

Marburger akademische Reden Nr. 29

Eduard Wechsler

Paul Verlaine

Seine Kunst und sein Glaube

Marburg

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung

1914

PO
2466
W429
1914



Marburger akademische Reden Nr. 29

Eduard Wechßler

Paul Verlaine

Seine Kunst und sein Glaube

Marburg

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung

1914

PQ
2466
W429
1914

Paul Verlaine

(1844—96)

Seine Kunst und sein Glaube.

Rede an des Kaisers Geburtstag

von

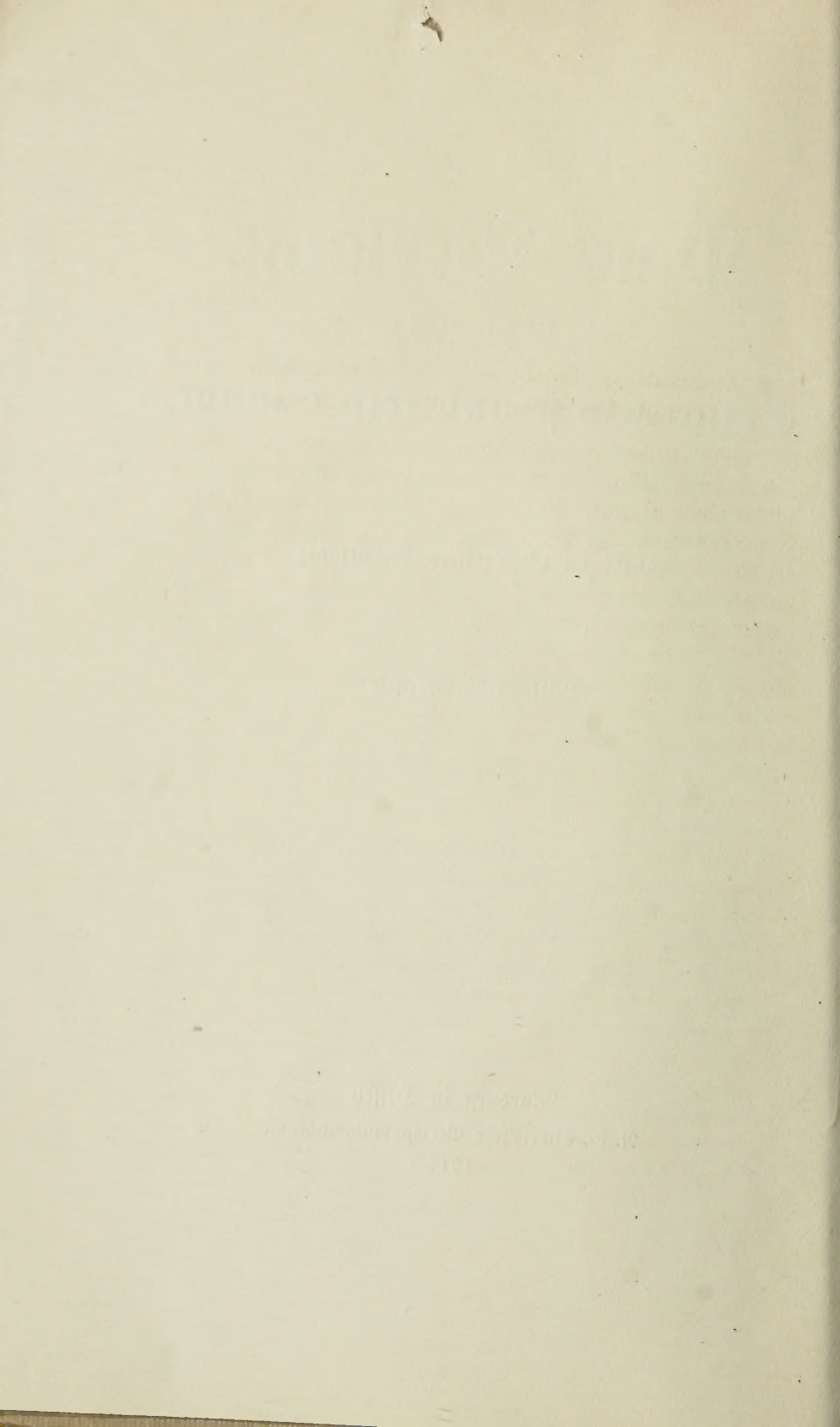
Eduard Wechsler



Marburg in Hessen

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung

1914



Hochansehnliche Festversammlung! Verehrte Gäste!

Hochgeschätzte Kollegen! Liebe Kommilitonen!

Unsere Hochschule begeht heute den Geburtstag ihres Königs und Kaisers. Dieses Fest bleibt nicht eingeschränkt auf den Kreis der fürstlichen Familie. Jeder Preuße, jeder Bürger eines deutschen Landesteils, jeder Deutsche draußen über dem Weltmeer wird sich bei diesem Geburtsfest als ein Angehöriger fühlen, wosfern er in der sichtbaren Lebenseinheit des verehrten Monarchen die geistige Einheit des deutschen Vaterlandes hochschätzt und heilig hält.

Wir Lehrer der jungerblühten Hochschule Philipps von Hessen, die wir der Wissenschaft dienen und damit dem Staatsganzen, wir erkennen das Recht und wir erfüllen freudig die Pflicht, am Geburtstag des Mannes, dem vor andern für das Gedeihen des engeren und weiteren Vaterlandes die hohe Verantwortung zufällt, unserer treuen Liebe und Verehrung auch öffentlich Ausdruck zu geben.

Nur selten ist es dem akademischen Lehrer vergönnt, aus der stillen Arbeit in Hörsaal und Seminar, in Laboratorium oder Klinik hinauszutreten wie heute und in festlicher Versammlung an die staatlichen und städtischen Behörden, an die Kollegen und Studierenden auch der andern Fakultäten das Wort zu richten. Da mag es sich geziemen, aus dem Gebiete der eigenen Forschung über neuere Ziele und Wege zu sprechen, über Richtlinien und Arbeitsweisen. Oder man könnte daran denken, einen einzelnen Gegenstand der Anschauung nahe zu bringen, welcher uns zwingt, auf anziehende wissenschaftliche Fragen von tieferer Bedeutung, ob auch in Kürze, einzugehen. In beiden Fällen kann sich uns das wertvolle Bewußtsein erneuern, daß wir alle, ob wir von

der christlichen Religionswissenschaft oder von göttlichem und menschlichem Recht, vom Naturgeschehen oder von der Geschichte der Menschheit unsere engeren Aufgaben ableiten, doch gemeinsam das eine Ziel allumfassender Erkenntnis von Welt und Leben im Auge halten.

Heute ist der Wissenschaft von Sprache und Literatur der romanischen Völker die Ehre zugefallen, den Redner zu stellen. Und dieses Lehrfach legt seinem Vertreter die zweite Möglichkeit näher. Über einen Liederdichter des jüngsten Frankreich will ich zu Ihnen sprechen, der unserer germanischen Gemütsart näher steht als der großen Mehrzahl seiner eigenen Landsleute. Denn dieser Poet hat sich in seinen besten Schöpfungen freigehalten von jener uralten, gallisch-römischen Kunst der schönen Rede, von jener großartigen Gebärde, die mit wohlberechneten Mitteln bezaubern und hinreißen will.

Der Wortsinn dieser Lieder ist oftmals vieldeutig und absichtlich dunkel: er entbehrt der logischen Gedankenklarheit, die der französische Geist von seinen Dichtern bis dahin immer verlangt und nahezu immer empfangen hat. Niemand kann hoffen, sich dieser Lieder harmlos ohne Vorbereitung zu freuen. Hier gibt es kein Genießen ohne Verstehen. Nur aus dem Lebensgefühl und dem höchst persönlichen Künstlertum ihres Schöpfers wird dieses Lebenswerk durchsichtig und deutlich. Dabei hat die ernsthafte wissenschaftliche Arbeit an den zahlreichen Fragen, die Mensch und Künstler uns aufgeben, kaum erst begonnen.

Berühmte Kunstrichter des heutigen Frankreich, Anatole France und Jules Lemaitre mit andern, haben sich gefragt, ob die Unklarheit dieser erstaunlichen Lieder mehr einem Unvermögen oder einem gezierten närrischen Wesen solle zugeschrieben werden. Aber es bleibt die Tatsache bestehen, daß dieser vielgeschmähte und oft verlachte Sänger auf einige der besten Lyriker des nachgeborenen Geschlechts in Frankreich wie in Deutschland als bewundertes Vorbild nachhaltig eingewirkt hat. Und bei uns haben sich überdies viele in edlem Wettstreit um die Verdeutschung seiner schönsten Lieder bemüht.

Gründe genug, die mir anraten, das Lebenswerk dieses Franzosen Ihnen nahezubringen. Ich handle von Paul Verlaine, seiner Kunst und seinem Glauben.

Paul-Marie Verlaine wurde geboren in Metz im Jahre 1844 als einziges Kind eines französischen Pionierhauptmanns. Der Vater Verlaine, Sohn eines Notars, stammte aus einer früher bäuerlichen Familie, die in dem Städtchen Vertrix und Umgegend zu Hause war, in der belgischen Provinz Luxemburg. Die Mutter und deren Verwandte hatten ihre Heimat in Sampour, östlich von Arras, im Pas-de-Calais. Wallonisches und flandrisches Blut hatte sich in dem Sohne vereinigt, der zeitlebens als Nordfranzose fühlte und die Herkunft aus uraltem keltisch-germanischem Grenzgebiet auch in seiner Kunst niemals verleugnen konnte.

Paul-Marie Verlaine zählte sieben Jahre, als der Vater den Abschied nahm und mit Gattin und Kind nach der Hauptstadt übersiedelte. In Paris besuchte er von jetzt ab die Schule. Aber mehr als der Unterricht fesselten bald den heranwachsenden Jüngling Konzerte, Gemäldeausstellungen, die Auslagen alter Bücher auf den Mauern der Seineufer, und später im Kaffeehaus endlose Gespräche über künstlerische Fragen und Dinge. Sechzehnjährig, noch als Schüler, versuchte er sich mit Ernst und Erfolg in lyrischen und dramatischen Versen. Zugleich trat er in nahen Verkehr mit einem weiten Kreise gleichgesinnter und gleichstrebender Altersgenossen. Es war die Gruppe werdender Versdichter, die später nach dem Titel einer gemeinsamen Auswahl ihrer Verse den dauernden Namen derer vom Parnass empfangen hat.

Um das Jahr 1860, als diese Jünglingscharen sich rüsteten, an der Dichtung der französischen Hauptstadt mitzuarbeiten, war die äußere und innere Lage des geistigen Lebens wenig danach angetan, ihre Schöpferkraft zu fröhlicher That zu ermuntern.

Ein neu emporkommener Geldadel lenkte Gesetz und Sitte und Geschmack. Eine Art Kriegszustand trennte damals die wahrhaften Künstler, alte und junge, vom Bourgeois, dem argwöhnischen, geldstolzen und rückständigen Bildungsphilister.

Während das unbemittelte und rechtlose Volk den herrschenden Kapitalismus mit den Waffen der sozialen Demokratie befehdete, zog sich die Künstlerschaft grollend von den großen Fragen der Welt und des staatlichen Lebens zurück und begehrte in selbstgewollter Verengung eine Kunst für die Kunst. Man fühlte sich erhaben in freiwilliger Armut und angeborenem Geistesadel, suchte oft in bewußtem Gegensatz ein vom Leben abgetrenntes Künstlich-poetisches auf und glaubte das Höchste zu leisten, wenn man sich bemühte, nicht mehr, wie die Romantiker, sein Innerstes zu offenbaren.

Als Impassibles, unbewegt und unerschüttert, dachte man seltene Kunstwerke zu schaffen, gleich einem Bildhauer oder Edelschmied: Kunstwerke, mühsam und formvollendet, rein sachliche Lösungen schwieriger Aufgaben und nicht mehr der Gluthauch einer kraftvoll begeisterten Seele.

Schwerer noch als diese Zeitverhältnisse lastete auf dem jungen Geschlecht der *Positivismus*, den die Mitwelt soeben als neue und unumstößliche Welt- und Lebensweisheit verehrte. Eine kühn und sicher vorschreitende Naturwissenschaft und eine mit ihr arbeitende Technik waren die mit Recht bewunderte Leistung dieser Jahrzehnte. Da war es nicht zu verwundern, daß seit Auguste Comte ein gutgemeinter und doch verhängnisvoller Irrwahn hoffen konnte, gar alles durch Erfahrung und Versuch zu messen, zu wägen und zu berechnen. Auch Menscheng Geist und Menschengemüt, die so ganz über alle Vernunft hinausragen, sollten in ihren geschichtlichen Zusammenhängen aus äußeren und inneren Einwirkungen mit der Sicherheit naturgesetzlicher Betrachtungsweise nachgewiesen werden. Und, was das Entscheidende war, geleugnet und verlacht wurde als fromme Selbsttäuschung aller Glaube an Werte des übersinnlichen Lebens, an jene Werte, die über alle Erfahrung der Sinne und des vernünftigen Denkens und über jedes Menschendasein hinausreichen, und unzerstörbar als wahrhaftige Wirklichkeit nur in der Einheit des geistigen Lebens gründen.

