

Remy de Gourmont und das geistige junge Frankreich

Autor(en): **Lang, Siegfried**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **16 (1915-1916)**

PDF erstellt am: **31.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-917259>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

REMY DE GOURMONT UND DAS GEISTIGE JUNGE FRANKREICH

„Auch jetzt noch ist Frankreich der Sitz der geistigsten und raffiniertesten Kultur Europas und die hohe Schule des Geschmacks! Aber man muss dies „Frankreich des Geschmacks“ zu finden wissen. Wer zu ihm gehört, hält sich gut verborgen: es mag eine kleine Zahl sein, in denen es leibt und lebt, dazu vielleicht Menschen, welche nicht auf den kräftigsten Beinen stehen, zum Teil Fatalisten, Verdüsterte, Kranke, zum Teil Verzärtelte und Verkünstelte, solche, welche den Ehrgeiz haben, sich zu verbergen“ . . . so schrieb Nietzsche um 1885, und auch später hat es nie an jener „Ehrfurcht vor der kleinen Zahl“ gefehlt, die „eine Art Kammermusik der Literatur ermöglicht, welche im übrigen Europa sich suchen lässt“. — Nur, der Heinesche Skeptizismus, der Schopenhauersche Pessimismus jener Generation, die Nietzsche meinte, verflog und machte im Verlauf des ausgehenden Jahrhunderts einer leidenschaftlichen Hingabe an Farbe und Form, an psychologische und artistische Experimente Platz, während man sich gleichzeitig den Einflüssen der russischen und englischen Dichter aussetzte und so an Gefühlsweite und Einblick gewann. Der große Vermittler und Anreger war diesmal — nach Taine — eben *der* deutsche Philosoph, welcher den Franzosen viele von seinen unmittelbarsten Belebungen verdankt und mit dessen Sätzen unser Artikel beginnt.

Diese Sätze behielten ihre Geltung; bis vor kurzem war Paris unbestritten der geistige Hochofen Europas, und es wird höchst wahrscheinlich auch ferner seinen Rang behaupten. Immer wieder gab es junge Franzosen, die, ob Symbolisten, Nationalisten, Royalisten, Mystiker, Bergsonianer, wie ehemals den Hang und den Ehrgeiz hatten, sich zu verbergen, unabhängig, abhängig allein von dem Dogma zu dem sie schwuren und dessen sie sich, als echte freie Geister, wenn es Not tat, jederzeit ohne Verlegenheit zu begeben vermochten. Abseits von der breiten Erfolgstraße der Akademien und Universitäten, aber mit dem Stolz der Verantwortlichkeit für ihr Erbe, zerstreut in Gruppen, die sich oft bekämpften, bildeten sie eine Innung, die sich über dem Staate fühlte, eine *ecclesia militans* der lateinischen Tradition. Der spielerische Ernst

ihrer Theorien und Manifeste, die fröhlich-pedantische Ironie, mit der sie innerhalb der einzelnen Kreise sektiererhaft neue Spaltungen veranlassten, ist doch durchwegs getragen von einer noch immer blutvollen, geheiligten Überlieferung. Und dieses sie alle wiederum vereinigende Band wird nie und nimmer erschaffen.

Seit den Tagen der Romantik trug die Mehrzahl der bemerkenswerten Schriftsteller und Dichter eine aristokratische Haltung zur Schau — mögen sie sich mehr als Aristokraten des Geistes oder des Herzens, oder als „intellektuelle Sozialisten“ gegeben haben. Dieses war auch die Haltung der Vertreter der französischen Malerei, an deren führende Stellung im 19. Jahrhundert wir hier nicht zu erinnern brauchen. Ihre Kunst war nicht mehr die Kunst, die Triumphbogen schmückt und den Staat in der Phrase verherrlicht. Sie wendete sich nicht an die, sondern an den Beschauer. Jene andere Richtung blieb den Akademien und den Prix-de-Rome-Jägern vorbehalten. Und diese Unabhängigen waren durchaus nicht immer solche, die es sich leisten konnten. Auch führte, rein aus Temperament, von den Impressionisten mancher ein Vagabundenleben, und die Vorstellung eines offiziellen „Professor Cézanne“ müsste grotesk anmuten. Aber die eigensinnigen Malerköpfe, so gut wie die sich mit orphischem Duft umgebenden Literaten, leitete, vielleicht ohne dass sie es wussten, die eingeborene Erkenntnis: dass die Menschen erst dann zur wahrhaften Republik reif sind, wenn sie innerlich alle Aristokraten geworden, und es weder Furcht noch Herrschsucht mehr unter ihnen gibt. Eine solche Gemeinschaft würde nicht nach Ausbreitung in der Materie streben, sondern danach, dass das Leben des Einzelnen *intensiver* werde, und das erste Erfordernis zu diesem Ende ist die Ausbildung und Differenzierung der Sinne. Darum lebten so viele von den besten Künstlern Frankreichs abseits in manchmal recht ärmlicher Stille, um sich selber besser belauschen und überwachen zu können. Man mag daher auf das, was das französische Schrifttum und die Künste um die Wende des 19. Jahrhunderts hervorbrachten, wohl noch mit mehr Recht, als Nietzsche in seiner Zeit, die zusammenfassende Bezeichnung „Kammermusik“ anwenden; gemeint ist damit eine Produktion, die auf Durchgeistigung, Verinnerlichung und Qualität gerichtet blieb, und welche in der Folge von einer neuen Blüte der wirklichen und eigentlichen Kammermusik gekrönt wurde.

