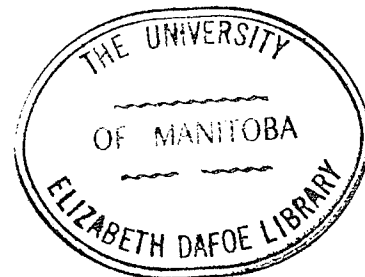


WECHSELWIRKUNGEN DEUTSCH-FRANZÖSISCHER EINFLÜSSE
IN SYMBOLISTISCHER DICHTUNG

A Thesis
Presented to
the Faculty of Graduate Studies and Research
University of Manitoba

In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

by
Heinz Georg Frank
March 1967



Herrn Professor K. W. Maurer

in Dankbarkeit

gewidmet

RECIPROCAL EFFECTS OF FRENCH-GERMAN INFLUENCES
IN SYMBOLIST POETRY

ABSTRACT

I. The subject-matter is introduced by a consideration of the technical terms in the use of poetic imagery: simile, metaphor, symbol, and allegory. These terms are subsequently illustrated by their application to a poem by Baudelaire (Spleen IV).

An outline of the development of French Symbolism follows, emphasizing that the name was attached to that movement in 1885, that is after its most significant works had already been published.

II. The first chapter begins with a summary of the declarations of principle or "manifestes" of the symbolist movement and then turns to the roots of symbolism in the past. They are traced back to Greek literature, where we find the distinction between Atticism and Asianism. The former derives its name from Attica or Athens where clarity of expression was taken to be the essential quality of literature. The "colonial" Greeks of Asia Minor, apparently under oriental influence, preferred a style of deliberate exaggeration, ambiguity, mysticism and a cabalistic play with words and figures. In the works of the Roman rhetoricians we meet with

another terminology, opposing as thesis and antithesis the terms Mimesis, the imitation of nature, the art of the objective, and Phantasia, the art of the subjective, which does not represent nature but the visions of the artist's imagination. The key-symbol of the art of Phantasia is the labyrinth.

Phantasia has remained a significant source of poetic inspiration ever since. It is suggested that, in more recent times, it reached a predominant influence in 17th century Baroque which may be regarded as a preliminary stage in the evolution of symbolism. Euphuism, conceit and metaphysical poetry in England, concettismo or marinismo in Italy, conceptualismo in Spain, Vernunft-Kunst in Germany, they all form part of a European pattern of poetic mannerism. Some poets in France followed the same path with their poetic attitude of "préciosité" but the predominance in France of Cartesian thinking, the adoption of clarity and order as axioms of literature at the time of Louis XIV prevented the principle of Phantasia from gaining much ground in France, as it did in the rest of 17th century Western Europe.

Special attention is given to developments in Germany, where Harsdörffer wrote poems without rational meaning; they derive their effect solely from musical sound. Other German

poets follow the example of Marino by their daring and often shocking metaphors. The outstanding philosopher of the period was Jakob Böhme. For him, poetic creation is the search for the lost language which man spoke in paradise. He calls it lingua adamica.

Böhme and the poets of the Baroque exercise a considerable influence upon German romanticism, particularly upon Novalis, Brentano, August Wilhelm and Friedrich Schlegel.

The chapter ends with an enumeration of those principles of Symbolism which are already apparent in Baroque poetry. It is suggested that because French poetry did not go through this development in the 17th century, the re-discovery of the art of Phantasia in late 19th century France gave this form of poetic expression nothing less than a revolutionary effect.

III. The second chapter deals with the influence of German Romanticism upon French Symbolism.

French Romanticism was primarily a revolt against the rigidity of the rules of Classicism. Its strong and sometimes exaggerated subjectivism stood in opposition to the objective, rationalist tendency of French literature in the 17th and 18th centuries. The romantic movement in Germany was an organic sequel to the Baroque period. It looked for

the hidden wellsprings of the creative power of the people and found them in its history, its songs, its fairy tales and in the inner life of each individual.

Direct influences of German romantic poets on French symbolism can be demonstrated in a few cases only, but there exist a number of parallels between the two movements.

German romantic poets and philosophers were not widely known in France during the first half of the 19th century. Few translations or critical works were available which could acquaint the French public with the fact that the German romantic movement was quite different from its French counterpart. Only E.T.A. Hoffmann was widely known and repeatedly translated in France. Through his works, French readers learned about the aspirations of the German romantic movement. Hoffmann's ideas can be traced to Novalis who, in turn, saw himself as a disciple of Jakob Böhme.

One of the key terms of French symbolism, the word "correspondances", widely known through Baudelaire's poem of the same name, is traced to a passage from Hoffmann's "Kreisleriana" which Baudelaire quoted as early as 1846. Hoffmann's German term "Übereinkunft" is based on a similar term (Sympathien) to be found in "Heinrich von Ofterdingen" .

An important influence of German romanticism flows from the new claims made for the place of the poet in

society. While the German and French traditions are quite different, the French symbolist interpretation shows considerable similarity with that of German romanticism.

The history of two important symbols is then traced to the German romantic movement, namely that of the underground, anorganic world (Baudelaire, *Rêve parisien*) and that of *The Book* (Mallarmé). The influence of German romantic philosophy (particularly of Schopenhauer) and music (Wagner) upon French symbolism is given in outline.

IV. In view of the far-reaching effect of French symbolism on European poetry, most modern poets have, to some extent, come under the influence of the new concepts of such poets as Mallarmé, Rimbaud and Baudelaire. Traces of their influence could therefore be demonstrated in the works of many of them. This thesis deals only with those German poets in whose works the French influence has become dominant. This criterion applies to two of the foremost German symbolists: Stefan George and Rainer Maria Rilke.

From his youth, George was bilingual. His ancestors came from Lorraine. As a young man, he visited Paris in 1889. Through his friend Albert Saint-Paul he came into contact with French-symbolist circles, and attended the memorable Tuesday sessions of the Mallarmé-cénacle. Ever since, he recognized Mallarmé as his master. The master-

disciple relationship between Mallarmé and his followers became the pattern for the esoteric George-Kreis. George, however, exercised his own position of master more forcefully than Mallarmé.

Of his poetry, the first published collection, the "Hymnen", reveal the French-symbolist influence at its strongest.

George's application of symbolist techniques is demonstrated in the use of the "évocation", the synaesthesia, and in the importance which the poet attaches to the use of plastic images and the sound-effects of language.

The French-symbolist influence on the works of George asserted itself mainly in his earlier works.

In Rilke, the reverse development can be observed. His earlier works are dominated by the pseudo-romantic poetry prevalent in Germany during the second half of the nineteenth century. But a number of profound esthetic experiences which he owes to French artists draw him more and more into the French orbit.

The first influence comes from the Belgian symbolist Maurice Maeterlinck. The French sculptor Auguste Rodin inspires Rilke to create out of words the same palpable works of art which the sculptor fashions out of marble.

He carries out this purpose in his "Ding-Gedichte". Paul Cézanne, the impressionist painter, is his model of the artist who lives solely for his work and ignores the demands of practical life.

Through his friendship with André Gide, Rilke becomes part of the group of symbolist poets whose literary organ is the "Nouvelle Revue Française". Gide introduces him to Valéry, whose poetry has for him the impact of a revelation. It determines and confirms his late work, particularly his two crowning achievements, the "Duineser Elegien" and the "Sonette an Orpheus".

V. The concluding part refers to the European scope of symbolism. Its basic motivation is the revolt of the non-conformists against the levelling influences of modern society.

The thesis concludes with a significant statement of Goethe's that there is no patriotic art and no patriotic science. All that is good belongs to the whole world and should be shared by free, reciprocal influences.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
EINLEITUNG. ABGRENZUNG DES THEMAS.....	1
KAPITEL	
I. MIMESIS UND PHANTASIA.....	6
1.) Die Geburt des französischen Symbolismus.	
2.) Wurzeln in der Antike.	
3.) Die Wiederaufnahme des Themas im Barock.	
a) In Frankreich.	
b) In England.	
c) In Italien.	
d) In Spanien.	
e) In Deutschland.	
4.) Der Einfluß der deutschen Mystik.	
5.) Zusammenfassung der wesentlichen Themen des Manierismus.	
II. FRANZÖSISCHER SYMBOLISMUS UND DEUTSCHE ROMANTIK..	45
1.) Parallelen in der geistesgeschichtlichen Situation.	
2.) Abgrenzung des Begriffes "Einfluß"	
3.) Berührungspunkte der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts mit der deutschen Romantik.	
4.) Hoffmann und Novalis.	
5.) Einfluß der deutschen Romantik auf Themen und Motive des Symbolismus.	
a) Les Correspondances.	
b) Die Stellung des Dichters in der Gesellschaft.	

- c) Der unterirdische Garten.
- d) Das Buch.
- 6.) Einflüsse der deutschen Philosophie.
- 7.) Wagner und die Symbolisten.
- III. EINFLÜSSE DES FRANZÖSISCHEN SYMBOLISMUS AUF
DIE DEUTSCHE DICHTUNG..... 142
- 1.) Abgrenzung des Themas.
- 2.) Die Lage der deutschen Dichtung in der
zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
 - a) Romantisches Epigonentum.
 - b) Die Gegenwirkung des Naturalismus.
 - c) Die symbolistische Reaktion.
- 3.) Das Erbgut der symbolistischen Dichtung.
 - a) Ideal und Wirklichkeit.
 - b) "Évocation" durch das Symbol.
 - c) Die Synästhesie.
 - d) Sprachkunst.
- 4.) Stefan George und die Symbolisten.
 - a) Mallarmé-cénacle und George-Kreis.
 - b) Wirkungen des "Parnasse contemporain".
 - c) Georges "Hymnen" und der Symbolismus.
- 5.) Rainer Maria Rilke und Frankreich.
 - a) "Rilke avant Rilke".
 - b) Der frühe Einfluß Maeterlincks.
 - c) Rodin und das Ding-Gedicht.

KAPITEL

Seite

d) Bedeutung der Thematik Baudelaires.

e) Cézanne und die "poésie pure".

f) Die Begegnung mit André Gide.

g) Paul Valéry als Offenbarung.

aa) Die Duineser Elegien.

bb) Die Sonette an Orpheus.

SCHLUSS. DIE EUROPÄISCHE BEDEUTUNG DES SYMBOLISMUS..... 225

BIBLIOGRAPHIE..... 228

E I N L E I T U N G
A B G R E N Z U N G D E S T H E M A S

Der Name Symbolismus als Bezeichnung einer literarischen Bewegung taucht zuerst Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich auf. Wenn wir deswegen von Symbolismus schlechthin sprechen, so meinen wir damit den französischen Symbolismus. .

Ehe wir mit der Behandlung unseres Themas beginnen, ist es notwendig, einige der wichtigsten termini technici zu erwahnen, die wir dazu brauchen.

1.) Dichterische Sprache ist Bildersprache. Das vom Dichter geschaffene Bild gibt seiner Aussage die Einprägsamkeit und Originalität.

Wir können in diesem Zusammenhange nicht auf das alte, von Lessing im "Laokoon" behandelte Problem der Grenze zwischen Poesie und Malerei eingehen. Es möge genügen, darauf hinzuweisen, daß es die Literatur schon seit der Antike beschäftigt hat. Lessing erwähnt im "Laokoon"¹ den verführerisch glatt formulierten Satz des Griechen Simonides, daß die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei.

Lessing weist nach, daß die beiden Künste "ungeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung ... dennoch ...

¹Werke, Bd. 2, S. 206

verschieden wären." Das dichterische Bild muß also nach den ihm eigenartigen Gesetzen beurteilt werden. Um diese Gesetze zu finden, müssen wir auf die Methodik der Bildersprache eingehen und feststellen, in welchen Formen sie auftritt.

2.) Ein Bild im dichterischen Sinne ist ein Vergleich.

Wenn Robert Burns sagt:

O, my luve is like a red, red rose
That's newly sprung in June

so handelt es sich um eine durch das Wort "like" bewirkte Gegenüberstellung des von ihm geliebten Mädchens mit einer frisch erblühten Rose. Das Bild ist in seiner naiven Schlichtheit sehr eindrucksvoll und vermittelt uns den Eindruck der jungfräulichen Frische und Schönheit. Dieser bildhafte Vergleich (englisch: simile) ist die einfachste Form der bildhaften Darstellung.

3.) Metapher ist ein griechisches Wort, das Übertragung bedeutet. Hier wird aus Gründen der bildhaften Darstellung ein Wort in einem ihm ursprünglich nicht zukommenden Sinne benutzt. Die Metapher enthält jedoch noch das Element des (nicht ausgesprochenen) Vergleiches. So spricht man z.B. vom Webstuhl der Zeit, vom Meer des Lebens usw. Dabei ist dem Leser klar, daß ein Vergleich gemeint ist, nämlich daß die Zeit langsam ein kompliziertes Gebilde zusammenknüpft, wie ein Webstuhl es tut, und daß das Leben so unendlich, so gewaltig (bisweilen vielleicht auch so bitter) ist wie das Meer.

4.) Das Symbol ist eine besondere Form der dichterischen Analogie, bei der nur das Bild als solches gegeben und das Objekt, mit dem es verglichen, weder genannt noch unterstellt wird. Das Symbol wirkt rein suggestiv, es ersetzt den Vergleich durch die évocation (Mallarmé).

Wäre Robert Burns ein Symbolist gewesen, dann hätte er nur das suggestive Bild von der im Juni erblühten Rose gegeben, ohne seine Geliebte auch nur zu erwähnen. Vielleicht hätte der Leser in dieser Beschreibung trotzdem das Bild eines schönen jungen Mädchens gesehen. Andererseits könnte das Bild im Leser auch ganz andere Vorstellungen hervorrufen. Es ist gerade diese Unbestimmtheit, welche die Symbolisten suchen und welche den besonderen Reiz der symbolistischen Dichtung ausmacht.

5.) Eine besondere Form des Symbols ist die Allegorie, bei der eine abstrakte Idee symbolisch durch eine Person bzw. durch ein personifiziertes Prinzip vertreten wird. In den mittelalterlichen Mysterienspielen wurden menschliche Eigenschaften (wie z.B. Schönheit, Eifersucht, Haß usw.) oder abstrakte Begriffe (wie z.B. der Tod, die Gerechtigkeit, die Zeit) allegorisch durch Personen dargestellt. Auch Goethe benutzte dieses Kunstmittel. Im zweiten Teil des "Faust" sind z.B. die vier grauen Weiber (der Mangel, die Sorge, die Schuld, die Not) allegorische Gestalten.

6.) Um diese Definitionen an einem praktischen Beispiel zu illustrieren, wollen wir die verschiedenen Formen bildhafter Darstellung in einem Gedicht aus der Frühzeit des Symbolismus untersuchen, Baudelaires Spleen IV aus den "Fleurs du Mal":

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
 Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
 Il nous verse un jour plus triste que les nuits,

Quand la terre est changée en un cachot humide,
 Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
 S'en va battant les murs de son aile timide
 Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
 D'une vaste prison imite les barreaux,
 Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
 Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
 Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
 Ainsi que des esprits errants et sans patrie
 Qui se mettent à geindre opiniâtement.

Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
 Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir
 Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
 Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Wir finden in diesem Gedicht alle oben erwähnten Formen bildhafter Darstellung, nämlich

a) den einfachen Vergleich im ersten Vers der ersten Strophe (comme un couvercle), im zweiten Vers der zweiten Strophe (comme une chauve-souris) und im dritten Vers der vierten Strophe (ainsi que des esprits errants).

b) Metaphern und zwar im vierten Vers der ersten Strophe (un jour plus triste que les nuits), dem ersten Vers der zweiten Strophe (la terre est changée en un cachot humide) und dem zweiten Vers der dritten Strophe (d'un vaste prison imite les barreaux).

c) Allegorien finden wir in der zweiten Strophe, zweiter Vers (l'Espérance) und in der fünften (letzten) Strophe, zweiter und dritter Vers (l'Espoir und l'Angoisse). Baudelaire hebt übrigens den allegorischen Sinn dadurch hervor, daß er l'Espérance, l'Espoir und l'Angoisse mit großen Anfangsbuchstaben schreibt.

d) Symbolische Wendungen im Sinne unserer obigen Definition finden wir in der zweiten Strophe, vierter Vers (des plafonds pourris), in den beiden letzten Versen der dritten Strophe, die ein symbolisches Bild darstellen (Et qu'un peuple muet usw.). Der erste Vers der vierten Strophe (Des cloches tout à coup...) ist ein weiteres Symbol. In der fünften Strophe finden wir zwei symbolische Wendungen, nämlich im ersten Vers (Et de longs corbillards...) und am Ende des vierten Verses (drapeau noir). Bezeichnenderweise ist das düstere Symbol der schwarzen Fahne (eine Anlehnung an ein Tristan-Motiv) der Abschluss dieses Gedichtes, eines erschütternden Beispiels für metaphysische Angst, die aus den Gedichten Baudelaires klingt. Es war diese Stimmung, die Victor Hugo den "frisson nouveau" im Werke Baudelaires nannte.

I. KAPITEL

MIMESIS UND PHANTASIA

Neue geistesgeschichtliche Ideen erscheinen nicht plötzlich und voll entwickelt wie Athene aus dem Haupte des Zeus. Sie sind das Resultat komplizierter, dialektisch bedingter Entwicklungen, die sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit wurzeln.

Die Wurzeln der symbolistischen Schule der Dichtkunst gehen tief in die europäische Geistesgeschichte zurück und haben ihre Nahrung von vielen Nationen empfangen.

1.) Am 11. August 1885 erschien in der französischen Zeitschrift "Le XIXe Siècle"¹ ein Artikel von Jean Moréas, dem wir den folgenden Satz entnehmen: "Les poètes décadents-- la critique, puisque sa manie d'étiquetage est incurable, pourrait les appeler plus justement des symbolistes."

Der Vorschlag bezweckt offenbar, den negativen, abfälligen Ausdruck "dekadent" durch eine positiv zu wertende Bezeichnung zu ersetzen. Daß diese Bezeichnung (symbolistes) sich eingebürgert hat, ist bekannt. Das Jahr 1885 war so das Geburtsjahr des Namens Symbolismus, keineswegs aber dessen, was man von diesem Zeitpunkt an als symbolistische Dichtung bezeichnet.

¹Zitiert nach Joseph Chiari: Symbolisme from Poe to Mallarmé, London, Rockcliff, 1956

Die Begriffe "Symbol", "symbolisch" und sogar "Symbolismus" waren der Literaturkritik schon lange vor 1885 bekannt. Sie brauchten von Monsieur Moréas nicht erfunden zu werden. Die Neuigkeit seines "Etiketts" bestand darin, daß der Ausdruck auf eine dichterische Richtung oder Schule angewandt wurde. So erklärt Moréas mit noch größerer Klarheit ein Jahr später (am 18. September 1886) im "Figaro Littéraire"¹:

Nous avons déjà proposé la dénomination de Symbolisme comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue.

In welchem Stadium der Entwicklung war der französische Symbolismus im Jahre 1885, als ihm dieser Name gegeben wurde? Wir sehen zu unserem Erstaunen, daß zu dieser Zeit die bedeutendsten Symbolisten entweder bereits gestorben waren oder den Zenith ihrer schöpferischen Tätigkeit überschritten hatten.

Baudelaire starb im Jahre 1867, Lautréamont 1870, Corbière 1875. Laforgue (gestorben 1887) und Villiers de l'Isle Adam (gestorben 1889) sind kurz nach dem "kritischen" Jahr gestorben. Rimbaud hatte seine letzten dichterischen Werke 1873 geschrieben und lebte seitdem als Abenteurer in Afrika. Die bedeutendsten Gedichte Mallarmés wurden bereits vor 1885 geschrieben (L'Après-Midi d'un Faune wurde im Jahre

¹Zitiert nach Joseph Chiari: Symbolisme from Poe to Mallarmé, London, Rockcliff 1956

1876 veröffentlicht). Immerhin war der Einfluß Mallarmés, des anerkannten "Meisters" der symbolistischen Schule, auch noch nach 1885 bedeutend. Mallarmé starb im Jahre 1898.

Verlaine dagegen war nach 1885 dem Trunk und anderen Lastern bereits in einem solchen Grade verfallen, daß er nur noch ein Schatten seiner einstigen Größe war.

Von der "zweiten Welle" der symbolistischen Dichter können nur Valéry und Maeterlinck in einem Atem mit Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und Verlaine genannt werden, während den anderen (z.B. Saint-Pol-Roux, Henri de Régnier, Rémy de Gourmont, Van Leberghe, Rodenbach, Verhaeren usw.) nicht dieselbe Bedeutung zukommt.

Da mithin die bedeutendsten Werke des französischen Symbolismus geschrieben wurden, bevor der Name dieser Dichterschule geprägt war, kommen wir zu der merkwürdigen Schlußfolgerung, daß Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und Verlaine nachträglich zu Symbolisten "ernannt" wurden, etwa Monsieur Jourdain in Molières "Bourgeois Gentilhomme" vergleichbar, der zu seinem Erstaunen erfuhr, daß er seit 40 Jahren Prosa sprach, ohne es zu wissen.

Diese rückwirkende Benennung einer neuen dichterischen Tendenz ist besonders in Frankreich verwunderlich, da dort die großen Bewegungen der Dichtkunst meist auf einer neuen

Theorie beruhten und oft sogar mit einer theoretischen Erklärung, dem sogenannten Manifest, begannen. So sehen wir als Auftakt der Dichtung der Pléiade in der französischen Renaissance DuBellays "Deffense et Illustration de la Langue Francoyse": Das klassische Zeitalter hatte als sein "Gesetzbuch" Boileaus "Art poétique" und die französische Romantik sah Hugos "Préface de Cromwell" als ihr Manifest an.

Auf dem Gebiete des Symbolismus gibt es verschiedene Äußerungen, die als Manifest bezeichnet werden. Der Inhalt dieser Manifeste ist genauso vielfältig wie die symbolistische Dichtung selbst.

Als die bedeutendsten Manifeste des Symbolismus kann man die folgenden hervorheben:

a) Baudelaires Gedicht "Correspondances"¹ (les parfums, les couleurs, et les sons se répondent).

b) Verlaines Gedicht "L'art poétique"² (de la musique avant toute chose).

c) Mallarmés Erklärung: "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance... suggérer, voilà le rêve!"³.

¹Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Ed. Variétés, Montréal, 1946, S. 11.

²Albert Schinz, Nineteenth Century French Readings, vol. II, Holt, Reinhart and Winston, New York, 1960, S. 754.

³Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Librairie Gallimard, Paris, , S. 869.

d) Rimbauds Brief an Demyen, den er im Alter von 16 Jahren, am 15. Mai 1871, geschrieben hat: "... il faut être voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens..."¹

Ein französischer Kritiker des 20. Jahrhunderts, E. Raynaud, hat diese Erklärungen zusammengefaßt und erklärt, das Ziel des Symbolismus sei dreifach gewesen: "Transposition (d.h. der sinnlichen Wahrnehmung, siehe unter a), évocation (statt Beschreibung, siehe unter c), musique" (siehe b).²

Ein französischer Kritiker der symbolistischen Epoche, Charles Morice, empfahl: "Ta pensée, garde-toi de la jamais nettement dire".³ Eine derartige Erklärung, die übrigens völlig ernst gemeint war, klingt wie ein Hohn auf Jahrhunderte cartesianischer Tradition in Frankreich. Aber in ihrer radikalen Fassung zeigt sie, daß es sich beim Symbolismus um eine revolutionäre Erscheinung erster Ordnung handelte.

Die obigen Definitionen erklären das komplizierte Gebilde des Symbolismus nur teilweise. Aber einige der wichtigsten Punkte sind darin bereits erwähnt, besonders der

¹Arthur Rimbaud, Oeuvres, Éd. Garnier Frères, Paris, 1960, S. 346.

²E. Raynaud, La mêlée symboliste, essai historique Renaissance du Livre, Paris, 1918-22, S. 43.

³Albert Schinz, op. cit., S. 724.

abrupte Bruch mit den französischen Prinzipien der klassischen Zeit: la clarté et l'ordre. Statt dessen gilt Mallarmé's halb ironischer Vers

Le sens trop précis rature₁
Ta vague littérature.

2.) Um zu untersuchen, was zu diesem Bruch in der Tradition der französischen Literatur führte, müssen wir weit ausholen und auf die Anfänge in der europäischen Geistesgeschichte zurückgehen. Wir werden dann erkennen, daß im Symbolismus eine uralte Tendenz der europäischen Literatur wiederauferstanden ist, die wahrscheinlich schon lange vor den Griechen bestanden hat, aber in der griechischen Literatur zuerst in klarer, noch heute nachweisbarer Form hervorgetreten ist.

Durch die ganze griechische Literatur zieht sich der Gegensatz zwischen dem Attizismus und seiner Antithese - dem Asianismus. In der antiken Rhetorik hieß Attizismus (von Attika, der griechischen Provinz mit der Hauptstadt Athen) die kurze, bündige, feine Sprechweise der Athener, im Gegensatz zu dem von den "Kolonial"-Griechen aus Klein-Asien eingeführten Stil des Asianismus, der dem Schwulst, der Übertreibung und dem bewußt mehrdeutigen Ausdruck huldigte.

¹Stéphane Mallarmé, op. cit., S. 73.

In seinem im Jahre 1909 erschienenen Werk "Die antike Kunstprosa" nennt Eduard Norden den attizistischen Stil konservativ, den asianischen modern, eine für das Erscheinungsjahr des Buches bezeichnende Unterscheidung.¹

Quintilian, der Verfasser eines der berühmtesten römischen Lehrbücher der Rhetorik (De Institutione Oratoria²) erwähnt bereits einen anderen Ausdruck für den asianischen Stil. Er nennt ihn "Phantasia". Sein Gegensatz ist die Mimesis.

Die Antithese Attizismus-Asianismus wird auch oft als der grundsätzliche Gegensatz zwischen der klassischen, griechischen Kultur des perikleischen Zeitalters in Athen und der des hellenistischen Zeitalters mit dem Zentrum in Alexandrien dargestellt. Gerade die Tatsache, daß der Asianismus zunächst aus Kleinasien in die griechische Kultur eindrang und dann eine neue Blütezeit im hellenistischen Alexandrien hatte, macht es verständlich, daß in dieser Tendenz viele orientalische Einflüsse festzustellen sind, insbesondere die orientalische Freude am Geheimnisvollen, am Mystizismus, am Spiel mit Worten sowie an der Buchstaben- und Zahlenkabbalistik.

¹Gustav René Hocke, Manierismus in der Literatur, Sprachalchemie und esoterische Kombinationskunst, rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 82:83, Reinbek bei Hamburg, 1959, S. 12.

²M. Fabius Quintilianus, Institutio Oratoria, London, William Heinemann, New York, G.P. Putnam's Sons, 1922.

Eine noch klarere Terminologie zur Unterscheidung von Attizismus und Asianismus wird von Cicero und Quintilian gegeben: Mimesis, das Ideal des Attizismus, ist die Kunst des Objektiven, der Nachahmung der Natur. Phantasia ist dagegen die Kunst des Subjektiven. Sie beschäftigt sich nicht mit der äußeren Natur, sondern mit den sich im Innern des Menschen formenden Gebilden - Quintilian nennt sie visiones¹ - . Aus diesen "visiones" formt der Dichter Gestalten, denen er Leben einhaucht. Shakespeare beschreibt diesen Prozess im "Sommer-nachtstraum" (Akt V, 1. Auftritt):

And, as imagination bodies forth
The form of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

Goethes bekannte (und umstrittene) Bemerkung, daß Klassik das Gesunde, Romantik das Kranke bedeute, wurde bereits von Cicero entsprechend auf den Vergleich von Mimesis und Phantasia angewandt. Quintilian nannte die Verabsolutierung der Innenwelt durch einige Formen der Phantasia "seelische Laster". Wie Cicero war auch Quintilian ein Verfechter der Mimesis. Der Ausdruck "seelische Laster" erinnert uns bereits an Baudelaires "Paradis artificiels".

¹M. Fabius Quintilianus, op. cit., Teil XII, S. 196.

Das Symbol, das immer wieder in der klassischen Phantasia auftaucht, ist das des Labyrinths, jenes Irrgartens auf der Insel Kreta, den der Ingenieur Daidalos gebaut hat, und aus dem man nur mit Hilfe des Ariadnefadens entfliehen kann. Auch hier finden wir bereits ein Thema, das später im Symbolismus durch Mallarmé Bedeutung erlangt: Der Ariadnefaden, der die scheinbare Unentwirrbarkeit des Labyrinths auflöst, ist das Symbol für die Ordnung im Chaos. Der Dichter, und nur der Dichter, besitzt diesen Ariadnefaden, der durch die verschlungenen Gänge einer esoterischen Weltordnung hindurchführt.

Es ist ein wichtiger Punkt, den in diesem Zusammenhange Huizinga betont hat, daß das Rätsel im Magisch-Kultischen wurzelt.¹ Der Dichter, der der Phantasia Gestalt gibt, erfüllt damit eines der ältesten Bedürfnisse der Menschheit, den Wunsch, die Dämonie der sie umgebenden Welt gebannt zu sehen. Insofern kann die Phantasia viel tiefere Schichten des menschlichen Wesens erreichen als die Mimesis.

Aber Quintilian, der letzte große Vertreter der Mimesis in der Antike sagt: "Neque enim Asiani aut quocunque alio genere corrupti..."²

¹Johan Huizinga, Homo ludens, Vom Urprung der Kultur im Spiel, rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 21, Hamburg, 1956, S. 108 ff.

²M. Fabius Quintilianus, op. cit., S. 188.

Er bezeichnet also die Vertreter der asianischen Kunst als "corrupti", d.h. dekadent. Er fährt dann mit einem Satz fort, der in seiner strikten Ablehnung des Manierismus aus einem modernen Lehrbuch der Stilkunst zu kommen scheint:

Nam et quod recte dici potest circumimus amore verborum et quod satis dictum est repetimus, et quod uno verbo patet pluribus oneramus et pleraque significare melius putamus quam dicere.

(Denn in unserer Liebe für Worte umschreiben wir das, was in einfacher Sprache ausgedrückt werden könnte; was schon genug erklärt worden ist, wiederholen wir nochmals, wo ein Wort genügen würde, belasten wir uns mit vielen und statt etwas zu sagen, ziehen wir es vor, mehrere Dinge anzudeuten.)¹

3) Die Tendenz der Phantasia ist im europäischen Geistesleben in verschiedenen Gestalten aufgetaucht. Wir wollen ihre Betrachtung für unsere Zusammenhänge da aufnehmen, wo sie bereits eine Vorstufe der Entwicklung bildet, die zum Symbolismus führt.

Diese Stufe wird im Zeitalter des Barock erreicht.

Das für uns mit dem Namen Barock verbundene Sinnbild sowohl in der Malerei und Architektur als auch in der Dichtkunst ist das des Überladenen, Schwülstigen, Arabeskenhaft-Unnatürlichen. Als Adjektiv wird das Wort deswegen auch von den meisten europäischen Sprachen mit dem Nebensinn "seltsam"

¹Übersetzung des Verfassers.

gebraucht. Im Französischen kann "baroque" sogar auch "lächerlich" bedeuten.¹ Jedenfalls hat das Wort oft eine abfällige, negative Bedeutung.

In unserem Zusammenhange ist das Barock von besonderer Bedeutung, weil sich hier zum ersten Male in der Neuzeit das uns aus der Antike bekannte dialektische Prinzip der Phantasia in der Form des literarischen Manierismus gegen das Prinzip der Mimesis durchsetzt. Es hat nicht nur die bildenden Künste und die Literatur, sondern auch die Philosophie maßgeblich beeinflusst. Der Höhepunkt dieser Entwicklung wurde im 17. Jahrhundert erreicht.

a) Wenn man die europäische Wirksamkeit des Manierismus im Barock betrachtet, so fällt auf, daß Frankreich von dieser Tendenz im geringsten Grade beeinflusst wurde.

Bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der französischen Renaissance, herrschte in der französischen Dichtkunst der Stil der sog. Rhétoriciens vor. Jean Molinet, Jean Lemaire de Belges und Pierre Gringoire waren die bekanntesten Vertreter dieser Richtung. Es handelte sich hier um eine höfische Kunst. Die Dichter waren Wortakrobaten, die sich am Hofe des Königs mit besonders geschickten Wortpermutationen

¹Sachs-Villatte, Enzyklopädisches Wörterbuch, französisch-deutsch, S. 81.

und -manipulationen einen Namen machten. Auf den Sinn kam es bei diesen Jongleurkunststücken meist nicht so genau an. Ein Beispiel derartiger Dichtung möge genügen, die zweite Strophe des "Chanson de Galatée" von Jean Lemaire de Belges (1473 - 1525?):

Gentes bergerettes
 Parlant d'amourettes
 Dessous les coudrettes,
 Jeunes et tendrettes
 Cueillent fleurs jolies
 Framboises, meurettes,
 Pommes et poirettes,
 Rondes et durettes
 Fleurons et fleurettes
 Sans mélancolie. ¹

Dieses niedliche Wortgeklingel hat den Zweck, amüsan zu sein und hat ihn bei den Zeitgenossen auch erfüllt. Von der mythisch-esoterischen oder kultischen Bedeutung der Wortkombinationen, wie wir sie aus dem antiken Asianismus kennen, ist hier nichts zu spüren.

Der für die französische Literatur entscheidende Wendepunkt tritt im 16. Jahrhundert sein, als die klassizistische Dichtung Ronsards und der anderen Dichter der Pléiade die von Rabelais vertretene robuste, gegenwartsnahe Tendenz verdrängt. Mit der Pléiade beginnt eine Entwicklung, die über Montaigne und Descartes zu den großen Dichtern des siècle de

¹Marc Alyn, Poètes du XVIIème siècle, Éd. J'ai Lu, Paris, 1962, S. 38.

Louis XIV führt. Für dieses Zeitalter heißt das Motto "la clarté et l'ordre", d.h. der Attizismus, die Mimesis, werden zu den leitenden Kriterien.

Die im klassischen Zeitalter in Frankreich auftretende Tendenz der préciosité dürfte ein Symptom des damals in den anderen Ländern Europas vorherrschenden Manierismus sein. Jedoch beschränkte sie sich auf eine kleine, gesellschaftliche Elite, bei der diese Haltung eher auf Snobismus als auf ein literarisches Prinzip zurückzuführen ist. Um sich vom profanum vulgus zu unterscheiden, hatte sich die aristokratische Gesellschaft des Hôtel de Rambouillet eine unnatürliche, gezielte Ausdrucksweise angewöhnt, eine Art Geheimsprache, die nur in den "richtigen" Kreisen verstanden werden konnte. Diese Sprache hatte auf die Werke einiger Schriftsteller, die zu diesen Kreisen gehörten, einen Einfluß gehabt.

Aber die Reaktion des französischen Attizismus ließ nicht lange auf sich warten. Mit seiner Komödie "Les précieuses ridicules" machte Molière sowohl die "précieuses" als auch die "préciosité" unsterblich lächerlich. Der Attizismus hatte in Frankreich gesiegt.

b) In anderen europäischen Kulturen hinterließ der Manierismus jedoch viel tiefere Spuren. Was man in Italien concettismo oder auch marinismo (nach Giambattista Marino, 1569-1625) nannte und in Spanien conceptismo oder conceptualismo

und auch gongorismo (nach Luis de Góngora, 1561-1627), hieß in England der Königin Elisabeth conceit (in Anlehnung an das italienische conchetto) oder auch euphuism (nach John Lilies Buch "Euphues and his England"). Bei allen diesen Tendenzen handelte es sich um ein Wiederaufleben des bewußt dunklen, verschnörkelten, von mystischen, unausgesprochenen Andeutungen vollen Stils der antiken Phantasia.

John Lilies "Euphues and his England" schuf eine englische Mode der "préciosité", die sich - wie ihre Parallelerscheinung in Frankreich - hauptsächlich auf die aristokratische und höfische Gesellschaft beschränkte.

Sir Walter Scott sagte dazu:

John Lilly (sic)... who wrote that singularly coxcombical work called Euphues and his England, was in the very zenith of his absurdity and reputation. The quaint, forced, and unnatural style which he introduced by his Anatomy of Wit had a fashion as rapid as it was momentary; all the court ladies were his scholars, and to parler Euphuisme was as necessary a qualification to a courtly gallant, as those of understanding how to use his rapier or to dance a measure.¹

Einige Sätze aus den Werken von Lillie mögen als Beispiele für seinen geziert-antithetischen Stil und seine Vorliebe für die Alliteration (Stabreim) dienen:

¹Richard F. Weymouth, On Euphuism, n.p., n.d., S. 1. (An anastatic reprint), University Library, University of Manitoba.

Thou hast tried me, therefore trust me.
 I never yet failed, and now I will not faint.
 The faith of men, though it fry in their words, it
freezeth in their works.
 Either dissemble thy fancy, or desist from thy folly.¹

Es handelt sich beim euphuism also um ein abstrakt-spielerisches System "geistreicher" Wortverbindungen. Sie erinnern mehr an die Wortspiele der französischen Rhétoriciens als an die Wortverbindungen, die wir im spanischen, italienischen und deutschen Barock finden.

Auch Shakespeare hat sich dieser Mode seinerzeit nicht entziehen können. Es gibt eine sehr umfangreiche Literatur über die Frage der chiffrierten "Geheimbotschaften" in den Werken Shakespeares. Die zu Anfang dieses Jahrhunderts so populäre Suche nach dem "wahren" Autor von Shakespeares Werken arbeitete oft mit Dechiffrierungskunststücken, mit denen man beweisen wollte, daß Bacon der Verfasser der Werke des Bardens war.

John Donne, der bedeutendste metaphysische englische Lyriker des 17. Jahrhunderts, stand unter dem Einfluß der elisabethianischen "Tradition of Wit" (d.h. conceit), die ein Teil des europäischen Manierismus war. Im Falle von Donne hat man dies "metaphysical wit" genannt. Dr. Samuel Johnson, der einer späteren Generation angehörte, bezeichnete

¹Richard F. Weymouth, op. cit., S. 4.

metaphysical wit als eine Methode, durch welche "the most heterogeneous ideas are yoked by violence together",¹ was uns auch im marinismo, im gongorismo und bei den französischen Symbolisten und Surrealisten begegnen wird.

Edmund Wilson erklärt dadurch, warum die theoretischen Schriften von E.A. Poe und seine symbolistischen Gedichte in England und den Vereinigten Staaten von Amerika nicht denselben tiefen Eindruck hinterließen wie in Frankreich, wo Baudelaire und Mallarmé (später auch Valéry) ihn wie einen Propheten verehrten.² Was Poe für die Poesie forderte, erschien dem englischen Leser durchaus nicht ungewöhnlich:

The medley of images; the deliberately mixed metaphors; the combination of passion and wit...; the bold amalgamation of material with spiritual—all these may seem to him quite proper and familiar. He has always known them in the English poetry of the sixteenth and seventeenth centuries - Shakespeare and the Elizabethans did all these things without theorizing about them. Is this not the natural language of poetry?³

c) In der italienischen Barocklyrik war der Manierismus als bewußte Konstruktion besonders ausgeprägt. Schon

¹Aus: Life of Cowley, zitiert nach B. Ford, From Donne to Marvell, Penguin Book A 325, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1956.

²Edmund Wilson, Axel's Castle, Charles Scribner's Sons, New York, 1959, S. 14.

³Ibid.

Luigi Groto (1541-1581) hatte erklärt, daß der Gegenstand eines Gedichtes völlig gleichgültig sei.¹ Von Wichtigkeit ist also nur die Form, d.h. das bewußt "Gemachte". Der Dichter wird zum Versifex.

In Italien erreichte diese Entwicklung ihren Höhepunkt mit Giambatista Marino, dem der italienische Manierismus den Namen marinismo verdankt. Marinos Metaphern sind so kühn wie die des Spaniers Góngora, jedoch haben sie eine spielerische Leichtigkeit und sind oft von einer lächerlichen Preziosität, was man von Góngora nicht behaupten kann.

So malt Marino z.B. das recht prosaische und aesthetisch nicht notwendigerweise bezaubernde Bild einer Dame, die sich die Füße wäscht (Donna che si lava le gambe) folgendermaßen:

Sovra basi d'argento in conca d'oro
 io vidi due colonne alabastine
 dentro linfe odorate e cristalline
 franger di perle un candido tesoro.²

Übersetzt heißt dies: In einer goldenen Schale, auf silberner Basis, sah ich zwei Säulen aus Alabaster in wohlriechenden kristallinen Strömen stehen. An ihnen brach sich ein weißer Strom von Perlen.³

¹Gustav René Hocke, op. cit., S. 32.

²The Penguin Book of Italian Verse, D. 37, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1958.

³Übersetzt vom Verfasser.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß sich dies auch etwas einfacher ausdrücken ließe,

Marino hat auf die deutsche Literatur des Barock eine große Wirkung gehabt. Insbesondere werden die schlesischen Dichter Hofmann von Hofmannswaldau und Daniel Caspar von Lohenstein als Marino-Schüler angesehen.¹

In dem Gedicht "Wo sind die Stunden"² nennt Hofmannswaldau Küsse "ambrirter Saft" oder im "Abriß eines Verliebten"³ wählt er die reichlich kühnen Metaphern:

Sein Himmel ist ihr Haupt, die Erd ist ihre Schoß,
Hier ankert seine Lust; es wird der Erden Kloß,
Der überweiße Kot, dem Himmel vorgesetzt.

d) Die politischen Verhältnisse im 16. und 17. Jahrhundert brachten es mit sich, daß spanische Einflüsse in ganz Europa wirksam waren, besonders aber in der deutschen Literatur. Das Habsburger Kaisertum beherrschte sowohl Deutschland als auch Spanien. Da die Habsburger seit Karl V. Spanien zum Mittelpunkt ihres Interesses machten, wurde die spanische Kultur zur höfischen und deswegen zur am meisten nachgeahmten Kultur des Heiligen Römischen Reiches.

¹Gustav René Hocke, op. cit., S. 23.

²Edgar Hederer, Deutsche Dichtung des Barock, Hanser Verlag, München, keine Jahresangabe, S. 209.

³Ibid., S. 211, 212.

Wir hatten gesehen, daß der Asianismus der Antike über Kleinasien und Alexandrien orientalische Einflüsse empfangen hatte. In Spanien machten sich infolge der 700-jährigen arabischen Herrschaft noch zusätzliche orientalische Einwirkungen geltend.

Der Manierismus des Barock hat in der Tat in Spanien seine höchste Blüte erreicht, und zwar hauptsächlich durch zwei Männer von europäischer Bedeutung, nämlich Luis de Góngora (1561-1627), den größten spanischen Dichter dieser Periode, und den Jesuitenpater Baltasar Gracián (1601-58), der hauptsächlich als Philosoph und Moralist bedeutend war.

Von Gracián's Werken sind insbesondere die "Agudeza y Arte de Ingenio" und das "Oráculo manual" bekannt. Das letztere Werk beeindruckte Schopenhauer, der es in die deutsche Sprache übersetzte, und zwar unter dem Titel "Handorakel und Kunst der Weltklugheit". Beiläufig sei schon jetzt darauf hingewiesen, daß Schopenhauer auch der deutsche Philosoph war, der den größten Einfluß auf den französischen Symbolismus ausübte.

Stilistisch ist Baltasar Gracián ein Mann völlig anderer Prägung als Góngora. Seine Bedeutung liegt nicht im Lyrischen. Er ist ein Moralist, der zu der europäischen Tradition von Machiavelli und de la Rochefoucauld gehört. Sein Stil ist epigrammatisch und klar. Aber in seinem Werk, das uns in

diesem Zusammenhange besonders interessiert, "Agudeza y Arte de Ingenio", entwickelt er eine folgenschwere Theorie.

Agudeza heißt Scharfsinn und Gracián fordert, daß Scharfsinn ein wesentliches Element der Dichtkunst sein soll. Eine künstliche, manierierte Sprache ist deswegen gerechtfertigt, soweit dadurch eine gewollte Wirkung erzielt werden kann. In Deutschland hat Harsdörffer dies als Vernunft-Kunst bezeichnet.

Auch hier sehen wir eine überraschende Vorstufe zum französischen Symbolismus. Mallarmé führte in einem Artikel über die Aufgabe des Dichters aus: "Le poète... (est) un penseur sérieux qui conçoit fortement et qui entoure ses conceptions d'images hardies et lentement ciselées."¹ Diese Bemerkung ist ganz im Geiste Graciáns, obgleich Mallarmé selbst zu dieser Meinung unter dem Einfluß von E.A. Poe gekommen ist.

Wir finden bei Gracián noch eine andere Querverbindung zum Symbolismus. " Con mudar alguna letra" (d.h. durch das Umstellen irgend eines Buchstaben) kann man höchste Wirkungen erzielen, weil auf diese Weise rätselhafte "correspondencias"² (d.h. Entsprechungen) in Erscheinung treten. Hier haben wir bereits das vielleicht wichtigste

¹Zitiert nach Joseph Chiari, From Poe to Mallarmé, London, Rockcliff 1956, S. 85.

²Hocke, op. cit., S. 27

"mot-clef" des französischen Symbolismus, les correspondances, das durch Baudelaires Gedicht gleichen Namens bekannt wurde. Bei Baudelaire hat das Wort allerdings eine besondere Bedeutung, indem es sich auf die rätselhaften correspondances zwischen den verschiedenen Sinneempfindungen bezieht (die Synästhesie). Aber der Keim zu dieser Auslegung liegt bereits in dem von Gracián benutzten Wort.

Die Dichtung Góngoras wird von Spitzer (Stilstudien II) folgendermaßen charakterisiert:

Die syntaktische Verknäuelung (allerlei untergeordnete Nebensätze, Appositionen, Parenthesen) ist also symbolisch für die Verworrenheit einer Welt, über die die Dichtung Herr wird: das Drama des Dichtens selber, dieses Herrwerden über die Welt und des Ordnen der Welt, ist abgespiegelt in dem Sich-Verlieren des Dichters in seinem Satzlabirinth, aus dem er sich herausfindet... er behält fest die Leitung und Übersicht.¹

Als Beispiel der Dichtkunst Góngoras geben wir eines seiner Sonette "De la brevedad engañosa de la vida" (Von der trügerischen Kürze des Lebens):

Menos solicitó veloz saeta,
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,

que presurosa corre, que secreta
a su fin nuestra edad. A quien lo duda
fiera que sea de razón desnuda,
cada sol repetido es un cometa.

¹Zitiert nach Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, 10. Auflage, Francke-Verlag, Bern und München, 1964, S. 144.

Confiésalo Cartago, y tú lo ignoras?
 Peligro corres, Licio, si porfías
 en seguir y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas;
 las horas que limando están los días,¹
 los días que royendo están los años.

(Übersetzung:

Der schnelle Pfeil wartete kaum auf das schicksals-
 volle Signal, sondern biß scharf zu; kein Todeskarren
 endet seine Reise über den schweigenden Sand stiller als
 unsere Jahre, welche schnell und geheimnisvoll ihrem Ende
 entgegengehen. Wer bezweifelt es, es sei denn er sei
 ein Raubtier ohne Verstand, daß jede wiederholte Sonne
 ein Komet ist.

Gesteht Karthago es ein und du weißt es nicht?
 Du begibst dich in Gefahr, Licio, wenn du hartnäckig
 darauf bestehst, Schatten zu folgen und den Trug zu
 umarmen.

Die Stunden werden dir kaum verzeihen, jene Stunden,
 welche die²Tage abfeilen, jene Tage, welche die Jahre
 zernagen.)

Seinen Höhepunkt erreicht Góngoras Manierismus in dem
 berühmten, 2000 Zeilen langen Gedicht "Soledades",³ d.h.
 Einsamkeiten. Die Kühnheit der Metaphern erinnert nicht nur
 an Symbolisten wie Mallarmé, sondern bereits an surrealisti-
 sche Dichtung von der Art André Bretons und Paul Eluards.
 Der Inhalt des Gedichtes, der übrigens verhältnismäßig
 konventionell ist, interessiert uns in diesem Zusammenhange
 nicht so wie die Form des metaphorischen Ausdrucks sowie die
 ganz eigenwillige Syntax. "Die süße Harmonie der Vögel"

¹The Penguin Book of Spanish Verse D 30, Penguin Books
 Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1956.

²Übersetzt vom Verfasser.

³The Oxford Book of Spanish Verse, The Clarendon Press,
 Oxford 1945, S. 471.

heißt auf spanisch: "la dulce armonía de las aves". Bei Gongora heißt es "La dulce de las aves armonía". Er folgt diesem willkürlichen Schema der Wortstellung durch das ganze Gedicht, zur Verzweiflung der Grammatiker und Kritiker. Man wird daran erinnert, daß sich Mallarmé ähnlicher Methoden einer ungebundenen Syntax bediente. Man vergleiche z.B. sein Gedicht "Le tombeau d'Edgar Poe" (2. Vers des ersten Terzetts):

Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief.¹

Noch eigenartiger ist jedoch die Metaphorik der "Soledades"². Einige Beispiele: Eine Quelle nennt er "Perlenschlange". Die Pappel hat "grüngreises Haar". "In Saphirfeldern weiden Sterne". Eine Flotte (die ja zu seiner Zeit aus hochmastigen Segelschiffen bestand) nennt er recht eindrucksvoll "einen ruhelosen Wald". Im Gegensatz zu den schwülstig-preziösen Metaphern Marinos sind Góngoras Metaphern oft geradezu dämonisch.

Bis heute wird Góngora in Spanien nicht nur als einer der größten Dichter, sondern auch als Bahnbrecher der modernen europäischen Lyrik angesehen.

¹Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Librairie Gallimard, Paris, 1945, S.70.

²The Oxford Book of Spanish Verse, cf. ante.

In einem Aufsatz über Góngora schreibt der im spanischen Bürgerkrieg umgekommene zeitgenössische Lyriker García Lorca, daß Góngora mit seinen Metaphern "zwei entgegengesetzte Welten mittels eines kühnen Reitersprunges eint, den die Phantasie vollführt."¹ Man vergleiche dazu Dr. Johnsons weniger freundliche Beurteilung derartiger Metaphern auf Seite 21. An einer anderen Stelle sagt García Lorca: "A Góngora no hay que leerlo, hay que amarlo."² Góngora muß man nicht lesen, sondern lieben.

e) Im deutschen Sprachbereich hat der bedeutendste Vertreter des Manierismus, Georg Philipp Harsdörffer, seinen Stil als Vernunft-Kunst bezeichnet. Einen bedeutenden Einfluß auf den deutschen Manierismus übte ein anderer Deutscher aus, der allerdings nicht zum deutschen Sprachkreis gehört, da er seine Werke in spanischer Sprache schrieb. Es handelt sich um den Jesuitenpater Eusebius Nieremberg, dessen im Jahre 1651 in Madrid veröffentlichte mystische Kosmologie "Occulta Philosophía de la Simpatía y Antipatía" bis ins 19. Jahrhundert eine starke Wirkung ausübte.³

Nieremberg bezeichnet die Welt als ein "Laberinto Poetico"⁴, womit wir wieder dem antiken Hauptsymbol der

¹García Lorca, zitiert nach Gustav René Hocke, "Manierismus in der Literatur, Sprachalchemie und esoterische Kombinationskunst", rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 82/83, Reinbek b. Hamburg, 1959, S. 81.

²Zitiert nach Lorca, Penguin Poets D 51, Penguin Books, 1960, Forword, S. XXIII.

³Gustav René Hocke, op. cit., S. 21.

⁴Ibid., S. 22.

Phantasia, dem Labyrinth, begegnen. Die manieristisch-concettistischen Dichter folgen der Anweisung Nierembergs, indem sie versuchen, durch Kombinationen von Buchstaben, Worten oder Zahlen die letzten Geheimnisse zu ergründen und den Ariadnefaden zu finden.

Johann Christoph Männing veröffentlichte im Jahre 1704 ein Lehrbuch der Poetik unter dem Titel "Europäischer Helikon" (der Helikon war der Musenberg der alten Griechen). Dort bezeichnete er als höchste Kunst poetischer Schöpfung die Herstellung eines "Irrgedichtes", eines "Cubus" oder "Carmen Labyrinthum",

"welches in einen Irrgarten führt, und links und rechts, oben und unten, überzwerch, in die Breite und Länge gelesen wird. Es besteht aber das ganze Kunststück in dem allermittelsten Buchstaben, welcher groß gesetzt steht, von dem gehen hernach alle anderen Linien ab, wie solches hier als Exempel am deutlichsten kann zeigen, da wir die Worte nehmen wollen: Gott ist mein Trost. Also in der Mitte G den Anfang zu lesen machet, und mehr als 40 mahl können gelesen werden".¹

Die Dichtung wird also zum Anagramm oder magischen Quadrat.

Überall sucht man nach geheimnisvollen, verborgenen Systemen und Symbolen, u.a. auch in den Bauplänen der Kathedralen. Wiederum taucht hier ein Thema auf, das Ende des 19. Jahrhunderts von Joris-Karl Huysmans aufgegriffen

¹Ibid., S. 23.

wird, als er die geheimen Symbole im Bau der Kathedrale von Chartres zu entschleiern sucht (La Cathédrale von J. K. Huysmans).¹

Die magische Verbindungskunst von Worten erinnert uns an Rimbauds berühmte Formel von der "Alchimie du verbe". In der Tat hat ja die mittelalterliche Alchemie den Stein der Weisen durch magische Kombinationen von Elementen finden wollen.

Harsdörffer und seine eigenartige Vernunft-Kunst werden in deutschen Literaturgeschichten und Anthologien deutscher Dichtung heute wenig beachtet. In der vor wenigen Jahren erschienenen Sammlung "Deutsche Dichtung des Barock"² ist von insgesamt 517 Seiten nur eine einzige Seite den Gedichten Harsdörffers gewidmet.

Das neue Element, das er in die deutsche Dichtung des Barock einführt, ist das der Klangmalerei oder Lautmalerei, welches später im Symbolismus zu großer Bedeutung kam. Während sich der Manierismus eines Marino oder Góngora in metaphorischer Kühnheit ausdrückte, d.h. in der Zusammenfassung völlig heterogener Elemente in einem Bilde, huldigt Harsdörffer der musikalischen Preziosität. In seiner im

¹J. K. Huysmans, La Cathédrale, Auszüge bei Albert Schinz, Nineteenth Century French Readings vol. II, Holt, Reinhart and Winston, New York, 1960, S. 597 ff.

²Edgar Hederer, Deutsche Dichtung des Barock, Hanser Verlag, München, keine Jahresangabe.

Jahre 1932 erschienenen Monographie über "Die Klangmalerei bei Harsdörffer"¹ nennt Wolfgang Kayser diesen Stil sinnfreie (euphemistisch für sinnlose) Klangmalerei.

Schon in griechischer Zeit spielte die Onomatopöie eine große Rolle in der Dichtung. Berühmt ist Aristophanes' "Brekekekex koax koax" als Nachahmung des Quakens der Frösche.

Es ist anzunehmen, daß viele Worte ihre Entstehung der Onomatopöie verdanken, d.h. der Absicht, die Natur des Wortes wort-musikalisch darzustellen. Bei primitiven Völkern ist dies noch heute üblich. Auch bei Kindern kann man es beobachten, so wenn sie einen Hahn einen Kikeriki oder einen Hund einen Wauwau nennen. Aber in verfeinerter Form haben manche andere Worte einen derartigen Ursprung, wie etwa die Verben krachen, donnern, rauschen, schallen, murmeln, klappern.

Als musikalische Nachahmung der Wirklichkeit gehören solche Klangmalereien in das Gebiet der Mimesis. Sinnvolle Klangmalerei kann oft ein sehr wirksames Kunstmittel sein, etwa wenn Ovid in den Metamorphosen die Geschichte der lykischen Bauern erzählt und das Wasser durch musikalisch weiche Laute darstellt (qu, b, a):

¹ Wolfgang Kayser, Die Klangmalerei bei Harsdörffer, Verlag Vandenhoeck und Rupprecht, Göttingen, 1932.

Quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant.¹

Aus der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts kennen wir Bürgers Lenore als ein Beispiel für geschickte Anwendung der Onomatopöie: (13. Strophe)

Und aussen, horch! gings trapp, trapp, trapp,
 Als wie von Rosses Hufen,
 Und klirrend stieg ein Reiter ab
 An des Geländers Stufen.
 Und horch! und horch den Pfortenring
 Ganz lose, leise, klingling!
 Dann kamen durch die Pforte
 Vernehmlich diese Worte: ²

Aber bei der sinnfreien Klangmalerei kommen wir bereits in das Gebiet der Phantasia. Das Wort wird seines rationalen Sinnes entkleidet und verwandelt sich in eine musikalische Note, etwa wie in dem folgenden Gedichte Harsdörffers:

Es dröhen und tönen des Krieges Trompeten
 Es rasselt und prasselt der Harnisch und Pferd;
 es blinkert und fünkert das rasende Schwert.
 die Faunen erstaunen und plötzlich entblöden:
 die Satyre schweigen und weichen den Noten,
 sie harren und starren in solcher Gefehrt:
 ein jeder nun wieder des Friedens begehrt,
 doch höret man sagen von Schlagen und Toten,
 die Musen des Ruhestands Stifter geloben
 bald schiedliche friedliche Schickung erhoben.
 Mit völliger Freud
 sein Namen und Stammen kunstprächtigt zu zieren
 die Reimen und Lieder viel höher zu führen. ³

¹Ovide, Les Métamorphoses I, Éd. Garnier Frères, Paris 1953, S. 286.

²Echtermeyer, Deutsche Gedichte, August Bagel Verlag, Düsseldorf 1957, S. 164.

³Wolfgang Kayser, op. cit., S. 45.

Hier finden wir eine wichtige Querverbindung zur deutschen Romantik, auf die Kayser hinweist. Der Refrain in Clemens Brentanos Gedicht "Lustige Musikanten" ahmt nicht nur Harsdörffers Klangmalerei nach, sondern benutzt auch einige seiner Vokabeln:

Es brauset und sauset
 Das Tambourin,
 Es prasseln und rasseln
 Die Schellen drin;
 Die Becken hell flimmern
 Von tönenden Schimmern,
 Um Kling und um Klang,
 Um Sing und um Sang
 Schweifen die Pfeifen und greifen
 Ans Herz,
 Mit Freud und mit Schmerz.¹

Alles löst sich bei Harsdörffer ins Lautlich-Musikalische auf: Tierstimmen, das Geräusch des Wassers, die Klänge einer Schmiede, eines kratzenden Messers, einer klappernden Mühle.

Im Anhang zum ersten Teil seiner "Frauenzimmergesprächspiele" lobt er die deutsche Sprache wegen ihrer Fähigkeit, die Laute der Natur nachzuahmen:

Sie redet mit den Zungen der Natur, indem sie alles Getön und was nur einen Laut, Hall und Schall von sich gibt, wohl vernehmlich ausdrückt... brüllet wie der Löwe, plerret wie der Ochs, brummt wie der Beer, beeket wie

¹Zitiert nach Wolfgang Kayser, op. cit., S. 46.

das Schaf, grunztet wie das Schwein, muffet wie der Hund, rintschet wie das Pferd, zischtet wie die Schlange, mauet wie die Katze, schnattert wie die Gans, quacket wie die Ente, summet wie der Hummel, kacket wie das Huhn, klappert wie der Storch, kracket wie der Rab, schwieret wie die Schwalbe, silket wie der Sperling und wer wollte doch das wundersckickliche Vermögen aller ausreden.¹

Das gongoristische Schema der Preziosität der Worte und Metaphern sowie der verschlungenen Syntax kann als Tendenz der europäischen Literatur bis ins 20. Jahrhundert hinein verfolgt werden. Insbesondere für die syntaktische Freiheit gibt es viele Beispiele, von denen zwei der bekanntesten hier erwähnt seien:

Heinrich von Kleist, Penthesilea, zweiter Auftritt:

Der Hauptmann: Ein neuer Anfall, heiß wie Wetterstrahl,
Schmolz, dieser wuterfüllten Mavorstöchter,
Rings der Ätolier wackre Reihen hin,
Auf uns wie Wassersturz hernieder sie,²
Die unbesiegten Myrmidonier gießend.

Aus dem 20. Jahrhundert stammt ein anderes Beispiel, eine Stelle aus Prousts "À la recherche du temps perdu". Im ersten Teil dieses Werkes, "Du côté de chez Swann", entwickelt der Erzähler die Theorie Prousts von der Bindung des Gedächtnisses an sinnliche Empfindungen (la mémoire involontaire) und benutzt als Beispiel die Geschichte von der "petite

¹Ibid., S. 47.

²Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke, Droemerschc Verlagsanstalt, München, 1952, S. 286.

madeleine". Der Satz ist trotz seiner labyrinthartigen syntaktischen Verschlungenheit von seltener rhetorischer Größe:

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.¹

Auch bei Thomas Mann finden wir oft derartige, in ihrer barocken Verschnörkelung höchst eindrucksvolle Schachtelsätze.

4.) Die Darstellung der Phantasia-Dichtung im Deutschland des 17. Jahrhunderts wäre nicht vollständig, ohne einen Hinweis auf den Einfluß eines der größten deutschen Mystiker, des Görlitzer Schuhmachers und Philosophen Jakob Böhme. Böhmes Einfluß auf die deutsche Romantik war beträchtlich. Hegel und Schelling erkannten ihn als ihren Vorläufer an und Novalis verehrte ihn als seinen Meister. Es würde über den Rahmen dieser Untersuchung hinausgehen, hier das System der Philosophie Jakob Böhmes darzulegen. Aber eine seiner Theorien gehört in unser Gebiet, nämlich seine Lehre von der Natursprache oder lingua adamica.

¹Marcel Proust, Du côté de chez Swann, éd. Gallimard, Paris, 1954, S. 57.

Böhme lehrte, daß es ursprünglich eine Ur- oder Natursprache gegeben hatte, welche Adam sprach, die aber durch den Sündenfall verlorengegangen sei. Der von Gott begnadete Dichter muß versuchen, diese Ursprache wiederzufinden. Dazu verhilft ihm die Laut-Buchstaben- oder Wortsymbolik. Der Dichter ringt also um das göttliche Wort und muß deswegen in jedem Wort, jedem Satz, jeder Silbe, jedem Buchstaben, die Spuren des Göttlichen suchen.

Hiermit bahnt sich eine neue Auffassung über die Stellung des Dichters an. Er wird zum Priester, der die göttlichen Geheimnisse entschleiern, zum déchiffreur, wie es später Mallarmé nannte. Ein ähnlicher Gedanke, wenn auch in heidnisch-griechische Form gekleidet, taucht bei Rimbaud auf, der den Dichter "voleur de feu" nennt, ihn somit mit Prometheus vergleicht, der den Göttern das Feuer gestohlen hatte.

Der für den Symbolismus wesentliche Gedanke Böhmes ist der, daß jedem Buchstaben ein göttlicher Gehalt anhaften kann, da ja in ihm vielleicht einer der verlorenen Teile der lingua adamica steckt. Was bisher als spielerische Wortakrobatik angesehen wurde, verwandelte sich nun in das Zelebrieren eines heiligen Amtes, ein Erschließen großer, religiöser Zusammenhänge.

Von diesem Spracherlebnis Böhmes führt ein direkter Weg zu Hamann und der deutschen Romantik.

5.) Wir zitierten (oben Seite 10) die Meinung des französischen Kritikers E. Raynaud, daß der Symbolismus drei Ziele erstrebt habe, nämlich "transposition, évocation, musique". Obgleich wir diese Liste für unvollständig halten, wollen wir sie zunächst als Grundlage für unsere Zusammenfassung benutzen.

a) Wie bereits hervorgehoben, handelt es sich bei transposition um Übertragung der sinnlichen Wahrnehmungen. Das Wort transposition wurde von Théophile Gautier auf einige seiner Gedichte angewandt, die er transpositions d'art nannte. Es waren Beschreibungen von Gemälden, bei denen Gautier, übrigens in äußerst gelungener Form, einen visuellen Eindruck in Form eines Gedichtes "transponierte".

In einem weiteren Sinne bezieht sich aber transposition auf die schon vorher zitierte Formel von Baudelaire (Les Correspondances) "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent".

Danach sind die Sinnesempfindungen auswechselbar. Ein visueller Eindruck kann durch Musik vermittelt werden, eine Geschmacksempfindung durch einen Ton oder auch durch eine Farbe. In einem bekannten Experiment hat der russische Physiologe I.P. Pawlow diese sog. bedingten Reflexe wissenschaftlich sogar bei einem Hunde nachgewiesen. In der Aesthetik nennt man diese Reflexe Synästhesie.

Baudelaire sagt zu diesem Thema in den "Correspondances":

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,¹
-Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Wir haben früher erwähnt, daß der Begriff der correspondances bereits im Barock bekannt war, und daß Gracián "correspondencia" als terminus technicus benutzt, wenn auch nicht ganz im selben Sinne wie Baudelaire. Während Baudelaire die "Entsprechungen" der Sinnesempfindungen meint, denkt Gracián an geheime, metaphysische Beziehungen zwischen den Worten, die durch Änderungen von Buchstaben zum Vorschein gebracht werden können. Aber der wesentliche Gehaltsinhalt des Wortes correspondances als "mot-clef" des Symbolismus ist bereits im Barock festzustellen: Zwischen den Worten besteht eine geheime Beziehung, die der Dichter zum Vorschein bringen kann.

b) Das zweite, von Raynaud aufgestellte Prinzip des Symbolismus ist das der évoation. Statt der Beschreibung eines Vorganges nach den Regeln der Mimesis wird er bildhaft durch die Phantasia hervorgerufen.

Diese Tendenz führt im Symbolismus zur "hermetischen" Literatur, der bewußten Unbestimmtheit, ja, Dunkelheit des Ausdrucks. Wir hatten schon einige bekannte Bemerkungen

¹Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Éd. Variétés, Montréal, 1946, S.12

Mallarmés zu diesem Thema zitiert (oben Seite 9).

Diese Absicht liegt auch dem Manierismus im Sinne Góngoras, Marinos und Harsdörffers zugrunde. Durch die Kühnheit der Metaphern wollen die Dichter des Manierismus dem Leser einen raffinierten, ungewöhnlichen, exotischen Genuß verschaffen, ihn in die fremde Welt des "paradis artificiel" versetzen, wo in dem Bilde Marinos die Beine, welche sich die Dame wäscht, zu zwei von einem Perlenstrom umspülten Alabaster-säulen werden.

Der Begriff der correspondances ist aber mit dem der évocation eng verbunden, da es gerade die geheimen Zusammenhänge sind, die es dem Dichter ermöglichen, in der Vorstellung des Lesers durch ein Symbol einen anderen Gegenstand hervorzuzaubern oder zu evozieren.

In dem Sonett "Correspondances" drückt Baudelaire dies bereits im ersten Quartett aus:

La nature est un temple, où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles¹
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Der Ausdruck "des forêts de symboles" zusammen mit dem letzten Vers im zweiten Quartett (les parfums, les couleurs et les sons se répondent) sind die beiden Punkte, die dieses

¹Ibid.

Sonett zu einem der Manifeste des Symbolismus gemacht haben. Die Idee der correspondances war bereits den Dichtern des Barock bekannt (vgl. oben a). Auch der Begriff der forêts de symboles hat im Barock Vorstufen gehabt. So erklärt Emanuele Tesauro in einem im Jahre 1682 in Venedig erschienenen Buch "Il Canocchiale Aristotelico", daß man an Hand der Kategorien des Aristoteles ganze Ableitungsreihen von Worten kombinieren kann, um dadurch "Wälder von Metaphern" zu erzeugen.¹ H. Decimato veröffentlichte bereits 1606 ein Buch unter dem Titel "Sylvae vocabulorum"².

Somit gibt es auch für das symbolistische Postulat der évoation Vorbilder im Manierismus des Barock.

c) Das dritte Prinzip des Symbolismus nach der Formel von Raynaud lautet: musique. Offenbar dachte er hier an Verlaines "L'Art poétique":

De la musique, avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,³
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.³

¹Gustav René Hocke, Manierismus in der Literatur, Sprachalchemie und esoterische Kombinationskunst, rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 82/83, Reinbek bei Hamburg, 1959, S. 58.

²Ibid., Anmerkung 2.

³Albert Schinz, Nineteenth Century French Readings vol. II, Holt, Reinhart and Winston, New York, 1960, S. 754.



Von dieser Strophe wird meist nur die erste Zeile zitiert, wodurch der Eindruck erweckt wird, daß Verlaine das musikalische Element schlechthin in der Poesie verwirklichen will. Die folgenden Verse zeigen jedoch, daß damit die Forderung nach Darstellung des Ungewöhnlichen, Unklaren, Unbestimmten (*vague*), Schwerelosen (*rien qui pèse*) und Aetherischen (*soluble dans l'air*) verbunden wird.

Das musikalische Element erinnert an die "sinnfreie Klangmalerei" bei Harsdörffer. Jedoch ist Verlaines Forderung nach der Darstellung des Ungewöhnlichen für den Manierismus des Barock geradezu die Basis der ganzen Dichtkunst. Dem musikalischen Manierismus (Harsdörffer) entspricht ein visueller Manierismus (Marino, Góngora). Beide wirken zusammen in der Darstellung des Ungewöhnlichen.

d) Ein weiterer Punkt, der für den Symbolismus bezeichnend ist, jedoch in Raynauds Definition fehlt, ist die von Poe übernommene Forderung Mallarmé's nach einem intellektuellen, mathematischen Schlüssel zur Poesie. Der Dichter ist nach Mallarmé "un penseur sérieux". Mallarmé stützt sich dabei weitgehend auf E.A. Poes Aufsatz "The Philosophy of Composition", in dem der amerikanische Dichter darstellt, wie er sein berühmtes Gedicht "The Raven" rein verstandesmäßig unter Berechnung der Wirkung "konstruiert" hat. Er schreibt darüber im Jahre 1864 an seinen Freund Cazalis:

Le poème inouï du Corbeau a été ainsi fait. Et l'âme du lecteur jouit absolument comme le poète veut qu'elle jouisse. Elle ne ressent pas une impression autre que celles sur lesquelles il avait compté.¹

Auch hier erkennt man die Verbindung zum Manierismus des Barock, zur Vernunft-Kunst Harsdörffers und zu Graciáns Forderung nach absichtlich bizarren Metaphern, wie wir sie in den Gedichten Góngoras, Marinos und ihrer Epigonen (in Deutschland z.B. Hofmannswaldau und Lohenstein) finden.

e) Es gibt ein weiteres Element im Symbolismus, das in Raynauds Formel nicht erscheint und das von Victor Hugo in epigrammatischer Kürze ausgedrückt wurde. Er sagte, Baudelaire habe der Welt "un frisson nouveau" gegeben.² Dieser aus der metaphysischen Angst eines neuen Zeitalters geborene Schauer ist für die großen symbolistischen Dichter bezeichnend, fehlt aber im Manierismus des Barock fast völlig, wenn man von einigen Gedichten Góngoras absieht, die den "frisson nouveau" vorausahnen lassen.

f) Ein weiteres Thema des Symbolismus, welches in der Zusammenfassung Raynauds fehlt, ist das Problem der Stellung des Dichters in der Gesellschaft. Auch im Barock hat man sich mit diesem Thema nicht beschäftigt. Es handelt

¹Mallarmé, Correspondance (1862-1871), Éd. Gallimard, Paris, 1959, S. 104.

²Victor Hugo, Les poètes français, Bd. IV, Zitiert nach Schinz, op. cit., S. 472.

sich hier um ein Problem, das mit dem Aufkommen einer egalitären Gesellschaftsordnung zu neuer Bedeutung kam. Im 19. Jahrhundert wurde es eines der wichtigsten Themen und soll deswegen bereits hier erwähnt werden.

g) Die préciosité im französischen klassischen Zeitalter wurde durch die Forderung nach clarté und ordre in den Hintergrund gedrängt. Im 18. Jahrhundert, dem siècle philosophique, dem Jahrhundert Voltaires, gab es in Frankreich erst recht kein Interesse für kühne Metaphern, sinnfreie Klangmalerei oder Zahlen- und Buchstabenkabbalistik. Auch die französische Romantik verlief in anderen Bahnen als die deutsche Bewegung gleichen Namens. Trotz ihrer Auflehnung gegen verschiedene Regeln des Klassizismus, besonders in der dramatischen Kunst (Hugo, Mme. de Staël), standen die französischen Romantiker doch dem Mystizismus barocker bzw. deutsch-romantischer Prägung fern.

Jedoch war der Mystizismus eine in der französischen Geistesgeschichte stets vorhandene Tendenz (man denke etwa an Pascal und die Jansenisten). Aber bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war sie von der seit über 300 Jahren vorherrschenden Tendenz des Klassizismus und Rationalismus abgedrängt worden. Als dann die mystische Tendenz im Symbolismus wieder zum Durchbruch kam, geschah dies mit der elementaren Gewalt einer lange aufgespeicherten Kraft.

II. KAPITEL

FRANZÖSISCHER SYMBOLISMUS UND DEUTSCHE ROMANTIK

1.) Geistesgeschichtliche Entwicklungen verlaufen nicht geradlinig; sie sind vielmehr Synthesen, die aus dem ewigen Ringen zwischen These und Antithese hervorgehen. In der Literatur fallen neue Thesen und Antithesen meist mit dem Kommen und Gehen einer neuen Dichtergeneration zusammen. Die "Jungen" lehnen sich gegen die überholten Lehren der "Alten" auf, wobei es sich bei den scheinbar neuen Thesen oder Antithesen oft nur um eine Wiederentdeckung vergessenen oder verschütteten Geistesgutes handelt. So schwingt das Pendel oft hin und her, um doch immer wieder zu einer früheren Position zurückzukehren.

Die deutsche Romantik bildet die Antithese zur Klassik und war gleichzeitig eine Abwendung vom Rationalismus des 18. Jahrhunderts. Das 18. Jahrhundert, das Jahrhundert Voltaires, hatte ganz im Zeichen der Franzosen gestanden, während die Klassik sich dem griechischen Schönheitsideal zugewandt hatte. Die deutsche Romantik suchte den Weg nach Innen: Verinnerlichung durch Betonung des Gefühls, des Gemüts statt der Vernunft, Verinnerlichung in der Suche nach den Wurzeln der schöpferischen Kraft im eigenen Volke, in seiner Geschichte, seinen Traditionen, seiner Sprache, seinen Liedern und seinen Märchen.

Auch in Frankreich war die Romantik eine Antithese zur Klassik. Aber der "classicisme" Racines und Corneilles war von der Dichtung Goethes und Schillers ganz verschieden. Die Verschiedenheit der These bedingte eine Verschiedenheit der Antithese. Die französische Romantik wandte sich vor allem gegen die klassizistische Erstarrung im Formellen, Objektiven. Die Auflehnung gegen diese strengen Regeln drückt sich in einer entschiedenen Hinwendung zum Subjektiven aus, wie wir sie besonders bei Chateaubriand, Hugo, Musset und Lamartine finden.

Die Revolte gegen die Regeln hatte nur sehr beschränkte Ziele. Ein deutscher Romantiker hätte die Manifeste der französischen Romantik kaum als revolutionär angesehen, wie etwa die folgende Erklärung Hugos, die wir der "Préface de Cromwell", dem bedeutendsten Manifest der französischen Romantik, entnehmen:¹

...nous n'hésitons pas à considérer le vers comme un des moyens les plus propres à préserver le drame... comme une des digues les plus puissantes contre l'irruption du commun...

Das heißt, daß ein Drama vulgär wird, wenn es nicht in Versen geschrieben ist. An einer anderen Stelle desselben Werkes sagt er: "Cette forme (d.h. des Verses) est une forme de bronze, qui encadre la pensée dans son mètre sous laquelle le drame est indestructible."²

¹Victor Hugo, Préface de Cromwell, Classiques Larousse, Librairie Larousse, Paris 1949, S. 47.

²Ibid., S. 49.

Die traditionelle Form blieb also auch für die französischen Romantiker von überragender Bedeutung. Während die deutsche Romantik schließlich in die Tendenz der romantischen Ironie einmündete, führte die französische Romantik zu einem Subjektivismus und Gefühlsüberschwang, der oft geradezu groteske Formen annahm. Viele Werke dieser Zeit sind deswegen heute unlesbar. Ein bezeichnendes Beispiel für diese Stilart möge genügen: Mussets Gedicht "La nuit de Mai", in dem ein Pelikan, den Musset offenbar als Allegorie des Dichters ansieht, sein eigenes Herz aus der Brust reißt, um es in Ermangelung anderer Nahrung seinen hungrigen Jungen zur Speise zu reichen:

Pour toute nourriture il apporte son coeur.
Sombre et silencieux, étendu sur la pierre
Partageant à ses fils ses entrailles de père
Dans son amour sublime il berce sa douleur,
Et, regardant couler sa sanglante mamelle,
Sur son festin de mort il s'affaisse et chancelle,
Ivre de volupté, de tendresse et d'horreur.¹

Nach dieser großen (wenn auch medizinisch nicht ganz einwandfreien) Geste schwingt sich der "herzlose" Pelikan in die Lüfte, um irgendwoanders in Ruhe zu sterben.

Auch andere französische Romantiker gefielen sich darin, ihr zuckendes Herz der allgemeinen Besichtigung preiszugeben.

Auf die Dauer konnte eine derartige Dichtung die Franzosen nicht befriedigen, deren wacher, kritischer Sinn

¹Alfred de Musset, Poésies Nouvelles, Classiques Garnier, Éd. Garnier Frères, Paris 1950, S. 39.

besonders für das Lächerliche stets sehr aufgeschlossen war. So schlug das Pendel bald wieder nach der anderen Seite aus, und die Romantik wurde von der "L'art pour l'art"-Bewegung (Théophile Gautier u.a.) und den "Parnassiens" (Leconte de Lisle u.a.) abgelöst. Insbesondere bei den Parnassiens wird die kalte Objektivität der Dichtung noch stärker betont, als es selbst beim "classicisme" der Fall war. Hinter diesen beiden Bewegungen und dem sie fortsetzenden Naturalismus Zolas und der Gebrüder Goncourt steht die Philosophie des Positivismus, die seit 1830 das geistige Leben Frankreichs in immer stärkerem Maße beherrschte.

Der Symbolismus war eine Reaktion gegen die positivistische Tendenz im französischen Geistesleben. Aber auch die deutsche Romantik wandte sich gegen positivistisch-rationalistische Strömungen der Zeit. Sie bekämpfte die Aufklärung und die Wendung der Klassik zur Bejahung der bürgerlichen Ordnung, wie sie in Goethes "Wilhelm Meister" zum Ausdruck gekommen war. Novalis sah seinen "Heinrich von Ofterdingen" als eine Antwort auf den "Wilhelm Meister" an.¹ Beide Bewegungen beruhten also auf einer ähnlichen dialektisch-aesthetischen Grundhaltung.

¹Otto Mann, Deutsche Literaturgeschichte, Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh 1964, S. 352.

Im Gegensatz zu den französischen Symbolisten konnten aber die deutschen Romantiker in der Geschichte der deutschen Literatur den Ansatz zur Antithese der Klassik finden, nämlich in der Literatur und mystischen Philosophie des Barock. Novalis suchte den "Weg nach Innen".¹ Diesen Weg nach Innen fand er bei Jakob Böhme vorgezeichnet, und er hat auch unumwunden den Görlitzer Mystiker als seinen Meister anerkannt. Man vergleiche dazu z.B. den Schluß seines Gedichtes "An Tieck":

Du hilfst das Reich des Lebens gründen
 Wenn du voll Demut dich bemühst
 Wo du wirst ew'ge Liebe finden,
 Und Jakob Böhme wieder siehst.²

Bei Jakob Böhme und in der Dichtung des Barock fanden die deutschen Romantiker jene geheimen "Sympathien", die "correspondencias" in der Natur, die Suche nach der lingua adamica, welche es ihnen ermöglichten, dem Leben und der Dichtung einen neuen Sinn zu geben. Hier fanden nicht nur Novalis, sondern auch Schelling, Brentano und die Gebrüder Schlegel viele Anregungen.

Im Gegensatz zu den französischen Romantikern und ihren positivistischen Nachfolgern hatten die deutschen Romantiker eine echte, enge Beziehung zur Natur. Sie hatten die idealistische Naturauffassung, in der die Natur der Seele und

¹Ibid., S. 354.

²Novalis, Die Dichtungen, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1953, S. 499 ff.

der Intuition gleichgestellt wurde. Für die französischen Romantiker war die Natur "schön", aber nicht "beseelt". Sie war ein farbenfroher Hintergrund, aber keine handelnde Person. In Chateaubriands "Atala" finden wir einen Wechsel von Regen zu Sonnenschein, je nach der Stimmung der handelnden Personen. Bei der gefühlvoll-dramatischen Hauptszene der Auseinandersetzung zwischen Chactas und Atala herrscht Gewitter. Regen und Tränen fließen in Strömen. "Des torrents de larmes" heißt es wiederholt.¹ Die Ichbezogenheit ist die entscheidende Tendenz. In dieser Natur gibt es keine "confuses paroles" wie in Baudelaires Gedicht "Correspondances" und keine "Sympathien" wie bei Novalis.

Es besteht auch eine Parallele zwischen den historischen Umständen, die zur Entstehungszeit der deutschen Romantik und denen, die zu Anfang des Symbolismus herrschten. Diese Umstände waren von Bedeutung für die seelische Gestimmtheit beider Epochen.

Zur Zeit der Frühromantik war die politische Ohnmacht Deutschlands ein Umstand, der die junge Generation tief bedrückte. Das friderizianische Preußen hatte unter den schwachen Nachfolgern des großen Königs seine einstige Größe eingebüßt und die Schlachten von Jena und Auerstädt bestätigten

¹F.A. de Chateaubriand, Atala, Ed. Ernest Flammarion, Paris 1948, S. 89 ff.

nur einen Niedergang, der schon früher eingesetzt hatte. Die französische Revolution und die harte Hand Napoleons formten das politische Schicksal Europas. Deutschland war Objekt und nicht Subjekt der europäischen Politik.

Die Frühzeit der deutschen Romantik suchte auch deswegen den Weg nach Innen, weil die äußere Wirklichkeit so trostlos und deprimierend war.

Die symbolistische Bewegung hatte ihren historischen Ursprung in der Zeit des zweiten Empire. Das Frankreich Napoleons III. war innerlich von Fäulnis zerfressen. Der frivolen Heiterkeit der äußeren Fassade, wie sie uns noch heute aus den Operetten Offenbachs entgegenklingt, stand eine düstere, metaphysische Lebensangst kontrapunktisch gegenüber, wie wir sie aus Baudelaires "Fleurs du Mal" kennen. So wie Jena und Auerstädt im Jahre 1806, so bestätigte Sedan im Jahre 1870 nur den Untergang eines Systems, das bereits vorher untergegangen war.

Für die französischen Dichter der Zeit um 1870 war die Wirklichkeit genau so nichtssagend und demütigend wie für die deutschen Romantiker in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts.

Es ist deswegen nicht verwunderlich, daß in beiden Epochen der Weg nach Innen als Erlösung gesucht wurde. Aber während in der deutschen Literatur mannigfache Anregungen für

diese Verinnerlichung aus der Vergangenheit geschöpft werden konnten, fehlte es in der französischen Literatur selbst an Vorbildern, die dieser Sehnsucht gerecht werden konnten. Sie mußte solche Anregungen deswegen aus fremden Literaturbereichen beziehen.

Ein wichtiger Einfluß dieser Art kam aus der deutschen Romantik.

2.) Wenn wir nunmehr den Einfluß der deutschen Romantik auf den französischen Symbolismus betrachten, so müssen wir zunächst Klarheit über den Sinngehalt schaffen, den wir dem Worte "Einfluß" hier geben wollen.

Das Wort kann eng-wissenschaftlich ausgelegt werden, indem man sich lediglich auf Wortanalysen oder Vergleiche ähnlicher Metaphern und Symbole stützt. John Livingstone Lowes hat diese Methode in einem zeitgenössischen Werk der Literaturkritik angewandt. Er rekonstruiert in diesem Werk, "The Road to Xanadu",¹ die Quellen, aus denen Coleridge die Anregungen zu seinen beiden Gedichten "The Ancient Mariner" und "Kubla Khan" empfangen hat. Es ist ihm gelungen, die bewußten und unbewußten Vorbilder aller von Coleridge verwandten Metaphern und Sinnbilder aufzufinden. In einem Falle

¹J. L. Lowes: The Road to Xanadu, rev. edition, London 1940, Constable and Co. Ltd.

hat er sogar bewiesen, daß Coleridge eine Strophe in Bausch und Bogen abgeschrieben oder unbewußt übernommen hat. Um dies für zwei Gedichte zu beweisen, benötigte Lowes 600 Druckseiten. Die Anwendung einer derartigen Methode auf unser Thema würde dieser Arbeit ein nicht zu bewältigendes Ausmaß geben.

Wir wollen deswegen dem Worte "Einfluß" eine weitere Auslegung geben, uns aber andererseits nur auf einige der dabei erscheinenden Blickpunkte beschränken, um die Wechselbeziehungen deutsch-französischer Einflüsse in symbolistischer Dichtung aufzuzeigen, nämlich

a) Eine Untersuchung, inwieweit einige der Hauptthemen des französischen Symbolismus Vorbilder in der deutschen Literatur gehabt haben, und inwieweit ein direkter oder indirekter Einfluß möglich oder wahrscheinlich war. Die Wirkungen des französischen auf den deutschen Symbolismus sollen dann in einem anderen Abschnitt untersucht werden.

b) Abgesehen von konkreten Themen, Metaphern und Symbolen gilt es auch, die Parallelität des Weltgefühls, Zeitgeistes oder der seelischen Gestimmtheit festzustellen, die zwischen den beiden verglichenen deutschen und französischen literarischen Epochen bestanden hat, die chronologisch durch mehr als ein halbes Jahrhundert getrennt sind.

c) Wir müssen weiterhin untersuchen, welche historischen und geistesgeschichtlichen Einflüsse den verglichenen Epochen gemeinsam waren und dadurch für derartige Parallelentwicklungen ein günstiges Klima schufen.

d) Eine weitere Abgrenzung des "Einfluß"-Begriffes ergibt sich daraus, daß ein so kompliziertes Gebilde wie eine dichterische Bewegung nicht durch eine vereinfachende Formel wie die des Einflusses schlüssig erklärt werden kann. Nicht ein Einfluß, sondern eine unendliche Vielfalt von Einflüssen, viele davon antithetisch-dialektischer Natur, haben zur Entwicklung des Symbolismus geführt. Um nur einige zu nennen: Die Wirkung der Dichtung und der theoretischen Schriften von E.A. Poe, die okkulten Werke des schwedischen Mystikers Swedenborg, die Reaktion gegen den Positivismus, Materialismus, Naturalismus und die "poésie marmorienne" der Parnassiens, die zeitgeschichtliche Situation der nationalen Demütigung durch den verlorenen Krieg von 1870/71, diese und noch manche andere Faktoren waren "Einflüsse", die in ihrem Zusammenwirken zur Bildung des Symbolismus beigetragen haben.

Unsere Aufgabe wird es in diesem Abschnitt sein, diejenigen Einflüsse auf den Symbolismus aufzufinden, die ihren Ursprung in der deutschen Geistesgeschichte, insbesondere der deutschen Romantik haben.

3.) In Frankreich hatte man sich seit der Zeit Ludwigs des Vierzehnten daran gewöhnt, auf allen Gebieten der Kunst und Literatur tonangebend zu sein. Alle Völker Europas wetteiferten, den französischen Geschmack nachzuahmen und französische Dichter hatten wenig Grund, sich um die Literatur anderer Völker zu kümmern, da sie dort ja doch nur einen zweiten Aufguß ihrer eigenen finden würden.

In Deutschland setzte jedoch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Entwicklung ein, die darauf abzielte, die deutsche Literatur aus der französischen Bevormundung herauszulösen. Lessings Abrechnung mit Gottsched, der die Rolle eines deutschen Boileau spielen wollte, Herders und Hamanns Untersuchungen über die wahren schöpferischen Quellen der Dichtkunst, die Werke der Dichter der Sturm- und Drangperiode und der deutschen Klassik, dies alles waren Faktoren, die zu einer fast völligen Loslösung der deutschen Literatur von den französischen Vorbildern führte. Die weitere deutsche Entwicklung ging von nun an ganz in ihren eigenen Bahnen.

Andererseits war Frankreich in der "heroischen" Periode seit 1789 zu sehr mit politischen Problemen beschäftigt, um literarische Bestrebungen in anderen Ländern zur Kenntnis zu nehmen. Die geistige Freiheit, eine der Vorbedingungen schöpferischer Tätigkeit, fehlte dem Frankreich der Revolution und des ersten Empire.

Erst im Jahre 1813, d.h. kurz vor Ende der napoleonischen Herrschaft, veröffentlicht Mme. de Staël ihr Buch über Deutschland ("De l'Allemagne").¹ Bezeichnenderweise erscheint es in England. Die bereits 1810 vollendete und in Frankreich gedruckte erste Auflage wurde von Napoleons Polizei beschlagnahmt und vernichtet.

Die Bedeutung des Buches für unser Thema besteht darin, daß eine der bedeutendsten Schriftstellerinnen und schärfsten Beobachterinnen der französischen Literatur jener Zeit sich nicht nur ernsthaft mit deutschen Dichtern und deutscher Dichtung beschäftigt, sondern diese den Franzosen als nachahmungswürdiges Vorbild hinstellt. Sie zieht damit den Schlußstrich unter die Epoche, in der es die Franzosen als selbstverständlich ansahen, daß sie allein in der europäischen Literatur nachahmungswürdig seien. Gleichzeitig macht sie ihre französischen Leser mit den literarischen Persönlichkeiten und Bestrebungen jenseits des Rheins bekannt. Sie gibt ihnen einen Einblick in das ungewöhnlich reiche Geistesleben Deutschlands, das so ganz anders aussieht als das unter dem Druck der napoleonischen Diktatur stagnierende geistige Leben Frankreichs. Ihre Freunde Benjamin Constant und Charles de Villers hatten sie zuerst auf die deutsche Literatur aufmerksam gemacht.

¹Mme de Staël, De l'Allemagne (extraits), Classiques Larousse, Librairie Larousse, Paris 1935.

Dieser historische Hintergrund des Werkes macht es verständlich, daß die empfindliche französische Zensur es nicht erscheinen ließ. Gleichzeitig wird dadurch auch eine der Schwächen des Werkes erklärt, nämlich sein polemischer Charakter. Heine bemerkt dazu:

Dazu kommt noch, daß sie außer den unbewußten, auch noch bewußte Parteilichkeiten ausübt, daß sie durch die Lobpreisungen des geistigen Lebens, des Idealismus in Deutschland, eigentlich den damaligen Realismus der Franzosen, die materielle Herrlichkeit der Kaiserperiode frondieren will. Ihr Buch *De l'Allemagne* gleicht in dieser Hinsicht der *Germania* des Tacitus, der vielleicht ebenfalls durch seine *Apologie* der Deutschen eine indirekte Satire gegen seine Landsleute schreiben wollte.¹

Ein weiterer Faktor ist ihre starke Abhängigkeit von August Wilhelm Schlegel, der sie während ihrer zwei Reisen nach Deutschland begleitete (1803/4 und 1807/08) und eine Zeitlang Erzieher ihrer Kinder war. A. W. Schlegel war gewiß ein kluger und kenntnisreicher Kritiker, dessen Urteil sie vertrauen konnte. Aber ein eigenes Urteil konnte sie sich nur in sehr beschränktem Maße bilden, da sie auf französische Übersetzungen deutscher Literatur angewiesen war. Deren gab es damals nicht viel. Gessners "Idyllen" und Klopstocks "Messias", die bereits einer vergangenen Epoche angehörten, waren die einzigen bekannten Beispiele deutscher

¹Heinrich Heine, *Die Romantische Schule* (1833), Bd. 9 der sämtlichen Werke in 12 Bänden, Berlin-Leipzig, Verlag von Th. Knauer Nachf., S. 116 ff.

Literatur, von denen es französische Ausgaben gab. Das für die Beurteilung des deutschen Geisteslebens in Frankreich so wichtige Werk der Mme. de Staël stand also auf recht schwachen Grundlagen.

Der einzige Maßstab, den Mme. de Staël selbständig anlegen konnte, war ihr eigenes intuitives Urteil. Sie war eine intelligente und feinfühligere Frau, die einige der deutschen Dichter, über die sie schrieb, persönlich kennen gelernt hatte. Sie verbrachte eine längere Zeit in Weimar, wo sie Goethe und (während der ersten Reise) auch Schiller kennen lernte.

Jedoch war ihre Kenntnis der deutschen Romantiker sehr beschränkt. In ihrem Werke wird zum ersten Male in Frankreich Novalis erwähnt, dessen Einfluß auf den Symbolismus später von großer Bedeutung wurde. Was sie über ihn schreibt, ist freilich recht oberflächlich und kaum geeignet, ihn den französischen Lesern näher zu bringen.

Bezeichnenderweise bespricht sie Novalis nicht im zweiten Abschnitt des Werkes (De la littérature et des arts), sondern im vierten Abschnitt (La religion et l'enthousiasme). Novalis wird also nicht als Dichter, sondern als eine Art religiöser Schwärmer eingeführt: "Son âme pieuse a donné un grand caractère de simplicité à ses poésies." Sie gibt dann einige Gemeinplätze über seine Gedichte, um dann fortzufahren:

Novalis a beaucoup écrit sur la nature en général; il se nomme lui-même, avec raison, le disciple de Sais, parce que c'est dans cette ville qu'était fondé le temple d'Isis, et que les traditions qui nous restent des mystères des Egyptiens portent à croire que leurs prêtres avaient une connaissance approfondie des lois de l'univers.¹

Wenn aus dieser Stelle überhaupt etwas Sinngemäßes hervorgeht, so ist es die Tatsache, daß Mme. de Staël "Die Lehrlinge zu Sais" nicht gelesen hat, was ihr niemand übel nehmen kann, da das Werk erst 1894 von Maurice Maeterlinck ins Französische übersetzt wurde. Trotz dieser und ähnlicher Schwächen hat Mme. de Staëls "De l'Allemagne" dazu beigetragen, in Frankreich das Interesse für deutsche Literatur zu wecken und zu nähren.

Im Jahre 1833 erschien in der französischen Zeitschrift "L'Europe littéraire" ein Artikel über die deutsche Romantik, der wohl dazu geeignet gewesen wäre, diese deutsche literarische Bewegung dem französischen Leser näher zu bringen. Der Verfasser war kein Geringerer als Heinrich Heine, der Mme. de Staël gegenüber den Vorteil hatte, daß er die Werke der deutschen Romantiker im Original gelesen hatte. Auch er kannte einige der romantischen Dichter persönlich. Als Student hatte er August Wilhelm Schlegels Vorlesungen gehört, und er war im Salon der Rahel Varnhagen in Berlin vielen literarischen Persönlichkeiten der Zeit begegnet.

¹Mme. de Staël, op. cit., S. 83.

Heine selbst hat später seinen Artikel ins Deutsche übersetzt, und zwar unter dem Titel "Die romantische Schule".¹

Wer hier eine gewissenhafte Behandlung der romantischen Bestrebungen erwartet, wird enttäuscht. Heine war zu tief in die literarisch-politischen Polemiken seiner Zeit verstrickt, um sich ein kühles, unabhängiges Urteil zu bewahren. Novalis stellt er als einen harmlosen, verträumten und verschrobenen Schwindsüchtigen dar. Was sollte ein Franzose von diesem Dichter der deutschen Romantik denken, wenn Heine erklärt, die Muse des Novalis sei

(une) fille blanche et élancée, aux yeux bleus et sérieux, aux cheveux blonds dorés, aux lèvres riantes, et avec un signe maternel, couleur de fraise, sur le côté gauche du menton?²

Heines "Romantische Schule" ist aber trotzdem in mehrfacher Hinsicht für unser Thema von Bedeutung.

a) Er weist die Franzosen darauf hin, daß es sich trotz der Gleichheit des Namens bei der deutschen romantischen Bewegung um etwas ganz anderes gehandelt hatte als bei der französischen:

¹Bd. 9 der Sämtlichen Werke in 12 Bänden, Berlin-Leipzig, Verlag von Th. Knauer Nachf.

²Französischer Text zitiert nach Henri Albert, Novalis, Mercure de France XVI, 4 (1895), S. 47.

Wenn ich oben einer Schule erwähnte, welcher Frau von Staël huldigte und deren Tendenzen sie befördert, so meinte ich die romantische Schule. Daß diese in Deutschland ganz etwas anderes war, als was man in Frankreich mit diesem Namen bezeichnet, daß ihre Tendenzen ganz verschieden waren von denen der französischen Romantiker, das wird in den folgenden Blättern klar werden.¹

b) Ein weiteres Verdienst "auf weite Sicht" ist die Gegenüberstellung von Novalis und Hoffmann. Heine versucht hier, einen den Franzosen unbekanntem durch einen ihnen wohl-bekanntem Schriftsteller zu erklären. Diese Gegenüberstellung ist für unser Thema von Bedeutung, da die Ideen der deutschen Frühromantiker und insbesondere Novalis' den Franzosen auf dem Wege über Hoffmann bekannt geworden sind.

4.) Im Jahre 1833 wußte man in Frankreich von Novalis noch sehr wenig. Er wurde dort erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts "entdeckt". Vordtriede² weist darauf hin, daß das im Jahre 1886 veröffentlichte Werk des deutschen Romanisten Theodor Süpfle: "Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich" den Namen Novalis überhaupt nicht erwähnt. Dagegen gab es von E.T.A. Hoffmann bereits zu dessen Lebzeiten eine französische Übersetzung von Loeve-Veimars. Hoffmann war seit Beginn der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Frankreich wohlbekannt. Man kann seine Beliebtheit am besten an der Flut von Übersetzungen seiner Werke ermessen.

¹Heinrich Heine, Die Romantische Schule, op. cit., S. 117.

²Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1963, S. 7.

So erschienen nach der ursprünglichen Übersetzung von Loeve-
Veimars noch die folgenden: Toussenel (1830), La Bedollière
(1831-61), Egmont (1836), Christian (1842), Marmier (1843),
Degcorge (1848), Champfleuri (1856, Contes posthumes),
Ancelot (1859) und Curzon (1890).

Als Offenbach im Jahre 1881 mit seiner Operette
"Contes d'Hoffmann" vor das französische Publikum trat,
stellte er also diesem keinen Unbekannten vor.

Andererseits war Hoffmann stark von Novalis beeinflusst.
Vordriete¹ nennt Hoffmann geradezu einen Novalis-Epigon.

Hoffmann hatte die Werke von Novalis zuerst im Jahre
1804 durch seinen Freund Eduard Hitzig kennen gelernt.²
In den "Kreisleriana" bezieht sich Hoffmann in der ihm
eigenen ironischen Weise auf Novalis:

Neulich sagte er (Kreisler), als ich ihm meine
musikalische Unbeholfenheit klagte, ich sei mit jenem
Lehrling im Tempel von Sais zu vergleichen, der, unge-
schickt scheinend im Vergleich der anderen Schüler, doch
den wunderbaren Stein fand, den die anderen mit allem
Fleiß vergeblich suchten. Ich verstand ihn nicht, weil
ich Novalis' Schriften nicht gelesen, auf die er mich
verwies. Ich habe heute in die Leihbibliothek geschickt,
werde das Buch aber wohl nicht erhalten, da es herrlich
sein soll und also stark gelesen wird. - Doch nein; eben
erhalte ich wirklich Novalis' Schriften, zwei Bändchen,

¹Ibid., S. 56.

²Hürlimann in E.T.A. Hoffmann, Gesammelte Werke,
Atlantis Verlag, Zürich 1946, S. 14.

und der Bibliothekar läßt mir sagen, mit dergleichen könne er immer aufwarten, da es stets zu Hause sei; nur habe er den Novalis nicht gleich finden können, da er ihn ganz und gar als ein Buch, nach dem niemals gefragt würde, zurückgestellt. - Nun will ich doch gleich sehen, was es mit den Lehrlingen zu Sais für eine Bewandtnis hat.¹

Die Stelle ist nicht nur dafür beweiskräftig, daß Hoffmann Novalis kannte, sondern weist auch mit Hoffmannscher Ironie darauf hin, daß man in Deutschland Novalis nicht las. Es war das Schicksal des Dichters, daß er auch in Deutschland erst spät anerkannt wurde. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts beschränkte sich die deutsche Leserschaft dieses Romantikers auf einen sehr kleinen Kreis. Erst Ricarda Huchs Buch über die Romantik (1. Auflage 1899) würdigte seine Bedeutung für einen großen Leserkreis.

In der "Romantischen Schule" hebt Heine die Unterschiede zwischen Hoffmann und Novalis hervor:

Novalis sah überall nur Wunder; er belauschte das Gespräch der Pflanze, er wußte das Geheimnis jeder jungen Rose, er identifizierte sich endlich mit der ganzen Natur, und als es Herbst wurde, und die Blätter abfielen, da starb er. Hoffmann hingegen sah überall nur Gespenster, sie nickten ihm entgegen aus jeder chinesischen Teekanne und jeder Berliner Perücke; er war ein Zauberer, der die Menschen in Bestien verwandelte und diese sogar in königlich-preußische Hofräte,...

Novalis ist hier minder bekannt als Hoffmann, welcher von Loeve Veimars in einem so vortrefflichen Anzuge dem französischen Publikum vorgestellt worden und dadurch in Frankreich eine ganze Reputation erlangt hat.²

¹E.T.A. Hoffmann, Gesammelte Werke, Bd. I, Atlantis Verlag, Zürich 1946, S. 399 ff.

²Heinrich Heine, op. cit., S. 179.

An einer anderen Stelle gibt Heine dann das folgende persönliche Werturteil:

Aber, ehrlich gestanden, Hoffmann war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer mit seinen idealen Gebilden schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann mit allen seinen bizarren Fratzen sich doch immer an der irdischen Realität festklammert... Die große Ähnlichkeit zwischen beiden Dichtern besteht wohl darin, daß ihre Poesie eigentlich eine Krankheit war... Der Rosenschein in den Dichtungen des Novalis ist nicht die Farbe der Gesundheit, sondern der Schwindsucht und die Purpurglut in Hoffmanns Phantasiestücken ist nicht die Flamme des Genies, sondern des Fiebers.¹

Wir haben die Heine-Zitate nicht deswegen herangezogen, um uns mit ihnen kritisch auseinanderzusetzen, sondern um das Bild zu zeigen, das dem französischen Leser im Jahre 1833 von der deutschen romantischen Literatur dargeboten wurde. Heines Urteile sind zwar geistvoll, werden aber dem Thema, das er sich gestellt hatte, nicht gerecht. Es klingt komisch, wenn Heine behauptet, Hoffmann klammere sich stets an die irdische Realität. Wer gelesen hat, wie der Archivarius Lindhorst seine Rockschöße ausbreitete und "als Stoßgeier davonflog" (Der Goldene Topf, vierte Vigilie),² derselbe Archivarius, dessen drei Töchter goldene Schlangen waren, der wird meinen, daß Hoffmann (glücklicherweise) das Festklammern an die irdische Realität manchmal nicht ganz gelungen ist.

Zwei andere französische Aufsätze aus den 30er Jahren, die sich mit Novalis befassen, seien nur ihrer Merkwürdigkeit

¹Ibid., S. 180.

²E.T.A. Hoffmann, op. cit., Bd. 5, S. 27.

halber erwähnt. Ein Essay von Montalembert, der im Jahre 1831 veröffentlicht wurde, verherrlichte den deutschen Romantiker als einen Vorkämpfer für das Wiedererstehen des mittelalterlichen Katholizismus.¹ Montalembert selbst gehörte zur katholischen Partei und suchte offenbar nach einem Autor, den er zur Unterstützung seiner Position heranziehen konnte.

Der politisch völlig entgegengesetzt eingestellte Saint-Simonist Lerminier bezeichnete dagegen Novalis im Jahre 1835 als einen "Vorläufer einer neuen Menschheitsreligion" und legte ihn somit für seine politischen Zwecke mit Beschlag.¹ Es handelte sich also bei beiden Schriftstellern um rein politischzweckbetonte Äußerungen. Aber die Tatsache, daß es möglich war, Novalis als Autorität für völlig gegensätzliche Prinzipien zu zitieren, beweist, daß das französische Publikum in dieser Frage uninformiert und deswegen unkritisch war.

Die erste ernst zu nehmende kritische Würdigung deutscher romantischer Lyrik durch einen Franzosen wurde in den Jahren 1841-45 veröffentlicht. In dieser Zeit erschienen in der "Revue des Deux Mondes" eine Reihe von Artikeln in Fortsetzungen unter dem Titel "La poésie lyrique en Allemagne". Der Verfasser war der französische Journalist Henri Blaze de Bury. Außer dem kritischen Text enthalten diese Artikel auch

¹Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1963, S. 40.

verschiedene Übersetzungen deutscher Gedichte, Abhandlungen über das Wesen des deutschen Liedes und schließlich sogar eine Betrachtung über die Darstellung des Bergmannes in der deutschen Volksdichtung. Bei dieser Gelegenheit übersetzt Blaze de Bury Teile des 5. Kapitels des "Heinrich von Ofterdingen", ohne allerdings dabei Novalis als Autor zu erwähnen.

Übrigens hat Blaze de Bury auch später noch ein reges Interesse für das deutsche Geistesleben gezeigt. Er war einer der ersten Wagner-Verehrer in Frankreich. Wagner selbst schlug in einem Brief an Hans von Bülow vor, man solle Blaze de Bury beauftragen, sein Drama "Wieland der Schmied" ins Französische zu übersetzen.¹

Die Bedeutung der Artikel von Blaze de Bury für unser Thema ist zweifach:

a) Die "Revue des Deux Mondes", in der sie erschienen, war damals (und ist übrigens noch heute) eine der bedeutendsten literarischen Zeitschriften Frankreichs. Baudelaire, der später selbst Beiträge für die Revue lieferte, hat sie sehr wahrscheinlich um die genannte Zeit regelmäßig gelesen.

b) Der Zeitpunkt der Veröffentlichung (1841-45) verdient besondere Beachtung. Baudelaire (geb. 1821) schrieb seine ersten Gedichte, die später in den "Fleurs du Mal"

¹Ibid., S. 44.

erschienen, in den Jahren 1842/43. Die Artikel erschienen also in einer für sein dichterisches Schaffen sehr wichtigen Periode. Baudelaire war der Dichter, von dem der französische Symbolismus einige seiner entscheidendsten Anregungen empfangen hatte.

Die Möglichkeit hat also bestanden, daß Baudelaire auf dem Wege über Blaise de Bury sowohl Einzelheiten über die deutsche Romantik als auch einige Fragmente aus dem "Heinrich von Ofterdingen" kennen lernte.

Die eigentliche "Entdeckung" von Novalis in Frankreich beginnt erst in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, also etwa um dieselbe Zeit, in der sich auch in Deutschland die Novalis-Renaissance anbahnt.

Im Jahre 1891 erscheint in den "Entretiens Politiques et Littéraires", einer der zahlreichen Zeitschriften des Symbolismus, ein Aufsatz von Jean Thorel über die deutschen Romantiker und die französischen Symbolisten (zitiert im Mercure de France 1891/II,2 S. 250). Thorel entdeckt, was Heine schon 1833 in der "Romantischen Schule" ausgesprochen hatte, nämlich, daß die deutsche Romantik "kaum mehr als den Namen mit jener Schule gemeinsam hat, die diesen Namen in Frankreich hatte." (siehe oben S. 60). Interessanterweise macht man dieselbe Entdeckung (oder vielmehr Wiederentdeckung) im selben Jahre (1891) auch in Deutschland:

Oskar Walzel war der erste, der in seinem "Jahresbericht" über die Romantikstudien im Jahre 1891 sich verwundert die Frage stellte, warum eigentlich noch niemand darauf verfallen sei, die deutsche Romantik und die französischen Symbolisten in Zusammenhang zu bringen, oder genauer gesagt, die deutschen Frühromantiker und jene Dichter, die eben um 1885 von sich reden machten.¹

In der ersten Folge (1892) der "Blätter für die Kunst" schreibt der junge Stefan George, der als Schüler Mallarmés eine besonders enge Verbindung zum französischen Symbolismus hatte: "Übrigens liegen die urquellen der Nouvelle Poésie... in Deutschland, in der deutschen Romantik, man denke an hardenbergs hellsichtige aussprüche."²

André Gide schreibt 1893 in seinem Tagebuch, daß es an der Zeit wäre, den "Heinrich von Ofterdingen", "Peter Schlemihl" und De la Motte Fouqués "Undine" zu übersetzen.³ Er nennt Novalis' Werk nicht nur an erster Stelle, sondern unternimmt es auch, es selbst zu übersetzen. Was aus diesem Plan geworden ist, ist allerdings nicht bekannt. Jedoch erscheinen um diese Zeit eine ganze Reihe von Novalis-Übersetzungen ins Französische, ein untrügliches Zeichen erwachenden Interesses. Maurice Maeterlinck legt bereits 1895 eine Gesamtausgabe der Werke Novalis' in französischer Sprache vor (die Fragmente allerdings nur in Auswahl). In dieser Ausgabe stammt ein Teil, die Übersetzung der "Lehrlinge zu Sais", von Maeterlinck selbst.

¹Ibid., S. 31.

²Ibid., S. 34.

³André Gide, Journal I, Ed. Gallimard, Paris 1943, S. 42, 43.

Er hat auch die Einleitung in Form einer Studie von Novalis verfaßt.

Die folgenden Jahre führen in Frankreich geradezu zu einer Novalis-Manie. In literarischen Kreisen wird der Name Novalis zu einer Art Losungswort, an dem man den Mann von literarischem Geschmack erkennt. Der französische Kritiker und Novalis-Übersetzer Henri Albert schrieb im Jahre 1901 etwas böseartig, aber vielleicht mit einiger Berechtigung, daß die Deutschen den einst so verkannten Novalis jetzt beachten, weil er jenseits des Rheins so große Erfolge erzielt habe.¹

Das Interesse der französischen Literatur für deutsche Romantiker, dem wir im Falle von Hoffmann und Novalis mit einigen Einzelheiten nachgegangen sind, hat sich für beide verschieden ausgewirkt. Die Hoffmann-Mode fällt hauptsächlich in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, während Novalis erst gegen Ende desselben Jahrhunderts "entdeckt" wird. Der wichtigste Faktor für das Verständnis ist das Vorhandensein von französischen Übersetzungen.

Wir haben bereits festgestellt, daß es zu Beginn der symbolistischen Bewegung zwar Hoffmann-Übersetzungen gegeben hat, daß es jedoch für einen Franzosen, der nicht deutsch verstand, unmöglich war, Novalis zu lesen. Andererseits gibt es

¹Mercure de France, Paris, 1901/XXXIX, 3, S. 244.

keine Beweise dafür, daß etwa Baudelaire, Mallarmé oder Verlaine deutsch verstanden haben. Rimbaud hat nach seinem Zerwürfnis mit Verlaine einige Zeit in Stuttgart verbracht, wo ihn Verlaine nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis in Mons besucht hatte. Daß Rimbaud deutsch verstanden hat, ist aber nicht nachweisbar.

Von den Frühsymbolisten hat nur einer deutsch verstanden, nämlich Gérard de Nerval, der Goethes "Faust" übersetzt hat, und von dem es Prosaübersetzungen von Heines Gedichten gibt. Es ist anzunehmen, daß er auch die deutschen Romantiker kannte.

Es besteht ferner die etwas entfernte Möglichkeit, daß Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud und Verlaine Novalis auf dem Wege über die englische Literatur kennen gelernt haben. Interessanterweise wurde nämlich die Bedeutung Novalis' in England schon sehr früh erkannt. Bereits im Jahre 1829 erschien Thomas Carlyles Essay über Novalis, in dem er erklärt: "Novalis is a figure of such importance in German literature that no student of it can pass him by without attention."¹ In einer sehr gelungenen Querverbindung mit der französischen Literatur vergleicht er ihn mit Pascal, dem großen französischen Mystiker.²

¹Thomas Carlyle, Novalis, Vol. II of Carlyle's Critical and Miscellaneous Essays in five volumes, Chapman and Hall Ltd., London 1899, S. 8.

²Ibid., S. 53.

Carlyles Essay war eigentlich eine Besprechung der 4. Auflage der Schriften von Novalis, herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel (1826). Aber wie es bei Carlyle oft geschah, ging die Arbeit weit über diesen engen Rahmen hinaus. Statt einer Buchbesprechung schrieb er einen Essay von 55 Druckseiten, in dem er nicht nur eine Biographie des Dichters gab, sondern auch eine kritische Würdigung seines Werkes, Übersetzungen wichtiger Stellen und eine allgemeine Besprechung der Philosophie des deutschen Idealismus:

For him the material Creation is but an Appearance, a typical shadow in which the Deity manifests himself to man. Not only has the unseen world a reality, but the only reality.¹

Dies ist eine der Ideen Novalis', die später im Symbolismus besonders bei Mallarmé eine bedeutende Rolle spielt. Auch Novalis' Idee vom "Buch" schlechthin, die auch Mallarmé so faszinierte, wird bereits von Carlyle berichtet:

He had formed the plan, we are informed, of a peculiar Encyclopedical Work in which experiences and ideas from all the different sciences were mutually to elucidate, confirm and enforce each other. In this work he had even made some progress.²

Carlyle zeigt auch ein tiefes Verständnis für die Bedeutung gewisser, für Novalis typischer Symbole. So bemerkt

¹Ibid., S. 27, 28.

²Ibid., S. 28.

er zu seiner englischen Prosaübersetzung der dritten "Hymne an die Nacht":

By the word "Night", it will be seen, Novalis means much more than the common opposite of Day. "Light" seems, in these poems, to shadow forth our terrestrial life, Night the primeval and celestial life.¹

Seit Carlyles Essay war Novalis in der englischen Literatur mehr als ein bloßer Begriff geworden. So zitiert ihn auch Walter Pater in seinen im Jahre 1873 veröffentlichten "Studies in the History of the Renaissance" (conclusion): "Philosophieren, says, Novalis, ist dephlegmatisieren, vivificieren."²

Es steht fest, daß die erwähnten französischen Symbolisten englisch verstanden haben. Baudelaire hat Poes Geschichten übersetzt, Mallarmé dessen Gedichte. Mallarmé war außerdem Lehrer der englischen Sprache, ein Beruf, in dem er keineswegs glücklich war. Auch Rimbaud und Verlaine verstanden englisch. Ihr gemeinsamer und für ihr weiteres Leben so entscheidender Aufenthalt in London ist bekannt.

Auf diesen Tatsachen einen "Indizienbeweis" aufzubauen, daß die Symbolisten auf diesem Wege mit den deutschen Romantikern bekannt geworden sind, wäre natürlich nicht schlüssig, da ja keinerlei Beweis dafür vorliegt, daß sie bei ihrem Studium englischer Literatur auch Carlyles Essay gelesen haben. Besten-

¹Ibid., S. 44.

²Allot, Victorian Prose, Pelican Book A 364, Harmondsworth, Middlesex 1956, S. 112.

falls könnte man es als möglich ansehen, daß sie auf diesem Wege eine Anregung empfangen haben, genau so wie zumindest im Falle von Baudelaire die Möglichkeit besteht, daß er die Artikelserie von Blaze de Bury gelesen hat und daß er dadurch gewisse Kenntnisse über die Ideen der deutschen Romantik gewann.

Eine recht kühne Spekulation finden wir bei Vordtriede¹. Er weist darauf hin, daß Baudelaire die von uns früher zitierte Hoffmann-Stelle gekannt hat, in welcher dieser über den geheimnisvollen Verfasser der Lehrlinge zu Sais schreibt. Das Zitat stammt aus den Kreisleriana, die Baudelaire kannte, da er ja selbst im "Salon de 1846" daraus zitierte. Vordtriede fragt deswegen:

Wäre es wohl möglich, daß dieser geheimnisvolle und lockende Hinweis auf einen in Deutschland selbst anscheinend fast unbekanntem Autor Baudelaires Neugierde gereizt haben könnte? Fast möchte man es annehmen, da er zu Hoffmanns Aesthetik unbedingtes Vertrauen hatte und diese Stelle kannte.

Es handelt sich hier jedoch um eine völlig unbeweisbare Vermutung, der wir uns nicht anschließen können. Es gab zu Lebzeiten Baudelaires keine französische Novalis-Übersetzung. Wie hätte Baudelaire, der deutsch nicht verstand, seine Neugierde befriedigen können, die durch die Hoffmann-Stelle gereizt worden war?

¹Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, op. cit., S. 60.

Mit Sicherheit können wir also nur sagen, daß Baudelaire von den deutschen Romantikern Hoffmann gekannt hat.

5.) Auf Grund dieser Voraussetzung ist es uns möglich nachzuweisen, daß Hoffmann auf die Formulierung einer der wichtigsten Thesen des Symbolismus einen entscheidenden Einfluß gehabt hat.

a) Im "Salon de 1846"¹ schreibt Baudelaire:

J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée, et qui plaira à tous ceux qui aiment sincèrement la nature: "Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois."

Die von Baudelaire zitierte Hoffmann-Stelle stammt aus den "Kreisleriana"² und lautet im Original folgendermaßen:

Nicht sowohl im Traume, als im Zustand des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche, geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt wurden und dann sich zu einem wundervollen Konzert

¹Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, Éd. Calman-Lévy, Paris, S. 93.

²E.T.A. Hoffmann, *Gesammelte Werke*, Band I, Atlantis Verlag, Zürich 1946, S. 406.

vereinigen müßten. - Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann wie aus weiter Ferne die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassethorns.

Wir zitieren sowohl Hoffmann als auch die von Baudelaire benutzte Übersetzung, um darzulegen, daß dieser für unser Thema so wichtigen Stelle eine in mehrfacher Hinsicht ungenaue Hoffmann-Übersetzung zugrunde lag.

Hoffmanns "Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte" wird mit dem verwaschenen Ausdruck "analogie et réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums" übersetzt. Statt "analogie et réunion intime" wäre hier "correspondances" das gegebene Wort, das dann Baudelaire auch in seinem Sonett gleichen Namens benutzt.

Eine andere schwer verständliche Abweichung der Übersetzung vom Originaltext ist "l'odeur des soucis bruns et rouges". Bei Hoffmann heißt es "der Duft der dunkelroten Nelken". Nelke heißt auf französisch oeillet, souci dagegen Ringelblume (Calendula). Der Übersetzer hat sich somit eine kaum vertretbare Freiheit geleistet, die ihm, wie Vordtriede¹ bemerkt, die Möglichkeit eines "anregenden Mißverständnisses" gibt. "Souci" heißt nämlich auf französisch nicht nur Ringelblume, sondern auch Sorge. Der

¹Vordtriede, op. cit., S. 57.

französische Leser könnte also meinen, daß sich Hoffmann hier ein Wortspiel geleistet hat, was natürlich auf Grund des deutschen Originals keinesfalls zu vertreten ist. Zu allem Überfluß spricht der Übersetzer noch von "soucis bruns et rouges", was man wohl kaum als genaue Übersetzung von "dunkelroten Nelken" (oeillets d'un rouge foncé) bezeichnen kann.

Weiterhin fällt auf, daß der Übersetzer Hoffmanns Wort "Bassethorn" mit "hautbois" übersetzt, was auf deutsch Oboe heißt. Das deutsch-französische Wörterbuch von Sachs-Villatte¹ übersetzt Bassethorn mit "cor de basset". Wir wollen beim Hervorheben derartiger Abweichungen nicht pedantisch sein, obgleich Hoffmann, der ja auch Komponist war, bestimmt mit jedem Musikinstrument eine andere Gefühlsnuance verband und derartige Worte bei ihm in einem sehr engen, technischen Sinn verstanden und deswegen auch übersetzt werden müßten. Was uns aber bei dieser Fehlübersetzung besonders auffällt, ist die Tatsache, daß Baudelaire in seinem Sonett "Correspondances" von Oboen spricht (doux comme des hautbois), womit ein weiterer Berührungspunkt des Hoffmann-Zitats mit dem Sonett gegeben ist, der allerdings auf eine unscharfe Übersetzung zurückzuführen ist.

¹Sachs-Villatte, Enzyklopädisches französisch-deutsches und deutsch-französisches Wörterbuch, 2. Teil, Deutsch-Französisch, Langenscheidt KG. Verlagsbuchhandlung, Berlin-Schöneberg 1952, S. 111.

Wir finden auch an anderen Stellen von Baudelaires Werken Andeutungen darüber, wie sehr er Hoffmann als ein Vorbild angesehen hat. In den "Paradis artificiels"¹ sagt er zu Beginn eines Kapitels mit der Überschrift "Le goût de l'infini":

Ceux qui savent s'observer eux-mêmes et qui gardent la mémoire de leurs impressions, ceux-là qui ont su, comme Hoffmann, construire leur baromètre spirituel, ont eu parfois à noter, dans l'observatoire de leur pensée, de belles saisons, d'heureuses journées, de délicieuses minutes.

In seinem Aufsatz über das Wesen des Komischen (De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques)² bezeichnet Baudelaire Hoffmanns "Prinzessin Brambilla" als Hohe Schule der Aesthetik und Hoffmann selbst als einen der bedeutendsten Dichter des "absolut Komischen"³:

Je pourrais tirer de l'admirable Hoffmann bien d'autres exemples du comique absolu. Si l'on veut bien comprendre mon idée, il faut lire avec soin *Daucus Carota*, *Peregrynus Tyss*, *le Pot d'Or*, et surtout, avant tout, *la Princesse Brambilla*, qui est comme un catéchisme de haute esthétique.

Die Bewunderung Baudelaires für Hoffmann konnte kaum klarer ausgedrückt werden, und zwar gerade für dessen aesthetische Lehren, deren eine (die Synaesthesie) wir, wie oben

¹Charles Baudelaire, Les paradis artificiels, Union Générale, d'éditeurs, Paris, S. 57.

²Charles Baudelaire, Oeuvres complètes II, Calman-Lévy, éditeurs, Paris, S. 359 ff.

³Ibid., S. 385.

angeführt, in der entscheidenden Stelle des Gedichtes "Correspondances" wiedergefunden haben. Wir hatten im ersten Kapitel darauf hingewiesen, daß bereits die Dichtung des Barock nach den magischen Beziehungen zwischen den Worten und Buchstaben suchte, die Gracian correspondencias nannte. Baudelaire wandte den Ausdruck correspondances auf die Beziehungen zwischen den Sinnesempfindungen an (Synästhesie). Diese Auswechselbarkeit der Sinnesempfindungen ist ein häufiges Thema des Symbolismus.

Dieses Prinzip liegt auch Rimbauds Sonett "Voyelles" zugrunde, in dem er (wahrscheinlich nur rein spielerisch) jedem Vokal (d.h. jedem Klangwert) eine Farbe zuordnete:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles...¹

Die Liste Rimbauds ist für uns insofern interessant, weil sie uns erlaubt, eine merkwürdige Parallele zur deutschen Romantik zu ziehen. August Wilhelm Schlegel hat nämlich in seinen "Betrachtungen über Metrik"² etwas ganz Ähnliches vorgeschlagen:

Die Vokale sind das Gefühlsausdrückende in einer Sprache... so will ich dir eine Vokalfarbenleiter nebst dem Charakter eines jeden hersetzen. Nimm es nicht übel, daß kein vollständiger Regenbogen herauskommt:

A	O	I	Ü	U
rot	purpurn	himmelblau	violett	dunkelblau

Man könnte auch dem A die weiße, dem U die schwarze Farbe geben.

¹ Arthur Rimbaud, Oeuvres, Ed. Garnier Freres, Paris 1960, S.110.

² Zitiert nach Vordtriede, op. cit., S. 170.

Wer versucht sein sollte, diese Farbentonleitern von Schlegel oder Rimbaud ernst zu nehmen, wird dadurch in Verlegenheit gebracht, daß die beiden Listen so völlig verschieden ausgefallen sind. Bei Schlegel bedeutet A rot (eventuell auch weiß), bei Rimbaud schwarz; E ist bei Rimbaud weiß, bei Schlegel ist dafür kein Farbenwert eingesetzt; I ist bei Rimbaud rot, bei Schlegel himmelblau usw.

Es ist offenbar unsinnig, hier allgemeine Regeln aufzustellen. Jedenfalls kann man im Falle von Rimbaud, der die "mystifications" gerne hatte, mit Sicherheit annehmen, daß das Gedicht für ihn nur eine amüsante Spielerei war. Trotzdem wurde Rimbauds Gedicht von manchen Symbolisten durchaus ernst genommen. So fügt der Spätsymbolist René Ghil (1862-1925) dieser Spielerei mit der Farbenskala eine weitere Nuance hinzu, indem er in seinem Buche "Traité du Verbe" eine "Wortinstrumentierung" vorschlägt:

Constatant les souverainetés les Harpes sont blanches; et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phosphorescence pour surmener les paroxysmes; en la plénitude des Ouations les cuivres sont rouges; les Flûtes jaunes, qui modulent l'ingénu s'étonnant de la lueur des lèvres; et, sourdeur de la Terre et des Chairs, synthèse simplement des seuls instruments simples, les Orgues toutes noires plangorent.¹

Etwas einfacher und schematischer ausgedrückt schlägt also Ghil folgende Skala vor:

¹Zitiert nach Charles Morice, La littérature de tout à l'heure, Ed. Perrin, Paris 1889, S. 320.

Weiß	Blau	Rot	Gelb	Schwarz
Harfe	Violine	Blechinstrumente	Flöte	Orgel

Wenn damit auch nur einer Spielerei eine neue Variante gegeben wurde, so ist doch die Parallelität des Gedankenganges bei Rimbaud und Ghil einerseits und bei Schlegel andererseits bemerkenswert. Wenn sich hier auch ein direkter Einfluß nicht nachweisen läßt, so hat doch eine aus der Ähnlichkeit der Themen ablesbare Ähnlichkeit der seelischen Gestimmtheit bestanden. Andererseits handelt es sich aber bei der Parallelität der "Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte" in Hoffmanns Kreisleriana und der "correspondance" der "parfums, couleurs et sons" bei Baudelaire um eine direkte Einflußnahme, wie aus der oben dargelegten Geschichte dieser Formel hervorgeht.

Handelt es sich aber bei Hoffmanns "Übereinkünften" um eine persönliche Entdeckung, oder folgt er Vorbildern? Wir müssen hier wiederum auf Novalis zurückgehen, um diese Frage zu beantworten. Sowohl in den "Lehrlingen zu Sais" als auch im "Heinrich von Ofterdingen" finden wir wiederholt Stellen, in denen von den "Sympathien" in der Natur die Rede ist. Man vergleiche z.B. die folgenden Zitate:

Sie (d.h. die Dichter) sollen zugleich Wahrsager und Priester, Gesetzgeber und Ärzte gewesen sein, indem selbst die höheren Wesen durch ihre zauberische Kunst herabgezogen worden sind, und sie in den Geheimnissen der Zukunft

unterrichtet, das Ebenmaß und die natürliche Einrichtung aller Dinge, auch die inneren Tugenden und Heilkräfte der Zahlen, Gewächse und aller Kreaturen ihnen offenbart. Seitdem sollen, wie die Sage lautet, erst die mannigfaltigen Töne und die wunderbaren Sympathien und Ordnungen in die Natur gekommen sein, indem vorher alles wild, unordentlich und feindselig gewesen ist.¹

In den "Lehrlingen zu Sais" heißt es:

Es ist natürlich, daß der Mensch... nicht müde wird, diese Assoziationen beider Welten zu verfolgen, und ihren Gesetzen und ihren Sympathien und Antipathien nachzuspüren... Unbekannte und geheimnisvolle Beziehungen unseres Körpers lassen unbekannte und geheimnisvolle Verhältnisse der Natur vermuten, und so ist die Natur jene wunderbare Gemeinschaft, in die unser Körper uns einführt.²

In den Lehrlingen zu Sais finden wir auch den Ausdruck, die Natur sei ein "stillter, wundervoller Tempel"³, in dem alle Dinge durch Sympathien verbunden sind. "La nature est un temple" sind auch die ersten Worte von Baudelaires "Correspondances".

Die Formel von den Übereinstimmungen, die wir in den Kreisleriana Hoffmanns fanden, geht zweifellos auf die "Sympathien" von Novalis zurück. Jedoch hat dieses Wort bei ihm mehr als nur die ästhetische Bedeutung, die es bei Hoffmann und in den "correspondances" Baudelaires angenommen hat. Es handelt sich bei Novalis um eines seiner Grundprinzipien, das

¹Novalis, Die Dichtungen, Heinrich von Ofterdingen, Verlag Lambert-Schneider, Heidelberg, 1953, S. 37.

²Novalis, op. cit., S. 258/59.

³Ibid., S. 242.

auf Jakob Böhme und das Barock zurückgeht: Hinter allen Phänomenen der Natur, selbst wenn sie noch so verschieden sind, steht eine geheimnisvolle Einheit, die zu ergründen Sache des Dichters ist. Dies war es, wonach die Barockdichter mit ihren scheinbar so unsinnigen Metaphern, Wortverbindungen und Klangexperimenten suchten. Diese Einheit wollten auch Novalis und die Romantiker ergründen, um diese Einheit ging es schließlich auch den Symbolisten.

Das Thema der Synästhesie wurde in der deutschen Romantik wiederholt behandelt. So sagt z.B. Brentano in seinem Gedicht "Heimweh", daß Töne, Farben und Formen zu unserer Seele aus demselben fernen Reich sprechen.¹ Am intensivsten hat sich Novalis mit diesem Problem beschäftigt, wobei ihm besonders in den Fragmenten einige überraschende Formulierungen gelungen sind wie z.B.:

Die Poesie im strengen Sinne scheint fast die Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten zu sein. Sollte der Takt der Figur, der Ton der Farbe entsprechen?

Es müßte Gedichte geben können, bloß wohlklingend und voll schöner Worte aber auch ohne Sinn und Zusammenhang - höchstens einige Strophen verständlich - wie² lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen.

¹Clemens Brentano, Ausgewählte Werke, Carl Hanser Verlag, München, S. 29.

²Zitiert nach Enid Lowy Duthie, L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris 1933, S. 528.

Das zweite Fragment erinnert sowohl an die Vergangenheit - die Klangmalerei des Barock, wie wir sie besonders bei Harsdörffer gesehen haben - und an die Zukunft, nämlich die hermetische Dichtung des Symbolismus.

Zusammenfassend können wir also zur Frage der Synästhesie folgendes sagen:

aa) Auf der Suche nach der Einheit hinter den Phänomenen der Natur beschäftigte sich bereits die deutsche Frühromantik mit der Synästhesie, der "Sympathie" oder inneren Entsprechung zwischen den verschiedenen Sinnesempfindungen.

bb) E.T.A. Hoffmann setzte diese Tradition fort (wahrscheinlich in direkter Anlehnung an Novalis), als er in den "Kreisleriana" von der "Übereinkunft" der Farben, Töne und Düfte spricht.

cc) Baudelaire zitiert diese Hoffmann-Stelle bereits im "Salon de 1846", d.h. 11 Jahre vor Veröffentlichung der "Fleurs du Mal".

dd) Der Vers "Les parfums, les couleurs et les sons se ré^lpondent" ist eine wörtliche Übersetzung des Hoffmann-Zitates. Dieser Vers ist das Kernstück des Sonetts "Correspondances", in dem auch das Wort "hautbois" an das Hoffmann-Zitat erinnert.

ee) Baudelaires Gedicht "Correspondances" gilt als das früheste Manifest des Symbolismus.

ff) Der durch Hoffmann ausgeübte Einfluß der deutschen Romantik auf Baudelaire ist im Falle dieses wichtigen Gedichtes kaum zu bezweifeln.

b) Wir würden dem Wesen des Symbolismus nicht gerecht werden, wenn wir darunter lediglich eine technische Form des dichterischen Ausdrucks verstünden. Weit wichtiger wurde diese dichterische Bewegung dadurch, daß sie versuchte, eine neue Form der Beziehung zwischen Kunst und Leben zu schaffen. Die französischen Symbolisten haben dieses Thema wiederholt behandelt. Bereits in Baudelaires "Fleurs du Mal" ist es eines der Hauptthemen.

Sein Jugendgedicht "L'Albatros" (Nr. 2 der "Fleurs du Mal")¹ zeigt den im Albatros symbolisch dargestellten Dichter. Der Vogel, der in der Luft seine Schwingen frei entfaltet, wird, wenn er sich auf das Schiffsdeck niederläßt, das die Wirklichkeit darstellt, zu einem hilflosen, kümmerlichen, von allen verspottetem Wesen. In "Bénédiction" (Nr. 1 der "Fleurs du Mal")² läßt Baudelaire die Mutter, die den Dichter geboren hat, deswegen mit Gott hadern. Mit geballten Fäusten schreit sie:

¹Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Éd. Variétés, Montréal 1946, S. 10.

²Ibid., S. 7ff.

-Ah! que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères,
 Plutôt que de nourrir cette dérision!
 Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
 Où mon ventre a conçu mon expiation!

Aber dieser Fluch bezieht sich nur auf die irdische Existenz des Dichters. Seine wahre Existenz liegt in einer anderen Welt:

Vers le ciel où son oeil voit un trône splendide,
 Le Poète serein lève ses bras pieux,
 Et les vastes éclairs de son esprit lucide
 Lui dérobent l'aspect des peuples furieux.

Diese beiden Strophen zeigen die Haltung Baudelaires, die für die Stellung des Symbolismus zu diesem Problem maßgebend wurde. Es gibt zwei Welten, die Welt des Wirklichen, die häßlich, gemein und verächtlich ist, und die schöne und erhabene Welt des Dichterischen. Die Welt des Dichters ist die Welt des Traumes. Der Traum ist die eigentliche, bessere Wirklichkeit. Mallarmé geht sogar so weit, daß er etwas als wirklich bezeichnet, weil es schlecht ist (le réel parce que vil).¹ In seinem Gedicht "Le tombeau d'Edgar Poe" bezeichnet er als Aufgabe des Dichters:

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu,²

¹Mallarmé, The Penguin Poets, D. 85, Penguin Books. Harmondsworth, Middlesex 1965, S. 96.

²Ibid., S. 90.

wobei "la tribu" in einem durchaus verächtlichen Sinne gemeint ist. Joris-Karl Huysmans, der die symbolistische Haltung zuerst zusammenhängend in seinem Roman "À Rebours" (1884) dargestellt hat, läßt seinen Helden, Des Esseintes, sagen: "...le plus bel air du monde devient vulgaire, insupportable, dès que le public le fredonne."¹

Diese oft als Snobismus ausgelegte Haltung ist eine Abkehr von der Wirklichkeit zur Traumwelt des Dichterischen. Sie ist nicht snobistisch, sondern tragisch, da der Dichter dadurch von der Umwelt verachtet und verhöhnt wird, wie der von den Matrosen gefangene Albatros im Gedichte Baudelaires.

Der Dichter des Symbolismus ist der "poète maudit". Er trägt nicht den Lorbeerkranz, sondern das Kainszeichen.

Wie kam es zu dieser Haltung?

In der Fragmentsammlung "Blütenstaub", die von Friedrich Schlegel im "Athenaeum" veröffentlicht wurde, finden wir unter Nr. 77 die folgende Äußerung von Novalis:

Dichter und Priester waren im Anfang eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die² Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen?

¹Joris-Karl Huysmans, À Rebours, Ed. Fasquelle, Paris, S. 134.

²Novalis, Die Dichtungen, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1953, S. 326, 327.

An einer anderen Stelle derselben Sammlung sagt er (Nr. 82): "Ein vollkommener Repräsentant des Genius der Menschheit dürfte leicht der echte Priester und der Dichter kat'exochen sein."¹ In diesen fragmentarischen Bemerkungen finden wir die ersten Andeutungen einer Entwicklung, die sowohl für die deutsche als auch für die französische Literatur von großer Bedeutung wurde.

Das Problem der Stellung des Dichters in der Gesellschaft wurde in Frankreich ganz anders behandelt als in Deutschland. Beide Länder folgten verschiedenen Traditionen. Wir müssen deswegen etwas weiter ausholen, um die historische Perspektive des Problems zu finden.

aa) In Frankreich wurde mit dem lateinischen Erbgut auch die antike Tradition der Stellung des Dichters übernommen, nach welcher der Dichter eines der höchsten Ämter in der Gesellschaft innehat.

Die Geschichte Frankreichs ist untrennbar mit der Geschichte seiner Literatur verbunden. Das moderne Frankreich hat seinen Ursprung im 16. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Renaissance, der Zeit von François Ier. Der Glanz jener Zeit wirkt noch auf unser Zeitalter durch die großen Dichter, die sich der Unterstützung des Königs sowie seiner Schwester,

¹Ibid., S. 330.

Marguerite de Navarre, erfreuten. Pierre Ronsard war der poeta laureatus der Dichterguppe der Pléiade. Er sah sich als Nachfolger von Pindar und Horaz an. Auf seinen Bildern und Büsten trägt er den Lorbeerkrantz. Wie der antike Dichter sieht er sich als den Erwählten der Musen an, durch welchen die Götter den Menschen ihren Willen mitteilen. Seine Stellung ist wie die des Königs "von Gottes Gnaden". Er braucht nicht um die Gunst des Publikums zu buhlen, sondern ist von Geburt an für seine Stellung bestimmt. In der "Ode à Calliope" sagt Ronsard:

Dieu est en nous, et par nous fait miracles.
 Si qu'un Poète et ses vers furieux
 Sont du haut ciel les plus secrets oracles,¹
 Que par sa bouche annoncent à nos yeux.

Ronsard und die Dichter der Pleiade waren "poètes doctes". Sie sprachen in Allegorien und Sinnbildern der Antike, die nur einer kleinen Gruppe Eingeweihter verständlich waren. Zur Priesterstellung gehört auch die priesterliche Absonderung vom Rest der Menschheit, eine selbstverständliche Folge des priesterlichen Auftrages.

Man darf den "Poète docte" nicht mit dem aus der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts unrühmlich bekannten "gelehrten Dichter" verwechseln; denn dieser schreibt, um

¹Oeuvres Complètes de Ronsard, Tome III, Librairie Garnier Frères, Paris 1923, S. 91.

seine Gelehrsamkeit unter Beweis zu stellen, während jener in antiken Bildern spricht, weil ein Dichter nur in dichterischer Sprache sprechen darf, etwa so wie ein katholischer Priester die Messe in lateinischer Sprache zelebriert und der jüdische Gottesdienst vom Rabbiner in hebräischer Sprache geführt wird.

Diese Haltung wurde später von der französischen Romantik modifiziert, indem der Dichter aus der Abgeschlossenheit des poeta doctus heraustrat und zum ganzen Volke sprach. Dies verstärkte aber eher sein Gottesgnadentum, als daß es geschwächt wurde. Besonders Victor Hugo gibt der Stellung des Dichters diese erweiterte Auslegung. So sagt er z.B. in den Chants du Crépuscule (XXVI) in einer reichlich mit Ausrufungszeichen versehenen Strophe:

La terre me disait: Poète!
Le ciel répétait: Prophète!
Marche! parle! enseigne! bénis!¹

Mit fast gleichem Pathos sagt er in dem Gedicht

"Fonction du poète":

Peuples! écoutez le poète!
Écoutez le rêveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui complète,²
Lui seul a le front éclairé.

¹Victor Hugo, Oeuvres Poétiques Complètes, Chants du Crépuscule XXVI, A Mlle J., Vers 67-69, S. 190, Éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1961.

²Ibid., Les Rayons et les Ombres, Fonction du poète, Vers 277-280, S. 241.

In Frankreich war also die Stellung des Dichters sehr fest in der Tradition begründet, was u.a. darin zum Ausdruck kommt, daß viele französische Dichter, besonders seit dem 19. Jahrhundert, hohe und höchste Staatsämter bekleidet haben. Chateaubriand, Benjamin Constant, Stendhal, Hugo, Lamartine und Béranger hatten wichtige Ämter bzw. spielten im politischen Leben des Landes eine bedeutende Rolle. André Malraux, einer der bedeutendsten französischen Schriftsteller unserer Zeit, hat im französischen Kabinett einen Ministerposten. Der unter dem Namen St. John-Perse bekannte französische Dichter und Nobelpreisträger heißt in Wirklichkeit Alexis Léger und war Staatssekretär im Quai d'Orsay, dem französischen Außenministerium und somit einer der höchsten französischen Beamten. Es handelt sich hier nicht um Fälle von Persönlichkeitsspaltung, sondern um die Ausübung einer anerkannten Funktion, die fest in der Tradition verwurzelt ist. Dichter haben in Frankreich oft das Gewissen der Nation vertreten wie Voltaire im Falle Calas und Zola im Dreyfus-Prozess.

In der französischen Romantik tauchen zum ersten Male zweifelnde Fragen über die Stellung des Dichters in der Gesellschaft auf. Alfred de Vigny macht diese Frage zum Zentralpunkt seines ganzen Werkes. Die Stellung des Dichters wird bei ihm zu einer Last der Verantwortung, fast schon zu einem Fluch der Auserwähltheit. Einsam steht der Dichter der Dummheit und Gleichgültigkeit der Masse gegenüber. Das Gewicht der Unsterblichkeit zwingt ihn zur Selbstaufopferung.

Hier liegt bereits der Keim zur Idee des "poète maudit", mit der im Symbolismus eine mit der französischen Tradition nicht übereinstimmende Auffassung zur Geltung kommt.

bb) In Deutschland hatte die Entwicklung einen ganz anderen Verlauf genommen. Der Dichter hatte in der deutschen Tradition nicht die überragende Stellung inne, die für ihn in Frankreich selbstverständlich geworden war. Dies mag zum Teil an der politischen Zerstückelung des Heiligen Römischen Reiches gelegen haben, durch welche dem Dichter der Wirkungsbereich fehlte, den er in Frankreich hatte, das schon früh zur Großmacht aufgestiegen war. Nicht jeder war ein Goethe, dem Sachsen-Weimar groß genug war.

Ein noch wesentlicherer Grund war der, daß es in Deutschland keine Renaissance-Dichtung in dem Sinne gegeben hat wie in Frankreich. Der Humanismus wirkte sich nur auf die Gelehrsamkeit und das religiöse Gebiet aus und führte dort zur Reformation. Da es keine Renaissance-Dichtung gab, bürgerte sich auch die aus der Antike stammende Auffassung über die Stellung des Dichters nicht ein.

In seinem im Jahre 1624 erschienenen "Buch von der deutschen Poeterey" versucht Martin Opitz neben der Gelehrsamkeit auch die Würde und Sauberkeit der Dichtung zu betonen und damit gleichzeitig dem Dichter selbst größere Achtung zu verschaffen. Allerdings ist Opitz sehr weit von der französisch-antiken Auffassung des Dichters von Gottes Gnaden

entfernt. Er glaubt, daß man das Dichten erlernen kann, wenn man nur die von ihm aufgestellten Regeln gehörig befolgt. Die Dichtung wurde also bei ihm und unter seiner Führung bei anderen zu einer "grandiosen Fleißaufgabe".¹

Erst bei Goethe wird der Dichter selbst und seine Stellung zur Gesellschaft Gegenstand dichterischer Darstellung. Im "Torquato Tasso" zeigt Goethe den Künstler, der mit der Gesellschaft in Konflikt gerät. Wenn der Künstler, wie es Tasso tut, den Kontakt mit der ihn tragenden Gesellschaft verliert, dann droht ihm der Schiffbruch durch das Abgleiten ins Maßlose. Bei Goethe wird dieser Konflikt dadurch gelöst, daß Tasso sich zum Schluß doch seinem Gegenspieler Antonio, dem Verteter des realen Lebens, in die Arme wirft:

Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.²

Wie im "Wilhelm Meister" siegt hier die Wirklichkeit des Lebens.

Auch hier stellt sich die deutsche Romantik in Gegensatz zu Goethe. Das Thema der Stellung des romantischen Dichters zur Gesellschaft wird mit vielen Variationen und

¹Vordriede, Novalis und die französischen Symbolisten, op. cit., S. 8.

²Johann Wolfgang von Goethe, Torquato Tasso, Band 19 von Goethes Werken, Wegweiser Verlag G.m.b.H., Berlin 1923, S. 309.

oft in spielerisch-ironischer Weise von E.T.A. Hoffmann wiederholt behandelt. Es hat auch weiterhin in der deutschen Literatur ein starkes Echo gefunden, von Grillparzers "Sappho" und dem "Armen Spielmann" bis zu Thomas Manns "Tonio Kröger". In unserem Zusammenhang wollen wir uns jedoch auf die Behandlung in der deutschen Romantik beschränken und dabei besonders E.T.A. Hoffmann berücksichtigen, dessen Einfluss auf Baudelaire bereits im letzten Abschnitt betont wurde.

In fast allen Erzählungen Hoffmanns spielt ein Künstler (meistens ein Dichter) eine Rolle, und stets ist er ein Phantast und Pechvogel, der wie verhext ist, alles falsch macht und offenbar nicht in die Wirklichkeit paßt. Daß er durchaus nicht immer eine komische Figur sein muß, sieht man z.B. im Falle des unheimlichen Goldschmieds Cardillac im "Fräulein von Scudéry", der so in seine künstlerischen Schöpfungen verliebt ist, daß er die Kunden ermordet, welche sie bei ihm bestellt haben, um wieder in den Besitz der Kunstwerke zu kommen.

Im allgemeinen stellt Hoffmann jedoch Pechvögel dar, wie etwa den Studenten Anselmus im "Goldenen Topf", dem alles schief geht, was er auch unternimmt. In der "Prinzessin Brambilla", Baudelaires "Hochschule der Aesthetik", kommt ebenfalls eine solche Person vor (der Schauspieler Giglio Fava).

Hoffmanns Hinwendung zu dieser Auffassung des Künstlers als eines skurrilen Sonderlings erfolgt zuerst im "Ritter Gluck", einer seiner kurzen musikalischen Schriften, die sich auf ein angebliches Erlebnis im Jahre 1809 bezieht, und im Jahre 1811 erschien. Dort tritt ein älterer, etwas exzentrischer Herr auf, der das Musikleben des damaligen Berlin in höchst eigenartiger Weise kritisiert. Zum Schluss stellt er sich als Ritter Gluck vor. Er ist der berühmte Christoph Willibald, Ritter von Gluck, der allerdings bereits im Jahre 1787 gestorben war. Aber bei Hoffmann bewegen sich ja die Geister recht ungeniert zwischen den sterblichen Menschen.

Vom "Ritter Gluck" an werden Hoffmanns Künstler-Helden immer skurriler, bis sie geradezu wahnsinnig werden wie Cardillac. Sie werden von merkwürdigen Gesichtern und Träumen verfolgt. Während sie das tun, was logisch wäre, wenn der Traum der Wirklichkeit entspräche, werden ihre Handlungen vom Standpunkte der realen Wirklichkeit immer lächerlicher.

Vordtriede bemerkt¹, daß bei Hoffmann

die besondere Stellung des Dichters in die gefährdete Vereinzelung umschlägt, dorthin, wo der Weg nach innen an den Gespenstern der eigenen Seele vorbeiführt... Dass er diesen entscheidenden Schritt in die Gefahrenzone des Dichterischen schon 1811 im "Ritter Gluck" tat, ist sicherlich folgenschwer und klimabestimmend für Europa.

¹Vordtriede, op. cit., S. 12.

Wenn man berücksichtigt, welche Bedeutung Baudelaire Hoffmann beimaß, so besteht genug Grund für die Vermutung, daß Hoffmanns Auffassung von der Stellung des Dichters auf Baudelaires Idee vom poète maudit nicht ohne Einfluß war.

Wie so oft ist Hoffmann auch hier nur als Vermittler von Novalis aufgetreten. Novalis behandelt das Thema der Stellung des Dichters symbolisch im Klingsohr-Märchen des "Heinrich von Ofterdingen". Das dabei benutzte Symbol ist das des unterirdischen, anorganisch-metallischen Gartens, der wegen seiner Unvergänglichkeit das Reich des Dichters darstellt. Der Einfluß, den dieses Symbol ausübte, wird uns als Problem sui generis im nächsten Abschnitt beschäftigen. Hier wollen wir nur auf seine große Bedeutung für die symbolische Unterscheidung zwischen dem unvergänglichen Reich der Dichtung und dem organischen, vergänglichen Reich der Wirklichkeit hinweisen. In der Wahl dieses Symbols bei Novalis liegt ein Werturteil, welches das Dichterreich über die Wirklichkeit stellt.

Auch Grillparzers "Sappho" steht unter dem Einfluß dieses Mythos. Die verlassene Dichterin sagt dort (Verse 952-57):¹

Von beiden Welten Eine mußt du wählen,
Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr!
Ein Biss nur in des Ruhmes goldne Frucht,

¹ Franz Grillparzer, Werke I, S. 188, Hanser Verlag, München 1950.

Proserpinens Granatenkernen gleich,
Reiht dich auf ewig zu den stillen Schatten
Und den Lebendigen gehörst du nimmer an.

Die Anspielung auf Proserpina (griechisch Persephone) bezieht sich auf die Göttin der Fruchtbarkeit, die von Pluto in der Unterwelt festgehalten wurde und durch den Genuß des Granatapfels die Fruchtbarkeit verlor. Grillparzer deutet damit an, daß der von der Außenwelt gespendete Ruhm die Sterilität des Dichters zur Folge hat.

Die Bedeutung des Klingsohr-Märchens für die Frage der Stellung des Dichters wurde bereits 1804 von Jean Paul erkannt. In seiner "Vorschule der Aesthetik" (Paragraph 2) im Abschnitt "Poetische Nihilisten", erklärt er, Novalis sei "ein Seiten- und Wahlverwandter der poetischen Nihilisten, wenigstens deren Lehensvetter".¹ Unter Nihilisten versteht Jean Paul natürlich nicht die später so gefürchteten Bombenwerfer, sondern denjenigen, dem die Wirklichkeit ein Nichts (nihil) ist, den, der die Wirklichkeit negiert. In diesem Sinne waren sowohl Novalis und Hoffmann als auch Baudelaire und die Symbolisten Nihilisten.

Für diese seelische Gestimmtheit ist es bezeichnend, daß viele Symbolisten nicht mit der Wirklichkeit fertig werden konnten. Einige sind früh gestorben wie Baudelaire,

¹Jean Pauls Werke, Bd. 49, Verlag Gustav Hempel, Berlin, S. 27.

Corbière, Lautréamont und Laforgue, andere früh verstummt wie Rimbaud oder im Elend umgekommen wie Verlaine und Villiers de L'Isle Adam. Gérard de Nerval beging Selbstmord und nur Mallarmé übte widerwillig einen ungeliebten "bürgerlichen" Beruf aus.

Es gibt kaum ein Zitat, das die Verachtung des symbolistischen Dichters für das wirkliche Leben klarer ausdrückt als der Ausruf Axëls in Villiers de L'Isle Adams Drama gleichen Namens: "Accepter, désormais, de vivre, ne serait plus qu'un sacrilège envers nous-mêmes. Vivre? Les serviteurs feront cela pour nous."¹

Leben ist also eine vulgäre Beschäftigung, die man am besten den Dienstboten überläßt.

Während also die Symbolisten mit dem Leben nicht fertig werden konnten, bestand für ihre Vorgänger (und Nachfahren) in der französischen Literatur dieses Problem nicht, soweit sie an dem klassischen Ideal der Stellung des Dichters in der Gesellschaft festhielten.

Die Erschütterung des Glaubens an die Stellung des Dichters tritt im 19. Jahrhundert ein, als auch der französische Dichter beginnt, sich selber zu erklären und dadurch

¹Villiers de L'Isle Adam, Axël, La Colombe, Éditions du vieux Colombier, Paris 1960, S. 249.

die Gegenüberstellung von Kunst und Leben oder von Künstler und Gesellschaft vornimmt. Die folgerichtige Durchführung dieser Scheidung hat, wie wir gesehen haben, zur völligen Isolierung des Dichters von der Gesellschaft bei den symbolistischen Dichtern geführt.

Es steht fest, daß diese Gedankengänge die deutsche Romantik von Novalis über Hoffmann und Grillparzer erheblich früher beschäftigt haben, und es ist anzunehmen, daß ein Hoffmann-Verehrer wie Baudelaire von diesen Gedankengängen gewußt hat. Ein konkreter Anknüpfungspunkt läßt sich zwar hier nicht nachweisen, wie bei dem vorher behandelten Problem der correspondances, wohl aber eine Parallelität der seelischen Gestimmtheit der beiden Epochen, und dies ist für unser Thema von erheblicher Bedeutung.

c) Bei der Untersuchung des Problems der Trennung zwischen der Welt der Wirklichkeit und der Welt der Kunst erwähnten wir das Novalis-Symbol des unterirdischen, künstlichen Gartens (oben S. 95). Dieses Symbol und der ihm innewohnende Gehalt bilden einen weiteren Berührungspunkt zwischen deutscher Romantik und französischem Symbolismus. Auch hier sind es Novalis und Baudelaire, bei denen wir das Symbol in seiner deutschen bzw. französischen Urform finden.

Im 9. Kapitel des Romanfragments "Heinrich von Ofterdingen" finden wir im Klingsohr-Märchen folgende Beschreibung:

Die Stadt erschien dagegen hell und klar. Ihre glatten, durchsichtigen Mauern warfen die schönen Strahlen zurück, und das vortreffliche Ebenmaß, der edle Stil aller Gebäude und ihre schöne Zusammenordnung kam zum Vorschein. Vor allen Fenstern standen zierliche Gefäße von Ton, voll der mannigfaltigsten Eis- und Schneeblumen, die auf das anmutigste funkelten.

Am herrlichsten nahm sich auf dem großen Platze vor dem Palaste der Garten aus, der aus Metallbäumen und Kristallpflanzen bestand und mit bunten Edelsteinblüten und Früchten übersät war. Die Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit der Gestalten und die Lebhaftigkeit der Lichter und Farben gewährten das herrlichste Schauspiel, dessen Pracht durch einen hohen Springquell in der Mitte des Gartens, der zu Eis erstarrt war, vollendet wurde.¹

Bereits im 5. Kapitel des "Heinrich von Ofterdingen" umschreibt Novalis dasselbe Symbol in anderer Form.² Der alte Einsiedler in der Höhle erzählt seinen Gästen von früheren Reisen durch Oesterreich und Bayern. Dabei berichtet er über folgendes Erlebnis:

An manchen Orten sah ich mich wie in einem Zaubergarten. Was ich ansah, war von köstlichen Metallen und auf das kunstreichste gebildet. In den zierlichen Locken und Ästen des Silbers hingen glänzende rubinrote, durchsichtige Früchte, und die schweren Bäumchen standen auf kristallinem Grunde, der ganz unnachahmlich ausgearbeitet war.

Die Form des Symbols könnte damit in Zusammenhang gebracht werden, daß Novalis seit früher Jugend mit der Welt

¹Novalis, Die Dichtungen, Verlag Lambert-Schneider, Heidelberg 1953, S. 142.

²Ibid., S. 104.

des Bergbaus zu tun hatte. Sein Vater war Direktor einer Saline, er selbst hatte Bergbauwissenschaft studiert. Die geheimnisvollen, unterirdischen Metalladern dienten ihm als konkrete Ausdrucksformen seiner Ideen. Daneben taucht bei ihm die symbolische Gestalt des Bergmannes auf, der in die inneren, verborgenen Geheimnisse der Natur eindringt, der den Ariadnefaden für das Labyrinth in der Hand hat, um nochmals auf das seit der Antike bekannte Symbol zurückzugreifen.

Die Bedeutung des Symbols des unterirdischen, anorganischen Gartens ist es, das geheimnisvolle Reich des Dichters darzustellen. Wegen seiner metallischen Natur ist es nicht der Zersetzung des Organischen ausgesetzt wie die wirkliche Natur.

Hoffmann erweist sich auch hier als gelehriger Schüler von Novalis. Wir finden auch bei ihm das Symbol des unterirdischen, anorganischen Gartens, interessanterweise in der "Prinzessin Brambilla", dem Werk, das Baudelaire so hoch geschätzt hat.

Dort wird die anorganische Welt von dem Klingsohr nachgebildeten Magier Celionati in eine wirkliche Welt verwandelt. In dem Märchen, das der "Prinzessin Brambilla" eingefügt ist (das Einfügen von Märchen ist ja auch ein von Novalis im "Heinrich von Ofterdingen" und den "Lehrlingen zu Sais" angewandtes Kunstmittel), erscheint der Magus Hermod,

der das Land Undargarten erlöst: "Während Erdgeister in die Tiefe fahren und blinkende Metallblumen emporwarfen, wogten die Feuer- und Wassergeister in mächtigen Strahlen ihrer Elemente..."¹ Die Metallblumen werden also aus einem unterirdischen Reich zum Vorschein gebracht.

Das Märchen-Motiv des künstlichen Gartens darf sich einer langen Geschichte rühmen. In einem der Märchen aus "Tausend-und-einer-Nacht" findet Aladdin in der Höhle der Wunderlampe auch Bäume mit smaragdnen Früchten.² In der mittelalterlichen deutschen Literatur finden wir das Motiv in Gottfried von Straßburgs "Tristan und Isolde". Dort wird eine wunderbare Höhle beschrieben, die einen grünen Marmorboden hat, während die Deckenwölbung eine Edelsteinkrone trägt. Die Höhle ist mit einem eisernen Tor von der Außenwelt abgeschlossen.³

Auch in Goethes satirischem Drama "Triumph der Empfindsamkeit" finden wir Anklänge an dieses Motiv. Der Prinz Oronaro, in dem Goethe den Naturschwärmer à la Rousseau parodiert, schleppt dort ein gewaltiges Gepäck mit sich, in dem er eine komplette (künstliche) Natur verpackt hält, die dann je nach Bedarf aufgestellt werden kann:

¹E.T.A. Hoffmann, Prinzessin Brambilla, Band 9 der Serapionsausgabe in 14 Bänden, Verlag Walter de Gruyter und Co., Leipzig, 1922, S. 155.

²Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten, Insel Verlag, Wiesbaden 1953, Band 2, S. 678.

³Gottfried von Strassburg, Tristan und Isolde, Verse 16, 683 - 16776 in Deutsche National-Literatur, hrsg. von Joseph Kürschner, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, S. 60.

Wir haben Tiefen und Höhn,
 Eine Musterkarte von allem Gesträuche,
 Krumme Gänge, Wasserfälle, Teiche,
 Pagoden, Höhlen, Wieschen, Felsen und Klüfte,
 Eine Menge Reseda und anderes Gedüfte,
 Weimutsfichten, babylonische Weiden, Ruinen,
 Einsiedler in Löchern, Schäfer im Grünen,
 Moscheen und Türme mit Kabinetten,
 Von Moos sehr unbequeme Betten,
 Obeliskn, Labyrinth, Triumphbogen, Arkaden,
 Fischerhütten, Pavillons zum Baden,
 Chinesisch-gotische Grotten, Kiosken, Tings,
 Maurische Tempel und Monumente,
 Gräber, ob wir gleich niemand begraben -
 Man muß es alles zum Ganzen haben. ¹

Goethe selbst gab diesem Drama den Untertitel "Eine dramatische Grille", und die satirische Absicht ist klar. Trotzdem ist das Bild der künstlichen Natur ein Anklang an die traditionellen Märchenbilder.

Was die Verwendung des Symbols bei Novalis so neu und fruchtbar machte, war, daß es sich hier nicht mehr um eine wunderbare, schmuckvolle Kulisse handelte, sondern um ein echtes Symbol, das Symbol des Unterbewußten, der Welt des Dichters, der wiederum selbst im Bergmann seine symbolische Darstellung fand.

Wir finden die erste französische Parallele zum Symbol des anorganischen, künstlichen Gartens in einem Gedichte Baudelaires, dem Baudelaire den bezeichnenden Titel "Rêve Parisien" gegeben hat und dessen Anfangsstrophen so lauten:

¹Goethes Werke, Band 17, Wegweiser Verlag G.m.b.H., Berlin 1923, S. 160, 161.

De ce terrible paysage,
Que jamais oeil mortel ne vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine, me ravit.

Le sommeil est plein de miracles!
Par un caprice singulier,
J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier,

Et peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau.¹

Auch hier handelt es sich also ausdrücklich um eine anorganische, stilisierte Landschaft, aus der "le végétal irrégulier", d.h. die unregelmäßige Pflanzenwelt, verbannt worden ist.

In einem im Jahre 1862 veröffentlichten Artikel über Baudelaire erklärt Théophile Gautier den Rêve Parisien folgendermaßen:

C'est un paysage ou plutôt une perspective magique faite avec du métal, du marbre et de l'eau, et d'où le végétal irrégulier est banni. Tout est rigide, poli, miroitant sous un ciel sans lune, sans soleil et sans étoiles; au milieu d'un silence d'éternité montent, éclairés d'un feu personnel, des palais, des colonnades, des tours, des escaliers, des châteaux d'eau d'où tombent, comme des rideaux de cristal, des cascades pesantes. Des eaux bleues s'encadrent comme l'acier des miroirs dans des quais ou des bassins d'or bruni, ou coulent sous des ponts des pierres précieuses. Le rayon cristallisé enchâsse le liquide, et les dalles de porphyre des terrasses reflètent les objets comme des glaces. Le style de cette pièce a le brillant et l'éclat noir de l'ébène.²

¹ Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Éd. Variétés, Montréal 1946, S. 113.

² Zitiert nach Schinz, op. cit., Vol. II, S. 485.

Wie schon der Titel des Gedichtes sagt, ist diese ganze unheimliche Welt eine Traumwelt.

Robert Vivier weist in seinem 1926 erschienenen Buch "L'originalité de Baudelaire" auf die verblüffende Parallele zwischen Baudelaires erstarrter Traumwelt und Novalis' Symbol des metallisch-anorganischen, unterirdischen Gartens hin. Er erklärt dazu:

Die Analogie dieser beiden Visionen von einer architektonisch angeordneten, erstarrten Landschaft aus Metall und Mineral ist zu verblüffend, als daß wir sie als bloßen Zufall abtun können.¹

Er läßt diese Bemerkung aber als unbeantwortbare Frage auf sich beruhen.

Während bei Novalis der anorganische Garten die Schönheit einer Märchenwelt hat, bringt Baudelaire das Unheimlich-Dämonische dieser schönen, aber toten Welt zum Ausdruck. Allerdings entbehrt auch das Bild, das uns Novalis gibt, nicht ganz des dämonischen Charakters. Ein aus künstlichen Bäumen und Blumen bestehender Garten, in dessen Mitte eine zu Eis erstarrte Fontäne steht, hat zweifellos auch einen unheimlichen Charakter. Man könnte an eine von menschlicher Hand versuchte Nachahmung der göttlichen Schöpfung denken. Dieser Gedankengang führt uns zu einem anderen Symbol Baudelaires, dem künstlichen Paradies oder paradis artificiel, in das Baudelaire nach dem Vorbild de Quinceys mit Hilfe von Opium

¹Zitiert nach Vordtriede, op. cit., S. 43.

und Haschisch eindringen wollte.

In der deutschen Dichtung und im französischen Symbolismus nach Baudelaire hat das Symbol des anorganischen Gartens bzw. des unterirdischen Reiches einen tiefen Eindruck hinterlassen.

Ein in der deutschen Dichtung nach Novalis besonders häufig behandelter Stoff, der in dieses Gebiet gehört, ist die Geschichte des Bergmannes von Falun. Die Fabel geht auf einen merkwürdigen Vorfall in Schweden im Jahre 1670 zurück, der im Jahre 1720 in einer Kopenhagener Zeitschrift behandelt wurde. Nach diesem Bericht verunglückte ein junger Bergmann, Mats Israelson, in den schwedischen Kupfergruben von Falun. Fast 50 Jahre später, im Jahre 1719, wurde seine von Kupfervitriol durchtränkte Leiche in einem wiedergeöffneten Stollen gefunden. Die Leiche war durch das Kupfervitriol (eine anorganische Substanz!) von der Zersetzung verschont geblieben. Der Jüngling sah 50 Jahre nach seinem Tode noch genau so aus wie zur Zeit seines Todes. Nur seine inzwischen uralte gewordene Braut erkannte ihn noch.

Die Geschichte wurde durch die in ihrer Schlichtheit äußerst kunstvolle Prosaerzählung Johann Peter Hebels aus dem Jahre 1810 berühmt. Sie erschien im "Schatzkästlein des Rheinländischen Hausfreundes" unter dem Titel "Unverhofftes Wiedersehen". Kurz vor Hebel, im Jahre 1808, hatte

G.H. Schubert bereits über den eigenartigen Vorfall berichtet. Der Höhepunkt der Geschichte war für ihn die Szene, in der die alte, auf Krücken daherhumpelnde Braut den Bergmann erkennt. Er betonte also den Gegensatz zwischen dem jung gebliebenen, aber erkalteten Bräutigam und der alten aber noch von warmer Liebe erfüllten Braut. Dies ist auch der Höhepunkt in Hebels Erzählung, wenngleich diese künstlerisch höher steht als Schuberts Bericht.

Seit der Veröffentlichung von Hebels Geschichte erschien das Falun-Motiv in vielen Bearbeitungen romantischer Dichter, die allmählich von der ursprünglichen Begebenheit immer stärker abweichen. In unserem Zusammenhange soll besonders auf ein Gedicht von Achim von Arnim und auf E.T.A. Hoffmanns Novelle "Die Bergwerke von Falun"¹ hingewiesen werden. In beiden Fällen wird ein neues, dämonisches Element in die Geschichte eingeführt. Das Zentralmotiv ist nicht mehr die Wiedersehensszene sondern das Unterreich und seine Verlockungen.

Arnims Gedicht "Des ersten Bergmanns ewige Jugend"² zeigt, wie die Bergkönigin den Bergmann in das Innere des Berges lockt. Da er ein irdisches Mädchen liebt, tötet sie ihn, gibt ihm aber dafür ewige Jugend.

¹E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke, Serapions Ausgabe in 14 Bänden, 1. Band, S. 172 ff.

²Arnims Werke I, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin, Leipzig, Stuttgart, Wien, S. 40

Hoffmanns Novelle steht ganz unter dem Einfluß von Motiven aus "Heinrich von Ofterdingen" und Tiecks "Runenberg".¹ Der Held der Geschichte heißt bei Hoffmann Elis Fröbom und ist ein Matrose. Er wird von der Bergkönigin in das Innere des Berges gelockt und verfällt ihrem Einfluß. Als er am Morgen seines Hochzeitstages seiner (irdischen) Braut einen kostbaren Stein aus dem Berginnern bringen will, wird er durch einen Bergsturz verschüttet. Die merkwürdige Erhaltung der Leiche und die darauf aufgebaute Wiedersehensszene sind bei Hoffmann Motive von nur untergeordneter Bedeutung. Das eigentliche Hauptmotiv der Geschichte ist Elis Fröboms Abstieg in das Unterreich des Berges.

Auch Richard Wagner, der in den Jahren 1841/42 die Falun-Geschichte zu einem Opernentwurf benutzte, schloß sich der Auffassung Hoffmanns an. Zwar ist aus diesem Entwurf keine Oper geworden. Andererseits hat Wagner aber dieses Motiv im "Tannhäuser" verwendet, in dem das Unterreich der Liebesgöttin im Innern des Hörselberges gelegen ist, wohin sie Tannhäuser gelockt hat.

Ganz im symbolistischen Sinne hat dann Hugo von Hofmannsthal in der posthum im Jahre 1933 erschienenen Tragödie "Das Bergwerk zu Falun"² den Stoff behandelt. Der

¹Ludwig Tieck, Werke, 2. Bd., Winkler Verlag, München 1964, S. 59ff.

²Hugo von Hofmannsthal, Das Bergwerk zu Falun, aus Gedichte und lyrische Dramen, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1952, S. 317 ff.

Held, Elis Fröbom, sieht das Unterreich, d.h. das Reich des Dichters, als die Welt von Dauer an, im Gegensatz zu der flüchtigen Sinnenwelt der Wirklichkeit. Das Unterreich wird somit das Symbol des geistig-künstlerischen Prinzips.

Dies ist auch der Sinn, in dem dieses Symbol vom französischen Symbolismus dargestellt wurde, allerdings nicht unter Verwendung des Falun-Motives.

Das Novalis-Symbol des mystischen Unterreiches wird in Frankreich zuerst in der Artikelserie von Blaze de Bury (1841/45) besprochen, auf die wir schon vorher in einem anderen Zusammenhange hingewiesen haben (oben S. 65/66). Der französische Journalist übersetzt dort das 5. Kapitel des "Heinrich von Ofterdingen", oft in einer vom Original abweichenden Weise, wobei allerdings zu bemerken ist, daß die stilistischen und metaphorischen Eigentümlichkeiten von Novalis für die französische Übersetzung besonders unzugänglich sind. So übersetzt er z.B. Novalis' "wundersame Freude" mit "volupté bizarre"; "Entfernung von dem unruhigen Tumult des Tages" heißt gar "loin du théâtre social", ein ganz abstrakter Ausdruck, der gar nicht zum Stil von Novalis paßt. Vordtriede¹ bemerkt mit Recht, daß Blaze de Bury Novalis nicht übersetzt, sondern französisiert hat.

¹Vordtriede, op. cit., S. 45.

Aber trotz dieser Schönheitsfehler vermittelt die Übersetzung im Zusammenhang mit der Abhandlung über das Symbol des Bergmannes doch den wesentlichen Gehalt des Unterreich-Symbols, die Richtung des "Weges nach Innen".

Dieses Unterreich, das in der französischen Literatur symbolisch zuerst in Baudelaires "Rêve Parisien" dargestellt wird, bedeutet die Abwendung von der bisherigen Tendenz, die wir in der französischen Romantik gefunden hatten, in der die Richtung des Weges nach außen ging. Hugo und die anderen Romantiker drängten stets zum Sichtbaren, zur Menschheit, zur Natur. Baudelaire ist kein Dichter der Natur. Er ist auf dem Pflaster von Paris zu Hause, wo die Blumen des Bösen blühen. Schönheit sucht er in einer magischen Innenwelt. Er ist ein moderner Mensch im Sinne unserer heutigen Zeit, der von metaphysischer Angst getrieben wird, jener Angst, die seiner Dichtung den "frisson nouveau" gibt.

So unterscheidet sich Baudelaires Unterreich in einem sehr wesentlichen Punkte von dem unterirdischen Garten Novalis'. Der "Rêve Parisien" ist mehr Alpdruck als Traum. Diese Traumwelt hat etwas Dämonisch-Satanisches. Ihre anorganischen Elemente, die Metalle, Kristalle und das Eis können außer der ewigen Dauer noch etwas anderes symbolisch darstellen, nämlich die Unfruchtbarkeit. Daß Baudelaire auch diese Bedeutung mit dem Symbol verbunden hat, sehen wir noch klarer

in den zwei Terzetten eines seiner Sonette. Dort heißt es von einer Frau:

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.¹

Wir finden weitere Anklänge bei Mallarmé, bei dem die Unfruchtbarkeit, auch im Sinne des Verlustes der dichterischen, schöpferischen Kraft, oft zum Thema wird.

Das Bild des anorganischen, künstlichen Unterreiches hat auf die französische Literatur des Symbolismus äußerst anregend gewirkt. In seiner ursprünglichen Form finden wir das Symbol in Villiers de L'Isle Adams Drama "Axël". Dort dringt Sara in das unterirdische Verließ des Schlosses Auersperg ein und wird von einer Flut von Edelsteinen und einem Regen von Diamanten überschwemmt.² Ein ganz ähnliches Bild finden wir in dem Märchen "Ariane et Barbe-Bleue" des Novalis-Übersetzers Maurice Maeterlinck (1901).³

¹Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Éd. Variétés, Montreal 1946, S. 31.

²Villiers de L'Isle Adam, Axël, La Colombe, Édition du vieux Colombier, Paris 1960, S. 222 ff.

³M. Maeterlinck, Théâtre, Tome III, Bibliothèque Charpentier, Ed. Fasquelle, Paris 1927, S. 167 ff.

Daneben hat das Symbol aber zu ganz eigenartigen Variationen geführt. Vordtriede¹ führt zwei Symbole des Symbolismus nämlich "die Krankheit" und "das Aquarium" auf das Unterreich als Archetyp zurück.

Der französisch schreibende, belgische Symbolist Georges Rodenbach (1855-98), ein Schüler Mallarmés, hat der Krankheit einen ganzen Gedichtzyklus gewidmet, welcher den Titel "Malades aux fenêtrés"² hat. Dort wird die Krankheit als ein Zustand erhöhter Empfänglichkeit für "geheimnisvolle Zauber" (charmes occultes) bezeichnet. Wie mit Opium oder Haschisch kann man also auch durch die Krankheit in das paradis artificiel des Unterbewußten eindringen.

Das erste Gedicht dieses Zyklus beginnt folgendermaßen:

La maladie est un clair-obscur solennel,
L'instant mi-jour, mi-lune; angoissant crépuscule!---
La maladie est une crise de lumière;
On sent planer l'ombre de l'aile de la mort;
Quelque chose pourtant d'avant-céleste en sort
Et répand une paix d'indulgence plénière.
Lente épuration! Chaste ennoblissement
De tout l'être par on ne sait quel charme occulte.³

Unwillkürlich denkt man an den Symbolgehalt des Sanatoriums in Thomas Manns "Zauberberg". Auch dort finden wir

¹Vordtriede, op. cit., S. 68 ff.

²Georges Rodenbach, Oeuvres, Éd. Mercure de France, II, Paris 1925, S. 57 ff.

³Ibid., S. 57.

eine Welt, die anderen Gesetzen unterworfen ist als die Außenwelt. Der Direktor des Sanatoriums hat überdies den symbolischen Spitznamen Rhadamantes, der nach der griechischen Sage der Totenrichter ist. Das Sanatorium ist hier also das Unterreich der Krankheit.

Als Zeitgenosse Maeterlincks kannte Rodenbach aller Wahrscheinlichkeit nach Novalis, der zu seiner Zeit ja schon ein Modedichter geworden war. Einem der Gedichte des Zyklus "Malades aux fenêtres" ist ein Novaliswort als Motto vorangestellt und zwar das Fragment: "Die Krankheiten der Steine sind Vegetationen" (im Gedicht zitiert als: Les maladies des pierres sont des végétations).¹ Tatsächlich hat Novalis in mehreren seiner naturphilosophischen Fragmente das Thema der Krankheit in derselben Weise behandelt, wie Rodenbach es fast ein Jahrhundert später tut. Novalis' Interesse für diese Frage fiel Carlyle bereits im Jahre 1829 auf, und er übersetzte eines dieser Fragmente. Bezeichnend ist in unserem Zusammenhange besonders Fragment 978: "Krankheiten zeichnen den Menschen vor den Tieren und Pflanzen aus. Zum Leiden ist der Mensch geboren. Je hilfloser, desto empfänglicher für Moral und Religion."²

Novalis hatte in seinem eigenen Leben und durch den frühen Tod seiner ersten Braut, Sophie von Kühn, das Phänomen

¹Ibid., S. 63.

²Zitiert nach Vordtriede, op. cit., S. 71.

der Krankheit kennen gelernt. Er versuchte, sich damit philosophisch auseinanderzusetzen und kam zu der Schlußfolgerung, daß der Krankheit ein tiefer, metaphysischer Sinn innewohnt. Der Kranke lebt in einer von der wirklichen Welt verschiedenen Sphäre, in der er eine künstlich erhöhte Empfänglichkeit für Gefühlseindrücke hat.

Wiederum denkt man hier an ein Beispiel aus den Werken von Thomas Mann: Auch bei Hanno Buddenbrook beruht die Empfänglichkeit und Aufgeschlossenheit gegenüber dem Künstlerischen auf Krankheit.

Bei Rodenbach finden wir eine weitere Variation des Unterreich-Motives und zwar in der merkwürdigen Form des Aquariums. Der erste Zyklus von Rodenbachs "Vies encloses" hat den Titel "Aquarium mental".¹ Jedoch war Rodenbach nicht der erste, der dieses Symbol verwandte.

Schon vorher wurde das Aquarium zu einem Symbol verdichtet; es geschah in Joris-Karl Huysmans' Roman "À rebours", der bereits 1884 erschien, während Rodenbachs "Vies encloses" 1896 veröffentlicht wurden. Dort werden die merkwürdigen Einrichtungsgegenstände geschildert, die sich der Held, des Esseintes, für seine von der Welt völlig abgeschlossene Villa ausgedacht hat. Dazu gehört auch ein Aquarium, das von wunder-

¹Rodenbach, op. cit., S. 7 ff.

schönen, farbenprächtigen, tropischen Fischen bevölkert ist; diese Fische bestehen jedoch nur aus bemaltem Blech. Wiederum stehen wir hier also in einer anorganischen künstlichen Welt.¹

Das Thema wurde dann von Jules Laforgue (1860-87) behandelt. Im Zusammenhang mit unserem Thema nimmt übrigens Laforgue insofern eine besondere Stellung ein, als er sich mehr als die anderen Symbolisten mit deutscher Literatur befaßt hat. Er verbrachte fünf Jahre in Berlin (1881-86), wo er eine Stellung am Kaiserhofe als Vorleser der Kaiserin Auguste innehatte.