Nur wo die Weltansicht Platons, in welcher Gestalt es auch sei, den ringenden und schaffenden Menschen emporhebt über

die Schranken des Endlichen, nur wo Glaube, Hoffnung und Liebe einem Heiligen sich hingibt und aufschließt, nur da gedeiht dem Künstler und Denker ein fröhliches und glückbringendes Schaffen. Uns heute bezwingt und erschüttert es die Seele, dieses Ringen so vieler Künstler mit ihrer Zeit und mit eigenem Irrwahn. Die Lehre, daß die Umgebung allein selig mache, haben sie glänzend widerlegt. Denn ihr Lebenswerk überdauert ihre abgeirrte, trauernde Lebensweisheit. Aber es trägt an sich, deutlich erkennbar, die Wundmale mühsam überstandener Seelenpein.

Diesen doppelten Druck, des Bildungsphilisters und des Positivismus, fühlte der frühreife Knabe schwer auf sich lasten. Darum bedauerte er im Eingang seiner ersten Gedichtsammlung, daß das tätige Leben und das beschauliche des Dichters, *l'action et le rêve*, sich getrennt haben. Und da er das kraftlose Buch unseres Ludwig Büchner, über Kraft und Stoff, noch auf der Schule in einer Übersetzung gelesen, rief er schmerz erfüllt im Schlußgedicht derselben Sammlung aus: *Nous, les suprêmes poètes, qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas!*"

Was ihm über diese doppelte Enttäuschung zunächst hinweghalf, war eine erste Liebe, die zur parnassischen Kunst, wie er sie von den bewunderten Meistern *Leconte de Lisle*, *Theodore de Banville* und dem größeren *Charles Baudelaire* kannte und heilig hielt. Gleich ihnen erstrebte er in Reim, Vers und Strophe, in Rhythmus und Wort das Seltene und Fremdartige, Kostbare und Überraschende. Mit seinen Genossen kam auch er zunächst der Zeitgesinnung und dem Zeitgeschmack entgegen und wollte köstliche Gebilde schaffen, fähig, die verwöhntesten Sinne zu blenden. Vorbild und Anregung, oft gar die Überschriften der Gedichte und Sammlungen entlehnte man von den bildenden Künsten. Leuchtende Marmorbilder, hohe Tempelhallen, farbenbunte Gemälde, kunstvoll geschliffene Edelsteine, schimmernde Prunkgefäße und blitzendes Geschmeide, abgezirkelte Lustgärten mit Laubgang, Blument Teppich und Wasserkunst, Frauenschönheit im Prunkgewand: all das und mehr noch erfüllte in buntem Wirbel die junge Seele des reisenden Dichters.

Vorfaß und Gehalt auch des eigenen Lebenswerkes hat er im Schlußgedicht der ersten Sammlung angekündigt. Die Verse mögen hier stehen, zugleich als Probe seines anspruchsvoll parnassischen Jugendstils:

À nous qui eiselons les mots comme des coupes,
Et qui faisons des vers émus très froidement . . .
Nous donc sculptons avec le ciseau des Pensées
Le bloc vierge du Beau, Paros immaculé,
Et faisons en surgir sous nos mains empressés
Quelque pure statue au péplos étoile!

So sehr fühlte er sich als Angehörigen des Parnasses, daß er noch in seinen späteren Sammlungen immer aufs neue versicherte, nun aber gedenke er bald zur unpersönlichen Dichtung zurückzukehren. Denn zeit lebens blieb es seiner Erkenntnis verschlossen, wie weit ihn seine Eigenart von den Vorgängern und Zeitgenossen hinwegführte. Seine Kunst lag weit ab von der plastischen Rundung, von der vornehmen Kälte und ruhigen Sachlichkeit einer im Geiste des Positivismus erzogenen Zeitlyrik.

Im Jahr 1866 erschien seine erste Sammlung, die Saturnischen Gedichte (*Poèmes saturniens*). 1869 folgte eine zweite, die Liebesfeste (*Fêtes galantes*). Wenn wir seinem und seiner Freunde Zeugnis glauben dürfen, waren die meisten Stücke des einen Bändchens schon in der Schulzeit entstanden, und die des andern seit der Mitte der sechziger Jahre in längeren Abständen. In jenen zeigen sechs Lieder, die er als *Paysages tristes* bezeichnet hat, hier befundet das vorlezte Lied, *En sourdine* überschrieben, unmittelbar und uneingeschränkt des Dichters seltsam neue Eigenart.

Hier äußert sich mit erschütternder Wahrhaftigkeit ein tief persönliches Lebensgefühl. Zwar könnte es scheinen, daß hier die alte Wertherstimmung sich erneuert, der Welt Schmerz eines Chateaubriand scheint wieder aufzuleben, und gewiß haben viele von Verlaines Altersgenossen damals diesen Gemütszustand als

einen poetischen Vorwurf von außen empfangen. Aber hier, wo wir immer wieder von Erschöpfung und Todestraurigkeit, von Schwermut und Trostlosigkeit, von Reue und Gewissensnot hören, hier blicken wir in eine franke und tief aufgewühlte Seele.

Wir ahnen, wie dieser Jüngling von der Entfremdung zwischen Leben und Kunst gelitten haben muß, wie er fast zusammenbrach unter der vermeintlichen Wertlosigkeit seines höchsten Wollens und Schaffens. Und wir verstehen, wie die trügerischen Freuden eines niederen Genußlebens ihn niemals betäuben konnten, vielmehr schon früh seine zarte Kindesseele verwundet und unheilbar verbittert haben. La langueur, die Erschöpfung des Kraftgefühls und Kraftvermögens, lähmte ihm das Blut in den Pulsen. Und unter der Einwirkung des giftigen Absinth konnte seine Seelenqual sich schon damals bis zum Verfolgungswahn steigern.

Man höre das Bekenntnis in L'Angoisse (Poèmes Saturniens I 8):

Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
Siciliennes, ni les pompes aurorales
Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
Des vers, des temples grecs et des tours en spirales . .
Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie
Toute pensée, et quant à la vieille ironie,
L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus . .
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille.

Ja, seine Seele trieb schon damals entsetzlichem Schiffbruch entgegen: er ahnt es mit dem Auge des Sehers, und hier der Jüngling sagt sich selber sein späteres Schicksal voraus.

Berlaine, dieses Urbild eines nervösen, krankhaft überreizten Zeitalters, sucht umsonst Vergessen und Frieden. In traumlosen Schlummer möchte er sich einwiegen lassen von einer lieblich weichen und mütterlich sanften Frauenstimme, daß er wieder Kind würde wie einstmals. Allezeit sinkender Abend ist es oder hüllende Nacht in seinen älteren Liedern, niemals tagt ein frischer

Morgen oder leuchtet ein sonniger Mittag. Und nur der Herbst mit seinen lauen Lüften, niemals der weckende Lenz, kommt seiner Lebensstimmung entgegen.

Diese Seele wacht nur im Traum, im versonnenen Hindämmern; willenlos hingegeben den Träumen der bleischwer drückenden Angst oder des selig verzückenden Wunsches. Oft schreckt ihn unheimliche Spukgestalt; sich selber gar wähnt er als Gespenst mit eigenen Augen zu schauen. Und doch, mit festem Blick faßt sein schaffender Geist die unklar schwebenden Gebilde und hält sie fest in schwebenden Rhythmen, in abgetönten Klängen und geheimnisvoll andeutenden Worten.

Nirgends in diesen Liedern eine logische Gedankenfolge; kein Übersehen und Zusammenfassen, kein Ordnen von gegenständlich Gedachtem. Rhythmen heben und senken sich einformig und gleichsam im Kreise, bis die Töne des Liedes wie ferne Musik leise und heimlich verklingen.

Dabei schaut und denkt und verfährt er durchaus als Impressionist. Wer heute das Wort Impressionismus hört oder liest, der erinnert sich wohl zunächst der Freilichtmalerei eines Edouard Manet und seiner Freunde oder der deutschen Maler Enevogt und Liebermann. Diese alle mit den Brüdern Goncourt, als den Begründern des eigentlichen französischen Impressionismus, waren echte Söhne einer positivistischen Zeit. Sie erfaßten mehr nur die sinnliche Außenseite der Welt, wollten ausschließlich und ausdrücklich nur die Aufgaben lösen, die Licht und Luft in ihren feinsten Tönungen der malerischen Darstellung bieten. Ganz anders Verlaine. Sein träumender Blick ist während dieser ältesten Zeit seines Schaffens immer nach innen, niemals nach außen gerichtet. Die Welt der Sinne mit Gestalt und Umriss, Ding und Bewegung fesselt ihn kaum. Wohl aber späht und horcht er mit dem unsagbar feinen Gehör und Gesicht seines Geistes nach den unmerklichen Eindrücken der Seele, nach den kaum innervierten Reizen, nach dem ganz Augenblicksmäßigen unerklärlicher Gefühle und dunkelgeahnter Traumbilder, so wie es ihm durch die Seele zittert und über alle Vernunft hinaus ins ganz Unbegreifliche

hinüberflieht. Er selber nennt solche Lieder, wie vor ihm sein Meister Baudelaire, mystisch und folgt darin der mittelalterlichen Bezeichnung eines Dante Alighieri, der vom bloßen Wortsinn genau den geheimnisvollen, geistig-geistlichen Sinn zu unterscheiden gelernt hatte. So gilt auch bei Verlaine alles, was aus der Welt der sinnlichen Wahrnehmung stammt, nur stellvertretend für ein unaussprechliches Erlebnis der Seele, es sinkt herab zum bloßen Symbol.

Kein anderer Sinn tut dieser sehnsüchtigen Seele eher Genüge als das Gehör. Sie empfängt und erwidert in wohlgegliederten Klängen und Geräuschen, fein abgestimmt wie die Noten ausdrucksvoller Musik. Furchtsam und erschrocken bebt seine Seele zurück vor jedem starken und schrillen Laut. Nichts liebt sie so innig wie eine glockenreine und zarte Frauenstimme, wie das Singen und Zwitschern der Vögel im Laubdach, das Plätschern des Bächleins, das Schluchzen des Springbrunnens und das Säuseln des Windhauchs im Gezweig und auf den Gräsern des Rasens. Nichts ist ihr zuwider wie schrille Frauenstimmen, Kreischen und Krächzen der Vögel und Wagengerassel. Flöte, Violine und Waldhorn dringen ihr lieblich zum Ohr, und das Läuten in der Ferne verhallender Glocken; aber abscheulich hallt ihr der schmetternde Stoß der Trompete.

Und alles, was in dieser Künstlerseele nach wirkungsvollem Leben drängt, ist gedämpft und abgetönt, unbestimmt und wie zerfließend. Gedämpft und verschleiert die Klänge und Geräusche, als kämen sie aus fernem, nie geschautem Lande. Gedämpft auch die Farben, ohne Leuchtkraft, nur zarte Übergänge und Zwischentöne. „Toute grâce et toute nuance“ so begann er noch später ein Lied an seine Braut. Und im Art poétique vom Jahr 1874 prägte er lange nach der vollbrachten Tat das berühmt gewordene Verlangen:

„Car nous' voulons la Nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Ungeu und kaum erkennbar tauchen auf und entschweben ins Uferlose die Gestalten und Linien. Undeutlich und verschleiert bleibt ihm sogar der Sinn der Worte und Sätze, die bei ihm nur unbegrenzte Gefühle vermitteln. *Le Vague*, *l'Indécis*, *L'Equivoque* werden ihm bevorzugte Worte, die überall wiederkehren. So ruft er dort aus:

Rien de plus cher que la chanson grise,
Où l'Indécis au Précis se joint!

Dabei gewahrt und bezeugt uns der Dichter, daß jene Klänge und Geräusche mit Umrissen und Farben, mit natürlichen und künstlichen Gerüchen, und sogar mit den Wärmegraden so fest verschmelzen, daß gelegentlich die eine Art Sinnesempfindung für die andere eintreten kann. *Synästhesie*, Doppelpempfindung, *audition colorée* heißt dieser Vorgang in der Wissenschaft, soweit er nicht willensmäßig, sondern mit Naturnotwendigkeit geschieht. *Correspondances*, geheime Zusammenhänge, nannte ihn Baudelaire in einem berühmten Sonnett, und Verlaine hat in dem Liede *À Clymène* diesen Namen mit der Sache von ihm übernommen. Man findet diese eigentümliche Verschmelzung ebensowohl in einzelnen Fällen nervöser Erkrankung wie bei hoher künstlerischer Befähigung, wo man schwerlich von einer geistigen Störung wird reden dürfen. Verlaine hat nur selten die eine Art Sinnesempfindung an Stelle der andern treten lassen: wie etwa dort, wo er ausruft:

O mon Dieu, votre crainte m'a frappé.
Et la brûlure est encore là, qui tonne.

Er hat sich enthalten, mit Mallarmé zu sagen: *de blancs sanglots und d'étoiles parfumées*. Wesentlich gehört ihm nur die Verschmelzung zu, wobei aber immer die Gehörsempfindung führt oder den Ausschlag gibt.

In diesem Mehrfachen schließt sich des Dichters eigentümliche Gefühlswelt zum Ring. Und diese Gefühlswelt drängte machtvoll nach neuem Ausdruck und suchte sich ihre Ausdrucksmittel,

alte umschaffend, neue ersinnend. Seine Kunst konnte nur eine musikalische sein. „De la musique avant toute chose!“ rief er fordernd in seinem künstlerischen Programm, dem Art poétique:

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée,
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours!