Nur seiner Lehre getreu zeigte sich Henri Bergson, zu dem viele seiner jungen Zeitgenossen als zu ihrem Meister aufblicken, in seinem Protest am Anfang des Krieges. Wer wie er der „Spontanéité“ das Wort redete, der musste in einem auf Quantität und Unterdrückungswillen bauenden System, in der gigantischen Organisation der im Norden aufgespeicherten und nun losbrechenden mechanisierten Energien ein Phänomen zweiten Ranges erkennen, welches durch unablässige Addition allerdings furchtbar geworden war. In einem solchen Denker ist die Weisheit des Laotse: „Das Allerweichste auf Erden überwindet das Allerhärteste auf Erden“ schaffend lebendig.

Neben den Intellektuellen und den Künstlern, die nur auf Vervollkommenheit ihrer Mittel oder auf die präzise Wiedergabe ihrer Gedanken sahen, fanden sich andere, geneigt, alles dieses der Idee der Veredelung der menschlichen Verhältnisse unterzuordnen. Als veraltet verworfene Begriffe wie Vaterland, Freundschaft, Familie und Ehe, deren man sich aus Hass des „Bourgeois“ eine zeitlang entwöhnte, entdeckte man plötzlich als neue und köstliche Realitäten. Wir erinnern an Charles Péguy und Romain Rolland, oder an einen Dichter wie Henri Franck. — So vieles war da und so vieles war vorbereitet — da kam der Krieg.

Für den Intellektuellen, welcher Paris ohne eingeweihten Führer zum erstenmal besuchte, war es schwierig, von den doch vorhandenen literarischen Gruppen und ihren oft ephemeren Publikationen Kenntnis zu erlangen. Zwanglose Zusammenkünfte wie die Literatenabende in der „Closerie des Lilas“, wo Paul Fort mehr oder weniger präsierte, gaben gerade über die Besten unter den Jüngsten wenig Aufschluss; über einzelne von ihnen konnte man bei den aufgeweckten unter den Akademikern immer noch mehr erfahren als bei der Bohème. Andere Gruppen, die der Zufall zusammengewürfelt, hatten über sich selber wenig mitzuteilen; sie standen in loser Verbindung mit Kreisen und Richtungen, die bereits kräftig bestanden und Schule machen konnten, so der kurz vor dem Krieg erst zu Wort kommende und nun verwundete Blaise Cendrars und seine Freunde, die zu den Ausläufern des Symbolismus und den im *Mercure de France* vorwaltenden Tendenzen in Beziehung gebracht werden mussten.

Als große Inseln unter den kleinen und den Eintagsinseln in

dem Gewimmel wurden natürlich solche, die durch die Jahrgänge ihrer Zeitschriften bereits der Geschichte angehörten, beachtet, offiziell gebilligt und auch im Ausland bekannt. Der mit eigenem Verlag arbeitende *Mercure de France* konnte von Anfang an als geschlossene Macht auftreten. Die unter dem Prinzipat von Charles Maurras seit 1900 erscheinende *Action Française* erregte mit der schon durch Bourget vorbereiteten Lehre vom „integralen Nationalismus“ Aufsehen mehr in akademischen als in politischen Kreisen. Ähnlich erging es dem Nationalismus des Begründers der *Cahiers de la Quinzaine* Charles Péguy, dessen religiöses Bedürfnis aus der Gefühlssphäre volkstümlicher Frömmigkeit seine Nahrung holte, während die Nationalisten und Royalisten um Maurras die Kirche als Organisation bewundern.