Laforgue war in mehrfacher Hinsicht ein Nachfolger Baudelaires. Wie dieser war er ein Dichter der Stadt, der vom "Spleen" bedrückt war, wie Baudelaire die an Lebensüberdruß grenzende Langeweile zu nennen pflegte.

Laforgues Aquariumsdichtung, zu der er übrigens durch einen Besuch des Berliner Aquariums angeregt wurde, erschien zuerst in der Zeitschrift "Vogue" und wurde dann der Sammlung "Moralités légendaires" einverleibt. Eine der "contes en prose" der Sammlung trägt den Namen "Salomé". Im Palaste des Tetrarchen, der den bezeichnenden Namen Émeraude-Archétypas trägt, gibt es einen geheimnisvollen, hängenden Park (Parc

¹Schinz, Nineteenth Century French Readings, Holt, Reinhart and Winston, New York 1960, Vol. II, S. 576.

suspendu) und das noch geheimnisvollere Aquarium¹:

L'Aquarium! Ah! l'Aquarium par exemple! Arrêtons-nous ici...

Labyrinthe de grottes en corridors à droite, à gauche, avec leurs compartiments en échappées lumineuses et vitrées de patries sous-marines.

Des landes à dolmens incrustés de visqueuses joailleries, des cirques de gradins basaltiques...

Des plaines, des plaines d'un sable fin, si fin, que soulève parfois du vent des coups de queue d'un poisson plat arrivant des lointains dans un flottement d'oriflamme de la liberté...

Et sous de chaotiques arcs-de-triomphe en ruines, des aiguilles de mer s'en allant comme des rubans frivoles;

Man denkt hier unwillkürlich an die aus der deutschen Sage bekannte versunkene Stadt Vineta.

Laforgues symbolistische Dichtung steht unter dem Einfluß der Philosophie von Eduard von Hartmann, mit der sich der Dichter während seines Berliner Aufenthaltes besonders eingehend beschäftigte. Hartmanns Lehre vom Unbewußten fand im Unterreich-Symbol seinen dichterischen Ausdruck. Im "Hamlet", einer anderen Erzählung der "Moralités légendaires", läßt er seinen Helden ausrufen: "Tu sais bien que j'ai mangé du fruit de l'Inconscience."²

¹Laforgue, Oeuvres Complètes, Ed. du Mercure de France, Paris 1921, vol. 2, S. 149, 150.

²Laforgue, ibid., S. 24.

Bei Rodenbach wird dann die Aquarium-Dichtung zu einem oft variierten Thema. So sagt er in einem Gedichte der "Vies encloses":

Quel aquarium glauque apparaît la Mémoire,
En qui les souvenirs, les rêves, le passé
Émergent par moments d'un clair-obscur glacé.¹

Der Vergleich mit dem unterirdischen Reich wird in dem Zyklus "L'âme sous-marine" besonders deutlich zum Ausdruck gebracht:

Sombre trésor intérieur de mes pensées;
Royaume souterrain auquel enfin j'accède.²

Die weitreichende Symbolkraft des im künstlichen Garten dargestellten Reiches des Unbewußten erhellt auch daraus, daß dieses Sinnbild später im deutschen Symbolismus verschiedentlich wieder herangezogen wird, etwa bei George, Hofmannsthal und Musil. Man denke nur an Georges Unterreich Algabal und Hofmannsthals Gedicht "Mein Garten":

Schön ist mein Garten mit den goldnen Bäumen
Den Blättern, die mit Silbersäuseln zittern,
Dem Diamantentau, den Wappengittern,
Dem Klang des Gong, bei dem die Löwen träumen,
Die ehernen, und die Topasmäandern
Und der Volière, wo die Reiher blinken,
Die niemals aus dem Silberbrunnen trinken...³

¹Rodenbach, op. cit., S. 19.

²Ibid., S. 133.

³Hugo von Hofmannsthal, Gedichte und lyrische Dramen, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1952, S. 500.

Seine große Anziehungskraft verdankt es aber der Tatsache, daß es eine der grundsätzlichen Ideen des Symbolismus bildhaft darstellte, die Idee der Trennung zwischen der häßlichen, ja, abscheulichen Wirklichkeit (le réel parce que vil) und der ewig-schönen Welt des Dichterischen.

d) Eng verbunden mit diesem Symbol ist das Sinnbild des Buches, wie wir es am klarsten bei Mallarmé finden: "Tout au monde existe pour aboutir à un livre".¹ Er hat sein ganzes Werk nur als eine Reihe von Fragmenten angesehen, die schließlich zu einem Buche, dem Buche, führen sollten, das alle Fragen des Lebens beantwortete. An den seinen Jüngern unvergeßlichen Dienstagabenden in der Rue de Rome in Paris pflegte er mit der Miene eines Zauberers Zettel aus einer Delfter Tabakdose hervorzuziehen, von denen jeder einen Gedanken für "das Buch" enthielt. Diese Suche erinnert an Jakob Böhme und sein Streben nach der lingua adamica.

Verständlicherweise wurde "das Buch" nie vollendet. Auch in der deutschen Romantik gibt es Werke, die ihrer ganzen Natur nach Fragmente bleiben mußten (z.B. Novalis' "Heinrich von Ofterdingen"). Die deutsche Romantik und der französische Symbolismus teilten das Programm, das Georges Rodenbach in einer lapidaren Formel ausdrückte: "Nous

¹Stéphane Mallarmé, Oeuvres, Bibliothèque de la Pléiade, Librairie Gallimard, Paris 1945, S. 378.

exprimons l'inexprimable".¹ Daß man bei einem derartigen Programm leicht im Fragmentarischen stecken bleiben kann, ist nicht verwunderlich.

Jedenfalls sind die deutschen Romantiker wie Novalis wenigstens bis zum Stadium des Fragmentes gelangt, während es von Mallarmé's "Buch" nur die mündliche Überlieferung seiner Jünger gibt. Es wird angenommen, daß Mallarmé's letztes Gedicht "Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard"² chiffrenhaft dieses Buch darstellen sollte. Unter allen hermetischen Gedichten Mallarmé's ist dies das hermetischste und kaum noch einer Erklärung zugänglich. Zur Dunkelheit des Ausdrucks kommt noch die rätselhafte, äußere Anordnung des Textes. Einige Male stehen nur einzelne Worte auf einer ganzen Seite, einige Wörter sind mit Riesenbuchstaben, andere ganz klein gedruckt, der Text muß quer über zwei Seiten gelesen werden. Man wird an das Rezept des Johann Christoph Männling aus dem Jahre 1704 erinnert, auf das wir oben S. 30 hinwiesen. Er forderte die Herstellung eines "Irrgedichtes" oder "Carmen Labyrintheum", "welches in einen Irrgarten führt, und links und rechts, oben und unten, überzwerch, in die Breite und Länge gelesen wird." Auch Mallarmé's Gedicht will den esoterischen Charakter schon rein äußerlich zum Ausdruck bringen.

¹Zitiert nach Vordtriede, op. cit., S. 67.

²Mallarmé, The Penguin Poets D 85, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex 1965, S. 211ff

Mallarmés "hermétisme" drückte seine bewußte Abkehr von der Welt der Wirklichkeit aus. Für die Sprache, welche diese Welt verstand, les mots de la tribu, hatte er nur Verachtung. "Das Buch" ist die Ergänzung dieser Haltung im positiven Sinne, nämlich der ästhetisch-philosophische Unendlichkeitswille mit einem Ziel, das man am besten mit einem Novaliswort als die "Poetisierung der Welt" bezeichnen kann.

Novalis hatte eine ähnliche Absicht wie Mallarmé, als er "Heinrich von Ofterdingen" schrieb. Dieses Fragment sollte schließlich ein Kosmos der Dichtung werden, wie man von den für die Fortsetzung vorliegenden Aufzeichnungen weiß. Es ist müßig, darüber zu spekulieren, ob Novalis an der Vollendung des Buches durch seinen frühen Tod verhindert worden war, oder ob ein derartig konzipiertes Buch überhaupt vollendet werden konnte.

Was Novalis vorschwebte, ergibt sich aus den erwähnten Skizzen zur Vollendung des "Heinrich von Ofterdingen" aber auch aus einigen seiner Fragmente, die eine verblüffende Übereinstimmung der seelischen Gestimmtheit mit der Mallarmés zeigen. Wie Mallarmé geht er von einem Begriff des Buches aus, der die Form eines Ideals im platonischen Sinne hat, so im Fragment 10:¹ "Mein Buch soll eine szientifische Bibel werden, ein reales und ideales Muster und Keim aller Bücher."

¹Novalis, Fragmente, zitiert nach Vordtriede, op. cit., S. 117.

Von gleicher Bedeutung ist Fragment 1991¹: "Vielleicht gleicht das höchste Buch einem ABC-Buch. Überhaupt ist es mit den Büchern und mit allem so wie mit den Menschen. Der Mensch ist eine Analogienquelle für das Weltall." Noch kürzer und in einer noch stärker an Mallarmé erinnernden Form heißt es im Fragment 2014²: "Aufgabe in einem Buch das Universum zu finden."

Abgesehen von der philosophischen Deutung des Strebens nach dem Buche im "Coup de Dés" hat Mallarmé das Buch häufig als konkretes Symbol eingeführt und dabei immer das Element des Geheimnisvollen, Mystischen betont, wie etwa in den beiden ersten Strophen der "Prose pour des Esseintes":

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu:

Car j'installe, par la science,
L'hymne des coeurs spirituels
Et l'oeuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels.³

Wir finden das Buchsymbol auch in einigen seiner anderen Gedichte, so z.B. in "Sainte"⁴ (le livre vieux qui se déplie) und "Hommage"⁵ (notre si vieil ébat triomphal du grimoire).

¹Novalis, Fragmente, zitiert nach Vordtriede, op.cit. S. 117.

²Ibid.

³Mallarmé, The Penguin Poets D 85, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1965, S. 62.

⁴Ibid. S. 58.

⁵Ibid. S. 93.

Vordtriede¹ weist übrigens auf die auffallende Ähnlichkeit zwischen Mallarmé's "Prose pour des Esseintes" und Novalis' Gedicht "An Tieck" hin. In der 2. und 3. Strophe des Novalis-Gedichtes finden wir auch das Buchsymbol, welches überdies in einem ganz ähnlichen Sinne gebraucht wird wie bei Mallarmé:

Nach langem Suchen, langem Warten,
 Nach manchem mühevollen Gang,
 Fand es in einem öden Garten
 Auf einer längst verfallnen Bank

Ein altes Buch, mit Gold verschlossen,
 Und nie gehörte Worte drin;
 Und wie des Frühlings zarte Sprossen,
 So wuchs in ihm ein innrer Sinn.

Der weitere Verlauf des Gedichtes und insbesondere der letzte Vers der Schlußstrophe ("Und Jakob Böhme wiedersehen") deutet darauf hin, daß es sich bei dem geheimnisvollen Buch um ein wirklich existierendes Werk handelt, nämlich um Jakob Böhmes "Aurora oder die Morgenröte im Aufgang".

Trotz der Ähnlichkeit des Zieles und des Symbolgehaltes bestehen doch gewisse Unterschiede in der Behandlung des Themas durch die beiden Dichter. Dies mag darauf beruhen, daß Novalis und Mallarmé in verschiedenen Epochen gelebt haben, aber auch darauf, daß Novalis nicht alt geworden ist, während Mallarmé bereits ein Mann in den fünfziger Jahren war, als er den "Coup de Dés" schrieb. Aus Novalis' Äußerungen

¹Vordtriede, op. cit., S. 123.

spricht die Hoffnung, ja, die Überzeugung, daß die Poetisierung der Welt durch "das Buch" möglich ist. Die Interpreten des "Coup de Dés" sind sich darin einig, daß Mallarmé an der Aufgabe, "das Buch" zu schaffen, verzweifelte. Er drückte dies dadurch aus, daß er den Dichter "prince amer des écueils", d.h. bitteren Fürsten der Klippen nannte und Symbole wie "nauffrage", "l'Abîme", "le gouffre" etc. benutzte.

Schließlich war Novalis Romantiker und Kind seines Zeitalters. Er glaubte an die Zukunft und Besserung der Menschheit, während Mallarmé als moderner Mensch Baudelaire-scher Prägung am Leben und dessen Sinn zweifelte und verzweifelte.

Aber für beide hatte das Buchsymbol zutiefst doch denselben Sinn: die Poetisierung der Welt.

6.) Die französische Philosophie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand im Zeichen des Positivismus, dessen hervorragendster Vertreter Auguste Comte (1798-1857) war. Comte war ein Schüler des sozialistisch-utopistischen Grafen Claude Henri de Saint-Simon, dessen von Condorcet stammenden Glauben an den unaufhaltsamen Fortschritt der Menschheit er übernahm.

Bei Comte finden wir eine Richtung, die in der französischen Philosophie oft zutage tritt und sie grundsätzlich

von der deutschen Philosophie unterscheidet. Es ist die enzyklopädische Tendenz, der Versuch, alle wissenschaftlichen Erkenntnisse in einer Doktrin zusammenzufassen, um dann alle geistigen Bestrebungen künftig mit dieser Lehre zu durchdringen. Die deutsche Philosophie hat dagegen eine spekulative Tendenz. Sie will für sich, außerhalb der anderen Wissenschaften als Disziplin sui generis existieren und mit ihren eigenen Methoden die Natur, die Seele, ja, den Urgrund der Wissenschaft selbst erforschen.

Comtes Positivismus hatte als Grundthese, daß unsere Erkenntnis sich auf Phänomene beschränkt und daß sie nur relativ ist. Diese Lehre mündete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Geschichtsphilosophie Taines und den deterministischen Naturalismus Zolas ein.

Comte lehrte, daß die menschliche Entwicklung durch drei Stadien ging. Das erste Stadium ist der "état théologique", in welchem der Mensch die ihn umgebenden Phänomene, deren Ursachen er sich nicht erklären kann, auf übernatürliche Kräfte (des agents surnaturels) zurückführt "dont l'intervention arbitraire explique toutes les anomalies de l'univers".

Das zweite Stadium ist der "état métaphysique", in dem die übernatürlichen Kräfte durch Abstraktionen ersetzt werden. Es sind dies:

des forces abstraites, véritables entités (abstractions personnifiées) inhérentes aux divers êtres du monde et conçues comme capables d'engendrer par elles-mêmes tous les phénomènes observés...

Das dritte und höchste Stadium ist der "état positif", von dem aus Comtes philosophisches System den Namen Positivismus erhalten hat:

L'esprit humain, reconnaissant l'impossibilité d'obtenir des notions absolues, renonce à chercher l'origine et la destination de l'univers et à connaître les causes intimes des phénomènes, pour s'attacher uniquement à découvrir, par l'usage combiné du raisonnement et de l'observation, leurs lois effectives, c'est-à-dire leurs relations invariables de succession et de similitude.¹

Es handelt sich also um ein rein pragmatisches, deterministisches System, das nur die Gesetze sucht, welche die Phänomene bewegen, aber auf eine Untersuchung der Ursachen verzichtet, auf denen diese Gesetze beruhen.

Comtes Nachfolger führten diese Theorie bis zu ihren letzten Konsequenzen weiter und ihre reductio ad absurdum war Taines bekannter Satz: "Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre."²

Die Gegenbewegung ließ nicht auf sich warten. Während der auf Comte beruhende Naturalismus in der Literatur Triumphe feierte, machte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine immer stärker werdende Ablehnung des rein deterministisch-wissenschaftlichen Prinzips bemerkbar. Eines der bedeutendsten

¹Comte, Cours de philosophie positive, Tome Premier, Première Leçon. Zitiert nach Schinz, op. cit., S. 13.

²A. Schinz, op. cit., S. 41.

Manifeste gegen die rein wissenschaftliche Erklärung der Phänomene des Lebens wurde ironischerweise von dem größten französischen Wissenschaftler der Zeit, Louis Pasteur, verfaßt. In einer Rede anlässlich seiner Aufnahme als Mitglied der Académie Française im Jahre 1882 erklärte er:

Mais la grande et visible lacune du système consiste en ce que, dans la conception positive du monde, il ne tient pas compte de la plus importante des notions positives, celle de l'Infini.¹

Der französische Kritiker Ferdinand Brunetière sprach sogar vom Bankrott der Wissenschaft (la banqueroute de la science).² Der Gedanke, daß der Mensch nur ein hilfloses Werkzeug unerbittlicher wissenschaftlicher Regeln sei, die seine Handlungen bestimmen, wurde unerträglich. Es ging darum, eine neue Philosophie zu finden, in der das Individuum von den Ketten der deterministischen Gesetzmäßigkeit frei ist.

Eine Anregung für ein derartiges philosophisches System hätte in der Philosophie der deutschen Romantik gefunden werden können.

Wir finden in der romantischen Philosophie eine Auseinandersetzung mit diesem Thema in Fichtes im Jahre 1794 erschienenener "Wissenschaftslehre". Nach Fichte ist die erste

¹Ibid., S. 516.

²Ibid., S. 518, 519.

Aufgabe einer voraussetzungslosen Wissenschaftslehre, daß der Mensch sich selbst denken muß: "Das Ich setzt sich selbst". Als nächster Schritt kommt dann die Unterscheidung des Ichs von der Außenwelt. Das Ich wird dem "Nicht-Ich" gegenübergestellt. Als dritter Schritt oder dritte "Tathandlung" kommt dann das eigentliche Verstehen aus dem Zusammenwirken des Ich mit dem Nicht-Ich.

Dieser Gedankengang enthält bereits wesentliche Elemente symbolistischen Denkens und hatte offenbar Novalis stark beeindruckt. So finden wir bei ihm eine Fortführung dieses Gedankenganges im Fragment 145:

Wir verstehen natürlich alles Fremde nur durch Selbstfremdmachung, Selbstveränderung, Selbstbeobachtung. - Jetzt sehn wir die wahren Bande der Verknüpfung von Subjekt und Objekt; sehn, daß es auch eine Außenwelt in uns gibt, die mit unserm Innern in einer analogen Verbindung, wie die Außenwelt außer uns mit unserm Äußern, und jene und diese so verbunden sind wie unser Innres und Äußres. Daß wir also nur durch Gedanken das Innre und die Seele der Natur vernehmen können, wie nur durch Sensationen das Äußre und die Körper der Natur.¹

Die Außenwelt lebt also in unserem Inneren. Sie ist Fichtes Nicht-Ich innerhalb des Ich. Das Entstehen des Nicht-Ich im Ich ist aber ein magischer Prozeß, wie es Novalis im Fragment 1873 ausdrückt: "Die Poesie löst fremdes Dasein im eigenen auf".² Noch weitgehender und deutlicher erklärt Fragment 1752: "Das Äußre ist ein in Geheimniszustand

¹Zitiert nach Vordtriede, op. cit., S. 112.

²Ibid., S. 113.

erhobnes Innre (vielleicht auch umgekehrt)"¹. Die Beziehung des Ichs zum Nicht-Ich kann nur symbolisch ausgedrückt werden.

Man könnte sich keine radikalere Antithese zum Positivismus denken als diese Philosophie. Bereits im Jahre 1866 finden wir bei Mallarmé Ansätze zu ganz ähnlichem Denken. Er drückt dies in einem Symbol aus, dem Symbol des Buches, das wie Novalis' "szientifische Bibel" ein ästhetisch-philosophisches Streben nach dem Unendlichen darstellt. Was Pasteur als nüchterner Wissenschaftler später feststellt, erkennt Mallarmé schon lange vorher intuitiv: Der Positivismus hat die offenbare Lücke in seinem System, daß er keine Erklärung für den Begriff der Unendlichkeit hat.

Die deutsche romantische Philosophie ist im Frankreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so gut wie unbekannt gewesen. Als sie schließlich bekannt wurde, geschah es hauptsächlich durch das Werk Schopenhauers, der eine durch seine eigenen Ideen stark modifizierte Fassung dieser Lehren in die französische Literatur brachte. In einem der bekanntesten Werke über die Geschichte der französischen Literatur, Lansons "Histoire de la littérature française", heißt es: "Le pessimisme de Schopenhauer nous a conquis".²

¹Ibid.

²Gustave Lanson, Histoire de la littérature française, Librairie Hachette, Paris 1963, S. 1098.

Die erste französische Übersetzung eines Werkes von Schopenhauer erschien im Jahre 1855. Es handelte sich um ein Kapitel aus dem Werk "Über den Willen in der Natur", welches unter dem Titel "Philosophie de la magie" veröffentlicht wurde. Im Original heißt die Überschrift des Kapitels etwas spezifischer "Animalischer Magnetismus und Magie".¹ Schopenhauers Philosophie des Willens wird hier zur Erklärung von vermeintlichen Wundern der Magier herangezogen:

Daß hiebei das eigentliche Agens nicht die sinnlosen Worte und Ceremonien, sondern, wie beim Magnetisieren, der Wille des Heilenden, bedarf, nach dem oben über Magnetismus Gesagten, keiner Auseinandersetzung.²

Französische Übersetzungen einzelner Werke Schopenhauers erschienen ab 1876, als Salomon Reinach seine Übersetzung der Preisschrift über die Willensfreiheit unter dem Titel "Essai sur le libre arbitre" veröffentlichte. Das für die Philosophie Schopenhauers wichtigste Werk, "Die Welt als Wille und Vorstellung" erschien erst 1886/89 unter dem Titel "Le monde comme volonté et comme représentation". Der Übersetzer war J.A. Cantacuzène. Kritische Würdigungen Schopenhauers gab es bereits früher, u.a. A. Foucher de Careils "Hegel et Schopenhauer" (1862) und einen Artikel über Schopenhauer von Challe-

¹Schopenhauer, Sämtliche Werke, Eberhard Brockhaus Verlag, Wiesbaden, 1950, S. 99 ff.

²Ibid., S. 106.

Lacour in der "Revue des Deux Mondes" vom 15. Februar 1870.

Schopenhauers Hauptthese beruht auf der Erkenntnis, daß das Wesen aller Dinge der Wille zum Leben ist. Die absolute Unvernunft dieses Willens verursacht das Elend und Leiden dieser Welt. Wollen ist die Unlust darüber, daß das Ziel des Wollens noch nicht erreicht worden ist. Unlust ist so das primäre Gefühl unseres Lebens, die Welt ist ein Jammertal. Schopenhauers Philosophie beruht demnach auf Pessimismus und der Verachtung des wirklichen Lebens. Die Erlösung vom Elend des Lebens ist nur im Zustande völliger Wunschlosigkeit möglich, die Schopenhauer im Nirwana der indischen Religion und Philosophie zu finden glaubte.

Das einzig Reale ist der Wille. Die Vorstellung, aus der wir die Realität anderer Phänomene erkennen, ist nur eine Form des Willens. Ein Objekt ist nur im Subjekt möglich und durch dessen Form bestimmt. Die Vorstellungswelt kann also nur durch den intuitiven Blick des Subjekts erfaßt werden. Die von den Sinnen und der Vernunft erfaßte Welt ist rein illusorisch und trennt uns von der Wirklichkeit der Ideenwelt.

In seinem Werke über Henri de Régnier schrieb Rémy de Gourmont im Jahre 1908: "Le Symbolisme ne fut pas d'abord une révolution, mais une évolution provoquée par l'infiltration de nouvelles idées philosophiques".¹ Schinz bemerkt zu diesem

¹Zitiert nach Schinz, op. cit., S. 725.

Satz:

Ces idées philosophiques sont surtout celles de Schopenhauer dont le pessimisme avait attiré les Parnassiens, mais qui, séduisait encore davantage les Symbolistes par sa théorie fondamentale, que le monde n'est autre chose que "ma représentation".¹

Diese philosophische Anschauung stimmt mit dem überein, was Baudelaire, Mallarmé und Rimbaud über die Aufgabe des Dichters ausgesagt haben. Der Dichter ist ein Deuter, der die Chiffren der Natur, d.h. der Vorstellungswelt, intuitiv lesen und deuten kann. Er ist der "déchiffreur", oder, wie Rimbaud es nannte, der prometheische "voleur de feu". Für Schopenhauer und die Symbolisten liegt die Realität nicht in der Erscheinungswelt, sondern im Subjekt selbst. Beide stehen deswegen in radikalem Gegensatz zum Positivismus, der die einzige Realität in der Erscheinungswelt sah.

Die Ähnlichkeit der Auffassungen Schopenhauers insbesondere mit denen Mallarmés ist beträchtlich. Jedoch kann von den bedeutenden Dichtern des Symbolismus nur einer genannt werden, der sich intensiv mit deutscher Philosophie beschäftigt hat. Jules Laforgue studierte während seines Aufenthaltes in Berlin (1881-86) die Werke Schopenhauers, Hegels und des damaligen "Modephilosophen" Eduard von Hartmann (1842-1906). Die Philosophie Hartmanns war stark von Schopenhauers Pessimismus beeinflusst. In seinem bedeutendsten Werk,

¹ Ibid., S. 725.

der "Philosophie des Unbewußten", versuchte er, eine Synthese der philosophischen Systeme von Schopenhauer, Hegel und Schelling zu finden. Er unterschied zwischen den bewußt-logischen und den unbewußt-unlogischen Elementen unseres Denkens. Der Geist ist in seiner absoluten Form das Unbewußte. Das Unbewußte hat in der Philosophie Hartmanns etwa dieselbe Stellung wie der Wille im System Schopenhauers. Seine Lehre ist insofern anti-materialistisch, als sie auf den einheitlich geistigen Lebensgrund der Dinge hinweist.

Für Laforgue war Hartmanns Buch "his temporary Bible":¹

There is disagreement over Laforgue's knowledge of English and German. It seems likely, however, that he achieved a working competence in each. He may have read Hartmann in French, but he certainly read Heine and Schopenhauer in German.²

In seinem dichterischen Stil war Laforgue von Heine beeinflusst, dessen Melancholie und Ironie er übernahm. Insbesondere der Heinesche "Kaltwasserstrahl", das überraschende, ironische, die Stimmung zerbrechende Ende eines Gedichtes, ist ein von Laforgue oft benutztes Kunstmittel.

Das bekannteste Symbol Laforgues ist die Figur des Pierrot, des Clowns mit dem weißen, maskenhaften, undurchdringlichen lächelnden Gesicht. Es ist ein Symbol Schopenhauer-Hartmannscher Prägung: Der bunte Anzug und die

¹Michael Collie: Laforgue, Oliver and Boyd, Publishers, Edinburgh and London 1963, S. 21.

²Ibid., S. 22.

lächelnde Maske stellen die äußere Scheinwelt dar, hinter der sich das Elend und die Melancholie des wirklichen Menschen verbirgt.

Ein anderer Symbolist, der sich mit deutscher Philosophie befaßt hat, ist Villiers de L'Isle Adam. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Mallarmé auf diesem Umweg mit der deutschen Philosophie bekannt wurde. Er bewunderte das Werk Villiers', mit dem ihn eine enge Freundschaft verband.

Insbesondere in Villiers' Drama "Axël" finden wir verschiedene Anklänge an die deutsche Philosophie und an Novalis. So sagt Maître Janus zu Axël:¹ "Deviens ta propre fleur! Tu n'es que ce que tu penses: pense-toi donc éternel!" Vordtriede weist auch² auf die Ähnlichkeit zwischen einem Ausspruch des Maître Janus im "Axël" und einer Stelle aus den "Lehrlingen zu Sais" hin. Bei Villiers sagt Maître Janus:

Qui peut rien connaître, sinon qu'il reconnaît? Tu crois apprendre, tu te retrouves: l'univers n'est qu'un prétexte à ce développement de toute conscience. La Loi, c'est l'énergie des êtres! c'est la Notion vive, libre, substantielle, qui, dans le Sensible et l'Invisible, émeut, anime, immobilise ou transforme la totalité des devenirs.³

¹Villiers de L'Isle Adam, Axël, Ed. du Vieux Colombier, Paris 1960, S. 192.

²Vordtriede, Novalis und die französischen Symbolisten, op. cit., S. 120.

³Villiers, op. cit., S. 197.

In den "Lehrlingen zu Sais" heißt es:

Was brauchen wir die trübe Welt der sichtbaren Dinge mühsam zu durchwandern? Die reinere Welt liegt ja in uns, in diesem Quell. Hier offenbart sich der wahre Sinn des großen, bunten, verwirrten Schauspiels; und treten wir von diesen Blicken voll in die Natur, so ist uns alles wohlbekannt, und sicher kennen wir jede Gestalt.¹

Daß von den vier Teilen von "Axël" drei im Schwarzwald, im Schlosse Auersperg spielen (der Held selbst heißt Axël d'Auersperg) mag keine tiefere Bedeutung haben. Es ist aber trotzdem bemerkenswert, daß Villiers es für richtig hielt, die Atmosphäre eines Schlosses im Schwarzwald als Hintergrund für sein symbolistisches Drama zu wählen.

Ganz im Geiste der deutschen romantischen Philosophie sagt Maître Janus:

Sache une fois pour toujours qu'il n'est d'autre univers pour toi que la conception même qui s'en réfléchit au fond de tes pensées; - car tu ne peux le voir pleinement ni le connaître, en distinguer même un seul point tel que ce mystérieux point doit être en sa réalité.²

Noch klarer heißt es an einer anderen Stelle: "Le monde n'aura jamais, pour toi, d'autre sens que celui que tu lui attribueras."³

¹Novalis, Die Dichtungen, Verlag Lambert-Schneider, Heidelberg 1953, S. 248.

²Villiers, op. cit., S. 202.

³Ibid., S. 203.

Tancredi de Visan erklärte in einem 1911 erschienenen Werke ("L'attitude du lyrisme contemporain"):¹ "Die beiden echtsten Vorfahren des Symbolismus, Villiers de L'Isle Adam und Stéphane Mallarmé, sind immer nur reine Fichteaner gewesen."²

Dem wäre jedoch hinzuzufügen, daß insbesondere im Falle von Mallarmé die erkenntnistheoretischen Ideen Fichtes durch den Pessimismus Schopenhauers gefärbt waren. In einem Brief an Villiers de L'Isle Adam vom 24. September 1867 erklärt er:

... - et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation de vide absolu). Le miroir qui m'a réfléchi l'Être a été le plus souvent l'Horreur et vous devinez si j'expie cruellement ce diamant des Nuits innommées.³

7.) Wenn wir uns zum Abschluß dieses Abschnittes dem Einfluß Richard Wagners auf den französischen Symbolismus zuwenden, so wollen wir hauptsächlich die Natur und Ausdehnung dieser Einwirkung feststellen. Die Tatsache des Einflusses selbst ist in diesem Falle ganz offenbar.

Im Jahre 1885, zwei Jahre nach Wagners Tod, veröffentlichte Mallarmé das Sonett "Hommage", das er zur Huldigung Wagners verfaßt hatte. Das letzte Terzett lautet:

¹Tancredi de Visan, L'attitude du lyrisme contemporain, Mercure de France 1911, S. 584.

²Vordtriede, op. cit., S. 121.

³Mallarmé, Correspondance, Librairie Gallimard, Paris 1960, S. 258 ff.

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,
 Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
 Mal tu par l'encre même en sanglots sybillins.¹

Er spricht also von Wagner als einem Gott, und dies war bei Mallarmé durchaus nicht als Vergleich gemeint. Er war der Meinung, daß das den Vergleich andeutende Wort "comme" überhaupt aus dem Lexikon des Dichters gestrichen werden müßte. Für ihn war Wagner nicht nur einem Gotte gleich. In seinem Universum der Ästhetik war er "le dieu Richard Wagner".

Mallarmés Gedicht stellt nicht den Anfang, sondern den Höhepunkt der französischen Wagnerverehrung dar. Man kannte in Frankreich Wagner seit seiner Frühzeit, und er hat dort zahlreiche Bewunderer gefunden.

Wagner hatte in seiner Jugend einige Jahre in Paris verbracht. Er schrieb dort seine Oper "Rienzi", die man jedoch trotz einer Empfehlung Meyerbeers nicht aufführen wollte.

Der erste französische Schriftsteller, der die Aufmerksamkeit des französischen Publikums auf Wagner lenkte, war der Frühsymbolist und Faust-Übersetzer Gérard de Nerval. Er wohnte im August 1850 einer Lohengrin-Aufführung in Weimar bei und berichtete darüber noch im selben Jahre in zwei französischen Zeitschriften. Diese beiden Rezensionen wurden

¹Mallarmé, The Penguin Poets D 85, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex 1965, S. 94.

nochmals in seinem im Jahre 1853 erschienenen Buche "Loreley, Souvenirs d'Allemagne" abgedruckt. Die Nerval-Rezensionen zeigen bereits eine Tendenz, die später auch in einigen anderen französischen Würdigungen Wagners zutage tritt. Nerval feiert Wagner in erster Linie als Dichter, während das musikalische Element nur sekundär berücksichtigt wird.

Der Wendepunkt, der für die französische Wagner-Verehrung entscheidend wurde, kam im Jahre 1860. Zu Anfang dieses Jahres wurden in Paris drei Wagner-Konzerte veranstaltet, denen Baudelaire beiwohnte. Der Dichter der "Fleurs du Mal" geriet in eine geradezu frenetische Begeisterung, der er dadurch Ausdruck verlieh, daß er am 17. Februar 1860 dem ihm persönlich völlig unbekanntem Komponisten einen Dankbrief schrieb. Einige der dort gebrauchten Wendungen erinnern an Ausdrücke, die Baudelaire auf einen anderen, von ihm bewunderten Lehrmeister anwandte, nämlich auf Edgar Allan Poe. In einem Brief an seinen Freund Théophile Thore hat Baudelaire im Jahre 1864 geschrieben:

Vous doutez que de si étonnants parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien, on m'accuse moi, d'imiter Edgar Poe! - Savez vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des p h r a s e s pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant.¹

¹ Zitiert nach Schinz, op. cit. S. 493.

Es ist dasselbe "brevet de ressemblance", das wir bereits vier Jahre vor dem zitierten Brief an Thore in dem Schreiben Baudelaires an Wagner vom 17. Februar 1860 finden:

Avant tout, je veux vous dire que je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée...

Ce que j'ai éprouvé est indescriptible, et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire. D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer... j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer.¹

Auf den Brief folgte im Jahre 1861 ein Artikel in der "Revue Européenne" unter dem Titel "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris". Noch im selben Jahre veröffentlichte Baudelaire diesen Artikel in Buchform. In seinen "Oeuvres Complètes" erschien er als Teil der Sammlung "L'Art Romantique".^{1a}

Wiederum drückt Baudelaire darin sein Erstaunen darüber aus, daß es ihm vorgekommen sei, als wenn er Wagners Musik selbst geschrieben hätte. Er kommt dadurch auf das Problem der Synästhesie zu sprechen und führt aus: "...les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour

^{1a}Baudelaire, Oeuvres, Éd. de la Pléiade, Paris 1932, S. 482 ff.

¹Charles Baudelaire, Correspondance Générale, Bd. III, 1860 - Sept. 1861, Ed. Louis Conard, Paris, 1948, S. 31 ff.

où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité." In diesem Zusammenhang zitiert er dann die zwei ersten Quartette seines Gedichtes "Correspondances", womit er andeutet, daß das darin aufgezeigte Prinzip der Synaesthesie auf diese Einheit der von Gott geschaffenen Welt zurückzuführen ist:

Comme de longs échos qui de loin se confondent,
Dans une ténébreuse et profonde unité,¹

Im Jahre 1869 erscheint ein Artikel von Édouard Schuré in der "Revue des Deux Mondes", in dem das Werk Wagners gewürdigt wird. Hier kommt zum ersten Male der Gedanke zur Sprache, der für die Symbolisten der Kern ihrer Wagner-Verehrung wird. Während heute Wagner fast ausschließlich als Komponist gewürdigt wird, wurde er für eine Anzahl von Symbolisten der Vertreter einer neuen, komplexen Idee, der Idee des Gesamtkunstwerkes. Wagner war ja nicht nur Komponist, sondern verfaßte auch seine in der Mythologie wurzelnden Libretti selbst und führte seine Opern in dem von ihm selbst geschaffenen Rahmen des Bayreuther Festspielhauses auf. Als schöpferischer Künstler drückte Wagner also seine Ideen dichterisch, musikalisch und Bühnenbildnerisch aus.

¹Ibid., S. 487.

Es ist erstaunlich und für die rein abstrakte Denkweise der Symbolisten kennzeichnend, daß sie als Franzosen jenes Element in Wagners Dichtung nicht störte, welches seine deutschen Gegner die "Deuschtümelei" genannt haben. Auch die Erhitzung der nationalen Leidenschaften während des Krieges von 1870/71 änderte daran nichts. Noch kurz vor Ausbruch des Krieges besuchten drei bedeutende französische Schriftsteller Wagner in Deutschland (Villiers de l'Isle Adam, Catulle Mendès und dessen Frau Judith, die Tochter von Théophile Gautier). Alle drei berichteten später über ihre Eindrücke. Mme. Mendès-Gautier veröffentlichte im Jahre 1882 ein umfangreiches Werk unter dem Titel "Richard Wagner et son oeuvre poétique depuis Rienzi jusqu'à Parsifal". Es ist interessant, daß im Titel von einem "oeuvre poétique" und nicht einem "oeuvre musicale" die Rede ist. In dem mehrdimensionalen Kunstwerk Wagners haben die Symbolisten seit Nerval dem dichterischen Werk die größte Bedeutung beigemessen. Nur Baudelaire hat den größten Wert auf Wagners Musik gelegt. War aber nicht das von ihm in die Musik eingeführte Kunstmittel des Leitmotivs nur eine praktische Anwendung des Prinzips der Correspondances? Statt Beschreibung eines Seelenzustandes wird eine seelische Erregung durch das Zusammenwirken von Wort, Musik und Bühnenbild gegeben.

Von der Idee des mehrdimensionalen Kunstwerks, welches die Symbolisten bei Wagner fanden, leiteten einige die "poésie

pure" ab, in der Worte und Silben keine begriffliche Bedeutung mehr haben, sondern nur noch tönende musikalische Noten sind, wie einst in Harsdörffers "sinnfreier" Lautmalerei. Man befreit sich auch von dem Zwang der Gesetze der Metrik und kommt zum "vers libre", der in Frankreich zuerst von Jules Laforgue und Gustave Kahn angewandt wurde. René Ghil hat die theoretischen Grundlagen dafür geschaffen, indem er die "instrumentation verbale" durch Gedichte forderte, die nur aus Klang bestanden. Der Kreis der correspondances war nunmehr geschlossen. Die "instrumentation verbale" ergänzte die "audition colorée" Rimbauds (Voyelles!).

Die Wagner-Verehrung in Frankreich ging schließlich so weit, daß seit 1885 eine besondere Zeitschrift erschien, die "Revue Wagnérienne", die der durch Wagner angeregten neuen Kunstform gewidmet war. Der Herausgeber war Édouard Dujardin, der zu Mallarmés "cénacle" gehörte. Bereits im ersten Jahre ihres Bestehens veröffentlichte die "Revue Wagnérienne" einen Artikel von Mallarmé, der durch Baudelaire und Villiers zu einem Wagner-Verehrer geworden war.

Ein im Jahre 1885 in der "Revue Wagnérienne" erschienener Artikel (L'Oeuvre d'Art de l'Avenir) faßt programmatisch zusammen, was die Symbolisten in Wagner sahen: "Im Grunde gibt es nur eine einzige Kunst; ihre Erscheinungsformen sind verschieden, aber nur eine einzige kann ein Gesamtes sein." ¹

¹Zitiert nach Vordtriede, op. cit., S. 176.

Somit sind wir schließlich im Jahre 1885, da sich der Symbolismus zu seiner Selbsterkenntnis durchgerungen hat, dort angelangt, wo die deutsche Frühromantik in der Naturphilosophie Schellings und der Dichtung Novalis' ihren Anfang nahm. Es gibt in der Natur, so lehrte Schelling, eine mystische Einheit, die der Künstler durch sein Schaffen zu erkennen und darzustellen trachtet. Der Weg zu dieser Einheit führt durch alle Künste, wie es Novalis im Fragment 2066 ausgedrückt hat: "Musik, Plastik und Poesie sind Synonymen".¹

Aber auch Baudelaire hat dies mit großer Klarheit erkannt, nicht nur in seinem Gedicht "Correspondances", sondern auch in dem bereits erwähnten, durch sein Wagner-Erlebnis inspirierten Artikel "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris": "Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité."²

¹Ibid., S. 176.

²Baudelaire, Oeuvres, Éd. de la Pléiade, Paris 1932, S. 487.

III. KAPITEL

EINFLÜSSE DES FRANZÖSISCHEN SYMBOLISMUS AUF DIE DEUTSCHE DICHTUNG

1.) Im Vorwort zu seinem Werke "Die Struktur der modernen Lyrik" erklärt Hugo Friedrich:

Die Gründer und noch heutigen Führer der modernen Lyrik Europas sind Franzosen des 19. Jahrhunderts, nämlich Rimbaud und Mallarmé. Zwischen ihnen und dem Dichten unserer Gegenwart bestehen Gemeinsamkeiten, die man nicht aus Einflüssen erklären kann, oder selbst dort, wo Einflüsse erkennbar sind, nicht als solche zu erklären braucht. Es sind Gemeinsamkeiten einer Struktur, d.h. eines Grundgefüges, das mit auffallender Beharrlichkeit in den wechselvollen Erscheinungen der modernen Lyrik wiederkehrt.¹

Diese Ausführungen bestätigen die Wirkung, die der französische Symbolismus auf die moderne Lyrik hatte. Sie zeigen aber auch die Notwendigkeit auf, gewisse Linien zu ziehen, um die Behandlung unseres Themas abzugrenzen. Es würde zu weit führen, die "Gemeinsamkeiten einer Struktur" bei allen modernen deutschen Lyrikern nachzuweisen, obgleich sich dabei zweifellos Querverbindungen zum französischen Symbolismus ergeben würden. Wir wollen uns statt dessen darauf beschränken, lediglich diejenigen deutschen Dichter in ihrer Beziehung zum französischen Symbolismus zu betrachten,

¹Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 25, Verlag Rowohlt, Hamburg 1956, S. 7

bei denen der französische Einfluß von besonderer, zentraler Bedeutung für ihr Werk war.

Dies trifft insbesondere auf Stefan George und Rainer Maria Rilke zu, wobei sich der französische Einfluß bei George hauptsächlich in seinem Jugendwerk und bei Rilke in den Werken seiner letzten Jahre geltend machte.

2.)

Wir haben uns heute und mit Recht gewöhnt, die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts für kulturlos und seelenfeindlich zu halten; aber wir dürfen deswegen nicht vergessen, daß in den achtziger und neunziger Jahren den Ozean der Menschheit eine Grundwelle hob, vielleicht planetarisch bedingt und jedenfalls "Element", zu der sich die zeitgenössischen Geschmacklosigkeiten etwa wie Schiffstrümmer und Konservenbüchsen zur Dünung des Meeres verhalten.

Dieses Zitat stammt aus einem Aufsatz, den der George-Jünger Ludwig Klages im Jahre 1925 anlässlich des 100. Geburtstages von Conrad Ferdinand Meyer über die Gedichte des Schweizer Dichters schrieb.¹ Es gibt uns eine kurze Zusammenfassung der Situation, die zu Beginn der symbolistischen Bewegung in der Dichtkunst in Deutschland bestand: trostloser Tiefstand seit Mitte des Jahrhunderts, aber Anzeichen einer Wandlung, eines neuen Aufbruchs, in den achtziger und neunziger Jahren. Wenn wir von dem Einfluß der Planeten absehen, für den uns Klages den Beweis schuldig bleibt,

¹Ludwig Klages, Über Conrad Ferdinand Meyers Gedichte, In der Sammlung Mensch und Erde, Verlag Alfred Kröner, Stuttgart, S. 103.

können wir als wesentlichste Kraft für die "Grundwelle" der achtziger Jahre nur die symbolistische Bewegung ansehen, die von Frankreich ausgehend alle europäischen Literaturen erfaßte.

a) Die Blütezeit der lyrischen Dichtung der deutschen Romantik war von kurzer Dauer gewesen. Die Spätromantik wurde in immer stärkerem Maße durch die romantische Ironie gekennzeichnet, ein verstandesmäßiges Element, das zwar geistvoll-anregend aber nicht wahrhaft dichterisch war. In der Jung-Deutschland Bewegung zweigte von hier aus die politische Dichtung ab. In der Zeit des vormärzlichen Polizeistaates verfolgte diese einen durchaus edlen Zweck: Das Aufrütteln des Volkes zu einem neuen politischen Freiheitsbewußtsein. Aber Gedichte, wie sie Freiligrath, Herwegh und andere schrieben, konnten nur zeitlich bedingte Probleme beleuchten und keine allgemein-menschlichen Erkenntnisse vermitteln.