Und mit einem bei Mendelssohn entlehnten Namen bezeichnete er seine vierte Sammlung als Lieder ohne Worte: Romances sans paroles.

Zu allererst an dieser musikalischen Verfkunst fallen dem Hörer Rhythmus und Tempo ins Ohr: während der früheren Schaffenszeit meist langsam absinkend und im Adagio; später oft auch ansteigend und im Allegro; in den ureigensten Liedern merkwürdig gleichmäßig und wie gemacht, eine gequälte Seele in friedlichen Schlummer zu singen. Leises, fast unmerkliches Crescendo und Decrescendo ergänzt sich zu einzig schöner Wirkung in dem berühmten Liede von den Fiedeln des Herbstes (Chanson d'Automne, das ewig vorbildlich für diese Sprachmusik bleiben wird.

Otto Hauser hat dieses unübersehbare Lied verdeutscht:

Wie ist so bang,
O Herbst, der Klang
Deiner Geigen!
Der Klang voll Schmerz
Versehrt mein Herz
Mehr wie Schweigen.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Die Stunde schlägt —
Mein Herz bewegt
Nur das eine:
Es denkt zurück
An totes Glück,
Und ich weine.

Tout suffocant
Et blême quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Ich zieh dahin,
Nicht ahnt mein Sinn,
Was ich finde:
So schwach, so matt,
Ein totes Blatt,
Spiel der Winde.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Als weiteres Ausdrucksmittel seiner Gefühlswerte hat sich Verlaine in einer bisher ungekannten Weise eine zwingende Lautsymbolik ausgebildet. Man wußte es längst, und große Dichter vor und nach Victor Hugo, zuletzt die vom Parnass und Baudelaire vor andern, machten sich die Wirkung zunutze, die laute und Lautgruppen erzielen, wenn sie in bestimmter Aufreihung und Wiederholung anklingen. Verlaine, getreu seinem Grundsatz der Dämpfung und Abtönung, ersetzte den uralten Gleichklang und den ursprünglichen Stabreim durch Halbfassonanz und Halballiteration innerhalb derselben phonetischen Gruppen.

Mit erstaunlich feinem Gehör wußte er die vier Gruppen von oralen und nasalen Selbstlautern zu handhaben, die ihm seine französische Sprache zur Verfügung stellte. Spitzig und dünn (aigües) klingen i und ü; hell (claires) tönen die e, e, a, eu, denen das nasale in sich anreicht; schallreich und tief (éclatantes) sind a, o, eu (mit dem sogenannten stummen e), wohin die Nasalvokale an und un gehören; dunkel und dumpf tönen o, ou und on. Und innerhalb dieser Gruppen erwiesen sich die Nasalvokale als bestes Mittel, im Reim und in der Versmitte eine eigentümlich verschleierte Stimmung wiederzugeben.

Unter den Mitlautern bevorzugte er die Dauerlaute l und r. Und zwar vermittelte ihm die Häufung des l den Ausdruck einer friedlich gleitenden, ruhevollen Bewegung; die Häufung des r und der R-Gruppen malte ihm, wie es scheint, eine zitternde Erregung der Nerven. Nächstdem wurde ihm die Gruppe der Lippenlaute Träger der Wirkung: b und p, v und f mit dem Nasenlaut m. Dazwischen reichte er dann zu erfolgreichem Gegensatz die Zungenlaute d, t und n, und die Zischlaute z und s,

j und eh. Andern Symbolwert vermittelten ihm die mit dem Zungenrücken erzeugten Velare g und c.

Auf diese Halbassonanzen und Halbassilationen, die sich gegenseitig ergänzten und an Ausdrucksfähigkeit steigerten, legte Verlaine dann noch in reicher Fülle Endreime und Binnenreime, Wiederholungen desselben gefühlsschweren Wortes und andere Kunstmittel mehr. Und darum geht von diesen Liedern eine Wirkung aus ähnlich wie von einer singbaren Melodie.

Otto Händler hat uns die erste der *Paysages tristes* ungedichtet :

Wie mit Dämmer sind die	Une aube affaïblie
Gefilde umspinnen	Verse par les champs
Von der Melancholie	La mélancolie
Der sinkenden Sonnen.	Des soleils couchants.
Die Melancholie	La mélancolie
Wiegt mein Herz in Wonnen,	Berce de doux chants
Leise klagt es wie	Mon cœur qui s'oublie
Um sinkende Sonnen.	Aux soleils couchants.
Traumbilder winken	Et d'étranges rêves,
Wie Sonnen groß,	Comme des soleils
Die blutend sinken	Couchants sur les grèves,
In Meeresschoß,	Fantômes vermeils,
Und die Wellen trinken	Défilent sans trèves,
Das Blut, fühllos,	Défilent, pareils
Der Sonnen, die groß	A' des grands soleils
Im Meer versinken.	Couchants sur les grèves.

Zum Träger des Ausdrucks mit Rhythmus und Lautsymbolik zusammen als drittes erhob Verlaine die Gefühlswerte, die an Worten und Sätzen der Sprache haften.

Sowenig der Maler eines auch noch so bescheidenen Gegenstandes, z. B. im Stilleben, entraten kann, so wenig der Musiker seine Töne ohne jedes Thema aufzureihen vermag, so konnte auch er in der Wortkunst auf die Nennung von Gegenständlichem nicht völlig verzichten. Vom Rhythmus getragen, und

gehoben von der Melodie der symbolischen Lautreihen, klingen Worte an, wie aube und soleils couchants, étranges rêves, fantômes vermeils, feuille morte, vent mauvais; mélancolie, langueur, désespoir und espérance. Und die Sätze bringen ihren uferlosen Gehalt an unbestimmten Gefühlen: sonne l'heure, je me souviens des jours anciens, et je pleure. Alsbald braust uns entgegen mit übergewaltiger Brandung eine Welle leidvoller Gefühle und brennender Sehnsucht und schlägt über uns nieder, daß wir empfänglich und willenlos dem Zauber dieser schlichten und wenigen Verse uns hingeben.

So werden im Grunde der Seele allein die Gefühls-
werte wirksam aus dem Vielfachen, was Sprache sonst leisten kann und leisten soll. Und doch bleiben auch hier die Gefühls-
werte untrennbar verschmolzen mit dem objektiven Wortsinn, den das Wörterbuch verzeichnet. Jedes Wort bleibt ein Name und nennt, allein oder im Zusammenhang der Rede, einen Gegenstand oder ein gegenständlich Gedachtes. Oft freilich weiß Verlaine, der so ganz im Traumhaften lebt, den Gegenstand nicht zu nennen, das Was? und Wie? und Wo? und Wann? Er redet von einem Ding (la chose) oder gesteht, daß er es selber nicht wisse: wenn das Blut ihm in den Adern rauscht, wenn es im Herzen trânt, oder ungekannte Stimmen leise fernher schwirren und flüstern. Wo er aber das Gegenständliche seiner Traumgesichte mit objektivem Wortsinn bezeichnet, da gilt wiederum der Grundsatz der Abtönung und Unbestimmtheit. Allerlei Bedeutungsmöglichkeiten tauchen auf, dunkel und verschleiert; sie erklären nicht, sie dienen nur als Hilfsgerüst, dessen nun einmal keine Wortkunst entbehren kann. Es scheint ein Widerspruch und trifft trotz allem zu, daß bei Verlaine der objektive Wortsinn als unsicher und unwesentlich für das Wirkungsganze ausfällt und doch jeder Versuch des Verstehens davon wird ausgehen müssen.

Wir haben die Kunst von Paul Verlaine aus der Tiefe seines Wesens zu begreifen versucht. Zur französischen Dichtung der Zeitgenossen oder Vorgänger hat diese Kunstart keine nähere

Beziehung, am wenigsten zum Parnass und den eigenen Bemühungen des Dichters um diese Stilart. Aber so ganz unvermittelt und unvorbereitet tritt kein künstlerisches Lebenswerk zutage, daß nicht von irgendwoher ein Weg dahin geführt hätte. Da es die heimatliche Lyrik nicht war, kann aus den Nachbarkünsten eine Anregung zu Verlaine gedrungen sein. Ich denke dabei ebenso an die Musik wie an die Malerei. Wir wissen es ja von ihm selber, daß er mit hervorragenden Tonsetzern und Malern freundschaftlich verkehrte, und daß er öfter Textbücher zu Operetten schrieb oder plante, und sich angelegentlich auch mit Fragen der Orchestrierung beschäftigte.

Eben damals, seit den fünfziger Jahren, wurde in Paris die impressionistische Musik eines Chopin, Berlioz und Richard Wagner eingeführt. Mochten Kunststricher und Laien sich entrüsten, Verlaine jedenfalls bekannte sich noch später einmal als einen der ersten Wagnerverehrer. Und allerdings erinnern Lieder wie die *Soleils couchants* unmittelbar an impressionistische Musikstücke der genannten Komponisten. Statt einer geschlossenen Kunstform, statt einer klar und fest gebauten musikalischen Phrase wird ein stimmungschweres Motiv angeschlagen oder ein jubelnder Aufschrei erklingt, der in wiegendem Rhythmus immer neu ansetzt und sich wandelt und wiederkehrt, ohne daß die immer straffere Spannung die erwartete Auflösung fände. Auch in dieser Musik wirken Klang und Klangfarbe an sich, und die ganze Schönheit und Fülle des gegenwärtigen Eindrucks. Und das alles, zugleich mit Rhythmus und melodischen Tonfolgen, dient nur dem einen, kraftvoll einen unendlichen Stimmungsgehalt zu vermitteln. In diese neue Musik hatte sich damals das Bedürfnis des jungen Geschlechts nach lyrischem Seelenausdruck geflüchtet. Von dort, wie es scheint, holte sich der Neuschöpfer des französischen Liedes die bewußte Kraft zur Entdeckung des eigenen Selbst: mit Vers und Wortklang dieselbe musikalische Wirkung zu schaffen.

Andererseits führt Verlaines eigentümliche Kunst zurück auf die Malerei; und zunächst auf den schwermütig dumpfen Stimmungsimpressionismus französischer Maler der fünfziger

Jahre. Man denkt dabei an Corot und die um Rousseau, die man ungenau als Schule von Barbizon zusammenfaßt. Die innere Verwandtschaft ist so augenfällig, daß man gelegentlich, so bei der *Heure du Berger*, auf eine bestimmte Landschaft von Corot als Anregung schließen könnte.

Dagegen verraten die *Fêtes galantes* in deutlich nachweisbaren Spuren die Einwirkung der Helligmalerei von Edouard Manet und seinen Freunden, die mit Beginn der sechziger Jahre einsetzte und unter anderem den Streit um die Möglichkeit blauer Schatten entfesselte. Verlaine, der Manet persönlich kannte und hochschätzte, redet dort einmal vom hellen Mittagslicht, das im Schatten der Lindenbäume blau erscheint. Und die Entdeckung der Nuance, der lichten farbigen Zwischentöne, war eben damals den Helligmalern neu gelungen, und gilt mit Grund noch jetzt als ihr eigentliches Verdienst. So enthüllt sich auch von hier aus die Möglichkeit geheimer Einwirkung auf den reisenden Künstler des Wortes.

Mit der Helligmalerei Manets und seiner Freunde sind wir aus Verlaines Saturnischen Gedichten hinübergetreten in seine Liebesfeste. Wie dieser jüngere Impressionismus wieder sachlicher wird und der geschlossenen Form sich aufs neue annähert, so scheint auch Verlaine in seiner zweiten Lieder-sammlung eine Art Ausgleich zwischen jenen ganz verschiedenen Hälften seines früheren Bändchens vollzogen zu haben. Es sind liebliche kleine Bilder aus dem Rokoko, das gerade damals neu in Mode gekommen war.

Sie erinnern nach Ziel und Kunstform an den Parnas, sind aber innerlich erfüllt vom Lebensatem jener eigentümlichen Kunst, die hier aus dem Schweren und Düsternen ins Zierliche und Anmutige, in gedämpfte Helligkeit und Heiterkeit hinübergleitet. Geblieden ist freilich, als ein trotz allem wahrnehmbarer Unterton, der schmerzvolle Zweifel an der Echtheit und dem Werte all dieses nichtigen Treibens, das mit Maskensherz und Ländelei über die Leere des Daseins hinwegtäuschen möchte.

Das schönste dieser Bilder hat Stefan George nachgedichtet:

Dein Herz ist ein erlesenes Gefild,
Bezaubert von dem Taft der Bergamasken,
Von Lautenspielen und von Tanz — ein Bild
Fast traurig trotz der ausgelassenen Masken.

Wie sie in sanften Tönen auch besingen
Der Liebe Siege und das leichte Sein,
Will ihnen rechte Freude nicht gelingen,
Und ihr Gesang verschmilzt im Mondenschein —

Im stillen Mondenscheine schön und fahl,
Vor dem die Vögel träumen in den Hecken
Und in Verzückerung schluchzt der Wasserstrahl,
Der große, schlanke Strahl im Marmorbecken.

