

Moderne Lyrik

Eine Auswahl
zur Einführung in das Verständnis
der lyrischen Dichtung

Von

Prof. Dr. Edmund von Sallwürf

Frankfurt a. Main und Berlin
Verlag von Moritz Diesterweg
1908

Einleitung.



Am Ende des 19. Jahrhunderts trat die deutsche Kunst mit aller Entschiedenheit in das Zeichen der Individualität. Philosophische Systeme, die in künstlerischer Form dargestellt wurden, hatten das Recht und die Pflicht der Persönlichkeit verkündet; die drängenden Zeitumstände taten das übrige, dem geistigen Arbeiter als kräftigste Waffe im erbitterten Kampf ums Dasein die Macht der Individualität erscheinen zu lassen, und Künstler von ausgesprochener Eigenart besiegten durch befremdliche, erstaunliche und bewundernswerte Werke den Widerstand des Publikums. Dies gewöhnte sich nicht nur an das Neue, sondern lernte die Selbständigkeit als hervorragende Tugend des Künstlers schätzen. So begann auf allen Gebieten der Kunst ein buntes, oft seltsames Spiel mit ungewohnten Ausdrucksmitteln und natürlich auch ein oft gesuchtes Betonen des Unerhörten.

In der Lyrik erklangen neue Töne hauptsächlich als Protest gegen geistlose Glätte des Ausdrucks oder unwahre Altertümelei; einer blutlosen Nachbeterei klassischer Muster wurde ebenso erbittert der Krieg erklärt wie dem süßlichen Geleier in der Art einer posierenden Romantik. Dagegen sollte Wahrheit und Echtheit den Ruhm der Dichtung aus-

machen, deren Form sich dem Inhalt aufs natürlichste anschmiegte. Daß es bei dem Ringen um diese neue Kunst ohne Mißgriffe abgegangen wäre, wer wollte das behaupten? Im Gegenteil vernahm man oft Klänge, die Zweifel darüber aufkommen ließen, ob mehr als nur Verblüffung des Publikums damit beabsichtigt sei. Auf der andern Seite aber arbeiteten echte, große Künstler an einer Vertiefung des lyrischen Ausdruckes mit heiligem Ernst und schufen eine Sprache, die in der Feinheit der Wiedergabe von Stimmungen und Empfindungen zu keiner Zeit übertroffen worden ist.

Trotzdem vielfach ein gewaltsames Stürmen von seiten der Neuerer beobachtet wurde, war die Bewegung doch keineswegs unvermittelt aufgetreten. Die Entwicklung der bildenden Kunst, mag sie mit dem Pinsel, dem Meißel oder dem Wort wirken, vollzog sich vielmehr im Laufe des Jahrhunderts in der Richtung auf den Realismus hin und fand in den achtziger Jahren einen vorläufigen Abschluß wenigstens durch die Trennung zwischen den Anhängern der geltenden und der einer neuen Kunst. Wie sich die Malerei einem eindringlicheren Studium der Natur widmete und so zu neuen Anschauungen mit neuen Ausdrucksmitteln gelangte, vertiefte auch die Dichtung ihre Beobachtung des Menschen und der ihn umgebenden Natur, indem sie die Vorgänge in der Seele sorgsam betrachtete und für neue Empfindungen (Sensationen) neue Darstellungsmittel suchte. Die Fortschritte der Psychologie auf naturwissenschaftlichem Boden hatten das Interesse an scharfer Zerlegung von Seelenzuständen wachgerufen, und künstlerische Anwendung fand dies in erster Linie bei den Franzosen, von denen Charles Baudelaire und Paul Verlaine einen entscheidenden Einfluß auf die junge Generation deutscher Lyriker aus-

übten. Hatte Baudelaire (1821—1867, geboren und gestorben zu Paris) den sogenannten Stil der Dekadenz entwickelt, der die feinsten Schattierungen im Seelenleben einer bis ins äußerste verfeinerten Kultur wiederzugeben trachtete und in der Schilderung selbst krankhafter Nervenreizungen bis an die Grenze des Darstellbaren ging, so machte der einfacher empfindende Verlaine (1844—1896) seine im Elend zermürbte Seele zum Gegenstand unmittelbarer Anschauung. Dafür fand er unendlich weiche, schmiegsame Worte, die in melodischem Gesange seine flüchtigen Stimmungen festhielten. Beiden glückte es, die Kluft zwischen dem Ding und dem Wort durch eine lustige Brücke nüancierender Bezeichnungen zu überbauen, wodurch sie viele kühnen, aber wirkungsvollen Neuerungen in ihre Sprache einführten. An der Übertragung ihrer Poesien haben sich manche unsrer ersten Lyriker im sprachlichen Ausdruck so geschult, daß man in den beiden Franzosen ihre Meister sehen kann.