Am 5. September 1914 verloren die *Cahiers de la Quinzaine* ihren Führer: Charles Péguy ist gefallen in der Schlacht bei Meaux. Am 29. September 1915 verlor der *Mercure de France* einen seiner Begründer, der die lebende geistige Buchführung des Unternehmens gewesen, verlor das französische Schrifttum einen Geist, in dem sich alle Bewegung von 1870 bis 1914 spiegelt.

Mit der Feder in der Hand ist Remy de Gourmont gestorben, ein „homme de lettres sans peur et sans reproche“. Seine letzte Arbeit war ein Artikel für die Zeitung *La France*, überschrieben mit dem Titel „*Reims*“.

Remy de Gourmont ist zum öftesten als „Symbolist“ angesprochen worden, und wer es sich näher bringen will, wie die Bekenner des symbolistischen Dogmas vor bald dreißig Jahren schrieben und dachten, mag sich in dieses Autors erstem Roman *Sixtine* (1870) und in *Les chevaux de Diomède* die genussreichsten Anregungen holen. Den genannten folgten Beispiele von noch reinerer Form in Vers und Prosa: die *Litanies de la Rose*, *Lilith*, *Le Fantôme*, *Fleurs de Jadis*, *Hiéroglyphes* und das dramatische Gedicht *Théodat*, welches zur selben Zeit wie die *Blinden* Maeterlincks im Théâtre d'Art seine Aufführung erlebte. Aber das Werk de Gourmonts ragt weit über die festgelegten Bezirke literarischer Glaubensbekenntnisse hinaus; denn in allen Gebieten menschlichen Wissens war dieser vielseitige Geist gelegentlich zu Gaste. Und was ist, was war eigentlich der Symbolismus?

De Gourmont selber formulierte ihn später etwa als den „Sub-

jektivismus des imaginativen Vermögens“. Jedes Gehirn verwandelt die Formen der Umwelt nach eigenen Gesetzen und gibt sie im Kunstwerk gesteigert, das heißt aber „symbolhaft“ wieder. Bild und Klang sind, mehr als in jeder andern, die Elemente der symbolistischen Dichtung. Reim und Wortklang zwingen die Bilder in ihr Gefolge, das Bild wiederum wird sichtbare Melodie. Man wollte im Symbolismus eine Weiterentwicklung des malerischen Stils der Romantik sehen. Jedenfalls gibt das symbolistische Gedicht vor allem Aufschluss über die Sinnlichkeit (*sensibilité*) seines Urhebers, während es Dialektik und gedankliche Reflexion vermeidet. Willkommen aber sind ihm Kehrreim und Alitteration und alle Mittel musikalischer Nüancierung; Tropen und Metaphern sind sein lebendiges Brot.

Im Anfang der symbolistischen Dichtung des 19. Jahrhunderts stehen die Engländer, welche der professeur d'anglais Stéphane Mallarmé so wohl kannte, steht Coleridge und der ihm innerlich verwandte, von Mallarmé stückweise übersetzte Amerikaner Edgar Poe. Beide gebrauchten die genannten Mittel mit fast abstrakter Methode, aber sie wirken in ihren Gedichten mit unerhört suggestiver Kraft.

Freilich, die französischen Symbolisten neigten sich mehr der besonnenen Außenwelt zu als jene zwei düstersinnigen Magier; überhaupt darf der Begriff „Symbolisme“ — und das gilt von allen französischen Schlagwörtern — nicht zu eng gefasst werden. Auch hier ging der einzelne Künstler in seinem Tun und Lassen den ästhetischen Einschachtelungen voraus. Henri de Régnier, der uns Legenden entrollt, die wie zartgetönte Teppiche anmuten, das Analogienspiel eines Saint-Pol-Roux nicht minder wie der Traumgärtner Albert Samain, und wieder die apokalyptisch bildergesättigte Dramatik eines Paul Claudel werden heute zum Symbolismus gerechnet. Es gibt, dessen waren sich vor Baudelaire schon Rousseau und Chateaubriand bewusst, einen Symbolismus der Landschaft; einen Symbolismus der Farbe, des Rhythmus, des einzelnen Wortes. Nicht darum handelt es sich, dass diesen Faktoren ein Sinn untergelegt werde, dass sie etwas anderes, etwas „Ideelles“ bedeuten sollen; sondern darum, dass sie im Augenblick ihres Auftauchens als etwas Einmaliges und Neues empfunden werden und erschüttern.