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres,
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Drei einschneidende Ereignisse seines bürgerlichen Daseins haben die Künstlerschaft Verlaines von innen heraus weitergetrieben, bereichert und auf neue Ziele gerichtet. Das war seine Ehe mit Mathilde Mauté, das Freundesverhältnis mit Arthur Rimbaud, und endlich die Haft in den Gefängnissen von Brüssel und Mons mit der dort erfolgten Rückkehr zum Glauben der römischen Kirche.

Zwar betrachten wir hier nur des Lebens Werk, nicht das Leben selber mit allem Armliehen und Erbärmlichen, was besser verschwiegen bleibt. Den Wust äußerer Lebensvorgänge und Beziehungen mit Namen und Zahlen hier auszubreiten, wäre Sache bloßer Neugier, die in der Vorhalle der Wissenschaft stehen bliebe. Wir handeln hier nur von dem höheren und allein wirklichen Dasein des Dichters, das in seinen Liedern dauernde und wirksame Gestalt gewonnen hat. Aber aus dem Gemeinen des Alltags zieht auch der Künstler und Denker seine Nahrung oder den Tod. Um die Zeit, als die nur scheinbar heiteren Liebesfeste erschienen (1869), hielt der Glaube an die Kunst ihn nur noch mit sinkender Kraft aufrecht in den Stunden der Trostlosigkeit und des peinvollen Schuldgefühls. Mehr und mehr bedrohte die Leidenschaft zum giftigen Absinth die höhere Wirklichkeit seines Daseins. Unheimliche und nicht nur erträumte Gespenster befielen häufiger und heftiger seinen Geist und haben ihm die bürgerliche Ehre geraubt und auch die künstlerische Lebensarbeit schließlich zerstört.

Mit einer lieblich-zarten Idylle begann der Weg zu diesem furchtbar jähen Absturz. Es war im Jahre 1869, und er saß eben als gern gesehener Gast im Zimmer seines Freundes, des Komponisten Charles de Sivry, da klopfte es an die Thür, und auf die Schwelle trat ein fünfzehnjähriges Mädchen, Mathilde Mauté, eine Tochter von Karls Mutter aus einer zweiten Ehe mit einem Notar aus der Provinz. Mathildens Bild nahm von der Seele des Dichters sofort und für immer Besitz. Ein zweites Mal nahte dem Willenskranken der Eros und trug den Menschen und den Dichter empor über alles Gemeine. Denn diese aufrichtige Herzensneigung erhöhte sich ihm zum religiösen Erlebnis. Ein zweites Mal verehrte er ein Heiliges, und glaubte, hoffte, liebte. Es ist eine ewige Entdeckung der Christusreligion, daß ohne diese sittlichen Kräfte nichts Großes und Gutes entstehen und bestehen kann.

In den Liedern der Brautzeit — das Glückselige Lied (*La bonne chanson*) hat er diese Sammlung genannt — vernehmen wir eine andere Tonart, nicht mehr ein trübes und düsteres Moll

wie meistens bisher, sondern ein helles und kräftiges Dur. Der Rhythmus sinkt nicht mehr hinunter in sterbenden Abklang; fröhlich und sicher steigt er zum jubelnden Ausruf hinan. Und zum ersten Male setzt der weiche und willensschwache Mann ein sehr entschiedenes und kraftbewußtes je veux in dem Liede, das die Sammlung einleitet, und wiederholt es darin noch zweimal, als wollte er sich gegen eigenen Zweifel Sicherheit einreden. Ein erstes, nie gehörtes Tagelied vom Morgenstern und taufrischem Erwachen der Natur ersetzt hier die bisher überwiegende Menge der Herbst- und Abendlieder. Und durch seine verzückte Seele zieht das so ganz unfranzösische Mondlied. Vielleicht hat Goethe, den Verlaine in Übersetzung kannte, dabei zu Paten gestanden. Hier endlich einmal ist sein Lebensgefühl aus krankhafter Unrast zu seligem Frieden geglättet. Die Landschaft ist noch dieselbe wie in einem Traumbilde der Paysages tristes: Le couchant dardait ses rayons suprêmes . . . ein ruhig-einsamer Teich mit dunklen Weiden, über den die Nacht herabsinkt. An dem, was diese beiden Lieder trennt, möge man den Abstand von einst und jetzt ermessen. Richard Dehmel hat uns das Lied neu gestaltet:

Weich küßt die Zweige
der weiße Mond.
Ein Flüstern wohnt
im Laub, als neige,
als schweige sich der Hain zur
Ruh:

Geliebte du!

Der Weiher ruht, und
die Weide schimmert.
Ihr Schatten flimmert
in seiner Flut, und
der Wind weint in den Bäumen:

Wir träumen — träumen —

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée . . .

O bien-aimée!

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noire,
Où le vent pleure . . .

Rêvons: c'est l'heure!

Die Weiten leuchten	Un vaste et tendre
Beruhigung.	Apaisement
Die Niederung	Semble descendre
hebt bleich den feuchten	Du firmament
Schleier hin zum Himmelsfaum:	Que l'astre irise . . .

O hin — o Traum. C'est l'heure exquise.

Zwei kleine Gedichte dieser dritten Sammlung verraten eine neue, noch nie bewährte Fähigkeit. Die rohen und scheinbar der Kunst widerstrebenden Augenblickeindrücke des großstädtischen Treibens und die Wahrnehmungen vom Wagenfenster des hinjagenden Schnellzugs werden zu abgerundeten Bildern zusammengefaßt. Diese Neuerung kann nicht zufällig sein. Zum ersten Male jetzt, nachdem seine Seele sich zum ruhigen Spiegel geglättet hatte, spürte er Lust und Kraft, auch das Draußen des Alltags in sich aufzunehmen. Bisher war er stets vom eigenen Traumbild als einem gestalteten geistigen Gebilde, oder aber, wie so viele Zeitgenossen, von der Anregung durch fremdes Kunstwerk ausgegangen. Nun erst zwingt er den rauhen und spröden Stoff der Außenwelt zum Gemälde seiner Stimmung.

Alles übrige in diesen Brautliedern ist schlicht und mit Absicht in fast kindlichem Vortrag gehalten. Das Liebste davon durch Gegenstand und Gefühl wurde vielleicht ihm selber und seiner Verlobten der Traum vom glühend ersehnten häuslichen Glück:

Le foyer, la lueur étroite de la lampe;
 La rêverie avec le doigt contre la tempe
 Et les yeux se perdant parmi les yeux aimés;
 L'heure du thé fumant et des livres fermés;
 La douceur de sentir la fin de la soirée . . .

Er sollte dieses Glück der Ehe und ruhigen Lebensarbeit nicht lange genießen. Im August 1870 wurde das Paar getraut, er sechsundzwanzig, sie sechzehn Jahre alt. Als das deutsche Kriegsheer die Hauptstadt belagerte, nahm er freiwillig Dienste in der

Nationalgarde. Und hier beim müßigen Postenstehen und Lagern in den Kasematten kam er in schlechte Gesellschaft und verfiel wieder dem Trunk, von dem er sich lange enthalten hatte. Der Zauber des jungen Eheglücks war bald für immer entkräftet. Zudem brach der Aufstand der Kommune aus und veranlaßte Verlaine, der sich tödlicher Weise in den falschen Schein der Beteiligung gebracht hatte, sein kleines Amt an der Seinepräfectur freiwillig aufzugeben. Er nahm jetzt mit seiner Frau im Hause der Schwiegereltern Wohnung, und hier mehrte und verschärfte sich der häusliche Zwist. Die kleine Frau Mathilde, trotz ihrer Jugend sehr überlegt und klar in Kopf und Herz, entzog sich mehr und mehr einem Gatten, dem sie nur noch mit Abscheu begegnen konnte.

So stand es um Verlaines Ehe, als ein ungebetener Gast in das gutbürgerliche Haus wie ein Sturmwind hereinbrach, rücksichtslos und gewaltthätig. Es war der damals siebzehnjährige Arthur Rimbaud aus Charleville, ein engerer Landsmann des Dichters, der bereits durch unglaublich kecke und kraftvolle Jugendgedichte in Pariser Künstlerkreisen einen Namen erlangt hatte. In diesem Jüngling loderte der Machtwille eines spanischen Konquistadore oder Flibustiers. Mit erstaunlicher Sicherheit und unerhörtem Ehrgeiz kam er mittellos nach der Hauptstadt, um das literarische Treiben dort kennen zu lernen. Seine ersten dichterischen Versuche hatten ihm nur dazu gedient, eine ungeheure Latengier und einen Wanderdrang abzulenken, die er hernach auf Fußwanderungen durch halb Europa und auf abenteuerlichen Seereisen nach ungekannten Küsten befriedigte. Von da an dichtete er keinen Vers mehr und nahm die früheren Erzeugnisse seiner heißblütigen Einbildungskraft so wenig ernst, daß er alles, auch das wenige, was er hatte drucken lassen, verbrannte. Seinen Verwandten und Freunden blieb er lange verschollen, bis eines Tages bekannt wurde, Rimbaud sei mit gutem Geschick und reichem Gewinn als Vertreter eines französischen Handelshauses in Abyssinien tätig gewesen, sei dann, noch in jungen Jahren, todkrank nach Frankreich zurückgekommen und in Marseille gestorben.

Damals blieb Arthur Rimbaud vom Oktober 1871 bis Juli 1872 in Paris und lebte dort auf Kosten Verlaines und seiner Freunde. Seine Herrschernatur hatte sich den willensschwachen, ob auch zehn Jahre älteren Freund bald völlig unterworfen, er ließ sich bewundern und nützte seine Gutmütigkeit schonungslos aus. Die beiden waren als Charaktere das gerade Gegenteil: Verlaine gefühlweich, tatlos und immer zu verspäteter Reue geneigt, dabei voll Scheu vor den Gewalten dieser Erde; Rimbaud, ein frühreifer Kraftmensch, der vor nichts Achtung empfand als vielleicht vor einigen Liedern Verlaines; mit wildem Knabentrog hohnlachend auf alles Bestehende und Anerkannte, auf die gute Lebensart wie auf alle Literatur, nie rückwärts blickend, immer nur vorwärts und ohne alles Gefühl der Verantwortung gegenüber dem andern, dessen Schicksal er wurde.

Wir begreifen gar wohl, daß dieses werdende Kraftgenie dem Schwiegersohn des gutbürgerlichen Herrn Notar Mauté in der Rue Nicolet wie ein Befreier erschien. „Mortel, ange et démon: autant dire Rimbaud!“ hat Verlaine noch lange nachher niedergeschrieben (Dédic. LXII). Rimbaud besaß eben überreich das, was ihm selber immer gefehlt hatte: den Mut und die Kraft zum Entschluß. Tiefen Eindruck mußte es auf Verlaine machen, wie geringschätzig der kaum Erwachsene über alle Literatur aburteilte. Er selber, der Kunstdichter vom Parnass, war ja trotz aller betätigten Eigenart doch in den Liebesfesten und gar im Glückseligen Lied wieder gut bürgerlich und zuverlässig literarisch geworden. Dagegen war Rimbauds bisheriges Jugendwerk nur Sturm und Drang, eine gewaltsame Entladung von Lebenshunger und Lebensurkraft mit Feuer und Knall. Es hatte beißenden Hohn gebracht in Lebensbildern mit erbarmungsloser Beobachtung, dann die Verzückung ungeheurer Traumgemälde und daneben zart sinnig-liebliche Lieder, gemütsverwandt den besten Werken des älteren Freundes.

Als ein Befreier war Rimbaud diesem ins Haus gekommen, als ein Befreier zum Guten und zum Schlimmen. Im Juli 1872 begleitet Verlaine den jungen Freund auf einer Reise nach

Belgien und England. Als er die Gattin verläßt, denkt er noch nicht, daß diese Trennung endgültig sein wird. Erstmals im Leben fühlt er sich frei und stark und so leicht und froh. Durch das Beispiel des Freundes und die Reise ins Ausland gewinnt er ein neues Verhältnis zu Landschaft und Bildung, zu Dichtung und Literatur. Die Lieder ohne Worte (*Romances sans paroles*), die 1873 erschienen, waren der Ertrag dieser Wanderjahre. Und er hatte anfänglich die Absicht, die Sammlung dem Freunde Rimbaud in der Buchausgabe zu widmen. Eine neue Tonart und Gangart, neue Rhythmen, kurze und munter springende Verse mit stumpfen, nicht mehr nur mit verklingenden Reimen; oft auch eine neue literaturfremde Sprache, die gar ans Argot erinnert, die Säge oft bloße Benennung der gegenständlichen Dinge, oder kürzeste Frage und Antwort; eine neue Art, das Leben zu fassen und zu gestalten, tut sich hier kund. Heitere Lebensbejahung durchströmt die *Paysages belges*, die als Gruppe der neuen Sammlung den früheren *Paysages tristes* sich als ein Widerruf gegenüberstellen.

Wie ein Landstreicher, ohne Arbeit noch Sorge, zieht er mit Rimbaud von Dorf zu Dorf, von Schenke zu Schenke. Er pfeift auf die übrige Menschheit, wenn er in ein behagliches Dorfwirtshaus tritt, wo die freundliche Magd den Rauchern die schäumenden Bierkrüge vorsetzt. Und er denkt bei jedem anheimelnden Hause, hier müsse gut und herrlich wohnen sein mit einem Schatz. Kraftvoll lernt der Träumer, der *rêvasseur*, die kunstfremde Wirklichkeit draußen erfassen und das Erfasste in ein scharfgeschnittenes Bildwerk verwandeln. Die weite Ebene, die Fabrikgebiete und das flämische Volksleben, derb und fast roh, aber voll Gesundheit und überquellendem Kraftgefühl, erquickten ihm Auge und Herz.