Der unglückliche Ausgang der deutschen Revolutionen im März 1848 machte diesen Bestrebungen ein Ende. Der siegreiche Polizeistaat wollte keine Gedankenfreiheit. Was seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland an lyrischer Dichtung geschaffen wurde, war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, romantisches Epigontum, Mondschein- und Waldeinsamkeitspoesie, bei der es innig, sinnig und minnig zuging.

Derartige Poesie wurde von der Polizei geduldet, da sie nicht staatsgefährlich war.

So erklärt sich die Beliebtheit von Modedichtern wie Emanuel Geibel (1815-1884), dessen erste Gedichtsammlung mit dem schlichten Titel "Gedichte" zur Zeit seines Todes bereits die 100. Auflage erreicht hatte.

In der sorgfältig bearbeiteten Form seiner Gedichte war Geibel ein gelehriger Schüler der Klassik und Romantik. Aber es handelte sich hier um eine inhaltsleere Form. Diese Gedichte rauschten vorüber, ohne einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Als Beispiel mögen die beiden ersten Strophen seines Gedichtes "Morgenwanderung" genügen:

Wer recht in Freuden wandern will,
 Der geh' der Sonn' entgegen;
 Da ist der Wald so kirchenstill,
 Kein Lüftchen mag sich regen;
 Noch sind nicht die Lerchen wach,
 Nur im hohen Gras der Bach
 Singt leise den Morgensegen.

Die ganze Welt ist wie ein Buch,
 Darin uns aufgeschrieben
 In bunten Zeilen manch ein Spruch,
 Wie Gott uns treu geblieben;
 Wald und Blumen nah und fern
 Und der helle Morgenstern
 Sind Zeugen von seinem Lieben.¹

Diese Lyrik ist trotz ihrer ansprechenden äußeren Form nur eine niedliche Folge von Banalitäten. Wie erfrischend

¹Emanuel Geibel, Morgenwanderung, Echtermeyer, Deutsche Gedichte, August Babel Verlag, Düsseldorf 1957, S. 511.

wirkt demgegenüber ein Gedicht von Eduard Mörike, einem Zeitgenossen Geibels, von dem man annehmen kann, daß es geschrieben wurde, nachdem der Dichter einige Gedichte der oben beschriebenen Art gelesen hatte:

Restauration
nach Durchlesung eines Manuskripts mit Gedichten.

Das süße Zeug ohne Saft und Kraft!
Es hat mir all mein Gedärm erschlafft.
Es roch, ich will des Henkers sein,
Wie lauter welke Rosen und Kamilleblümlein.
Mir wird ganz übel, mausrig, dumm,
Ich sah mich schnell nach was Tüchtigem um,
Lief in den Garten hinterm Haus,
Zog einen herzhaften Rettich aus,
Fraß ihn auch auf bis auf den Schwanz,
Da war ich wieder frisch und genesen ganz.¹

Auch andere zeitgenössische Lyriker wie Friedrich Bodenstedt (Lieder des Mirza Schaffy), Martin Greif, Cäsar Fleischlen, Johannes Trojan u.a. erhoben sich nicht über das Epigonen-Niveau.

Als Sonderform der romantischen Epigonen-Dichtung erfreuten sich besonders nach dem siegreichen Kriege von 1870/71 die patriotischen Balladen besonderer Beliebtheit. Dort war von der Trompete von Vionville, den Rossen von Gravelotte, der Wacht am Rhein und ähnlichen Themen die Rede. Nietzsche warnte damals vor der "Niederlage, ja Extirpation des deutschen Geistes zugunsten des deutschen Reiches", oder,

¹Eduard Mörike, Werke, Rainer Wunderlich Verlag, Hermann Leins, Stuttgart und Tübingen 1949, S. 211.

an einer anderen Stelle:

Wir ziehen bei weitem vor... abseits, unzeitgemäß, in vergangenen oder kommenden Jahrhunderten (zu leben), nur damit wir uns die stille Wut ersparen, zu der wir uns verurteilt wüßten als Augenzeugen einer Politik, die den deutschen Geist öde macht, indem sie ihn eitel macht.¹

Aus der deutschen Romantik, die ihrem Wesen nach eine schöpferische, um neue Formen ringende Bewegung war, erwuchs die philiströse Biedermeier-Behaglichkeit, wie sie in den Bildern von Carl Spitzweg, Ludwig Richter und Moritz v. Schwind verewigt worden ist. Die Bildersprache Geibels und seiner Schule bestand aus Atrappen, wie sie Goethe so launig im "Triumph der Empfindsamkeit" darstellte (siehe oben S. 102). Allerdings handelte es sich hier um Atrappen anderer Art als in der von Goethe parodierten Zeit Rousseauscher Empfindsamkeit. Jetzt war es der "murmelnde Bach", die "Mondeinsamkeit", "der kirchenstille Wald", der "helle Morgenstern" und die "tirilierende Lerche". Aus diesen Atrappen und Kulissen wurde dann eine Landschaft aufgebaut, die schön aber nichtsagend war.

Selten hatte die Lyrik in der deutschen Literaturgeschichte einen solchen Tiefstand erreicht.

Die Auflehnung gegen die epigonale Romantik kam aus zwei Richtungen.

¹Friedrich Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, Werke in 2 Bänden, 8. Aufl., Verlag Alfred Kröner, Leipzig 1930, Bd. I, S. 349.

b) Im Naturalismus wandte man sich gegen die Unwirklichkeit und Verlogenheit der zeitgenössischen Dichtung. Die Naturalisten antworteten mit einem anderen Extrem, einer oft schrillen und überlauten Betonung der harten Wirklichkeit und ihrer Probleme. So wurde der Naturalismus zu einer vielleicht notwendigen, aber schließlich nicht befriedigenden Reaktion gegen die Pseudo-Romantik. Er zerstörte sie mit seinem erbarmungslosen Aufreißen des Vorhanges vor der wirklichen Welt, die er in ihrer ganzen Häßlichkeit darstellte. Insofern handelte es sich beim Naturalismus im Gegensatz zur Pseudo-Romantik um eine innerlich wahre Haltung. "La vérité est en marche; rien ne peut plus l'arrêter!"¹, hatte Émile Zola, der Vorkämpfer des Naturalismus in Frankreich, ausgerufen. In Deutschland feierte der Naturalismus insbesondere in der dramatischen Kunst Triumphe. Die deutschen Dramatiker wie etwa Hauptmann und Sudermann gaben der dramatischen Kunst in Europa entscheidende Anregungen, die an Bedeutung denen der skandinavischen Vorbilder Ibsen und Strindberg gleichkamen.

Aber der schrille Ton des Naturalismus paßte nicht in die lyrische Dichtung. Als bezeichnendes Beispiel möge die letzte Strophe eines Gedichtes von Arno Holz dienen:

Wozu dein armes Hirn zerwühlen?
 Du grübelst und die Weltlust lacht!
 Denn von Gedanken, von Gefühlen

¹Le Figaro, 25. November 1897.

Hat noch kein Mensch sich satt gemacht!
 Ja, recht hat, o du süße Mutter,
 Dein Spruch, vor dem mir stets gegraust:
 Was soll uns Shakespeare, Kant und Luther?
 Dem Elend dünkt ein Stückchen Butter
 Erhabner als der ganze Faust!¹

Mit solchen Gedichten konnte man zwar eine Schockwirkung hervorbringen, aber im Grunde handelte es sich hier nur um eine neue Form des Philistertums, um ein zynisches Lob des Materialismus.

c) Außer dem Naturalismus gab es aber noch einen anderen Weg, der von der Lyrik Geibelscher Prägung zu einer neuen Auffassung der Dichtkunst führte, den Weg des Symbolismus. Für diese "Grundwelle" (Klages) fehlte ^{es} aber in der deutschen Literatur bis zu den achtziger Jahren an nennenswerten Anzeichen.

Andererseits konnten die Bestrebungen der "nouvelle poésie" in Frankreich auch in Deutschland nicht unbeachtet bleiben. Seit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts waren die kulturellen Berührungspunkte zwischen den verschiedenen europäischen Ländern zahlreicher und enger geworden. Die Entwicklung der technischen Mittel der Nachrichtenübermittlung hatte es möglich gemacht, schneller und gründlicher als zuvor zu erfahren, was in anderen Ländern vorging. Eine Folge dieser Entwicklung war die Tendenz, aus der nationalen Verkapselung hinauszutreten.

¹Ludwig Reiners, Der ewige Brunnen, Verlag C.H.Beck, München 1958, S. 635.

Es war gerade der Symbolismus, der in Frankreich eine neue Aufgeschlossenheit gegenüber schöpferischen Leistungen in anderen Ländern gebracht hatte. So hatte sich schon Baudelaire bei seiner Suche nach raffinierten, ästhetischen Genüssen nicht um Landesgrenzen gekümmert. Es gehörte zu seiner Pose des Dandy, daß er fremde Dichter wie das Haschisch als einen exotischen, der Menge nicht zugänglichen Genuß betrachtete. Auf diese Weise hatte er Poe, Hoffmann und Wagner als seine Vorbilder hingestellt. Mallarmé hatte angeblich englisch nur deswegen gelernt, damit er Poe in der Originalsprache lesen konnte. Die Novalis-Mode im Frankreich der neunziger Jahre entsprang derselben esoterischen Tendenz. Wir hatten bereits früher darauf hingewiesen (oben S. 139), daß die französischen Wagnerverehrer von dem Chauvinismus der Jahre 1870/71 nicht berührt wurden. Der symbolistische Dichter wollte die Geheimnisse der menschlichen Seele ergründen, für die es keine politischen oder geographischen Grenzen gab. Chauvinismus war für ihn ein Ausdruck des Herdeninstinktes und deshalb verächtlich.

In der deutschen Literatur begegnen wir vielen Beispielen eifrigen - oft sogar übereifrigen - Interesses für fremde Literatur. Das Zeitalter Gottscheds zeigt, welche Folgen die kritiklose Nachahmung fremder Literatur haben kann. Aber es ist ein großer Unterschied, ob man fremdes Geistesgut epigonenhaft nachahmt, oder ob man aus fremder

Literatur Anregungen für eigene schöpferische Arbeit empfängt. Der französische Symbolismus hat für die deutsche Literatur diese anregende, befruchtende Wirkung ausgelöst.

Diese Wirkung ist eindeutiger nachweisbar als beim Einfluß der deutschen Romantik auf den französischen Symbolismus, wo es sich meist nur um eine erstaunliche Parallelität der Bewußtseinslage, der seelischen Gestimmtheit handelt. Es gibt hier konkrete Kontakte, die durch Selbstaussagen der Dichter bewiesen werden können.

3.) Ehe wir die Einflüsse des Symbolismus auf die deutsche Dichtung weiter verfolgen, wollen wir einige der Grundsätze zusammenfassend wiederholen, welche die symbolistische Bewegung am Ende der achtziger Jahre als verbindlich ansah. Dieser Zeitpunkt wurde gewählt, weil der erste enge Kontakt eines deutschen Dichters mit französischen symbolistischen Kreisen im Jahre 1889 zustandekommt. Er fällt mit dem ersten Besuch Stefan Georges in Paris zusammen.

a) Seit Baudelaire war es das Bestreben des Symbolismus, die Wirklichkeit mit dem Ideal zu erfüllen.

b) Die Beschreibung eines Gefühls wird mit Hilfe des Symbols durch "é'vocation" ersetzt.

c) Das Symbol erzielt seine Tiefenwirkung durch die Synästhesie. Plastik des Ausdrucks, Originalität der

Farben und der musikalischen Klangwerte des Wortes geben dem dichterischen Bild die mehrdimensionale Wirkung.

d) Die überragende Bedeutung der Sprache wird damit klargestellt. Sprachmusik, Farbwirkung und Plastik des Ausdrucks sind die eigentlichen Elemente der Dichtkunst. Erzählende Gedichte, ja, jede vernunftgemäße Darstellung von Gedankengängen gehören einer vergangenen Epoche an. Die Vernunft wird auf die Komposition der Gedichte angewandt, der Inhalt aber wendet sich an die unterschweligen Regionen des Empfindens, die der Verstand nicht treffen kann.

4.) Stefan George schien bereits durch seine Herkunft dafür bestimmt, Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich zu sein. Er war ein Grenzdeutscher, der im Rheinland geboren wurde, wo sein Großvater als französischer Beamter zur Zeit des ersten Empire aus Lothringen einwanderte. In seinem Elternhause wurde deutsch und französisch gesprochen, und er wurde dort Étienne genannt.

In seinem Aufsatz "Stefan George im Gespräch"¹ hat Ernst Robert Curtius das Verhältnis Georges zu Frankreich behandelt. Aus seinen Ausführungen geht hervor, daß George, der sich in seiner späteren Dichtung so eindeutig mit dem Deutschtum identifizierte, ursprünglich den französischen

¹Ernst Robert Curtius, Stefan George im Gespräch, in: Kritische Essays zur europäischen Literatur, Verlag Francke, Bern 1954, S. 101 ff.

Ursprung seiner Familie hervorhob und sich selbst geradezu als Franzosen bezeichnete. Daß es sich hierbei auch um ein Bekenntnis zur französischen symbolistischen Bewegung handelt, geht aus einem seiner Gedichte hervor. Es ist das Gedicht "Franken", welches im Jahre 1907 in der Sammlung "Der Siebente Ring" erschien:

Franken.

Es war am schlimmsten kreuzweg meiner fahrt:
 Dort aus dem abgrund zügelnd giftige flammen.
 Hier die gemiednen gaue wo der ekel
 Mir schwoll vor allem was man pries und übte.
 Ich ihrer und sie meiner götter lachten.
 Wo ist dein dichter. arm prahlend volk?
 Nicht einer ist hier: Dieser lebt verwiesen
 Und jenem weht schon frost ums wirre haupt.

Da lud vom Westen märchenruf... so klang
 Das lob des ahnen seiner ewig jungen
 Großmütigen erde deren ruhm ihn glühen.
 Und not auch fern ihn weinen ließ. der mutter
 Der fremden unerkannten und verjagten...
 Ein rauschen bot dem erben gruß als lockend
 In freundlichkeit und fülle sich die ebnen
 Der Maas und Marne unterm frühlicht dehnten.

Und in der heitren anmut stadt. der garten
 Wehmütigen reiz. bei nachtbestrahlten türmen
 Verzauberten gewölbs umgab mich jugend
 Im taumel aller dinge die mir teuer -
 Da schirmten held und sänger das geheimnis:
 Villiers sich hoch genug für einen thron.
 Verlaine in fall und busse fromm und kindlich
 Und für sein denkbild blutend: Mallarmé.

Mag traum und ferne uns als speise stärken -
 Luft die wir atmen bringt nur der Lebendige.
 So dank ich freunde euch die dort noch singen
 Und väter die ich seit zur gruft geleitet...
 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.¹

¹Stefan George, Werke, in zwei Bänden, Bd. I, S. 235, 236.
 Verlag Helmut Küpper, vormals Georg Bondi, München und Düsseldorf
 1958.

Die Bedeutung dieses Bekenntnisses ist zweifach. George drückt seine Bewunderung für die Meister des französischen Symbolismus aus, während er mit großer Schärfe ablehnt, was man in Deutschland "pries und übte". Er bekennt sich auch zur französischen Vergangenheit seiner Vorfahren. Aber er erkennt sie nur als Quellen seiner eigenen Kraft an und nicht als Vorbilder für epigonenhafte Nachahmung.

Gundolf bemerkt darüber in seinem George Buch:

Aber wenn jene ausländischen Meister und Freunde das Ende und die duftigste Blüte einer jahrhundertelangen Sprachkultur waren, so mußten dem jungen deutschen Beginner ihre Inhalte so fern sein wie ihre Ausdrucksart verlockend. Am Fremden hat er sein Eigenes sagen gelernt, doch nicht ihr Fremdes hat er nachgesagt noch sein Eigenes auf fremde Weise: Schüler der Franzosen ist er genau so sehr wie der Bildhauer der Schüler des Marmors oder der Segler der Schüler des Windes.¹

Es ist verständlich, daß Gundolf als Jünger und Bewunderer Georges die Originalität seines Meisters unter Beweis stellen will. Jedoch glauben wir, daß er in dem letzten Satz des obigen Zitats eine zwar rhetorisch eindrucksvolle aber sachlich fragwürdige Formulierung gewählt hat. Zwar ist es richtig, daß George kein Nachahmer war. Andererseits bedeuteten die Franzosen aber mehr für ihn als lebloses Material. Dafür kann George selbst als Zeuge zitiert werden.

¹Friedrich Gundolf, George, Verlag Georg Bondi, Berlin 1930, 3. Aufl., S. 51.

Er hat seine Bewunderung für die Symbolisten nicht nur in dem Gedicht "Franken" ausgedrückt, sondern auch Mallarmé¹ stets als seinen Meister bezeichnet.

In dem bereits zitierten Aufsatz berichtet E.R. Curtius¹ über ein Gespräch mit George im Jahre 1911, in welchem dieser erklärt hatte:

Ich habe fünf oder sechs Gedichte auf Französisch gemacht und dann ins Deutsche übertragen. Es gab einen Moment, da stand ich vor der Entscheidung, ob ich deutscher oder französischer Dichter werden wollte.

Wir wissen, wie die Entscheidung ausgefallen ist. Aber wenn in einer solchen fundamentalen Frage eine Entscheidung überhaupt notwendig wurde, so müssen doch auch wichtige Gründe für die abgelehnte Alternative erwogen worden sein, denn sonst wäre eine Entscheidung nicht notwendig gewesen.

Auch in den Prosaschriften des jungen George finden wir ein unumwundenes Bekenntnis zu den französischen Symbolisten. Der Abschnitt "Lobreden" in Georges "Tage und Taten" enthält Kapitel, die Mallarmé¹ und Verlaine gewidmet sind.

Zur hermetischen Poesie Mallarmés¹ sagt George dort:

¹E. R. Curtius, op. cit. S. 113.

Jeden wahren künstler hat einmal die Sehnsucht befallen in einer Sprache sich auszudrücken deren die unheilige Menge sich nie bedienen würde oder seine Worte so zu stellen, daß nur der eingeweihte ihre hehre Bestimmung erkenne... klangvolle Dunkelheiten sind bei Pindar, Dante und manche bei dem klaren Goethe. ¹

Wir können in der Dichtung und im Leben Georges erkennen, wie sehr er diese Haltung Mallarmés als vorbildlich angesehen hat.

Er endet das Kapitel mit einem Ausdruck der Bewunderung des Jüngers für den Meister:

Deshalb o Dichter nenn dich Genossen und Jünger so gern Meister weil du am wenigsten nachgeahmt werden kannst und doch so großes über sie vermochtest: weil alle in Sinn und Wolklang nach der höchsten Vollendung streben damit sie vor deinem Auge bestehen: weil du für sie immer noch ein Geheimnis bewahrst und uns den Glauben lässest an jenes schöne Eden das allein ewig ist. ^{1a}

Schon rein äußerlich bemüht sich George um eine Form des Ausdrucks, dessen sich "die unheilige Menge nie bedienen würde". Er hat seine eigene Orthographie und Zeichensetzung. Oft benutzt er eine von ihm selbst erfundene "romanische" Sprache (wie z.B. im letzten Vers des oben zitierten Gedichtes "Franken"). Diese Sprache bildete er aus spanischen und lateinischen Elementen. "In dieser Lingua Romana, wie er sie nannte, hat George Gedichte geschrieben, die uns erst die Gesamtausgabe seiner Werke zugänglich gemacht hat."²

¹ Stefan George, Tage und Taten, Band 17 der Gesamtausgabe der Werke, 2. Aufl., Verlag Georg Bondi, Berlin 1925, S. 53.

^{1a} Ibid., S. 55.

² Curtius, op. cit., S. 130.

George besuchte Paris zuerst im Frühjahr des Jahres 1889. Er war damals 21 Jahre alt (geb. 1868). Er lernte dort den französischen Dichter Albert Saint-Paul kennen, der ihn in die sehr lebensvollen Kreise der Symbolisten einführte. Die Tatsache, daß George als Deutscher nicht nur vorzüglich französisch sprach, sondern auch nach neuen, idealistischen, dichterischen Ausdrucksformen suchte, machte ihn in diesen Kreisen willkommen.

Saint-Paul führte ihn bald in das Allerheiligste des Symbolismus ein, den Kreis um Mallarmé. Seit 1886 versammelten sich die Freunde und Bewunderer des Meisters jeden Dienstag Abend in dessen Wohnung, rue de Rome 86. Dort hörte George, wie Mallarmé über die Grundlehre des Symbolismus dozierte, daß die äußere Welt nur eine Scheinwelt sei, hinter welcher der Dichter-Priester die wahre Welt, die Welt der Ideale entdecken müsse (la divine transposition). Überall waren neue Form-Experimente im Gange. Schlagwörter wie "vers libre", "instrumentation verbale" erfüllten die zahlreichen, dem Symbolismus gewidmeten Zeitschriften. Kleine und kleinste Gruppen oder "cénacles" bildeten sich, um neuen, esoterischen Formen der Dichtkunst zu dienen. Das Paris des Jahres 1889 war, als George dort ankam, in einem Zustande tiefer, geistiger Unruhe, auf der Suche nach neuen Formen dichterischen Ausdrucks.

Wie George in dem fast 20 Jahre später geschriebenen Gedicht "Franken" anerkennt, wurde er von diesem Geist

ergriffen, Schonauer bemerkt in seiner George-Biographie, daß die Begegnung mit Mallarmé, dem "prince des poètes", George eine neue, faszinierende Welt aufschließt:

Er betritt die Werkstatt eines Magiers und Wortalchemisten, dessen poetische Bemühungen keinerlei gesellschaftlichen Bezug mehr haben, sondern nur noch in sich und für sich Wert besitzen. Er begegnet dem Zaubermeister der "poésie pure".¹

Welchen Eindruck hat George auf die französischen Kreise gemacht, mit denen er in Kontakt kam? In einer Besprechung von Georges Gedichtsammlung "Das Jahr der Seele" schreibt Henri Albert im "Mercure de France" (XXVII, 1898, S. 856):

Avant d'être connu en Allemagne, M. Stefan George s'était fait chez nous une certaine célébrité dans les milieux spéciaux. Tout en ignorant son oeuvre, on l'avait sacré grand poète et futur chef du symbolisme allemand. Et il fallut bien que le jeune barde, lorsqu'il revint dans ses foyers, se fît allouer par ses amis l'auréole que les cénacles parisiens lui avaient si bénévolement prêtée. C'était cette fois, une belle auréole toute neuve qui n'avait encore été portée par personne et quoiqu'elle fût d'un modèle un peu démodé, elle lui seyait à merveille.²

Albert fährt in diesem ironisch-gönnerhaften Ton fort und kritisiert dann die Art der in Deutschland geübten George-Verehrung durch einen kleinen Kreis, während der

¹Franz Schonauer, Stefan George, Verlag Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1960, S. 16.

²Henri Albert im Mercure de France, XXVII, Paris 1898, S. 856.

Dichter dem größeren Publikum unverständlich bleibt. Diesen sich damals bildenden Kreis der George-Verehrer, der noch nicht mit dem späteren George-Kreis zu vergleichen ist, nennt er bössartigerweise "une société d'admiration mutuelle".¹

André Gide lernte George kennen, als er sich im Jahre 1908 in Paris aufhielt. Gide bemerkt darüber in seinem Tagebuch am 7. April 1908:²

Déjeuné hier chez Albert Mockel avec Stefan George, Albert Saint-Paul... Admirable tête de Stefan George que depuis longtemps je souhaitais connaître et dont j'admire l'oeuvre, chaque fois que je parviens à la comprendre...

Er fährt dann mit einer sehr ausführlichen Beschreibung des Aussehens und der Kleidung des deutschen Dichters fort, um schließlich zu erklären:

Il s'exprime dans notre langue sans faute aucune, encore qu'un peu craintivement, semble-t-il, et fait preuve d'une connaissance et compréhension surprenantes de nos auteurs, poètes en particulier: tout ceci sans fatuité mais avec une conscience évidente de son évidente supériorité.

Bei beiden französischen Autoren bemerkt man die ironische Beurteilung von Georges Auftreten. Offenbar sahen beide Franzosen Georges schroff zurückhaltende, priesterliche Pose als etwas komische Arroganz an.

¹Ibid., S. 857.

²André Gide, Journal, vol. I, Éd. Gallimard, Paris 1943, S. 319.

a) Die beiden französischen Kritiker haben hier einen Punkt berührt, der für Georges dichterische und menschliche Haltung von Wichtigkeit ist: Seine aristokratisch-stolze, verächtliche Haltung gegenüber dem Leserpublikum. So ließ er anfangs seine Gedichtsammlungen nur im Privatdruck erscheinen und nicht in den Buchhandel bringen. Im Vorwort zur 2. Auflage der Hymnen (1899) sagt er zu dieser Frage:

Den ersten druck seiner dichtungen die vor einem jahrzehnt zu erscheinen begannen reichte der verfasser freunden und gönnern als geschenk, so blieb er bis in einzelheiten der rücksicht auf die lesende menge enthoben die damals besonders wenig willens oder fähig war ein dichtwerk als gebilde zu begrüßen und zu genießen.¹

Wie ernst sich George schon damals nahm, sieht man daran, daß er von sich nur in der dritten Person spricht, was er auch in späteren Fällen tat.

Wir finden diese Verachtung der "lesenden menge" auch bei Mallarmé. In seinem Huldigungsgedicht für Edgar Allan Poe sagt er, es sei die Aufgabe des Dichters, den "mots de la tribu" einen reineren Sinn zu geben, wobei, wie schon früher ausgeführt wurde, dieser Ausdruck in einem durchaus abwertenden Sinne gebraucht wird. Noch mehr war aber der junge George offenbar von dem ästhetischen Priestertum Mallarmés und seiner Wirkung innerhalb des kleinen Kreises von Jüngern und Bewunderern beeindruckt. Auch der französi-

¹Stefan George, Werke I, Verlag Georg Bondi, Berlin 1925, S. 6.

sche Dichter hat seine Gedichtsammlungen zunächst nur im Privatdruck herausgegeben.

George machte sowohl die priesterliche Haltung als auch die Abkapselung in einem kleinen Kreise zu seinem Prinzip. Jedoch nimmt diese Haltung bei George eine stark übersteigerte Form an.

Obgleich Mallarmé bei seinen Jüngern absolute Autorität in allen ästhetischen Fragen genoß, so war er doch nur ein primus inter pares. Das cénacle der rue de Rome war kein Verein oder Bund, sondern ein Treffpunkt Gleichgesinnter, die Mallarmé als ihren Meister anerkannten. Der George-Kreis war ein esoterischer Männerbund. In mehrfacher Hinsicht wurde er eine Keimzelle der deutschen Jugendbewegung. George war nicht nur ein primus inter pares, sondern der Herr und Meister eines Bundes, einer verschworenen Gemeinschaft, dessen Wort nicht nur in Fragen der Dichtung und Ästhetik, sondern auch in Problemen des Privatlebens der Mitglieder entscheidend war oder sich zumindestens die Entscheidung anmaßte. Das Verhältnis zwischen Meister und Jünger muß im George-Kreis wörtlicher verstanden werden als im Kreise der Mallarmé-Bewunderer. Man ging sogar so weit, Karl Wolfskehl den Petrus Georges und Gundolf seinen Johannes zu nennen.¹

¹Schonauer, op. cit., S. 92.

Schließlich gab es im George-Kreis ein erotisches Element, das dem Mallarmé-cénacle völlig fern lag. Männliche Schönheit und Geistigkeit galten als Voraussetzungen, um das Wohlgefallen des Meisters zu erringen, weswegen der junge Gundolf und der frühverstorbene Max Kronberger (Maximin) bevorzugt wurden.

Der frühe George-Kreis wurde der Kreis der "Blätter für die Kunst" genannt, nach dem esoterischen Organ, welches von 1890 bis 1919 erschien, und in dem Werke Georges und seiner Freunde (oft ohne Namensnennung des Verfassers) veröffentlicht wurden. Das Symbol der "Blätter für die Kunst" war ein stilisiertes Hakenkreuz, damals noch mit dem Sanskrit-Namen Swastika bezeichnet, das wegen seines altgermanisch-mystischen Charakters gewählt wurde. Die politische Bedeutung erhielt dieses Symbol erst später, als es von der deutsch-völkischen und dann nationalsozialistischen Partei aufgegriffen wurde und einen neuen, verhängnisvollen Inhalt bekam.

Die Dichter des George-Kreises waren gegenüber fremdem Schrifttum aufgeschlossen und brachten es auch durch ausgezeichnete Übersetzungen dem deutschen Leser näher. Mit der Qualität seiner Übertragungen und der Anzahl der Sprachen, aus denen er übersetzte, nimmt dabei George selbst eine führende Stellung ein. Der bedeutendste Teil seines Übersetzungswerkes umfaßt französische Literatur, insbesondere Baudelaires

"Fleurs du Mal", eine große Zahl von Verlaines und Mallarmés Gedichten (u.a. auch die "Hérodiade" von Mallarmé) sowie Gedichte von Rimbaud, Moréas und Henri de Régnier. Dantes "Göttliche Komödie" und D'Annunzios Gedichte übersetzte er aus dem Italienischen, Shakespeares Sonette sowie Gedichte von Shelley, Swinburne, Dowson und Dante Gabriel Rossetti aus dem Englischen, Jens Peter Jacobsen aus dem Dänischen, Kloos und Verwey aus dem Holländischen, Campoamor aus dem Spanischen und schließlich Waclaw Rolicz-Lieder aus der polnischen Sprache. George hat also Gedichte aus sieben europäischen Sprachen übersetzt, ein erstaunlicher Beweis seines vielseitigen Einfühlungsvermögens. Die Auswahl zeigt, daß er aus dem neunzehnten Jahrhundert fast ausschließlich Autoren der symbolistischen Schule übersetzt hat.

Auch aus dem George-Kreis sind bedeutende Übersetzungswerke hervorgegangen. Man denke nur an Gundolfs Shakespeare-Übersetzung.

Die Grundeinstellung Georges zur Dichtung, seine Neigung zur préciosité, seine Pose des aristokratischen Einzelgängers, die sakrale Auffassung von Kunst und Poesie, sind auch Wesenszüge der Haltung von Mallarmé. Über den Geist der Zusammenkünfte des Mallarmé-Kreises schreibt Émile Henriot:

On entrait dans la familiarité de Mallarmé comme on entre en religion, et c'était la religion de la poésie. On admirait le poète pour son oeuvre rare; on l'écoutait

pour son conseil et son enseignement, silencieux et attentif à sa parole précieuse, ... Nulle contestation, nul débat; on était là pour entendre un maître, affectueux, très simple et sans affectation.

Man konnte in ähnlicher Weise über die Zusammenkünfte des George-Kreises schreiben, wobei die Abweichungen nur durch die sehr eigenwillige Persönlichkeit Georges bedingt waren.

b) Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Phasen, die zum deutschen und französischen Symbolismus führten, war die Bewegung des "Parnasse contemporain" in Frankreich, für die es in der deutschen Literatur keine Parallele gibt. Die Parnassiens waren in ihrem Streben nach reiner, edler Form (wobei der Inhalt von untergeordneter Bedeutung war), eine typische französische Bewegung. Man nannte diese Dichtung "poésie marmorienne", weil sie mit Vorliebe unbewegliche, ruhende Gegenstände (wie z.B. Marmorstatuen) beschrieb, wobei die dichterische Wirkung rein auf der Schönheit des Ausdrucks beruhte. Selbst wenn ein Lebewesen Gegenstand des Gedichtes ist (wie z.B. in Leconte de Lisle's berühmtem Gedicht "Les éléphants"), ist die Bewegung langsam, gemessen und feierlich. Baudelaire drückt dies in einem seiner Gedichte aus, als er die Schönheit sagen läßt: "Je hais le mouvement qui déplace les lignes."²

¹Émile Henriot, La vie de Stéphane Mallarmé, In: Les maîtres de la littérature française II, Verlag: Le cercle du livre de France, Ottawa 1957, S. 246.

²Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, La Beauté (Gedicht Nr. XVII), Ed. Variétés, Montréal 1946, S. 22.

Die symbolistische Dichtung darf nicht einfach als eine Reaktion gegen die Parnassiens angesehen werden. Man könnte eher sagen, daß diese eine Vorstufe zum Symbolismus bildeten. Mallarmé und Verlaine veröffentlichten Gedichte im "Parnasse contemporain", in dem auch eine Anzahl von Gedichten Baudelaires erschien. Weder Mallarmé noch Verlaine haben später ihre Herkunft vom "Parnasse contemporain" verleugnet. Von wenigen Ausnahmen abgesehen (wie zum Beispiel im "Coup de Dés") hat sich Mallarmé meist an die traditionellen Formen gehalten. Auch Verlaines erste Dichtungen sind noch ganz im Geiste des "Parnasse contemporain" geschaffen worden. Erst mit den "Fêtes galantes" kommt zu der Schönheit der äußeren Form noch der suggestive Inhalt, der den Reiz der symbolistischen Dichtung ausmacht.

Deswegen sagt E.L. Duthie mit Recht: "Baudelaire, Mallarmé, et Verlaine ont pu tous fournir l'exemple, par certains côtés de leur talent, d'un art parnassien par l'apparence, mais symboliste par intention."¹

Mangels einer vergleichbaren Tendenz im Bereich der deutschen Literatur hatte George das von den Parnassiens stammende Prinzip des "oeuvre d'art impeccable" bei

¹E.L. Duthie, L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris 1933, S. 86.

Baudelaire, Mallarmé und Verlaine gefunden und in seinen eigenen Gedichten zur Anwendung gebracht. Man könnte sagen, daß die deutsche Literatur in der Dichtung Georges die Bewegung des "Parnasse contemporain" nachgeholt hat. Zwar hatte Platen schon vorher in seiner Dichtung das formale Element stark betont. Aber bei seinem Hang zur Form handelte es sich meist nur um Metrik, während es den "Parnassiens" auch um Formen-treue in der Metaphorik ging. Zudem blieb Platen ein origineller Einzelgänger, der keine Nachahmer fand.

George hätte sich wahrscheinlich entschieden dagegen gewandt, mit einer Gruppe wie den Parnassiens verglichen zu werden. Er lehnte die dieser Bewegung zugrundeliegende materialistisch-positivistische Philosophie und ihre Beschränkung auf das bloß Äußerliche ab. Da er aber den Frühsymbolisten nahestand, die wie Mallarmé und Verlaine durch die Schule des "Parnasse" gegangen waren, erwarb er auf diesem Wege seine schwelgende Freude an reicher Metaphorik, an der klangvollen Beschreibung von Gegenständen. Dort fand er auch seine Grundhaltung der aristokratischen Gleichgültigkeit (*impassibilité*) bestätigt. So heißt es in einem Gedicht aus der Sammlung "Algabal" (1892), die seinem Freunde Albert Saint-Paul gewidmet ist:

Hernieder stieg ich eine marmortreppe.
Ein leichnam ohne haupt inmitten ruht.

Dort sickert meines teuren bruders blut.
Ich raffe leise nur die purpurschleppe.¹

Hier ist die impassibilit  fast unerträglich geworden.

Daneben ist aber auch die Plastik des Ausdrucks seit den "Hymnen" eines der charakteristischen Kennzeichen Georgescher Dichtung. E. L. Duthie bemerkt in diesem Zusammenhang:

Il fallait donc montrer que cette caractéristique (d.h. der Plastik des Ausdrucks), loin d'être superficielle, puisait ses sources profondes dans la tendance innée de George vers la forme. Il fallait montrer également que son épanouissement dans "Hymnen" se fit sous l'influence directe des plus grands d'entre les symbolistes français, qui avaient su effectuer la synthèse parfaite du classicisme et du romantisme.²

Was die symbolistische Dichtung von der des "Parnasse" am deutlichsten unterscheidet, ist, daß die rein statischen, ruhenden Bilder von dynamisch-bewegten abgelöst werden. In dem für den Symbolismus bezeichnenden Gedicht Mallarmés "L'Après-midi d'un Faune" folgen die Bilder so schnell aufeinander wie bei einem Film, so daß sie schließlich die Umrisse verlieren und nur noch zu einer metaphorisch ausgedrückten Stimmung werden. Auch der eigenartige Reiz der Dichtung Verlaines beruht auf dieser Folge beweglicher Bilder, die an unserem Gesichtsfeld vorüberziehen, ehe man sie deutlich erkennt.

¹ Stefan George, Werke, Verlag Helmut Küpper, vormals Georg Bondi, München und Düsseldorf 1958, Band I, S. 50.

² E.L. Duthie, op. cit., S. 87.

Auch in Georges Dichtung finden wir diese beweglichen, unbestimmten Bilder. Man vergleiche z.B. die vorletzte Strophe des Gedichtes "Einladung" aus den Hymnen:

Erklimmen im lauf wir den hügel!
 Folge doch - höhnische rufe
 Bis ich am ziele mich zeige -
 Nun wieder abwärts ans ufer
 Schnell! florprangende zweige
 Leihen uns weiße flügel.

Rasten wir! nur eine weile!
 Feucht ist das gras noch, in eile
 Weiter arm in arm ¹

c) Die "Hymnen" sind das erste Werk Georges, das nach seiner Begegnung mit den französischen Symbolisten entstand. Es ist auch die erste von ihm veröffentlichte Gedichtsammlung (1890). Der französische Einfluß ist hier am klarsten zu erkennen, und wir wollen deswegen betrachten, in welchem Maße die oben unter 2.) aufgezählten Prinzipien des Symbolismus auch in den "Hymnen" nachzuweisen sind. Auch auf spätere Werke Georges haben diese Grundsätze eine nachweisbare Wirkung gehabt. Aber der Dichter hat sich später bewußt von gewissen Strömungen abgewandt, die sein Jugendwerk bestimmten, so daß wir in den "Hymnen" den Einfluß des Symbolismus in seiner reinsten Form feststellen können.

In seinem George-Buch schreibt Gundolf über die "Hymnen":

¹ Stefan George, op. cit., S. 11.

Die überpersönliche Weihe, die persönliche Liebesleidenschaft mit ihren Erhöhungen, Freuden, Bräuchen, Qualen... die Spannungen zwischen Wunsch und Ruf, zwischen Ich und Du, die jünglingshaften Begierden, Träume, Verzicht - das sind die Beweggründe dieser Hymnen, aber alle streng beschränkt auf sinnlich umrissenen Raum, ohne gefühlsmäßige oder gedankliche Ausladung. Straffstes Ansichhalten, ja Zurückpressen, und äußerste Verdichtung, lieber Härte und Nüchternheit als hohler Bausch und verblasenes Gewölke, keine Abstraktionen, keine großen Worte, sondern nur bezeichnende, lieber Bild als Erguß, und das Bild mit einem Mindestmaß von Rede...¹

Wir stoßen in dieser Zusammenfassung auf Elemente, die wir bereits als Prinzipien des Symbolismus kennen gelernt haben.

aa) Was Gundolf als "überpersönliche Weihe" bezeichnet, ist die symbolistische Haltung der Erfüllung der Wirklichkeit durch das Ideal, die große Aufgabe des Dichterpriesters, des Entzifferers der Geheimnisse der Natur. Diese priesterliche Haltung, die George auch in seinem späteren Werk beibehält, tritt bereits in den "Hymnen" deutlich hervor. In dem Gedicht "Im Park" lautet die letzte Strophe:

Der dichter auch der töne lockung lauscht
Doch heut darf ihre weise nicht ihn rühren
Weil er mit seinen geistern rede tauscht:
Er hat den griffel der sich sträubt zu führen.²

¹Friedrich Gundolf, George, Verlag Georg Bondi, Berlin 1930, S. 68.

²Stefan George, Werke in zwei Bänden, Verlag Helmut Küpper, vormals Georg Bondi, München und Düsseldorf 1958, Band I, S. 10.

Wir finden den eigenartigen Ausdruck "rede tauschen" noch an einer anderen, für uns wichtigen Stelle des Werkes von Stefan George, nämlich in seiner Übersetzung des Baudelaire-Gedichtes "Correspondances" (von George mit "Einklänge" übersetzt). Der für das Gedicht so bezeichnende letzte Vers der 2. Strophe (Les parfums, les couleurs et les sons se répondent) lautet in Georges Übersetzung:

Parfüme farben töne rede tauschen¹

"Rede tauschen" heißt mithin bei George die Zwiesprache mit den geheimnisvollen Mächten der Natur, ein Privileg des gottbegnadeten Dichter-Priesters. Diese Haltung entspricht der Auffassung Baudelaires und Mallarmés vom Dichter als "déchiffreur" der Geheimnisse der Natur.

Der sich sträubende Griffel ist nur daran gewöhnt, die Wirklichkeit wiederzugeben. Der Dichter muß aber sein Sträuben überwinden und ihn dazu bringen, das darzustellen, was ihm die Geister in ihrer Zwiesprache mitgeteilt haben.

bb) Der Einfluß Mallarmés und Verlaines zeigt sich in den "Hymnen" in der für die damalige deutsche Dichtung neuen Methode der "évoation" durch das Symbol. In Georges ersten Gedichten, die später in der Sammlung "Legenden" veröffentlicht

¹Stefan George, op. cit., Band II. S. 239.

wurden, begegnen wir bereits tastenden Versuchen, eine neue Form des Ausdrucks durch das Symbol zu finden. Aber in jenen Gedichten gab es auch stets eine Handlung. In den "Hymnen" fällt zum ersten Mal jegliche äußere Handlung fort. In dieser verinnerlichten Dichtung werden nur noch Seelenzustände, *états d'âme*, beschrieben. Einige Beispiele aus den "Hymnen":

Im Park (1. und 2. Strophe)

Rubinen perlen schmücken die fontänen.
Zu boden streut sie fürstlich jeder strahl.
In eines teppich seidengrünen strähnen

Verbirgt sich ihre unbegrenzte zahl.
Der dichter dem die vögel angstlos nahen ¹
Träumt einsam in dem weiten schattensaal.

oder die beiden letzten Strophen des Sonetts "Neuländische Liebesmahle II":

Bald hören wir des tranks orakellaut
Auf teppichen aus weichem haar gesponnen.
Der knabe wohl mit jedem wink vertraut

Verbeugt sich würdig vor dem hospodar...
Mir dämmert wie in einem zauberbronnen ²
Die frühe Zeit wo ich noch könig war.

Diese traumhafte, lediglich stimmungsmalende Dichtung könnte noch in anderen Beispielen aus den "Hymnen" aufgezeigt werden. Die von uns angeführten Stellen wurden gewählt, weil

¹George, *op. cit.*, Bd. I, S. 10.

²Ibid., S. 14.

sie Georges Verwendung eines bestimmten Symbols zeigen. In beiden zitierten Gedichten bringt George das Sinnbild des Teppichs, das uns auch in seiner späteren Dichtung häufig begegnet. Eine seiner späteren Gedichtsammlungen heißt sogar "Teppich des Lebens". Im ersten Gedicht dieser Sammlung (das auch den Titel "Der Teppich" trägt) erklärt George den Gehalt dieses Symbols:

Hier schlingen menschen mit gewachsen tieren
 Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
 Und blaue sicheln weiße sterne zieren
 Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
 Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
 Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten...
 Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste
 Die wesen eng von strich und kreis umspannet
 Und treten klar vor die geknüpften quäste
 Die lösung bringend über die ihr sannet!

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
 Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.
 Sie wird den vielen nie und nie durch rede
 Sie wird den seltnen selten im gebilde. ¹

Der Teppich ist Georges eigenes Symbol, aber er handhabt es durchaus im Geiste Mallarmé's und der Symbolisten.

Mallarmé lehrte, daß das Symbol autark sein müsse².

Seine eigenen Symbole wie "la rose" für das dichterische Wort

¹Ibid., S. 190.

²Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 25, Verlag Rowohlt, Hamburg 1956, S. 91.

und "l'azur" für das Nichts wurden geschaffen, um durch das Symbol in das Gebiet des Transzendentalen vorzustoßen. Viele moderne, vom Symbolismus beeinflusste Dichter haben autarke Symbole für ihre Dichtung geschaffen, wobei sie oft ihr Material der Religion, dem Sagenschatz oder anderen Gebieten entnahmen, die ein Teil des kollektiven Unbewußten sind. Bei Saint-John Perse sind es Symbole aus der antiken Mythologie und in T.S. Eliots Gedicht "Waste Land" entstammen sie der Grals-sage.

Das Vordringen ins Transzendente ist auch die Absicht, die George mit der Wahl des Teppich-Symbols verfolgt. Mit seinen unzähligen, vielfarbigen Fäden, die sich nach einem geheimnisvollen Gesetz zu Formen und Bewegung ordnen und zusammenfügen, ist der Teppich das Symbol des Lebens selbst. Dies ist auch die Auslegung, die Gundolf diesem Symbol gibt:¹

...der Titel "Teppich" meint nicht den Zweck sondern die Art des Zusammenhangs. Es ist ein Teppich "des Lebens", nicht für das Leben oder nach dem Leben: vielmehr die ursprünglichen Gestalten des Lebens selber - und zwar des menschheitlichen Erd-lebens, nicht des besonderen Menschenlebens - ordnen sich im Geist des Dichters zum lebendigen Einklang, ein Teppich sinn-schwerer Figuren.

Diese Auslegung des Symbolinhalts ist ganz im Geiste der (auszugsweise) schon früher zitierten Lehre Mallarmés:

¹Friedrich Gundolf, op. cit., S. 182, 183.

...nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est le bonheur de deviner peu à peu, le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole; évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme par une série de déchiffrements.¹

cc) Das Element der Synästhesie tritt in den "Hymnen" besonders durch Georges Kunst der plastischen Darstellung hervor, durch welche das geheimnisvolle Fluidum der Stimmung geschaffen wird. Dazu bemerkte Richard M. Meyer in einem Artikel über die Gruppe der mit den "Blättern für die Kunst" verbundenen Dichter:

Wie mit der Schule, der "L'art pour l'art" als Parole gilt, so sind Stefan George und Hofmannsthal auch mit der verwandt, die die "Stimmung" als höchstes Ziel setzt: Verlaine, Mallarmé, bei uns etwa Richard Dehmel und (zuweilen) Detlev von Liliencron. Und das modifiziert jene erste Parole. Auch ihnen soll das Kunstwerk vollkommen sein ("impeccable", ist das französische Schlagwort); nur aber bestimmen sie die Vollkommenheit nicht nach äußeren festen Regeln (wie Platen und Théodore de Banville) sondern nach der Reinheit der dadurch erweckten Stimmung. Vollkommen ist ein Kunstwerk, das in dem Betrachter ganz ungeteilt² und ganz unbedingt einen reinen Eindruck hervorruft.

Gundolf äußert sich zu demselben Problem:

Seine (d.h. Georges) Kraft äußert sich vor allem als Konzentration, Aufbau, Auswahl. Jedes Gedicht enthält in straffstem Gefüge einen Lebenszustand, eine Situation, aus jedem Wort wird das Äußerste zugleich an Klang- und Bildwirkung herausgeholt, nicht bloß gebeichtet, das Ich

¹Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Librairie Gallimard, Paris 1945, S. 869.

²Preußische Jahrbücher, Bd. 88, S. 37-38. Hier zitiert nach E.L. Duthie, L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne, S. 78, 79.

als Er oder Du vergegenständlicht, Stimmungen zu Landschaften, Gefühle und Gedanken zu Geberden, Winken, Haltung verdichtet und entrückt.¹

George selbst ist auf die Darstellung der Stimmung durch das plastische Bild im Zusammenhang mit der Dichtung Mallarmés zu sprechen gekommen. In den "Blättern für die Kunst" erklärt er:

...Aber hat der Meister nicht auch deutlich greifbare Bilder gegeben?... Die biblische Wildheit der Hérodias die in verrufenen Nächten mit fliegendem Haar in den Gemächern auf und ab geht, dann in einem Spiegel ihren mattbraunen Leib beschaut nur mit einigen singenden Edelsteinen geschmückt... Oder der Nachmittag des Faunen, voll vom Geruche der Sommererde und des Sommerwassers, von heißem, unbewegtem Laub...²

George hat sich zu diesem Stil Mallarmés bekannt und ihm seit den "Hymnen" mit großer Gestaltungskraft in der deutschen Sprache zum Ausdruck verholfen. Es erscheint müßig, diese Eigenart des Georgeschen Stils mit Beispielen zu belegen, da Vers um Vers eines Gedichtes von George dafür beweiskräftig ist. Man könnte in der Tat sagen, daß der Grad der Plastik der Bilder uns sagt, ob es sich um ein Gedicht von George handelt. So wollen wir nur einige Strophen aus den "Hymnen" wiedergeben, die zeigen sollen, wie sich der Stil der "deutlich greifbaren Bilder" in der Gedichtsammlung auswirkt, in der George die ihm eigenartige Ausdrucksweise gefunden hat:

¹Friedrich Gundolf, op. cit., S. 69.

²Blätter für die Kunst, 1893, I, 5; zitiert nach E.L. Duthie, op. cit., S. 85.

Verwandlungen (3. und 4. Strophe)

Unter den masten auf rüstig furchendem kiele
 Über der wasser und strahlen schimmerndem spiele
 In glücklicher ferne vom ziele:

Auf einem silbernen wagen
 Wo lichtgrüne spiegel dich tragen
 Und schaumgewinde dich fächeln
 Herniedertauche
 Mit frohem lächeln
 Und kosendem hauche!

Ein Hingang (3. Strophe)

Wo schiffe gleiten mit erhobnen schilden.
 Wo andre schlafen wehrlos, froh der bucht.
 Und weit wo wolken lichte berge bilden
 Er seiner wünsche wunderlande sucht... ¹

In das Gebiet der Synästhesie gehört auch Georges
 Vorliebe für eine Vielfalt von Farben. Bezeichnend ist die
 zweite Strophe des Gedichtes "Ein Angelico":

Er nahm das gold von heiligen pokalen.
 Zu hellem haar das reife weizenstroh.
 Das rosa kindern die mit schiefer malen.
 Der wäscherin am bach den indigo.²

und die erste Strophe des Gedichtes "Neuländische Liebesmahle
 II":

Den blauen atlas in dem lagerzelt
 Bedecken goldne mond- und sternenzüge
 Auf einen sockel sind am saum gestellt,³
 Die malachit - und alabasterkrüge.

¹Stefan George, Werke I, op. cit., S. 14, 15.

²Ibid., S. 21.

³Ibid., S. 14.

Die Farbe ist ein sinnliches Mittel, durch welches die Synästhesie das magisch-transzendente Erlebnis hervorruft.

Wie Plastik des Ausdrucks und Farbe ist auch die Musik ein sinnliches Element Georgescher Dichtung. "De la musique avant toute chose" hatte Verlaine in seinem Gedicht "L'Art poétique" gefordert. Dieser Forderung ging es nicht allein um Klangmalerei. Verlaine bekannte sich damit auch zur Abkehr von der Strenge des Versmaßes, der er ursprünglich als Parnassien angehangen hatte. Sein Ziel war es, Gedichte zu schreiben, die "sich in der Luft auflösten" (plus vague et plus soluble dans l'air), zierliche Gebilde, die mit der Welt der Wirklichkeit keine Verbindung mehr hatten.

Es ist bemerkenswert, daß George die Auflösung des Versmaßes vermied, welche die Symbolisten aus Verlaines Gedicht ableiteten. Der Bau seiner Verse in den "Hymnen" bleibt traditionell. Wolters schreibt dazu, die Gedichte dieser Sammlung zeigten "ein Schreiten, dessen strenge Getragenheit wir nur aus antiken und katholischen Hymnen kannten".¹

Für George war die Musik des Wortes ein wesentliches Kunstmittel. Dies lag durchaus im Sinne der symbolistischen Tradition. Man hatte sogar vorgeschlagen, die Symbolisten

¹Wolters in Stefan George und die "Blätter für die Kunst", zitiert nach E.L. Duthie, op. cit., S. 109.

Musikalisten zu nennen.¹

Gundolf bemerkt zu der tonalen Wirkung Georgescher

Lyrik:

Den Dauerton, das Zeichen der antiken oder katholischen Dichtgesinnung, hat George - polyphoner, schallender und gedrungener als Hölderlin - endgültig der deutschen Sprache erobert, nicht nur als eine persönliche Begnadung, sondern als eine Gesamt-Lage, als Stil, als Schule.²

Als Beispiele für Georges Klangmalerei wollen wir zwei Strophen des einleitenden Gedichts der "Hymnen" ("Weihe") herausgreifen. Zunächst die erste Strophe:

Hinaus zum strom! wo stolz die hohen rohre
Im linden winde ihre fahnen schwingen
Und wehren junger wellen schmeichelchore₃
Zum ufermoose kosend vorzudringen.

Die Musik der Wörter wird von den Assonanzen der Vokale getragen. So bestimmt das häufige Vorkommen des Vokals -o- im ersten und letzten Vers, bzw. des -i- im zweiten Vers, den musikalischen Klang. Die vierte Strophe lautet:

Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen
Mit sternenstädten selige gefilde.
Der zeiten flug verliert die alten namen
Und raum und dasein bleiben nur im bilde.

¹Peter Lutz Lehmann, Meditationen um Stefan George, Verlag Helmut Küpper, vormals Georg Bondi, Düsseldorf und München 1965, S. 29.

²Friedrich Gundolf, op. cit., S. 63.

³Stefan George, Werke I, op. cit., S. 9.

Hier ist es das eigenartige, von George selbst geschaffene Wort "Zackenrahmen", das bildlich und musikalisch als Dissonanz wirkt. Der scharfe -a- Laut in "Zacken" prallt auf das lange, weiche -a- in "Rahmen". Diese kunstvolle Anwendung des musikalischen Elements wirkt sparsam und zurückhaltend, wenn man sie etwa mit Harsdörffers Gedicht auf S. 33 vergleicht, wo es "rasselt und prasselt, blinkert und fünkert, tönt und drönt." Barockes Übermaß läßt sich nicht mit der Sprachzucht Georges vereinen.

Auch Alliterationen unterstützen die Klangmalerei. Man vergleiche z.B. die folgenden zwei Verse aus dem Gedicht "Ein Hingang", 3. Strophe:

Und weit wo wolken lichte berge bilden ¹
 Er seiner wünsche wunderlande sucht

Der weiche Konsonant -w- kommt in den zwei Versen fünfmal vor und gibt dem Verse die schwebende Leichtigkeit.

Diese bewußte Anwendung von Assonanzen und Alliterationen hatte George bei den Symbolisten vorgefunden. Mallarmés Gedicht "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui" enthält 14 Reime auf -i-. Auch für Verlaine waren Assonanzen ein wirksames Kunstmittel. Man denke nur an sein "Chanson d'automne" (erste Strophe):

¹Ibid., S. 15.

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'automne
 Blessent mon coeur
 D'une langueur
 Monotone.

Zu diesem Gedicht bemerkt Hamann in seinem Werke "Der Impressionismus in Leben und Kunst", S. 87:¹

Die romanischen Sprachen mit ihren klingenden, nasalen Tönen, ihren vollen, tonreichen Endungen kommen dem musikalischen Verlangen in der Sprache stärker entgegen als die deutschen, konsonantenreichen Worte. Stefan George hat französisch zu dichten begonnen. Und ewig vorbildlich für diese Sprachmusik wird die dumpf-nasale Tonart Verlaines in seinem Herbstgedicht bleiben.

Obgleich die Alliteration in der Form des Stabreimes meist mit nordischer Poesie in Verbindung gebracht wird, hatten die Symbolisten seit Baudelaire dieses Kunstmittel mit Erfolg benutzt. Mallarmé beschreibt den Halbmond über dem gefrorenen Fluß mit zwei klingenden Versen:

Un clair croissant perdu par une blanche nue
 Trempe sa corne calme en la glace des eaux.

(Aus dem Gedicht "Las de l'amer repos")²

Der -c- Laut gibt hier den Versen eine ernste, getragene Stimmung. Friedrich Wolters, der zum George-Kreis gehörte,

¹Zitiert nach E.L. Duthie, op. cit., S. 143.

²Stéphane Mallarmé, Poems, The Penguin Poets, Penguin D 85, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex 1965, S. 23, 24.

schrieb in seinem Werke "Stefan George und die Blätter für die Kunst", S. 23:¹

Der hohen Lautkunst des Westens, der klaren und beschwingten Form ihrer rhythmischen Gefüge, der gepflegten und aufreizenden Melodik ihrer Tonfolgen stand in der Heimat die schwächliche Reimerei der Spätlingsschule oder das eben beginnende zuchtlose Gerede der Naturalisten gegenüber.

Georges Bewunderung für die romanische Dichtkunst war deswegen groß,... "die deutschen Laute... peinigten ihn geradezu."²

In den "Hymnen" ist es George gelungen, der spröden deutschen Sprache die musikalische Ausdruckskraft zu geben, die er in den romanischen Sprachen kennen gelernt hatte. Selbst Gundolf, der einen allgemeinen Einfluß des französischen Symbolismus auf George leugnet, gibt zu, daß die Klangmalerei der "Hymnen" auf der Klangmalerei des Symbolismus beruht:

In den ersten Büchern ist das Verlangen nach seltener Klangfülle noch gefärbt mit der Lust am Fremden, und auf dieser Stufe wirken noch die Steigerungen und Filterungen der romanischen, vor allem der neuen französischen Lautkunst auf das Gehör des jungen Dichters. Er hat sie für sich triebhaft entdeckt, lang ehe sie in Deutschland bekannt, geschweige Mode war. Georges Verhältnis zur parnassischen und symbolistischen Lyrik des Westens war durchaus sinnlich, nicht geistig... denn weit weniger bewußtes Lernen oder gar Nachahmen bewirkt den romanischen Flaum auf Georges Frühwerk als eine solche magisch-sinnliche Einwirkung.³

¹Zitiert nach E.L. Duthie, op. cit., S.144 ff.

²Wolters in Stefan George und die "Blätter für die Kunst", zitiert nach E.L. Duthie, op. cit.

³Gundolf, op.cit., S. 66 ff.

d) Der Kristallisationspunkt, in dem sich die Haltung Georges mit der der Symbolisten vereinigt, ist der Kult der Sprache. Baudelaire hatte den Weg zu einer neuen Auffassung der Bedeutung der Sprache gewiesen:

Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue,¹ c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire...

Gundolf sagt in seinem George-Buch (S. 7): "Denn erst das Wort erhebt eine Welt über das Chaos wie den Menschen über das Tier..."

Der Sprachkult Georges hängt mit seiner Auffassung der Stellung des Dichters in der Gesellschaft zusammen, die er von Mallarmé übernommen hatte. Der Dichter-Priester, der *déchiffreur*, der die Geheimnisse der Natur erschaut, spricht nicht in der vulgären Alltagssprache des Naturalisten, der

...besonders die wirtschaftlich-sozialen Schreie und Seufzer belauschte und aus den Werkstätten, Straßen, Kneipen, Bordellen oder wo immer ihr Hall und Widerhall vernehmlich war, in die Bücher und Bühnen übertrug.²

In einem Artikel über Stefan George weist Jean-Édouard Spenlé³ auf einen sehr wesentlichen Unterschied zwischen der

¹Charles Baudelaire, Journaux intimes, in: Oeuvres Complètes, Calman-Lévy, Éditeurs, Paris, S. 173.

²Gundolf, op. cit., S. 7.

³Mercure de France Juillet-Août 1928, S. 6ff.

deutschen und französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts hin. Die deutsche Lyrik war besonders in der Zeit der Romantik "auditiv", liedhaft. Ihre Dynamik lag in ihrem Rhythmus, ihrem tonischen Wert, ihrer Verwertbarkeit als Lied. Die französische Lyrik dagegen war "visuell" und erst in zweiter Linie auditiv. Besonders die Dichter der l'art pour l'art-Schule und die Parnassiens haben ihr diesen Charakter gegeben.

Spenlé betrachtet es als Georges großes Verdienst, durch die von ihm eingeführte Sprachkultur und Sprachzucht das visuelle Element, das er bei den französischen Parnassiens und Symbolisten vorfand mit dem ursprünglich vorhandenen auditiven Element zu einer neuen Ausdrucksform vereint zu haben:

Si neufs qu'aient dû paraître à des oreilles allemandes les raffinements de cette technique à laquelle semblait devoir se prêter si médiocrement une langue jusqu'alors réputée trop riche en consonnes, les premiers vers de Stefan George, disciple des parnassiens, offrent à des oreilles françaises moins de sujets d'émerveillement.¹

Außer dem Element der "raffinierten Sprachtechnik" liegt aber in der Lyrik Georges das Element der Heiligung des Wortes selbst. Man wird an den Anfang des Johannes-Evangeliums erinnert: "Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort" (Joh. I, 1). Es mag kühn erscheinen,

¹Spenlé, op. cit., S. 17, 18.

die religiöse Symbolik des Neuen Testaments auf das ästhetische Gebiet zu übertragen. Aber George hat das Wort in diesem religiösen Sinne geflissentlich als Teil einer priesterlichen Geheimwissenschaft verstanden.

Diese Haltung Georges hat mehrere Ursachen. Teilweise ist sie geschichtlich bedingt. Für die Epigonendichtung Geibels und seiner Schule war das Wort zu einer abgegriffenen Münze geworden. Die Naturalisten suchten nach der Schockwirkung des Wortes. George hatte sich deswegen die Aufgabe gestellt, eine neue Heiligung des Wortes anzustreben.

Ein zweiter Grund liegt in der ihm eigenen persönlichen Haltung eines schroffen, unzugänglichen Einzelgängers, der es ablehnt, um die Gunst der Menge zu buhlen und als anerkannter Meister nur zu einigen auserwählten Jüngern zu sprechen gewillt ist. Diese priesterliche Haltung drückt sich auch in seiner Sprache aus. Sie wird zu der gehobenen Sprache des vom Berge Sinai sprechenden Propheten.

Aber als dritte wesentliche Ursache seiner Haltung muß die Wirkung Mallarmés und der französischen Symbolisten angesehen werden. Sie erstrebten, was Rimbaud "l'alchimie du verbe" genannt hatte. Im Worte selbst lag der Stein der Weisen, durch den der Dichter den Weg zur Idee fand. Spenlé¹ führt aus¹,

¹Ibid., S. 26, 27.

daß bei George dieser Weg vom Aestheten zum Propheten nur durch "le verbe impollué", d.h. das unbefleckte Wort, gefunden werden kann. Aber wie konnte er es finden?

Le problème qui avait obsédé son noviciat - celui d'une langue poétique, distincte du parler profane - n'était-ce pas aussi la préoccupation centrale de Mallarmé, cette alchimie du verbe à laquelle le grand cabaliste consacrait ses jours et ses nuits, "l'Idole abstraite" selon le mot de Stefan George, à qui il immolait sa vie?¹

Diese rhetorische Frage kann nur bejahend beantwortet werden.

Die Aufgabe, dem Wort einen neuen Sinn zu geben ("donner un sens plus pur aux de la tribu"^{mots}), blieb sein höchstes Ziel, wie er es in einem Gedichte (Vorspiel XI, aus der Sammlung "Teppich des Lebens") umschrieben hat:

Dann fleckt auf jedem wort der menge stempel
Der toren mund macht süße laute schal.
Ihr klagt: du ton der donner ton der tempel₂
Ergreifst du uns allmächtig noch einmal?

5.) George, Rilke und Hofmannsthal werden als die bedeutendsten Vertreter der symbolistischen Schule in der deutschen Literatur bezeichnet.

¹Ibid., S. 13.

²Stefan George, Werke I, op. cit., S. 178.

Daß es sich hier trotzdem um grundverschiedene, dichterische Talente und Persönlichkeiten handelt, wird klar, wenn wir uns unmittelbar nach der Behandlung der Dichtung Stefan Georges mit Rainer Maria Rilke als Menschen und Dichter befassen.

Selbst äußerlich kann man sich keine größeren Gegensätze vorstellen: Auf der einen Seite das harte, wie aus Eichenholz geschnittene Bauerngesicht Georges, auf der anderen Seite die feingeschnittenen Züge, der verträumte Ausdruck im Gesichte Rilkes. George, der, nachdem er die Einflüsse seiner Jugend in sich aufgenommen hatte, keinen weiteren Einwirkungen mehr zugänglich war und immer mehr in der Haltung des stolzen Menschenverächters erstarrte oder gar versteinerte, Rilke, der vielfarbig schillernde Proteus der deutschen Dichtung, der bis zum Ende seines Lebens immer neue Phasen äußerer Einflüsse und innerer Neuorientierungen durchläuft und auf der Suche nach sich selbst bleibt.

Es ist deswegen notwendig, daß wir bei der Beurteilung von Rilkes Entwicklung außer seinem dichterischen Werk auch seine Briefe heranziehen. Wie andere Symbolisten hat auch Rilke sich des Ausdrucksmittels des Briefes bedient, um persönliche und dichterische Gedanken zu klären. Briefe wie die an Lou Andreas-Salomé, an seinen Verleger (Kippenberg), an seine Frau, an Rodin, Gide, Valéry, die Fürstin Marie von Thurn und Taxis und viele andere Freunde können vor allem

als authentische Kommentare zu seiner Dichtung dienen.

Auch Rilke war ein Grenzdeutscher, aber in einem ganz anderen Sinne als George. Er stammte aus Prag und wuchs in einer eigenartigen Atmosphäre auf, in der sich die fin-de-siècle Stimmung der Zeit mit der Untergangsstimmung des alten Oesterreich mischte. Aus dieser Zeit der Spätblüte sind manche bekannte Schriftsteller hervorgegangen: Werfel, Kafka, Hofmannsthal, Stefan Zweig, Schnitzler und Josef Roth waren Zeitgenossen Rilkes, deren geistige Heimat das alte Österreich war. Aus der Vielfalt der dort aufeinander und gegeneinander wirkenden nationalen Bestrebungen und kulturellen Einflüsse hatte sich bei ihnen ein nur auf das Allgemein-Menschliche gerichteter, etwas müder Kosmopolitismus entwickelt, ein ästhetisches Weltbürgertum, dessen Einfluß auch Rilke ausgesetzt war.

a) Unter den vielen Einflüssen, die auf Rilke wirkten, war der französische seit seiner Jugend bedeutsam, wenn auch zunächst nicht entscheidend.

Seine Eltern nannten ihn René nach René d'Anjou, dem "bon roi René" der französischen Geschichte. Dies war aber kein Bekenntnis zur Verwurzelung in französischer Kultur wie bei Georges Familie. Es handelte sich vielmehr um eine Grille seiner Mutter, die von gesellschaftlichem Aufstieg träumte und für die ein französischer Name dies symbolisch

zum Ausdruck bringen sollte. Rilke selbst hat diesen Namen später in Rainer geändert.

Auch Rilke suchte seit seiner frühen Jugend nach dem seiner Eigenart gemäßen dichterischen Ausdruck. Aber während George sehr früh seinen eigenen Stil fand, stand Rilke zunächst ganz unter dem Einfluß seiner unmittelbaren Umgebung und schrieb Gedichte im Stil der Pseudo-Romantik seiner Zeit. Voll stolzer Freude sah er seine Gedichte im Druck erscheinen, und er nahm die Huldigung seiner Zeitgenossen gerne entgegen.

J. F. Angelloz nennt diese Periode, die bis 1897 dauerte, "Rilke avant Rilke"¹. In der Tat hat Rilke später die Gedichte, die in jener Zeit entstanden, aus seinen gesammelten Werken verbannt; er fühlte, daß er in diesen frühen Versuchen noch nicht sich selbst gerecht wurde.

Im Gegensatz zu Hofmannsthal, der in der kultivierten Atmosphäre eines hochbürgerlichen Hauses herangewachsen war, hat der junge Rilke ganz ohne eine solche Elementarschule des Geschmacks und der Bildung auskommen müssen, und im Gegensatz zu George war es ihm nicht vergönnt, im Umgang mit überlegenen Künstlern frühzeitig² zu seinen höchsten Möglichkeiten erzogen zu werden.

Bereits in den ersten Anfängen seines dichterischen Wirkens empfängt Rilke Anregungen von einem französischen bildenden Künstler, dem lothringischen Kupferstecher Jacques

¹J.F. Angelloz, Rilke, Éd. Mercure de France, Paris 1952, S. 11.

²Hans Egon Holthusen, Rainer Maria Rilke, rowohlts monographien, Verlag Rowohlt, Hamburg 1958, S. 21.

Callot. Schon E.T.A. Hoffmann hatte von ihm Anregungen empfangen und "Phantasiestücke in Callots Manier" geschrieben.

Rilke war noch Schüler der Handelsakademie in Linz, als er im Jahre 1892 den ehrgeizigen Plan faßte, eine Geschichte des Dreißigjährigen Krieges zu schreiben. Callot, der jenen Krieg aus eigener Anschauung kannte, hatte das Elend seiner Zeit in einer Serie von Kupferstichen dargestellt, die er unter dem Titel "Misères de la Guerre" veröffentlichte. Die lebensvolle Darstellungsweise Callots beeindruckte den jungen Rilke tief. Zwar gelang es ihm nicht, das geplante Geschichtswerk zu vollenden, aber die Vorarbeiten, die er dafür geleistet hatte, fanden ihren Niederschlag in 12 Gedichten, die mit dem Untertitel "Aus dem Dreißigjährigen Kriege, Kohlenkizzen in Callots Manier" der Sammlung "Larenopfer" (1895) beigelegt wurden.

b) Am Wendepunkt von der konventionellen Poesie zu eigenen Ausdrucksformen steht seine erste Berührung mit den Werken eines symbolistischen Dichters. Im Jahre 1896 findet Rilke die "nouvelle poésie" in den dramatischen Werken des belgischen Symbolisten Maurice Maeterlinck.

Rilke beherrschte damals bereits die französische Sprache und streute in seinen Briefen in bewußter Preziosität französische Ausdrücke ein. Die große Wirkung, die Ibsen, Strindberg und Hauptmann auf die damalige Zeit ausübten, lenkte seine

Aufmerksamkeit auf die dramatische Kunst. Antoines Experiment des "Théâtre Libre" in Paris gab Rilke die Idee, eine Bühne ähnlicher Art in Prag zu gründen, in der die Stücke der "Avantgarde" aufgeführt werden konnten, an die sich die anderen Theater nicht heranwagten. Daß er dabei in erster Linie an Maeterlinck dachte, geht aus einem seiner Briefe (vom 6. Mai 1896 an Láska von Oestéren, die sogenannte "Baronesse") hervor, in dem er seine Pläne entwickelte:

Ich will vor allem den Niederländer Maurice Maeterlinck zur Aufführung bringen... Ihnen wird die Eigenart seines Schaffens zweifellos bekannt sein. M. hat das Drama geschaffen, in welchem nur die Seelen etwas erleben. Das Drama, dessen beredteste Sprache das Schweigen, dess Katastrophe die "schreiende Ruhe" ist.¹

Das erste Stück, das Rilke in seinem "intimen Theater" aufführen wollte, war Maeterlincks Drama "Les Aveugles".

Rilke war seiner Natur nach nicht genug Mensch der Tat, um seinen Traum vom "intimen Theater" in die Wirklichkeit umzusetzen. Aber er fing an, selbst dramatische Werke zu schreiben. Von diesen Stücken sind einige wie "Höhenluft" (1897), "Ohne Gegenwart" und "Mütterchen" (beide im Jahre 1898 verfaßt) ganz vom Geiste Maeterlincks durchdrungen.

In einem anderen Zusammenhange (oben S. 68) wurde darauf hingewiesen, daß Maeterlinck durch seine Herausgabe

¹Zitiert nach Holthusen, op. cit., S. 23.

einer französischen Novalis-Übersetzung im Jahre 1894 viel zum Verständnis dieses deutschen Dichters und der deutschen Romantik in Frankreich beigetragen hatte. Die Übersetzung der "Lehrlinge zu Sais" war Maeterlincks eigenes Werk.

Sein Verdienst liegt hauptsächlich auf dem Gebiet des Dramas, das er im Geiste des Symbolismus neu gestaltet hat. Seine Dramen ("Pelléas et Mélisande" und insbesondere "L'oiseau bleu") wurden in viele Sprachen übersetzt. Das oft variierte Hauptthema in Maeterlincks frühen Werken ist der Tod, der als dunkles Mysterium jede Lebensminute beschattet. Er ist ein Dichter der Lebensangst: "...seuls l'intéressent les murmures qui montent, par delà les passions et les pensées, des profondeurs mystérieuses de l'âme quand elle s'interroge sur sa destinée."¹

Die einzigen Hellsichtigen in Maeterlincks Dramen sind die Einfältigen, die Blinden, die Kinder, die "reinen Toren"; sie sind es, die nur der Intuition folgen.

Auch in Rilkes Werk wurde das Mysterium des Todes zu einem zentralen Thema. Die Wahl eines solchen Themas nur auf literarische Einflüsse zurückzuführen, würde seiner Bedeutung nicht gerecht werden. Nur die Wucht des persönlichen Erlebnisses kann ein derartiges Thema eingeben. Wohl aber konnte er

¹G. Lanson, Histoire de la littérature française, Librairie Hachette, Paris 1963, S. 1179.

in Maeterlincks Thematik eine Selbstbestätigung finden und in dessen Stil ein Vorbild:

...(des)figures imprécises, vaporeuses, comme aériennes, attendent avec effroi, sans savoir de quel côté se garder, l'agression de la "chose innommée", qui rôde dans les ténébres.

Diese Beschreibung des Stiles Maeterlincks erinnert uns an die Stimmung einer der bekanntesten Prosadichtungen Rilkes aus der Übergangszeit des Dichters, der "Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" (1899).

Hier finden wir eine Mischung des konventionellen, balladenhaften Jugendstils des Dichters mit den "figures imprécises, vaporeuses, comme aériennes" Maeterlincks. Die Behandlung der Fahne, des zentralen Symbols der Erzählung, das Verschwimmen der eigentlichen Handlung in schnell aufeinanderfolgenden, unscharfen Bildern, die eher einen wechselnden seelischen Zustand als eine dramatische Entwicklung beschreiben, all dies gehört zu den Merkmalen des von Maeterlinck übernommenen symbolistischen Stils: "Ist das der Morgen? Welche Sonne geht auf? Wie groß ist die Sonne. Sind das Vögel? Ihre Stimmen sind überall.

Alles ist hell, aber es ist kein Tag.
Alles ist laut, aber es sind nicht Vogelstimmen

¹Ibid.

Das sind die Balken, die leuchten. Das sind die Fenster, die schrein. Und sie schrein, rot, in die Feinde hinein, die draußen stehn im flackernden Land, schrein: Brand."¹

Was Rilke hier geschaffen hat, ist ein poème en prose im Sinne der symbolistischen Tradition von Baudelaire, Mallarmé und Rimbaud.

Das Symbol der Fahne taucht in der Erzählung mehrfach auf und bildet sogar deren Höhepunkt:

Auf seinen Armen trägt er die Fahne wie eine weiße, bewußtlose Frau. Und er findet ein Pferd, und es ist wie ein Schrei: über alles dahin und an allem vorbei, auch an den Seinen. Und da kommt auch die Fahne wieder zu sich und niemals war sie so königlich; und jetzt sehn sie sie alle, fern voran, und erkennen den hellen, helmlosen Mann und erkennen die Fahne...

Aber da fängt sie zu scheinen an, wirft sich hinaus und wird groß und rot...

Da brennt ihre Fahne mitten im Feind, und sie jagen ihr nach.²

Der Kampf, um den es hier eigentlich geht, wird mit keinem Worte erwähnt und doch weiß man, daß er stattfindet. Es handelt sich hier um ein bezeichnendes und äußerst wirk-sames Beispiel der évocation durch das Symbol.

Aus der "Rilke avant Rilke"-Periode haftet der Erzählung noch der balladenhafte Ton an. Die Handlung wird in das 17.

¹Rilke, Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, Ausgewählte Werke, Bd. II, Insel Verlag, Wiesbaden 1951, S. 333.

²Ibid. S. 334.

Jahrhundert verlegt, mit dem Rilke durch sein Studium des Dreißigjährigen Krieges vertraut war. Kennzeichnend für Rilke ist die narzistische Selbstbespiegelung im Namen des Helden, wobei in der kurzen Einleitung dessen aristokratische Herkunft angedeutet wird. Dies erinnert uns an die Träume des jungen Dichters und seiner Mutter von einer aristokratischen Abstammung der Familie Rilke. Auch in späteren Jahren war Rilke für den Ahnenkult und den Zauber nachgelassener Papiere sehr empfänglich.

Die Behandlung des Stoffes ist aber bereits vom Geiste des Symbolismus bestimmt, dessen Stil für Rilke durch den Einfluß Maeterlincks geprägt wurde.

Die erste deutsche Übersetzung der frühen Werke Maeterlincks (von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski) erschien im Jahre 1900, die erste Übersetzung des symbolistischen Dramas "Les Aveugles" (von Ernst Soling) dagegen erst im Jahre 1905. Da Rilke es bereits 1896 auf den Spielplan seines "intimen Theaters" setzen wollte, muß man annehmen, daß er es selbst zu übersetzen plante.¹

Die durch Maeterlinck bestimmte Periode seines Schaffens dauerte verhältnismäßig kurze Zeit, Rilke erkannte bald, daß seine eigentliche Berufung auf dem Gebiet der Lyrik lag, und

¹Dédéyan, Rilke et la France, Bd. I, Ed. Sedes, Paris 1961, S. 32.

er gab die dramatischen Versuche auf. Bald wirkten andere Einflüsse auf ihn, wie der des dänischen Dichters Jens Peter Jacobsen; die Rußlandreise machte ihn zu einem Bewunderer Tolstojs und des russischen Volkes und Lebensgefühls; dann zog ihn die Malerkolonie Worpswede in ihren Bann, sowohl durch den eigenartigen Reiz der nördlichen Landschaft, die sie umgab, als auch durch die Persönlichkeiten der jungen Maler und Malerinnen dieser Kolonie. Eine dieser Malerinnen, Clara Westhoff, wurde seine Frau.

Immer stärker bildete sich in ihm die Fähigkeit aus, Fremdes in sich aufzunehmen, es zu verarbeiten, zu assimilieren und damit seine eigene Persönlichkeit und schöpferische Kraft zu bereichern.

c) Am 28. August 1902 trifft Rilke in Paris ein, womit eine neue, intensive Phase des französischen Einflusses beginnt. Sie steht zunächst im Zeichen des Bildhauers Auguste Rodin, der für Rilke "der Meister" in dem Sinne wird, in dem Mallarmé der Meister Georges war.

Rilke kam nach Paris mit dem Auftrag, eine Rodin-Biographie zu schreiben. Die dadurch zustandegekommene Begegnung mit dem Meister gibt ihm aber mehr als die Möglichkeit, einen großen Künstler und sein Leben zu studieren. Er lernt von diesem rastlos schaffenden Mann etwas, was ihm bisher gefehlt hatte, das Ethos der Arbeit (toujours travailler) und das Bedürfnis nach Einsamkeit als Vorbedingung künstlerischen Schaffens.

In mehreren Briefen, in denen er Rodin "mon cher Maître" nennt, drückt er seine Bewunderung für ihn aus:

Dès que je suis arrivé ici (d.h. in Paris), il n'y avait pas autre chose pour moi que votre oeuvre. C'est la ville dans laquelle je vis, c'est la voix que j'entends et le silence qui m'entoure, c'est l'aurore et le crépuscule¹ de tous mes jours et le ciel de mes nuits de travail.

Paris war für Rilke während der nächsten zwölf Jahre sein Lebenszentrum, zu dem er nach verschiedenen Reisen immer wieder zurückkehrte. Was er in dieser für sein Werk so fruchtbaren Zeit schuf, stellte als Element der Wirklichkeit das Leben dieser Stadt dar.

Der durch Rodin und das Leben in Paris geförderte Reife-prozeß des Dichters führte ihn zu einer besonderen Form des lyrischen Ausdrucks, dem sogenannten "Ding-Gedicht". In ihm will Rilke aus Worten Dinge der Wirklichkeit plastisch darstellen, so wie sie Rodin aus dem Marmor herausmeißelte. Auch hier konnte ihm die französische Dichtung als Vorbild dienen, in der die Parnassiens ähnliche Ziele verfolgt hatten. Ihr Vorläufer, Théophile Gautier, hatte es bereits als Aufgabe der Dichtung bezeichnet, die Methoden der plastischen Kunst anzuwenden (À Théodore^{de} Banville, letzte Strophe):

¹Brief an Rodin vom 29. Oktober 1902, zitiert nach Dédéyan, op. cit., S. 79.

Sculpte, lime, cisèle;
 Que ton rêve flottant
 Se scelle
 Dans le bloc résistant! ¹

Die Dichtung des Parnasse war eine Vorstufe zum Symbolismus. Auch bei Rilke umfaßt die Phase der Ding-Gedichte nur ein Stadium seiner Entwicklung zum reinen Symbolismus. In einem Brief an Lou Andreas-Salomé² erklärt er, daß es seine Absicht sei, "Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge - Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen,..."

Wir finden Rilkes Ding-Gedichte in seinen "Neuen Gedichten", welche die dichterische Produktion der Jahre 1903-08 umfassen. Die in den Ding-Gedichten beschriebenen Gegenstände sind klar, fest umrissen und konkret, nicht mehr abstrakt-allgemein, wie es noch die Motive des "Stundenbuches" waren: Kunstwerke, Tiere, Gestalten der Geschichte, Pflanzen, Städte. Alles wird mit Genauigkeit gestaltet. Die künstlerische Eigenart Rilkes läßt es aber nicht zu, daß aus den Ding-Gedichten eine reine "poésie marmorienne" im Sinne der Tradition des Parnasse wird. Zur Darstellung des Dinges selbst gesellt sich die Objektivierung des Inneren. Als Beispiel dafür möge das bekannteste von Rilkes Ding-Gedichten dienen, "Der Panther" (Mit dem Untertitel "Im Jardin des Plantes, Paris"):

¹Schinz, op. cit., S. 298.

²1903, zitiert nach Holthusen, op. cit., S. 86.

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf - . Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille -
und hört im Herzen auf zu sein. ¹

Man vergleiche damit die Darstellung eines ähnlichen
Motivs durch einen Parnassien, die 6. und 7. Strophe Leconte
de Lisles Gedicht "Le Jaguar":
von

Ramassé sur ses reins musculeux, il dispose
Ses ongles et ses dents pour son oeuvre de mort;
Il se lisse la barbe avec sa langue rose;
Il laboure l'écorce et l'arrache et la mord.

Tordant sa souple queue en spirale, il en fouette
Le tronc d'acajou d'un brusque enroulement;
Puis sur sa patte roide il allonge la tête,
Et, comme pour dormir, il râle doucement. ²

Beide Gedichte haben die plastische Beschreibung der
wilden, geschmeidigen Raubkatze als Objekt des Ding-Gedichtes
gemeinsam. Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß
Leconte de Lisles Jaguar unbeschwert auf freier Wildbahn
gezeigt wird, während Rilkes Panther hinter Gitterstäben lebt.

¹Rilke, Ausgewählte Werke, I, Insel Verlag, Wiesbaden,
1951, S. 189.

²Schinz, op. cit., S. 362.

Sein "großer Wille" ist "betäubt". Der Panther wird also nicht im Sinne der Parnassiens um seiner selbst willen beschrieben; er steht sinnbildlich für den hinter den Gitterstäben des modernen Lebens schmachtenden Menschen.

Auch andere Ding-Gedichte Rilkes (z.B. Die Flamingos, Das Karussell, Die Treppe der Orangerie) zeigen das Streben nach einer Synthese des Objektiven mit einem symbolisch dargestellten subjektiven Element.

d) Obgleich der Einfluß Rodins den "Neuen Gedichten" durch die Ding-Gedichte ein besonderes Gepräge gegeben hat, finden wir auch besonders in der Thematik einen Einfluß Baudelaires. Wir wollen in diesem Zusammenhang nur auf zwei Themen hinweisen.

aa) Das Thema der unbefriedigten Liebe, der "stérile volupté". Wir finden es in Baudelaires "Fleurs du Mal" in dem Gedicht "Lesbos" aus dem Abschnitt "Les Épaves"¹. Dort lautet die 4. Strophe:

Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,
 Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté!
 Les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses,
 Caressent les fruits mûrs de leur nubilité.
 Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses.²

¹Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Éd. Variétés, Montréal 1946, S. 179-82.

²Ibid., S. 180.

In Rilkes fragmentarischem Gedicht "Sappho an Alkaios"

lautet die zweite und dritte Strophe:

sieh, uns hat das Sagen dieser Dinge
hingerissen und bis in den Ruhm.
Wenn ich denke: unter euch verginge
dürftig unser süßes Mädchentum,

welches wir, ich Wissende und jene
mit mir Wissenden, vom Gott bewacht,
tragen unberührt, daß Mytilene
wie ein Apfelgarten in der Nacht
duftete vom Wachsen unsrer Brüste.¹

Mytilene ist die Hauptstadt der Insel Lesbos und hat denselben mythologischen Sinngehalt wie Lesbos bei Baudelaire. Rilke hat in seinem Gedicht dasselbe Thema behandelt wie Baudelaire und dabei dieselbe sinnlich-schwüle Atmosphäre geschaffen, der wir in dem Gedicht der "Fleurs du Mal", einem der "pièces condamnées" begegnet sind.

bb) Rilke hat selbst den Eindruck beschrieben, den Baudelaires Gedicht "Une Charogne" auf ihn gemacht hat. In den "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" finden wir einen Briefentwurf², aus dem wir die folgende Stelle zitieren:

Erinnerst Du Dich an Baudelaires unglaubliches Gedicht "Une Charogne"? Es kann sein, daß ich es jetzt verstehe. Abgesehen von der letzten Strophe, war er im Recht. Was sollte er tun, da ihm das widerfuhr? Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen, das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt.³

¹Rilke, op. cit., I, S. 157.

²Rilke, op. cit., II, S. 65 ff.

³Ibid., S. 66.

Rilke hat im "Malte" eine Szene eingefügt, in der er mit den Mitteln Baudelaires das Gedicht "Une Charogne" an ekelerregender Wirkung noch übertrifft:

Das war damals, als von Zeit zu Zeit Männer fremdlings, mit geschwärztem Gesicht, ihn in seinem Bett überfielen, um ihn das in die Schwären hineingefaulte Hemde abzureißen, das er schon längst für sich selber hielt. Es war verdunkelt im Zimmer, und sie zerrten unter seinen steifen Armen die mürben Fetzen weg, wie sie sie griffen. Dann leuchtete einer vor, und da erst entdeckten sie die jäsige Wunde auf seiner Brust, in die das eiserne Amulett eingesunken war, weil er es jede Nacht an sich preßte mit aller Kraft seiner Inbrunst; nun stand es tief in ihm, fürchterlich kostbar, in einem Perlensaum von Eiter wie ein wunderbarer Rest in der Mulde eines Reliquiars. Man hatte harte Handlanger ausgesucht, aber sie waren nicht ekelfest, wenn die Würmer, gestört, nach ihnen herüberstanden aus dem flandrischen Barchent und, aus den Falten abgefallen, sich irgendwo an ihren Armen aufzogen.¹

Während bei Baudelaire die Szene, die das verwesende Aas zeigt, trotz ihrer erschreckenden Bitterkeit mit überlegener Ironie dargestellt wird, spürt man bei Rilke die Atmosphäre des aus Todesfurcht geborenen Angsttraumes, in der dieses Werk entstanden ist. Rilke hat das "Charogne"-Thema auch in einigen der "Neuen Gedichte" behandelt, allerdings nicht in so quälend-abschreckender Form wie in der oben angeführten Szene aus dem "Malte". Als Beispiele verweisen wir besonders auf die Gedichte "Morgue", "Leichenwäsche" und "Kreuzigung".

¹Rilke, Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Ausgewählte Werke II, op. cit., S. 182.

e) Im Jahre 1907 beginnt ein neues Stadium in Rilkes Entwicklung zum Symbolismus, welches wiederum im Zeichen eines französischen Künstlers steht. Der Einfluß Paul Cézannes begann im Oktober 1907, als Rilke im "Salon d'automne" eine Ausstellung der Gemälde des 1906 verstorbenen Malers sah. Wir finden den Niederschlag des Cézanne-Erlebnisses zunächst in einer Reihe von Briefen.

Rilke bewunderte an Cézanne, daß dieser wie Rodin ein nur der Kunst gewidmetes Leben lebte. Das einzig Wichtige ist die "réalisation", die Vollendung des künstlerischen Werkes. Rilke berichtet darüber in einem Brief an seine Frau vom 9. Oktober 1907:

... seine Mutter liebte er auch, aber als sie bestattet wurde, war er nicht da. Er befand sich "sur le motif", wie er es nannte. Damals war die Arbeit schon so wichtig für ihn und vertrug keine Ausnahme, nicht einmal die, die seine Frömmigkeit und Schlichtheit ihm doch sicher empfohlen haben mußte.¹

Dieser künstlerische Monismus, den Rilke bei Cézanne fand, war nichts anderes als die symbolistische Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Leben, die uns schon früher bei Baudelaire und Mallarmé begegnet ist. Der Dichter ist der Priester der heiliggesprochenen Kunst, dem das wirkliche Leben verächtlich ist. "Leben? Die Dienstboten werden das für uns

¹Zitiert nach Holthusen, op. cit., S. 92.

tun!" meint Axël in Villiers de L'Isle Adams gleichnamigen Drama (oben S. 97).

Es ist bemerkenswert, daß auch Rilke in seinem eigenen Leben diesem künstlerischen Monismus gehuldigt hat. Wenn man von seiner nur einige Monate dauernden Tätigkeit als Sekretär Rodins und der kurzen Zeit seines Dienstes in der deutschen Armee während des ersten Weltkrieges absieht, hat Rilke niemals einen "bürgerlichen" Beruf bekleidet. Er lebte von der großzügigen Unterstützung und Gastfreundschaft von Mäzenen, die seine Kunst bewunderten, löste sich jedoch von ihnen los, sobald die Förderung zu einem Abhängigkeitsverhältnis zu werden drohte. Einsamkeit und Unabhängigkeit waren für ihn Vorbedingungen künstlerischen Schaffens. Schloß Duino an der Adria, dessen Namen er in den Duineser Elegien verewigt hat, war eine Besitzung der Fürstin Marie von Thurn und Taxis. Es war einer der zahlreichen Orte, an denen er die Gastfreundschaft seiner Freunde genoß.

Aber nicht nur die menschliche Haltung Cézannes, auch seine Kunst bedeutete für Rilke eine weitere Anregung zu einer Hinwendung zum Symbolismus.

Am 13. Oktober 1907 schreibt er an Clara Rilke:

Das gute Gewissen dieses Rots, dieses Blaus, ihre einfache Wahrhaftigkeit erzieht einen; und stellt man sich so bereit als möglich unter sie, so ist es, als täten sie etwas für einen. Man merkt auch, von Mal zu Mal besser,

wie notwendig es war, auch noch über die Liebe hinauszukommen; es ist ja natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht: zeigt man das aber, so macht man es weniger gut; man beurteilt es statt es zu sagen. Man hört auf, unparteiisch zu sein; und das Beste, die Liebe, bleibt außerhalb der Arbeit, geht nicht in sie ein, restiert unungesetzt neben ihr: so entstand die Stimmungsmalerei (die um nichts besser ist als die stoffliche)... Dieses Aufbrauchen der Liebe in anonymer Arbeit, woraus so reine Dinge entstehen, ist vielleicht¹ noch keinem so vollkommen gelungen wie dem Alten;...

Ins Dichterische übersetzt bedeutet dies ein Bekenntnis zur "poésie pure" des Symbolismus, in der man auch "sagt" und nicht beurteilt, in der man "sieht" und nicht auf Eingebungen wartet. Mallarmé hat dies mit großer Klarheit in einem Artikel ausgedrückt, den er für die Zeitschrift "Art" schrieb:

Le poète n'est pas ce vaste épileptique que l'on nous dépeint, échevelé, les yeux hagards, émettant indifféremment et d'un seul jet sous l'inspiration de je ne sais quelle Muse bavarde, des vers faciles et incohérents, mais un penseur sérieux, qui conçoit fortement et qui entoure² ses conceptions d'images hardies et lentement ciselées.

Rilke hat die in den Briefen zum Ausdruck gekommenen Erkenntnisse auch in seiner Dichtung zum Ausdruck gebracht. In seinen Werken der Zeit, in der er unter dem Einfluß Rodins und Cézannes stand, finden wir Bilder, die aus der Malerei entlehnt sind. In dem Gedicht "Der Apfelgarten" spricht er von einer schwedischen Landschaft mit Bäumen "wie von Dürer"³

¹Zitiert nach Holthusen, op. cit., S. 92.

²Zitiert nach Chiari, Symbolisme from Poe to Mallarmé, London, Rockcliff 1956, S. 85.

³Rilke, Ausgewählte Werke, I, op. cit., S. 196.

Der erste Vers des Gedichtes "Die Flamingos" lautet: "In Spiegelbildern wie von Fragonard".¹

Daneben erkennt man die Hinwendung zur Synästhesie durch die Plastik des Ausdrucks. In dem Sonett "Die Flamingos" heißt es:

In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht,
beisammen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie, verführender als Phryne.²

Das zarte Bild der Flamingos im Spiegelbild des Wassers, die Metapher vom Mädchen, das noch "sanft von Schlaf" ist, der Vergleich der langen roten Beine der Vögel mit den Stielen von Pflanzen in einem Beet, dies sind Bilder von starker, plastischer Eindringlichkeit.

Im letzten Terzett erscheint unvermittelt ein anderes, metaphysisches Element:

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.

¹Ibid., S. 189.

²Ibid.

Hier verbindet sich mit der Plastik des Ausdrucks (die Vögel verschwinden aus dem Gesichtsfeld, da der Beschauer ja nur das Spiegelbild sieht) die Idee der Nichtigkeit menschlichen Erkennens.

Die Plastik des Ausdrucks bei Rilke ist von der Georges in den "Hymnen" sehr verschieden. Während es bei George wie bei den Parnassiens um die Schönheit und Vollkommenheit des Ausdrucks um seiner selbst willen geht, erhebt Rilke die Ästhetik nicht zum Selbstzweck.

Deswegen können wir nicht der Meinung von C.M. Bowra beipflichten, der in einem Artikel über Rilke sagt:

He is a representative figure of his time because he is the most considerable poet in it who gave himself up to Aestheticism as such... The Beautiful was his only goal.

Diese Verallgemeinerung berücksichtigt nicht, daß für Rilke Schönheit des Ausdrucks nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck der Darstellung der dahinterstehenden Idee war. Insofern stand er bereits zur Zeit der "Neuen Gedichte" dem Symbolismus näher als dem Parnasse.

Dies wird klar, wenn wir nochmals auf den Vergleich zwischen Rilkes Gedicht "Der Panther" und Leconte de Lisle

¹C.M. Bowra, The Heritage of Symbolism, Schocken Books, New-York 1961, S. 57.

"Le Jaguar" zurückkommen (siehe oben 198). Leconte de Lisle beschreibt den Jaguar im Sinne der Tradition des Parnasse Contemporain. Sein Jaguar ist ein in seiner explosiven, doch beherrschten Kraft plastisch dargestelltes Raubtier. Der einzige Zweck des Gedichtes ist das Vermitteln eines rein ästhetischen Eindrucks und es erfüllt diesen Zweck.

Rilkes Panther, dessen Darstellung der Leconte de Lisles an Plastik des Ausdrucks nicht nachsteht, gibt dem Leser aber mehr als ein bloß ästhetisch schönes Bild. Die Gitterstäbe, die Gefangenschaft, die Bedrängnis geben der Darstellung ein verinnerlichtes Gepräge. Der Panther wird zu einem Symbol verdichtet, dem Symbol der von metaphysischer Angst verfolgten Kreatur, die uns bereits in Baudelaires "Fleurs du Mal" begegnet.

f) Im Jahre 1909 wurde Rilke auf das Werk André Gides aufmerksam, als er dessen Roman "La Porte étroite" las. Die Behandlung des Problems der unerfüllbaren Liebe von Jérôme und Alissa beeindruckte ihn tief. Er schrieb darüber an Gide, und aus dem Briefwechsel mit dem französischen Dichter entwickelte sich eine Freundschaft, die den ersten Weltkrieg überdauerte. Gide war einer der bedeutendsten Schüler Mallarmés, zu dessen cénacle er gehört hatte. Durch Gide kam Rilke mit dem Kreise um die "Nouvelle Revue française" in Verbindung, welcher sich als Träger der Traditionen des Symbolismus ansah.

Im Jahre 1911 veröffentlichte die "Nouvelle Revue" einen Artikel über Rilkes Dichtung. Es ist bemerkenswert, daß dieser von Frau Mayrisch verfaßte Aufsatz, in dem eine Reihe von Beispielen von Rilkes Werken zitiert werden, ursprünglich in deutscher Sprache geschrieben und von André Gide ins Französische übertragen wurde. Gide war somit der erste französische Übersetzer Rilkescher Werke.

Am 6. Juli 1911 schreibt Rilke voller Begeisterung an seinen Freund:

J'ai, mon cher Gide, des larmes aux yeux et d'autres dans le coeur en vous écrivant ceci; c'est il y a une heure à peine que j'ai trouvé la "Nouvelle Revue". Que vous dirais-je? Je suis tout ému de cette transposition inspirée qui me rend deux fragments principaux de mon livre, pour ainsi dire plus définitifs que je ne les ai rêvés: car votre réalisation précise n'est-elle pas une preuve toute convaincante de leur solide et durable réalité?... Il y a des passages dont je dirai que je les ai intentionnés tels que votre esprit et votre étude les ait formés. Il y en a que je ne voudrais jamais relire que dans votre traduction.¹

Rilke hat auch Werke von Gide übersetzt. Gides "Enfant Prodigue" erschien in Rilkes Übersetzung unter dem Titel "Die Rückkehr des verlorenen Sohnes".

Die Freundschaft mit Gide und die dadurch zustandekommene Verbindung mit dem Kreis der "Nouvelle Revue" fällt mit dem letzten großen Wendepunkt in Rilkes dichterischer

¹Zitiert nach Dédéyan, op. cit., Bd. I, S. 277, 278.

Entwicklung zusammen. Nach außen erscheint die nun folgende Periode seines Lebens wenig produktiv. Im Jahre 1910 hatte er sein bedeutendstes Prosawerk, "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", vollendet. Die beiden Werke seiner Vollendung, die "Duineser Elegien" und die "Sonette an Orpheus" erschienen im Jahre 1923. Von 1910 bis 1923 hat Rilke nur ein geschlossenes Werk veröffentlicht (Das Marien-Leben). Auch die meisten Übersetzungen Rilkes entstanden in dieser Periode, wobei es wie im Falle von George auffällt, wie weit seine Interessen reichten und wie viele verschiedene Sprachbereiche sie umfaßten.

Die Auswahl des Übersetzers erlaubt Rückschlüsse auf seine literarischen Interessen. Rilke hat aus der französischen Literatur außer den Sonetten der Louise Labé, einer Renaissancedichterin der Lyoner Schule, hauptsächlich Gedichte der Symbolisten übersetzt (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Verhaeren, Moréas). Während seiner letzten Lebensjahre übersetzte Rilke auch eine Reihe von Gedichten von Paul Valéry.

Zu Rilkes Freunden in jenen Pariser Jahren gehörten auch Romain Rolland, die Comtesse de Noailles, Léon-Paul Fargue, Charles Vildrac und insbesondere der belgische symbolistische Dichter Émile Verhaeren.

Sein großes Interesse und stets wacher Spürsinn für französische Literatur ermöglichten es ihm, die Bedeutung

Marcel Prousts bereits 1913 zu erkennen, als dieser selbst in Frankreich nur wenig bekannt war. In einem Brief an André Gide vom 28. April 1921 schreibt er darüber:

Je n'ai pas cessé de suivre l'oeuvre de Marcel Proust, dont je possède tous les volumes. J'ai pour lui toujours cette admiration que vous connaissez; grand organisateur d'associations, il se montre capable de faire voir toujours toute la largeur insoupçonnée du fleuve intérieur, en exerçant en même temps une "très autoritaire surveillance sur son lecteur" qui ne saurait s'échapper nullement à la direction principale que l'auteur lui impose. ¹

Die Kriegsjahre waren für Rilke Jahre bitteren Schweigens. Seine schöpferischen Kräfte versiegten angesichts des großen Leidens der Menschheit. Er hielt seinen französischen Freunden die Treue, so wie auch diese ihm unverändert ihre Freundschaft bewahrten.

Es ist bezeichnend, daß die Kriegsbegeisterung der ersten Augusttage des Jahres 1914, die selbst deutsche Dichter mit so wachem, kritischem Sinn wie Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal in ihren Bann schlug, auf Rilke eine ganz entgegengesetzte Wirkung hatte. Seine Reaktion war ein Gefühl tiefen Schmerzes. Die "Fünf Gesänge", die er unter dem Eindruck des Kriegsausbruches schrieb, klingen ganz anders als die damals konventionelle Literatur des Hurra-Patriotismus. So beginnt der V. Gesang:

¹Zitiert nach Dédéyan, op. cit., Bd. I, S. 359.

Auf, und schreckt den schrecklichen Gott! Bestürzt ihn.
 Kampf-Lust hat ihn vor Zeiten verwöhnt. Nun dränge
 der Schmerz euch,
 dränge ein neuer, verwunderter Kampf-Schmerz
 euch seinem Zorne zuvor.
 Wenn schon ein Blut euch bezwingt, ein hoch von den
 Vätern

kommendes Blut: so sei das Gemüt doch
 immer noch euer. Ahmt nicht
 Früherem nach, Einstigem. Prüfet,
 ob ihr nicht Schmerz seid. Handelnder Schmerz. Der
 Schmerz hat
 auch seine Jubel. O, und dann wirft sich die Fahne
 über euch auf, im Wind, der vom Feinde kommt!
 Welche? Des Schmerzes. Die Fahne des Schmerzes.¹

Dieser Verzweiflungsschrei, in dem Rilke darum fleht,
 daß man dem "schrecklichen Gott" des Krieges nicht das Mensch-
 liche, das Gemüt opfern soll, ist damals ungehört verhallt.
 Erst später ist man darauf zurückgekommen, um dem Dichter
 Mangel an Vaterlandsliebe vorzuwerfen.

Dieses Unberührtsein vom chauvinistischen Geiste der
 Zeit erinnert uns an die ähnliche Haltung von Villiers de
 L'Isle Adam, der 1870 nach Deutschland pilgerte, um Wagner zu
 besuchen.

An 21. Januar 1920, d.h. nach Kriegsende, faßt er seine
 Haltung in einem Brief an Leopold von Schlözer zusammen:

Ich war fast alle Jahre des Krieges, par hasard plutöt,
 abwartend in München, immer denkend, es m ü s s e ein
 Ende nehmen, nicht begreifend, nicht begreifend, nicht

¹Rilke, op. cit., I, S. 340.

begreifend! N i c h t z u b e g r e i f e n : ja, das war meine ganze Beschäftigung¹ diese Jahre, ich kann Ihnen versichern, sie war nicht einfach!

g) Die Wandlung zum "späten Rilke", die sich in diesen Jahren anbahnt, beginnt mit seinem zweiten Aufenthalt in Duino (Oktober 1911 bis Mai 1912). Dort entstehen die ersten Duineser Elegien. Der innere Kampf um ihre Vollendung erfüllt die nächsten "Jahre des Schweigens". Erst im Jahre 1923 erscheint das vollendete Werk, als Schloß Duino, nach dem es benannt war, bereits in Schutt und Asche lag.

Der letzte tiefgreifende Einfluß eines französischen symbolistischen Dichters, der im Leben und Werk Rilkes wirksam geworden ist, war die Folge seiner "Entdeckung" Paul Valéry's. "Wäre nicht Rilke selbst schon ein Meister seiner Kunst, ein nahezu Vollendeter gewesen, so hätte man das Recht, Valéry für den letzten 'Jahres-Regenten' seines Lebens zu erklären."² In einem Brief an Gide vom 21. April 1921, aus dem wir schon vorher Rilkes Bemerkungen über Proust zitierten (oben S. 210) schreibt er:

Mais ce n'est point à Proust que je dois mon plus grand étonnement pendant ces derniers mois; je ne saurais assez vous dire la profonde émotion que j'ai eue en lisant l'Architecte et (par-ci et par là) quelques autres écrits de Paul Valéry. Comment est-il possible,³ pendant tant d'années, que je ne le connusse point?

¹Zitiert nach Holthusen, op. cit., S. 127.

²Ibid., S. 139.

³Zitiert nach Dédéyan, op. cit., Bd. I, S. 359.

Er beginnt, Gedichte von Valéry zu übersetzen, darunter auch den "Cimetière Marin", ein Gedicht, das zuerst am 1. Juni 1920 in der "Nouvelle Revue française" erschienen war. Seiner Freundin Monique Saint-Hélier erklärte er: "J'étais seul, j'attendais, toute mon oeuvre attendait. Un jour j'ai lu Valéry, j'ai su que mon attente était finie."¹

Rilkes Brief veranlaßte Gide, der mit Valéry befreundet war (beide hatten ja zum cénacle von Mallarmé gehört), einen Briefwechsel zwischen den beiden Dichtern zustande zu bringen. Valéry hat auch Rilke im April 1924 besucht, als der deutsche Dichter im Schloß Muzot wohnte. Sie haben sich dann nochmals im September 1926, kurz vor Rilkes Tod, in der Schweiz getroffen.

Außer dem "Cimetière Marin" ("Friedhof am Meer" in Rilkes Übersetzung) hat er noch 16 Gedichte von Valéry übersetzt. In einem Brief an Dory von der Mühl vom 7. Februar 1923 schreibt Rilke: "Gipfel der Herrlichkeit, und nie noch, auch in meinen letzten Übersetzungen, ist mir eine solche Annäherung gelungen."²

Als Ausdruck seiner Bewunderung hat Rilke mit einem vom 7. Februar 1924 datierten Brief die Manuskripte seiner Übersetzungen Valéry als Geschenk überreicht:

¹Zitiert nach Dédéyan, op. cit., Bd. III, S. 343.

²Zitiert nach Holthusen, op. cit., S. 140.

C'est mon propre manuscrit que je vous offre; son écriture même garde, il me semble, un peu de cet emportement heureux qui m'a permis de suivre d'assez près l'allure unique et inimitable de votre constante victoire.¹

Nicht nur die Übersetzungen und die Aussagen der Briefe, auch Rilkes Werke jener Zeit zeigen den Einfluß Valéry's. Es ist zur klaren Abgrenzung dieses Einflusses wichtig, den genauen Zeitpunkt festzustellen, an dem Rilke zuerst Valéry entdeckte. Die Literatur gibt uns hierüber keine eindeutige Antwort. Meist wird das Frühjahr des Jahres 1921 angegeben. Dagegen tritt Dédeyan² dieser herrschenden Meinung entgegen und behauptet, Rilke habe bereits Anfang 1918 Valéry's "La jeune Parque" gelesen und sei dadurch schon zu diesem Zeitpunkt unter den Einfluß des französischen Dichters gekommen.

Beide Daten liegen aber vor 1922, dem Jahre, in dem Rilke seine größte schöpferische Leistung vollbrachte, indem er die Duineser Elegien vollendete und in einem großen Wurf die Sonette an Orpheus schuf. (Beide Werke erschienen im Jahre 1923.) Für diese Werke ist das Valéry-Erlebnis von Bedeutung gewesen.

Im Falle der Duineser Elegien gilt dies mit gewissen Einschränkungen. Man kann diesem Werk, einem der rätselhaftesten und hermetischsten der deutschen Literatur, nicht mit

¹Zitiert nach Dédeyan, op. cit., Bd. I, S. 380.

²Ibid., Bd. III, S. 343.

einer vereinfachenden Formel gerecht werden. Die Elegien wurden nicht im Jahre 1922 geschaffen, sondern vollendet. Die erste und zweite Elegie schrieb Rilke bereits im Januar und Februar 1912, als er sich auf Schloß Duino aufhielt, und Bruchstücke der dritten, sechsten, neunten und zehnten Elegie entstanden 1912 und 1913. Die vierte Elegie wurde 1915 vollendet.

Der innere Kampf des Dichters um die Vollendung seines Werkes in den "Jahren des Schweigens", der seelische Druck, den die Kriegsergebnisse auf ihn ausübten, das Gefühl der Ohnmacht gegenüber dem Versagen der schöpferischen Fähigkeit, dies alles führte zu einer inneren Spannung, die nur durch ein Erlebnis mit großer Tiefenwirkung gebrochen werden konnte. Die Begegnung mit Valéry war für Rilke dieses Erlebnis.

Valéry's Einfluß ist weder der einzige, der in den Duineser Elegien nachzuweisen ist, noch ist er der einzige französische Einfluß. Das Motiv der Fünften Elegie, der Elegie der Fahrenden, ist von einem Gemälde des jungen Picasso, "Les Saltimbanques", bestimmt, das Rilke zuerst im Jahre 1915 in der Wohnung einer Freundin (Frau Herta König) gesehen und bewundert hatte.¹ Die Fünfte Elegie ist "Frau Herta König zugeeignet".

¹Holthusen, op. cit., S. 146.

Gleichzeitig ist diese Elegie aber auch ein Beispiel des Einflusses Valéry's. Dédéyan¹ stellt dem Ende der Fünften Elegie eine Stelle aus Valéry's "L'Âme et la Danse" gegenüber, wo Phèdre zu Sokrates sagt:

Elle semble d'abord, de ses pas pleins d'esprit, effacer de la terre toute fatigue, et toute sottise... Et voici qu'elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses, et l'on dirait qu'elle s'arrange un nid dans ses bras blancs... Mais, à présent, ne croirait-on pas qu'elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations?²

"Elle" in dieser Valéry-Stelle bezieht sich auf den Tanz (La danse), der nach Ansicht des Dichters symbolisch den Sinn des Weltgeschehens wiedergeben kann.

In den beiden letzten Strophen der Fünften Elegie heißt es:

Engel! Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur an einander
lehrenden Leitern, bebend - und k ö n n t e n s ,
vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:

Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,
immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich?³

¹Dédéyan, op. cit., Bd. III, S. 345, 346.

²Valéry, Oeuvres, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, Bd. II, S. 160.

³Rilke, op. cit., I, S. 262, 263.

Beide Stellen haben das Teppich-Symbol gemeinsam, das uns bereits bei George begegnet ist. Rilkes "unsäglicher Teppich" entspricht wörtlich dem "tapis indéfinissable" bei Valéry.

Aber auch der sinnbildliche Inhalt ist beiden Stellen gemeinsam. Beide Dichter sagen, daß die symbolische Kunst die eigentliche Wahrheit darstellt. Sie hat "une demeure au-dessus des choses", wie es Valéry ausdrückt. Man findet sie, wie Rilke sagt, an einem "Platz, den wir nicht wissen", "wo Boden nie war, nur aneinander lehrende Leitern...". Nur sie kann den Menschen die "ewig gültigen Münzen des Glücks" geben.

Auch in der Siebenten Elegie finden wir die Darstellung eines Gedankens, den Rilke bei Valéry gefunden hat: Es ist die Untrennbarkeit von Tod und Leben, ein Thema, das Rilke dann in den "Sonetten an Orpheus" dargestellt hat. Bei Valéry wird es in dem Gedicht "Le Cimetière Marin" behandelt. Dort lautet die 16. Strophe:

Les cris aigus des filles chatouillées,
 Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
 Le sein charmant qui joue avec le feu,
 Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
 Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
 Tout va sous terre et rentre dans le jeu.¹

und im ersten Vers der letzten Strophe heißt es:

Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!²

¹Paul Valéry, op. cit., Bd. I, S. 150.

²Ibid.

Nie versagt ihm die Stimme am Staube,
wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift.
Alles wird Weinberg, alles wird Traube,
in seinem fühlenden Süden gereift.

Nicht in den Grüften der Könige Moder
straft ihm die Rühmung Lügen, oder
daß von den Göttern ein Schatten fällt.

Er ist einer der bleibenden Boten,
der noch weit in die Türen der Toten¹
Schalen mit rühmlichen Früchten hält.

Dies ist eine eindringliche Darstellung des symbolistischen Ideals der Stellung des Dichters. Der Dichter ist vom Ideal erfüllt, er ist "das Erz aus dem Stein"; er ist zum Rühmen "bestellt", d.h. das Rühmen ist sein göttlicher Auftrag; er ist die "vergängliche" (d.h. sterbliche) Kelter, durch die der "unendliche" (d.h. ewige) Wein geschaffen wird. In ihm wirkt das "göttliche Beispiel" (d.h. die göttliche Eingebung). Es ermöglicht ihm, die Stimme zu erheben, die nicht "am Staube versagt", sondern alles in die höhere Sphäre der Vollendung erhebt: "Alles wird Weinberg, alles wird Traube". Weit über die Grenze des Todes hinaus bleiben die "Schalen mit rühmlichen Früchten".

Für den rühmenden Dichter wählt er nicht das biblische Symbol des Psalmisten David, der Gott rühmte, sondern das heidnische des Orpheus, der den Ruhm der Welt und ihrer Schönheit sang.

¹Rilke, op. cit., I, S. 286, 287.

Das Orpheus-Symbol ist mehr als eines der vielen mythologischen Sinnbilder des kollektiven Unbewußten. Das Symbol hat in der deutschen Literatur eine lange Geschichte. Bereits bei Hamann, Herder und Goethe (Urworte Orphisch, 1820) finden wir das Symbol wiederholt. Novalis' Heinrich von Ofterdingen ist wegen seiner Deutung des Dichterischen als einer göttlichen Gnade eine orphische Gestalt.

Auch Hölderlin hat Orpheus zu einem Sinnbild erhoben. So heißt es in der "Hymne an den Genius Griechenlands":

Du kommst und Orpheus Liebe
Schwebt empor zum Auge der Welt
Und Orpheus Liebe
Wallet nieder zum Acheron ¹

Diese Darstellung des Orphischen als einer Leben und Tod umfassenden Liebe ist bereits der Auffassung Rilkes nahe verwandt; denn auch bei Rilke ist der Tod nicht etwas Jenseitiges; es existiert Seite an Seite mit dem Leben:

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.

¹Hölderlin, Werke, Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen, S. 119.

Mag auch die Spiegung im Teich
 oft uns verschwimmen:
 W i s s e d a s B i l d .

Erst in den Doppelbereich
 werden die Stimmen
 ewig und mild.

heißt es im Sonett IX der "Sonette an Orpheus".¹

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Rilke bei seiner Wahl des Orpheus-Symbols auch durch die französische Literatur beeinflusst wurde. Da er mit allen modernen Bewegungen in der französischen Literatur eng verbunden war, wußte er, daß es sich hier um eines der bedeutsamsten Sinnbilder der modernen französischen Literatur handelte, das seit der Zeit der Parnassiens zur Verkörperung des Dichterischen schlechthin geworden war.

Bei den Parnassiens waren es vor allem Théodore de Banville und Leconte de Lisle, bei denen die Gestalt des Orpheus wiederholt erschien. Ein Gedichtzyklus von Leconte de Lisle heißt "Hymnes orphiques". Für die Dichter des Parnasse war der Sänger jedoch nur ein schöner Jüngling in einer schönen Götterwelt.

Bei den Symbolisten wird Orpheus zu einem Sinnbild. Die besondere Bedeutung, welche Symbolisten wie Verlaine und

¹Rilke, op. cit., I, S. 287, 288.

Valéry den inneren Beziehungen zwischen Musik und Poesie gaben und die u.a. auch in ihrer Wagner-Verehrung zum Ausdruck kam, verdichtete sich zum Orpheus-Symbol als Sinnbild des Dichterschen.

Mallarmé behandelt die Geschichte des Orpheus-Mythos in seinem Buche "Les dieux antiques"¹: "Le sens primitif semble avoir marqué l'énergie et le pouvoir créateur."² In einem Brief an Verlaine erklärt er: "...l'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence".³

In den "Sonetten an Orpheus" macht sich nochmals der Einfluß von Paul Valéry geltend.

Die Sonette sind der jungverstorbenen Tänzerin Vera Ouckama Knoop gewidmet. In Rilkes Dichtung wird sie zu einer Verkörperung des Künstlerischen, das sich in Tanz, Musik und Poesie ausdrückt:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier,⁴
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

¹Mallarmé, Oeuvres, op. cit., S. 1239, 1240.

²Ibid., S. 1240.

³Zitiert nach E. Kushner, Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, Ed. A.G. Nizet, Paris 1961.

⁴Rilke, op. cit., I, S. 283, 1. Strophe des Sonetts II der Sonette an OrpheusI.

Rilke kommt dann zum Thema der "Verwandlung", wie es Valéry im "Cimetière Marin" behandelt hat (5. Strophe):

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée¹
Le changement des rives en rumeur.

Wie der Geschmack, so löst sich auch die Musik und die Poesie in Genuß auf. Im Sonett XIII der "Sonette an Orpheus" I heißt es ganz im Sinne Valérys:

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere... Alles dies spricht
Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...
Lest es einem Kind vom Angesicht,

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
Wird euch langsam namenlos im Munde?
Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.
Diese Süße, die sich erst verdichtet,
um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig - :²
O Erfahrung, Fühlung, Freude - , riesig!

Man wird hier an ein Goethe-Wort erinnert:

Und so lang' du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.³

¹Paul Valéry, op. cit.

²Rilke, op. cit., I, S. 290.

³

Selige Sehnsucht, vorletzte Strophe, Westöstlicher Divan,
Goethes Werke, Bd. 13, S. 18, Wegweiser Verlag, Berlin 1924.

Das tiefe Verständnis zwischen Rilke und Valéry, dem der deutsche Dichter so beredten Ausdruck gab, als er nach dem Kriege zuerst die Werke des französischen Dichters las, wurde auch von Valéry anerkannt. Zehn Jahre nach Rilkes Tod schrieb Valéry in einem Gedenkartikel in den "Nouvelles Littéraires":

...ce grand poète, un des plus glorieux, au sens le plus noble... qui non seulement réunissait en lui le pouvoir de saisir tout ce que l'Europe a produit de plus beau, et la connaissance approfondie des richesses qui proviennent de notre diversité, mais qui possédait encore cette sensibilité¹ proche, déjà créatrice: L'âme d'un temps futur.

¹Zitiert nach Dédéyan, op. cit., Bd. I, S. 441.

SCHLUSS

DER SYMBOLISMUS ALS EUROPÄISCHE BEWEGUNG

In dem zur Einleitung des III. Kapitels angeführten Zitat von Hugo Friedrich (oben S. 142) wurde darauf hingewiesen, daß Franzosen des 19. Jahrhunderts, nämlich Rimbaud und Mallarmé "die Gründer und noch heutigen Führer der modernen Lyrik Europas sind". Daß der Symbolismus als neue Form des dichterischen Ausdrucks alle europäischen Sprachbereiche durchdrungen hat, kann weder auf einen Zufall noch auf eine vorübergehende Mode zurückgeführt werden. Unsere Untersuchungen über die Wechselwirkungen deutsch-französischer Einflüsse ließen sich auch für die Dichtung anderer Länder anstellen und würden vermutlich auch dort zahlreiche Querverbindungen zutage fördern.

Wie wir gesehen haben, gehen die Wurzeln des Symbolismus tief in die europäische Geistesgeschichte zurück. Der Symbolismus selbst war schon in seinen Ursprüngen nicht an einen nationalen Kulturkreis gebunden. Obgleich es Franzosen gewesen sind, die dieser alten europäischen Richtung ihre moderne Form gegeben haben, so ist sie doch das geistige Erbgut vieler Nationen.

Warum war es gerade die Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die auf diese alten Traditionen zurückgriff? Warum erhob sich gerade zu jener Zeit die "Grundwelle", die der

europäischen Dichtung eine neue Richtung gab? Wir haben im Rahmen unserer Ausführungen versucht, einige literarhistorische Gründe zu geben. Eine erschöpfende Antwort würde noch andere Gebiete berücksichtigen müssen und so weit über den Rahmen dieser Abhandlung hinausgehen. Wir glauben jedoch, daß bei einer solchen Untersuchung zwei Gesichtspunkte sich als wesentlich erweisen werden.

Die industrielle Revolution des 19. Jahrhundert, die, wenn auch mit verschiedener Intensität, ganz Europa erfaßte, hat zur Massengesellschaft und damit zu einer Nivellierung des geistigen Lebens geführt. Menschen, die in einer derartigen Gesellschaft sich heimatlos fühlten, zogen sich deswegen in ihren "tour d'ivoire" zurück, bildeten esoterische Kreise, wahre verschworene Ordensgemeinschaften, in denen man von der Masse Distanz zu finden suchte. Man floh aus einer brutalen Wirklichkeit in die schönere Welt des Traumes.

Die neuen Massengesellschaften wurden durch die Parolen des modernen Nationalismus zusammengehalten, welche mit idealistischer Verbrämung das Aufgeben des Eigenlebens im Interesse der Volksgemeinschaft predigten. Wir haben gesehen, wie Rilke in den "Fünf Gesängen" schon im August 1914 vor dieser Entwicklung warnte. Die Symbolisten suchten daher nach einem Reich des Geistes, das keine Landesgrenzen kannte.

Wir haben in unserem Zusammenhang nur ein Symptom dieser Tendenz behandelt. Es ist bezeichnend, daß in der symbolistischen Dichtung zahlreiche deutsch-französische Wechselwirkungen sich ausprägten, obgleich die beiden Völker sich politisch jahrhundertlang so oft in bitterer Feindschaft gegenübergestanden haben.

Kein Geringerer als Goethe hat zum Ausdruck gebracht, was wir als das letzte Wort in dieser Frage ansehen können:

Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefordert werden.¹

¹Goethe, Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland, Schriften zur Kunst, Werke, Bd. 13, Artemis Verlag, Zürich 1954, S. 329.

BIBLIOGRAPHIE

- Albert, Henri, Novalis, Mercure de France, XVI 1895, S. 47 ff., Paris.
- _____, Lettres Allemandes, Mercure de France XXVII (Sept. 1898), S. 856 ff., Paris.
- _____, Novalis, Mercure de France, XXXIX, 3 (1901), S. 244, Paris.
- Allot, Victorian Prose, Penguin Book A 364, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1956.
- Alyn, Marc, Poètes du XVIIème siècle, Éditions J'ai lu, Paris, 1962.
- Angelloz, J.F., Rilke, Ed. Mercure de France, Paris 1952.
- Arnims Werke, I, Deutsches Verlagshaus Bong und Co., Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart (o.J.).
- Baudelaire, Charles, Les Fleurs du Mal, Éd. Variétés, Montréal, 1946.
- _____, Correspondance Générale, Bd. III, 1960 - Sept. 1961, Ed. Louis Conard, Paris, 1948.
- _____, Les paradis artificiels, Union Générale d'Éditeurs, Paris (o.J.).
- _____, Oeuvres, Éd. de la Pléiade, Paris, 1932.
- _____, Oeuvres Complètes, Bd. II, Curiosités Esthétiques, Bd. III, L'Art Romantique; Ed. Calman-Lévy, Paris (o.J.).
- Bowra, C.M., Rainer Maria Rilke, The Heritage of Symbolism, S. 56 ff., Schocken Books, New York, 1961.
- Brentano, Clemens, Ausgewählte Werke, Carl Hanser Verlag, München (o.J.).
- Carlyle, Thomas, Novalis, Carlyle's Critical and Miscellaneous Essays in five volumes, Bd. II, Chapman and Hall Ltd., London, 1899.
- de Chateaubriand, F.A., Atala, Éd. Ernest Flammarion, Paris, 1948.
- Chiari, Joseph, Symbolisme from Poe to Mallarmé, London, Rockcliff, 1956.

Collie, Michael, Laforque, Oliver and Boyd, Publishers,
Edinburgh and London, 1963.

Curtius, Ernst Robert, Stefan George im Gespräch, Kritische
Essays zur europäischen Literatur, Verlag Francke,
Bern 1954.

_____, George, Hofmannsthal und Calderon, Kritische
Essays zur europäischen Literatur, Verlag Francke,
Bern 1954.

Dédéyan, Charles, Rilke et la France (in 3 Bänden), Éd.
Sedes, Paris 1961.

Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten, in 6 Bänden,
Insel Verlag, Wiesbaden, 1953.

Duthie, Enid Lowry, L'influence du symbolisme français dans
le renouveau poétique de l'Allemagne, Librairie Ancienne
Honoré Champion, Paris, 1933.

Echtermeyer, Deutsche Gedichte, August Babel Verlag,
Düsseldorf, 1957.

Ford, B., From Donne to Marvell, Penguin Books A 325,
Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1956

Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik, rowohlts
deutsche enzyklopädie Nr. 25, Verlag Rowohlt, Hamburg,
1956.

George, Stefan, Werke (in 2 Bänden), Verlag Helmut Küpper
vormals Georg Bondi, München und Düsseldorf 1958.

_____, Tage und Taten, Band 17 der Gesamtausgabe der Werke,
2. Aufl., Verlag Georg Bondi, Berlin, 1925.

Gide, André, Journal, Bd. I, Éd. Gallimard, Paris 1943.

Goethes Werke, in 30 Bänden, Bd. 17: Der Triumph der Empfind-
samkeit, Bd. 19: Torquato Tasso, Wegweiser Verlag,
Berlin, 1923.

_____, Bd. 13, Schriften zur Kunst, Artemis Verlag, Zürich,
1954.

Gundolf, Friedrich, George, 3. Aufl., Verlag Georg Bondi,
Berlin 1930.

Grillparzer, Franz, Werke, Hanser Verlag, München 1950.

- Hederer, Edgar, Deutsche Dichtung des Barock, Hanser Verlag, München (o.J.).
- Heine, Heinrich, Sämtliche Werke in 12 Bänden, Band 9, Die romantische Schule, Berlin-Leipzig, Verlag von Th. Knauer Nachf. (o.J.).
- Henriot, Emile, La vie de Stéphane Mallarmé. Les maîtres de la littérature française, II, S. 244 ff., Le cercle du livre de France, Ottawa, 1957.
- Hocke, Gustav René, Manierismus in der Literatur, rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 82/83, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1959.
- Hoffmann, E.T.A., Sämtliche Werke in 14 Bänden (Serapions-Ausgabe), Band 1: Die Bergwerke zu Falun, Band 9: Prinzessin Brambilla, Verlag Walter de Gruyter und Co., Leipzig, 1922.
- _____, Kreisleriana, Bd. I der Gesammelten Werke, Atlantis Verlag, Zürich, 1946.
- Hofmannsthal, Hugo von, Gedichte und lyrische Dramen, Verlag S. Fischer, Frankfurt, 1952.
- Hölderlin, Friedrich, Werke, Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen (o.J.).
- Hugo, Victor, Oeuvres Poétiques Complètes, Éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1961.
- _____, Préface de Cromwell, Classiques Larousse, Librairie Larousse, Paris, 1949.
- Holthusen, Hans Egon, Rainer Maria Rilke, rowohlts monographien, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1958.
- Huizinga, Johan, Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel, rowohlts deutsche enzyklopädie Nr. 21, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1956.
- Hürlimann, Martin, Biographie von E.T.A. Hoffmann, Bd. I der Gesammelten Werke von E.T.A. Hoffmann, Atlantis Verlag, Zürich, 1946.
- Huysmans, Joris-Karl, À Rebours, Éd. Fasquelle, Paris (o.J.).
- Italian Verse, Penguin Books D 37, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1958.

- Kayser, Wolfgang, Das sprachliche Kunstwerk, 10. Aufl., Francke Verlag, Bern und München, 1964.
- _____, Die Klangmalerei bei Harsdörffer, Verlag Vandenhoeck und Rupprecht, Göttingen, 1962.
- Klages, Ludwig, Über Conrad Ferdinand Meyers Gedichte, In der Sammlung: Mensch und Erde, S. 100 ff., Verlag Alfred Kröner, Stuttgart (o.J.).
- Kleist, Heinrich von, Sämtliche Werke, Droemersch Verlagsanstalt, München, 1952.
- Kushner, Eva, Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, Éd. A.G. Nizet, Paris, 1961.
- Laforge, Jules, Oeuvres Complètes, Bd. II, 14. Aufl., Ed. du Mercure de France, Paris, 1921.
- Lanson, Gustave, Histoire de la littérature française, Librairie Hachette, Paris, 1963.
- Lehmann, Peter Lutz, Meditationen um Stefan George, Verlag Helmut Küpper, vormals Georg Bondi, Düsseldorf und München, 1965.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Sämtliche Werke, Verlag von Th. Knaur Nachf., Berlin, Leipzig (o.J.).
- Lorca, Penguin Poets D 51, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1960.
- Lowe, J.L., The Road to Xanadu, rev. edition, Constable and Co. Ltd., London, 1940.
- Maeterlinck, M., Théâtre, Bd. III, Bibliothèque Charpentier, Éd. Fasquelle, Paris, 1927.
- Mallarmé, Stéphane, Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Librairie Gallimard, Paris, 1945.
- _____, The Penguin Poets D 85, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1965.
- _____, Correspondance (1862-71), 6. Aufl., Librairie Gallimard, Paris, 1959.
- Mann, Otto, Deutsche Literaturgeschichte, Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh, 1964.
- Morice, Charles, La littérature de tout à l'heure, Éd. Perrin, Paris, 1889.

- Mörike, Eduard, Werke, Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Stuttgart und Tübingen, 1949.
- de Musset, Alfred, Poésies Nouvelles, Éd. Garnier Frères, Paris, 1950.
- Nietzsche, Friedrich, Werke in 2 Bänden, 8. Aufl., Verlag Alfred Kröner, Leipzig, 1930.
- Novalis, Die Dichtungen, Verlag Lambert-Schneider, Heidelberg, 1953. *)
- Ovide, Les Métamorphoses, 2 Bände, Éd. Garnier Frères, Paris, 1953.
- Paul, Jean, Werke, Bd. 49, Vorschule der Aesthetik, Verlag Gustav Hempel, Berlin (o.J.).
- Proust, Marcel, Du côté de chez Swann, Éd. Gallimard, Paris, 1954.
- Quintilianus, M. Fabius, Institutio Oratoria, London, William Heinemann; New York, G.P. Putnam's Sons, 1922.
- Raynaud, E., La mêlée symboliste, 3 Bände, Renaissance du Livre, Paris 1918-22.
- Reiners, Ludwig, Der ewige Brunnen, Verlag C.H. Beck, München, 1958.
- Rilke, Rainer Maria, Ausgewählte Werke, Insel Verlag, Wiesbaden, 1951.
- Rimbaud, Arthur, Oeuvres, Éd. Garnier Frères, Paris, 1960.
- Rodenbach, Georges, Oeuvres, Éd. Mercure de France, Paris, 1925.
- de Ronsard, Pierre, Oeuvres, Bd. III, Librairie Garnier Frères, Paris, 1923.
- Sachs-Villatte, Enzyklopädisches französisch-deutsches und deutsch-französisches Wörterbuch, Erster Teil: Französisch-Deutsch, Zweiter Teil: Deutsch-Französisch, Langenscheidt KG. Verlagsbuchhandlung, Berlin-Schöneberg, 1952.
- Schonauer, Franz, Stefan George, rowohlts monographien, Verlag Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1960.

- Schopenhauer, Arthur, Sämtliche Werke, 4 Bände, I, Über den Willen in der Natur, Eberhard Brockhaus Verlag, Wiesbaden, 1950.
- Schinz, Albert, Nineteenth Century French Readings, Vol. II, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1960.
- Spanish Verse, Penguin Poets D. 30, Printed by Richard Clay and Co., Suffolk, 1956, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex.
- Spenlé, Jean Édouard, Stefan George, Mercure de France, Juli-August 1928, S. 5 ff., Paris.
- de Staël, Mme., De l'Allemagne (extraits), Classiques Larousse, Librairie Larousse, Paris, 1935.
- Straßburg, Gottfried von, Tristan und Isolde, Deutsche National-Literatur, hrsg. von Joseph Kürschner, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart (o.J.).
- The Oxford Book of Spanish Verse, The Clarendon Press, Oxford, 1945.
- Tieck, Ludwig, Werke, Bd. II, Der Runenberg, Winkler Verlag, München, 1964.
- Valéry, Paul, Oeuvres, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, Paris, 1957-60.
- Villiers de L'Isle Adam, Axël, Éd. du vieux Colombier, Paris, 1960.
- Vordtriede, Werner, Novalis und die französischen Symbolisten, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963.
- Weymouth, Richard, On Euphuism, Anastatic reprint, University Library, University of Manitoba.
- Wilson, Edmund, Axel's Castle, Charles Scribner's Sons, New York, 1959.

*) Novalis Fragmente wurden den angeführten kritischen Werken von W. Vordtriede bzw. E.L. Duthie entnommen.