In Remy de Gourmont waren Erkenn- und Schaffenstrieb gleichermaßen mächtig, was den wahren Enkel der Renaissance verrät. Während alle Kulturen ihm kostbares Gebilde für den Schmuck und Prunk seines Stils überlassen müssen, zerlegt er den seltenen Stoff — und wäre er aus lauter Seele gewoben — und erforscht ihn nach Ursprung und Wirkung. Wohl nicht ohne alle Ironie gab er seinen Zeitgenossen die Früchte solcher Untersuchungen in *Le Latin mystique* und in dem zu diesem Zweck von ihm gegründeten *Ymagier* (1894—1896) hin. Man mochte daraus ersehen: gar so etwas Neues war der Symbolismus nicht. Remy de Gourmont beschloss mit diesen Studien seine symbolistische Periode, während nicht wenige von seinen Schülern sich auf der Bilderjagd gänzlich in symbolische Scholastik verließen.

Aus jener Zeit behielt Remy de Gourmont den Kult des Wortes bei, die Vorliebe für die Genüsslichkeit des Wortes, wie sie vielleicht am auffallendsten in seinen *Litanies de la Rose* zutage gebrochen war. „Ich wüsste keinen Schriftsteller, welcher so wie er den Eindruck hinterläßt, mit Liebe zu schreiben, über die schmiegsamen Formen einer Periode hinzustreicheln und Wortdiamanten in ihrem vollen Glanze aufleuchten zu lassen,“ sagt Francis de Miomandre von ihm. Und in der Tat, die genannten Dichtungen, gleich wie die *Proses moroses* und die *Histoires magiques* sind alle lediglich geschrieben mit Rücksicht auf den Stil. Vorgänge oder „Handlung“ gibt es darin nicht, und auch das meist außerordentlich feine Psychologische verschwindet, kaum dass es sich blicken ließ, mit den Personen wieder unter zärtlichem Detail und dem Rankenwerk und Filigran der Worte. Remy de Gourmont gestand einmal: „Ich liebe die Worte um ihrer selber willen, wegen ihrer persönlichen Ästhetik deren ein Element ihre Seltenheit ist; ein anderes ist ihr Klang, das Wort hat eine durch die Konsonanten bestimmte Form; einen Duft, den wir aber bei der Abkräftigkeit unserer Vorstellungsorgane nur unvollkommen wahrnehmen.“

Doch wiederum meldet sich der Forscher und Denker und drängt den Dichter beiseite. Die Beziehung von Wort und Idee treibt zu immer neuen Betrachtungen an. Die *Esthétique de la langue française* gibt Auskunft über die Wandlung der Worte und ihres metaphorischen Gehaltes unter der Einwirkung der Idee. *La Culture des Idées* untersucht die Entstehung der Worte wie der

Ideen und zerlegt beide in ihre Elemente. Es gibt — und hierauf legt auch Bergson Gewicht — bekanntlich bereits fertige Ideen; sie trügen uns nicht weniger als die Worte; denn sie sind ebenso metaphorisch geworden und nun nicht selten die Träger eines ihnen ursprünglich entgegengesetzten Sinns. Insbesondere sind die moralischen Vorstellungen unter solchen Wandlungen des Sinnes entwertet worden, was das Buch *Le Chemin de Velours* mit vieler Schärfe verfolgt. In *Le Problème du Style* sucht Gourmont die unbewusste schöpferische Tätigkeit und den Stil als physiologisch bedingt zu begreifen.

Alles das wird vorgetragen mit einer Klarheit und Einfachheit, die manchenmal an Pascal erinnert, und zu denen nur Selbstzucht und Strenge dem zum Paradoxen neigenden Künstler verhalten.

Zwischen 1900 und 1903 ist Gourmonts Tätigkeit eine vorwiegend kritische. Es ist die Zeit, wo er neben den *Epilogues* im *Mercure de France* zahlreiche Aufsätze in und außer Frankreich veröffentlicht und Blätter wie *La Dépêche de Toulouse*, *La France*, *Le Temps* und die *Nacion* in Buenos-Aires mit seinen Ideen beschenkt. Man könnte seine Art, einen Gegenstand bald zu umkreisen, nun zu streifen, nun zu durchdringen, mit der Montaignes vergleichen. Alter Satzungen und Vorurteile sucht er sich zu entledigen. Der Einfluss Nietzsches wird sichtbar bestimmend. Remy de Gourmont tritt in seine positivistische Periode ein.

Irgendwo gibt es Gewissheit und Wahrheit; so gibt es auch dauernde Werte; es gibt eine geistige Hierarchie; vor ihr macht der Ironiker Halt. Remy de Gourmont gründet mit Edouard Dujardin, dem Biologen Georges Bohn und dem Ethnographen Arnold von Gennep die *Revue des Idées* und erbittet die Mitwirkung erster wissenschaftlicher Autoritäten. „Das Mikroskop unter dem Auge, die Sonde in der Hand entdeckt er für sich die Naturwissenschaften.“ So zeichnet ihn Louis Dumur. Im Jahre 1903 erschien *La Physique de l'Amour*. Kein theoretisches Spiel vermochte ihn mehr zu befriedigen. Alle Gegenstände und Disziplinen, denen bis dahin seine Aufmerksamkeit gegolten, ließ er nun über den Boden der Erfahrungswissenschaften an sich vorüberziehen. Die drei Bände der *Promenades philosophiques* und die fünf der *Promenades littéraires* erfüllt diese Betrachtungsweise. Sein Stil wird gehaltener und herber, und de Gourmont zieht nun die

großen „Fruchtbaren“ Chateaubriand, Flaubert und Balzac den „morbiden“ Dichtern vor.

Dann, 1906, folgt eine wundervolle Dichtung: *Une Nuit au Luxembourg*. Christus oder doch ein christlicher Genius nimmt teil am Reigen der Naturgötter und Faune. Eine Mythologie wird hier aufgerufen, welcher die alten atomistischen Systeme Epikurs und Demokrits zugrunde liegen — der Philosophie, die Gourmont wohl am ehesten entsprach; als ob in ihm plötzlich der Geist der Holbach und de la Mettrie erwachte, man atmet die Luft des 18. Jahrhunderts. *Un cœur virginal* (1907) ist ein kleines psychologisches Kabinettstück.

Remy de Gourmont's politische Haltung lässt sich nicht auf eine Formel bringen. Im ganzen duldsam und liberal, kann er doch blitzen vor Spott, wenn es hinter einer Dummheit — der einzigen Sünde — herzujagen gilt. Er hatte etwas von jener Verachtung Baudelaires für die Plattheiten der Demokratie und des lärmenden Chauvinismus. Der eisenrasselnde Militarismus war ihm gleich zuwider wie der Revanche-Gedanke. Wenn aber, namentlich in seiner symbolistischen Periode, dann auch noch in *l'Esthétique de la langue française*, sein Witz sich in der Geißelung republikanischer Übelstände nicht genug tun konnte, so stand doch die pazifistische Idee, die er bei jeder Gelegenheit betonte, völlig mit dem Wesen des demokratisch-pazifistischen Frankreichs im Einklang. Und als dieses Frankreich zu den Waffen griff, war Remy de Gourmont kein überlegen spottender Weltbürger mehr, sondern ein entschlossener, seiner Sache gewisser Franzose. Keiner der Redner an seinem Sarge vergass, ihn einen guten Republikaner zu nennen.

Er prüfte die Erscheinungen der Tagespolitik, die Entdeckungen der Wissenschaften und was immer die Jungen und Jüngsten, oder die anerkannten Meister in Kunst und Dichtung hervorbrachten, war seiner Teilnahme gewiss. Die *Epilogues* und die *Livres des Masques* geben ein Bild der modernen französischen Literatur, wie man es anderswo vergeblich sucht. Es ist erstaunlich, wie oft er einen Autor schon in seinen Anfängen erkannte, wie manchem er nach wenigen Proben seines Talentes Weg und Richtung vorgezeichnet hat: von Symbolisten und andern nennen wir nur Claudel, Vielé-Griffin, Verhaeren, Régnier, Mauclair, Gide, Laforgue, Jammes, Paul Fort, Barrès, Schwob, Moréas, Saint-Paul-Roux,

Georges Eeckhoud, Alfred Valette . . . die Namen genügen, um uns auch von dem Kritiker de Gourmont die beste Meinung beizubringen, aber man lese *Les Livres des Masques*, und man wird sehen, in wie hohem Grade de Gourmont den Anforderungen, die Wilde an den Kritiker stellt, entspricht.

Amt und Ehrgeiz eines solchen Kritikers ist die Übertragung eines Kunstwerks in das Material einer eigenen Sprache, und sein Aufkommen setzt gefühlige und erzogene Leser voraus, wie man sie in größerer Zahl nur in Paris noch findet; ja, wenn Wilde behauptet: die Griechen waren ein Volk von Kunstrichtern, so scheint ihm diese Vorstellung erst in Paris recht lebendig geworden zu sein, denn nicht minder wie die Athener, glauben wir, sind „die Pariser“ zum Erkennen und Besprechen der Kunstwerke befähigt; wir dürfen nur nicht vergessen, dass es sich hier wie dort immer nur um eine Elite handeln kann, von der uns die Überlieferung berichtet, oder von der die Nachwelt erfahren wird.