Nicht als ob Verlaine erst durch Rimbaud zum ursprünglichen Künstler geweckt worden wäre: das hatte er schon in den Jünglingsjahren selber vollbracht. Aber er kommt jetzt innerlich und mit klarer Erkenntnis los von der anspruchsvollen Künstlichkeit und gewollten Lebensfremdheit des Parnasses. Während

der Wanderjahre reifen ihm die Gedanken seines Art poétique, den er, wie wir jetzt wissen, spätestens 1874 niedergeschrieben hat. Er kommt zur Erkenntnis seiner eigentümlichen Stärke und Aufgabe und sagt sich los von aller Literatur:

De la musique avant toute chose! . . .
Sans rien en lui, qui pèse où qui pose! . . .
Prends l'éloquence et tords-lui son cou . . .
Oh! qui dira les torts de la Rime? . . .
Et tout le reste est littérature!

An die besten Bilder der alten flämischen Maler erinnert die fröhliche Schilderung eines Karuffels auf einem Jahrmarkt (in derselben Strophe wie der Art poétique):

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours
Tournez souvent et tournez toujours
Tournez, tournez au son des hautbois!

Le gros soldat, la plus grosse bonne
Sont sur vos dos comme dans leur chambre:
Car, en ce jour, au bois de la Cambre
Les maîtres sont tous deux en personne . . .

C'est ravissant comme ça vous soûle,
D'aller ainsi dans ce cirque bête!
Bien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule.

Sogar an seine Frau vermag Verlaine jetzt mit heiterem Sinn zurückzudenken in einem Ländler:

Dansons la gigue!
J'aimais surtout ses jolis yeux,
Plus clairs que l'étoile des cieux,
J'aimais ses yeux malicieux.
Dansons la gigue!

Je me souviens, je me souviens
Des heures et des entretiens,
Et c'est le meilleur de mes biens.
Dansons la gigue!

Aber das Höchste gelingt ihm nur da, wo sein altgewohntes Lebensgefühl wieder durchdringt, wo seine alte, ganz persönliche Künstlerschaft sich wieder betätigt, bei reifstem Kunstverstande verjüngt und vereinfacht, anspruchsloser und von jener Selbstverständlichkeit, die nur dem Allerschönsten eignet. Wie hat er auf engem Raum eigene und überlieferte Mittel zusammengedrängt in dem Liede, das so ganz naturhaft auf uns wirkt! Es ist das Lied vom Regen im Herzen; Stefan George hat es uns neu geschaffen:

Es tränet in mein Herz,
Wie es tropft auf die Stadt.
Was für ein sehnender Schmerz
Dringt mir ins Herz!

Ein sanftes Geräusch ist der
Regen
Auf dem Boden, auf dem Dach.
Für ein Herz, das die Leiden
bewegen, —
O wie singt der Regen!

Es regnet ohne Grund
Im Herzen, das sich verzehret.
Was? Kein Verrat ward ihm
kund?
Die Trauer ist ohne Grund.

Das sind die ärgsten Peinen,
Nicht zu wissen warum . . .
Liebe keine — Haß keinen,
Mein Herz hat solche Peinen.

Il pleure dans mon cœur.
Comme il pleut dans la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi? nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine.

Die Freundschaft mit Rimbaud endete in Streitigkeiten, die immer häufiger und heftiger wurden. Das Zusammensein der beiden schloß ab mit der Verurteilung Verlaines vor einem belgischen Gericht wegen Mordversuchs gegen Rimbaud. Während der anderthalbjährigen Haft erlangte Verlaine sein verlorenes Gleichgewicht wieder und wurde ein gläubiger Sohn und Sänger des Katholizismus. Ein letzter Anstoß traf seine Kunst, ein letztes großes Erlebnis trieb sie empor auf neue, ungekannte Höhen.

Wir dürfen diese entscheidenden Vorgänge nicht verschweigen, so peinlich sie sind. Es war in Brüssel im Juli 1873. Verlaine hatte in einer zornigen Aufwallung Rimbaud mittellos in London zurückgelassen, aber bald reuevoll durch eine Depesche zu sich nach Brüssel gerufen. Rimbaud erschien, aber nicht, um die gemeinsamen Reisen wieder aufzunehmen, wie der Ältere meinte; nur Reisegeld wollte er haben, und ihn sofort wieder verlassen. Im Hotelzimmer kommt es, in Gegenwart von Verlaines Mutter, zum Streit. Beide sind durch Alkohol bis zum Wahnsinn erregt. Verlaine zieht den Revolver. Er weigert sich harnäckig, Geld herzugeben. Der Jüngere beharrt trotzig auf seinem Verlangen. Verlaine schießt los und trifft Rimbaud, der sich noch abwenden kann, nur leicht am linken Handgelenk. Die Freunde versöhnen sich sofort. Frau Verlaine gibt Rimbaud das Reisegeld. Verlaine begleitet Rimbaud zur Bahn, in der geheimen Erwartung, ihn unterwegs noch umzustimmen. Auf der Straße ein neuer Wortwechsel. Neue Drohungen Verlaines. Rimbaud ruft nach der Polizei, läßt den Freund, dessen Haltung das Schlimmste fürchten ließ, verhaften und steigt ruhig in den Zug nach Charleville. Verlaines Prozeß kam vor die Strafkammer in Brüssel. Da die Wunde nur sehr leicht und Rimbaud nach drei Tagen geheilt war, da die Tat überdies im Zorn und ohne Zurechnungsfähigkeit begangen war, hätte eine Polizeistrafe in Geld mit höchstens fünf Tagen Haft dem Geseze genügt. Aber die belgische Regierung war damals in ängstlicher Sorge vor den flüchtigen, über die Grenze getretenen Pariser Kommunarden.

Auch gegen Verlaine lag solcher Verdacht vor, und die Erkundigungen, die man in Paris einzog, lauteten nicht günstig. Seine unstete Lebensweise und seine Trunksucht boten den Anlaß, ihn dem gefährlichen Gesindel gleichzustellen, das eben damals Belgien unsicher machte.

Nur so ist die unverhältnismäßig schwere Strafe zu verstehen. Verlaine wurde wegen versuchten Mordes verurteilt zu zwei Jahren Gefängnis in Einzelhaft und 200 Franken Geldstrafe: „comme français, communard et poète“. Bis zum Anfang des Jahres 1875 blieb er in der Haft, erst in Brüssel, dann in Mons. Hier in Mons wurde ihm eines Tages eröffnet, daß der Antrag seiner Gattin auf Trennung der Ehe rechtskräftig geworden sei. Das raubte ihm seine letzte Hoffnung und den letzten Halt auf Erden. Und sein Blick fiel auf das kleine Kreuzifix aus Messing, das an der Wand seiner Zelle über dem Bette hing, und auf ein kunstloses Bild des Erlösers mit blutendem und flammendem Herzen. Eine unsichtbare Gewalt, so erzählt er uns in seinen Prisons, riß ihn nieder auf die Knie, und weinend betete er zu dem Gott seiner Kinderjahre. Er verlangte einen Katechismus und rüstete sich, die Beichte abzulegen und den Leib des Herrn zu empfangen.

Dem Dichter selbst erschien diese Bekehrung als ein Wunder, und so erscheint sie heute manchem seiner katholischen Glaubensgenossen. Und doch hatte jene doppelte Erschütterung seines bürgerlichen Daseins nur als äußerlicher Antrieb eine Wandlung zur Thatfache werden lassen, die in seiner Seele längst vorbereitet war. Das Lebensgefühl, das sich in den Saturnischen Gedichten und den Liebesfesten geäußert hatte, war dem des gläubigen Katholiken im Grunde nahe verwandt. Wie dieser die Freuden der Welt als nichtig und wertlos geringschätzen soll, so hatte für Verlaine schon früh alles Köstliche dieser Erde seinen Wert verloren: Schönheit der Natur, Gebilde der Kunst und Frauenliebe. Wie der gläubige Christ ganz nur in seiner Seele lebt, so hatte Verlaine auch immer nur aus dem Reichtum seiner Seele geschöpft und sie im Liede ausströmen lassen. Gleich

einem Katholiken, der sich reuevoll als Sünder bekennt, war er von Anfang an gepeinigt von unerbittlichem Schuldgefühl und begehrte sehnsuchtsvoll nach der Reinheit des Gewissens. Oft hatte er sich als ein ewig Verdammter gefühlt und am schwersten das eine empfunden, daß er des Glaubens und der Hoffnung entbehrte. Nun aber war das Wunderbare geschehen: wie der heilige Augustin, dieses Urbild echt katholischer Frömmigkeit, erfuhr er an sich in verzückter Seele die liebevoll erlösende Gnade. Erbarmend neigte sich die Gottheit dem willensschwachen Sünder entgegen.

Berlaine legte diese Erlebnisse und Bekenntnisse nieder in einer Reihe christlich-katholischer Dichtungen, deren älteste er noch im Gefängnis unter dem Titel Cellulairement niederschrieb und deren größten Teil er erst lange nachher (1881) in die Sammlung Sagesse aufnahm. Und es leidet keinen Zweifel, daß diese Bußlieder des sündigen Weltkinds in den Stunden, wo sie entstanden, ehrlich und aufrichtig gemeint waren.

Die Bekehrung hat Berlaine in einem Zwiegespräch mit Jesus geschildert — so in der ersten Fassung, später hat er Gottvater dafür eingesetzt — in einem Kranz von zehn Sonetten, der in der mystischen Verzückung des Begnadigten seinen Schlußpunkt findet. Richard Dehmel hat uns Deutschen dieses Hauptwerk seines kirchlich-katholischen Dichtens zu eigen gemacht:

Mein Gott hat mir gesagt: „Sohn, man muß Mein sein! Mein!“
 Sieh meine durchbohrte Brust, mein strahlend, blutend Herz
 Und meine wunden Füße, die Magdalenens Schmerz
 Mit Tränen wusch; und siehst, siehst die große Pein
 Meiner Arm' und Hände durch deine Sündenschuld,
 Siehst das Kreuz, die Nägel und spürst und fühlst und glühst,
 Daß diese bittre Welt des Fleisches nichts verfühst
 Als mein Fleisch und mein Blut, mein Wort und meine Huld.
 War ich nicht dein, mein Sohn, dein bis in den Tod?
 Mein Bruder du im Vater, mein Kind, mein Sohn im Geist! . .

Überzeugender noch wirkt das Bußlied, das Mar Fleischer
verdeutschet hat:

Mein Gott, mich suchte deiner Liebe Strahl,
Die Wunde klappt noch zitternd im Verbluten,
Mein Gott, mich suchte deiner Liebe Strahl . . .

Hier nimm mein Blut, das unvergossen blieb,
Mein Fleisch, unwert, dein Dulderleid zu tragen,
Hier nimm mein Blut, das unvergossen blieb.

Hier meine Stirne, die in Scham erglüht,
Zum Schemel deiner gnadenreichen Füße,
Hier meine Stirne, die in Scham erglüht.

Hier meine schwere, arbeitsfremde Hand
Zu seltner Kohlenglut und Weihrauchdüften,
Hier meine schwere, arbeitsfremde Hand.

Hier nimm mein Herz, das ohne Demut schlug,
Damit Golgathas Dornen es umdräuen,
Hier nimm mein Herz, das ohne Demut schlug.

Hier meine Sohlen, noch vom Weg bestaubt,
Daß deiner Stimme Feierklang sie leite,
Hier meine Sohlen, noch vom Weg bestaubt.

Hier meinen kreischend lügnerischen Mund,
Auf daß er reuig Bußgebete stammle,
Hier meinen kreischend lügnerischen Mund.

Hier meiner Augen unstet wirren Glanz,
Daß er in frommer Tränenflut sich bade,
Hier meiner Augen unstet wirren Glanz . . .

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour
Et la blessure est encore vibrante,
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour . . .

Voici mon sang que je n'ai pas versé,
Voici mon chair indigne de souffrance,
Voici mon sang que je n'ai pas versé.

Voici mon front qui n'a pu que rougir,
Pour l'escabeau de vos pieds adorables,
Voici mon front qui n'a pu que rougir.

Voici mes mains qui n'ont pas travaillé,
Pour les charbons ardents et l'encens rare,
Voici mes mains qui n'ont pas travaillé.

Voici mon cœur qui n'a battu qu'en vain,
Pour palpiter aux ronces du Calvaire,
Voici mon cœur qui n'a battu qu'en vain.

Voici mes pieds, frivoles voyageurs,
Pour accourir au cri de votre grâce,
Voici mes pieds, frivoles voyageurs.

Voici ma voix, bruit maussade et menteur,
Pour les reproches de la Pénitence,
Voici ma voix, bruit maussade et menteur.

Voici mes yeux, lumineaires d'erreur,
Pour être éteints aux pleurs de la prière,
Voici mes yeux, lumineaires d'erreur . . .