Waren nun auch im Beginn der neuen Literatur fremdländische Einflüsse auf allen Gebieten ohne Zweifel von starker Wirkung, so fand man sich doch bald in eine eigene, nationale Richtung und brauchte nur da wieder anzufangen, wo Goethe die goldenen Fäden des Liedes hatte aus den Händen gleiten lassen. In seiner Lyrik, die eine ganze Welt umspannte, lag die derbe Kraft des Volksliedes wie die subtile Feinheit der Gedankendichtung und die Süßigkeit des Liebesgesanges ausgebreitet. Sprachlich hatte Goethe alles hinter sich gelassen, was mit ihm in Wettbewerb trat; in der Entwicklung der Romantik war er ein selbstsicherer Beobachter geblieben, der immerhin das Gute nahm, wo er es fand. Aber er hatte auch das Verhältnis zur Natur so innig gestaltet, daß er mit ihr eins

wurde und sich in jede leise Stimmung der ihn umgebenden unbeseelten Welt hineinempfinden konnte. So trägt auch seine Sprache den Stempel des Sinnbildlichen, indem er die Grenzen des Ausdruckes, der für ein Ding spezifisch ist, durch Anlehen bei andern Gebieten erweiterte. Der übertragene Wortgebrauch ist bei ihm oft in kühnster Neubildung zu beobachten, aber die Sicherheit in der Sprache gewinnt er dadurch, daß er den bildlichen Ausdruck seelisch vertieft. So wie er hat noch kein Dichter die Erscheinungswelt in sich selbst widergespiegelt und sich zu eigen gemacht. Deshalb hat auch keiner so klar das Wesen seiner Empfindungen darzustellen vermocht wie er. Die Platttheit der allgemeinen Kunstauffassung, gegen die man in den achtziger Jahren Sturm lief, beruht, kurz gesagt, auf der Abkehr von Goethe und von der Wahrhaftigkeit seines künstlerischen Wesens, und deshalb ist es kein Zufall, daß die Beschäftigung mit dem Niebezwungenen, Unerföpflichem nach der Revolution in der Literatur mit besonderem Eifer wieder aufgenommen wurde. Der Anstoß von Seiten der feinsinnigen Künstler Frankreichs hatte dem jungen Geschlecht wieder die Augen geöffnet, aber was dies vor sich sah, war ein deutscher Garten, in dem reife Früchte lockten.

Es wäre indes ein Irrtum, zu glauben, die neue Kunst hätte sich nach einem Programm entwickelt; ein solches lag wohl in der Luft und wurde auch proklamiert, aber die „Rückkehr zur Natürlichkeit“ vollzog sich im genialen Empfinden ursprünglicher Dichter von selbst. Ihnen allen voran in seiner kraftvollen Individualität und in der vollendeten Durchführung der realistischen Kunstform geht Detlev von Liliencron, von dem aus man gewöhnlich die neuere Lyrik datiert.

Mit dem scharfen Auge des Offiziers beobachtet er die Dinge selbst und ihre Bedeutung innerhalb ihrer Umgebung. Deshalb gliedert sich ihm ein Ganzes, eine Landschaft, ein Ereignis, ein Empfinden in die zusammensetzenden Teile. Fügt er diese aber zu einer künstlerischen Einheit wieder zusammen, so stellt er sie der Reihe nach so auf, daß sich eine Notwendigkeit dieser Reihenfolge ergibt und der Leser das Bild in vollster Klarheit vor Augen hat. Um diese Wirkung zu erzielen, verzichtet er zuweilen geradezu darauf, verbindende Worte zu gebrauchen, und nennt nur die Teile, die den Eindruck hervorbringen, fast in der Art eines Verzeichnisses. Damit ist eine verblüffende Energie des Ausdruckes erreicht, ein beispielloses Vereinfachen des sprachlichen Gestaltens; alles Schemenhafte, Sentimentale fällt weg zugunsten des Wesentlichen. Wo dies Prinzip mit Meisterschaft durchgeführt ist (etwa in „Die Musik kommt“ oder „Ich liebe dich“), erweist es sich als ein entschiedener Fortschritt in der lyrischen Technik; wo es dagegen zur Manier ausartet, was auch bei Liliencron und noch mehr bei seinen Nachahmern vorkommt, hört die Poesie auf. Nur ein auserlesener Geschmack und eine abgeklärte Sicherheit in der Wahl des treffenden Ausdruckes lassen dies Mittel der Technik unbedenklich erscheinen. Über beides verfügt der große Künstler Liliencron. Er tastet nie zag an den Gegenständen, sondern packt sie mit entschlossenem Griff an. Dann ist er von einer herzerfrischenden Ursprünglichkeit, die zuweilen zum fetten Draufgängertum, zuweilen allerdings auch zu burlesker Übertreibung werden kann. Nie aber vernachlässigt der Dichter die äußere Form, die Sprache an sich, sondern bleibt auch hier sparsam, aufs Wesentliche gerichtet; so wird er mit seinen wundervollen

Gaben und den Mängeln, die nur aus diesen entstehen, für den ersten Lyriker der neuen Generation gelten dürfen.

Mit Liliencron in mancher Hinsicht verwandt ist Otto Julius Bierbaum. Da er bei einem reichlichen Maß urwüchsiger Begabung doch mehr bewußt schaffender Techniker als dieser ist, so überbietet er vielfach Liliencron im gewollt Burschikosen, aber er findet auch wieder weichere, singendere Töne in der reinen Stimmungslirik. Bei ihm mischt sich in sonderbarer Weise ein unverbildetes Naturtalent mit literarischer Reflexion; deshalb umfaßt seine Dichtung einen viel weiteren Kreis von Stimmungen als die der meisten Neueren. Im elegischen, naiven Lied ist er voller Innigkeit; hier kann er sich ganz dem süßesten Zauber der Schönheit hingeben, selbst wenn er bewußt nach früheren Mustern stilisiert. Ein völlig anderer ist er in seinen koketten, leichtfertigen und graziösen Brettliedern und wiederum in den Gedankendichtungen, wo er sich mit den Symbolisten berührt. Eigen ist ihm eine durchaus gegenständliche Phantasie, die das Verschwommene nicht liebt und in großgeschauten Bildern klare Anschauung gibt.

Der Realismus, der gesunde Blick für das Wirkliche verbindet mit beiden Dichtern den Niederdeutschen Gustav Falke, der doch auch wieder gegenüber Liliencrons scharfumrissener, ausgesprochener Reckenhaftigkeit und rückhaltloser Schärfe sanfter, weiche Schönheit bevorzugt und gegenüber der sprunghaften, bewußten Kunst Bierbaums auf dem festen Boden eines gleichmäßigen Empfindens ruht. Diese gelassene Sicherheit ist es, der wir uns willig gefangen geben; es ist aber auch der blühende Reichtum seiner Dichtung, der uns wohl tut, weil wir daraus auf die natürliche und echte Kraft des Dichters schließen. In der

sinnigen, gemütvollen Art hat ihn mit seinen reifsten Liedern Ludwig Jacobowsky erreicht, der allerdings als ein in sich nicht zur vollen Klärung gelangter Dichtercharakter früh starb, und Hugo Salus, der hellen Auges die Schönheit des Lebens betrachtet und in klangvollen Versen preist.

Die genannten Dichter sind in erster Linie ausübende Künstler, deren beste Leistungen natürlicher Lust an der Darstellung, am Gesang entspringen. Man kann sie in diesem Sinn als naiv schaffende Meister bezeichnen, ohne zu verkennen, daß sie alle — am wenigsten allerdings Liliencron — innerhalb der literarischen Bewegung der Zeit auch literarischen Einflüssen zugänglich und unterworfen waren. Aber es fehlt ihnen das Programmatische in der Entwicklung, das bewußt auf eine neue Kunstform Hinzielende. Hiermit treten sie in scharfen Gegensatz zu einer Reihe von neueren Dichtern, die entweder mit ihrer Dichtung etwas beweisen wollten, wie Arno Holz, oder sich außerhalb jeder Schule stellten und eine Beziehung zu den poetischen Ideen der Gegenwart ablehnen, wie die Dichter der „Blätter für die Kunst“.

