karussell, — soviel Dinge und Geschehnisse scheinbar alltäglichster Art nur sind, alle können diesem Meister lyrisches Erlebnis werden. Auch er hat, wie Goethe, eine sentimentalische Epoche durchlebt, bis er heranwuchs zur ungeheuren Freude am Sein der Dinge, da er den Funken göttlicher Abkunft noch aus dem verworfensten Stein schlägt.

Rilke hat formal gearbeitet, hart gearbeitet. Die entzückende Selbstverständlichkeit seiner Assonanzen, Alliterationen, die auch noch seine freien Rhythmen verbrämen, verrät intensivste Selbstzucht. Den eigentlichen Reiz seiner Sprache bildet aber das Gleichnis. Und zwar ein Gleichnis, das so prägnant ist, wie es bis dahin unerhört war. Ein Gleichnis, das auf rein sinnlicher Anschauung beruht, das nicht gestört wird durch die Fülle von Assoziationen und den Geistesreichtum des Dichters. Seine Bilder sind gesättigt von dem Einen was sie nahe bringen sollen, gebrauchen nicht das Arabeskenwerk überflüssigen Schmuckes.

Hierfür ein Beispiel (Neue Gedichte I, S. 78):

„Die Gassen haben einen fachten Gang  
(wie manchmal Menschen gehen im Genesen  
nachdenkend: was ist früher hier gewesen?)“ ...

und am Schluß:

„Die Stille....

... kostet langsam und von nichts gedrängt  
Beere um Beere aus der süßen Traube  
des Glockenspiels, das in den Himmeln hängt.“

Einem naiven Dichter, der vom Sinnlichen ausgeht, ist diese Fülle vollkommener Anschauung erreichbar als dem sentimentalischen, der vom Übersinnlichen aus seinen Weg nimmt. Auch der Reichtum an Bildern ist bei dieser Quelle nicht annähernd so groß wie bei jener.

Bilder, die durch Ausschmückung und Fortführung einer verstandesmäßigen Erinnerung mitten im sinnlichen Schauen leiden, möchte ich uneigentliche Bilder nennen. Diese sind bei George nicht selten:

„Beladen mit der Wucht von welchen Rosen  
hast du der Sehnsucht Land nie lächeln sehn?“

Man fühlt, daß das Wort „Los“ nicht schwer genug ist, den Rücken so zu beugen, daß der Blick nie vorwärts schweift.

Besonders leidet die Anschaulichkeit, wenn das tragende Wort eines Gleichnisses, das mit einer bestimmten Kraft versehen sein müßte, so geschwächt wird, daß statt des kräftig Sinnlichen, das Allgemeinere, Unbestimmte die Last zu heben versucht. Dies Streben nach möglichster Kürze, das sich der Dichter in starker Beherrschtheit auferlegt, schadet häufig der Klarheit.

Solche Ausdrücke haben noch etwas von der Urfeuchte der Herkunft, etwas von dem wogenden Chaos des Alls, aus dem sie zuckend ausgeschieden wurden. So finden wir etwa: „Es bellt des Volkes Räude“, „lang schweigt neuester Prunk der Tuben“, „der Fluß trübbrot von ferner Donner Grimm“. Andere Abbiegungen entstehen durch Verkoppelung ungleicher Werte zu einem Bilde; so heißt es vom Hafen, er ist ein „Mond von glitzernden und rauhen Häuserwänden, endlosen Straßen“. Diese Anfügung des letzten Wortes schwächt. Ähnlich sagt der Dichter von Böcklin: „Du riefst aus Silberluft... die urgebornen Schauer und... gelobtes Land.“

Bei anderen Verbindungen leidet die Schärfe der Vorstellung dadurch, daß ein Beiwort ausmalender Art vom Dichter wirkend gebraucht wird: ein sorgloser Glanz ist kein Glanz, der ohne Sorge ist, sondern einer, der sorglos macht. „Uns mäht ein ödes Weh“ will sagen, das Weh mäht uns, nachdem es uns vorher öde und leer gemacht hat. Siedende Mühsal ist eine Mühe, die uns heiß macht. Tod-naher Schweiß ist eine Erschöpfung, die die Nähe des Todes zeigt. Traurige Stufe ist eine Treppe, die zur Trauer, zum Kirchhof hinaufführt.

So führt die Umwertung vom Wort der Ruhe zum Wort der treibenden Kraft; von der treibenden Kraft zu dem Zustand, in dem sich die Kraft ausgewirkt hat, ein Gebrauch, der auch in der Umgangssprache vorkommt. Ganz gewiß leidet die plastische Klarheit unter dieser schillernden Sprache, doch trägt sie als Gewinn Atmosphäre und Wärme, Mitklang dunkler Saiten, den weiten Mantel der Unter- und

Obertöne: hier Einbuße an sinnlicher Schaudeutlichkeit, dort Bereicherung an Gefühlswerten.

Nicht alle Gleichnisse sind in ähnlicher Weise schwach an der Abstraktion, wie ich versucht bin, diese Art zu nennen, nicht so hochgehoben in sinnensfernes Spielen der Visionen. Es gibt auch wunderbar taufrische:

„Anemonen . . .

sind wie Seelen, die im Morgengrauen  
der halberwachten Wünsche und im herben  
Vorfrühjahrswind voll lauerndem Verderben  
sich ganz zu öffnen noch nicht recht getrauen.“

Und das schönste:

„Mitten beginnt beim marmornen Male  
langsame Quelle blumige Spiele:  
rinnt aus der Wölbung sachte, als viele  
Korn um Korn auf silberne Schale.“

In der höchsten Ausreifung ähneln sich also die Gleichnisse des naiven und sentimentalischen Dichters, doch sie entwachsen verschiedener Wurzel. Das Gleichnis des Naiven entstammt der reinen Anschauung des Sinnlichen, das des Sentimentalischen der zur Anschauung gewandten Betrachtung.

Im weiteren Sinne ist aber die ganze Sprache Gleichnis; so muß sich diese Verschiedenheit auch zeigen lassen in der gesamten Art der Ausdrucksweise beider. Dem sinnlich-naiven Dichter ist die Handlung das nächste, das Wellen ist ihm wichtiger als der Hund, das Trappeln der Pferde näher als das Gespann; dem sentimentalisch-reflektierenden Dichter ist der Gegen-

stand bedeutungsvoller als seine Äußerung; eine genaue, ja reiche Beschreibung, möglichst eindrucksvoll durch Gegenüberstellung und Vergleich, reizt seine Gestaltungskraft, er kommt vom Ferneren zum Nahen. Und die Handlung selber erscheint dem Sentimentalischen bildhaft, aufgelöst in lauter wirkungsvolle Momente der Ruhe. Es ist vielleicht eine Neigung zum Systematischen; er geht selbst beim Dichten logisch=ordnend zu Werke; erst muß ein so und so beschaffener Hund vorhanden sein, ehe er bellen kann.

Das Entscheidende für den Stil des Naiven muß also das Tätigkeitswort sein, für den des Sentimentalischen das Hauptwort und Eigenschaftswort; ja das Verbum selbst wird unter dieser nominalen Denkweise umgewertet werden.

Das Verbum ist beim Naiven nicht Selbstzweck, es ist das Verbindende: Atmosphäre, die das aufgelöste Gegenständliche zur Einheit formt, Stimmung, in der die Dingworte nur Abtönung sind, langsam flutende Strömung, in der die nominalen Burgen sich spiegeln.

Das Verbum ist dem Sentimentalischen Selbstzweck wie das Nomen. Die Einheit wird bedingt durch die Linienführung, zu der Nomen und Verbum gleichberechtigt nach ihrer Art beitragen. Die nominalen Ausdrücke sind wie Felsblöcke, an denen der Gießbach des Verbuns aufschäumt, brandend: durch Rauschen und Sprühen gleiches Interesse heischend wie die Zackigen Spitzen des Gesteins.

Die Gegensätze sind hier absichtlich scharf gezeichnet, sie werden sich nicht in jeder Zeile eines naiven oder sentimentalischen Dichters so ausprägen, denn es finden vielfach Annäherungen statt. Ich möchte als

Beispiel eine Nachtszene aus Goethe und aus Schiller anführen, aus denen man doch wohl die bemerkten Unterschiede herausfühlen mag.

Goethes Nachterlebnis ist in Geschehen aufgelöst:

... „Der Abend wiegte schon die Erde,  
und an den Bergen hing die Nacht.  
Schon stund im Nebelkleid die Eiche  
wie ein getürmter Riese da,  
wo Finsternis aus dem Gesträuche  
mit hundert schwarzen Augen sah.  
Der Mond von einem Wolkenhügel  
sah schläfrig aus dem Duft hervor;  
die Winde schwangen leise Flügel,  
um sausten schauerlich mein Ohr.“ ...