Katholische Schriftsteller haben diese Zeugnisse kirchlicher Frömmigkeit ohne Einschränkung bewundert und über alles gestellt, was je ein gläubiger Katholik derart in französischer Zunge gedichtet habe. Aber mit voller Überlegung ließ Verlaine hier seine hochentwickelte Kunst beiseite und hielt sich in der Nähe der herkömmlichen Vorbilder. Darum bedeuten für die Künstlerschaft des Dichters diese geistlichen Lieder kein Fortschreiten in gerader Linie, vielmehr nur einen Seitenweg.

Wohl aber ist das Gefühl des Friedens und fröhlichen Einflangs, das ihm bisher nur während der Verlobungszeit durch

die Seele gezogen war, auch dem übrigen Schaffen dieses vierten und letzten Lebensabschnitts zugute gekommen. Es sind nicht viel mehr als zwölf Lieder, die sich nicht eigentlich als katholisch und kirchlich geben, aber doch aus dem Geiste christlicher Frömmigkeit geboren wurden. Das Lebensgefühl des Menschen und die innere Anschauung des Künstlers zeigen sich hier ganz in kindliche Schlichtheit und Gewissensklarheit geläutert.

Unvergeßlich bleibt unter diesen Schöpfungen ein unübersehbares kleines Lied, an dem auch Richard Dehmels trefflichere Kunst hat versagen müssen. Wenn wir dem Dichter glauben dürfen, ist es noch im Brüsseler Gefängnis Petits-Carmes entstanden, also vor dem Wunder der Bekehrung. Dort hatte er von seiner Zelle den Blick auf die Dächer und ein kleines Stück Himmel mit einer Baumkrone; fernher und gedämpft konnte er die Glocken hören und das lebensfrohe Treiben in der Stadt.

Und mit der Kunst treuer Beobachtung, die er sich auf den Wanderjahren mit Rimbaud erworben hatte, schilderte er nicht mehr ein Traumgesicht, sondern die Eindrücke, die jener kargliche Ausschnitt von Natur und Leben in dem Gefangenen auslöste.

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!

Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.

Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille,

Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse?

Und mit ganz reinen, nur anbetenden Gefühlen kann er jetzt der noch immer geliebten Gattin gedenken. In der seligen Brautzeit hatte er ihre Hände besungen:

J'allais par des chemins perfides
Douloureusement incertain,
Vos chères mains furent mes guides...

Jetzt fleht er zu denselben lieben Händen, ihm gnädig zu verzeihen, in einem Liede, das noch vor der Scheidung seiner Ehe entstanden sein dürfte. Durch Stefan Georges vornehme Kunst hat dieses Lied fast noch gewonnen:

Teure Hände, ehemals die meinen,
Nach diesem tödlichen Irren,
Nach diesen heidnischen Wirren
Ihr die ganz schönen, ganz reinen —

Nach den Rheden und Uferräumen,
Nach den Ländern und Provinzen —
Herrler als Hände der Prinzen,
Geleitet ihr mich zu den Träumen.

Traumhände, auf meiner Seele,
Was ihr zu sagen geruhet
Mitten in Sünd und Fehle
Zu dieser Seele, die flutet!

Trügt es mein keusches Sinnen
Von geistiger Begleitschaft,
Von mütterlicher Bereitschaft,
Von Liebe weit und tief innen?

Strafe, gute, begehrte,
Heils-Träume — Hände der Weihen,
O Hände, deine, verehrte,
Hebet euch zum Verzeihen!

Wie sich hier die Kunst des „Glückseligen Liedes“ wunderbar erhebt, so steigert sich in dem weniger bekannten „Palmsonntag“ die seit den „Liedern ohne Worte“ oft bewährte Fähigkeit, eine genau beobachtete Landschaft zum Seelengemälde zu verklären. Dieses Palmsonntaglied harret noch einer Verdeutschung, die zugleich sinngetreu und kunstvollendet wäre.

L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, mer
Claire dans le brouillard clair,
Qui sent bon les jeunes baies.

Des arbres et des moulins
Sont legers sous le vert tendre
Où vient s'ébattre et s'étendre
L'agilité des poulains.

Dans ce vague d'un Dimanche
Voici se jouer aussi
De grandes brebis aussi
Doucees que leur laine blanche.

Tout à l'heure déferlait
L'onde, roulée en volutes,
De cloches comme des flûtes
Dans le ciel comme du lait.

So hat Verlaines späte Bekehrung seinem Künstlertum neue Aufgaben und Stoffe und, was mehr bedeutet, gesteigerte Schaffenskraft zugeführt. Noch einmal hob der Cros den Dichter hoch hinauf über peinlichen Erdenrest. Aber das sittliche Wollen des

Menschen blieb flügelahm und ließ ihn tief und tiefer herabsinken auf widerlich-sumpfige Niederung. Sobald er aus dem Gefängnis entlassen war, bedeutete ihm die Bekehrung zum Christengott der Kirche nichts weiter als ein künstlerisches Erlebnis. Die Zerknirschung in der Reue und die Unterwerfung in der Buße erfreuten ihn durch ein ästhetisches Wohlgefallen. Wie vormals seinem Meister Baudelaire boten sie auch ihm ungeahnte Reize, die er von da an mit Lusternheit aufsuchte. Es wurde ihm eine Wollust und ein poetischer Antrieb, abwechselnd zu sündigen und zu bereuen. Noch im Gefängnis hatte der Neubekehrte in Stunden des Rückfalls unheilige und unfrome Gedanken niedergeschrieben. Und hernach entbehrte der früh alternde Dichter jeder sittlich-religiösen Verantwortlichkeit. Während der achtziger und neunziger Jahre konnte er es wagen, regelmäßig und viermal eine religiös-kirchliche Sammlung mit einer ganz entgegengesetzten, oft schmutzig-gemeinen abwechseln zu lassen. Nacheinander enthüllte er den Himmel und die Hölle seiner Seele vor dem Käufer und Leser.

Er mußte bekennen:

Je ne puis plus compter les chutes de mon cœur:
La charité se fane aux doigts de la langueur.

Wie Alfred de Musset, dem er in vielem gleicht, verfügte er nicht länger als fünfzehn Jahre seines Lebens über die ganze Kraft seines Geistes (1860—75). Zwar bergen die späteren Sammlungen *Jadis et Naguère* und *Parallèlement* noch manches vollkommene Werk. Aber das waren vergessene Lieder früherer Jahre oder bloße Nachklänge und Wiederholungen. Das Christentum in den gläubigen Liedern wurde lauer und lauer, die Künstlerschaft auch in den unheiligen schwächer und schwächer. Der Glaube an irgend ein Hohes und Heiliges war ihm zerbröckelt, die Hoffnung verwelkt, die Liebe verglüht. Ein herrliches Grablied hatte seine Seele sich lange Jahre zuvor schon selber gesungen. Richard Dehmel hat es uns verdeutscht:

Ein großer schwarzer Traum
Legt sich auf mein Leben;
Alles wird zu Raum,
Alles will entschweben.

Ich kann nichts mehr sehn,
All das Gute, Schlimme;
Kann dich nicht verstehn,
O du trübe Stimme.

Eine dunkle Hand
Schaufelt meinen Willen;
Glättet mein Gewand
Still im stillen.

Berlaines Leben und Dichten verläuft schließlich in einer bloßen Krankheitsgeschichte. Der Nervenarzt wird ihn als ästhetischen Psychopathen bezeichnen wollen. Und wer nicht anders kann, mag ihn immerhin defakadent nennen oder pervers. Nur bedenke man, daß aus solchem Tadel unser Verständnis nichts gewinnt. Um so erstaunlicher wächst dann empor das eine große Wunderbare dieser ganzen Lebenserscheinung. Wie war es möglich, daß aus dieser schwerkranken Seele, die von Geburt und Lebensführung her dem Absturz ins Würdelose und Widernatürliche entgentrieb, so viele göttliche Lieder erklingen sind? Und diese Frage bleibt der schöpferischen Gottheit ewiges Geheimnis, dem wir Menschen nur mit Andacht gegenüber treten können, niemals aber mit der Hoffnung vernunftgemäßen Erkennens.

Seit kurzem erhebt sich in Paris, in der Dichterecke des Luxemburggartens bei alten Platanen und sprühenden Brunnen, ein Denkmal des Dichters. Es zeigt den seltsam gebuckelten Schädel mit der vorgewölbten Stirn und den kleinen tief liegenden Augen, mit der knorpligen Nase, den vorstehenden Backenknochen und dem in kurzen struppigen Strähnen hängenden Vollbart. Früher schon haben Carrière und Chantalat sein Bildnis gemalt: ein auffallend häßliches Anliß, frank und trüb, und trotz alledem

gleich einem Transparent durchschimmert von einer ins Göttliche verklärten Seele.

Wirksamer als Denkmal und Gemälde verbürgt den Dichterruhm von Paul Verlaine die Verehrung des jungen Geschlechts, der Jünglingschar, die um die Mitte der achtziger Jahre in Frankreich, bald darauf auch in Deutschland hervortrat mit dem kühnen und durch die Tat als berechtigt erwiesenen Anspruch, eine neue Art Lyrik zu schaffen. Wohl steckte sich jeder selber sein Ziel und bestimmte den eigenen Weg, aber die meisten erkannten dankbar in ihm ihren Führer und Meister. Und die prüfende Forschung kann solche Anerkennung erhärten.

* * *

Hochansehnliche Versammlung!

Richten wir nun den Blick auf den Staat und den Fürsten dieses Staats. Von einem Dichter des Impressionismus habe ich Ihnen gesprochen. Gewiß hat der Impressionismus als eine neue künstlerische Richtung und, was mehr bedeutet, als neue Lebensanschauung ungekannte Möglichkeiten entdeckt. Auch Wissenschaft und Philosophie haben wertvolle Anregungen empfangen, weil man versucht hat, jenseits der altgewohnten Begriffe aus dem Stoff des unmittelbar gegebenen neue Grundbegriffe und ein neues Weltbild zu formen.

Aber es muß hier gesagt werden, daß ein folgerichtiger Impressionismus alle logische, sittliche und religiöse Bindung ernstlich bedroht. Sobald er als Grundanschauung von Welt und Leben auftritt und gleichmäßig alle Gebiete menschlichen Handelns und Denkens ergreifen will, da wird er notwendig zum Erbfeind von jeder Gemeinschaft, die über den einzelnen hinausreicht, zum Erbfeind von Familie und Staat. Denn diese gründen in Werten, die zu reinem Lichte aufstreben und in tieferem Erdreich wurzeln als des Einzelnen flüchtiges Sein und wandelbares Genießen. Und

es muß hier leider zugestanden werden, daß unser staatliches Leben in den letzten Jahrzehnten von den Gefahren dieses Impressionismus nicht immer frei geblieben ist.

Noch stehen wir in der Hundertjahrfeier der Freiheitskriege. Heute vor hundert Jahren begann der Feldzug der Verbündeten gegen den ersten Napoleon auf französischem Boden. Am 29. Januar 1814 erlag Fichte in Jena einem Nervenfieber, das er sich zugezogen hatte, als er mit seiner Frau opferwillig die Verwundeten pflegte. Am 30. Januar erfocht Blücher den ersten Sieg über Napoleon bei Brienne. Die Männer und Frauen der Freiheitskriege haben mit Wort und Tat, mit Geist und Mut nur dem harten Muß gelebt und dem heiligen Soll. Ihrer Heldengröße, ihres sittlichen Willens und Könnens werde hier nochmals heute in Dankbarkeit und Verehrung gedacht.

Dankbar und verehrend gedenken wir heute auch des Fürstenhauses, dessen regierender Sproß mit sittenstrengem Ernst und rastlosem Pflichtgefühl seines erhabenen Amtes waltet. Mögen ihm Kraft und Gesundheit, Glück und Erfolg die Treue halten auch im heute beginnenden sechsundfünfzigsten Lebensjahr, ihm selbst, seiner Familie und dem ganzen Vaterland zur Ehre und Freude. Unser allergnädigster Herr,
Wilhelm II., König von Preußen,
des Deutschen Reiches Kaiser,
hoch, hoch, hoch!

Ausgaben, deutsche Übersetzungen und Biographien von Paul Verlaine.

Die ursprünglichen Sammlungen in Sonderausgaben sind heute zu einem großen Teil vergriffen. Immerhin sind gerade die wichtigeren Sammlungen neu aufgelegt worden und noch eher zu bekommen. Man bedarf ihrer, solange die Gesammelten Werke durch viele Druckfehler und andere noch lästigere Fehler entstellt sind. Doch sind diese 24 Einzeldrucke verhältnismäßig teuer (à 2, 3 und 5 Fr.). Man wird besser tun, zum ersten Bande der Gesammelten Werke zu greifen, wo man nahezu alles dauernd Wertvolle beisammen findet, oder aber die Auswahl von François Coppée anzuschaffen. Die Gesamtausgabe ist bei Verlaines Verleger Léon Vanier erschienen (A. Messin Succr.) und enthält in sechs Bänden (à 6 Fr.) mit guter Ausstattung alles, mit Ausnahme der Briefe. Die Anordnung ist diese, woraus man zugleich die zeitliche Reihenfolge der Gedichtsammlungen ersehen mag: I: (Poèmes saturniens — Fêtes galantes — Bonne Chanson — Romances sans paroles — Sagesse — Jadis et Naguère) — II: (Amour — Parallèlement — Bonheur — Chansons pour Elle — Liturgies intimes — Odes en son honneur) — III: (Élégies — Dans les limbes — Dédicaces — Epigrammes — Chair — Invectives) — IV: (Poètes maudits — Louise Leclercq — Mémoires d'un veuf — Mes Hôpitaux — Mes Prisons) — V: (Confessions — Quinze jours en Hollande — Hommes d'aujourd'hui) — VI: (Oeuvres posthumes): meist wertlos.