Arno Holz hat das Wort von der Revolution der Lyrik in die Welt gerufen. Er erklärt, die Verse auch der Allerjüngsten unterschieden sich in ihrer Struktur in nichts von den Versen, wie sie vor hundert Jahren schon Goethe gekannt, wie sie bereits das Mittelalter, ja, wenn man wolle, die Antike skandiert habe. Eine gewisse Musik durch Worte, ein Rhythmus, der sich seiner selbst freue, sei der Selbstzweck der Lyrik bis jetzt gewesen. Demgegenüber verzichte die neue Lyrik auf diese Musik als Selbstzweck und werde rein formal durch den Rhythmus dessen getragen,

was durch ihn zum Ausdruck ringe. Während also früher die Worte zum Zweck rhythmischer Gestaltung eines Verses auf ihren natürlichen Wert hätten verzichten müssen, belasse die neue Lyrik ihnen diesen Eigenwert. Es gelte, Worte als Selbstzweck so zu Wortverbindungen zu komponieren, daß das, was an Naturbewertungen zum Ausdruck kommen solle, Klang und Bewegungsrhythmus habe.

Sehen wir davon ab, daß schon vor Erscheinen von des Dichters „Revolution der Lyrik“ (1898) die rein formelle Seite der Lyrik über die Technik früherer Zeit hinausgegangen ist, so fragt es sich, ob die neue Theorie fruchtbar erscheint. Nicht den Rhythmus der Form, den melodischen Schritt kunstvoll gefügter Worte, nicht die auf die Sinne wirkende Musik der Sprache verlangt er, sondern den Rhythmus der Sache selbst, zu deren Darstellung die Worte behilflich sind. Rhythmus kann danach nur die Schwingung der Seele sein, die sich dem Eindruck der im Gedicht behandelten Stoffe hingibt, und insofern steckt also im Gegenstand, nicht in der Form der Rhythmus des Gedichtes. Auf den Reiz der Versgestaltung verzichtet der Dichter, denn jeder Vers ist bei ihm nur wegen seines sachlichen Inhaltes in sich abgeschlossen, nicht aus architektonischen Rücksichten. Was dann ein ganzes Gedicht einschließt, ist ein Sinneseindruck, der in uns weiterwirken soll, eine Impression, und insofern fügt sich diese Theorie der Lyrik der allgemeinen Lehre des Dichters vom „konsequenten Naturalismus“ folgerichtig an. Aber es muß geleugnet werden, daß die Eindrücke, die Holz in uns erwecken will, an irgendeine Gestaltung der Form gebunden seien, speziell daß sie verloren wären, wenn sie in den Weisen früherer Dichter vor unser Auge gestellt würden; und es muß ferner ge-

leugnet werden, daß die strikte Befolgung seiner Theorie die Verheißung des Erfolges in sich trage. Wenn auch manche Gedichte des „Phantafus“ eine vollendete Impression erwecken und für die Kunstform sprechen, in der sie erscheinen, sind doch manch andre wenig mehr als Zusammenfügungen von Sinneseindrücken, ohne sich zum Gedicht zusammenzuschließen. Nachfolge hat Holz deshalb hierin wenig gefunden, und, was zu betonen ist, das Beste, was er gedichtet hat, liegt vor der neuen Kunstform. Es zeichnet sich gerade durch klangvollen Vortrag aus, was wir bei einem Verehrer Geibels nicht erstaunlich finden werden.

Als einen vorwiegend durch die Kraft des Gedankens, durch Reflexion wirkenden Dichter darf man Richard Dehmel hier nennen, der jedoch in seiner Art sich wenig mit Holz berührt. Er drängt nach einem wirkungsvollen, gültigen Ausdruck dunkler, quälender Empfindungen und ist deshalb selten rein lyrisch. Andererseits, da die Quelle seiner Dichtung das Herz ist, sind seine Verse wieder weit entfernt von einer blutleeren Phantastik, wie sie heutzutage vielfach als letzte Verfeinerung der Lyrik gepriesen wird. Er ist in erster Linie bewußt schaffender Künstler, vor dessen großem Ernst sich der Verstand gern beugt, wenn auch nur selten die Seele in ihren Tiefen gepackt zusammenschauert.

Eine in sich völlig abgeschlossene Gruppe von Dichtern nennt man nach der von ihnen ausgehenden Publikation den Kreis der „Blätter für die Kunst“; es ist dies eine Zeitschrift, die zuerst nur für Eingeweihte gedruckt wurde und dem Publikum nicht zugänglich war. Nachdem aber die darin vertretenen künstlerischen Absichten an Boden

gewonnen und sich auch bei Fernstehenden Achtung erworben hatten, traten die Künstler mit einer „Auslese aus den Jahren 1892—1898“ und einer „Auslese aus den Jahren 1898—1904“ hervor, zwei Büchern, die ein klares Urteil über die Bestrebungen des Kreises zulassen.

Im Gegensatz zur naturalistischen Schule will diese „eine geistige Kunst auf Grund der neuen Fühlweise und Macht, eine Kunst für die Kunst“. Mit ihrem Idealismus wendet sie sich also nur an Ausgewählte und lehnt es ab, etwa das Volk durch eine neue Kunstweise bekehren oder belehren zu wollen. Gegen die Erfindung von Geschichten, gegen Betrachtung und gegen Unterhaltung setzt dieser Kreis Wiedergabe von Stimmungen, Darstellung und Eindruck. Diese vornehme Art möchte gegen das unvornehme Geräusch des Tages der Schönheit und dem Geschmack wieder zum Siege verhelfen durch eine Kunst „aus der Anschauungsfreude, aus Raufsch und Klang und Sonne“. Dabei ist nun nicht zu verkennen, daß es sich hier wesentlich um fremdländische Einflüsse handelt: man wollte vom Romanischen die Klarheit, Weite und Sonnigkeit, vom Italischen zur Tiefe das Licht gewinnen und aus Hellas „die Freude des Lebens, die Schönheit der Luft, die Worte, die Schritte, das Maß“. So ist also diese Kunst eine sehr fein überlegte; man tadelte an ihr „das stete Fehlen der äußersten Schärfe, das häufige Andeuten, das spröde Nicht-ganz-erkennen-laffen“ und fand dies auch in der streng abgewogenen Verwendung der Wörter, wobei Fremdwörter auch für theoretische Erörterung ausgeschlossen sind. In dieser Manier hat sich mit der Zeit manches gebessert; es ist, vielleicht auf Kosten der vornehmen Selbständigkeit, mehr Bewegung in diese Kunst gekommen, aber der Gesamtcharakter bleibt

doch ein weltfremder, dem die germanische Kraft fehlt. Vieles ist auch dem wohlgeübten und denkenden Leser ewig dunkel wie ein Mysterium, und man wird gegenüber der Selbstsicherheit dieser Künstler, die die große Masse von sich abwehren, in der teilweise unverständlichen Verhaltenheit der Darstellung einen klaren Mangel an bildwirkender Anschaulichkeit feststellen dürfen. Andererseits aber ist manchen dieser Gedichte eine überwältigende Tiefe eigen, und manche kleiden sich in das mythische Gewand einer so edlen Schönheit, daß das Herz ihrem Zauber lange betroffen nachsinnt. Der Führer dieser Bewegung ist Stephan George, der bekannteste Dichter Hugo von Hofmannsthal. Die Strenge der Kunstauffassung hält George wie mit priesterlichen Händen fest; er überwindet aber auch öfters die Dunkelheiten nicht und erscheint in seinen Ansichten mehr befangen, als daß er sie siegreich zum Ziel durchführte; Hofmannsthal ist mehr vermittelnd und unstreitig der ursprünglichere Dichter, der die Form zum Werkzeug macht, nicht aber ihr dient, wie das bei mehreren Dichtern des Kreises der Fall ist.

Gegenüber diesen Dichtern, die durch eine gemeinsame Kunstanschauung miteinander verbunden erscheinen, stehen andre außerhalb einer bestimmten, leitenden Idee. Da ist in erster Linie Georg Busse-Palma zu nennen, einer der kraftvollsten Sängere unserer Tage, der neben Gedichten von geringerer Eigenart solche gesungen hat, die als schlechthin vollendet zu bezeichnen sind. Auch Albert Geiger hat sich durch feinsinnige, formschöne Lieder voll echten Gefühls den Namen eines äußerst vornehmen, ernstesten Künstlers erworben.