Wie groß ist aber die Zahl solcher Athener in deutschen Landen oder in unserer alemannischen Schweiz? Und wie geht die deutschschreibende literarische Kritik im allgemeinen zuwege? Auch hier scheint der Nordmensch von der Sorge um seine Existenz nicht loskommen zu können: verstößt das Werk gegen die breite Unterlage seines Familiensinns, verherrlicht es nicht seine Leibesdichtigkeit oder seine ganz persönliche Sentimentalität, verlangt es, er möge von dem etwas abgeben, wenn er mitzuschwingen beanspruche, findet er darin nur Gestaltetes vor, statt seiner Leidenschaft, die er erwartete — denn die Leidenschaft des Spiels und der Freiheit ist ihm vielleicht auch ein wenig dank seiner wenig bekömmlichen Küche abhandengekommen — so rast er, dieser Ungläubige, der nur an Zentner und Pfunde glaubt, und die Kraft nach dem großen Lärm bemisst und nicht weiß, dass sich Gott leicht auch im Sonnenstäubchen verkündet. Er schlägt nach Schmetterlingen mit geballten Händen, blickt nach dem Kunst Ding hin durch die Brille metaphysischer Entrüstung, stellt jedesmal *die* Forderung, welche das Werk niemals erfüllen will noch kann, spannt es auf das Prokrustes-Bett akademischer Verhöre — hat *er* aber im Ausland gelernt und gibt vor „Qualitäten“ zu suchen, so wirkt er zumeist unwahr und verrät sich früher oder später, indem er, was er zu lieben vorgab, zertritt. Er bringt es mit aller Dialektik nicht weiter als zum Kunstpolizisten,

weil ihm zum schöpferischen Kritiker das erste fehlt: die Hand, die schon indem sie zugreift, gestaltet. Und er hat ganz dumme Einwände und Worte wie jenes dickflüssige von der „Gesundheit“, wo doch die Gelehrten nicht einmal darüber einig sind, ob nicht jedes Künstlertum, auch das Michelangelos und Beethovens, auf „Krankheit“, etwa eine chronisch-übermäßige Verflüchtigung und Sublimierung des Nervenlebens zurückgeführt werden müsse . . .

Nichts Gefährlicheres für den Kultur-Rezensenten als physiologische Täuschungen. Es war wirklich eine physiologische Täuschung, welche Herrn Karl Scheffler bewegen konnte, in *Kunst und Künstler* einen Sieger zu einem gefangenen Franzosen sagen zu lassen: „Wir Deutschen verdauen die Geistespeisen aus ganz Europa, wir Deutschen allein. Wir essen euch sozusagen geistig auf . . .“ Unter gleicher Konstellation befand sich damals Herr Professor Delius, der, nachdem er alle Völker in Europa faul befunden, in der Zeitschrift *Die Lese* erklärte, man habe von Rodin manches zu lernen, um nachher sein Werk „deutsch zu vertiefen und zu übergipfeln“. Rodins Werk ist fast durchweg so sehr Tiefe und Gipfel, als es nur je einem deutschen Bildner in seinen besten Stunden zu sein gelang. Im September 1915 erschien bei Diederichs eine Monatschrift *Blätter für deutsche Art und Kunst*, welche das *Kulturprogramm des kommenden deutschen Volksbewusstseins* entwerfen sollte. Der Verfasser des Heftes, Richard Benz, sieht die Entwicklung der deutschen Kultur durch die Hinwendung zu den Renaissancegedanken verhängnisvoll unterbrochen. Man möchte während der Lektüre seiner Ausführungen fragen, warum denn eine in sich gefestigte germanische Kultur sich von den Gedanken der Renaissance absorbieren ließ? Und man fühlt sich versucht, solchen Kulturrichtern die römisch-byzantinischen Pfeiler bloßzulegen, auf deren Dauerhaftigkeit sich die germanischen Institutionen bis heute verlassen haben.

Beachtenswerter als solche Stimmen, hinter denen sich allerlei Ratlosigkeit schlecht verbirgt, ist das Urteil des bedeutendsten zeitgenössischen deutschen Dichters, der, ständig in innerer Fühlung mit Frankreich lebend, darauf beharrte, dass, psychologisch erwogen, romanisches das germanische Wesen ergänzen und durchdringen müsse.

„Eur kostbar tierhaft kindhaft Blut verdirbt,
Wenn ihr's nicht mischt im Land von Korn und Wein.“

rief er ein halbes Jahr vor dem Kriege noch seinen „Nordmenschen“ zu. Er pries die „ewig junge großmütige Erde“ Frankreichs, die „Mutter der Fremden, Unerkannten und Verjagten“ und schloss das schöne Gedicht mit den Versen:

Wie oft noch spät da ich schon Grund gewonnen
In trüber Heimat streitend und des Sieges
Noch ungewiss lieb neue Kraft dies Flüstern:
Returnent Franc en France dulce terre.

Der literarisch interessierte Franzose weiß, dass es zu allen Zeiten zwei Wege gegeben hat: den Pfad nach dem Überraschenden, Erlesenen, verhältnismäßig Unfruchtbaren; daneben den durch die breiten Gefilde der Fruchtbarkeit, der notwendig mitunter ans Banale grenzt; es fiel ihm aber niemals ein, den einen gegen den andern auszuspielen. Dass im Augenblick der Vollkommenheit Goethe und Verlaine auf der gleichen Ebene stehen, ist unerlernbare Weisheit seines Blutes. Pariser Laufburschen und Ladenmädchen wüssten ungefähr zu sagen, warum Victor Hugo und Balzac große Dichter sind; in unterrichteter Gesellschaft jedoch würde es einem nicht vergeben, wollte man ihrer Bändezahl und Lebenstüchtigkeit wegen, die beiden auf Kosten Baudelaires loben. Solches verriete Mangel an Feingefühl und Ritterlichkeit. — Erst auf dem schmalern, dem weniger begangenen Pfade, kann der Kritiker seine Fähigkeiten beweisen, erst da wo es Schatten von Tönen und hörbar Funkelndes gibt. Wäre nicht ein anhaltendes Interesse für den Künstler und für den Kritiker-Künstler rege, und lebten nicht wachohrige Dilettanten durch ganz Paris verstreut, so vermöchten sich Interpreten wie: Maurras, Rivière, Mauclair, Suarès, de Miomandre, de Gourmont nicht auf der Höhe ihrer Charakteristiken zu halten. Die Dilettanten aber scheinen sich vom Kritiker und vom Künstler oft nur gradweise zu unterscheiden, oft nur einen günstigen Anreiz abzuwarten, auf den hin ihr eigenes Produzieren beginne. Und der Dichter büßt nicht an Würde ein, wenn er von heute auf morgen die Rednerbühne oder das Redaktionslokal zum Tummelplatz erwählt. Er kann jahrelang für Zeitungen schreiben, ohne dass der Künstler in ihm deswegen verkommt. Und dürfte man den Dichter und Kritiker Remy de Gourmont

nicht in des Wortes edelster Bedeutung einen Dilettanten nennen? Einen Liebhaber wie die Renaissance sie kannte? „Er wusste in unserer Zeit wohl mehr, als Pico della Mirandola in der seinigen wusste“, sagte von ihm einer seiner Freunde. Vergegenwärtigen wir uns, was dieser Geist umfasste: Zehn Sprachen waren ihm geläufig, ebenso die Geheimnisse der Chaldäer und der Kabbala, so auch alle Wendungen der modernen Forschung. Ein Philolog, Gelehrter, ein Lehrer der Theologie und Kirchengeschichte, ein Mystiker und Ausleger der Kirchenväter, ein Historiker hätte er werden können. All sein Wissen fußte auf sicherem Grund und — er war ein unvergleichlicher Schriftsteller.

Remy de Gourmont entstammte einer berühmten normännischen Bibliophilen-Familie. Zwischen 1492 und 1587 lebten Robert, Gilles, Jean, Jérôme, Benoist und François de Gourmont als Buchdrucker in Paris. Gilles gebrauchte zum erstenmal in Frankreich griechische und hebräische Lettern. Remy, geboren 1858, war leidenschaftlicher Bücherliebhaber seit seinem 20. Jahre. Von 1883—1891 bekleidete er eine Stelle an der Bibliothèque Nationale. Später überließ er sich ganz literarischen und philosophischen Studien. Unter dem Pseudonym Richard de Bury, eines Bibliophilen des XIV. Jahrhunderts, begann er seine Mitarbeit am *Mercure de France*. Er pflegte niemals literarische Kreise oder Kneipen zu besuchen. Man konnte ihm zufällig in einer Bibliothek begegnen oder ihn an einem Vorfrühlingsnachmittag bei den Bouquinisten am Seinequai hinschlendern sehen, im weichen Hut, das Halstuch bis unters Kinn. Das zerarbeitete Gesicht erinnerte an einen leidenden Soldaten. Es gab etwas in seiner Stirn, das an Diderot gemahnte und etwas Kräftigsinnliches, beinah Faunisches in den Mundpartien, was ihm einmal den Namen „Faun der Bibliotheken“ eingetragen hat. In seinem nicht sonderlich glücklichen Leben war er von höflicher Zurückhaltung. Er gehörte zu der Art französischer „Ästheten“, welche ihre Philosophie und ihre dichterischen Erlebnisse als geistige Vollauf genießen und kein Verlangen tragen, sie in vergrößerter Form in die Wirklichkeit versetzt zu sehen. Wenig will es daher bedeuten, dass de Gourmont einige seiner frühern Werke ungewöhnlich luxuriös drucken und in Kardinalspurpur binden ließ. Die geheime Loge derer, die lieber in Dachkammern verhungern würden, ehe sie für Geld schlechter schrieben als sich mit ihrem Ge-

wissen verträgt, ist in Frankreich heute sicher größer als irgendwo. Die Geschichte lehrt, wie oft Franzosen für eine Idee, scheinbar für eine Formel Gut und Blut und Leben eingesetzt haben. Aber hier irrt man: abstrakte Ideen gibt es für den Franzosen nicht. „L'intelligence, c'est de la sensibilité cristallisée“, so muss er seiner Art nach empfinden. Während der Nordmensch entweder in Wolken fliegt oder auf der Erde schleppt, geschieht beim Franzosen alles in einer mittleren Schicht. Innerung und Äußerung sind in seinem Wesen völlig verschlungen; sein Denken ist ein Leiben, was er hervorbringt durchgeistigter Leib. An dieses Wesen blieb Remy de Gourmont als Franzose gebunden, und darum glaubte er an die Eintracht unter den Völkern, glaubte bis zuletzt an die Möglichkeit eines Zusammengehens und Zusammendenkens mit Deutschland, überzeugt, dass „nur die geistig Verlorenen streiten“.

BASEL

SIEGFRIED LANG



DAS ALTE HAUS KLAGT IM ABEND

Von SALOMON D. STEINBERG

Als rings kein Haus noch stand,
Stand ich. — Irgend einer vor vielen Jahren
Ließ grobe Hölzer und Steine fahren,
Zwängte Wand neben Wand,
Legte aus vielen
Blanken Brettern Boden und Dielen,
Und hat nach schweren Wochen und Tagen
Sturmfest ein Dach über mich geschlagen.
Dann kam sein Sohn und dessen Sohn,
Und viele Söhne mit vielen Söhnen,
Mit vielen braunen und blonden und schönen
Frauen. Meine Winkel wurden vom lauschenden Wissen
Geheimnisvoll verdunkelt. Stand einer jäh vom Leid zerrissen
Hilflos an meine Wand gebogen,
Und kam einem anderen in den Arm geflogen
Blond ein Glück — über Nacht — dass er sang:

Alles rauschte und alles klang
Sonderbar in mir zusammen; mein weites Becken
Ward voll vom Jubel und voll vom Schrecken.

Da kam jene Nacht —
Weit im Land ward die Flamme entfacht;
Einer saß — und saß überall,
In den Äckern, auf den Wiesen — in den Städten hinter
Mauer und Wall

Und schlug mit kühlen und flinken Händen
Funken zu Flammen und Flammen zu Bränden.

Und die Männer rissen die Pferde vors Haus
Und rasten hinaus.
Die Mütter aber saßen in lichtlosen Stuben
Und gruben
Ganz bleiche Gesichter in Tücher und Kissen
Und wollten nichts hören und wollten nichts wissen;
Dann aber schleppten sie Kinder und Waren
Auf kreischende Wagen und sind fortgefahren
Und ließen mich stehen mit offenen Türen.

Nun tanzen die Winde auf meinen Stiegen;
Fremde, dürre Greise liegen
In meinen Zimmern
Und wimmern
Krieg sei über das Land gekommen.
Menschen drangen in mich und haben genommen
Was dieser und jener vor Jahren und Tagen
Andachtsvoll in meine Stuben getragen —
Und alles ist anders geworden, so weit ich sehe:
Ich stehe
Ganz wie am ersten Tag, da rings kein Haus noch stand
Allein im ausgebrannten Land —
Junge Menschen und junge Häuser liegen erschlagen. —
Warum ragen — warum nur ragen
Ich und die Greise in diese Zeiten,
Die Junge mit Leben und Sterben bereiten.