Schillers Nachtbild, das er fast im gleichen Alter wie Goethe schuf, bringt malend das Zuständliche:

„Mit erstorbnem Scheinen  
steht der Mond auf toten stillen Hainen,  
seufzend streicht der Nachtgeist durch die Luft..  
Nebelwolken schauern,  
Sterne trauern  
bleich herab, wie Lampen in der Gruft.  
Gleich Gespenstern, stumm und hohl und hager,  
zieht in schwarzem Totenpomp dort  
ein Gewimmel nach dem Leichenlager  
unterm Schauerflor der Grabnacht fort.“

Dieser sentimentalische Stil eint sich bei George mit den Errungenschaften der impressionistischen Ausdrucksweise. An diesen Mitteln haben aber auch die heutigen naiven Dichter teil, sodaß es sorgfältiger Unter-

scheidung bedarf: was gehört dem zeitlos sentimentalischen Stile und was dem zeitlich begrenzten impressionistischen an. Bei der Charakteristik des impressionistischen Stiles erinnere ich an Richard Hamanns Werk: „Der Impressionismus in Leben und Kunst.“ Er charakterisiert diesen Stil (S. 101 ff.) als „Kunst des einzelnen Wortes“, gestützt durch ein formales Prinzip: „Das Auflösen des Satzes durch Weglassen aller nur verbindenden, an sich inhaltslosen Worte, der Partikel, Pronomina, Hilfsverben.“ „... Es gilt, abgebrauchte ... Worte zu vermeiden. Durch neue, seltne, frischgeprägte Worte und Wortverbindungen den Leser zum Anhalten zu zwingen.“ „Jedes einzelne Wort bedeutet schon ein Bild, ist ein Juwel für sich, und nicht erst der ganze Satz vermittelt die Anschauung.“

Man wird im Anschluß an diese knapp herausgegriffenen Hauptsätze etwa zwei leitende Tendenzen nennen können. Eine negative, gekennzeichnet durch Unverbundenheit, Sparsamkeit und eigenartige Wortstellung mit dem Ziele ungewöhnlicher Akzentuierung und eine positive in der Wahl seltener Worte und in eigentümlichem Verbalgebrauch. In allen diesen Äußerungen wird die Neigung zum nominalen Gebrauch als eine immanente, selbstverständliche stets hervorleuchten und erkennbar sein, ohne daß es immer eines Hinweises bedarf, und auf diese Art den sentimentalischen Grundcharakter dartun. Vielleicht besteht auch ein innerer Zusammenhang zwischen sentimentalischem und impressionistischem Stil, eine gewisse Zuneigung zu einander; doch führt das zu weit ab von unserm jetzigen Ziel.

Der äußeren Unverbundenheit entspricht eine starke

innere Gebundenheit, die für das geistige Auge gerade so zwingend ist wie etwa für das leibliche die Ausparung unbetonter Flächen auf Reklamebildern: nur Kopf, Hände, Füße sind gezeichnet, die Verbindung dem kombinierenden Blick überlassen.

Ronrad II., Heinrich III. und Heinrich IV. werden in fünf Zeilen ohne jedes Verbum, ohne jede Einbettung in ein Kugellager bequemer Beweglichkeit geschildert, es ist wie ein Triumph nominaler Felsenkraft:

„Des Wehtums Gründer, strenge Kronenstirnen,  
im Mißglück fest, in Buße groß: nach Ronrad  
der dritte Heinrich mit dem stärksten Szepter —  
in wälischen Wirren, in des Sohnes Aufruhr  
der Vierte reichsten Schicksals: Haft und Flucht, ...“

Diese Art, Worte hinzustellen mit dunkel-schwarzer, scharfer Grenze gegen den überhellen, luftlosen Himmel, sie nur durch Anordnung, Satz und Gegensatz wirken zu lassen, bestätigen viele Beispiele:

„Zum Lohn ward ich beraubt, verfehmt und irre,  
ein Bettler jahrelang an fremde Türen (gewiesen\*)  
auf's Machtgebot von Tollen: (doch) sie (sind) gar bald  
nur namenloser Staub, indeß ich lebe.“

Partikel, Konjunktionen, Hilfsverben, alles fällt wie welke Blätter im Wehen dieser übersinnlichen Gedankenfühle, nur starke, oft starre Linien bleiben:

„In unsrer Kunde macht uns das zum Paare:  
(daß) wir los (sind) von jedem Band, von Gut und  
Haus.“

---

\*) Eigene Hinzufügung zur Verdeutlichung.

Gelegentlich erwächst auch hier Gefahr:

„Im Bund noch diesen Freund' und nicht nur lechzend  
nach Tat war der Empörer eingedrungen  
mit Dolch und Fackel in des Feindes Haus...“

Dieser Ruf, der voransteht, ist eine aufreizende Be-  
lebung: „im Herzensgrund nach dieser Freundschaft  
süchtig“ soll wohl der Sinn sein oder: „aus Freund-  
schaftsüberschwang?“ Hier leidet die Klarheit durch  
allzugroße Knappheit.

Am feinsten läßt sich Georges Fähigkeit zur Kon-  
zentration am Attribut beobachten. Hier ist das Motiv  
der Sparsamkeit ungetrübt. Wir finden etwa:

„von einer ganzen Jugend rauhen Werken“  
oder:

„an ligurischen Gestades erglühtem Fels“.

Durch diesen pyramidischen Aufbau wird ein Ar-  
tikel erspart und die Wucht der nominalen Komposition  
erhöht.

Wo in der gewöhnlichen auseinanderfallenden Rede  
das Attribut etwa mit einer Präposition angeschlossen  
wird, genügt für George die strengere genitivische Ge-  
bundenheit:

„Kleinod reinster Helle“ oder  
„der Vierte reichsten Schicksals“.

Selbst für einen abhängigen Satz sonstigen Ge-  
brauchs tritt diese straffe Kuppelung ein:

„tieffte Schmach noch heut nicht heiler Wunde“

Das Wörtchen „heut“ zeigt sicher an, daß es an anderm

Orte als in solcher Kette selbständige Hervorhebung in einem Nebensatze fordern würde. Ähnlich steht es etwa mit dem Ausdruck: „geworden in den Hallen steter Ehrung“. Diese Worte des Zeitmaßes pflegen sonst auflösend zu wirkend. Entsprechend liegt der Fall bei Anfügungen mit einer Präposition:

„Der Kummer um dieses blumenschweren Frühlings zu rasche Welle“ oder „Schimmer von eben morgenroten Welten“.

Nach diesen Beispielen der Sparsamkeit bedarf es nur eines Hinweises, daß auch sonst oft der Artikel abgestreift wird, daß das Relativum, ja gelegentlich auch die Negation im paarig gegliederten Satz nicht wiederholt wird, bis auch hier wieder Unklarheit eintritt, wenn es heißt:

„Wirbel uns aus niedrer Zelle  
sternenan entführt geschwind:  
deinesgleichen in der Welle,  
in der Wolke, in dem Wind?“

Ich vermute, daß der Sinn sein soll: denn werden wir nicht deinesgleichen sein, wenn wir aufgelöst sind in Welle, in Wolke, in Wind?

Und doch möchte man auch hier der Sparsamkeit, die Dunkelheiten schafft, danken: allzu reizvoll ist es, an diesen Klippen zu klimmen, in diese Abgründe prüfend zu schauen. Jede Fahrt bringt neuen Gewinn, neues Glück durch Fernblick und Messen der Kräfte.

Eine Ausnahme erleidet dies Prinzip der Sparsamkeit: schon im ersten Teil war erwähnt, daß das dritte Buch „Gezeiten“, das von der Liebe des Dichters handelt, reicher, in Wortwahl und Verbindung getrage-

ner und inniger ist (abgesehen etwa vom zehnten Lied: So holst du schon geraum...). Konnte hier sich der Dichter nicht gleiche Gewalt tun wie sonst? Verhinderte die Fülle persönlichsten Erlebens eine Härte gegen die Form, wie er sie sonst geradezu asketisch übt? Wahrlich, stärker als alle Wortinhalte spricht diese schwellende Formenschönheit von der Ungeheuerlichkeit seelischer Erschütterung, da sie noch beim Gestalten fortwirkte. Als der Dichter diese Gesänge schuf, ward er noch immer nicht völlig Herr seiner Gefahren. (Ähnliches läßt sich vielleicht auch von Teilen des VI. Buches sagen.)

Solche Beobachtung mag uns den Mut stärken, durch sorgfältiges Nachfühlen des Stiles inniger an das Erleben und letzte Zittern der Seele des Dichters heranzukommen, als durch biographische Untersuchungen und Briefdokumente, in denen doch jedesmal eine neue Verkleidung geübt wird.

Eine starke Akzentuierung war durch diese Freilegung der Tempelworte von dem Schutt der Alltagsprache erreicht. Ein weiteres Mittel, den Reiz einer Gruppe von Gebäuden zu steigern, ist geschickte Unterbrechung und Abwechslung. Das Auge sieht die Flucht der Fassadenlinien doch als Ganzes, wenn auch hie und da steile Pappeln kräftig gegenstreichen.

So wird das Monotone der Dreigliederung unterbrochen:

„Von einer ganzen Jugend rauhen Werken  
ihr rietet nichts, von Qualen durch den Sturm  
nach höchstem First, von fährlich blutigen Träumen.“

In ähnlicher Weise wird eine paarige Gliederung gestört:

„Sie... trug das Rätsel  
verborgner Ahnung und verflackte Schimmer  
mit sich von morgenroten Welten.“

(Ähnlich IV, 11, 16; V, 5, 7.)

Einen besonderen Ton erhält das Hauptwort durch  
Mittelstellung: „Daß wir so planen, minnen, klagen  
— wir Vergängliche, als ob wir immer blieben.“

Zum Zweck einer Antithese finden wir eine merk-  
würdige Zerreißung der Glieder in folgendem Fall:

„Die überragend Welten haun im Sinn,  
die Reiche kneten, stapfend durch das Land..“

„Im Sinn“ gehört vornehmlich zu „überragend“, ist  
aber als hohe Tätigkeit des Geistes der rohen Wirk-  
lichkeit „stapfend durch das Land“ durch die gleiche  
Endstellung wirksam kontrastiert.

Um eine doppelte Beziehung, ähnlich wie bei dem  
vorigen Falle, zu ermöglichen, lesen wir folgende eigen-  
artige Gruppierung:

„Wir schütteln unser Sieb,  
bis durch, was euch gemein  
von allen Schätzen trieb.“

Das ergibt den doppelten Sinn: bis hindurch-  
trieb von allen Schätzen, was euch gar nicht kostbar  
ist und ihr nicht als Schatz ansieht; und den andern: bis  
hindurch ist, was euch insgemein von allen Schätzen  
am meisten trieb und lockte.

Eine besondere Anfangsstellung mit nachgestellter  
Negation, die das Träumerisch-Zögernde mit plötzlicher  
Aufraffung malt, zeigt sich in folgendem Falle:

„Der oft sich erneuende  
nicht sei mehr der Schwur laut.“

Ich verweile bei diesen Dingen ausführlicher, weil sie am deutlichsten zeigen, eine wie sorgfältige Kunst hier zu uns spricht, weitab von naiver Unmittelbarkeit. Es ist frei schaltende Komposition, die nur in der Vollendung den Grad der Überzeugung und persönlicher Wärme erreicht, wie ihn schon unvollkommene naive Gebilde besitzen. Die Beispiele für diese Technik ließen sich noch häufen, auch das nachgestellte, unflektierte Adjektiv wäre in diesem Zusammenhang zu nennen. Es ist Linienkunst, wie wir sie in der Malerei etwa bei Hodler finden: Spannung durch Linienunterbrechung oder Liniendivergenz, Einheit der Linienführung trotz scharfer Abgeteiltheit, weil die verschiedensten Kräfte sich zusammenbeugen müssen, um einer Hauptkraft allen Schwung und alle Kühnheit zu leihen, um einer Linie stolzen Zug dem zusammenfassenden Auge zu bieten. Im unmittelbaren Gegensatz hierzu steht jene malerisch-naive Kunst, die Farbe, Dämmer und Licht hat, die ausfüllend ist. Diese Kunst aber ist zeichnend, die Kunst des Weglassens, des Aussparens. Das ist ihr negatives Prinzip. Sie hat aber auch ein positives des feierlichen Prunkes.

George gibt seinen Werken einen besonderen Schmuck durch Kostbarkeiten. Erlesene Worte, neue Wortverbindungen sind eingefügt in die künstlerisch beherrschte Komposition. Auch das erinnert an Tendenzen der anderen Künste, etwa an Klingers Beethoven, an die moderne Buchkunst.

Er bereichert den Wortschatz in dankenswerter Weise durch Erneuerung mittelhochdeutscher Wörter, ich nenne nur einige: Ewe (Zeitraum), Feuchte, Gierde,

gram, Heiltum, Mus (Speise), Selde (Glück), Schöne (Schönheit), Schrunde, Schrofte.

Aus dem Dialekt, aus der Gaunersprache sogar, füllt sich der sprachliche Satz mit eigentümlichen Prägnungen; hierfür einige Beispiele:

Arwe (Zirbelliefer), Gebräm, Gesäme, glau (flug), glinstern, Hamen (sackförmiges Fangnetz), Kasiller (Abdecker), Letten (Tonerde), Sponde (Ruhebett), Sprenfel (Gerste, die mit einer Schnur gebogen ist, zum Vogelfang), Wasen (Grasfläche zum Abziehen des gefallenen Viehs), zuckende Geschwele, zwiefeln (zweiteilen).

Ich bemerke noch, daß George den Ausdruck „Sprenfel“ wie Bogensehne gebraucht (II, 12), mit welcher Berechtigung kann ich nicht sagen.

Auch liebt er neue Formen und Konstruktionen, deren Wert nicht immer einwandfrei ist: das bemühte Volk (das von Mühen geplagte Volk), fodern, der nie furchende Riez, hoh, jug (jagte, dialektisch, auch bei Platen), neben (absolut gebraucht), seit (seitdem), des Siebten (Siebenten).

Eine andere Gruppe bilden neue Wortverbindungen, wie etwa: Bergeschlüpfe, Fahrfreude, Ferndunkel, Flutnacht, Folgermut, Fremdengeißel, Fahrnächte, Kronenstirnen, Sternenmilde, Stürmejahr, tagblind, Zeitenbiege, Zeitengezeter.

Unklar ist von diesen Neubildungen „Fahrfreude“; da nämlich George statt Gefahr „Fahr“ sagt und „fahr= voll“, ist nicht ersichtlich, ob es Freude am Fahren, Wandern, oder Freude an der Gefahr bedeuten soll. Beides hat im Zusammenhange Sinn. Auch hier erscheint wie schon früher die Vieldeutigkeit als Absicht.

Diese Art ist als wesenhafter Zug impressionistischen Stiles anzusehen.

Falsch ist die Wortverbindung „Fremdengeißel“, wenn sie, wie es den Anschein hat, bedeuten soll, daß die Fremden selber die Geißel des Landes bilden. Es kann dem Wort nach nur „eine Geißel, die die Fremden führen“ oder „eine Geißel, die die Fremden erleiden“ sein. Die Grenze ist fein, aber scharf. Auch hier zeigt sich eine Gefahr, die leichter zu nehmen wäre, wenn nicht gerade in jüngster Zeit falsche Wortverbindungen sich vielfach einschlichen.

Wie stark bei diesen Formungen die sentimentalisch-nominale Tendenz mitspricht, ist deutlich, selbst beim Verbum werden wir diese Art beobachten können. Das Verbum des naiven Dichters will an sich unbemerkt bleiben, es gibt den Hintergrund, die große Welt der Licht- und Wärmeströme, der vibrierenden Luft und des Schleiertanzes der Wasserdämpfe. Das Verbum des sentimentalischen soll bemerkt werden, soll ebenso hart umrissen dastehen wie das Nomen, soll Herrschaft üben mit grausamer Faust.

Es genügt, um dieses klarzulegen, nicht der Hinweis auf die Bevorzugung des einfachen, ungebräuchlichen Verbuns vor dem zusammengesetzten, gewöhnlich verwandten. Das ist auch Art der naiven Dichter. Und doch zeigt sich eine gewisse Härte selbst hierbei. Man vergleiche bei Goethe:

„Füllest wieder Busch und Tal  
still mit Nebelglanz,  
lösest endlich auch einmal  
meine Seele ganz;“

indessen heißt es bei George:

„Da lud von Westen Märchenruf“ oder „Als ihn im Kampf des Türken Kugel warf“ oder „der Hafen, der alles Glück des Landes saugt“ oder „Nicht widert Staub.“

Größer wird die Härte, wenn ein Verbum seine Art verändern muß:

„Unser Geist dreht zum ernstesten väterlichen Angesicht“ oder „doch wer ihn wegen Sack und Asche höhnte, den schweigt er stolz“ oder „daß du mir Tage mehr als Sonne strahltest (hell machtest) und Abende als jede Sternenzone“ oder „der heut die Mitte tritt“ (der heut in der Mitte des Lebens steht) oder „Später gedenkt es euch kaum“ (Später erinnert ihr euch kaum).

Diese Fälle sind schon nicht immer ganz befriedigend, allzu gewaltsam für mein Gefühl sind aber Kuppelungen, bei denen ein Verb Subjekte verschiedenster Art tragen muß. Es erinnert dies an die bei den Gleichnissen erwähnte Schwäche mancher Hinzufügung.

So heißt es beim Goethe-Tag:

„Noch standen (1) plumpe Mauer und (2) würdelos Gerüst von Menschen frei und (3) Tag — unirdisch rein und fast erhaben.“

Die dritte Anfügung ist fast peinlich; wenn wenigstens das Verb in der Einzahl stände! Noch schwerer liegt der Fall im Sonnwendzug:

„Elfenbeinern starren unsre Leiber —  
in die Gluten und Schatten  
langen Feiertags getaucht, in Zierden  
die aus hangenden Bögen,  
Wand und Boden triefen, aus den Flöten  
und balsamischem Wein.“

Hier muß das Wort „Zierde“ und das Wort „triefen“ einen doppelten Wert tragen, zuerst sind die Zierden Lichtreflexe, glänzende Prächte, die die prangende Halle ausströmt, dann sind die Zierden Berausungen, die aus Klang, Duft und Schmecken kommen.

Das Fest für alle Sinne soll eine Einheit sein in dem einen Wort „Zierden“, und die Empfindung des Überflusses in allen Sinnen soll durch das eine „triefen“ verkörpert werden.

Ich nannte diese Art für mein Gefühl peinlich, es ist der Sieg der blassen Abstraktion über die Sinnlichkeit. Das äußere Zusammenbiegen der widerstrebenden Elemente ist über das innerlich Mögliche hinausgegangen, statt der starken inneren Gebundenheit, die sonst als schönste Frucht reifte, ist die Folge innere Zerfetzung und Disharmonie unter trügerischer Hülle der Geschlossenheit.

Manchem mag solche Kritik pietätlos und unreif erscheinen; ich meine, je tiefer die Abgründe sind, in die George schaut, desto höher muß er wandeln, je schärfer er an den äußersten Rand tritt, desto freier von Wahn und Nebel, desto königlicher muß seine Stirn sein.

George wurde gewürdigt, mit immer größeren Gewalten ringen zu dürfen:

„Die Siege laden ihn nicht ein,  
sein Wachstum ist, der tiefbesiegte  
von immer Größerem zu sein.“ (Milke.)

Wer wird nicht den Mann mit den größten Versuchungen für den größten Kämpfer halten und ihn um solcher Fülle der Not am höchsten verehren müssen?

Wir haben ja seine Gefahren kennen gelernt, die übergroße Willenskraft, die auch noch Dinge deutlich will, die doch nur dunkle Klüfte weisen; sie heischt von sich selber: Abstand nehmen auch von den trau-  
testen Dingen der Heimlichkeit, um doch nachlassen zu müssen den schwersten, letzten Erlebnissen der Liebe gegenüber: hier wick auch dieser stolze Wille. Daß diese Kraft, die oft so Hohes leistet, bisweilen zur Will-  
für, Härte, ja Grausamkeit, zur Überspannung und Selbstüberschätzung führt, sahen wir eben.

Es ist fast indiscret, diesen Enthüllungen, die, dem Dichter unbewußt, dem Beobachter sich bieten, nachzu-  
spüren, und es möchte häßlich wirken, wenn eitle Neu-  
gier daran rührt.

Doch wer mit der Liebe zum äußersten Sehnen des Dichters, mit der Liebe auch zu seinen Gefahren, ja mit doppelter Verehrung um dieser willen sich naht, der wird dem Willen des Dichters noch am gerechtesten werden und ihn an sich selber erfüllen.

### III.

## Zur äußeren Komposition.

George hat das siebente seiner Hauptwerke den Siebenten Ring genannt. (Hymnen 1890, Pilgerfahrten 1891, Agabal 1892, die Bücher der Hirten und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten 1895, das Jahr der Seele 1897, der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel 1899.)

Es würde hier zu weit führen, zu zeigen, wie gleich den Wandornamenten in der Kuppel eines Domes sein Gesamtwerk sich Kreis auf Kreis erhöht und verklärt, wie jeder Ring in sich eine große Einheit darstellt, und wie wieder diese sämtlichen Ringe untereinander ein harmonisches Ganzes bilden. Wir sind hier „zur Ruhe des siebten“ (Maximin 13) gelangt.

Im ersten Teil war der Inhalt der sieben Bücher des Siebenten Ringes angedeutet, wir erinnern uns ihrer harmonischen Geschlossenheit: Eingang und Ausgang bilden historische Kulturprobleme, in denen der

Dichter mitwirkend sich einen eigenen Platz schafft. Im zweiten Buch verallgemeinern sich die Wirklichkeiten zu den nackten Wechselkräften der Kultur, näher heran steigt die Flut zur letzten Höhe des innersten Heiligtums, gerade wie im sechsten Buche die Welle von dieser Höhe abflutet zu den allgemeinen Gebundenheiten. Im dritten Buch redet die Not der Liebe, der die letzte Erfüllung mangelt, im fünften die Not der Abhängigkeit und Bedingtheit, die doch nur im Traume gelöst wird. Das vierte Buch ist Mitte und Gipfel: wirkliche Erfüllung im — Unerfüllten.

Dem ausgeglichenen inhaltlichen Gewicht entspricht eine merkwürdige formale Gleichartigkeit. Ein Blick auf die Inhaltsübersicht am Schluß macht stutzig: die Anfänge der sieben Bücher fallen auf die Seiten: 5, 35, 65, 95, 125, 155, 185. Rechnet man das eingeschaltete freie Blatt und das Blatt mit dem Thema ab, so entfallen auf jedes Buch 28 Seiten. Schon hier beginnt die Sieben-Zahl eine Rolle zu spielen, die noch über die im Titel zuerteilte hinausgeht, aus dem Siebenten Ring wird der Ring der Sieben. Das erste, zweite und fünfte Buch enthält je 14 Gedichte, das dritte und vierte je 21, das sechste 28 und das siebente 70. Es sind also 112 Gedichte auf 168 Seiten in den sechs ersten Büchern, 182 Gedichte auf 196 Seiten im Ganzen. Ich erwähne solche scheinbaren Kleinigkeiten, die manchem verächtlich sein mögen, weil sie doch wohl dem Dichter wichtig sein mußten, da er sie so beachtete, und weil dieser Nachweis der äußeren Kürze der inhaltlichen Konzentration entspricht.

Man möchte über das ganze Werk das Motto setzen, das George dem Gedicht „Algabal und der

Hyder“ voranstellt: „Das Gleichgewicht der ungeheuren Wage.“ Das betrifft nicht nur die spezifische Schwere der einzelnen Teile, die so harmonisch geordnet sind, sondern bezeichnet überhaupt das vollkommene Entsprechen von Inhalt und Form, die hier nicht schmerzlich auseinanderklaffen und durch den „guten Willen“ des Dichters versöhnt werden müssen, sondern derart eine Mischung, vielmehr eine Verbindung im chemischen Sinne eingegangen sind, daß aus zweien ein neues drittes geworden. Es ist das vielleicht die wünschenswerteste Erneuerung hellenischen Geistes, der die reine Scheidung von Körper und Geist, von Inhalt und Form nicht kennt, dem die Idee noch sinnlich lebendig und die Materie geistig bewegt ist.

Es kann hier der Nachweis erspart bleiben, wie sorgfältig die metrische Technik geübt ist. Nur einige Notizen mögen noch als bemerkenswert erwähnt werden.

Von 182 Gedichten sind 146 durch den Reim gebunden und 160 strophisch gegliedert (wenn man III, 6 hinzurechnet).

Einmal ist neben dem Reim die Assonanz verwandt (VI, 28). Von der Alliteration wird ein sparsamer Gebrauch gemacht. Der regelmäßige Wechsel von Hebung und Senkung, jambisch oder trochäisch, der die häufigste rhythmische Form darstellt, ist oft geschickt in seiner Einförmigkeit unterbrochen, zuweilen wird er daktylisch beschleunigt. Der stolz=ehrende anapästische Anstieg wird einmal, Melchior Lechter zur Feier, verwandt. Freie Rhythmen fehlen. Es entspricht dieses alles nur der beherrschten und zielsicheren Art Georges.

Gelegentlich laufen dabei Härten unter. Und auch das ist nach dem Früheren notwendig. So z. B. in dem

dritten Gedicht des dritten Buches, wo wir daktylisch lesen sollen: „Wange schon“ oder „empor aus dumpf.“

Eine Beobachtung ist vielleicht noch von Interesse: warum entbehren einige Gedichte der Überschrift? Es sind 31, aus dem dritten Buch 13, aus dem sechsten 18. Wir erinnern uns der auffallenden Änderung im Stil, die wir im dritten und auch im sechsten Buch bemerkt hatten, weil des persönlichsten Erlebens nachzitternde Blut die sonst geübte Selbstbeherrschung lockerte. Es ist hier also die ungenannte Überschrift „Stärkstes Erleben“, Erleben, das noch Leben saugt aus dem Ich, das mit dem Herzblut noch in Verbindung steht, das noch nicht mit eigenem Namen ein Kind in der Ferne sein darf.

Manche dieser letzten Bemerkungen mögen schon allzu nahe an philologisch-statistischer Untersuchung liegen, sie sind unentbehrlich zur scharfen Einzeichnung des Dichters in eine Zeit künstlerischer Anarchie.

Durch welches Gleichnis werden wir abschließend Georges Werk und Art am besten deutlich machen?

Wir stehen in einem riesigen Dom. Aus den Dimensionen der Wände, der Kuppel ahnen wir die Gigantik des Ganzen, das uns der Schmuck und die Gliederung des Innenraumes verbirgt. Georges Seele ist dieser Dom.

Und seine Werke sind die kostbaren Mosaiken, die die Wände schmücken. Steinchen für Steinchen hat bewußt komponierende Kunst eingesetzt. Wir sahen genauer den obersten Ring. Die stilisierten, überlebensgroßen Gestalten schauen von oben herab, wenige seltene Farben köstlichen Kontrastes sind gewählt, jede abschließende Linie ist eingefaßt mit einem Rand trennen-

der Steinchen zur klaren Sonderung. Die ganze Fülle von Ich und Welt blickt uns zusammengeschaüt in einigen Bildern magisch-faszinierend an. Und über der unendlichen Harmonie aller Ringe, Farbentöne und Gestaltungen vergessen wir die nahe Herbeheit mancher Willfür.

Andacht, Verehrung und dankender Jubel der zitternden Seele erfüllt uns: „schon weil du bist, sei dir in Dank genahrt.“