Geht seine dichterische Neigung auf den Spuren des

romantischen Geistes, so ist Richard Schaukals verträumte, sehnsuchtsvolle und wehmütige Dichtung nur aus der Anrast des modernen Lebens zu verstehen. Er ist in der rauhen Wirklichkeit nicht heimisch und gestaltet sich seine Welt der Stille aus seltsamen Empfindungen, die ihn aus dem Getriebe des Daseins fliehen heißen, während sein ganzes Wesen sich doch erst aus der Rastlosigkeit der modernen Überkultur verstehen läßt und sie widerspiegelt. Er ist, wie Verlaine, ein Sohn der Zeit und ihr Opfer, aber seine Schmerzen lösen sich in weiche, melancholische Trauer aus, und seine Verse sind ergreifend in ihrer einsamen Schönheit.

~~~~~

Eine bedeutsame Rolle in der neueren Lyrik spielen die Frauen, die im Fortschreiten des modernen Geistes zu einer weit höheren Auffassung der Dichtung und damit zu hervorragenden eigenen Leistungen emporgestiegen sind. Erwartete man früher von weiblichem Munde weiche, hingebende Lieder, denen eine gewisse Kraftlosigkeit ihre Eigenart verlieh, so erklingen heute ganz andre Gesänge, die in der leidenschaftlichen Sprache einer von langem Druck befreiten Seele von neuen Zielen und neuem Stolz erzählen. Es ist ja nicht zu leugnen, daß eine große Zahl von Dichterinnen das Maß der Schönheit weit hinter sich gelassen und in Übertreibungen unerfreulicher Art einen unedlen Ruhm gefunden hat; aber hierin erkennt man un schwer die Gegenwirkung auf den langen Druck, den Geschmack und Neigung des Publikums auf die weibliche Dichtung ausgeübt hat. Als dann in unsern Tagen sich die Individualität besonders in der Kunst überall aufs

mächtigste zu regen und zu entfalten begann, griffen die zielbewußten Dichterinnen freudig nach ihrem Erbe und stellten das Leben und Weben der zu selbstbewußter Kraft und Sicherheit erwachten weiblichen Seele dar. Bei der Leichtigkeit der Produktion, über die so oft die Frauen verfügen, drängten sich zu Beginn dieser Bewegung viele auf die Höhen des Parnasses, aber nur wenige waren aus-erwählt.

In klassischer Tradition, in einer Atmosphäre von feinsinnigster Gelehrsamkeit aufgewachsen, hat die Tochter des schwäbischen Dichters Hermann Kurz, Solde Kurz, in ihrem ersten Gedichtband goldene Früchte in goldener Schale dargeboten. Ihr tiefes, leidenschaftliches, hinreißendes Empfinden flutet durch kristallklare Worte dahin, die in einer edlen Schönheit leuchten. Rhythmus und Klang vereinen sich bei ihr zu klassischer Vollendung; nicht in den engen Kreisen des Herzens, das nur sich selber kennt, ruht ihre Dichtung, vielmehr umspannt diese eine ganze Welt, in der sich Tag und Nacht, Leben und Tod zum Reigen die Hände geben. Ihrem Gesamtcharakter nach wurzelt sie im Klassizismus, und die Heimat ihres Geistes sind die leuchtenden Tage der Renaissance.

Nach dieser Seite ist Ricarda Huch mit ihr verwandt, die durch gelehrte und geschmackvolle Darstellung der deutschen romantischen Dichtung sich einen guten Namen gemacht hat. Sie handhabt meisterlich die Sprache und geht mit ihrem scharfen Verstand gerade auf das Wesentliche hin. Dadurch gewinnt sie an Kürze und Klarheit des Ausdruckes, ohne die Schönheit zu verletzen. Ihre Stoffe liegen oft in vergangenen Zeiten, aber auch das zeitlose Lied reiner Empfindung gelingt ihr wunderbar. Sie



hat gegenüber Iſolde Kurz mehr Härte, mehr Herbigkeit, aber nicht weniger Kunst als diese.

Mit ihrem ganzen Denken und Fühlen in der Gegenwart steht Maria Janitschek. In ihrer Seele glühen Leidenschaften für alles Große, wenn es wahr und echt ist. Sie tritt nie halb für eine Sache ein, sondern treibt sie bis in ihre letzten Wirkungen, um ihre künstlerische Absicht durchzusetzen. Infolgedessen zeigen ihre Gedichte vielfach eine überraschende Kühnheit und eine oft großartige Phantastik. Gegenüber den hymnenartigen Gesängen weiß die Dichterin aber auch harmlose, kindlich fromme Lieder zu singen. Denn aus einer Stimmung, die man am besten wohl mit Heimweh bezeichnen könnte, sind ihre Dichtungen ohne Ausnahme entstanden, aus einem Heimweh nach schöneren, besseren Zeiten, nach Jugendfrieden und nach einer Vollendung in heiliger Schönheit. In der Form ist Maria Janitschek sehr sorgfältig, aber sie meistert sie auch mit künstlerischer Freiheit. Die klassische Ruhe und Verhalteneheit von Iſolde Kurz und die objektivierende Gegenständlichkeit von Ricarda Huch sind ihr nicht so sehr eigen wie eine feurige, brennende Leidenschaftlichkeit und eine hinreißende Beredsamkeit. Infolgedessen ist sie wohl auch mehr der Kritik ausgesetzt, die aber in Lob und Tadel dem Ernst ihrer künstlerischen Persönlichkeit volle Ehre angedeihen läßt.

Zuletzt nennen wir Hedwig Lachmann, die, durch Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen gebildet, mit ihrem Gedichtband „Im Bild“ sich als eine feinsinnige, reife Künstlerin erweist.

Die lebendig aufkeimende neue Kunst hat im Anfang mannigfache Angriffe erfahren; gerade das Hervorkehren der eigenen Individualität war es, was die stärksten und eigenartigsten Talente einem geistlosen und wohlfeilen Spott aussetzte. Auf der andern Seite fehlte und fehlt es aber auch nicht an tatkräftiger Unterstützung neuer Bestrebungen durch angesehenere Zeitschriften und Verleger, und heute dürfen wir mit Genugtuung aussprechen, daß die moderne Lyrik wieder eine Stätte in der deutschen Familie findet. Allerdings ist die Erscheinungsweise eine andre. Der Geschmack, der Lyrik in kleinen Bändchen mit Goldschnitt, womöglich mit Illustrationen, dem meistens weiblichen Publikum anbot, ist überwunden. Dafür hat sich die neue Buchtechnik der lyrischen Dichtung liebevoll angenommen und Ausgaben von vollendeter Schönheit geschaffen, die jetzt meist nur in der typographischen Ausstattung hervorragen, während der sogenannte Buchschmuck nach einer Periode der Unerfättlichkeit in bescheidene Grenzen zurückgedrängt ist. Man hat also jetzt einen Stil gefunden, der in vornehmer Art ein Gedicht auch äußerlich zur Wirkung bringt, und die erfreuliche Verbreitung dieser neuen Dichtung geht nicht zuletzt auf die würdige Darbietung zurück, die aus Form und Inhalt ein harmonisch abgestimmtes Ganze herzustellen trachtet.

Die vorliegende Auswahl stellt den Versuch dar, aus der kaum übersehbaren Literatur moderner Lyrik solche Proben zu geben, daß daraus in den wichtigsten Umrissen ein Bild vom Charakter der heutigen Lieddichtung entsteht. Wenn dabei die Rücksicht auf das Schöne vor der auf das Bezeichnende überwog, so mußte manches fallen, was man vom sachlichen Standpunkt aus ungern vermißt. Aber die

Zwecke dieser Ausgabe legen Beschränkungen auf, über die der Herausgeber sich nicht hinwegsetzen durfte. Deshalb wurde auf Menge und Vollständigkeit von vornherein verzichtet; das Gebotene dagegen sollte einen klaren Einblick in das Wesen der modernen Lyrik und die Eigenart der einzelnen Dichter gewähren. Diesem Zweck dienen ausschließlich die Anmerkungen.



### Otto Julius Bierbaum

wurde am 28. Juni 1865 zu Grünberg in Schlesien geboren und lebt zu Pasing bei München.

„Irrgarten der Liebe. Verliebte, launenhafte und moralische Lieder, Gedichte und Sprüche aus den Jahren 1855 bis 1900.“ Mit Leisten und Schlußstücken geschmückt von Heinrich Vogeler. Im Verlag der „Insel“ bei Schuster & Löffler. Berlin und Leipzig, Frühjahr 1901.

#### Froh und fromm.

Blauer Himmel und weiße Blüten,  
 ein göttliches Begüten  
 liegt über aller Welt;  
 es ist ein himmlisch Hüten,  
 das uns in Armen hält.  
 Weiß nicht, wohin mich's leite,  
 weiß nicht, wohin ich schreite,  
 mein Herz ist wohl bestellt:  
 ich wandre in die Weite,  
 wohin es Gott gefällt.

Der hat mit tausend Blüten  
 mir meinen Weg erhellt.