Eine im allgemeinen glückliche Auswahl hat François Coppée gegeben: P. V. Choix de Poésies (Paris, Bibliothèque Charpentier, Fasquelle 1906, 3 Fr. 50). Leider sind Papier, Typen und Druckerschwärze von der eines Kulturvolks unwürdigen Minderwertigkeit, die man in Frankreich immer noch bei den ersten der eigenen Dichter für erlaubt hält. Davon sticht vorteilhaft ab der Musterdruck von Drugulin, eine Auswahl, die Georges A. Tournour bei Ernst Rowohlt in Leipzig 1910 herausgegeben hat (geb. 12 M.). In diesen beiden Auslesen sind nahezu alle die Lieder aufgenommen, die im Text oben erwähnt werden.

Unter den Verdeutschungen Verlaines nenne ich zuerst Stefan Zweigs „Anthologie der besten Übertragungen“ (teilweise nach Mf.) Berlin

1907¹, 1911³ (gbd. 2 M.). Doch bemerke ich dazu, daß es nicht immer gerade die „besten“ Übertragungen sind. Eine Auswahl aus dem ganzen Verlaine hat Otto Hauser geboten (Berlin 1900, Concordia, 2,50 M.); derselbe später eine Auswahl aus den Poèmes saturniens und Fêtes galantes in der Sammlung „Aus fremden Gärten“ (Weimar, Alexander Ducker 1912, 50 Pf.). Ferner Otto Händler (Straßburg i. E. 1903, Heiß und Mündel, geb. 3 M.). — Außerdem Graf Wolf von Kalkreuth (im Inselverlag, Leipzig 1906, geschmackvoll mit Bignetten ausgestattet und gut gebunden 6 M.). — Ungenügend ist der Versuch von Hans Kirchner (Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur 1898, 50 Pf.). — Zusammen mit Gedichten von José-Maria de Hérédia hat Richard Schaafal eine schöne Auswahl gegeben (Berlin 1906, Osterheld & Cie., geb. 7 M.). Zugleich aus Baudelaire und Verlaine hat Paul Wiegler eine Auswahl übertragen (Berlin 1900, E. Bock, 3 M.).

Im Rahmen ihrer eigenen Gedichtsammlungen haben hervorragende deutsche Lyriker kleinere oder größere Gruppen Verlainescher Lieder mitgeteilt. Hier sei zuerst Richard Dehmel genannt (Gesammelte Werke I—III, Berlin, S. Fischer 1907, gbd. à 4 M.). — Neunzehn Gedichte hat Stefan George nachgebildet (Zeitgenössische Dichter übertragen, Bd. II, Berlin, Bondi 1905 in musterhafter Ausstattung und Liebhaberband nur 3,50 M.). — Einiges bietet auch Karl Henckell, Weltlyrik (München, Verlag der Lese 1910, 4,50 M.); Johannes Schlaf, Helldunkel (Minden i. W., Bruns, o. J., gbd. 3 M.); Franz Evers, Ertelieder (Leipzig, Max Spohr 1901, 3 M.).

In Blütenlesen ueuerer französischer Lyrik findet sich Verlaine bei Ernst Ludwig Schellenberg (Leipzig 1911, Xenienverlag gbd. 2 M.); — Friedrich von Oppeln-Bronikowski (Berlin 1908, Osterheld & Cie. 1,50 M.); — Sigmar Mehring (Großenhain und Leipzig, Baumert und Konge 1900, gbd. 3 M.).

Unter diesen vielen Übersetzern kommt wohl Stefan George dem Urtert am nächsten, durch eigene Anlage und innere Verwandtschaft wie durch gewandteste Beherrschung der schwierigsten Formen. Richard Dehmel hat die Tonart etwas in die seiner kraftvollen Männlichkeit verschoben; trotzdem möchte mancher ihm vor allen andern den Vorzug geben. So las ich kürzlich: „Verlaine que presque tous les lyriques allemands ont traduit fragmentairement a trouvé en Richard Dehmel celui qui — à n'en pas douter — l'a le mieux senti et adapté.“ Henri Guilbeaux, R. Dehmel et le rythme: Mercure de France (1. Sept. 1910, S. 55).

Verlaines Leben hat aus genauer Kenntnis sein Jugendfreund Edmond Lepelletier beschrieben und mit Briefen ausgestattet (Paris, Verlag des Mercure de France 1907, 3 Fr. 50). Daneben kann man zu Rate ziehen Alphonse Sésé und Jules Bertaut in der Sammlung La Vie anecdotique et pittoresque des Grands Ecrivains, mit vielen Bildern (Paris, Louis Michaud o. J., 2 Fr. 50). — Wertvoll sind die Bilder des Dichters

von F. A. Cazals, seinem langjährigen Freunde, in der Iconographie (Paris, Bibl. de l'Association Avril 1896). — Wichtig ist die Sondernummer der Zeitschrift la Plume (1. und 28. Febr. 1896). — Erwähnt sei hier auch der schöne Band *Hommage à Verlaine* (Paris, Vanier 1910) mit einer Abbildung des Pariser Denkmals und Versen der Erinnerung und Huldigung von sechsundsiechzig bekannten Zeitgenossen.

Die kritische Forschung über Verlaine hat Ernest Dupuy mit zwei Aufsätzen eröffnen: *L'Évolution poétique de Verlaine* (Poètes et Critiques, Paris Hachette s. d.) und *Étude critique sur le texte d'un manuscrit de Verlaine* (Revue d'hist. litt. de la France XX, 1913, S. 489 ff.). — Als Vorgänger der Symbolisten hat André Barre den Dichter geschildert in seiner Pariser These: *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885—1900* (Paris, Jouve et Cie 1911). — Endlich sei noch genannt Walter Fleischer, *Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen*. Diss. Greifswald 1911.

Diese Auswahl des Wichtigsten möge hier genügen. Eine Bibliographie bis in die letzten Jahre hat Tournour gegeben: *Bibliographie verlainienne*, Leipzig 1912. Nicht ganz so vollständig sind die Übersichten bei Thieme, *Guide bibliographique*² 1907 und van Bever et Leautaud, *Poètes d'aujourd'hui*, 2 Bände, *Mercure de France*¹⁸ 1908, II, S. 321—32.

Anmerkungen.

4. Als köstlicher Beweis für die Geringschätzung des Dichters bei der älteren Generation in Frankreich diene ein Brief, den ein Pariser Romanist, als Antwort auf eine Anfrage wegen einer Stelle im Kaspar Hauser, einem meiner Hörer und damaligen Mitglied des Marburger Romanischen Seminars, geschrieben hat:

Paris, le 16 février 1910.

Les vers de Verlaine au sujet desquels vous me faites l'honneur de me consulter, me supposant une compétence qui me manque absolument, sont les premiers qui me soient jamais tombés sous les yeux. et ils ne m'inspirent pas le désir d'en connaître le reste. Le passage qui vous embarrasse ne me paraît pas avoir beaucoup de sens. Toute fois j'ai profité de la session du conseil supérieur de l'instruction publique, pour soumettre la question à un de mes collègues dans ce conseil, M. . . qui est professeur de première dans un lycée de Paris (Lakanal). Celui-ci a étudié consciencieusement le passage, comme s'il s'était agi d'un bon auteur, et a rédigé séance tenante la consultation que vous trouverez ci-jointe.

Je m'étonne qu'on ait, en Allemagne, assez de temps à perdre pour traduire les écrits de ce méprisable alcoolique, et je ne saurais trop vous engager, puisque vous êtes étudiant en langues modernes, à choisir, comme sujet de vos études, de meilleurs auteurs.

Agréez l'assurance de mes sentiments distingués

Eine Erläuterung zu diesem Urteil ist überflüssig. Ich habe seitdem aufs neue, und gründlicher als das erstmal, Verlaine in Übungen behandelt und kann nur versichern, daß ich mich noch nie so begeisterter Mitarbeit meiner Studierenden erfreut habe wie bei diesem Dichter.

6. An dem Kampf gegen den Bourgeois hat auch Verlaine teilgenommen in dem Portrait des Monsieur Prudhomme (Poèmes sat. Caprices V) und in der Schilderung der lachenden Erben bei einer gutbürgerlichen Beerdigung: Je ne sais rien de gai comme un enterrement (Oeuvres posthumes S. 148).

6. „Dans nos réunions parnassiennes nous ne parlions jamais religion, et très rarement politique (Repetetier S. 387).

6. Lepelletier erzählt, Verlaine selber habe den Namen Impassibles für die Gruppe der später parnassisch genannten Dichter vorgeschlagen. In erstaunlicher Weise hat der Dichter sein Innerstes und Eigenstes verleugnet, als er das Gedicht auf die Inderin Cavitri, die, um den Gatten zu retten, drei Tage und drei Nächte die Glieder unbeweglich hielt, mit dem Ausruf abschloß:

Ainsi que Cavitri faisons nous impassibles,
Mais, comme elle, dans l'âme ayons un haut dessin!

(Poèmes sat. S. 81.)

8. In den Oeuvres posthumes (S. 50) liest man noch:
En manière d'adieux à la poésie „personnelle“. Epilogue (1895):

Ainsi donc, adieu, cher moi même
Que d'honnêtes gens m'ont blâmé . . .

— Und noch am Schlusse seines Aufsatzes über sich selbst in den Hommes d'aujourd'hui (Oeuvres complètes V, 307) verspricht er „œuvres alors impersonnelles, critique et histoire“. — Was Lepelletier (S. 153) über Verlaines Bestreben nach vers impersonnels erzählt (anlässlich des Gedichtes Sub urbe), fann nur bestätigen, was wir schon wissen: daß der Dichter über sich selbst in voller Selbsttäuschung befangen war. Allerdings sind in der Sphäre des Selbsterlebten die äußeren Vorgänge und Ereignisse zu trennen von den Stimmungen des Innern. Verlaine will dort nur die ersteren aus seiner Dichtung fernhalten. Die letzteren dagegen, das konnte er sich nicht verhehlen, mußten ihm notwendig einfließen.

8. Allerdings sagt der Dichter „Je suis né romantique“ (Jadis et Nagnère: Dizain mil huit cent trente) und bezeichnet also seine Gemütsstimmung als eine Fortsetzung der spezifisch romantischen. Auch darf daran erinnert werden, daß die Jugend eben im Jahre 1860 wieder mehr denn je romantisch gesinnt war. Aber im Text oben kam es darauf an, auf die neue Färbung hinzuweisen, die Verlaine zu dieser Überlieferung seinerseits hinzugebracht hat.

10. Ein Musterbeispiel für die Lieder von Herbst und Abend gibt Lepelletier (S. 158) in dem Sonett vom 10. Oktober 1862:

L'automne et le soleil couchant!
Je suis heureux . . .

11. Wir reden oben von einer anderen Art Symbolik als der im schulmäßigen Sinne, wie z. B. eine Möwe (mouette) als Symbol dient für Verlaines Seele; ein gehetzter Wolf in gleichem Sinne; eine Dahlie als Blume ohne Duft, für eine Kurtisane. Oder etwa in:

„Nos deux cœurs exhalant leur tendresse paisible
Seront deux rossignols qui chantent dans le soir.
Par instants, je suis le pauvre navire
Qui court démâté parmi la tempête.

Man kann leicht bemerken, daß Verlaine gerade diese Art Symbolik nicht allzu häufig anwendet.

11. Dem oben über die ausschließliche Verwendung der Nuance Bemerkten widerspricht nicht das immerhin häufige Vorkommen der ungemischten Grundfarben Azur, Gold, Weiß und Purpur; das sind bei ihm wie bei andern nicht echte und geschaute, sondern schlechthin nur symbolische Farben.

12. Es fällt auf, daß Verlaine in einem bekannten Liede (*Le Crépuscule du soir mystique*, *Poèmes sat.*) die Lilie ihres sonstigen Symbolwerts als Sinnbild der Reinheit entäußert und unter die *Fleurs du mal* einreihet: dahlia, lys, tulipe et renoncule. Der betäubende Duft und gleichzeitig der Vokal *i* scheinen diese Einreihung veranlaßt zu haben.

12. Eindringlicher als der gute Geschmack es erlaubte, hat er dieses *Vague* vorgetragen in dem Musterbeispiel *Auburn* (*Parallèlement* S. 29):

„Tes yeux, tes cheveux indécis,
L'arc mal précis de tes sourcils,
La fleur pâlotte de ta bouche,
Ton corps vague et pourtant dodu,
Te donnent un air peu farouche.
À qui tout mon hommage est dû.“

Und hernach die Schlußstrophe beginnt:

„Oui, ma vague, sois orgueilleuse“

und schließt damit:

„Et tu n'es pas déjà si vague.“

Wandelbar und unstet auch hierin, hat er später das *Vague* abgeschworen in:

„J'y formule mes idées
En termes à point précis
Pour les gens enfin rassis
Et las de choses tentées
Dans un jadis indécis.“

Epigrammes II, I.

