

Edgar Poe und die neuere Dichtung

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1928)**

Heft 3

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759657>

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.

Edgar Poe und die neuere Dichtung

von Siegfried Lang

Edgar Poe wird hier aufgerufen, nicht als der Erfinder grausiger und abenteuerlicher Geschichten, die dem Detektivroman und dem wissenschaftlich phantastischen den Weg bereitet haben, nicht als der Seelen-Analytiker, der Kenner der Idiosynkrasien und « Komplexe » und, wie man sagt, Vorläufer der neuen fatalistischen Psychologie. Seine bizarre Logik, sein durchdringender « Schachspieler-Verstand », der einmal von mehreren hundert Geheimschriften alle entziffert hatte, bis auf zwei, bei denen er aber methodische Fehler nachweisen konnte, treten hier nicht ins Bild; so bleibt auch der Stolz seiner letzten Jahre, die Kosmogonie « Heureka », an deren Prämissen ihr Verfasser unerschütterlich glaubte, in welchem Werk er fast ehrfürchtig den krönenden Abschluß seiner Lebensarbeit erkennen wollte, außer der Betrachtung. – Ein mit dem nötigen Rüstzeug versehener, gleich Poe mit abstrahierendem wie mit dichterischem Vermögen begabter Geist, Paul Valéry, hat Heureka auf seinen theoretischen und wissenschaftlichen Gehalt untersucht und darin Annäherungen an die jüngste Relativitätstheorie und Vorahnungen der Ideen Boltzmanns und des Prinzips von Carnot gefunden.¹⁾

Doch es soll hier Poes gedacht sein, zunächst als eines der in merkwürdiger Mischung das verfeinert Seelenhafte nordeuropäischer Gemüthsart, das Erbe einer abklingenden idealistischen Epoche vereint mit dem rechnerischen konstruierenden Verstand des zur Herrschaft gelangenden Ingenieur-Zeitalters. Dieser Amerikaner aus normannischem und irischem Blut verteidigt das europäische Erbe inmitten einer utilität-besessenen, gedankenarmen, puritanisch moralisierenden demokratischen Umwelt, in der stoischen Haltung, wie sie ähnlich der fortschrittungsläufigen Baudelaire zur Schau trug, schneidend mit kritischer Schärfe, als deren Entsprechung sich zuweilen eine donquichottische Schwärmerei verrät und mit der den Positivisten immer beeindruckenden Vorführung eines beträchtlichen wissenschaftlichen Apparates. Wo er aber seinen Landsleuten entgegenkommt, da ist niemals er es, der klein beigegeben hat. Zwar erhalten sie was ihnen gehört, doch sie

¹⁾ Paul Valéry: *Variété*. (« Au Sujet d'Eureka ».) Editions d. l. Nouvelle Revue Française.

sind die Düpierten. Sie haben ihren Spaß, doch die Überraschung kommt nach. Er ist Mephistopheles, sie sind die Brüder in Auerbachs Keller.

Jenes Seelenhafte findet und gibt er selbst am reinsten im reinen Gedicht, in Dichtung, so wie er sie versteht. Es verbündet sich bei ihm mit einem Streben in Jenseitiges, oder in Sternennräume voll kristallinisch durchstrahlter blauer Nacht, in die Eros und Thanatos hinausweisen. Er schuf, in karg ihm zugemessenen Stunden, eine Anzahl Gedichte, deren musikalische und visionäre Einmaligkeit Tennyson und die Brownings betroffen machte, wie denn in Frankreich Baudelaire, der meisterliche Übersetzer seiner Prosa, diese Dichtungen für unübertragbar erklärte. Daß Mallarmé an die Möglichkeit glaubte, in einer reimlosen, von der Struktur und dem Tönenden des Originals völlig abweichenden französischen Umdichtung dem « Raben », dem damals berühmtesten Poe'schen Gedichte, gerecht zu werden, man vernimmt das heute mit Staunen.

Im Gedicht das nichts weiter ist als Gedicht, diesem Gedicht, « geschrieben nur um des Gedichtes willen », wünschte Edgar Poe sein Unsterbliches ausgesagt zu haben, da es Edleres auf Erden nicht gebe. (. . . that under the sun neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified, more supremely noble than this very *poem per se* . . .). Wie diese Dichtung beschaffen sei, darüber gibt er den erwünschten bestimmten Aufschluß. Wir sehen vor uns die paradoxe Tatsache, daß seine Verehrung alles Seelenhaften – wie diese sich auch in der Adoration seiner ihm nur für so kurze Zeit zu eigen gewesenen Geliebten bekundet – ihn nicht davon abhielt, das Werden des Edelsten auf Erden unerbittlich am eigenen Schaffen zu verfolgen, präzise Regeln der Verifikation aufzustellen und Forderungen, welche die europäische Dichtung sich im weitem Verlauf des 19. Jahrhunderts dann noch öfter stellte, und die sie zum Teil auch erfüllt hat. Nebenbei: ganz unrichtig wäre anzunehmen, daß diese methodischen Untersuchungen nun besonders dem amerikanischen Bedürfnis entsprochen hätten, denn nach der Überzeugung seiner Landes- und Zeitgenossen waren Kunst und Dichtung unvermittelte Geburten der Inspiration.

Die Grundsätze von Poes Poetik finden wir niedergelegt in verschiedenen für *Grahams Magazine* verfaßten Rezensionen und in den Abhandlungen « The Poetic Principle » und « The Philosophy of Composition ». In diesen wird, am « Raben » demonstrierend, erläutert wie ein guter Autor bei der ersten Zeile die er schreibt, schon die letzte ins Auge fasse. Der Dichter könne mithin sein Werk am Ende beginnen und, wann es

ihm gefällt, an irgend einem beliebigen Teile arbeiten – eine Behauptung zu der Baudelaire bemerkt: « Alle die an ein Schaffen im Rauschzustand glauben, entsetzen sich vielleicht vor dieser für sie zynischen Anschauung; doch kann es nicht schaden, dem Laien zu zeigen, wieviel Arbeit jener Luxusgegenstand, den wir Poesie nennen, erfordert. » Aber Baudelaire bleibt dabei, im Verfasser des « Raben » einen so « Inspirierten » zu sehen als je einer gewesen.

Wenn nun Poe darauf hinlenkt « wie lehrreich es sein müßte wenn ein Autor uns Schritt für Schritt mit der Art und Weise bekannt machte, auf die eines seiner Werke entstanden und bis zur Vollendung ausgearbeitet worden ist », so weiß er wohl, « daß die meisten Autoren schaudern bei dem Gedanken, das Publikum einen Blick auf die Szene ihres Schaffens tun zu lassen », und auch, daß ein Autor nicht oft in der Lage sein dürfte, den Weg, den er gegangen, überhaupt nachzeichnen zu können. Er selbst teile die Abneigung jener Autoren nicht, wie es ihm auch nicht schwer falle, sich an den Entstehungsgang all seiner Sachen zu erinnern. Eine entsprechende Analyse oder Rekonstruktion halte er geradezu für ein Desideratum. Mit ihm sind einer Meinung André Gide und Paul Valéry, in unsern Tagen.

Als erstes, so versichert Poe in « Philosophy of Composition », beschäftige ihn die « Wahl der Wirkung », welcher Eindruck, welche Wirkung, für die Herz oder Seele empfänglich ist, soll angestrebt werden? Welches ist der geeignete Ton, welches sind die Ereignisse, die Bilder, die diesem entsprechen? Das Gedicht *braucht* nicht, kann aber, wie im Fall des « Raben », dem allgemeinen und zugleich dem kritischen Geschmack genügen. — Diese Gattung, der zum Beispiel viele von Goethes Liedern und die meisten seiner Balladen angehören, dürfte noch lange die weltgütige bleiben. In ihr ist vollkommenes Gleichgewicht zwischen Gefühl und Verstand gefunden, nach keiner Seite Äußerstes gewagt. Solches Gleichgewicht wurde bisher als ein beneidenswertes Vorrecht griechischer Kunst betrachtet, und in *diesem einen* Sinn hat wohl ein Recht, wem das Freude macht, Goethe einen Griechen zu heißen, zumal da von ihm überliefert worden: daß auch im Leben ähnliches Gleichgewicht zu behaupten ihm immer wieder gelungen sei.

Als zweite wichtige Frage nennt Poe die nach dem Gedicht-Umfang. Seiner Meinung nach gebe es « ein langes Gedicht » im Grunde nicht. Man bedenke: ein Gedicht verdiene diesen Namen nur insofern es unsere Seele durch Erhebung errege (only inasmuch as it excites, by elevating the soul). In dieser Erhebung und Erregung beruhe der Wert

des Gedichts. Alle intensiven psychischen Erregungen sind notwendig kurz. Der Erregungszustand kann höchstens eine halbe Stunde andauern. Ein langes Gedicht ist in Wahrheit eine Folge kurzer dichterischer Wirkungen. Selbst in der *Ilias* möchte Poe eine Folge kurzer Gedichte erkennen; die neuern, durch jene – in der äußern Gestalt – veranlaßten Dichtungen (Miltons *Verlorenes Paradies*, Barlows *Columbiad*) sind für ihn, künstlerisch bewertet, Anomalien. Wenn jemals Gedichte von diesem Ausmaß wahrhaft volkstümlich gewesen, so sei doch klar, daß künftig ein sehr langes Gedicht es nicht mehr werden könne. Weist man auf Dante hin, der sich doch noch heute in manchen Gegenden Italiens der Volkstümlichkeit erfreue, so wird zu erwidern sein, daß es gerade nur einzelne Gesänge der *Divina Comedia* sind, die sich dort die Vortragenden, sie immer wiederholend, einprägen, während andere, bald da, bald dort darin blättern, sich das Werk zum Erbauungsbuch gemacht haben, ohne die besondere *dichterische* Erhebung aus solcher Lektüre überhaupt erfahren zu wollen. Daß wir, gegen die Früheren und verglichen auch mit Dantes Zeitgenossen labiler, erregbarer und leichter ermüdbar geworden sind, hat Poe jedenfalls richtig gesehen und dementsprechend seine Wirkungsmöglichkeiten überlegt. Nicht ohne Spott gedenkt er jener Beurteiler, die der Umfang eines Buches mit Ehrfurcht erfülle und gewisser Kritiker, die im «sustained effort», der durchgehaltenen Kraftanstrengung, schon Bewundernswertes erblicken. «Wenn dank durchgehaltener Kraftanstrengung irgendein Männchen ein Epos zuwege gebracht hat, so wollen wir ihn für seine Anstrengung loben – wenn diese wirklich etwas Lobenswertes ist – aber enthalten wir uns auf Kosten der Anstrengung sein Epos zu rühmen. Hoffen wir, daß in künftigen Tagen gesunder Verstand ein Kunstwerk lieber bemessen wird nach dem Eindruck, den es macht, nach der Wirkung die es hervorruft – als nach der Zeit die es brauchte um zu wirken, oder nach dem Kraftaufwand den man für nötig hielt, um einen Eindruck hervorzubringen.» Kurz gesagt: Ausdauer sei eine Sache für sich, Genie sei etwas ganz anderes. Nach und nach werde man diese, wie noch mehrere seiner Behauptungen, als etwas Selbstverständliches hinnehmen.

Die heilsame Forderung der Kürze galt zunächst englischen und amerikanischen Dichtern. Expansion, die der tragenden Substanz streckenweise ermangelt, Victor Hugo, unglücklicher seine Folger, schalten mit ihr. Swinburne, mächtig wie keiner, dem von Poe verlangten «elevating excitement» Dauer zu geben, auch er kann durch Ausdehnung ermüden; in seinen herrlichsten See-Gesängen wäre weniger manchmal

mehr. Ein Glück vielleicht, daß Keats « Hyperion » unvollendet geblieben ist, wiewohl eben Keats mit « Eve of Saint Agnes » eine Dichtung geschaffen hat, die, bei ansehnlichem Ausmaß, an keiner Stelle ins Rednerische verläuft und so reine Musik als Vision vermittelt. Die Geschlossenheit seines Dichterischen scheint er zu verdanken einer Verwendung des einzelnen Wortes oder Wortgefüges, bei der diese ihren sinnlichen Gehalt vollständig entladen und damit auch ihr mystisches Wesen hergeben müssen. Baudelaire freilich, der dieses Verfahren einmal das eigentlich magische, und als dessen Ziel die « sorcellerie évocatrice » nennt, entbehrt im eigenen Gedicht des naturgebundenen Irrationalen, das als seine zauberhaft jugendliche Seele den Keats'schen Vers durchwaltet. Aber er meint dieses selbe Verfahren, wenn er anweist: . . . « que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique, par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire. . . » Aus seinen Briefen wissen wir, daß Keats als ein wahrer Wort-Koster in Wörterbüchern zu lesen pflegte – oder mit der Andacht des Kenners, der prüfend vor einem Schatz edler Steine verweilt.

Eine verwandte Einheit plastischer, musikalischer und malerischer Elemente, wie Keats Dichtung sie darstellt, hatte das *deutsche* Schrifttum nur sporadisch bei Hölderlin und bei Goethe aufzuweisen. Tritt sie aber je bei ihnen auf, dann verschwindet sie alsbald wieder hinter der Übermacht des Lehrhaften, des Ideellen oder des Gefühls, und die Romantiker spürten nur in der Theorie in ihre Nähe. (Einzig Mörike war es vergönnt, zuweilen sich bei Bild und Melodie selig zu bescheiden). Erst gegen das Ende des 19. Jahrhunderts sehen wir sie, mit Hofmannsthal und George, plötzlich an den Tag treten. Dem jungen Hofmannsthal waren Keats und Walter Pater vertraut; nicht beantworten läßt sich ob er Poe und dessen Lehre damals gekannt hat. Mit Keats gemein hat er das Verhältnis zur Landschaft, zur beziehungsreichen Einzelheit einer Landschaft, welche Einzelheiten er, allerdings bewußter wie Keats, als « bedeutungsvoll » hervorhebt. Unbeirrbar ist Hofmannsthals Sinn für die rechte Dimension des Gedichts; dieselbe Unbeirrbarkeit hat Keats, hat heute Valéry. « Die Kürze – rein ellenmäßig – die Kürze » und daß denkbar « viel Seelenstoff in ihr anschießt » war für die neue Dichtung eine Vorschrift der *Blätter für die Kunst*. Man braucht nicht an Poe zu denken, Baudelaire war wohl richtunggebend wenn Stefan George sich um die Zusammendrängung des Ausdrucks mühte; als wäre das Wort

noch einzeln einer Komprimierung unterzogen worden, steht es in seinen frühern Werken da. Und noch in *Stern des Bundes* sind die Worte oft wie Blöcke der Rustica zusammengereiht. Poe in «The Poetic Principle», meint freilich: unter eine gewisse Ausdehnung dürfe nicht hinabgegangen werden, weil ein sehr kurzes Gedicht leicht zum Epigramm entarte. Es wird aber niemand die zwei und dreistrophigen Gedichte im *Jahr der Seele* als Epigramme ansprechen. Georges ungewöhnlicher komprimierender Kraft ist mit ihnen gelungen: zu einer neuen Gattung zu erheben, was früher in deutscher Dichtung nur wie zufällig aufgekommen war, (etwa Hebbels «Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah. . .») kurze Gedichte, in denen jene, oben im Zusammenhang mit Keats erwähnte, Drei-Einheit sich vollkommen ausgestaltet hat. Rudolf Borchardt – in der großen Rezension des *Siebenten Ring* – zweifelt, ob George, nach so langem Verharren in äußerster Beschränkung, überhaupt noch einmal seinen Ausdruck in umfassenderen Formen finden werde. Es ist darüber kaum etwas auszumachen, so lange die angekündigte neue Dramatik und große Hymnik Georges nicht zugänglich geworden ist.

Augenscheinlich ging Borchardt im eigenen Schaffen schon früh auf Maße, welche unter Preisgabe seelischer Intimität, allgemein gültiger Gehalt, im Geist antiker Chöre, sich zu erringen strebe. Wenigstens war so die Gebärde. – Schwer fällt es ja dem Heutigen und nicht immer erreicht er, hinter monumentaler Absicht ein diffuses Alexandrinertum völlig abzulegen. War den *Blättern für die Kunst* in der Dimension vielleicht Baudelaire Wegweisend, so dürften Swinburne und Browning die Borchardtsche Dichtung anders bestimmt haben. Sein Ehrgeiz nimmt sich vor: Gestaltungen großen Umfangs, denen aber die gedrungene Kraft und geistige Dichtigkeit, die George in der Kürze zu geben vermochte, eigen sein soll. Ob das ein Widerspruch in sich sei, oder wie nahe Borchardt dem Ziel gekommen, diese Fragen wären Gegenstand besonderer Untersuchung.

In praxi zeigte sich George in der Kürze als Meister. Wenn man Borchardt für die Länge ein Gleiches zubilligt, so entscheidet schließlich in beiden Fällen der (künstlerische) Erfolg, – von dem auch Poe seine Regeln ableitet. – Aber es darf doch ausgesprochen werden: Borchardt und George, gleich willensmächtige Dichter, verraten beide nicht durchweg die unbekümmerte Freiheit in der Beherrschung der Dimension. Hofmannsthal, dem die Gnade so gern zuvorkam, ehe er den Willen beschwören mußte, besitzt sie.

Was mit der Beachtung der Kürze die Dichtung deutscher Sprache erwarb, ist unschwer zu ermessen: Ausgedehnte Gedichte historischer Begebenheiten oder Erzählung leidenschaftlicher und abenteuerlicher Geschichten, weit über den Rahmen dessen hinaus was man « Ballade » und « Romanze » zu nennen gewohnt war, entstanden, nachdem Scotts Verserzählungen (« Marmion » u. a.) in Deutschland bekannt geworden und nachdem die Romantiker die spanische Romanzenform eingeführt hatten, in Menge. (Hebbel, Annette von Droste). Byrons Versdichtungen (1812 *Childe Harald*) mögen den fortan etwas mehr subjektiven und psychologischen Charakter weiterer deutscher « episch-lyrischer » Produktion aus Erzählung, Monolog, historizistischer Ausmalung mit veranlaßt haben (bis Geibel und C. F. Meyer). Wer die von den *Blättern für die Kunst* empfohlene Kürze wollte, verstand sich damit zum Verzicht auf alles schildernde Beiwerk, das nicht in Beziehung trat zu einem Seelischen, wie es im Gedicht versammelt werden sollte. («Wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen, keine Betrachtung, sondern Darstellung, keine Unterhaltung, sondern Eindruck.» *Bl. f. d. K.*) Die Kürze schuf den seelischen Eigen-Raum; wer sich ihrer begab, tat es auf die Gefahr, die aus dem neuen Seelischen gewonnene Totalität zu zerstören, zu zerstreuen.

Nachdem Poe die Dichtung zusammenfassend als « rhythmische Erschaffung von Schönheit » definiert – ihr einziger Richter sei der Geschmack –, stellt er fest: nur zufällig berühre sie sich mit Pflicht (Ethik) und Wahrheit (Erkenntnis). Das wahre, lebendige Wesen der Dichtung erfahren wir nur in der « Anschauung des Schönen » (welches das Erhabene in sich schließt); wohl mögen Leidenschaft, Pflichtgebot und die Lehren der Erkenntnis, dem dichterischen Plan untergeordnet, diesem dienen – Schönheit aber sei die wahre Lebensluft des Gedichts. Mit allen höheren Bekundungen der Schönheit bleibe untrennbar verbunden ein Gefühl der Sehnsucht und lustvollen Trauer (a certain taint of sadness), die doch nicht Qual sei. Die dichterische Erregung der Seele ist, nach Poe, ganz unabhängig von der Leidenschaft, als einer Trunkenheit des Herzens und von der Wahrheit, welche der Vernunft Genüge tut. Leidenschaft erniedrigt die Seele mehr als daß sie sie erhebt. Liebe, der göttliche, uranische Eros, unterschieden von der dionaeischen Aphrodite, sei zweifellos aller dichterischen Vorwürfe echtster und reinsten. Und wo wir, dank der Erfassung einer Wahrheit, Harmonie sehen, da wo wir solche zuvor nicht erkannt hatten, empfangen wir in diesem Augenblick die Wirkung des Dichterischen, nur sei solche Wir-

kung der Harmonie allein gutzuschreiben und nicht der Wahrheit, welche sich zu der Kundgebung der Harmonie eben dienend verhalte.

Schönheit und Harmonie, als wesentliche Domänen der Dichtung, hatte das 19. Jahrhundert (für das deutsche Schrifttum) nie ernstlich in Frage gestellt, – trotz Schlaf und Holz. Erst der neuzeitliche Expressionismus zog gegen alle « Harmoniker » ins Feld. Der Stand der Dinge läßt sich aber heute überblicken: von der Hinterlassenschaft des Expressionismus behauptet sich als wirksam das im Sinn einer inneren Harmonie Geformte. Wo Werfel, Wolfenstein, Heym, Trakl zu uns sprechen, da ist diese unverkennbar vorhanden, mag auch in einem andern Teil ihres Werkes die für Poe und Baudelaire vom Dichterischen nicht zu trennende Grundtrauer, statt sich sanft zu verbreiten, zum Schrei angewachsen sein. Schönheit und Harmonie sind aus dem Schaffen von Rilke, Lernet Holenia und Theodor Däubler nicht wegzudenken.

Die *Schönheit* in Gedichten Edgar Poes beruht einmal darin, daß jene von ihm « göttlicher Eros » genannte Sehnsucht – für uns dürfte sie eher der Ausdruck « seraphisch » kennzeichnen – doch nicht völlig ins Transzendente verschwingt, sondern an den, wenngleich dämmernden, Umrissen der Menschen-Gestalt immer wieder eine Gegenwart findet. Diese Umrisse lassen eine verblühte Renaissancelinie erkennen; Poes Frauenbilder: Ligeia, Morella, Lady Usher, Lenore sind Rossettis Beata Beatrix nah verwandt. – Es ist von der « Pseudo-Gotik » und « Pseudo-Renaissance » der englischen Praeraphaeliten, als einer nicht vollen, nicht unmittelbaren Lebensgeburt geschrieben worden. Versuchten wir, ohne solche stilgeschichtliche Vergleichung, rein als Psychologen, den lateinischen Rossettischen Impuls aus dieser Welt hinwegzudenken, dann verlöre sie damit allerdings ihr so schon nicht mächtiges Relief. Zurück bliebe ein Musikalisches, die eingangs genannte nordische Gestimmtheit, die zu kennzeichnen vielleicht an Youngs *Nachtgedanken* erinnert werden darf. Im Augenblick entsinnt man sich in diesem Zusammenhang der robusteren ländlichen deutschen Verwandten Rossettischer und Poe'scher Frauen, der gewiß nicht weniger als jene « seelenvollen » Frauengestalten Jean Pauls.

Poes Dichtung gewinnt sodann Schönheit aus landschaftlichen Erscheinungs-Formen. Im Schluß von « The Poetic Principle » werden die elementaren Gegebenheiten des Himmels und Geländes aufgezählt, die dem Dichter eine Schönheitsernte gewähren; und schließlich spricht Schönes sich aus durch alle « edlen Gedanken » und « selbstlosen Gefühle ». Hofmannsthals Schönheit ist vorwiegend die des bedeutsamen

Landschaft-Moments, oder die Begeisterung über einem Kunstschönen. Im Landschaftlichen ist er – wie Keats – ungleich frischer, anschaulicher als der im Raum einsame Poe. George, im Beginn noch in Beziehung zu den Praeraphaeliten, zeigt den Abglanz vergangener Kunstepochen, oder die Schönheit ausgesuchter landschaftlicher Umgebung (*Jahr der Seele, Teppich des Lebens*). Später heißt ihm Schönheit: Prägung der Seelen nach einem ihm vorschwebenden und einmal geschauten Menschenbilde und die diesem verpflichtende Haltung. Borchardts Schönheit gibt sich ausladend in seelischer Mächtigkeit und Kraft; oft kommt sie im Widerspiel mit dem Landschaftlichen zur Entfaltung. Rilkes Schönheit, mehr zu finden in einer meditativen Ergriffenheit vor einem Naturding, wonach die Entrückung des Betrachtenden in ein Übersinnliches, oder im Verweilen bei einer Vorstellung, einem Gedanken, wonach seine Flucht in ein Naturhaftes erfolgt, ist recht eigentlich die der Wandlung, der Transparenz. Die Behauptung, daß seit etwa vierzig Jahren der Typus des Dichters ein intellektueller geworden sei, bedürfte mehrfacher Berichtigung, ehe man sie annähme. Ihrem Schaffen gegenüber, allerdings, legen manche Autoren mehr Bewußtheit an den Tag, als das zu Zeiten der Romantik (der deutschen wie der französischen) üblich gewesen. Wir sahen Poe, den Übergangstypus, den dichterischen Prozeß zergliedern. Valéry spricht viel von der Technik und der Erfolg ist für ihn nicht Geschenk der Gnade oder der Inspiration, sondern le simple résultat d'une chance. George verkündet in den *Blättern* die Kunst auf Grund « der neuen Fühlweise und *Mache* ». Und Borchardts Leben scheint ausgefüllt mit mühereicher bewußter Arbeit am gewaltigen Schatz des überlieferten Wortes. Aber auch vor dieser Epoche gab es jeweilen im dichterischen Schaffen Stufen der höchsten Bewußtheit (Barock!). Goethes Lehre von der Spiralbewegung der Evolution ist wohl noch niemals konsequent auf die Aufeinander-Folge des künstlerischen Ausdrucks im Sinne einer einfachen Folge von Gebärden angewendet worden.

Der « Intellektuelle » und als intellektuell sichühlende Zeitalte neigen mitunter zu einer besondern Hochschätzung des Seelischen. Poe gibt hierfür ein Beispiel – aus ähnlichen Gründen vielleicht wie von Heutigen etwa Ludwig Klages. Bei Keats wie bei Hofmannsthal ist die Anwesenheit des Seelischen das Selbstverständliche. Es wird vom früheren George (wie bei Rilke) betont, ehe es vor dem Ethos, das ganz Geist ist, als Subjektives, Irrationales zurücktritt. George wird rationaler, in dem Grade als er sozial zu wirken beginnt. Das heißt hier noch nicht eng

programmatisch werden, sondern ganz allgemein: sich dem Menschen zuwenden, um dessen Heil und Zukunft sich sorgen. Die Vorherrschaft der Ratio wird noch deutlicher bei Borchardt, der schon 1909, im Jahrbuch *Hesperus* von seiner «Pflicht gegen die Jugend» spricht, also sich verantwortlich weiß für ein Volk oder Gefolge. Man könnte die Haltung dieser beiden Männer gewiß, bis zu einem bestimmten Grad, der von religiösen Führern gleichstellen. Ihnen gegenüber wäre die Haltung Rilkes die des Mystikers. Valéry hingegen gibt sich wie ein bis zur intellektuellen Intuition gestiegener Brahmane, der aber genug weltliche Bildung besitzt um die Erscheinung nicht zu leugnen, vielmehr sinnvoll mit ihr zu spielen. Das Wissen dieses Brahmanen umfaßt viel mehr als nur die Geheimnisse der Erscheinung. Wie weit diese ihn zu Zeiten noch mit ihren Reizen fesseln darf, wie weit sein Verhältnis zu ihr als ein solches *more geometrico* zu verstehen ist, das werden wir aus seinem Werk nie ganz erfahren.

Nochmals sei an die Spiralförmigkeit des geistigen Progresses erinnert. Trotz zunehmender Rationalisierung – daß das ungeheure seelische Erbe, das Irrationale, des Einzelnen durch die Ratio erschöpft oder aufgelöst werden könnte, ist eine kindliche Vorstellung; unfruchtbar werden wir wenn die Tiefen *uns* verlassen – darf man vielleicht erwarten: die Dichtung, seit dem Niedergang des Idealismus in eine gewisse Atem-Enge geraten und in dürre Niederungen geglitten, werde noch einmal eine bedeutende Höhe erreichen, von der aus gesehen romantisches Fühlen und Überbewertung des Psychischen, das doch dem Kreis des Naturphänomenalen angehört und das Organische traumhaft durchwirkt, zum Entlegenen verblaßten. Einer heilig-nüchternen Zeit der Besinnung könnte eine Nacht folgen die das volle Licht des denkenden Tages in sich gesogen hätte; und heller erglänzten durch diese Nacht dann auch die alten, vertrauten Sterne.