13. Für Vortrag und künstlerisches Verständnis scheint mir unentbehrlich, zu wissen, welcher Art die individuelle Sprechweise des Dichters war. Ich verweise auf Ottmar Nuß, der in seinem epochemachenden Werke „Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck“ (Leipzig 1911, S. 227) und im kleinen Abriß „Sprache, Gesang und Körperhaltung“ (München, Beck 1911, S. 105) bei Verlaine den dritten, vorzugsweise französischen Typus mit warmem Stimmklang feststellt (auf Grund des Sonetts *Mon rêve familier*, *Poèmes sat.* I, 6). — Ich füge hinzu, daß auch die Übersetzer Dehmel, George, Hendell und Schaufal, durch ein glückliches Zusammentreffen, denselben Typus „III warm“ haben.

12. Ich gerate hier in Widerspruch zur herkömmlichen Ästhetik. Denn mit Beziehung auf die „*Sanglots longs des violons*“ finde ich die Behauptung: „Auch Gedichte werden so genossen, daß zuerst ihr Inhalt aufgenommen wird. Erst an zweiter Stelle kommt das sinnlich-musikalische Moment zum Bewußtsein. (Dessoir, Ästhetik S. 383 und 157). Allerdings ist zuzugeben, daß es Leute geben mag, die so veranlagt sind. Aber das dürften die Ausnahmen sein.

13. Zu den Fiedeln des Herbstes vergleiche man eine Bemerkung im Szenarium des geplanten Ballets „*Gaspard Hauser*“ (*Mémoires d'un veuf: Oeuvres IV, S. 269*): „*Cris de joie dans l'auditoire et pas d'ensemble. Tutti exprimés par les violons et la clarinette, instruments tristes.*“ — Wie mir mein Freund, Prof. Wilhelm Kaiser in Halle, mitteilt, sind die Violinen im heutigen Orchester „das beweglichste Ausdrucksmittel geworden, durch die Möglichkeit rasender chromatischer Tonfolgen auf- und abwärts“. Und ein musikalisch gebildeter Hörer bezeugte mir feinerzeit, daß Violintöne als Ausdruck des Windes in Webers Wolfschlucht, in Wagners Fliegendem Holländer und bei Tschairowsky angewendet worden seien. Es wird also teilweise hinfällig, was ich bei Dessoir (Ästhetik, S. 384) angemerkt finde: „Die Tonmalerei dieser Verse wirkt um so auffallender als der Sinn geopfert ist: denn auch der Dichter dürfte keine bestimmte Vorstellung mit den Geigen des Herbstes verbunden haben. Die Worte besitzen, abgesehen von ihrer Bedeutung, Schönheit und Eigenwert, und zwar als Klangeinheiten. — An diesem Liede ist gar nichts „Auffallendes“, sobald man von dem streng musikalisch-akustischen Wesen dieser Kunst ausgeht. — Übrigens darf hier noch angemerkt werden, daß schon Baudelaire (*Fleurs du mal XLVIII*) gefagt hat:

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Valse mélancolique et langoureux vertige.

14. Auf diese Halbassonanz und Halballiteration in der neuesten Enrik der Franzosen hat zuerst, soviel ich sehe, hingewiesen E. M. Savarit, *Les lois de l'allitération et de l'assonance, semi-allitération et semi-assonance* (*Mercur de France 1908, 1 fevrier*). — Den Hinweis auf diese Neuerungen vermiße ich in dem unentbehrlichen Buche von Maurice Grammont, *Le Vers français*² Paris, Champion, 1913 (Collection linguistique publiée par la Société de Linguistique de Paris V).

16. Die ergänzende Theorie zu dieser Verwendung der Sprache als bloßen Trägers von Gefühlswerten kann man aus dem trefflichen Buche von Theodor A. Meyer, *Das Grundgesetz der Poesie* (Leipzig 1901), ableiten. Dort wird der alte Irrtum widerlegt, als ob das Wesentliche an den Worten das ausgelöste Anschauliche wäre. — In anderem Zusammenhang redet Karl Stumpf davon, daß es „die Symbolisten auf solche Ausdrücke und Wendungen abgesehen haben, die gegenstandsfreie Gefühlssinnesqualitäten

reproduzieren“ (Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, 1. Abteilung, Leipzig 1907, S. 33). — In dem trefflichen Buche von Grammont, *Le Vers français* (S. 232, 286) ist es eine offenbare Einseitigkeit, daß vorzugsweise gesprochen wird von „idées exprimées par voyelles“. Aus diesem Zusammenhang heraus wird es nicht mehr als zufällig erscheinen, daß viele in der handschriftlichen Sammlung Cellulairement gesetzten Überschriften, weil es Benennungen waren, im Druck weggelassen worden sind.

17. Für diesen Versuch, Verlaines Lebenswerk in den geschichtlichen Ablauf der zeitgenössischen Künste einzureihen, hat mir mein Kollege Richard Hamann dankenswerte Anregungen geboten, früher schon in seinem trefflichen Buche über den „Impressionismus in Leben und Kunst“ (Köln 1907) und neuerdings in mündlichem Gedankenaustausch und durch seine „Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert“ (2 Teile: Text und Bilder: Aus Natur und Geisteswelt). Vielleicht nimmt ein Musikwissenschaftler dieses Problem auf, das ich hier nur habe andeuten können.

17. Als Wagnerfreund bekannte sich Verlaine im Epigramme XX:

„J'ai fait jadis le coup de poing
Pour Wagner alors point au point,
Et pour les Goncourt, plus d'un soir.“

18. Eine Abendlandschaft mit Teich von Corot, die mit Verlaines *Heure du berger* auffallende Verwandtschaft zeigt, ist abgebildet in den Galerien Europas (Neue Folge, Heft 8, Leipzig, Seemann Nr. 237); dort mit einem begleitenden Texte von J. von Schmidt, der an Corots Lieblingswort „Tout flotter“ erinnert und Verse von Théophile Gautier auf Corot abdruckt. — Über diesen Maler vergleiche u. a. André Fontainas, *Histoire de la Peinture française au XIX siècle (1801—1900)* Paris, Mercure de France 1906, S. 175 ff. — Sechzehn Corot birgt das städtische Museum in Reims; ich habe sie dort vor wenigen Jahren gesehen.

18. Die Pariser lachten über die blauen Schatten auf den Bildern von Manet und den Helllichtmalern (Hugo von Tschudi, *Ed. Manet*, Berlin 1909, S. 9).

20. Verlaine bekennt in den *Confessions* (*Oeuvres compl.* V, S. 110), daß er in den vier Jahren, bevor er Mathilde sah und lieben lernte, vier Jahre lang nahezu jeden Abend sich im Absinth berauscht habe.

20. Der Dichter bezeichnete noch später (*Confessions: Oeuvres* V, 126) die *Bonne Chanson* als eine Sammlung, „où tout un cœur purifié s'est mis“, setzte also ausdrücklich diese „Bekehrung“ zur Liebe und Ehe auf eine Stufe mit der späteren zum Christengott der Kirche.

23. Über Rimbaud hat sein Schwager Paterné Berrichon eine etwas apologetisch gehaltene Biographie geschrieben (Paris, *Mercure de France* 1908); dazu derselbe eine Ergänzung: *Rimbaud et Ménéliak*, in der Zeitschrift *Mercure de France* vom 16. Februar 1914, S. 719 ff.

24. Auf Verlaine selber paßt, was er von Rimbaud rühmt: „Il accomplit ainsi des prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable à force d'être grêle et fluet (Poètes maudits S. 31).

24. Ich kann Lepelletier und Berrichon nur beipflichten, wenn sie bestreiten, daß zwischen Verlaine und Rimbaud Beziehungen bestanden hätten, die unter das Strafgesetzbuch fallen. Je mehr man sich in die Charaktere der beiden Freunde und in ihr Freundschaftsverhältnis vertieft, desto unwahrscheinlicher wird diese Behauptung, die übrigens durch kein Zeugnis Verlaines ernstlich gestützt wird.

25. In dem Liede Dans les bois (Poèmes sat.) hatte er ausdrücklich den Pantheisten abgesagt:

D'autres s'y sentent pris — rêveurs — d'effrois mystiques . . .
Und auch sonst verriet er in den drei älteren Sammlungen nur sympathetisches, nie pantheistisches Naturgefühl. Dafür aber eröffnete er die Lieder ohne Worte mit einem zweifellos pantheistischen Liede:

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiede soir, tout bas?

Noch deutlicher wird das in dem Liede Circonspection (Jadis et Naguère 25):

„ . . . parmi la paix nocturne
La Nature, ce Dieu féroce et taciturne . . .“

Dabei ist zu bedenken, daß allerdings Rimbaud als ausgeprägter Pantheist der Natur gegenüberstand.

29. Bedeutsam scheint mir für das oben Gesagte das, was Lepelletier (S. 335) bemerkt hat: „V. avait le sens du repentir et le goût du remords très développé.“

29. Die Weltanschauung ist der christlichen nahe verwandt in dem Gedichte der Poèmes sat. (S. 102):

„Mais la fatalité ne connaît point de trêve:
Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve,
Et le remords est dans l'amour: telle est la loi.“

30. Sein Verhältnis zu Gott erinnert nicht wenig an das augustinische. Überdies erzählt er uns: „Mes lectures, à partir de cette époque, en outre d'intenses théologies, se reportèrent de l'anglais au latin non seulement des Pères, saint Augustin, ce sublime congénère, dont j'étais ou me croyais alors l'infime succédané . . .“ (Prisons S. 62). Im vierten Sonett

des Zwiesgesprächs mit Gott verweist er in einer Anmerkung selber noch auf Augustin.

30. Das Vorwort zu *Sagesse* (1. Aufl. 1881) schließt: „L'auteur a publié très jeune . . . des vers sceptiques et tristement légers. Il ose compter qu'en ceux-ci nulle dissonance n'ira choquer la délicatesse d'une oreille catholique: ce serait sa plus chère gloire comme c'est son espoir le plus fier.“

32. Von katholischen Schriftstellern, die Verlaine als den Ihrigen anerkannt und gewürdigt haben, sind mir bekannt geworden: J. Pacheu, *S. J.*, *De Dante à Verlaine* (Paris, Plon, Nourrit et Cie. 1897, S. 142—172); Albert de Bersaucourt, *P. V. poète catholique* (Paris, Falque, s. d.).

36. Er nennt seinen Glauben selbst einen Röhlerglauben: so wenig hat er ihn durch einen innerlichen Gesinnungswandel gewonnen. Er sagt später:

„Ma foi, celle du charbonnier,
Ainsi la veux-je et la souhaite
Au possesseur, croyons dernier,
De la sainte petite boîte.“

(In dem Gedichte *Sur un reliquaire qu'on lui avait dérobé*: *Oeuvres III*, S. 27.)

36. Mit Zynismus bekennt er (*Poètes maudits* S. 85): „Le souvenir, l'espoir, l'invocation d'un péché me délectent avec ou sans remords, quelquefois sous la forme même et muni de toutes les conséquences du Péché, plus souvent — tant la chair et le sang sont forts — naturels et animaux . . . Cette délectation, il nous plaît de la coucher sur le papier et de la publier plus ou moins bien ou mal exprimée; nous la consignons enfin dans la forme littéraire, oubliant toutes idées religieuses ou n'en perdant pas une de vue.“

37. Man lese in den *Chansons pour Elle XXV*:

„Je fus mystique et je ne le suis plus,
La femme m'aura repris tot entier.“

Ebenso in den *Élégies IX*:

„Je tournais saint, je crois,
Et puis, et puis la chair
Est forte et l'esprit lent.“

Nicht anders *Dans les limbes I*:

„Car Notre Dame, c'est toi!“

Und endlich in den *Épigrammen*:

Wescher, Verlaine.

„J'étais naguère catholique
Et je le serais bien encor . . .
Mais ce doute mélancolique“ . . .

37. Verblüffend wirkt die Aufeinanderfolge von Himmel und Hölle in Verlaines Lebenswerk seit der zweiten Sammlung der Fêtes galantes:

La bonne chanson 1870
Sagesse 1881
Amour 1888
Bonheur 1891
Liturgies intimes 1892

Romances sans paroles 1874
Jadis et Naguère 1884
Parallèlement 1889
Chansons pour Elle 1891
Odes en son honneur
Élégies
Dans les limbes
Chair

(wobei Dédicaces, Epigrammes, Invectives aus dieser Antithese ausscheiden.)



UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY



3 9424 02257 5044

University of British Columbia Library

DUE DATE

FEB 17 1975 RETD

ET-6 BP 74-453

ba

F

In unserm Verlag erschien die beste Ausgabe von

Mirèio

Poème Provençal

de

Frédéric Mistral

Édition publiée pour les cours Universitaires

par

Eduard Koschwitz

Avec un Glossaire

par

Oscar Henricke

Nach Mistral's eigenem Urteil ist dieses die beste und sorgfältigste Ausgabe seines Hauptwerkes

Preis M 7.20; geb. M 8.—

Bei Zugrundlegung dieser Ausgabe in Vorlesungen liefern wir zu ermäßigtem Preis

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung

