

# **William Butler Yeats**

## **Erzählungen und Essays**

### **Einleitung des Übersetzers**

»In Irland sind diese Welt und die, dahin wir nach dem Tode gehen, nicht weit auseinander ... Tatsächlich gibt es Zeiten, wo diese Welten einander so nahe sind, daß es scheint, als sei unser irdisch Hab und Gut nichts anderes, als der Schatten der jenseitigen Dinge ... Die Leute auf dem Lande erwarten, sie werden im Jenseits Häuser haben, ganz wie ihre irdischen Wohnstätten, nur wird das Dachstroh dort niemals undicht und die weißen Wände verlieren ihren Schimmer nicht; auch wird die Milchammer nie leer von guter Milch und Butter. Hin und wieder aber wird ein Gutsherr, ein Anwalt oder ein Steuerbeamter vorbeigehen und um einen Bissen Brot betteln, auf daß offenbar werde, wie Gott den Gerechten vom Sünder scheidet.« Mit diesen wenigen Worten hat W. B. Yeats seine irische Heimat, seine Landsleute, ihr Denken und Trachten und ihre Nöte lebendiger und eindringlicher hingezeichnet, als es vielleicht jemals vorher geschehen war. Kaum irgend etwas ist für den keltischen Iren so charakteristisch, wie seine unbändige, dabei durchaus dichterische und immer wieder der Träumerei hingeebene Phantasie, die, wie William Blake einmal gesagt hat, »die Menschen aneinanderkettet, weil sie die geheimen Tore aller Herzen auftut.« Für ein tätiges Leben und die Energie des Handelns ist aber nichts gefährlicher, als dieses weltentrückte Hinträumen des Irländers, das

ihm seine besten Kräfte nimmt, ihn zum Spielball von Aberglauben und allerlei psychischen Abnormitäten macht und seinem ganzen geistigen und politischen Dasein in gar mancher Hinsicht die Signatur gibt. Die Erzählungen und Essays, die hier in Übersetzung folgen, möchten vielleicht gerade aus dem Grunde erhöhtes Interesse verdienen, weil in ihnen die verschiedensten Angelegenheiten des menschlichen Lebens, religiöse, philosophische, künstlerische und politische Probleme in so eigener Weise durch das bewegliche und lebhaft visionäre Temperament eines echten Kelten geschaut sind, daß zugleich auch die besondere Atmosphäre, die »Ambiente« des irischen Bodens selber in greifbare Nähe gerückt wird, aus der Bernard Shaw das verträumte Wesen des Iren erklärt. Dieses ist Shaw weniger geneigt, den Sonderlichkeiten des keltischen Volkscharakters zuzuschreiben, als vielmehr der irischen Landschaft und ihren Eigentümlichkeiten, dem Himmel mit seinen besonderen Farben, »seinen Lockungen in die Fernen und den Traurigkeiten der Abende ...« »Mit dem Verstand ist es nichts in dieser weichen, feuchten Luft, auf diesen weißen quellenreichen Wegen, diesen feuchten Binsen und braunen Torfmooren, in diesen dunklen Gehängen von Granitfelsen und rotem Heidekraut« ... »O, die Träume, die Träume, die qualvollen, herzversengenden, nie zu befriedigenden Träume! Keine Ausschweifung, die jemals einen Engländer brutal und gemein gemacht, kann ihm so seinen Wert und seine Tüchtigkeit aussaugen, wie diese Träume. Die Phantasie läßt den Irländer nie allein, überzeugt ihn nie, befriedigt ihn nie, aber sie ist schuld, daß er keiner Realität ins Antlitz sehen kann, noch mit ihr zu handeln, noch sie zu erobern vermag.«<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bernard Shaw: »John Bulls andere Insel.

Was auch immer die Ursachen sein mögen, dieses ruhelose, ungestüme Phantasieleben prädestiniert den Kelten zweifellos zum Künstler; aber eine noch so lebhaftere Einbildungskraft allein, und sei sie selbst bis zur Halluzination gesteigert, macht weder schon den genialen Künstler aus, noch den ganzen Menschen, wenn auch William Blake zweifellos dieser Ansicht gewesen ist. Bleibt doch die Phantasie, selbst in ihrem weitesten Fluge, stets noch innerhalb der Sphäre sinnlichen Daseins befangen und findet darin ihr Genügen. Höchste Geisteskraft aber kennt nicht Befriedigung noch Erfüllung; ihr ist gegeben, »auf keiner Stätte zu ruhn«, alles Erreichte und Erreichbare, alle Dinge dieser Welt und alle Träume muß sie als bloße Gleichnisse eines Ewigen weit hinter sich lassen, den sehnsuchtsvollen Blick unverwandt hingerichtet auf die unendlichen Fernen »jenseits des Seins«, nach den Verschwindungspunkten alles Geschaffenen. In solcher »Befriedigung der Seele« und ihrer Liebe zur Ewigkeit, im grenzenlosen Hinausschreiten über alles Existierende, hin zu dem, was nicht ist, sondern sein soll, liegt aber gerade die höchste Würde und der Wert des Menschen, und nur im harmonischen Zusammenstimmen aller Reichtümer von Sinnen- und Phantasiewelt mit den unendlichen Forderungen des nach dem Grenzenlosen verlangenden Geistes kann höchste Schönheit und Erkenntnis erreicht werden. Ja noch mehr! Auch das Geschick der Menschheit selbst, wie es in ihrem Wachstum von Geschlecht zu Geschlecht aus steten Kämpfen sich entfaltet, erfüllt sich in den einander immer wieder aufhebenden Gegensätzen von subjektivem, individuellem Fühlen und dem gesetzlichen Denken, von romantischem Empfindungsüberschwang und den unbedingten Geboten der nur auf sich gestellten Vernunft. Diese tiefen und mächtigen Gegensätze beherrschen das ganze Leben der Völker und machen vieles in ihrem Schicksal erst begreiflich. Auch als

Auflehnung des rationalen, methodischen Denkens gegen jegliche Art von Mystik, als das Festhalten an der Idee der Menschheit und ihrer Würde gegenüber einseitigen nationalen Bestrebungen und allem Rassenmystizismus, äußern sie sich in den vielfältigsten Formen, je nach den Lebenssphären, die von ihnen betroffen werden. Während aber hier die Tyrannei des Subjektiven und einer zügellosen Phantasie bedrohlich wird, besteht dort wiederum die Gefahr der gänzlichen Verarmung des Lebens und seiner Erstarrung in einem toten ethischen Formalismus. Wie nun die Wissenschaft ohne die unerschöpfliche Tiefe, jenes »fruchtbare Bathos der Erfahrung« und ihrer Quellbrunnen lebendiger Anschauung, gar bald an ihrem Ende angelangt wäre, so darf auch, ganz analog, das religiöse Leben die verjüngenden Kräfte menschlicher Liebe und die Bildkraft des Mythos keinen Augenblick lang vermissen; und wenn auch ohne unerbittlich strenge Führung durch die Ethik eines heiligen Willens wahre Religion nicht möglich ist, so kann sie dabei doch, auch auf ihren höchsten Stufen, der innigsten Verbindung mit dem heimatlichen Boden von Gefühl und Mythos nicht entraten. Nicht minder hat dies auch für die Kunst zu gelten, die gleichfalls der Leitung durch ein logisches Verfahren und einen kritischen Verstand bedarf.

Gerade bei den Völkern von höchster Kultur treten diese Gegensätze besonders scharf hervor und greifen tief in das tägliche Leben ein; nirgends aber dürften sie sich in so eigentümlicher Weise ausgeprägt haben, wie in den Kämpfen, die das nationale Irland seit langem um seine geistige, religiöse und ökonomische Unabhängigkeit zu führen hat. Die politische Geschichte dieses, jetzt wieder heftig entflammten, seit Jahrhunderten währenden Zwistes, mit seinem alten Antagonismus von katholischer und protestantischer Gesinnung ist bekannt genug; hier handelt es sich

hauptsächlich um den Widerschein, den er auf das geistig-sittliche, insbesondere aber auf das künstlerische Leben dieses eigenartigen, genialen Volkes geworfen hat und noch wirft. Hierfür zeugt nun vor allem die jungirische Bewegung der letzten Dezennien, die eine Wiederkunft des altkeltischen Geistes anstrebt und bemüht ist, mit Hilfe von Zeitschriften, Buchausgaben und Vorlesungen, nicht zum wenigsten aber einer eigenen Bühne ihre Ideen zu verwirklichen. Wer wüßte nicht, über welche Fülle großartiger Mythen und Sinnbilder das alte Keltentum verfügt hat und wie viele von den gewaltigen Gestalten und Motiven unserer abendländischen Kunst von ihm abstammen: den König Artus und den Gral, Parzival und Titurel, Lanzelot, Merlin, Tristan und Isolde, ebenso wie den König Lear, die Hexen des Macbeth und den Puck haben wir ihm zu verdanken, und niemand kann sagen, welche weitere Bereicherung unser Geistesleben von dorthier noch zu erwarten haben möchte, wenn jene uralten Quellen, denen, neueren Forschungen<sup>2</sup> zufolge, auch unsere polyphone Musik entstammt, erst wieder einmal in ihrer ganzen Fülle fließen sollten. Und wenn es auch viele Stimmen gibt, die die neukeltische Bewegung als Utopie und romantische Spielerei ansehen, so wird ihre weitere Entwicklung doch das Interesse und die Hoffnungen aller derer erwecken müssen, denen die innerliche Belebung, die Befruchtung und das Wachstum unserer Kultur am Herzen liegen.

Auf die Tage, da ganz England und Frankreich, ebenso wie das Deutschland Klopstocks, Goethes und Herders im Keltentum der Ossiangesänge schwelgten, war eine längere Zeit der Stille gefolgt, und erst viele Jahre später, im Jahre 1877, macht sich in Irland das

---

<sup>2</sup> Vgl. V. Lederer: »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst«, Leipzig 1906. Ders.: »Keltische Renaissance«, Leipzig 1906.

Interesse für altkeltisches Wesen wieder stärker bemerkbar, als in Dublin die »Society for the Preservation of the Irish Language« gegründet wurde, deren Interesse allerdings vorwiegend auf die Erforschung und Erhaltung der irischen Sprache gerichtet war. Auch die »«Gaelic League«, zu dem gleichen Zwecke geschaffen, hatte sich die Wiederbelebung der zusehends aussterbenden gälischen Sprache und ihrer eigentümlichen Literaturschätze zum Ziel gesetzt; durch Vorträge und Neudrucke von alten keltischen Sagen und Dichtungen sollte dem gänzlichen Niedergang dieser alten Kultur begegnet werden, der schon so bedrohliche Formen angenommen hatte, daß Fiona Macleod schmerzerfüllt die Zeit herannahen sah, »da nur mehr wenige alte Bauern und einzelne deutsche Gelehrte imstande sein werden, Gälisch zu sprechen.«

Aus der neukeltischen Bewegung, die damals die Gemüter so mächtig entflammt hatte, ging nun im Jahre 1892 die »National Literary Society« hervor, eine Gesellschaft, nicht von Sprachforschern und Gelehrten, sondern von produktiven Künstlern, die eifrigst nach einer Erneuerung altirischen Wesens und einer innerlichen Tingierung und Durchdringung des gesamten nationalen Lebens mit diesem Geiste strebten. Es genügte dieser enthusiastischen Künstlerschar nicht, bloß die alten Dichtungen wieder hervorzuholen, neu herauszugeben und zu verbreiten; ihr Ziel war vielmehr, in diesem altirischen Geiste ganz neue, originale Dichtwerke selber hervorzubringen, eine lebendige und lebensfähige neue keltische, irische Kunst zu schaffen.

Aber erst mit der Gründung eines nationalen irischen Theaters konnten diese Bestrebungen zu größerer Bedeutung gelangen und die allgemeine Aufmerksamkeit, auch weit über Irlands Grenzen hinaus, auf sich lenken. Erst mit dem Auftreten von William Butler

Yeats, als dieser sich der dramatischen Kunst zuwandte und im Jahre 1899 in Gemeinschaft mit Edward Martyn in Dublin sich mit großem Erfolg an die Aufführung von spezifisch irischen Theaterstücken heranwagte, war eine tiefere und dauernde Wirkung gesichert. Yeats ging von dem Grundgedanken aus, daß die Künste sich mit dem Gefühlsleben, mit den ureigensten Mythen und Legenden wie auch mit der Geschichte des Heimatbodens befruchten müßten, wenn wahrhaft Echtes und Lebendiges geschaffen werden sollte. In einem Essay »Irland und die Künste«, den er im Jahre 1901 im »United Irishman« veröffentlicht hatte, sucht er zu zeigen, wie dies ganz derselbe Weg sei, den auch die alten Griechen gegangen: »Die Griechen, die einzig vollkommenen Künstler in der Welt, blickten sich innerhalb ihrer eigenen Grenzen um, und gleich ihnen haben auch wir eine Geschichte, mehr als irgendeine moderne Überlieferung, erfüllt von phantastischen Ereignissen und Mythen, und die ihrigen ausgenommen, scheinen sie mir an wilder Schönheit alle anderen Legenden zu übertreffen. Auch in unserer Heimat ist, so wie bei ihnen, kein Fluß und kein Hügel, der nicht in der Erinnerung mit irgendeinem Ereignisse oder einer Sage verknüpft wäre, während bei uns politische Umstände die Heimatliebe sogar stärker entwickelt zu haben scheinen als bei ihnen. Ich meine, unsere Schriftsteller und Künstler sollten diese Geschichten und Legenden beherrschen, die Erscheinung der Berge und Flüsse ihrem Gedächtnis einpflanzen, und all dies in ihrer Kunst wiederum sichtbar machen, so daß Irländer, auch wenn sie tausende von Meilen weit entfernt sind, doch immer noch in ihrer Heimat sein könnten.«

Schon früher, in einem Essay über das Theater, der zwei Jahre vorher erschienen war, hatte Yeats diesen Gedanken erörtert und dabei die Parallele zwischen griechischer, keltischer und anderer Kunst gezogen: »Das Publikum des Sophokles und das Shakespeares

und Calderons sind dem ähnlich gewesen, wie ich es in irischen Hütten gesehen habe, gälischen Liedern lauschend, Liedern von »einem alten Dichter, der seine Sünden erzählt« oder von den »fünf jungen Männern, die letztes Jahr ertrunken«, oder von dem Liebespaar, das »auf der Fahrt nach Amerika umgekommen« oder einer Geschichte von Oisín und seinen dreihundert Jahren in Tir nan Óge, dem Lande der Jugend. »Die Heimkehr des Ulysses« von Bridges, eines der schönsten und, wie ich glaube, am meisten dramatischen unter den modernen Stücken, dürfte, falls die »Gaelic League« es ins Gälische übersetzen wollte, auf den Araninseln Erfolg haben, auf dem Strandtheater aber sicherlich keinen.« In demselben Essay wird schon der Ruf nach einem neuen eigenen Theater erhoben: »Wir müssen ein Theater für uns selber schaffen und für unsere Freunde, sowie für einige einfache Leute, die vermöge ihrer reinen Einfalt zu erfassen vermögen, was wir durch Gelehrsamkeit und Gedankenarbeit begreifen. Wir haben das Theater für irische Literatur mit dieser gastlichen Empfindung geplant und hoffen, um die rechten Leute auf uns aufmerksam zu machen, jedes Jahr im Frühling ein oder zwei Stücke aufzuführen; und damit die rechten Leute sich der betäubenden Erinnerung an die Geschäftstheater entziehen können, wie sie sogar ihnen noch anhängen mag, werden unsere Stücke zum größten Teil von entlegener Art, geistig und ideal sein.«

Zuerst wurden nun im Jahre 1899 die Dramen »The Countess Cathleen« von W. B. Yeats und »The Heather-Field« von Edward Martyn aufgeführt, und damit war der Grund zu einer modernen irischen Bühne gelegt, die nun aus diesen ersten Anfängen heraus bald rasche Fortschritte machen sollte; auch eine eigene Zeitschrift »Samhain« (sprich: »Sinnfein«, das irische Wort für »Allerheiligen«), die W. B. Yeats im Jahre 1901 geschaffen, sollte zugleich diesen



neuen Bestrebungen dienen. Im folgenden Jahre wurde dann die »Irish National Dramatic Company« gegründet, der jetzt zufolge der werktätigen Hilfe der Miß Horniman das Abbey-Theater in Dublin für ihre Vorstellungen zur Verfügung stand. Geleitet wurde diese neue Bühne von Lady Augusta Gregory, jener hochbegabten Dichterin, die Bernard Shaw einmal »The greatest living Irishwoman« genannt hatte, gemeinsam mit dem leider allzu früh verstorbenen J. M. Synge und W. B. Yeats, und diese drei haben für das neue Theater auch die ersten Stücke geschrieben. Neben sieben Einaktern der Lady Gregory und dem seither auch auf dem Kontinent berühmt gewordenen »The Playboy of the Western World« (»Der Held des Westerlandes«) von J. M. Synge nehmen nun die Dramen von W. B. Yeats im irischen Theater ohne Zweifel die erste Stelle ein. Auf das schon erwähnte Stück »The Countess Cathleen« ließ er den Einakter »Cathleen Ni Hoolihan« folgen, ferner »The Hour-Glass« und »The Shadowy-Waters«, ein Stück, von dem Fiona Macleod einmal gesagt hat, es sei »eine Vision, erzählt in der Form einer dramatischen Dichtung«, ferner »On Baile's Strand«, »The Land of Heart's Desire«, »Deirdre«, »The King's Threshold«, »The Golden Helmet« usw. usw. Dazu kommt noch ein überaus eigenartiges Drama »The Unicorn from the Stars«, das Yeats zusammen mit Lady Gregory verfaßt hatte.

Einige von diesen Stücken sind zwar ins Deutsche übertragen worden, doch scheinen mir die Schwierigkeiten, die sie, angesichts ihrer überaus zarten Diktion, wie auch ihrer weltentrückten Mystik, jedem Versuch einer Übersetzung in andere Sprachen entgegenstellen, so außerordentlich groß zu sein, daß ich sie als beinahe unübersetzbar bezeichnen möchte. Dies gilt auch in vielleicht noch höherem Maße von den lyrischen Dichtungen, deren subtilen Sprachschönheiten keine Übersetzung wohl jemals ganz

gerecht werden dürfte. Hat doch Fiona Macleod von der Gedichtensammlung »The Wind among the Reeds« gesagt, sie enthalte Verse von einer ganz neuen Musik und der Titel des Buches entspreche dieser Musik vollkommen.

»Diese Gedichte, kaum vierzig Zeilen lang, die wenigsten mehr als eine Seite, sind fein und zart wie Schilfrohr, und der Wind, der in ihnen eine köstliche Musik erweckt, ist so unsichtbar, geheimnisvoll und elementenhaft, wie jenes »starke Wesen ohne Fleisch und Bein, das nicht sieht, noch gesehen wird«, von dem der Barde Taliesin gesungen.«

In diesem Gedichtenband finden sich auch die berühmt gewordenen Zeilen:

»Meine Träume hab ich dir unter die Füße gebreitet,  
Tritt sachte auf, du trittst auf meine Träume!«

Unter der vortrefflichen Leitung E. M. Listers, ihres Hon. Secr. hat jetzt die »Shakespeare Head-Preß« in Stratford-on-Avon eine Gesamtausgabe der Werke von W. B. Yeats in acht Prachtbänden herausgegeben, deren erster Band die lyrischen Dichtungen, der zweite, dritte und vierte die Dramen, der fünfte, sechste und siebente die Prosaschriften und der achte (Schluß-)Band unter anderem auch eine ausführliche Bibliographie der Werke des Dichters enthält.

Für den hier vorliegenden Band habe ich Übersetzungen der beiden Erzählungen »The Tables of the Law« und »The Adoration of the Magi« ausgewählt, ferner eine Anzahl von Essays aus »Ideas of Good and Evil«. Bei der Auswahl bin ich bemüht gewesen, das für die besondere Eigenart von Yeats möglichst Charakteristische heranzuziehen, um so nicht allein von seiner Ideenwelt einen Begriff zu geben, sondern auch vor allem seine Beziehungen zur

neukeltischen, insbesondere der neuirischen Bewegung möglichst hervortreten zu lassen.

Mir selbst ist der Name William Butler Yeats das erstmal untergekommen, als im Jahre 1893 die dreibändige Gesamtausgabe von William Blakes Werken erschienen war, die Yeats gemeinsam mit Edwin John Ellis herausgegeben hatte. Eingeleitet wurde diese schöne Publikation durch eine ausführliche Biographie Blakes und eine umfangreiche und tiefgründige Analyse seiner Werke und seines Systems, sowie einer genauen Darlegung des merkwürdigen Entwicklungsganges dieses außerordentlichen Mannes, die gleichfalls aus der Feder der beiden genannten Autoren den ganzen ersten Band ausfüllt. Schon vorher, insbesondere in den achtziger Jahren, hatte ich viel Mühe an Blake und seine eigenartige Welt gewendet, mit dessen Werken ich durch einen meiner amerikanischen Freunde bekannt geworden war. Freilich waren es nur vereinzelte Schriften Blakes, die mein Freund besaß, diese aber zählten, nebst den Werken Flaxmans, zu den kostbarsten Stücken seiner erlesenen Büchersammlung. Wurde doch schon damals jeder dieser Originaldrucke mit Gold aufgewogen! Deutlich entsinne ich mich noch jener schönen alten Foliobände mit den illuminierten Kupfern und den gestochenen Textzeilen, zwischen deren Buchstaben sich phantastische Zeichnungen von abgeschiedenen Seelen, Dämonen und Engeln, von allerlei Getier und Blumengerank auf die sonderbarste Art hindurchschlangen und solcherart mit dem Text gleichsam zu einem einzigen Ornament verwebt waren. So glichen die Buchseiten von »Jerusalem«, »Milton« und dem Gedicht »America« mehr Entwürfen zu fremdartigen, traumhaften Teppichen, als einem gedruckten Text, und sie erinnerten zugleich an Szenen aus der »Göttlichen Komödie«, an Swedenborgs Geisterwelt und gewisse, in tiefer Bewußtlosigkeit hingeworfene

Bleistiftzeichnungen eines Ekstatikers, wie ich sie in meiner Jugend des öfteren hatte entstehen sehen. Ich kann sehr gut begreifen, wie Crabb Robinson in seinem Tagebuch, nach einer Begegnung mit Blake, von diesem sagen konnte, er wisse nicht, ob er ihn einen Künstler, einen Genius, einen Mystiker oder einen Irrsinnigen nennen solle. Immer wieder kamen mir beim Anblick dieser groß empfundenen und mit äußerster Kühnheit konzipierten Zeichnungen Blakes die Visionen Swedenborgs von den seligen Engeln und von den Höllengeistern in den Sinn, deren dämonische Sprache Hector Berlioz so drastisch vertont hat, und mir fielen die Worte ein, mit denen Balzac in seinem Roman »Seraphita« Swedenborg dem Dante und anderen großen Sehern vergleicht und wo er Swedenborg die Palme reicht: »L'enlèvement de Swedenborg par l'ange qui lui servit de guide dans son premier voyage est d'une sublimité qui dépasse, de toute la distance, que Dieu a mise entre la terre et le soleil celle des épopées de Klopstock, de Milton, du Tasse et de Dante.« Tatsächlich ist nun Blake allerdings von Jugend auf unter dem Einflüsse von Swedenborg und wohl auch von Jakob Böhme und Paracelsus gewesen, und sicherlich hat später auch Dante auf ihn eingewirkt; aber auf der Höhe seiner Entwicklung hat er beide, sowohl Swedenborg als auch Dante, auf das entschiedenste abgelehnt, beide nennt er Atheisten, und von Swedenborg sagt er, viele seiner Lehren, so insbesondere seine Theorie der Sexualreligion, seien gefährlich. Dennoch aber ist Blake ohne Swedenborg und Dante kaum zu verstehen, wenn auch seine Hauptgedanken, wie z. B. die Vorstellung von Christus und dem Paradies von diesen ganz unabhängig, ja ihnen ganz entgegengesetzt sind.

In jenes schier undurchdringliche Chaos von Blakes Gedankenwelt, großartig abstrusen Zeichnungen, rhapsodischen

Dichtungen und ekstatischen Prophetien, mit einer grotesken und befremdenden Terminologie und ganz neuen und nie vernommenen Namen, zumeist hervorgegangen aus einer sonderbaren Verschmelzung hebräischer mit keltischen Worten, hat nun die schon erwähnte Studie von Yeats und Ellis zum ersten Male Licht gebracht und gleichsam wie durch einen unbekanntem, unbetretenen und pfadlosen Urwald einen Weg gewiesen, so daß ein wirkliches Eindringen in die Werke Blakes erst seit dem Erscheinen jener Gesamtausgabe möglich geworden ist. Ich kann darum Rudolf Kaßner nur beipflichten, wenn er in seinem bekannten Buch: »Die Mystik, die Künstler und das Leben«, das dem deutschen Publikum zum ersten Male Näheres über William Blake mitgeteilt hat, von dieser Einleitung sagt, die Engländer selber hätten früher den größten Teil von Blakes Werk für sinnloses Geschwätz, für »balderdash« gehalten, »bis die beiden irischen Dichter Edwin J. Ellis und William Butler Yeats ihrer Gesamtausgabe Blakes eine geradezu geniale Kritik beigaben und alles Dunkel klärten. Wenn man überhaupt von einer kritischen Tat sprechen darf, so muß man es hier tun.« Wie wenig man in Deutschland bis dahin von Blake gewußt hatte, geht wohl am besten daraus hervor, daß noch vier Jahre vor dem Erscheinen von Kaßners Buch, in der ausführlichen »Geschichte der englischen Literatur« von Richard Wülker, der Name William Blake überhaupt nicht erwähnt wird.

In dem hier vorliegenden Bande findet der Leser zwei Essays über Blake, die Yeats im Jahre 1897 veröffentlicht hatte; sie dürften, mit Kaßners angeführter Schrift zusammengehalten, wohl imstande sein, einen ungefähren Begriff von Blakes eigenartiger Welt zu geben. Auch der Essay über Percy Bysshe Shelley, wo uns die Eigenart dieses großen Dichters aus seiner Vorliebe für eine geheimnisvolle Symbolik von Strömen und fließenden Gewässern,

finsteren Höhlen, hellerleuchteten Türmen und funkelnden Gestirnen nähergebracht wird, ebenso wie der Artikel über William Morris mit seinem heidnisch-heiteren Naturdienst und seiner Verherrlichung der Göttin Habundia, des Überflusses von frischen Quellen, platzenden Weizenähren und grünen Bäumen, dürften vermutlich, da sie durchaus neue Einblicke in das britische Geistesleben gewähren, willkommen geheißen werden. Ein besonderes Interesse wird, gerade heutzutage, auch der kurze musikalische Exkurs »Zum Psalter sprechen« für sich in Anspruch nehmen dürfen, weil aus ihm deutlich hervorgeht, daß gewisse Experimente auf dem Gebiete der musikalischen Komposition, die jetzt bei uns als letzte künstlerische Errungenschaft proklamiert werden, in Wirklichkeit gar nicht so neu und originell sind, wie man uns einreden will, vielmehr in Irland schon vor einem Dezennium wieder ad acta gelegt worden sind. Wenn man sich in die eigenartige, oft so widerspruchsvoll erscheinende Gedankenwelt von Yeats hineinfinden und ihr gerecht werden will, darf man keinen Augenblick außer acht lassen, daß dieser Dichter vor allem Kelt, durch und durch Irländer ist, wie seine größte Stärke gerade in der Fähigkeit liegt, die Eigentümlichkeiten dieser Rasse im höchsten Maße zu repräsentieren, und man muß sich stets vor Augen halten, wie sehr er durch jenes ungestüme, spezifisch irische Phantasieleben ausgezeichnet ist, von dem er selbst einmal so schön gesagt hat, es wende sich »von erreichbaren Begierden und Intuitionen ab, hin zu Verlangen von so schrankenloser Art, daß kein menschliches Gefäß sie fassen kann, zu Gesichten, so unirdisch, daß ihr plötzliches und fernes Feuer Hand und Fuß in tiefster Finsternis zurückläßt.« Von hier aus gesehen, aus diesem Übermaß visionären Anschauens, wird auch die Hinneigung zur Mystik und zum Katholizismus verständlich, die für den Protestanten Yeats so bezeichnend ist, der, hierin

unserem E. T. A. Hoffmann wesensverwandt, immer und überall die Nähe der »Zauberscharen«, der »Siddhe« zu spüren vermeint und so, umfängen von der unirdischen Realität seiner Gesichte, dahin gelangt ist, »in Männern und Frauen, in Häusern, in Handwerken, ja in beinahe allem Sichtbaren seiner Umgebung und in allen Tönen ein gewisses Böses, eine eigene Häßlichkeit zu sehen oder sie sich wenigstens einzubilden, die Folge des langsamen, jahrhundertelangen Verfalles einer Geistesbeschaffenheit, die den Glauben an die Magie und seine Beweise zum Gemeingut der ganzen Welt gemacht hatte.«

Dadurch wird aber zugleich auch der große Einfluß erklärlich, den der so ganz und gar unkatholische und revolutionäre William Blake auf Yeats ausgeübt hat, wie er sich in so vielen seiner Schriften fühlbar macht. Ist doch Blake der eifrigste Verkünder der Phantasie und ihrer Rechte gewesen, den es wohl je gegeben hat. Er, dem die Gebilde seiner Vision die einzig realen Wesenheiten waren, dem der Sündenfall als ein Herabsinken aus der Welt der Phantasie in das Reich der Natur erschien und für den Christus identisch war mit der höchsten Künstlerschaft, mit völligster Freiheit der Imagination. Gleich seinem deutschen Zeitgenossen Friedrich v. Schlegel, dem Begründer des »Kultus der Genialität« und des »romantischen Ich« und hierin auch den »Immoralisten« von heute verwandt, hat ihm die Ethik weiter nichts bedeutet, als das freie, schrankenlose Leben in der Vision, kennt er keinen anderen Gottesdienst, als die »erhabene Kommunion mit dem Phantasieleben des großen Hervorbringers aller Bilder, mit Gott.« Darum mußte er es auch als Sünde wider den Heiligen Geist ansehen, wenn er »sklavisch« nach Modellen oder nach der Natur arbeiten sollte, anstatt nach den Gesichten, die ungehemmt vor seinem Inneren aufstiegen; und darum ist er auch der Ansicht gewesen, das Zeichnen nach der Natur und das Studium

der alten Meister bedeute nur eine niedrige Vorstufe zur wahren Künstlerschaft, es sei jedoch die hauptsächlichste Aufgabe des Künstlers, »die Phantasie zu kultivieren, bis sie zur Vision geworden.« Als die unerläßliche Bedingung, als das »Salböl« aller höchsten Kunst hat er den »Exzeß« gepriesen, das Übermaß, und in einem seiner bekanntesten Aphorismen verkündet, daß »der Weg des Übermaßes in den Palast der Weisheit führt.«

Hier finden sich die ersten Keime von so manchem, was heute nach Verlauf von hundert Jahren als »modern« gilt, aber auch vieles, was zweifellos gerade auf Yeats stark einwirken mußte, und dieser Einfluß ist so mächtig, daß man wohl zweifeln darf, ob ein feineres Verständnis unseres Autors ohne eine genaue Kenntnis seiner Beziehungen zu Blake und seiner Philosophie überhaupt möglich ist. In ergreifender Weise hat Yeats das Aufeinanderstoßen dieser, einander so entgegengesetzten Ansichten, des Blakeschen Immoralismus und der katholischen Gefühlswelt, und die dadurch bedingten Seelenkämpfe in der hier mitgeteilten Erzählung »Die Gesetzestafeln« dargestellt; sie ist, ebenso wie die »Anbetung der heiligen drei Könige« überaus reich an verborgenen Andeutungen und entfernten Anspielungen, die dem Kundigen eine reiche Fülle tiefer Anregungen zu bieten vermögen.

Ich habe schon einmal darauf hingewiesen, wie hoch bei Yeats die Einflüsse des Keltentums einzuschätzen sind, wie seine gesamte geistige Haltung von seiner irischen Herkunft aus ihre leitenden Impulse erhält, von wo wohl auch sein Glauben an das Magische und seine Hinneigung zu katholischen Tendenzen sich herschreiben dürften, und wie sich beide aus der romantischen Grundstimmung dieses so empfindsamen, durchaus keltischen Geistes erklären lassen, bei dem das Vorherrschen von Phantasie und Gefühl zum



Überfliegen aller Grenzen des rationalen Denkens und des realen Lebens verleiten mußte.

So ist wohl auch das philosophische Glaubensbekenntnis zu beurteilen, mit dem er im Jahre 1901 einen Essay über »Magie« eingeleitet hat und wo er den mehr dichterischen als philosophischen Gedanken erwägt, der in so vielen seiner Schriften wiederkehrt, die Ansicht von dem »Gedächtnis der Natur«, von welchem »unsere Gedächtnisse einen Teil darstellen«, und die Meinung, daß »dieser große Geist und dieses große Gedächtnis in unserem Geiste durch Symbole erweckt werden könnten.« Die Vorstellung von einem Gedächtnis der Natur offenbart wieder einmal in aller Schärfe den schon hervorgehobenen tiefen Gegensatz zwischen den Ansprüchen von Gefühl und Phantasie und den Forderungen methodischen Denkens. Der Natur als solcher ein Gedächtnis zuzuschreiben, ist durchaus kein neuer Gedanke; diese Idee ist jetzt sogar wieder sehr en vogue, nachdem schon vor einem Menschenalter Ewald Hering seine bekannte Festrede »Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie« mit den Worten beschlossen: »Das bewußte Gedächtnis des Menschen erlischt mit dem Tode, aber das unbewußte Gedächtnis der Natur ist treu und unaustilgbar.« Gerade hier jedoch, in Herings präziserer Fassung, treten auch sogleich alle die Schwierigkeiten deutlich zutage, die in dem paradoxen Widerspruch eines unbewußten Gedächtnisses verborgen liegen. Der Natur selber ein Gedächtnis, also Bewußtsein zuschreiben, bedeutet nämlich im Grunde nichts anderes, als eine bewußte und lebendige Materie annehmen, denn Natur kennen wir ja einzig und allein als den Inbegriff aller materiellen Dinge, ihrer Ordnung und ihrer Gesetzmäßigkeit. Ist denn aber Materie etwas anderes als die methodische Zusammenfassung gerade des ganz und gar

Unbelebten, des Nichtspontanen, alles dessen, was nur »von außen her« »gestoßen«, niemals jedoch von innen, aus sich selbst heraus, bewegt werden kann? Muß darum nicht gerade die völlige Leblosigkeit, Trägheit und die tote »Masse« als Charakteristik aller Materie gelten? So werden wir also den »Hylozoismus«, der eine lebendige und bewußte Materie behauptet, als einen Widerspruch, ein Denken im Kreise herum, als den »Tod aller Naturphilosophie« erkennen und zur Überzeugung gelangen müssen, daß es der Wissenschaft mit der Materie tatsächlich ebenso ergeht wie den bildenden Künsten mit ihrem Material: beide können nur tote Materien gebrauchen, und nichts könnte ihnen gefährlicher werden, als wenn ihr Material, ihre Materie, ein eigenes Leben und einen eigenen Willen hätte; für beide kann der Stoff, von dem sie ausgehen, nicht genug tot sein. Die Geschichte der Wissenschaften zeigt deutlich, wie ihre wichtigsten Grundlagen erst nach Überwindung anthropomorpher und animistischer Ansichten gewonnen werden konnten. Wäre Kepler bei seiner ersten, von der Antike überkommenen, tief poetischen Konzeption stehengeblieben, daß die Bewegungen des Himmels aus Regungen der Gestirnseelen zu erklären seien, aus jener »verständlichen Seel«, welche »anfange zu tanzen, wann ihr die Aspecten pfeifen«, er wäre nie der Begründer der modernen Astronomie geworden. Was aber für den Sternenhimmel gilt, sollte das bei den Bewegungen der Atome nicht ebenso zutreffen? Aus der »verständlichen Seel« der Materie oder aus ihrem »Gedächtnis« vermögen wir darum weder die Vorgänge am Firmament, noch chemische Verwandtschaften und auch nicht die Prozesse des Lebens zu erklären. Die Natur werden wir immer nur analogisch, als Instrument zu uns ewig unbekanntem Zwecken begreifen und mit einer wohlbesaiteten Leier vergleichen können; aber die Musik, die eindrucksvollen Melodien,

Harmonien und Dissonanzen, die wir vernehmen, entstammen nicht ihr selbst, erfindet sie nicht. Solcher Ansicht ist auch Goethe gewesen, der Albrecht von Hallers berühmtes Wort vom »Innern der Natur«, in das »kein erschaffener Geist« dringe, schroff abgelehnt, und der »Alleszermalmer« aus Königsberg, der das Innere der Materie »eine bloße Grille« genannt hat. Natur bleibt, wie tief wir auch in sie eindringen mögen, immer wieder ein »Äußeres«, und das »Innere«, das wir ihr zuschreiben, ist schließlich doch bloß unser eigenes. Darum ruft Goethe jenen Romantikern der Naturforschung die ernste Mahnung zu:

Ihr folget falscher Spur;  
Denkt nicht, wir scherzen!  
Ist nicht der Kern der Natur  
Menschen im Herzen?

Wenn man nun mit Deutschlands größtem Philosophen der Ansicht ist, daß »der Weg zur Weisheit bei uns Menschen unvermeidlich durch die Wissenschaft durchgehen müsse«, und sich darüber klar geworden, daß eine in romantischen Träumereien befangene Kultur, die im Widerspruch zum methodischen Denken steht, in ihrem ganzen Umfange haltlos und hinfällig sein muß, dann wird man sich auch entschließen müssen, die Vorstellung von einer belebten und beseelten Materie und von dem »Gedächtnis der Natur«, die in ihren letzten Konsequenzen zur Daemonologie hinführt, aus dem theoretischen Denken gänzlich zu verbannen und sie dorthin zu weisen, wo sie wirklich heimatsberechtigt und an ihrem Platze ist, in das Reich der Phantasie und der Dichtkunst, deren schönstes Vorrecht es ist, die Steine und die Gewässer reden zu lassen, mit dem Feuerbrand und dem Sturmwind zu fühlen und giftiges Gewürm in edle Jünglinge sich verwandeln zu lassen. Hier, im Reiche des Märchens und des Mythos, von dessen großer

schöpferischen und symbolhaften Bedeutung für alle Religion und Gesittung schon gesprochen worden, kann die »Fülle der Gesichte« und das von Blake so dringend geforderte Übermaß nicht genug gewürdigt werden, während alles, was ohne den Überschwang des Gefühlsenthusiasmus und ohne visionäre Imagination in den Künsten hervorgebracht wird, stets kalt, armselig und wertlos erscheinen, immer noch dem gemeinen Leben angehören und weit entfernt bleiben muß von jener »Umwandlung aller Dinge in eine göttliche unvergängliche Wesenheit«, von jener alchemistischen »Transmutation des Lebens in die Kunst«, wie sie Yeats in »Rosa Alchemica« vorschwebt. Soll diese Wandlung überhaupt jemals Ereignis werden, dann muß ihr notwendigerweise »der Aufschrei maßloser Sehnsucht« vorausgehen nach einer Welt, die »ganz aus Wesenheiten gemacht ist.«

Als einen solchen leidenschaftlichen Aufschrei aus den Tiefen der Künstlerseele wird man wohl, gleich seinen lyrischen und dramatischen Dichtungen, auch die Erzählungen ansehen müssen, die uns Yeats in seinen traumhaften und tiefen Büchern: »Im keltischen Zwielflicht«, »Geschichten vom roten Hanrahan«, »Die geheimnisvolle Rose« und »Rosa Alchemica« gegeben hat, als den Ruf eines übervollen, großen Herzens nach der Vollendung höchsten Lebens und der leibhaften Gegenwart des Ewigen.

*Friedrich Eckstein*

Wien, 1914.

## **Die Gesetzestafeln**

(Erzählung)

### **I**

»Willst du mir erlauben, Aherne,« sagte ich, »daß ich eine Frage an dich richte, die ich seit Jahren stellen wollte, aber unterlassen habe, weil wir einander beinahe fremd geworden? Warum hast du das Priesterbarett zurückgewiesen, und zwar fast im letzten Augenblick? Damals, als du und ich zusammen lebten, hast du dich weder um Wein noch um Weiber oder Geld gekümmert, und du hattest für nichts Gedanken, als für Theologie und Mystik.« Ich hatte während des ganzen Abendessens auf einen Augenblick gewartet, meine Frage vorzubringen, und wagte sie nun, weil er ein wenig aus der Reserve und Gleichgültigkeit herausgetreten war, die stets seit seiner letzten Rückkehr aus Italien die Stelle unserer einst engen Freundschaft eingenommen hatte. Auch er hatte mich eben über gewisse private und beinahe geheiligte Dinge befragt, und ich dachte, meine Offenheit hätte ein Gleiches von seiner Seite verdient. Als ich zu reden begann, brachte er gerade ein Glas alten Weines an seine Lippen, wie er ihn so gut auszuwählen verstand und den er so wenig würdigte; und während ich sprach, stellte er es langsam und nachdenklich auf den Tisch und hielt es fest, so daß sein tiefrotes Licht die langen schmalen Finger färbte. Der Eindruck seines Gesichts und seiner Gestalt, wie sie damals waren, steht noch lebendig vor mir und ist untrennbar verbunden mit einem andern phantastischen Bild: dem eines Menschen, der eine Flamme in seiner nackten Hand hält. In diesem Augenblick erschien er mir als der höchste Typus unserer Rasse, die, wenn sie über die Formalismen der Halbbildung und den Vernunftglauben konventionellen Bejahens

und Verneinens emporgestiegen oder unter sie hinabgesunken ist, sich, wenn meine Hoffnungen für die Welt und die Kirche mich nicht blind gemacht haben, von erreichbaren Begierden und Intuitionen abwendet, hin zu Verlangen von so schrankenloser Art, daß kein menschliches Gefäß sie fassen kann, zu Gesichten, so unirdisch, daß ihr plötzliches und fernes Feuer Hand und Fuß in tiefster Finsternis zurückläßt. Er hatte eine Natur, halb Mönch, halb Glücksritter, und mußte notwendigerweise Handlungen in Träumerei und Träumerei in Handlungen umsetzen; und für solche gibt es in der Welt keine Ordnung, keinen Abschluß, kein Streben. Als er und ich in Paris miteinander studierten, hatten wir einem kleinen Kreis angehört, wo wir uns Grübeleien über Alchimie und Mystik hingaben. In den meisten seiner Ansichten orthodoxer als Michael Robartes, hatte er diesen in einem grillenhaften Haß gegen alles Leben übertroffen und diesem Haß in dem sonderbaren Paradoxon Ausdruck verliehen, das er zur Hälfte fanatischen Mönchen entliehen, zur Hälfte selber erfunden hatte, daß nämlich die schönen Künste in die Welt gesandt worden seien, um Nationen in den Staub zu treten und schließlich sogar das Leben selbst, indem sie überall unbegrenzte Begierden aussäen, Fackeln vergleichbar, die in eine brennende Stadt geworfen worden. Ich glaube, diese Idee war damals nicht mehr als ein Paradoxon, ein Siegeszeichen seines Jugendstolzes, und es war erst nach seiner Rückkehr nach Irland, daß er jene Glaubensgärung durchlebte, die unser Volk mit dem Wiedererwachen des Phantasielebens befällt. Plötzlich erhob er sich und sagte: »Komm, und du sollst sehen, denn du, auf alle Fälle, wirst begreifen.« Und indem er Kerzen vom Tisch nahm, leuchtete er den Weg zu dem langen gepflasterten Gang, der zu seiner Hauskapelle führte. Wir schritten hindurch zwischen den Bildnissen der Jesuiten und Priester – einige von nicht geringer Berühmtheit –, die seine Familie der

Kirche gegeben hatte, und vorbei an Stichen und Photographien von Bildern, die ihn besonders bewegt hatten, und den wenigen Gemälden, die sein geringes Vermögen ihm gestattet hatte auf seinen Reisen aufzukaufen. Dabei mußte er sich durchhelfen mit einer an Dürftigkeit grenzenden Enthaltbarkeit von den Dingen, die das Verlangen der meisten Menschen bedeuten. Die Photographien und Stiche stellten die Meisterwerke vieler Schulen dar, aber in all der Schönheit, gleichviel ob es nun die des Glaubens oder der Liebe war, oder die einer phantastischen Vision von Berg und Wald, lag die Frucht von Temperamenten, die stets auf unbedingte Erregung gerichtet sind und ihren stetigsten, wenn auch nicht vollendeten Ausdruck in den Legenden, Vigilien und Musikwerken der keltischen Völkerschaften finden. Die Gewißheit einer grimmen oder anmutigen Inbrunst auf den verzückten Gesichtern der Engel des Francesca und auf den erhabenen Mienen von Michelangelos Sibyllen, und jene Ungewißheit, wie von Seelen, die zwischen den Erregungen des Geistes und denen des Fleisches erzittern, in den unschlüssigen Antlitzen auf den Fresken der Kirchen von Siena und in den Gesichtern, schmalen Flammen gleich, wie sie die modernen Symbolisten und Präraffaeliten gebildet, hatten mir oftmals schon diesen langen, grauen, düsteren und leeren Korridor mit seinem Echo als einen Vorhof zur Ewigkeit erscheinen lassen. Fast jede Einzelheit in der Kapelle, in die wir durch eine enge gotische Tür eintraten, die Schwelle, glatt gescheuert von den geheimen Andächtigen der Bußzeit, stand lebhaft vor meiner Erinnerung; denn hier war es, wo ich, ein Knabe noch, das erstemal von der Mittelalterlichkeit ergriffen worden war, die nun, wie mir scheint, der leitende Einfluß in meinem Leben geworden ist. Der einzige Gegenstand, der mir neu erschien, war eine viereckige Schatulle aus Bronze vor den sechs unangezündeten Kerzen und dem

Ebenholzkruzifix auf dem Altar, die gleich diesen in alter Zeit aus kostbaren Materialien angefertigt worden war, um die heiligen Bücher aufzunehmen. Aherne hieß mich auf einer Eichenbank niedersitzen, und nachdem er sich vor dem Kruzifix sehr tief verneigt, nahm er die Schatulle vom Altar und setzte sich neben mich, die Schatulle auf seinen Knien. »Du wirst wohl das meiste von dem vergessen haben,« sagte er, »was du über Joachim von Flora gelesen hast, ist er doch sogar den sehr Belesenen kaum mehr als ein bloßer Name. Er war im 12. Jahrhundert Abt in Cortale, und am meisten bekannt ist von ihm seine Prophezeiung in einem Buch, »Expositio in Apocalypsin« betitelt, wo er sagt, das Reich des Vaters sei vorüber, das des Sohnes verfließe eben, das Reich des Heiligen Geistes aber werde erst kommen. Das Reich des Heiligen Geistes sollte ein vollkommener Triumph des Geistes über den toten Buchstaben sein, und er nannte es »Spiritualis intelligentia«. Er hatte unter den extremeren Franziskanern viele Anhänger, und man bezichtigte diese, sie besäßen ein geheimes Buch von ihm, den »Liber Inducens in Evangelium Aeternum«. Immer wieder sind Gruppen von Visionären beschuldigt worden, dieses schreckliche Buch zu besitzen, in dem die Freiheit der Renaissance verborgen lag, bis schließlich der Papst Alexander IV. es aufgefunden und den Flammen überliefert hatte. Ich halte hier das größte Kleinod in Händen, das die Welt besitzt: ich habe ein Exemplar dieses Buches; und sieh her, welche großen Künstler das Kleid gemacht haben, in das es gehüllt ist. Diese Bronzeschatulle hat Benvenuto Cellini gemacht, der sie mit Göttern und Dämonen bedeckt hat, deren Augen geschlossen sind, um ihre Entrücktheit in das innere Licht anzuzeigen.« Er hob den Deckel und brachte ein Buch zum Vorschein, das in Leder gebunden und mit Filigranarbeit aus mattem Silber bedeckt war. Und dieser Einband stammt von einem der



Buchbinder, die für Canevari gearbeitet haben. Giulio Clovio, ein Künstler der späteren Renaissance, dessen Arbeit weich und edel ist, hat die erste Seite eines jeden Kapitels des alten Exemplars herausgenommen und an ihre Stelle ein Blatt eingefügt, das mit einem kunstvoll gearbeiteten Buchstaben geziert war und mit einer Miniatur von einem der Großen, deren Beispiel in dem Kapitel angeführt war; und wo immer die Handschrift sonst ein wenig Platz ließ, da brachte er irgendein zartes Emblem an oder ein sinnvolles Ornament. Ich nahm das Buch in meine Hände und begann die vergoldeten vielfarbigen Seiten umzuwenden, indem ich sie nahe zum Kerzenlicht hielt, um die Textur des Papierses zu betrachten. »Wo hast du dieses erstaunliche Buch her?« fragte ich; »wenn es echt ist, was ich bei diesem Licht nicht entscheiden kann, dann hast du einen der kostbarsten Gegenstände entdeckt, die es in der Welt gibt.« »Es ist sicher echt«, antwortete er. »Als das Original zerstört wurde, war nur eine Kopie übrig und die blieb in den Händen eines Florentiner Lautenspielers, der es seinem Sohn hinterließ, und so kam es von Geschlecht zu Geschlecht, bis auf jenen Lautenspieler, der der Vater des Benvenuto Cellini gewesen; von ihm ging es auf Giulio Clovio über und von diesem auf einen römischen Kupferstecher; und nun wandert die Geschichte seiner Wanderungen von Geschlecht zu Geschlecht mit ihm, bis es in den Besitz der Familie Aretino und so auf Giulio Aretino gekommen, einen Künstler und Metallbildner, der zugleich den kabbalistischen Häresien des Pico della Mirandola ergeben war. Gar manche Nacht verbrachten wir miteinander in Rom philosophierend, und schließlich gewann ich sein Vertrauen so vollkommen, daß er mir diesen seinen größten Schatz zeigte. Und als er sah, welchen außerordentlichen Wert ich ihm beimaß, und da er fühlte, wie er selber alt geworden und daß jene Lehren ihm nicht mehr helfen könnten, verkaufte er ihn

mir für eine im Verhältnis zu seiner außerordentlichen Kostbarkeit nicht allzu großen Summe.« »Was für eine Lehre enthält das Buch?« fragte ich; »vermutlich irgendeine mittelalterliche Haarspaltereie über die Natur der Dreieinigkeit, heutzutage nur mehr nützlich, um zu zeigen, wie viele Dinge für uns unwichtig geworden sind, die einst die Welt erschüttert haben?« »Niemand hat es mir gelingen wollen, dir klarzumachen,« sagte er seufzend, »wie in Glaubenssachen nichts unwichtig ist, aber selbst du wirst mir zugeben, daß dieses Buch zum Herzen geht. Siehst du die Tafeln, auf denen die Gebote in Latein geschrieben waren?« Ich blickte nach dem Ende des Raumes, gegenüber dem Altar, sah nun, daß die beiden Marmortafeln verschwunden waren, und bemerkte, daß zwei große, leere Elfenbeintafeln, große Nachbildungen der kleinen Tafeln, wie wir sie auf unseren Schreibpulten haben, ihren Platz eingenommen hatten. »Es hat die Gebote des Vaters hinweggefegt«, fuhr er fort, »und die Gebote des Sohnes ersetzt durch die des Heiligen Geistes. Das erste Buch ist »Fractura Tabularum« betitelt. Im ersten Kapitel werden die Namen der großen Künstler angeführt, die sich Bildnisse gemacht, und die Abbilder vieler Dinge, und die sie angebetet hatten und ihnen gedient; und im zweiten die Namen der großen Geister, die den Namen Gottes ihres Herrn eitel genannt; und dieses lange dritte Kapitel, bedeckt mit den Emblemen geheiligter Antlitze und mit Flügeln an den Rändern, ist die Lobpreisung derer, die das Gebot des siebenten Tages gebrochen und die sechs Tage vergeudet und doch schöne und angenehme Tage gelebt hatten. Diese beiden Kapitel erzählen von Männern und Frauen, die ihre Eltern geschmäht und sich erinnert haben, daß ihr Gott älter war als der Gott ihrer Väter; und jenes mit den Emblemen des Schwertes Michaels preist die Könige, die insgeheim gemordet und für ihr Volk einen Frieden erworben, *amore somnoque gravata et vestibis versicoloribus,*

»beschwert von Liebe und Schlaf und vielfarbiger Gewandung«. Und jenes mit dem blassen Stern am Ende enthält die Lebensgeschichte junger Edelleute, die anderer Frauen geliebt; und sie sind umgewandelt in Erinnerungen, die viele ärmere Herzen in süße Entflammungen versetzt hatten; und jenes mit dem geflügelten Haupt ist die Geschichte von den Räubern, die auf der See gelebt oder in der Wüste, Leben, die mit dem Schwirren einer Bogensehne verglichen werden, »nervi stridentis instar«; und diese beiden letzten, ganz Feuer und Gold, sind den Satirikern gewidmet, so falsches Zeugnis gegen ihren Nächsten gegeben und dennoch den ewigen Zorn verherrlicht haben, und denen, die mehr als andere nach dem Hause Gottes Verlangen getragen und nach allen Dingen, die Sein waren, so kein Mensch je gesehen noch gehandhabt, es sei denn im Wahnsinn oder in Träumen. Das zweite Buch mit dem Titel »Straminis Deflagratio« berichtet von den Unterredungen, die Joachim von Flora in seinem Kloster zu Cortale und später in dem Kloster in den Gebirgen von La Sila mit Reisenden und Pilgern über die Gesetze vieler Länder geführt hatte, wie doch in einem solchen Lande die Keuschheit eine Tugend sei und Raub eine geringfügige Sache, und wiederum Raub ein Verbrechen und Unkeuschheit eine geringe Sache in einem anderen Land; und über die Menschen, die sich an jene Gesetze geklammert und »decussa veste Dei sidera« geworden, Sterne, herausgeschleudert aus Gottes Gewandung. Das dritte Buch, das den Abschluß bildet, heißt »Lex Secreta« und beschreibt die wahrhaftige Inspiration zum Handeln, das einzige ewige Evangelium, und es endet mit einer Vision, die er in den Gebirgen von La Sila gehabt, da er seine Schüler im tiefen Blau des Himmels thronend sitzen sah, laut lachend, mit einem Gelächter, das wie das Rauschen von Schwingen der Zeit klang: »Coelis in coeruleis

ridentes sedebant discipuli mei super thronos: Talis erat risus, qualis temporis pennati susurrus«.«

»Ich weiß wenig von Joachim von Flora,« sagte ich, »außer, daß Dante ihm im Paradies unter den großen Kirchenlehrern einen Platz angewiesen hat. Wenn er einer so sonderbaren Ketzerei ergeben gewesen, kann ich nicht begreifen, wieso davon nie ein Gerücht zu Dantes Ohren gedrungen sein sollte, und Dante hat niemals mit den Feinden der Kirche paktiert.« »Joachim von Flora hat öffentlich die Autorität der Kirche anerkannt und sogar darum gebeten, daß alle Schriften, die er veröffentlicht, und auch die, die auf seinen Wunsch nach seinem Tode erscheinen sollten, der Zensur des Papstes unterworfen werden mögen. Er war der Ansicht, daß die, deren Aufgabe es ist, zu leben und nicht zu offenbaren, Kinder seien und daß der Papst ihr Vater sei, aber im geheimen dachte er, gewisse andere, deren Anzahl in steter Zunahme begriffen, seien erwählt, nicht um zu lehren, sondern jene verborgene Substanz Gottes zu offenbaren, die Farbe und Musik ist und Weichheit und süßer Duft, und daß diese keinen anderen Vater hätten als den Heiligen Geist. Geradeso wie Dichter und Maler und Musiker an ihren Werken arbeiten, indem sie diese durch gesetzliche oder ungesetzliche Mittel hervorbringen: solange sie nur jene Schönheit verkörpern, die jenseits des Grabes ist, wirken diese Kinder des Heiligen Geistes in ihrer Zeitlichkeit, die Augen hingewendet auf die glanzvolle Substanz, über die die Zeit die Abfälle der Schöpfung aufgehäuft hat; denn diese Welt existiert nur, um eine Geschichte zu sein in den Ohren der kommenden Geschlechter. Entsetzen und Zufriedenheit, Geburt und Tod, Liebe und Haß und die Frucht vom Lebensbaum, sie alle sind bloße Mittel für die große Kunst, uns dem Leben abzugewinnen und uns in der Ewigkeit zu versammeln, wie Tauben in einem Taubenschlag. Ich werde mich über kurzem wegbegeben

und viele Länder bereisen, damit ich alle Zufälligkeiten und Schicksale kennen lerne; und wenn ich zurückkehre, dann will ich mein geheimes Gesetz auf diese Elfenbeintafeln niederschreiben, so wie Dichter und Romanschriftsteller die Prinzipien ihrer Kunst in Vorreden niedergelegt haben; und ich werde Schüler um mich versammeln, auf daß sie ihr eigenes Gesetz entdecken mögen, indem sie das meine studieren, damit das Reich des Heiligen Geistes sich erweitere und befestige.« Er schritt auf und ab, und ich horchte auf die Inbrunst seiner Worte und gewahrte mit nicht geringem Anteil die Erregung, von der er ergriffen war. Ich war daran gewöhnt, die sonderbarsten Grübeleien ruhig hinzunehmen und hatte sie meistens so harmlos gefunden wie die Angorakatze, die, ihr nachdenkliches Auge halb zugedrückt, ihre langen Krallen vor meinem Kaminfeuer ausstreckt. Aber in diesem Augenblick wollte ich die Interessen der Orthodoxie, wenn auch nur die der alltäglichen verteidigen, es fiel mir jedoch nichts Besseres ein, als zu bemerken: »Es ist nicht nötig, daß ein jeder nach dem Gesetz beurteilt werde, denn wir haben auch Christi Gebot der Liebe.« Er wandte sich um, und indem er mich ansah, sprach er mit leuchtenden Augen: »Jonathan Swift hat die Seele der Gentlemen dieser Stadt gestaltet, indem er seinen Nachbar haßte wie sich selbst.« »Wie dem auch immer sein möge, du kannst doch nicht leugnen, daß solch eine gefährliche Lehre verbreiten eine schreckliche Verantwortung auf sich nehmen heißt.« »Von Lionardo da Vinci«, erwiderte er, »stammt der herrliche Satz: »Die Hoffnung und die Begierde des Menschen, in seinen früheren Zustand zurückzukehren, ist wie die Eier der Motte nach dem Licht; und wer jeden neuen Monat und jedes neue Jahr mit steter Sehnsucht erwartet in der Meinung, die Dinge, nach denen er Verlangen trägt, kämen immer zu spät, der gewahrt nicht, daß er nach seiner eigenen Vernichtung schmachtet.« Wie also kann

der Pfad, der uns zum Herzen Gottes führen soll, anders sein als gefahrlos? Warum solltest du, kein Materialist, um die Fortdauer und Ordnung in der Welt besorgt sein gleich denen, die nichts haben als die Welt? Du achtest die Schriftsteller gering, die nichts zu sagen wissen, es sei denn, daß ihre Vernunft sie lehre, wie das, was man das Rechte nennt, erleichtert werden könne –: warum also willst du der höchsten Kunst eine gleiche Freiheit abstreiten, der Kunst, die die Grundlage von allen Künsten ist? Ja! Ich werde von dieser Kapelle aus Heilige, Liebende, Rebellen und Propheten aussenden, Seelen, die sich mit Frieden umgeben werden wie mit einem Nest aus Gras, und andere, über die ich weinen werde. Durch viele Jahre wird Staub über diese kleine Kiste fallen, und dann werde ich sie öffnen, und der Tumult, der vielleicht die Flamme des letzten Gerichtes sein wird, wird unter ihrem Deckel hervorbrechen.« Ich wollte diese Nacht nicht mit ihm argumentieren, denn seine Erregung war groß, und ich fürchtete, ihn in Zorn zu versetzen. Als ich ihn einige Tage später besuchen wollte, war er fort und sein Haus verschlossen und leer. Ich habe tief bedauert, daß es mir nicht gelungen ist, seine Ketzerei zu bekämpfen und außerdem die Echtheit jenes seltsamen Buches zu überprüfen. Seit meiner Bekehrung habe ich tatsächlich Buße getan für einen Fehler, dessen Größe ich erst nach einigen Jahren zu ermessen imstande sein sollte.

## II

Es war zehn Jahre nach unserer Unterredung. Ich schritt längs eines der Quais von Dublin dahin, auf der Seite, die dem Fluß am nächsten ist, und blieb von Zeit zu Zeit stehen, um die Bücher auf einem alten Buchstand durchzusehen, wobei ich, sonderbar genug, an das schreckliche Schicksal des Michael Robartes und seiner Bruderschaft denken mußte, als ich einen großen, vorgebeugten

Mann langsam längs der anderen Seite des Quais gehen sah. Zu meinem Schrecken erkannte ich in der leblosen Maske mit den düsteren Augen das einst entschlossene und feine Gesicht Owen Ahernes. Rasch überkreuzte ich den Quai, aber ich hatte nur wenige Schritte zurückgelegt, als er sich wandte, als hätte er mich bemerkt, und nun eilte er eine Seitengasse hinab. Ich folgte ihm, aber nur um ihn in dem Straßengewirre auf der Nordseite des Flusses zu verlieren. Während der nächsten Wochen erkundigte ich mich nach ihm bei jedem, der ihn einst gekannt, aber er hatte niemand ein Lebenszeichen gegeben. Erfolglos klopfte ich an seiner Haustür und war schon fast überzeugt, fehlgegangen zu sein, als ich ihn in einer engen Straße hinter den Four Courts wiederum sah und ihm bis zu seiner Haustüre folgte. Ich legte meine Hand auf seinen Arm, er wandte sich um, ganz ohne Überraschung, und es ist tatsächlich möglich, daß ihm, dessen inneres Leben das äußere aufgesaugt hatte, ein Scheiden auf Jahre wie ein Abschied von früh bis abend erschien. Er stand da, die Türe halb offen, als wollte er mich abhalten einzutreten, und vielleicht würde er ohne ein Wort weggegangen sein, hätte ich nicht gesagt: »Owen Aherne, du hast mir einst vertraut, willst du mir nicht wiederum vertrauen und mir sagen, was aus den Ideen geworden ist, die wir vor zehn Jahren in diesem Hause erörtert haben? Aber vielleicht hast du dies alles längst vergessen?« »Du hast ein Recht darauf, zu hören,« sagte er, »denn da ich dir von diesen Ideen gesprochen, muß ich dir auch von der außerordentlichen Gefahr reden, die sie enthalten, oder besser noch, von der schrankenlosen Bosheit, die in ihnen enthalten ist. Aber wenn du dies gehört hast, müssen wir scheiden, und zwar für immer, denn ich bin verloren und muß im verborgenen bleiben.« Ich folgte ihm durch den gepflasterten Gang, dessen Ecken, wie ich sah, unter Staub und Spinnweben begraben waren. Ich bemerkte, daß

die Bilder von Staub und Spinnweben grau geworden und wie der Staub und die Spinnengewebe, die den Rubin- und Saphirglanz der Heiligen auf den Glasfenstern bedeckten, sie ganz trübe gemacht hatten. Er deutete auf die Stelle hin, wo die Elfenbeintafeln schwach in der Dunkelheit schimmerten; ich sah, daß sie mit kleiner Schrift bedeckt waren, und ging hin, um die Schrift zu lesen. Es war Latein und zwar eine ausführliche, mit vielen Beispielen illustrierte Kasuistik, aber ob sie sich auf sein Leben bezog oder auf das von andern, weiß ich nicht. Ich hatte nur wenige Sätze gelesen, als es mir vorkam, als habe ein schwacher Duft begonnen, den Raum zu erfüllen, und indem ich mich umwandte, fragte ich Owen Aherne, ob er ein Räucherwerk angezündet habe. »Nein«, antwortete er und zeigte nach der Stelle, wo das Rauchfaß verrostet und leer auf einer der Bänke lag; da er sprach, schien der schwache Duft zu schwinden, und ich war überzeugt, daß es nur eine Einbildung von mir gewesen sei.

»Hat dich die Philosophie des »Liber Inducens in Evangelium Aeternum« sehr unglücklich gemacht?« fragte ich. »Im Anfang,« antwortete er, »da war ich voll Glückseligkeit, denn ich fühlte eine göttliche Ekstase, ein unsterbliches Feuer in jeder Leidenschaft, jeder Hoffnung, in jeder Begierde, jedem Traum, und ich sah ihren Abglanz in den Schatten unter den Blättern, in den hohlen Gewässern, in den Augen von Männern und Frauen wie in einem Spiegel, und es war, als ob ich im Begriffe stand, das Herz Gottes zu berühren. Dann aber war alles umgewandelt, und ich war voller Elend und wußte, daß ich in der gleißenden Umarmung einer ungeheuren Schlange gefangen war und mit dieser einen bodenlosen Abgrund hinabstürzte, und daß von nun an diese gleißende Umarmung meine Welt war; und in meinem Elend wurde mir offenbar, wie der Mensch zu jenem Herzen nur dringen kann



durch das Gefühl der Trennung von dem, was wir Sünde nennen, und ich begriff, daß ich nicht sündigen könne, weil ich das Gesetz meines Wesens entdeckt hatte, und wie mir nichts übrig geblieben war, als mein Wesen entweder auszusprechen oder es nicht auszusprechen; und ich erkannte, daß es ein einfaches und unwiderrufliches Gesetz Gottes ist, daß wir sündigen sollen und Buße tun.«

Er hatte sich auf eine der hölzernen Bänke niedergelassen und verblieb schweigend, und sein vorgebeugtes Haupt, die herabhängenden Arme und sein teilnahmsloser Körper drückten mehr Niedergeschlagenheit aus als irgendeine Gestalt, die mir je im Leben oder in Kunstwerken begegnet war. Ich schritt nach vorne, und an den Altar gelehnt, beobachtete ich ihn und wußte nicht, was ich sagen sollte. Und ich gewahrte seinen schwarzen enggeknöpften Rock, sein kurzes Haar und das geschorene Haupt, das noch an seine priesterlichen Ambitionen erinnerte, und ich begriff, wie der Katholizismus von ihm Besitz ergriffen hatte, inmitten des Wirbels, den er Philosophie genannt; und an seinen lichtlosen Augen und seiner erdfahlen Gesichtsfarbe sah ich, wie dieser nicht mehr für ihn zu tun vermocht hatte, als ihn am Rande des Abgrundes festzuhalten, und ich war erfüllt von Qual und Sorge.

»Es mag sein,« fuhr er fort, »daß die Engel, deren Herzen Schatten sind vom Herzen Gottes und deren Leiber aus dem göttlichen Verstand gemacht sind, dahin gelangen werden, wo der Durst nach göttlicher Ekstase ihre Sehnsucht hintreibt, zu dem unsterblichen Feuer, das in der Leidenschaft, in der Hoffnung, in den Begierden und in den Träumen lebt, aber wir, deren Herzen jeden Augenblick vergehen und deren Leiber dahinschmelzen wie ein Seufzer, wir müssen uns beugen und gehorchen!« Ich näherte mich

ihm und sagte: »Gebet und Buße wird dich anderen Menschen gleichmachen.« »Nein, nein!« sagte er, »ich bin nicht unter denen, für die Christus gestorben ist, und darum muß ich im verborgenen bleiben. Ich leide an einem Aussatz, den selbst die Ewigkeit nicht heilen kann. Ich habe das Ganze erblickt, wie kann ich je wieder dahin gelangen, zu glauben, ein Teil sei das Ganze? Ich habe meine Seele verloren, weil ich durch die Augen der Engel geblickt habe.«

Mit einem Male sah oder glaubte ich zu sehen, wie der Raum sich verfinsterte und blasse Gestalten sich zeigten, gekleidet in Purpur, und wie sie kaum sichtbare Fackeln erhoben, mit Armen, schimmernd wie Silber, und sich über Owen Aherne neigten, und ich sah oder glaubte zu sehen, wie Tropfen brennenden Harzes von den Fackeln fielen und ein schwerer purpurfarbiger Rauch wie von Weihrauch den Flammen entquoll und sich um uns lagerte. Owen Aherne, glücklicher als ich, der ich halb und halb in den Orden von der Chymischen Rose eingeweiht war, und vielleicht weil seine große Frömmigkeit ihn beschützte, war wiederum in Niedergeschlagenheit und Teilnahmslosigkeit zurückgesunken und sah nichts von diesen Dingen. Aber meine Knie begannen zu wanken, denn die purpurgekleideten Gestalten wurden jeden Augenblick deutlicher sichtbar, und ich konnte jetzt auch das Zischen des Harzes auf den Fackeln vernehmen. Sie schienen mich nicht zu sehen, denn ihre Augen waren auf Owen Aherne gerichtet, hie und da konnte ich sie seufzen hören, als wären sie in Sorge um seine Sorge, und mit einem Male hörte ich Worte, von denen ich nichts verstehen konnte, als daß es Worte der Sorge waren, süß, als wenn Unsterbliche zu Unsterblichen redeten. Dann schwenkte eine von den Gestalten ihre Fackel, und alle die Fackeln wurden geschwungen, und für einen Augenblick war es wie das Flattern des Gefieders eines gewaltigen, aus Flammen gebildeten Vogels, und eine Stimme wie aus ferner,

luftiger Höhe rief: »Er hat sogar seine Engel der Torheit geziehen, und auch sie beugen sich und gehorchen, aber lasse dein Herz mit den unsrigen sich vermischen, die aus göttlicher Verzückung gewirkt sind, und deinen Leib mit unseren Leibern, die aus dem göttlichen Verstand gemacht sind!« Und an diesem Ausruf erkannte ich, daß der Orden von der Chymischen Rose nicht von dieser Welt war und daß er noch immer über die ganze Erde hin suchte, wo er Seelen in sein glitzerndes Netz einfangen konnte. Und als sich nun alle die Gesichter mir zuwandten und ich die sanften Augen sah und die unbewegten Augenlider, da war ich voll des Schreckens und vermeinte, sie würden nun ihre Fackeln gegen mich schleudern, auf daß alles, was mir teuer war, alles, was mich an die geistige und gesellige Ordnung kettete, ausgebrannt würde und meine Seele nackend und frierend zurückbleiben sollte, ausgesetzt den Stürmen, die von jenseits dieser Welt und von jenseits der Sternenwelt einherbliesen. Und dann rief eine schwache Stimme: »Warum fliehst du vor unsern Fackeln, die gemacht sind aus dem Holz der Bäume, unter denen Christus im Garten von Gethsemane geweint hat? Warum fliehst du vor unsern Fackeln, die gemacht sind aus süßem Holz, das, abgeschieden von der Welt, zu uns gekommen ist und das wir von alters her mit unserm Hauche erschaffen?«

Erst als die Haustür hinter meinen fliehenden Schritten sich geschlossen und der Lärm der Straße wieder zu meinen Ohren drang, kam ich zu mir selber und gewann wieder ein wenig Mut, und niemals mehr seit jenem Tage habe ich es gewagt, an Owen Ahernes Haus vorüberzugehen, obwohl ich glaube, daß er von den Geistern, deren Name Legion und deren Thron im unendlichen Abgrund ist, denen er gehorcht, ohne sie zu sehen, in ferne Länder getrieben worden ist.

## **Die Anbetung der heiligen drei Könige**

(Erzählung)

Nicht lange nach meiner letzten Begegnung mit Aherne war es, als ich spät nachts, in meine Bücher vertieft, ein leises Klopfen an meiner Haustür vernahm. An der Schwelle fand ich drei sehr alte Männer mit dicken Stöcken in den Händen, die sagten, es sei ihnen mitgeteilt worden, daß ich auf sei und daß ich bereit sei, und sie hätten mir wichtige Dinge zu sagen. Ich führte sie in mein Arbeitszimmer, und als der Pfauenvorhang sich hinter uns geschlossen, rückte ich die Stühle für sie nahe an das Feuer heran, denn ich sah, daß Frost auf ihren Mänteln war, ebenso wie auf ihren langen Bärten, die fast bis zu ihren Hüften niederwallten. Sie legten die Mäntel ab und beugten sich über das Feuer, wobei sie ihre Hände wärmten, und ich sah, wieviel ihre Gewänder vom Landleben unserer Zeit an sich hatten, aber doch auch, wie mir schien, ein wenig vom Leben der Stadt einer mehr höfischen Zeit. Als sie sich gewärmt hatten – und es schien mir, sie wärmten sich weniger um der Nachtkälte willen, als wegen der Freude an der Wärme als solcher –, wandten sie sich zu mir, so daß das Lampenlicht auf ihre wetterharten Gesichter fiel, und erzählten die Geschichte, die ich nun mitteilen will. Bald sprach der eine, bald der andere, und oft unterbrachen sie sich gegenseitig mit der Sucht der Landleute, keine Einzelheit unerwähnt zu lassen. Als sie zu Ende waren, ließen sie mich über jedes Gespräch, das sie zitiert hatten, Notizen machen, damit ich den genauen Wortlaut hätte, und dann schickten sie sich an zu gehen; und als ich sie frug, wohin sie gingen und was sie zu tun vorhätten und mit welchen Namen ich sie anzusprechen hätte, da war kein Wort aus ihnen herauszubringen, außer, es sei ihnen befohlen worden, unaufhörlich Irland zu bereisen, und zwar zu Fuß

und zur Nachtzeit, auf daß sie sich nahe bei den Steinen und bei den Bäumen aufhielten, zu den Stunden, da die Unsterblichen wachen.

Ich habe einige Jahre vorübergehen lassen, bevor ich diese Geschichte niedergeschrieben, denn ich fürchte immer Täuschungen, als die Folge von jener Unruhe des Vorhanges im Tempel, wie Mallarmé sie als ein Charakteristikon unserer Zeit ansieht, und schreibe sie jetzt darum nieder, weil ich mich zu der Ansicht durchgerungen habe, daß es keine gefährliche Idee gibt, die nicht weniger gefährlich würde, wenn sie in klarer und gewählter Sprache niedergeschrieben worden.

Die drei Alten waren Brüder, die von Jugend an auf einer der westlichen Inseln gelebt und sich ihr ganzes Leben lang um nichts gekümmert, als um jene klassischen altkeltischen Schriftsteller, die ein heroisches und einfaches Leben verkündet hatten. Nacht für Nacht im Winter trugen ihnen gälische Märchenerzähler über einem Krug Whisky alte Dichtungen vor, und Nacht für Nacht im Sommer, wenn die gälischen Erzähler auf den Feldern oder fern beim Fischen an der Arbeit waren, lasen sie sich gegenseitig aus dem Virgil und dem Homer vor, denn sie wollten sich der Einsamkeit nicht anders erfreuen, als mit den Alten. Schließlich kam ein Mann zu ihnen in einem Fischerboot, der sich Michael Robartes nannte und, dem Heiligen Brandan gleich, getrieben war von einer Vision und gerufen von einer Stimme; und der sprach ihnen von der Wiederkunft der Götter und der alten Dinge; und ihre Herzen, die niemals die Schwere und den Druck unserer Zeit ertragen hatten, sondern nur den von fernen Tagen, fanden nichts unglaubwürdig, was er ihnen sagte, sondern nahmen alles einfach hin und waren glücklich.

Jahre gingen dahin, und eines Tages, als der älteste von den Alten, der in seiner Jugend gereist war und manchmal der fremden

Länder gedachte, über die grauen Wässer auslugte, auf denen die Leute die schwachen Umrise der Inseln der Jugend sehen, jener seligen Inseln, wo die gälischen Helden das Leben von Homers Phäaken leben, da kam eine Stimme aus der Luft, über die Gewässer und verkündete ihnen den Tod des Michael Robartes. Während sie noch trauerten, verfiel der Nächstälteste in Schlaf, als er gerade in der fünften Ekloge des Virgil las, und eine seltsame Stimme sprach zu ihm und befahl ihnen, sie sollten sich nach Paris aufmachen, wo ein Weib im Sterben liege, die werde ihnen die geheimen Namen der Götter offenbaren, die vollkommen nur ausgesprochen werden können, wenn der Geist in bestimmten Farben, in gewissen Tönen und Gerüchen untergetaucht war, bei deren vollkommenem Aussprechen aber die Unsterblichen aufhören, Schall und Rauch zu sein, sondern mit einem gingen und redeten wie Männer und Frauen.

Sie verließen ihre Insel, und zuerst waren sie über alles betrübt, was sie in der Welt sahen; und sie kamen nach Paris, und dort sah der Jüngste eine Person im Traume, die sagte ihm, sie müßten aufs Geratewohl umherwandern, bis jene, die ihre Schritte lenkten, sie zu einer Straße und zu einem Hause hingeleitet hätten, dessen Aussehen ihm im Traume gezeigt worden. Viele Tage wanderten sie nun hin und her, bis sie eines Morgens in eine enge und schmutzige Straße südlich der Seine kamen, wo Weiber mit blassen Gesichtern und unordentlichem Haar sie aus den Fenstern anblickten; und gerade als sie umkehren wollten, da Weisheit sich unmöglich in solch einer unsinnigen Nachbarschaft niedergelassen haben könne, kamen sie zu der Straße und vor das Haus, das der Traum gewiesen. Der Älteste, der sich noch ein wenig der modernen Sprachen entsann, die er in seiner Jugend gekannt, näherte sich der Haustür und klopfte an, und als er geklopft hatte, da meinte der Nächstälteste,

dies sei kein gutes Haus, und es könne nicht das Haus sein, das sie suchten, und drang in ihn, er möge nach jemand fragen, von dem sie wußten, daß er da nicht wohne, und daß sie dann weggehen sollten.

Die Türe wurde von einem alten, überladen gekleideten Weibe geöffnet, das ausrief: »Oh! Ihr seid ihre drei Verwandten aus Irland. Sie hat euch den ganzen Tag erwartet!« Die Alten blickten sich an und folgten ihr über die Treppe, vorbei an Türen, aus denen blasse und unordentlich gekleidete Frauen die Köpfe hervorsteckten, in ein Zimmer, darin ein schönes Weib schlafend in einem Bette lag, an dem ein anderes Weib saß. Die Alte rief: »Ja! Endlich sind sie gekommen, jetzt wird sie in Frieden sterben können«, und verließ das Zimmer. »Wir sind von Teufeln betrogen,« rief einer von den Alten, »denn die Unsterblichen sprechen nicht aus einem Weibe wie dieses!« »Ja,« sagte der andere, »wir sind von Teufeln betrogen, und wir müssen rasch von hinnen.« »Ja,« sagte der dritte, »wir sind von Teufeln betrogen, aber laßt uns ein wenig niederknien, denn wir sind am Sterbebette von einer, die schön gewesen!« Sie knieten nieder, und das Weib, das an dem Bette saß und von Furcht und heiliger Scheu überwältigt schien, senkte das Haupt. Kurze Zeit blickten sie auf das Antlitz auf dem Kissen und wunderten sich über den Blick, der eine unstillbare Sehnsucht auszudrücken schien, und über die porzellangleiche Feinheit des Gefäßes, darinnen eine so bösertige Flamme gebrannt hatte.

Mit einem Male begann der Zweitälteste zu krähen wie ein Hahn, bis der ganze Raum vom Gekrähe zu erzittern schien. Noch immer verblieb das Weib im Bette in ihrem totenähnlichen Schlaf, aber die andere, ihr zu Häupten, bekreuzigte sich und erblaßte, und der jüngste von den Alten schrie: »Ein Teufel ist in ihn gefahren, und wir müssen weg, oder er wird auch in uns fahren!« Bevor sie sich

aber noch von den Knien zu erheben vermochten, da erklang von den Lippen dessen, der gekräht hatte, eine wohlklingende singende Stimme, die sprach: »Ich bin nicht ein Teufel, ich bin Hermes, der Hirt der Toten; und ich bringe die Botschaft der Götter, und ihr habt mein Zeichen gehört, das von Anbeginn mein Zeichen gewesen. Beugt euch nieder vor ihr, von deren Lippen die geheimnisvollen Namen der Unsterblichen nun kommen werden, und der Dinge, die ihrem Herzen nahe gewesen, auf daß die Unsterblichen wieder in die Welt kommen mögen. Beugt euch nieder und lernt begreifen: wenn sie daran sind, die Dinge von heute umzustoßen und die von gestern wiederzubringen, da ist niemand, der ihnen helfen könnte, es sei denn einer, den die Dinge von heute verstoßen haben. Beugt euch tief zur Erde nieder, denn zu ihrer Priesterin haben sie dieses Weib erkoren, in deren Herzen alle Torheiten versammelt und in deren Leib alle Begierden erwacht waren. Dieses Weib, das, vertrieben aus der Zeit, am Busen der Ewigkeit gehangen! Und wenn ihr euch verbeugt habt, dann werden die alten Dinge wieder anfangen und eine neue Argo wird Helden über die Tiefen tragen und ein neuer Achilles ein neues Troja belagern.«

Die Stimme endete mit einem Seufzer, und sogleich erwachte der Alte aus dem Schlafe und sprach: »Hat eine Stimme aus mir geredet, wie sie gesprochen, da ich über meinem Virgil eingeschlummert, oder habe ich bloß geschlafen?« Der Älteste sprach: »Eine Stimme hat aus dir gesprochen, aber wo war deine Seele, während die Stimme aus dir redete?« »Wo meine Seele war, weiß ich nicht, aber mir träumte, ich hätte unter dem Dach einer Krippe gesessen, und da ich hinabblickte, sah ich einen Ochsen und einen Esel, und auf dem Heurechen einen roten Hahn, und ein Weib sah ich ein Kind herzen, und sah drei alte Männer im



rubinenbesetzten Harnisch, die Häupter tief gebeugt, vor dem Weibe mit dem Kinde knieten.

»Während ich hinblickte, da krächte der Hahn, und ein Mann mit Flügeln an den Fersen schwang sich empor durch die Lüfte, und da er an mir vorbeiflog, rief er: »O ihr törichten Alten! Einst habt ihr alle Weisheit von den Sternen euer eigen genannt!« »Ich verstehe meinen Traum nicht, noch was er uns zu tun heißt, aber ihr, die ihr die Stimme aus der Weisheit meines Schlafes vernommen, ihr wisset, was wir zu tun haben.« Darauf sagte der älteste von den Alten, sie sollten die Pergamente, die sie mit sich geführt, aus ihren Taschen nehmen und auf dem Boden ausbreiten. Und als sie sie auf die Erde hingebreitet, da holten sie aus ihren Taschen Schreibfedern, die waren zugeschnitzt aus drei Federn, den Schwingen jenes Adlers entfallen, der einst mit St. Patrick Worte der Weisheit gewechselt.

»Ich glaube,« sagte der Jüngste, indem er die Tintenfässer neben die Pergamentrollen hinstellte, »er wollte sagen, daß, wenn Leute gut sind, die Welt sie liebt und von ihnen Besitz ergreift, und daß darum die Ewigkeit durch Menschen kommt, die nicht gut sind oder die vergessen worden sind. Vielleicht ist das Christentum gut gewesen und die Welt hat es geliebt, und vielleicht geht es jetzt von uns und die Unsterblichen beginnen zu erwachen.« »Was du sagst, ist nicht weise,« sagte der Älteste, »denn wenn es viele Unsterbliche gibt, dann kann es nicht nur ein Unsterbliches geben.«

Nun setzte sich das Weib im Bette auf und blickte mit wilden Blicken um sich, und der älteste von den Alten sprach: »Frau! Wir sind gekommen, die geheimen Namen niederzuschreiben.« Bei diesen Worten kam ein Ausdruck großer Freude über ihr Antlitz. Sogleich begann sie langsam und doch lebhaft zu reden, als wäre ihr bewußt, daß sie nur mehr kurze Zeit zu leben habe. Sie sprach das

Gälische ihrer Heimat, und sie sagte ihnen viele geheime und machtvolle Namen und sprach ihnen von den Farben und den Gerüchen und von Waffen und Musikinstrumenten und von den Werkzeugen, die den Trägern dieser Namen zukamen, am meisten aber von den »Sidhe«<sup>3</sup> der Irländer und von ihrer Liebe zum »Cauldron«<sup>4</sup> und dem Wetzstein, dem Schwert und dem Speer. Dann warf sie sich eine Weile hin und her und stöhnte, und als sie wieder sprach, war es ein so schwaches Gemurmel, daß das Weib, das am Bette saß, sich herabbeugen mußte, um zu hören, und während jene hinhorchte, entfloh die Seele ihrem Leib.

Der älteste von den Alten sprach nun Französisch zu dem Weibe, das noch immer über dem Bette gebeugt saß. »Es muß noch ein Name gewesen sein, den sie uns nicht gesagt hat, denn sie murmelte einen Namen, während die Seele sie verließ.« Und das Weib antwortete: »Es war nur der Name eines symbolistischen Malers, den sie verehrte. Der pflegte eine Stätte aufzusuchen, wo, was er die »schwarze Messe« nannte, stattfand, und er war es, der sie lehrte, Gesichte zu sehen und Stimmen zu hören. Sie traf ihn zum erstenmal vor wenigen Monaten, und seit jenem Tage war unsere Ruhe dahin, denn immer redete sie von ihren Visionen und von Stimmen, die sie gehört. Ja! Erst letzte Nacht habe ich im Traum einen Mann gesehen, mit rotem Bart und rotem Haar, rot gekleidet, der an meinem Bette stand. In der einen Hand hielt er eine Rose, die er mit der anderen zerpfückte, und die Blätter wirbelten durch das Zimmer, und aus ihnen wurden schöne Menschen, die allmählich zu

---

<sup>3</sup> Anm. d. Übers.: »Sidhe«, spr. »Schi«, ist das irische Wort für die Elfen, die Elementargeister (vgl. Grimm, »Irische Elfenmärchen«, Leipzig 1826, Einl. S. IX ff.

<sup>4</sup> »Cauldron« = »Zauberkessel« der alten Kelten. Vgl. Shakespeare, Macbeth IV, 1 in der Hexenszene:

»Fillet of a fenny snake  
In the caldron boil and bake.«

tanzen begannen. Als ich erwachte, war ich ganz heiß vor Entsetzen.«

Das ist alles, was mir die Alten erzählt haben, und wenn ich mich ihrer Rede und ihres Schweigens entsinne, ihres Kommens und Gehens, dann bin ich fast überzeugt, ich hätte, wenn ich nach ihnen das Haus verlassen, keine Fußspuren im Schnee gefunden. Nach allem, was ich oder irgend jemand hierüber sagen kann, mögen sie selber Unsterbliche gewesen sein, unsterbliche Dämonen, gekommen, um meinem Geiste eine unwahre Geschichte einzugeben, zu einem Zweck, den ich nicht kenne. Wer immer sie gewesen sein mögen, sicherlich habe ich einen Weg eingeschlagen, der mich von ihnen und der Chymischen Rose entfernen wird. Nicht länger mehr lebe ich ein sorgfältiges und hochmütiges Leben, sondern bin bestrebt, mich unter den Gebeten und den Sorgen der Menge zu verlieren. Am liebsten bete ich in den Kirchen der Armen, wo grobe Kittel mich streifen, wenn ich niederknie; und wenn ich ein Stoßgebet gegen die bösen Geister verrichte, dann wiederhole ich ein Gebet, das, ich weiß nicht vor wieviel Jahrhunderten, gelispelt worden, um irgendeinem gälischen Mann oder einer Frau beizustehen, die an einem Leiden gleich dem meinen gelitten.

Seacht b-páidreacha fó seacht  
Chuir Muire faoi n-a Mac,  
Chuir Brighid faoi n-a brat,  
Chuir Dia faoi n-a neart  
Eidir sinn 'san Sluagh Sidhe  
Eidir sinn 'san Sluagh Gaoith.  
Sieben Patres siebenmal  
Senden Marien durch ihren Sohn,  
Senden Brigitt durch den Mantel,  
Senden Gott durch seine Kraft

Zwischen uns und die Zauberschar,  
Zwischen uns und die luftgen Geister.

## **Der Glücklichste unter den Dichtern**

1902

(Essay über William Morris)

### **I**

In einem seiner Briefe zählt Rossetti seine Lieblingsfarben der Reihe nach auf, und man fühlt durch alle seine Werke hindurch, wie er Form und Farbe an sich geliebt hat, unabhängig von dem, was sie darstellen.

Manchmal hat man das Gefühl, er habe Sehnsucht getragen nach einer Welt des reinen Seins, der ungemischten Kräfte und von unmöglicher Reinheit. Es ist, als hätte in seinem Geiste das Jüngste Gericht bereits begonnen, als würden die Wesenheiten und Kräfte, von der Hand Gottes durcheinandergemischt, auf daß sie die Lehmform des Lebens bilden sollten, bei seiner Berührung in Stücke zerfallen. Wenn er eine Flamme malt oder eine blaue Ferne, dann malt er sie, als hätte er die Flamme gesehen, aus deren Herzen alle Flammen genommen worden, oder das Blau des Abgrundes, das da war, bevor es Leben gab; und wenn es ein Frauenantlitz war, stellte er es in einem Augenblicke der Intensität dar, wo die Ekstase des Liebenden und die des Heiligen sich gleichen und Begehren Weisheit wird, ohne darum weniger Begehren zu sein. Er lauscht dem Schrei des Fleisches, bis es stolz hinübergeht jenseits der Welt, wo eine ungeheure Sehnsucht, die kein Verstand begreifen kann, sich mit der Wärme und Weichheit des Leibes vermischt. Dem Genius Shelleys gleich, kann sein Geist sich kaum mit etwas anderem zufriedengeben, als mit dem Verwerfen der Natur, deren Wonne der Überfluß ist, niemals aber die Intensität, und Shelley gleich, folgt

sein Geist dem Stern der Weisen, dem Morgen- und Abendstern, der Mutter unmöglicher Hoffnung, sei es auch durch tiefe Wälder, wo der Stern zwischen taufeuchten Zweigen hindurchschimmert und nicht durch ein »windbespültes Tal der Apenninen«. Menschen gleich ihm können nicht glücklich sein in unserem Sinne, denn um glücklich sein zu können, muß man, der Natur gleich, in der bloßen Verschwendung schwelgen, im bloßen Überfluß, im Hervorbringen und Vollführen von Dingen, und wenn wir uns ein Bildnis des Vollkommenen vorgesetzt haben, dann muß es ein solches sein, darin das Glück unaufhörlich als das einer vollendeten Fülle von Naturleben, eines irdischen Paradieses gemalt wird. Unsere Gemütsbewegungen dürfen nie die Fesseln des Lebens sprengen, niemals sollen unsere Hände sich mühen, die silberne Schnur zu lösen, noch unsere Ohren sich anstrengen, den Klang der Trompete des Erzengels Michael zu vernehmen. Das will besagen, daß wir nicht zu denen gehören dürfen, die in alten Zeiten in einem Heiligtum des Sternes ihre Andacht verrichtet, sondern zu jenen, die unter dem Schatten grüner Bäume und auf den nassen Steinen der Quelle gebetet, zu den Anbetern der Naturfülle.

## II

Die Fäden, die die Seele regieren, sind so fein, daß ich nicht glauben kann, es sei ein bloßer Zufall gewesen, was William Morris, wie mir scheint der einzige vollkommen glückliche und vom Schicksal begünstigte Dichter unserer Zeit, veranlaßt hat, in so vielen seiner Bücher den grünen Baum und die Göttin Habundia und Quellen und bezauberte Gewässer zu feiern. In seiner Schrift »Die Quelle am Jüngsten Tag« werden uns grüne Bäume und verzauberte Gewässer vorgeführt, wie die Alten sie gesehen, die meinten, alle Dinge entstünden aus dem Wasser; denn wenn jenes Gewässer

endlich gefunden ist, das langes und glückliches Leben verleiht, und das niemand finden kann, es sei denn einer, den alle Frauen lieben, dann beginnt der verdorrte Baum, das Bild zerstörten Landes, zu grünen. In der Tat sind ihm, wie den älteren Schriftstellern, Quelle und Baum nichts anderes als die Bilder des Einen, jener »Energie«, die nicht weniger »ewige Freude« ist, weil sie zur Hälfte vom Körper kommt. Niemals schrieb er von einem Manne oder einer Frau, noch hätte er es zu tun vermocht, die nicht der Quelle oder dem Baume wesensverwandt gewesen wären. Lange bevor er von diesen beiden gesprochen, hatte er seine »Wanderer« allerdings einem Traumbilde nachgebildet, aber einem Traum von natürlichem Glück; und alle Gestalten in seinen sämtlichen Dichtungen und Erzählungen, von den verworrenen Anfängen seiner Kunst: im »Hohlen Land« angefangen bis zur »Trennenden Flut«, sie alle sind voll von der süßen Schwere dieses Traumbildes. Tatsächlich hat er über nichts anderes geschrieben, als über die Suche nach dem heiligen Gral, aber es war der Gral der Heiden, der jedem seine erwünschte Nahrung spendete und nicht der Gral Malorys oder Wagners; und er gelangte schließlich dahin, Menschen mit glückverheißenden Augen und Männer, die von allen Frauen geliebt werden, zu verherrlichen, so wie andere die Märtyrer der Religion und des Leidens gepriesen haben. Wir wissen so wenig von Menschen und von der Welt, daß wir nicht sicher sein können, ob dieselben unsichtbaren Hände, die ihm eine in Glücksgütern befangene Phantasie gegeben, ihm nicht auch Gesundheit und Reichtum spendet und die Kraft, mühelos schöne Dinge zu schaffen, auf daß er den grünen Baum zu Ehren zu bringen vermöchte. Es bereitet mir Vergnügen, mir die Kupfermine vorzustellen, die, wie Mackail einmal sagt, so viel unvorhergesehenen Reichtum auf eine so erstaunliche Art

hervorgebracht hat, nicht weniger wunderbar, wie die drei Pfeile in der »Trennenden Flut«.

Kein noch so großer Dichter könnte in seinem Schmerz so viel in Todesgedanken geschwelgt haben, daß er vermocht hätte, uns an Menschen Gefallen finden zu lassen, die »kein eitles Begehren nach törrischem Ruhm gekannt«, sondern gemeint, daß der »Tanz auf einem Stoppelfeld« und der »Kampf mit der Erde« dem »bittern Krieg« vorzuziehen sei, wo gut und böse durcheinandergemischt sind.

»Die Bäume, die Bäume!« schrieb er in einem seiner frühen Briefe, und es war sein Werk, daß wir, denen so lange gelehrt worden war, wir sollten mit den Unglücklichen Mitleid haben, bis wir selber krank geworden, gelernt haben, mit Männern und Frauen zu fühlen, die alles in Glück umgewandelt, weil sie in sich etwas von dem Überfluß der Buchenzweige gehabt, oder von der platzenden Weizenähre. Er allein hat, wie mir scheint, die Geschichte der Alceste mit völliger Teilnahme für Admet erzählt, mit einer so vollkommenen Teilnahme, daß er sich gar nicht überreden kann, wie einer, der so glücklich gewesen, überhaupt habe sterben können; und ganz und gar verschieden von andern Dichtern, hat er Genuß darin gefunden, uns zu erzählen, wie die Menschen nach seinem Herzen, die Menschen aus seinen »Neuigkeiten von Nirgendwo« nur kurze Zeit über eine unglückliche Liebe bekümmert gewesen. Er ist nicht einmal imstande, sich Adel und Glück getrennt zu denken, denn alle seine Menschen gleichen seinen Gestalten aus »Burg Dale«, die »in viel Überfluß und Lebensfreude gelebt, wenn auch nicht weichlich oder im Verlangen nach dem Maßloßen.« Sie mühten sich mit ihren Händen und plagten sich, und sie ruhten aus von ihrer Arbeit und schmausten und waren glücklich; das Morgen war ihnen keine



Bürde, noch das Gestern etwas, was sie gerne vergessen mochten, und das Leben war ihnen keine Scham, noch der Tod ein Schrecken. Das Tal, darinnen sie wohnten, war in der Tat sehr schön und lieblich, und sie sahen es als den Segen der Erde an, und sie traten die blumige Wiese, den gekräuselten Strom entlang, mitten unter den grünen Zweigen, stolz und freudvoll, mit wohlgenährten Leibern und heiterem Sinn.

### III

Ich denke an seine Männer mit breiten Augenbrauen, goldigen Bärten, milden Augen und ruhigem Sprechen, und an seine ruhigen Frauen, wie »Die Braut«, in deren Antlitz Rossetti geblickt, um einmal zum wenigsten den irdischen Überfluß zu malen, und nicht das halbverborgene Licht des Sternes, der ihn geleitet. Sie sind nicht verliebt um der Liebe selbst willen, mit einer Liebe, abseits von der Welt oder in Feindschaft zu ihr, so wie Swinburne sich die Maria Stuart gedacht, und wie jeder sich die Helena vorstellt. Sie suchen in der Liebe nicht jene Ekstase, mit der Shelleys Nachtigall den Tod besang, jenen höchsten Grad von Leben, darin dieses zu vergehen scheint, wie der Phönix in den Flammen seines eigenen Feuers, sondern vielmehr eine sanfte Übergabe des Selbst, die mehr als die Hälfte ihrer Süßigkeit verlieren würde, wenn sie die Aussicht auf kommende Tage einbüßte. Sie sind gute Hausfrauen, sie sitzen oft am Stickrahmen und haben Kenntnis von Vieh und Herde und sind vor allem fruchtbare Mütter. Zuzeiten scheint es, als wäre ihre Liebe weniger eine Leidenschaft für irgendeinen Mann, als vielmehr die Unterwerfung unter den Zufall des Geschickes, die Hoffnung auf Mutterschaft und das unschuldige Verlangen des Leibes. Wechselfälle und die glücklichen Umstände des Lebens nehmen sie so gerne hin, wie Frühling und Sommer, Herbst und Winter, und weil

sie unter dem Schatten des grünen Baumes gesessen und von den Wassern des Überflusses aus ihren hohlen Händen getrunken, darum erscheinen ihnen die unfruchtbaren Blüten nicht als die schönsten. Wenn Habundia die Gestalt der Birdalone annimmt, kommt sie zuerst als ein junges nacktes Mädchen, das unter großen Bäumen steht, und dann als bejahrte Frau, Birdalone im würdigen Alter. Und wenn sie Birdalones nackten Leib preist und von der Begierde spricht, die er erwecken soll, dann sind das Lob und die Begierde unschuldig, weil sie die Bindeglieder nicht zerbrechen, die die Tage aneinanderketten. Die Begierde erscheint nicht anders, als die des Vogels nach dem Weibchen im Herzen des Waldes, und wir lauschen jenem freudvollen Lobgesang, als hätte ein Vogel, der sein Gefieder im ruhigen Gewässer betrachtet, in seinem Überschwang angefangen zu singen, oder als hörten wir den Falken hoch in der Luft den Falken preisen; und weil es das Lob ist von einem, der für alles edle Leben geschaffen und nicht bloß zum Genuß, so scheint es, wenngleich das Lob des Leibes, dennoch das edelste Lob zu sein. Birdalone hat ihr Antlitz nie anders gesehen, als in einer »blanken Schüssel«, und so muß ihr das Waldweib von ihrem Leib erzählen und ihn preisen. »So ist es mit dir: du stehst vor mir, eine hochgewachsene und schlanke Jungfrau, ein wenig schmal, wie es sich für deine siebzehn Sommer geziemt; wo dein Leib gewöhnlich unbekleidet ist, wie am Halse, den Armen oder den Beinen von der Mitte abwärts, ist er prächtig gebräunt, sonst aber von einem gerade so schönen Weiß, gesund und rein, als spielte das goldene Sonnenlicht darin, das die Verheißungen der Erde zur Erfüllung bringt ... Zart und rein geschnitten und süß ist der kleine Graben, der zu den Lippen hinabführt, und in ihm ist mehr Gewalt, wie in gesprochenen Worten. Deine Lippen sind von der feinsten Art, eher schmal als voll, und mancher würde sie sich lieber anders wünschen;

ich aber will sie nicht anders haben, denn ich sehe in ihnen ein Zeichen deiner Tapferkeit und deiner Freundschaftlichkeit. Sicherlich hat, der dein Kinn geschnitzt, den Plan zu einem Meisterwerk vor Augen gehabt, und sicher ist er nicht hinter seinen Absichten zurückgeblieben. Groß war das Können Dessen, der dich erfunden, und er hat gewollt, daß alle, die dich gewahren, über deine Gedankentiefe, deine Sorgsamkeit und deine Güte erstaunen sollten. o Mädchen! Ist es wahr, daß deine Gedanken stets tief und feierlich sind? Dennoch weiß ich es von dir zum wenigsten, daß sie heil und wahr sind und süß. Meine Freundin! Wenn du in einen Spiegel blicken wirst, sollst du von alldem einiges sehen, und wenn du einen finden wirst, der dich liebt, dann wirst du etwas davon hören, aber nicht alles. Jetzt aber mag deine Freundin dir all das sagen, wenn sie Augen hat zu sehen wie ich, während kein Mensch so viel von dir reden könnte, ehe daß die bloße Liebe ihn überwältigt und seine Sprache in die Torheit der Liebe und die Tollheit der Begierde gewandelt hätte.«

Alle seine guten Frauen, sei es Danaë in ihrem Turm oder jenes Weib in der »Welt jenseits der Welt«, die die verwelkten Blüten in ihrem Gürtel durch die Berührung ihrer Hand wieder frisch machen kann, sind von der Sippe der Waldfrau. Auch seine bösen Weiber und die halbbösen sind von ihrer Art; das Böse, das ihre Bezauberungen schafft, besteht in einem unordentlichen Überfluß, gleich jenem auf Unkrautplätzen, und sie sind grausam, wie wilde Geschöpfe grausam sind, und haben ungezügelte Begierden.

Man findet diese Art des Bösen in seiner typischen Gestalt auf jener unter den Wunderinseln, wo die böse Hexe ihr Haus der Freude hat und ihr Gefängnis, und in jener »Insel der Alten und der Jungen«, wo, solange ihr Bann nicht gebrochen, eine zweite Kindheit die

Kinder umfassen hält, die niemals älter werden und dem Dabeistehenden, der ihre Geschichte kennt, »wie Bildnisse« erscheinen oder »wie die Kaninchen auf der Wiese«. Es ist, als ob die Natur immerdar durch ihn redete, in der Laune, in der sie die Apfelblüten öffnet, die Äpfel rot färbt oder die Schatten der Zweige verdichtet, und es erweckt den Anschein, als wären in den Dichtungen von Morris Männer ebenso wie Frauen alle nur die Diener ihrer Laune.

#### IV

Als ich noch ein Kind war, hörte ich meine Eltern oft von einem alten Haus mit Türmen reden, wo ein alter Großonkel von mir lebte, und von den Gärten dort und dem langgestreckten Teich; auch eine Insel mit zahmen Adlern gab es da; und eines Tages las mir jemand einige Verse vor und sagte, sie gemahnten ihn an jenes alte Haus, wo er so glückliche Tage verlebte. Jahrelang gingen mir diese Verse im Kopf herum, sie erscheinen mir als die beste Beschreibung von Glück, die es auf der Welt gibt, und ich bin keineswegs sicher, ob ich jetzt eine bessere kenne. Es war jenes erste Dutzend Verse aus den »Goldenen Flügeln«:

»Mitt im ringsumwallten Garten  
In dem frohen Pappelland  
Einst ein Schloß aus Urzeit stand,  
Drinn ein Ritter, sein zu warten.  
Viele rote Ziegel waren  
In den Mauern, grauer Stein,  
Drauf der Äpfel roter Schein,  
Stets zur Zeit in all den Jahren.  
Auf den Ziegeln grünes Moos,  
Gelbe Flechten auf dem Stein,

Drauf der Äpfel roter Schein,  
Kampfes Mühn war hier nicht groß.«

Wenn William Morris ein Haus beschreibt, und zwar in dichterischer Absicht, scheint es mir immer ein Haus zu sein, darin er selbst gern gelebt hätte, und ich erinnere mich noch seiner Worte aus jener Zeit, da er das große Haus der Wölfinge beschrieb: »Ich baue moderne Häuser für die Leute; aber das Haus, das mir gefiele, wäre ein großer Raum, wo man in der einen Ecke mit seinen Freunden reden, in der andern essen, in dieser schlafen und in der andern arbeiten könnte.«

Tatsächlich erscheint mir alles, was er schreibt, wie etwas, was ein Kind sich einredet, das sich die Welt neu schafft, nicht immer auf die gleiche Weise, sondern stets nach dem Drange seines Herzens; und ganz im Gegensatz zu allen anderen modernen Schriftstellern bringt er seine Dichtungen so aus einer nimmer endenden Kette von Bildern jener Seligkeit hervor, die oft den Träumereien eines Kindes gleichen, einer Seligkeit, die Leib und Seele Frieden bringt. Einmal ist es das Bild eines großen Zimmers voll von Heiterkeit, dann wieder das einer Weinpresse, des güldenen Dreschbodens, oder das einer alten Mühle unter Apfelbäumen oder von kühlen Gewässern nach dem Sonnenbrand, dann von einem wohlgeborgenen, gutgepflegten Platz zwischen Wäldern oder Bergen, wo Männer und Frauen glücklich leben, von nichts wissend, was zu weit oder zu groß für ihre Wünsche. Es ist nur eine Geschichte, die er uns zu erzählen hat, wie irgendein Mann oder eine Frau das Glück verloren und wiedergefunden, das immer zur Hälfte dem Leibe zugehört, und wenn sie diesen verlassen, dann müssen Blätter über sie fallen, Blüten ihre Wohlgerüche über sie ausgießen, warme Winde sie fächeln und Vögel ihnen singen, denn da sie zur Sippe der Habundia gehören, dürfen sie den Schatten ihres grünen Baumes keinen

einzigem Augenblick vergessen, und die Gewässer ihrer Quelle müssen »immerdar ihre Sandalen netzen. Diese Art der Dichtung ermüdet uns oft, wie das ungebrochene Grün des Juli uns ermüdet, denn es ist etwas in uns, vielleicht eine Bitterkeit vom Sündenfall her, was nach dem ersten Bissen etwas von der Süßigkeit von Evas Apfel von uns nimmt. Er aber, der alles mit Leichtigkeit und Heiterkeit vollbracht, der nie den Fluch der Arbeit gekannt, er hat ihn stets so süß gefunden, wie er in Evas Mund gewesen. Alle Arten von Gedankenverkettungen haben sich um die Freuden dieser Welt versammelt und für die größere Hälfte der Menschheit alle Lust von ihnen genommen, er aber erblickte sie, wie sie aus Gottes Hand gekommen. Oft sehe ich ihn vor meinem inneren Auge, wie ich ihn einst im Hammersmith gesehen, als er ein Glas Rotwein gegen das Licht hielt und dabei sagte: »Warum behaupten die Leute, es sei prosaisch, Inspiration aus dem Wein zu holen? Ist er nicht Sonnenlicht und Saft der Blätter? Sind denn die Weinbeeren nicht aus Sonnenschein und Saft gewoben?«

## V

In einer seiner kleinen sozialistischen Schriften erzählt Morris, wie er unter einer Ulme gesessen und den Staren zugesehen, wie er an ein altes Pferd gedacht und an einen alten Arbeiter, die eben an ihm vorbeigezogen, an die Männer und Frauen, die er in den Städten gesehen; und daß er sich gewundert, wie es gekommen, daß sie alle gradeso geworden, wie sie waren. Er sah, daß die Stare schön waren und froh; wie die Menschen und das alte Pferd, das sie zu ihrem Dienst gezwungen, häßlich waren und elend; und dennoch, dachte er, sind die Stare von derselben Art, gleichviel ob dort oder in Südengland, und die häßlichen Männer und Frauen von demselben Geschlecht wie jene, deren edles Wesen und deren Schönheit die

antiken Bildhauer so bewegt hatte, daß sie Götter und Heroen nach dem Bildnis des Menschen geschaffen. Dann berichtet er, wie er darüber zu grübeln begonnen, wie dieser große Gegensatz zum Verschwinden gebracht werden könnte und wie ein neues Leben, das den Menschen erlauben würde, den Staren gleich, eine gemeinsame Schönheit ihr eigen zu nennen, auf den Trümmern des alten Lebens errichtet werden könnte. Mit anderen Worten, sein Geist war innerlich erleuchtet und emporgeführt worden bis zur Prophetie im wahren Sinne des Wortes, und er sah die natürlichen Dinge, wie er allein sie zu sehen befähigt war, in ihrer vollendeten Gestalt; und weil er jenen Glauben hatte, der einzig wert ist, daß man ihn habe, da er jeden anderen enthält, ein in der Konstitution seines Geistes gegründetes sicheres Wissen, daß die vollkommenen Dinge die endgültigen sind, darum verkündete er, alles, was er gesehen, werde auch eintreffen. Ich glaube nicht, daß er sich Mühe gegeben hat, Bücher über Nationalökonomie zu verstehen, und ich glaube, es war Mackail, der gesagt hat, sie hätten ihn geärgert und gelangweilt.

Er fand, es genüge, wenn er das Leben, wie es heute ist, sozusagen neben seine Gesichte hinstellte, und wenn er zeigte, wie verblaßt seine Farben waren und wie saftlos es geworden. Und hätten wir genug künstlerisches Gefühl, genug Empfindung für das Vollkommene, das da ist, um die Autorität der Gesichte anzuerkennen, oder genug Glauben, zu begreifen, daß alles Unvollkommene vergeht, dann, meine ich, würde er nicht ernstlich mit uns argumentiert haben. Obwohl ich glaube, daß er niemals jene Art von Worten gebraucht hat, wie sie in meinen Schriften über ihn vorkommen, obwohl ich sogar meine, er hätte ein Wort wie »Glauben« mit seinen theologischen Ideenverbindungen abgelehnt, bin ich doch sicher, daß er mehr als alle Künstler vollkommen begriffen hat, wie die Dinge von Bedeutung, die Dinge, an die wir

entweder glauben müssen oder zugrunde gehen, jenseits von aller Verstandesüberlegung liegen. Wir können über sie nicht mehr argumentieren, als die gerade aus dem Ei geschlüpfte Taube über den Falken, dessen Schatten sie zwingt, sich ins Gras niederzuducken. Seine Gesichte sind wahr, weil sie dichterisch sind, weil wir ein wenig glücklich sind, wenn wir an ihnen teilnehmen; und gleich Shelley wußte er durch einen Akt des Glaubens, daß die Nationalökonomien ihre Weisungen nicht dem Leben entnehmen sollten, wie es ist, sondern den Gesichten von Männern wie er, den Visionen von jener Welt der Vollkommenheit, die in der Tiefe aller Geister vergraben ruht. Die ersten Christen waren der Wüste wesensgleich und dem dürren Baum, und sie sahen ein unirdisches Paradies: er aber war der Quelle verwandt und dem grünen Baum, und er sah ein irdisches Paradies. Er gehorchte einer Vision, als er zuerst versuchte, sein eigenes Haus zu bauen, denn auch in dieser Sache war er wie ein Kind, das mit der Welt spielt, und als er dann Wohnhäuser für andere Leute einrichtete, Stätten, wo man glücklich leben konnte; und er gehorchte seiner Vision, als er Essays über das Wesen der glücklichen Arbeit schrieb und als er an den Straßenecken über die kommenden Veränderungen sprach. Schließlich war er sich ganz klar darüber, was er tat, denn er lebte in einer Zeit, da Dichter und Künstler im Begriffe standen, wiederum die Lasten zu tragen, die Priester und Theologen einige Jahrhunderte vorher zornig von ihnen genommen hatten. Seine Kunst war im Wesen nicht mehr religiös als die des Rossetti, aber sie war verschieden von ihr, denn Rossetti, trunken von natürlicher Schönheit, sah in seiner Raserei die übernatürliche Schönheit, die unmögliche Schönheit, während er, der weniger intensiv und ruhiger war, uns eine Schönheit zeigt, die dahinwelken würde, wenn sie uns nicht mit den natürlichen Dingen aussöhnte und wenn wir nicht glaubten, sie habe immer ein wenig



existiert und werde eines Tages in ihrer ganzen Fülle vorhanden sein. Wahrscheinlich, ja ganz sicher ist er nicht einer von den allergrößten Poeten gewesen, aber er hat zu den größten von jenen gehört, die die letzte Versöhnung heraufbringen helfen, da das Kreuz von Rosen erblühen wird.

# **Die Philosophie in den Dichtungen Shelleys**

1900

(Essay)

## **I. Die leitenden Gesichtspunkte**

Als ich, ein Knabe noch, in Dublin lebte, gehörte ich einem Kreis von jungen Leuten an, die in einer Hauptstraße ein Zimmer gemietet hatten, um sich dort über Philosophie zu unterhalten. Meine Studiengenossen waren mehr und mehr in gewisse moderne Richtungen des mystischen Glaubens hineingezogen worden, und ich fand niemals jemanden, der meinen einen, unerschütterlichen Glauben geteilt hätte, daß nämlich alle Philosophie nur insoweit Bestand haben könne, als sie Poesie geworden, daß man anfangen sollte, sie in irgendeiner richtigen Ordnung aufzubauen, und dabei nichts zurückweisen dürfe, was geeignet wäre, zur Erweckung des Glaubens der Dichter zu dienen. Soweit ich mich nach so vielen Jahren meiner Gedanken noch entsinnen kann, dachte ich, daß, wenn ein mächtiger und gütiger Geist dieser Welt eine Bestimmung zugewiesen hat, wir diese leichter aus den Worten erraten könnten, die den Herzenswunsch der Welt in sich vereinen, als aus historischen Berichten, oder aus Spekulationen, bei denen das Herz verdorrt.

Seit damals habe ich Träume und Gesichte sehr aufmerksam beachtet und bin nun sicher, daß die Einbildungskraft einen Weg hat, die Wahrheit zu erleuchten, den die Vernunft nicht kennt, und daß ihre Gebote, die gegeben werden, wenn der Leib in Ruhe ist und wenn die Vernunft schweigt, mehr bindend sind als irgendwelche,

von denen wir wissen könnten. Ich habe den »Entfesselten Prometheus« wieder gelesen und gehofft, meine Freunde hätten sich in dieses Werk wie in ein heiliges Buch vertieft, denn ich meine, ihm gebührt unter den heiligen Büchern der Welt ein sogar noch höherer Rang, als ich damals geglaubt hatte. Ich erinnere mich noch, wie ich einmal zu einem Gelehrten hinging, ihn über die tiefere Bedeutung dieser Dichtung zu befragen, die ich mehr fühlte als begriff, und wie dieser mir sagte, es sei Godwins »Politische Gerechtigkeit« in Verse gesetzt, und Shelley sei ein roher Revolutionär gewesen, der geglaubt, der Sturz von Königen und Priestern werde die Menschheit erneuern. Ich zitierte die Zeilen von den Eisvögeln, die aufhören würden Fische zu fressen, und von den Giftblättern, die gute Nahrung geworden, um zu zeigen, wie Shelley mehr vorausgesehen als eine bloße politische Wiedergeburt, aber ich war zu furchtsam, auf diesem Argumente weiter zu beharren.

Ich glaube noch immer, man kann nicht umhin, Shelley, jenem Gelehrten gleich, für einen vagen Denker zu halten, der gelegentlich hohe Poesie mit einer phantastischen Rhetorik verbindet, es sei denn, man vergleiche jene Stellen miteinander, wo insbesondere die von ihm gepriesene Freiheit beschrieben wird, oder man habe jenes System des Glaubens entdeckt, das sich hinter ihnen verbirgt. Es müßte wohl als das Natürliche erscheinen, daß man sein Denken als voll von Subtilitäten erkennt; hat doch Shelleys Gattin berichtet, wie er in Zweifel gewesen, ob er ein Metaphysiker oder ein Dichter sein wolle, und mit Bedauern hat sie von seiner »Jagd nach dem Verborgenen« gesprochen; und von jenem »Entfesselten Prometheus«, den drei Generationen hindurch so viele für die in Reime gesetzte »politische Gerechtigkeit« gehalten haben, sagt sie: »Es bedarf eines Geistes, so fein und durchdringend wie der seine, um die mystischen Beziehungen zu verstehen, die sich überall in der

Dichtung vorfinden. Sie entgehen dem gewöhnlichen Leser, zufolge ihrer Abstraktheit und Feinheit der Unterscheidung, sind jedoch weit davon entfernt, unklar zu sein. Es war seine Absicht, metaphysische Essays in Prosa über die Natur des Menschen zu schreiben, die dazu hätten dienen können, viel von dem deutlich zu machen, was in seinen Dichtungen unklar ist, so aber sind nur einige wenige verstreute Fragmente und Bemerkungen übrig geblieben.

Ihm erschienen diese philosophischen Ansichten über Natur und Geist vom stärksten Hauch der Poesie durchdrungen.

Aus diesen verstreuten Fragmenten und Bemerkungen, ebenso wie aus vielen anderen Stellen, gelangt man, wenn man sie in diesem Sinne versteht, bald dahin, zu begreifen, wie die Freiheit bei ihm soviel mehr gewesen als die der »Politischen Gerechtigkeit«, wie sie eins war mit der »Intellektualen Schönheit«, und daß die Wiedergeburt, die er vorausgesehen, weit mehr war als jene Erneuerung, die vielen politischen Träumern vorgeschwebt, und daß sie nicht zu ihrer Erfüllung gelangen konnte, bevor nicht die Stunden »die Zeit in der Ewigkeit zu Grabe getragen«. In seiner »Verteidigung der Dichtkunst«, dem tiefsten Essay über die Grundlagen der Poesie, den es im Englischen gibt, zeigt er, wie Dichter und Gesetzgeber ihre Stellung auf Grund desselben Rechtstitels einnehmen, der eine, da er seine Gesichte von der göttlichen Ordnung, von der intellektualen Schönheit in Worten, der andere, indem er sie in den Gestaltungen der menschlichen Gesellschaft zum Ausdruck bringt.

»Die Dichter wurden, entsprechend den Umständen des Zeitalters und der Nation, in denen sie hervortraten, in den frühesten Zeiten Gesetzgeber genannt, oder Propheten, und in seinem Wesen begreift und vereint ein Dichter tatsächlich diese beiden Charaktere in sich. Er betrachtet nämlich nicht allein das

Gegenwärtige, so wie es ist, auf das intensivste und entdeckt nicht allein jene Gesetze, denen die vorhandenen Dinge unterworfen sind: er erblickt auch im Gegenwärtigen das Zukünftige, und seine Gedanken sind die Keime von den Blüten und Früchten spätester Zeiten.« »Sprache, Farbe, Form, religiöse und bürgerliche Lebensgewohnheiten, sie sind alle Werkzeuge und Stoffe für die Dichtkunst.« Die Poesie ist »das Vollbringen von Handlungen, gemäß dem unabänderlichen Lauf der menschlichen Natur, wie er im Geiste des Schöpfers existiert, der selber Ebenbild aller andern Geister ist.« »Die Dichter sind aufgefordert worden, ihre Bürgerkrone an die Verstandesmenschen und an die Kaufleute abzutreten ... Es muß zugegeben werden, die Tätigkeit der Phantasie ist von allen am meisten beglückend, aber man muß bedenken, daß die der Vernunft die nützlichere ist ... Wenn der Mechaniker die Arbeit verkürzt und der Nationalökonom sie vereinigt, mögen sie sich wohl in acht nehmen, daß ihre Spekulationen aus Mangel an Beziehung zu jenen ersten Prinzipien der Einbildungskraft nicht, wie im modernen England geschehen, dahin zielen, die Gegensätze von Luxus und Armut zu verschärfen ... Die Reichen sind reicher geworden, die Armen ärmer ... solcherart sind stets die Wirkungen, die Folge einer ungezügelter Ausübung der Fähigkeit zu rechnen.«

Diese Worte könnte beinahe Blake gesprochen haben, der dafürhielt, daß die Vernunft nicht nur Häßlichkeit hervorbringt, sondern auch alle anderen Übel. Die Bücher aller Weisheit sind in der Höhle der Zauberin des Atlas verborgen, einer seiner Verkörperungen der Schönheit, und wenn sie über den verzauberten Fluß schreitet, der ein Sinnbild alles Lebens ist, dann werfen die Priester ihre Tücke von sich, der König krönt einen Affen, seine eigene Hoheit zu verhöhnen, die Soldaten sammeln sich um die Amboße, ihre Schwerter in Pflugscharen umzuschmieden, die

Liebenden werfen ihre Furchtsamkeit von sich, und Freunde werden vereint, während die Kraft, die in »Laon und Cythna« den Geist des Reformators erweckt, auf daß er kämpfe, und die selber gegen die Tyranneien dieser Welt ankämpft, sich zuerst als der Stern der Liebe und der Schönheit ankündigt. Und am Ende der »Ode an Neapel« ruft er dem »Geiste der Schönheit« zu, er möge die Tyranneien der Welt niederwerfen oder aber sie mit seinen »harmonisierenden Gluten« erfüllen. Den Geist der Schönheit nennt er Freiheit, weil der Despotismus und vielleicht auch alle Autorität überhaupt, da »der Mensch von starker Seele weder befiehlt noch gehorcht«, die Tugend von ihrem Pfade zur Schönheit abdrängt, und weil dieser Geist es ist, der uns durch jene Liebe leitet, deren Dienst die vollkommene Freiheit ist. Der Geist der Schönheit leitet alle Dinge durch Liebe, und immer wieder verkündet Shelley, die Liebe sei Erkenntnis der Schönheit in den Gedanken und in den Dingen, und daß durch sie alle Dinge geordnet worden, denn die Liebe ist es, die die Seele zu ihrer Äußerung in Gedanken und Handlungen antreibt, indem sie uns dahin bringt, daß wir »in allen Dingen, die da sind, eine Gemeinschaft mit dem zu erwecken suchen, was wir in uns selbst erleben.«

»Wir sind in die Welt hineingeboren, und es gibt etwas in uns, was von dem Augenblick an, da wir leben, mehr und mehr nach seinem Gleichnis dürstet.« Wir haben »eine Seele innerhalb unserer Seele, die um ihr eigenes Paradies einen Kreis beschreibt, den Leiden, Sorge und Übel nicht zu überspringen wagen«, und wir arbeiten daran, jene Seele in vielen Spiegeln zu erblicken, auf daß wir sie um so reichlicher besitzen.

Den Fortschritt der Welt hätte er kaum auf Wegen minder edler Arbeit gesucht, und er würde kaum dafür gewesen sein, daß

wir dem Bösen widerstehen. In dem »Philosophischen Rückblick auf die Reform« fordert er die Reformer auf, »dem Angriff der Kavallerie mit gefalteten Armen standzuhalten«, falls sie abgesandt würde, ihre Versammlungen zu zerstreuen, »nicht weil tätiger Widerstand ungerechtfertigt wäre, sondern weil Mäßigung und Mut größere Vorteile mit sich brächten als der entscheidendste Sieg«; und er gibt ihnen in der »Maske der Anarchie« den gleichen Bescheid, denn die Freiheit, so verkündet das Gedicht, »ist Liebe«, und sie kann machen, daß der Reiche ihre Füße küßt und jenen gleich, die Christus gefolgt, all das Seine dahingibt, um ihr nachzufolgen durch die weite Welt.

Er glaubt nicht, daß ohne eine Wiedergeburt der menschlichen Herzen die Reform der Gesellschaft jene Schönheit, jene göttliche Ordnung unter den Menschen heraufbringen kann. Sogar in der »Königin Mab«, die geschrieben wurde, ehe er seine tiefste Erkenntnis errungen hatte, oder vielmehr, bevor er die Worte gefunden, sie auszusprechen – ich glaube nämlich nicht, daß die Menschen sich in ihren innersten Gedanken stark verändern –, ist er offenbar weniger bemüht, den Glauben der Menschen zu beeinflussen, als vielmehr gegen jene Schlange zum Kampfe aufzurufen, die feiner ist als irgendein Tier des Feldes, gegen Ursache und Wirkung der Tyrannei. Immer wieder aufs neue behauptet er, die Starken, »reiner Begierden und einer allumfassenden Liebe« fähig, seien inmitten der Tyrannei glücklich, und er sieht den Tag herankommen, da »der Geist der Natur«, der Geist jener Schönheit seiner späteren Dichtungen, die ihren »Thron von inappellabler Macht« in jedem Herzen aufgeschlagen hat, die Menschen so tugendhaft gemacht haben wird, daß »königlicher Glanz seine Macht zu blenden verlieren und schweigend vorbeigehen wird; und vielleicht sogar der Handel, der Schacher mit

allem, was menschliche Natur und Kunst uns beut, was Reichtum nicht erkaufen sollte«, ebenso geräuschlos aufhören wird.

Tatsächlich ist er, der Hauptsache nach, stets ein Zeuge von jener »inappellablen Macht« gewesen. In »Julian und Maddalo« sagt Maddalo, die Seele sei machtlos, und bloß einer »düsteren Glocke im himmelerleuchteten Turme gleich, vermöge sie unseren Gedanken und unseren Begierden zu läuten, auf daß sie sich um das zerrissene Herz versammeln und beten«, aber Julian, mit dem Shelley sich selbst meint, antwortet, wie die Stifter von allen Religionen geantwortet haben:

»Die Schönheit, Wahrheit, Liebe, die wir sehnlich  
Erstreben, ruhn sie nicht in unsern Seelen?  
Und wären wir nicht schwach, ob dann wohl fehlen  
Würde die Tat am Ziele unsres Strebens?«

Dagegen ist »Mont Blanc« eine verworrene Analogie, die feststellen soll, »wie die Seele ihre Quellen in jener geheimen Kraft der Dinge« habe, die »die Gedanken regiert und für die unendlichen Himmelswelten das Gesetz ist.« Er hat sogar geglaubt, die Menschen könnten unsterblich sein, wenn sie sündenlos wären, und seine Cythna fordert die Seeleute auf, sie sollten sich aller Gewissensbisse entschlagen, denn alles, was da lebt, sei ebenso schuldbefleckt wie sie. Daher kommt es, sagt sie, daß die Zeit die Menschen und ihre Gedanken für das Grab zeichnet. Und der »Rote Komet«, jenes Bild des Bösen in »Laon und Cythna«, brachte, als er den Krieg gegen den Stern der Schönheit begann, nicht allein »Furcht, Haß, Betrug und Tyrannei« mit sich, sondern auch »Tod, Verfall, Erdbeben, Meltau und bleichen Wahnsinn.«

Wenn der rote Komet besiegt ist, wenn Jupiter von Demogorgon überwunden worden, wenn das Wahrwort der Königin



Mab in Erfüllung gegangen, dann wird die sichtbare Natur wiederum in Vollendung erstehen. In einer seiner Noten zur »Königin Mab« erklärt Shelley, es gehöre »keine besondere Extravaganz dazu, anzunehmen ... daß zwischen den moralischen und den physischen Fortschritten der Spezies Mensch eine vollkommene Identität herrschen könne«, und er hält es für gewiß, »daß Weisheit mit Krankheit nicht verträglich ist und, bei dem gegenwärtigen Zustand der Klimate auf der Erde, Gesundheit im wahren und verständlichen Sinne des Wortes außerhalb des Bereichs der zivilisierten Menschheit liegt.« Im »Entfesselten Prometheus« sieht er wie in der Ekstase eines Heiligen, wie die Schiffe sich ohne jede Furcht vor Gefahren auf den Weltmeeren bewegen:

»... bei dem Glanz  
Der Blumen, welche sich im Meere spiegeln,  
Nur Duft und Wohlklang«,  
und wie das Gift aus den grünen Dingen verschwindet und  
Grausamkeit aus allem Lebendigen, wie sogar die Kröten und  
Echsen schön werden und schließlich die Zeit »in der Ewigkeit  
zu Grabe getragen« wird. Diese Schönheit, diese göttliche  
Ordnung, an der alle Dinge in einer Art von Auferstehung des  
Leibes teilnehmen sollen, ist den Toten und den ekstatischen  
Seelen schon jetzt sichtbar, denn die Ekstase ist eine Art von  
Tod. Der sterbende Lionel hört den Gesang der Nachtigall und  
ruft:

»Hörst du nicht, wie Verheißung tönt  
Aus ihres Liedes heitrer Lust,  
Daß einst der Sterbende erwacht  
In einer Welt voll Sonnenschein?  
Daß Liebe, sich drängend Brust an Brust,  
Daß Schlaf, wenn zerrissen des Lebens Macht,  
Der Gedanke, der bis zu der Welt Grenzen dringt,  
Musik, wenn der Geliebte singt,

Der Tod ist? So laß uns freudig nippen  
Vom Kelch, den der Vogel uns kredenzt!«

Und an der berühmtesten Stelle in allen seinen Dichtungen  
singt er vom Tod als von einer Geliebten.

»Das Leben, gleich einem Dom von vielfarbigem Glas, färbt den  
weißen Glanz der Ewigkeit.« »Stirb, wenn du mit dem sein willst, was  
du suchen wolltest«, und er sieht seinen eigenen herannahenden  
Tod in einer prophetischen Verzückung, denn »das Feuer, nach dem  
alle dürsten, überstrahlt ihn und verzehrt die letzten Wolken der  
kalten Sterblichkeit.« Nach seinem Tode wird er noch immer die  
Lebenden beeinflussen, denn obwohl Adonais »zu den brennenden  
Quellen geflohen, daher er gekommen«, und ein Teil ist von dem  
Ewigen, das unverlöschbar ein gleiches, durch Zeit und Wechsel  
glühen muß, und obwohl »erwacht vom Lebenstraum«, ist er doch  
nicht von der »jungem Dämmerung«, oder den »Höhlen der Wälder«,  
oder »den zarten Blüten und den Quellen« hinweggegangen. Er ist  
»Eins geworden mit der Natur«, seine Stimme wird »in aller Musik  
gehört«, und seine Gegenwart wird gefühlt, wo immer »die Kraft  
sich regen mag, die sein Wesen zu sich hinweggenommen«, er  
»spielt eine Rolle«, wenn sie die sterblichen Dinge in ihre  
vorgeschriebenen Formen zwingt, und er überschattet den Geist der  
Menschen in ihren höchsten Augenblicken, denn:

»... Wenn ein Menscheng Geist durchbricht  
Der Erde Schranken in erhabenem Streben,  
Und Lieb und Leben sitzen zu Gericht  
Ob seinem Erdenlos, dort Tote leben  
Gleich Friedenslüften, die durch Sturmesgrauen schweben.«

Von Shelleys Spekulationen darüber, »was sich mit diesem  
unschätzbaren Geist zutragen wird, wenn wir zum Sterben  
kommen«, sagt seine Gattin, »sie seien von einem mystischen

Idealismus gefärbt gewesen; und einzelne Stenzen in der ›Empfindsamen Pflanze‹ drücken bis zu einem gewissen Grade den beinahe unaussprechbaren Gedanken aus, nicht daß wir in einen andern Zustand hineinsterven, wenn der gegenwärtige aufgehört hat, weil er aus irgendeinem erkennbaren oder verborgenen Grunde unserem Wesen nicht mehr entspricht, sondern daß jene, die sich über die gewöhnliche Menschennatur erhoben haben, schon vor unsern unvollkommenen Organen hinwegcheiden; sie verbleiben in ihrer ›Liebe, Lust und Schönheit‹, in einer Welt, die ihnen angemessen ist, und wir, beladen mit ›Irrtum, Unwissenheit und Streit‹, sehen sie nicht, bevor wir nicht durch Reinigung und Vervollkommnung uns ihrem höheren Zustand angepaßt haben.« Nicht allein verklärte Seelen, auch alle schönen Orte und Bewegungen, Gesten und Ereignisse, von denen wir glauben, sie hätten aufgehört zu sein, sind Teile geworden vom Ewigen.

»... doch in dem Leben  
Voll Irrtum und voll wirrem Streben,  
Wo nichts ist und Schein alles hüllt,  
Wir selbst nur eines Traumes Bild,  
Ist's ein bescheidner Glaube und  
Doch tröstlich in der Seele Grund,  
Zu meinen, daß der Tod ein leer  
Schauspiel, wie alles andre wär.  
Der Garten und die holde Maid  
Und alles, was uns dort erfreut,  
In Wahrheit sind vergangen nie;  
Wir sind verändert, und nicht sie.  
Denn Lieb, Lust, Schönheit, Licht vergehen,  
In Tod und Wechsel: wir verstehen  
Nicht ihre Macht, die wir kein Licht  
Ertragen, weil's uns selbst gebricht.«

In seinen Spekulationen scheint er sich an jenem Gedächtnis der Natur erleuchtet zu haben, dem die Seher die Grundlage ihres Wissens zu verdanken vorgeben, aber ich weiß nicht, ob er gleich ihnen der Ansicht gewesen, daß alle Dinge, gute sowie böse, stets beharren, und »den Gedanken denken und die Tat tun«, wenn auch möglicherweise nicht selbstbewußt; oder ob er etwa geglaubt hat, »Liebe und Schönheit und Wonne« müßten immer bestehen bleiben. Die Stelle, wo die Königin Mab »alles Wissen von der Vergangenheit« erweckt, und von den guten und bösen Ereignissen aus alten und wunderbaren Zeiten, war nicht wahrscheinlicher, als sonst ein Teil des Triebwerks der Dichtung; aber alle Arten übernatürlichen Eingreifens in die Dichtkunst bilden einen Bestandteil der Überzeugungen des Altertums und werden es sogleich wiederum in jenen Geistern, die in starkem Idealismus bei ihnen verweilen. Es sind nicht allein die selig Entschlafenen, die dem Willen der intellektualen Schönheit gehorchen, sondern auch dienende Geister, entsprechend den »Devas« des Ostens, den »Elementargeistern« des mittelalterlichen Europa und den »Sidhe« des alten Irland; aber ihre allzuoft wiederkehrende Anwesenheit, vielleicht auch Shelleys Unkenntnis ihrer traditionellen Gestalten, geben manchen von seinen Dichtungen den Anschein haltloser Phantasterei. Wie überall in den Visionen der Mystiker und des gewöhnlichen Volkes in Irland, wechseln sie auch in seinen Dichtungen unaufhörlich miteinander ab, und gerade die Art dieser Abwechslung entfaltet in eigentümlicher Weise die glühenden Formen seines Geistes, befreit von allen Impulsen, die nicht aus ihm selbst oder aus einer übersinnlichen Kraft stammen. Dies sind »Strahlen aus einer ferneren Welt, die uns im Schlaf besuchen«, geistige Wesenheiten, deren Schatten die Wonne aller Sinne sind, Töne, »gefaltet in Zellen kristallinen Schweigens«, »Gesichte, schnell und süß und

fremdartig«, die auf ihren Augenblick warten, »jeder in seiner dünnen Hülle, wie eine Chrysalide«, »Düfte« unter »immer blühenden Paradiesbäumen«, »Tränke«, die »seligen Schlaf verschaffen oder Tränen in »Wunder und Entzücken« wandeln können, »goldene Genien, wie sie zu den Dichtern Griechenlands im Traum geredet«, »Phantome«, die Gestaltungen der Künste werden, wenn »der Geist, der heiter aus der Umarmung der Schönheit hervorgeht«, »die gesammelten Strahlen der Wirklichkeit auf sie wirft«, »Wächter«, im »Luftreich menschlicher Gedanken« sich bewegend, »wie die Vögel im Wind oder der Fisch in der Welle«, oder den Gedanken der Menschen gleich, durch alle Dinge hindurch, und die sich dem Gedränge der seligen Stunden anschließen, wenn die Zeit verrinnt,

Wie der Flugfisch sich schnell  
Im indischen Belt  
Und Seevögeln, halb im Schlaf, sich gesellt.

Diese Kräfte sind es, die Asia und Panthea leiten, so wie sie alle menschlichen Regungen bestimmen, sei es vermöge von Worten, die auf Baumblätter geschrieben sind, sei es durch sanfte Gesänge oder Wirbel von Echos, die »alle Geister auf jenen verborgenen Pfad ziehen«, oder durch die »hinsterbenden Düfte« von Blumen und durch das »Sonnenlicht des Sphärenstaubes« jenseits der Tore von Geburt und Tod, um den Demogorgon, die Ewigkeit, zu erwecken, auf daß der »gemalte Vorhang« hinweggezogen werde, »den wir das Leben nennen«. Es gibt auch dienende Geister der Häßlichkeit und alles Bösen, jenen gleich, die zu Prometheus gekommen.

»Wie von der Rose, wenn die Priesterin  
Sie kniend pflückt, den Festkranz sich zu winden,  
Ein Purpurhauch auf ihre Wangen fällt,  
Also umkleidet uns der Schatten nur  
Der unserm Opfer vorbestimmten Qual

Und gibt uns die Gestalt; sonst sind wir formlos,  
Wie unsre Mutter Nacht«,  
oder auch wie jene, deren Gestalten der Dichter im »Triumph  
des Lebens« sieht, wie sie von dem Siegeszug hinter dem  
Lebenswagen herkommen, wo »Hoffnung« sich in »Begierde«  
wandelt, Schatten, »zahlreich wie die abgestorbenen Blätter,  
die der herbstliche Abendwind von den Pappelbäumen  
schüttelt«, und denen gleich, von denen sie herkommen, bis sie,  
wenn ich die dunkle Rede richtig verstehe, von all den  
geschäftigen Phantomen umgeben sind, die dort leben wie von  
der Sonne geformte Wolken. Einige sitzen, gleich  
»schnatternden Affen«, andere wie »scheußliche Gerippe, ihre  
Brut dort hegend unter den Schatten von  
Dämonenschwingen«, und lachen, daß sie die Macht, die sie  
einst den Tyrannen der Erde geliehen, wiederum von ihnen  
zurückgenommen, andere »wie kleine Mücken und Fliegen« die  
Brauen von Rechtsgelehrten, Staatsmännern, Priestern und  
Philosophen umschwärmend, und wieder andere, die »wie  
mißfarbener Schnee auf schönen Busen und sonniges Haar  
fallen« und dort »auftauen durch Jugendglut, die sie  
verlöschen«, und viele, um »Schatten von Schatten zu werfen,  
die ihnen nicht gleichen«, die neu geformt sind von jenem  
Schöpferstrahl, in dem sie alle sich bewegen wie die Motten.  
Diese Geister der Schönheit und der Häßlichkeit sind Shelley  
sicherlich mehr gewesen als bloße Metaphern oder bildliche  
Sprache, ihm, der der Ansicht war, »Gedanken, welche wirkliche  
oder äußere Gegenstände genannt werden,« unterschieden  
sich von den »Halluzinationen, Träumen und den Ideen des  
Irrsinns« nur durch die Regelmäßigkeit ihrer Wiederkehr, und  
der jenen Unterschied noch mehr verwischt, wenn er berichtet,  
wie er zu dreien Malen, in Zwischenräumen von zwei oder mehr  
Jahren, genau denselben Traum wiedergeträumt, und der mit  
dem inneren Auge Bilder gesehen, die seine Nerven auf Tage  
hinaus zerrüttet hielten. Gestalten, die waren, als wenn

»...In der Luft ein dicht

Gewühl von Schatten schwebt, wie eine Herde

Vampire trübt tropischer Sonne Strahl,

Daß, eh genaht der Abend, es schon werde

Seltame Nacht in einem indischen Tal«,

konnten unmöglich bloß ein metaphorisches und bildliches Dasein haben für jemand, der schreckerfüllt mit seinem eigenen Doppelgänger gesprochen, bei der Erscheinung eines Weibes mit Augen auf den Brüsten ohnmächtig geworden und, wenn wir dem Bericht der Mrs. Williams Glauben schenken wollen, einmal versucht hatte, einen Wald niederzubrennen, weil er geglaubt, ein Teufel, der versucht hatte, ihn zu töten, habe darin Zuflucht gesucht. Ich glaube, Shelley hat tatsächlich in sich das Zeitalter des Glaubens wiederum erweckt, obwohl es Zeiten gegeben, wo er gezweifelt hat, wie ja sogar die Heiligen gezweifelt haben, und er ist ein Revolutionär gewesen, weil er das Gebot vernommen hatte: »So ihr solches wisset, selig seid ihr, so ihr's tut.« Ich habe seinen »Entfesselten Prometheus« das erstmal nach vielen Jahren in den Wäldern von Drim-darod, unter den Hügeln von Echte wieder gelesen und manchmal nach Slievenan-Orr hinübergeblickt, wo, wie die Leute dort sagen, die letzte Schlacht der Welt ausgefochten werden wird, bis schließlich am dritten Tage ein Priester einen Kelch erheben und das Jahrtausend des Friedens beginnen wird. Und ich meine, dieser geheimnisvolle Gesang spricht einen Glauben aus, so einfach und alt, wie der jener Landleute, dabei in einer Form, einem neuen Zeitalter angemessen, das mit Blake begreift, daß der Heilige Geist ein »intellektueller Quell« ist, und die Arten und Grade der Schönheit die Abbilder sind von seiner Herrschaft.

## **II. Die vorherrschenden Symbole**

Verhältnismäßig früh läßt Shelley die gefangene Cythna durch die Beschauung ihres eigenen Geistes weise werden in aller

menschlichen Weisheit, und er läßt sie dieses Wissen in den Sand schreiben »in Zeichen«, »klaren einfachen Gestalten«, deren geringster Wechsel »eine feinere Sprache innerhalb der Sprache« gewesen und die »der Schlüssel der Wahrheiten« sind, die einst undeutlich im alten Croton gelehrt worden. Aus seinen Erzählungen der ersten Zeit und auch sonst aus vielem in all seinen Dichtungen geht hervor, wie stark die Faszination war, welche die Lehren der Magie und der magischen Philosophie auf seinen Geist ausgeübt hatten, und man kann sich kaum denken, er habe nicht über ihren Symbolen und Signaturen gegrübelt, wenn ich auch nicht nachzuweisen vermochte, daß er an diese Dinge je ein tieferes Studium gewendet.

Neben unzähligen Bildern ohne die Bestimmtheit von Symbolen findet man viele, die sicherlich solche sind, und mit den Jahren begann er sie immer mehr in symbolischer Absicht zu verwenden. Ich stelle mir vor, als er seine früheren Dichtungen niederschrieb, gestattete er dem unterbewußten Leben, die Hände so fest an das Steuerruder seiner Phantasie zu legen, daß er sich nur wenig der abstrakten Bedeutung der Bilder bewußt war, die in der scheinbaren Trägheit seines Geistes aufstiegen. Wer auch nur die geringste Erfahrung von irgendwelchen mystischen Seelenzuständen hat, weiß, wie im Innern tiefe Symbole<sup>5</sup> fluten, deren Bedeutung man oft erst nach Jahren begreift, falls sie einen nicht zu dem Wahn verleiten, sie seien sinnlos. Auch glaube ich nicht, daß jemand, der diese Erfahrungen andauernd gemacht hat, nicht eines Tages in irgendeinem alten Buch oder etwa auf einem alten Denkmal ein seltsames oder verworrenes Bild gefunden haben

---

<sup>5</sup> »Mariannens Traum« war sicherlich dem wirklichen Traum irgend jemandes nachgebildet, aber ähnliche Symbole erscheinen dem Mystiker auch im wachen Zustand.



sollte, das ihm vorgeschwebt hatte, und ihm nicht vielleicht bei der plötzlichen Überzeugung geschwindelt haben möchte, daß unser kleines Gedächtnis nur ein Teil ist von einem großen, das die Welt und die Gedanken der Menschen von Weltalter zu Weltalter erneut, und unsere Gedanken nicht, wie wir glauben, die Tiefe sind, sondern nur geringer Schaum über der Tiefe. Shelley hat dies begriffen, dies ergibt sich aus dem, was er von der Ewigkeit der schönen Dinge und dem Einfluß der Toten gesagt hat; ob er aber verstanden hat, daß das große Gedächtnis auch ein Aufenthaltsort der Symbole ist, von Bildern, die lebendige Seelen sind, kann ich nicht sagen.

Sicherlich hat er von allen mystischen Zuständen Erfahrung gehabt, die tiefste ausgenommen, jene Vereinigung mit den geschaffenen Dingen, die zweifellos dem Aufgehen der Seele im ungeschaffenen Geist vorausgehen muß.

In dem Fragment eines Essays über das Leben sagt er, ein einzelnes Erlebnis für eine allgemeine Erfahrung nehmend: »Erinnern wir uns nur der Empfindungen aus unserer Kinderzeit.... wir hatten, was immer wir sahen oder fühlten, selten von uns selbst unterschieden. Es schien gleichsam eine einzige Masse zu bilden. Es gibt Menschen, die in dieser Hinsicht durchaus Kinder geblieben sind. Jene, die dem Zustand unterworfen sind, den man Träumerei nennt, haben das Gefühl, als ob ihre Natur in dem sie umgebenden All aufgelöst wäre, oder als ob das Weltall um sie herum sich in ihrem Sein aufgelöst hätte«, und Shelley muß wohl erwartet haben, er werde Gedanken und Bilder von jenseits seines eigenen Geistes in gerade solchem Ausmaß erhalten, als sein Geist das Befangensein in einer besondern Zeit und einem bestimmten Ort überwand; glaubte er doch, alle Inspiration sei eine Art Tod; und so mußte er wohl begreifen, daß ein Bild, über die besonderen Bedingungen von Zeit

und Raum hinausgewachsen, zum Symbol gewandelt, gleichsam über den Tod emporführt und eine lebendige Seele wird.

Als Shelley im Jahre 1812 mit der Tochter Godwins den Kontinent bereiste, segelten sie einige große Ströme im offenen Boot hinab, und in der Vorrede zu »Laon und Cythna«, wo er die Umstände anführt, die dazu beigetragen haben, einen Dichter aus ihm zu machen, erwähnt er auch diese Reisen: »Mächtige Ströme bin ich hinabgesegelt, und die Sonne habe ich auf- und untergehen und die Sterne heraufkommen gesehen, da ich Tag und Nacht einen reißenden Fluß zwischen Bergen hinabgesegelt.« Er mag wohl auch eine Höhle gesehen haben, die einem Fließchen, dem Ufer entlang, zum Bett geworden war, oder vielleicht dem Bergstrom bis zu seiner Quelle in einer Höhle gefolgt sein, denn seit seiner Rückkehr nach England tauchen in jedem längeren Gedicht stets mit der Bestimmtheit von Symbolen Flüsse und Ströme auf, die durch Höhlen fließen oder ihnen entspringen. Alastor gleitet in seinem Boot einen Fluß entlang in eine Höhle, und als er zum letzten Male die Gegenwart jenes Geistes verspürt, den er geliebt und dem er nachfolgt, geschieht es, daß er sein Bildnis im schweigenden Quell erblickt, und er stirbt, wo ein Fluß in eine »abgründliche Kluft« hinabstürzt. So wie er, erfüllt von Traurigkeit, so gleitet wiederum die »Zauberin des Atlas« voller Heiterkeit in ihrem Boot einen Fluß entlang, in eine Höhle hinab, und sie war auch dort zur Welt gekommen, wo dieser Fluß aus einer Höhle hervorgesprudelt; als Rousseau, der Typus des Dichters im »Triumph des Lebens« zu jener Vision erwachte, die das Leben war, da mußte es dort geschehen, wo ein Fluß einer Höhle entsprudelte; im »Epipsychidion« trifft der Dichter die böse Schöne »an einer Quelle unter der Laube von blauen Nachtschatten«; Cythna trägt ihr Kind, da sie in eine große Höhle eingekerkert worden, »zu einer Quelle, rund und stark, in der

die eingesperrte Welle unaufhörlich sprang und kochte«, und ihr Geliebter Laon wird in einer hohen Säule durch eine Höhle mit einem faulen Tümpel drin nach seinem Gefängnis gebracht, und da er die besiegte Stadt sehen will, sitzt er an einem beschmutzten Quell auf dem Marktplatz ab und weist solcherart zugleich auf jenen Geist hin, der am Ende des »Entfesselten Prometheus« aus dem Innern einer Quelle auf dem Hauptplatz heraus die wiedergeborene Stadt betrachtet; nachdem Laon und Cythna gestorben sind, erwachen sie an einem Quell und treiben einen Fluß entlang ins Paradies hinein; am Ende aller Dinge leben Prometheus und Asia inmitten einer seligen Welt in einer Höhle, in der ein Quell »mit erweckendem Klang emporspringt«; an einer Quelle war es, an dem Ort, da unglücklich Liebende sich begegneten, wo Rosalind und Helena sich von ihrem Unglück erzählen, und unter einer Weide an einem Quell sollten die Zauberin und ihr Freund ihrer unglücklichen Liebe verfallen; in den kleineren Dichtungen und in den Fragmenten in Prosa hingegen werden Höhlen, Flüsse und Quellen stets als Metaphern gebraucht. Es mag sein, daß sein unterbewußtes Leben sich gelegentlich an eine flüchtige Szene geklammert und diese ohne andere Hilfe, als die jenes großen Gedächtnisses, in ein antikes Symbol umgeformt; aber ein so guter Platoniker wie Shelley dürfte kaum einer Höhle als eines Symboles gedacht haben, ohne sich dabei an Platons Höhle erinnert zu haben, die die Welt bedeutet, und ein Kenner wie er mochte dabei wohl auch an Porphyrs »Höhle der Nymphen« gemahnt worden sein.

Vergleiche ich Porphyrs Beschreibung der Höhle, wo das Phäakenboot den Odysseus verlassen, mit der Shelleys von der Höhle der Zauberin des Atlas, um nur eine von vielen zu nennen, so finde ich es schwierig, anders darüber zu denken. Was deutet

Homer, fragt Porphy, dunkel mit der Höhle in Ithaka an, die er in den folgenden Versen beschreibt:

»Aber am Haupte der Bucht grünt weitumschattend ein  
Ölbaum.  
Eine Grotte zunächst voll lieblich dämmernder Anmut  
Ist den Nymphen geweiht, die man Najaden benennet.  
Drinn auch stehen Mischkrüg und zweigehenkelte Urnen,  
Alle von Stein, wo die Bienen Gewirk anlegen für Honig.  
Drinn auch strecken sich lang Webstühle von Stein, wo  
die Nymphen  
Schöne Gewand' aufziehn, meerpurpurne, Wunder dem  
Anblick:  
Stets auch quillt es darin. Und zwo Türöffnungen hat sie:  
Eine zum Norden gewandt, wodurch absteigen die Menschen;  
Gegen den Süd die andere geheiligte: diese durchwandelt  
Nie ein sterblicher Mensch, sie ist der Unsterblichen Eingang.«

Weiterhin bemerkt er, schon vor Homers Zeiten sei die Höhle ein Tempel gewesen, und daß »die Alten niemals Tempel erbauten, ohne sie mit fabelartigen Symbolen zu versehen«, und er geht dann auf eine Erklärung der Einzelheiten in Homers Beschreibung ein. Die Alten, sagt er, »haben die Höhle der Welt geweiht«, und sie hielten dafür, die »fließenden Gewässer« und die »Dunkelheit der Höhle« seien geeignete Symbole von dem, was die Welt enthält, und er ruft die Höhle des Zoroaster und ihre Quellen zu Zeugen an, und oft, sagt er, sind Höhlen die Symbole von »aller unsichtbaren Macht, denn ebenso wie die Höhlen finster und dunkel sind, ist es auch das Wesen von allen diesen Mächten«, und er zitiert auch einen verlorengegangenen Hymnus an den Apollon, um zu beweisen, daß Nymphen, die in Höhlen leben, die Menschen aus geistigen Quellen gespeist haben, und er behauptet, daß Quellen und Flüsse Gleichnisse der Zeugung sind, das Wort Nymphe werde »gemeinhin

auf Seelen bezogen, die in die Zeugung hinabsteigen«, und daß die beiden Tore von Homers Höhle das Tor der Zeugung und das des Aufstieges durch den Tod zu den Göttern bedeuten, das Tor des Kalten und des Feuchten, und das der Hitze und des Feuers. Die Kälte, sagt er, bewirkt das Leben in der Welt, und die Hitze das Leben unter den Göttern, das Sternbild des Bechers aber ist an den Himmel gesetzt, nahe dem des Krebses, weil dies der Ort ist, wo die von der Milchstraße herabkommenden Seelen ihren Trunk von dem berausenden kalten Getränk der Zeugung erhalten. Die »Mischkrüg und zweigehenkelteten Urnen« aber sind den Najaden geweiht und, wie es den Anschein hat, zugleich Symbole des Bacchus; aus Stein aber bestehen sie wegen der Felsenbetten der Flüsse. Und die »Webstühle von Stein« sind ein Gleichnis der »Seelen, die in die Zeugung hinabsteigen«. Denn die Bildung des Fleisches erfolgt um oder auf den Knochen, die in den Leibern der Tiere den Steinen zu vergleichen sind, und auch darum, weil der Leib ein Gewand ist, das nicht allein die Seele umschließt, sondern auch alle sichtbaren Wesenheiten, denn »die Himmel werden von den Alten als ein Schleier bezeichnet, weil sie gewissermaßen die Kleidung der Himmlischen sind.« Die Bienen hausen nach Porphyrius in den steinernen Mischkrügen und Urnen, weil Honig das Symbol war, unter dem die Alten den Genuß an der Zeugung verstanden haben. »Die Alten«, sagt er, »nannten die Seelen nicht allein Najaden, sondern auch Bienen, weil sie die bewirkende Ursache der Süßigkeit sind«, aber nicht alle Seelen, »die der Zeugung entgegengehen, werden Bienen genannt«, sondern nur jene, »die darin gerecht leben wollen und, nachdem sie den Göttern gefällige Dinge verrichtet, zu ihren verwandten Sternen zurückkehren werden. Die Biene liebt es nämlich, an den Platz zurückzukehren, von dem sie gekommen, und sie ist außerordentlich gerecht und mäßig.« Ich finde alle diese

Einzelheiten in der Höhle der Zauberin des Atlas, der am ausführlichsten beschriebenen von Shelleys Höhlen wieder, abgesehen von den beiden Toren, die aber ein entferntes Echo haben in den Sommerreisen der Zauberin auf ihrem Höhlenfluß und in ihrem Winterschlaf in einem »unverlöschbaren Quell von rosenrotem Feuer«. An Stelle der Mischkrüge und der steinernen Urnen, voll von Honig, haben wir jene Sinnengenüsse, »luftige Klänge«, »eingefaltet in Zellen kristallinen Schweigens«, »Tränke, klar und süß«, »in Kristallphiole«, an Stelle der Bienen Visionen, »jede in ihrer dünnen Hülle, gleich einer Chrysalide«; und statt der »Webstühle von Stein« und der »meerpurpurnen Gewänder« haben wir hier die Zauberin, spinnend und stickend, selber eine Najade, geboren von einer Atlantide, die »in einer Kammer von grauem Fels« gelegen, bis die Umarmung der Sonne sie in eine Wolke umgewandelt.

Sieht man sich bei Shelley nach einer Erklärung der Höhle und der Quelle um, so findet man, wie eng seine Denkart der des Porphyry verwandt gewesen. Er erblickt im Denken einen Zustand jenes der Zeugung angehörigen Lebens, und er glaubt, die Wirklichkeit im Jenseits sei etwas vom Denken verschiedenes. In seinem Fragment »Über das Leben« schreibt er: »Es ist klar genug: die Grundlage aller Dinge kann nicht, wie die gemeine Philosophie annimmt, der Verstand sein. Der Verstand kann, soweit wir von seinen Eigentümlichkeiten irgendwie Kenntnis haben und wenn wir uns vor Augen halten, wie schal alles Argumentieren ist, niemals schöpferisch sein; er kann nur aufnehmen«; an einer anderen Stelle wiederum definiert er den Verstand als die Existenz. Wasser ist Shelleys großes Sinnbild der Existenz, und stets grübelt er über dessen geheimnisvolle Herkunft. In den Prosaschriften sagt er, daß der Gedanke nur mit Schwierigkeit die verwickelten und

gewundenen Kammern besuchen kann, die er bewohnt. Er ist wie ein Fluß, dessen reißender und stetiger Strom weiterfließt... Die Höhlen des Geistes sind dunkel und schattig, oder durchdrungen von einem Schimmer, schön und hell, der aber nicht bis jenseits ihrer Tore hinausleuchtet. Als die Zauberin in ihrem Boot von dem Höhlenfluß hergekommen, der zweifellos ihr eigenes Schicksal bedeuten soll, gleitet sie den Nil entlang, an Moeris und den Mareotischen Seen vorbei, und alles Menschenleben sieht sie auf seinen Wassern in Schattenformen, die »niemals verlöschen aber immer zittern«, und in manch einer finstern unterirdischen Straße unter dem Nil sieht sie neue Höhlen dem Ufer des Nils entlang, und wie sie sich über die Unglücklichen hinbeugt, vergleicht sie das Element mit dem

»Sturmwind, der  
Aufwühlt des Menschenlebens glattes Meer«,  
und da sie das Wesen der Dinge sieht, wird von ihr gesagt, sie fahre »in der ruhigen Tiefe der großen Gewässer dahin, über die wir führerlos unsern Weg suchen müssen.« Alastor nennt den Fluß, dem er folgt, ein Abbild seines Geistes und glaubt, es werde ebenso schwer sein zu sagen, wo seine Gedanken nach seinem Tode sein werden, als wo jene Gewässer binnen kurzem sich im Ozean oder in dem Reich der Wolken befinden werden. In der Dichtung »Mont Blanc«, die so sehr mit eingeschobenen Beschreibungen überladen ist, daß man ihr logisches Gefüge ganz aus dem Auge verliert, vergleicht Shelley das Hindurchströmen des »Alls der Dinge« durch unseren Geist, die, wie er anderweitig auseinandersetzt, nichts als Gedanken sind, mit der durch die Schlucht hinabbrausenden Arve; und die unbekanntenen Quellen unserer Gedanken in »einer verborgenen Welt«, deren »Strahlen die Seele im Schlaf besuchen«, vergleicht er mit den Quellen der Arve zwischen Gletschern auf Bergeshöhen.

An der Stelle, wo Cythna erzählt, wie sie an der Seewasserquelle in der Höhle, darin sie gefangen war, Zeichen in den Sand geschrieben, die »eine feinere Sprache innerhalb der Sprache« gewesen, berichtet sie, wie die »Höhle« ihres Geistes ihre Geheimnisse enthüllt, und von dem »einen Geist«, dem Vorbild von allen, »einer regungslosen Welle«, die »alle unbewegten Dinge zurückwirft«; und dann sagt sie, ganz unter der Gewalt des Symbols, sie sei weise geworden durch die Anschauung jener Bilder, die nach ihrem Willen aus der Quelle emporgestiegen. Immer wieder findet man eine vorübergehende Anspielung auf die Höhle, als den Geist des Menschen, oder auf die Höhlen seiner Jugend oder jene Mysterienhöhle, die wir mit dem Tode betreten, denn für Shelley sowohl als auch für Porphyry ist die Höhle mehr als ein Bild des Weltlebens. Sie kann irgendeine Art Leben der Eingeschlossenheit bedeuten, wie z. B., wenn sie der Asia und dem Prometheus zum Aufenthaltsort dient oder wenn es sich um die »stille Höhle der Poesie« handelt, und sie kann alle diese Bedeutungen zugleich haben oder aber auch vielleicht so wenig bedeuten wie gewisse alte religiöse Symbole, die der Gewohnheit von Jahrhunderten zufolge mit den Mustern eines Teppichs oder eines Gewirks verwoben worden sind.

Als Shelley jene großen Flüsse entlangsegelte und die Höhlen sah oder zu sehen vermeinte, die sich in seinem Geiste mit Flüssen verbanden, da gewahrte er halb zerstörte Städte auf den Gipfeln der Hügel, und einmal zum wenigsten erscheint ein Turm, um eine symbolische Bedeutung anzunehmen, die das Gegenteil von der der Höhlen ist. Cythnas Geliebter wird durch die Höhle, wo sich eine beschmutzte Quelle befindet, in einen hohen Turm gebracht, denn da dieser den vorausblickenden Geist des Menschen bedeutet, so muß er, wenn die Welt ihn verstoßen, hin zu den »Türmen der



gekrönten Mächte des Geistes«; es ist auch nicht möglich, daß Shelley jene frühere Gefangenschaft vergessen haben sollte, da er den Lionel wegen eines ähnlichen Vergehens, von Männern in einen Turm gefangensetzen ließ; und da ich weiß, wie schwer es ist eine symbolische Bedeutung zu vergessen, die man einmal gefunden, glaube ich, Shelley habe etwas mehr als eine romantische Szene vor sich gesehen, als er seinen Fürsten Athanasius in einem beleuchteten Turme über dem Meer geheimnisvollen Studien obliegen und den alten Einsiedler bei dem kranken Laon in einem halb verfallenen Turm Wache halten ließ, in welchen das Meer, was Cythna betrifft, hier zweifellos »der eine Geist«, glitzernden »Sand« und »die erlesensten Meermuscheln« hineinwarf. Der Turm, bei Maeterlinck ebenso bedeutungsvoll wie bei Shelley, ist wie das Meer, die Flüsse und die Höhlen mit den Quellen ein uraltes Symbol, das wahrscheinlich mit den Jahren in Shelleys Dichtungen noch mehr an Bedeutung gewonnen hätte. Der Kontrast zwischen dem Turm und der Höhle in »Laon und Cythna« deutet auf einen Gegensatz hin zwischen dem Geist, der nach außen blickt, nach dem Menschen und den Tieren, und demnach innen, auf sich selbst gerichteten. Ob nun dieser Gegensatz in Shelleys Geist vorhanden gewesen ist oder nicht, sicherlich trägt er zugleich, nebst wer weiß wieviel anderen unklaren Bedeutungen, dazu bei, der Dichtung etwas Geheimnisvolles und eine gewisse Färbung zu verleihen. Nur durch alte Symbole, durch Sinnbilder, die außer der einen oder den zwei Bedeutungen, auf die der Dichter gerade den Nachdruck legt oder von denen er sich halb und halb Rechenschaft zu geben vermag, noch unzähliger anderer Bedeutungen fähig sind, kann eine sehr subjektive Kunst der Unfruchtbarkeit und Seichtheit allzu bewußten Aufbaues entgehen und sich dem Überfluß und der Tiefe der Natur nähern. Der Dichter, der Wesenheiten und reine Ideen darstellen

will, muß in dem Dämmerlicht, das von Symbol zu Symbol gleichsam wie zu den Enden der Welt hinüberschimmert, alles suchen, was Epiker und Dramatiker an Geheimnisvollem und Farbe in den Zufälligkeiten des Lebens finden.

Das wichtigste und zutreffendste von allen Symbolen Shelleys, das er auch mit der vollkommensten Kenntnis seiner Bedeutung anwendet, ist das des Morgen- und Abendsterns. Stets geht dieser über Türmen und Flüssen auf und unter, und er ist der Thronszitz seines Genius. In der Gestalt eines Weibes verleitet er Rousseau, den vorbildlichen Dichter im »Triumph des Lebens«, sich der Macht des zerstörenden Lebenshungers auszusetzen, der Gewalt der Sonne, die wir zugleich als ein Symbol des Lebens erkennen, und es ist der Morgenstern, der in »Laon und Cythna« gegen das Prinzip des Bösen ankämpft, zuerst als ein Stern gegen einen blutroten Kometen, hier das Sinnbild alles Bösen, so wie im »Epipsychidion« das Bild der Unordnung; dann in der Gestalt einer Schlange, die mit einem Adler kämpft, Symbole, wie sie auch bei Blake und den Alchimisten vorkommen; im ersten Gesang von »Laon und Cythna« ist es der Morgenstern, der einem Weibe als geflügelter Jüngling erscheint und so die Menschheit inmitten ihrer Sorgen versinnbildlicht, während er hinwiederum in »Hellas« von den weheklagenden Weibern angerufen wird, die ihn »die Lampe der Freiheit«, den »Leuchtturm der Liebe« nennen und ihm nachfolgen möchten, dahin, wo er, entflohen den Tiefen der Nacht, sich unter jenen »königlosen Kontinenten« verbirgt, »sündenlos wie Eden«, und »unter Bergen und Inseln«, die »an der Saphir-See funkelnd«, nichts anderes sind, als den Sinnen entgegengesetzte Hemisphären, der Phantasie aber als eine ideale Welt, als das Reich der Toten erscheinen. In der »Ode an die Freiheit« wird dieser aufgetragen, sie solle die Weisheit aus der innersten Höhle des menschlichen Geistes

herausgeleitet, so wie der Morgenstern die Sonne aus den Wolken emporführt. Wir wissen auch: wäre »Fürst Athanasius« vollendet worden, so hätte Shelley darin gezeigt, wie dieser den Pandemos, den niederen Genius des Gestirns gefunden, wie er dessen dann überdrüssig geworden, um schließlich beim Herannahen des Todes zu seinem wahren Genius, zur Urania, zu kommen, so wie der Tag am Abend dem Sterne begegnet. Es gibt tatsächlich kaum ein längeres Gedicht, wo man nicht den Stern als Symbol von Liebe, Freiheit, Weisheit oder Schönheit fände, oder als irgendeinen anderen Ausdruck jener »intellektualen Schönheit«, die dem Geiste Shelleys die innerste Macht der Welt bedeutet; und seinem schwachen und flüchtigen Licht opfert er alle Wünsche auf, die ihm erscheinen wie:

»Die Sehnsucht der Mott' nach dem Stern,  
Die Sehnsucht nach etwas ganz fern  
Von dem Kreis unserer Sorgen.«

Als die Lichtgestalt sich Rousseau genähert und mit der einen Hand Tau ausspendet, während sie mit den Füßen die Sterne austritt, – denn sie ist auch der Genius der Dämmerung –, bringt sie ihm einen Becher voll Vergessenheit und Liebe. Er trinkt, und sein Geist wird wie »Sand in der Wüste Labrador«, auf dem man die Fußspuren von Reh und Wolf sieht. Und dann bewegt sich das neue Gesicht, das Leben, das kalte Licht des Tages, vor ihm her, und was früher Vision war, wird zur unsichtbaren Gegenwart. Dasselbe Bild hat ihm auch vorgeschwebt, als er die Zeilen schrieb:

»Hesperus flieht vorm Erwachen der Nacht  
Und keucht, in Schönheit leuchtend und schnell  
Hineilend mild und hell.«

Obwohl ich nicht glaube, Shelley hätte um eines so deutlichen Symbols willen, wie es der Becher ist, nötig gehabt, auf Porphyrs Erzählung vorn kalten berausenden Trunk zurückzugreifen, der den Seelen im Sternbilde des Bechers, nahe dem des Krebses gereicht wird, oder er wäre etwa nicht imstande gewesen, selber den Wolf, das Reh und die fortwährende Flucht des Sternes zu erfinden, wird seine Dichtung doch um so reicher und bewegter und verliert etwas vom Anschein leerer Phantasterei, wenn ich mir in Erinnerung rufe, daß dies alte Symbole sind, wie sie den Visionären auch heute noch in ihren Traumgesichten erscheinen. Weil der Wolf nur ein kräftigeres Symbol von Sehnsucht und Begierde ist, als der Hund, erinnern mich sein Wolf und Reh an jenen Hund und an das Reh in dem gälischen Gedicht, die Usheen sah, wie sie sich gegenseitig am Wasser jagten, bevor er den jungen Mann erblickte, der einem Weib mit einem goldenen Apfel folgte; sie erinnern mich auch an eine Geschichte aus Galway, wo erzählt wird, wie Niam, dessen Name Heiterkeit und Schönheit bedeutet, in der Gestalt eines Rehes zu Usheen kam, und ich entsinne mich zugleich einer Vision, die ein Freund von mir hatte, als er in einen schwarzblauen Vorhang starrte. Ich war damals mit einigen Hermetikern beisammen, und einer fragte den andern, ob er in dem Vorhang etwas sehen könne. Dieser blickte eine Zeitlang in den Vorhang hinein und sah dann einen Mann, der von einem schwarzen Hund durch einen Wald geführt wurde; und dann lag der Hund tot an einer Stelle, von der der Seher wußte, ohne angeben zu können warum, daß sie »die Begegnung der Sonnen« genannt werde, und der Mann folgte einem roten Hund, und der rote Hund wurde von einem Speer durchbohrt. Ein weißes Rehkalb erwartete den Mann außerhalb des Waldes, aber er blickte es nicht an, denn ein weißer Hund kam, und er folgte diesem zitternd; aber der Seher wußte, er werde schließlich dem Reh

folgen und daß dieses ihn unter die Götter führen werde. Der gelehrteste von den Hermetikern sagte: »Ich kann die Bedeutung der Hunde nicht angeben, noch wo die »Begegnung der Sonnen« ist, aber ich glaube, das Rehkalb ist der Morgen- und Abendstern.« Ich meinerseits zweifle nicht daran, daß der Mann, als er das weiße Reh sah, im Begriffe stand, aus der Finsternis und Leidenschaft der Welt in den Tag einer teilweisen Wiedergeburt einzutreten, daß das Reh der Morgenstern war und bei seinem zweiten Erscheinen der Abendstern sein würde. Ich bin überzeugt: wir haben es hier mit nichts anderem als mit der Geschichte des Fürsten Athanasius zu tun, und was möglicherweise auch aus der Geschichte des Rousseau im »Triumph des Lebens« geworden wäre. Beide sind wiederum einmal von jenem großen Gedächtnis hervorgeschleudert worden, das, wenn die Menschen auch nicht mehr daran glauben wollen, immer noch die Mutter der Musen ist.

Es mag dieses Gedächtnis gewesen sein oder ein Impuls aus seiner eigenen Natur, zu subtil, als daß sein Verstand ihm hätte folgen können, was Keats bei seiner Liebe zu den körperhaften Dingen, zur Präzision von Form und Farbe, von Erregungen, die durch das Fleisch schläfrig geworden sind, vermocht hat, die intellektuale Schönheit im Mond zu erblicken, und Blake, der in jener Kraft lebte, die er die ewige Wonne genannt, sie in der Sonne zu sehen, dort wo seine Verkörperung des dichterischen Genius an der Esse arbeitet. Sicher hatte es seinen guten Grund, wenn diese Männer eine so tiefe Freude an jenen beiden Lichtern fanden, deren Shelley nur mit Verdruß und Trauer gedacht hat. Der Mond ist von allen Sinnbildern das wandelbarste, nicht allein darum, weil er das Symbol des Wechsels ist; als Beherrscherin der Gewässer steht die Mondgöttin dem Leben des Instinktes und der Zeugung aller Dinge vor, denn, wie Porphyry sagt, sogar »das Auftauchen von Bildern in

der Einbildungskraft« erfolgt durch einen »Überschuß von Feuchtigkeit«, und gleich einem kalten und wechselnden Feuer, »das in die entblößten Himmel gesetzt ist«, herrscht sie nicht allein über die Keuschheit, sondern auch über das freudlos eitle Hin- und Herfluten der gezeugten Dinge. Sei es nun, daß sie der Gottheit einen Leib schenkt oder den Erzengel Gabriel mit ihren Botschaften betraut, sei es, daß sie die Menschen in ihren glücklichsten Augenblicken überschattet, wie sie den Endymion besucht hat, oder aber das Leben verneint und ihre Pfeile abschießt –: weil sie kein flüchtiges Ideal ist, wird sie von den Kindern der Begierde nicht geliebt.

Shelley konnte den Mond unmöglich anders als mit unfreundlichen Augen ansehen. Man nimmt an, daß er seine Gattin Marie zu einer Zeit, da er bei ihr eine Erkaltung zu bemerken glaubte, an jener Stelle des »Epipsychidion« beschrieben hat, wo ihn ein Weib, das dem Monde gleicht, in ihre Höhle geleitet und »Frost« über die See seines Geistes kriechen läßt, und Leben und Tod mit ihrer Silberstimme so verhext, daß sie von ihm fliehen und rufen: »Hinweg, zu uns gehört er nicht!« Wenn Shelley den Mond als Teil einer schönen Szenerie darstellt, kann er ihn wohl schön nennen: sobald er ihn aber personifiziert, sowie seine Worte unter den Einfluß jenes großen Gedächtnisses oder irgendeiner geheimnisvollen Welle aus der Tiefe unseres Wesens geraten, dann wird er feindselig, zumindest unfreundlich oder doch mitleidsvoll. Die Lippen des Mondes sind »blaß und eingefallen«, er ist »der kalte Mond« oder der »frostige und ungleichmäßige Mond«, oder ist »vergessen« und »dahinschwindend«, er »wandert« und »ist müde«, oder ist »blaß und grau«, oder »blaß vor Müdigkeit«, »freudlos wandelnd«, »immer wechselnd« und »ohne einen Gegenstand, würdig seiner Treue«, oder er ist »wie eine sterbende Frau«, die »aus

ihrer Kammer herauswankt, geleitet von ihrem wahnsinnigen, schwächlich umherirrenden, schwindenden Hirn«; und selbst nur als Gestirn betrachtet, übt er einen bösen Einfluß aus, der die Lippen der Liebenden »düster« oder bleich erscheinen läßt. Ein Gegenstand der Freude wird der Mond nur, wenn »die Zeit in der Ewigkeit zu Grabe getragen worden«, denn dann erfüllt ihn der Geist der Erde, der schöpferische Menscheng Geist, mit seiner eigenen Heiterkeit. Shelley beschreibt den Geist der Erde und den des Mondes, die sich über dem Fluß ihres Lebens hinbewegen, in einer Stelle, die sich wie eine nur halb verstandene Vision liest. Der Mensch ist aus vielen Seelen zu der »einen harmonischen Seele« geworden, »alle Dinge fließen hin zu allen«, »vertraute Handlungen sind schön durch Liebe«, und bei dieser Wandlung strömt »ein Leben der Wonne« von Geist zu Geist, bis der Schnee »von den toten Bergen des Mondes gelockert ist.«

Einige alte magische Autoren, ich erinnere mich nicht welche, geben an, man solle, wenn man den Wunsch hat, traurig zu sein, ein silbernes Bild des Mondes in der linken Hand halten; dagegen ein goldenes Bild der Sonne in der rechten, wenn man fröhlich sein wolle. Die Sonne ist das Sinnbild des Gefühlslebens, des Glaubens, der Freude, des Stolzes und der Kraft, in der Tat des gesamten Willenslebens und jener Schönheit, die weder aus der Entfernung anlockt, noch dadurch schön wird, daß sie sich hingibt, sondern die alle beglückt, weil sie die Schönheit ist. Taylor zitiert den Proklos, der die Sonne den Demiurgos von allem Fühlbaren nennt. Es war darum nur natürlich, daß Blake, der stets die Kraft gepriesen und alles Erhabene, das von sich selber überfließt, der Ansicht gewesen ist, die Kunst sei eine leidenschaftliche Tätigkeit, um die Menschen von dem Zweifel und der Verzweiflung fernzuhalten, daß er, dem Frauenliebe als ein Übel gegolten, wenn sie den männlichen Willen in

Fesseln legt, den Genius der Dichtkunst nicht in einem weiblichen Gestirn erblicken konnte, sondern einzig in der Sonne, und daß er überall in seinen Dichtungen die Sonne und ihre Kraft bejubelt hat. Shelley dagegen sah die Sonne in einem weniger freundlichen Licht, den Fall ausgenommen, wo er von ihr Gebrauch macht, um die eigentümliche Schönheit der Emilia Viviani zu beschreiben, die »wie eine Verkörperung der Sonne war, wenn Licht in Liebe umgewandelt.« Es scheint: er hat sie mit ungetrübter Freude nur gesehen, wenn sie von Nebeln verschleiert war, wenn sie auf der Wasserfläche geschimmert oder schwach genug war, ihm gerade noch die Helligkeit seines eigenen Sternes zu verschleiern; und im »Triumph des Lebens«, dem einzigen Gedicht, in dem die Sonne einen Teil von dem ausgesprochenen Symbolismus bildet, ist ihre Kraft die Quelle aller Tyrannei. Sobald das Weib, das den Morgenstern darstellt, seinen Augen entschwunden ist, sieht Rousseau eine »neue Vision« in einem »kalten, leuchtenden Wagen« mit einem darüberschwebenden Regenbogen; und wie sie sich nähert, weicht der Schatten »von Blatt und Stein«, und die Seelen, die sie in Fesseln geschlagen, scheinen in jenem Lichte »zu tanzen wie die Stäubchen in einem Sonnenstrahl«, oder sie tanzen unter den Blumen, die in dem »grünen Kleid der Wüste« aufs neue emporgeblüht sind, uneingedenk des Unheils, dem sie entgegengehen.

»Dies sind die Großen, die Unvergeßnen,  
Deren Stirn umwunden  
Helm, Mitra, Krone, Strahlenkranz,«

und die einander trotzdem nicht gekannt. Sogar der »große Platon« ist darunter, weil er die Freude gekannt und die Sorge, und weil das Leben, das ihn nicht durch Gold oder Leiden, noch durch Alter und Trägheit unterjochen gekannt, ihn durch die



Liebe besiegt hat. Alle, die je gelebt haben, sind da, ausgenommen Christus und Sokrates und die »Geheiligten Wenigen«, die alles von sich geworfen, was das Leben beut, und zweifellos ihr ganzes Leben lang den Gestalten des flüchtigen Ideals nachgehangen oder die, »sobald sie die Welt mit einer lebendigen Flamme angerührt hatten, wie Adler nach dem Mittag ihrer Geburt zurückgeflogen.«

Blake, der, trotzdem er sich stets dagegen verwahrt, gerne gelebt hat und stets von seiner Lebensfreude gesprochen, hätte in alten Zeiten sicherlich in einem Sonnentempel gebetet; Keats hingegen, der das Leben gerne hingegenommen, wenn auch »mit einer köstlich eifrigen Gleichgültigkeit«, in einem Tempel des Mondes; aber ich bin der Ansicht, daß Shelley, der das Leben haßte, weil er mehr darin suchte, »als irgend jemand verstehen konnte«, in endlose Träumereien versunken, in einem Tempel des Sternes der unendlichen Sehnsucht umhergewandelt wäre.

Auch glaube ich, als er vor einem Altar gekniet, auf dem eine Flamme in einer Lampe aus grünem Achat brannte, ist er von einer einzigen Vision heimgesucht worden: ein Boot, das einen breiten Fluß zwischen hohen Gebirgen mit Höhlen und Türmen hinabtreibt, dem Licht eines Sternes entgegen; und ich meine, Stimmen werden ihm zugerufen haben, es gäbe für jeden eine Szene, ein Abenteuer, ein Bild, das das Gleichnis seines verborgenen Lebens darstellt, denn die Weisheit spricht zuerst in Bildern; und daß dieses eine Gleichnis, wenn er nur sein Leben lang darüber brüten würde, seine von allem Wesenlosen und von der Ebbe und Flut der Welt befreite Seele in jene fernen Wohnstätten hingeleitete würde, wo die unsterblichen Götter alle jene erwarten, deren Seelen einfach geworden sind wie die Flammen, und deren Leiber ruhig geworden wie eine Lampe von Achat.

Shelley aber kam zur Welt in einer Zeit, da die alte Weisheit verschwunden, und er war zufrieden, wenn er bloß Verse schrieb, oft sogar nur um der Verse willen.

## **William Blake und die Phantasie**

1897

(Essay)

Es hat Menschen gegeben, die die Zukunft geliebt haben wie eine Geliebte, und die Zukunft hat ihren Atem mit dem ihrigen vermischt und ihr Haar um sie geschlungen, so daß sie vor dem Verständnis ihrer Zeit verborgen geblieben sind.

William Blake war einer von jenen, und wenn seine Sprache verworren gewesen ist und dunkel, war es, weil er von Dingen geredet, die auszusprechen es ihm in der Welt seiner Umgebung an Vorbildern gefehlt hat. Er verkündet die Religion der Kunst, von der niemand um ihn herum auch nur geträumt hatte, und er verstand sie weit vollkommener als die tausende von feinen Geistern, die in unserer Zeit ihre Taufe empfangen haben, weil es am Anfang von allen großen Dingen, am Anfang der Liebe, am Anbeginn des Tages, beim Beginnen irgendeiner Arbeit, einen Augenblick gibt, wo wir ein tieferes Verständnis haben als jemals wieder, bis das Ganze vollendet ist.

Zu seiner Zeit waren die Gebildeten der Ansicht, man könne sich mit Büchern der schönen Literatur wohl unterhalten, dagegen aber »etwas für seine Seele erwerben«, wenn man Predigten anhörte oder gewisse Dinge tat oder nicht tat. Wenn man sie fragte, warum ernste Menschen, wie sie, die großen Dichter so verehrten, gerieten sie aus Mangel an zureichenden Gründen in Verlegenheit. Heutzutage sind wir darüber einig, daß wir »etwas für unsere Seele erwerben«, wenn wir uns mit einem der großen Dichter aus alten Zeiten oder mit Shelley, Wordsworth, Goethe, Balzac oder Flaubert beschäftigen oder mit den Büchern von Tolstoi aus der Zeit, bevor er

ein Prophet geworden und so in eine tiefere Klasse herabgesunken; wenn wir uns damit vergnügen, die Bilder von Whistler zu betrachten oder aber, mit geringerem Erwerb für unsere Seele, Predigten anhören und gewisse Dinge tun oder nicht tun. Wir schreiben über große Schriftsteller, sogar über solche, deren Schönheit einst als unheilig gegolten hätte, in Worten des Entzückens, wie sie unsere Väter für die Schönheiten und die Mysterien der Kirche gebraucht, und ganz gleichgültig, was wir mit den Lippen bekennen, glauben wir in unseren Herzen, ganz so wie Browning es in seinem einzigen, nicht in Versen geschriebenen Prosaessay ausgesprochen hat, schöne Dinge seien »brennend auf der Hand Gottes gelegen«, und wenn die Zeit hinschwinden begonnen, werde die Hand Gottes schwer auf dem schlechten Geschmack und der Gemeinheit ruhen. Zur Zeit, als noch kein Mensch diese Dinge glaubte, hat William Blake sie geglaubt und jene Predigten gegen die Philister begonnen, gleich denen des Mittelalters gegen die Sarazenen.

Von Jakob Böhme und den alten Alchimisten hatte er gelernt, wie die Einbildungskraft die erste Äußerung des Göttlichen ist, »der Leib Gottes«, »die göttlichen Glieder«, und er zog den Schluß, den jene nicht gezogen, daß die Künste der Einbildungskraft die größten der geistlichen Offenbarungen seien, und die von den Künsten der Phantasie erweckte Zuneigung zu allen lebendigen Wesen, sündigen wie gerechten, sei jene Vergebung der Sünden, die Christus anbefohlen. Die Vernunft, und darunter verstand er Schlußfolgerungen aus den Beobachtungen der Sinne, bindet uns an die Sterblichkeit, weil an die Sinne, und sie trennt uns voneinander, weil sie uns die widerstreitenden Interessen zeigt; die Einbildungskraft aber scheidet uns von der Sterblichkeit vermöge der Ewigkeit des Schönen, und sie kettet uns aneinander, weil sie die

geheimen Tore des Herzens auftut. Immer wieder verkündet er mit lauter Stimme, alles Leben sei heilig und es gebe nichts Unheiliges, außer den toten Dingen, der Lethargie, Grausamkeit und Furchtsamkeit und jener Verleugnung aller Phantasie, der Wurzel, aus der diese von alters her emporgewachsen. Leidenschaften sind, weil im höchsten Grade Leben, am meisten geheiligt – dies war zu seiner Zeit eine anstößige Paradoxie –, und auf ihren Flügeln soll der Mensch in das Reich der Ewigkeit eingehen. Dies meinte er so wörtlich genau, daß gewisse Zeichnungen zu »Vala«, wenn sie über die ersten schwachen Bleistiftskizzen und leichten Farbentönungen hinaus durchgeführt worden wären, zu seiner Zeit, und auch heutzutage noch, einen netten Skandal hervorgerufen hätten. Die Empfindungen jenes »törichten Leibes«, jenes »Phantoms aus Erde und Wasser« waren an sich selbst allerdings bloß halb lebendige, »vegetative« Wesenheiten, aber Leidenschaft, jene »ewige Glorie«, hat sie zu einem Teil des göttlichen Leibes gemacht.

Infolge dieser Philosophie ist er ein einfacherer Dichter geblieben, als irgendeiner zu seiner Zeit, denn ihrethalben hat er sich damit zufrieden gegeben, jedes schöne Gefühl auszusprechen, das ihm in den Sinn kam, ohne sich um dessen Nützlichkeit zu kümmern oder es mit einer solchen in Beziehung zu bringen. Manchmal fühlt man, selbst wenn man Dichter aus einer besseren Zeit liest, z.B. Tennyson oder Wordsworth, wie sie alle Kraft und Einfachheit ihrer leidenschaftlichen Phantasien beeinträchtigt haben, weil sie sich darum gekümmert, ob sie dabei der Welt förderlich oder hinderlich, anstatt daran zu glauben, daß alle schönen Dinge »brennend auf der Hand Gottes gelegen« sind. Wenn man dagegen Blake liest, ist es, als schlüge einem ein Sprühregen aus einer unerschöpflichen Quelle von Schönheit ins Gesicht, und es sind nicht etwa nur die »Lieder der Unschuld«, die so wirken, oder jene lyrischen Gedichte, die er »Ideen

von Gut und Böse« zu nennen vorhatte, sondern auch die »prophetischen Schriften«, wo er eine verworrene und dunkle Rede geführt, weil er von Dingen sprach, für die er in seiner Umgebung keine Vorbilder zu finden vermochte. Er war ein Symbolist, der seine Sinnbilder erfinden mußte; und seine englischen Grafschaften, den Stämmen Israels entsprechend, ebenso wie seine Berge und Flüsse mit ihrer Korrespondenz zu den Gliedern des menschlichen Leibes, sie sind geradeso willkürlich, wie ein Teil von dem Symbolismus in »Axel«, dem Werk des Symbolisten De L'Isle Adam, nur daß dort allerdings Ungereimtes in einem Ausmaße durcheinander geworfen wird, wie dies in »Axel« nicht der Fall ist. Blake hat nach einer Mythologie geschrien und hat versucht, selbst eine zu schaffen, weil er keine vorfinden konnte. Wäre er ein Katholik aus den Zeiten Dantes gewesen, dann möchten ihm Maria und die Engel wohl genügt haben; als ein Forscher unserer Tage hingegen hätte er seine Symbole von dort genommen, woher Wagner sie nahm: aus der nordischen Mythologie, oder wäre etwa, gestützt auf Professor Rhys, jener Fährte in die Mythologie von Wales gefolgt, die er in »Jerusalem« gefunden, oder er würde nach Irland gegangen sein – er ist wahrscheinlich ein Irländer gewesen – und hätte zu seinen Symbolen die heiligen Berge erkoren, an deren Abhängen der Landmann noch jetzt zauberhafte Feuer sieht und die Gottheiten, die noch nicht aus dem Glauben, wenn auch aus den Gebeten einfacher Herzen gewichen sind. Seine Rede wäre dann frei geblieben von jenen Ungereimtheiten, da er von Dingen sprach, die lange Zeit in Erregung untergetaucht gewesen, und er wäre weniger dunkel gewesen, weil eine überlieferte Mythologie an der Schwelle seiner Absichten und am Rande seiner heiligen Dunkelheit gestanden hätte. Wenn »Enitharmon« Freya geheißen hätte oder Gwydeon oder Danu, und hätte sie im alten Norwegen gelebt oder

im alten Wales oder Irland, dann dürfte es uns ganz entgangen sein, daß, der sie geschaffen, ein Mystiker gewesen, und jene Hymne, die Enitharmon in »Vala« zur Harfe singt, möchte uns bloß an viele alte Hymnen gemahnen:

»Die Wonne des Weibes ist der Tod ihres Geliebten,  
Der aus Liebe für sie dahinstirbt,  
In Qualen wilder Eifersucht und in der Pein der Anbetung.  
Des Liebenden Nacht lastet auf meinem Lied,  
Und die neun Sphären jauchzen unter meinem mächtigen  
Zwang.  
Sie singen unermüdlich nach Noten von meiner unsterblichen  
Hand,  
Der feierlich schweigende Mond  
Läßt die Harmonie lang auf meinen Gliedern widerhallen.  
Die Vögel und die wilden Tiere freuen sich und spielen,  
Und ein jedes sucht nach seinem Gefährten, seine innerste Lust  
zu zeigen.  
Schrecklich und furchtbar zerreißen sie die untere Tiefe,  
Die Tiefe erhebt ihr wildes Haupt,  
Und verloren in unendlich schwebende Schwingen,  
entschwindet  
sie mit einem Schrei.  
Der schwindende Schrei stirbt ewig dahin,  
Die lebendige Stimme lebt ewig in ihrer innersten Wonne.«

## **William Blake und seine Illustrationen zur Göttlichen Komödie**

1897

(Essay)

### **I**

William Blake ist der erste moderne Schriftsteller gewesen, der die unauflöslich-eheliche Verbindung aller großen Kunst mit dem Symbol gepredigt hat. Es hat genug Allegoriker gegeben und solche, die die Allegorie gelehrt haben, aber eine symbolhafte Phantasie oder, wie Blake lieber sagte, die »Vision«, ist nicht Allegorie, weil sie »eine Darstellung von dem ist, was tatsächlich und unwandelbar existiert.«

In der Tat ist das Symbol der einzig mögliche Ausdruck einer unsichtbaren Wesenheit, eine transparente Lampe mit einer geistigen Flamme darin, während hingegen die Allegorie eine der vielen möglichen Darstellungen eines körperlichen Gegenstandes oder eines landläufigen Prinzips ist, wie sie der Willkür entspringt und nicht der Einbildungskraft: diese ist eine Offenbarung, jene ein Zeitvertreib. Glücklicherweise gehört es nicht zu meinen Obliegenheiten, die Beziehungen im einzelnen darzulegen, die nach Blakes Ansicht zwischen dem Symbol und dem menschlichen Geiste bestehen, denn wollte ich dies tun, so stieße ich auf eine nicht geringe Anzahl von Lehren, die, wenn auch vielen einfachen Leuten wie etwa in Tierfelle gehüllten Büßern, Frauen, die alles gewöhnliche Wissen von sich getan, oder bei ihren Schafherden auf den Bergen in Träumen dahinlebenden Hirten keineswegs schwer verständlich vorkommen, den Menschen der modernen Kultur dennoch voller



Dunkelheit zu sein scheinen; es ist jedoch notwendig, diese Beziehungen zu streifen, denn in ihnen war die Quelle von vielem, was die Praxis und Theorie von Blakes künstlerischem Leben ausgemacht hat. »Sollte ein Mensch«, so schreibt er, »in den Regenbogen Noahs eingehen und sich mit einer der Wundergestalten befreunden, die sich dort aufhalten, ihn unaufhörlich beschwörend, er möge »die sterblichen Dinge verlassen«, »dann erhöbe er sich aus dem Grabe, um dem Herrn in den Lüften zu begegnen.« Mit diesem Regenbogen, jenem Zeichen eines Bündnisses, das Dem gewährt worden, der mit Sem und Japhet gewesen, – durch »Malerei, Dichtkunst und Musik«, jene drei Mächte im Menschen, mit deren Hilfe er mit dem Paradies in Verkehr treten kann und die keine Sündflut von Zeit und Raum hinwegzuschwemmen vermocht, – hat Blake jene Gestaltungen der Schönheit gemeint, wie sie die Augenblicke unserer Inspiration bevölkern, Formen, von den meisten für die hinfälligsten der Eintagswesen gehalten, die er dagegen für ein Volk, älter als die Welt, ansah, für Bürger der Ewigkeit, die im Geist der Künstler und Dichter auftauchen und wiederkehren und alles hervorbringen, was wir greifen und sehen, indem sie verzerrte Bilder von sich auf den »vegetabilischen Spiegel der Natur« werfen, und weil sie Wesen sind, und nichtsdestoweniger Symbole, Blüten gleichsam, hervorgewachsen aus unsichtbaren, unsterblichen Wurzeln, Wegweiser sozusagen, die nach einem göttlichen Labyrinth hinleiten. Wenn, wie sich aus jener Lehre ergab, die »Welt der Phantasie« die »Welt der Ewigkeit« ist, dann ist es von geringerer Bedeutung, Menschen und Natur zu erkennen, als vielmehr die Wesenheiten und Substanzen der Phantasie von jenen einer vergänglicheren Art zu unterscheiden, wie sie die Willkür in nicht inspirierten Augenblicken aus der Erinnerung und aus Grillen

hervorbringt. Dies könnte am besten geschehen, indem man seinen Geist gleichsam mit einer Flamme reinigt und die Werke der großen Meister studiert, die groß waren, weil ihnen durch die göttliche Gnade eine Vision von der Welt vor dem Sündenfall gewährt worden, von der die anderen ferngehalten sind mit dem Flammenschwert, das jeden zur Umkehr zwingt; und es könnte dadurch geschehen, daß man vor den Malern die Flucht ergreift, die den »vegetabilischen Spiegel« um seiner selbst willen studieren und nicht, um dort die Schatten der unvergänglichen Wesenheiten und Substanzen zu entdecken; vor ihnen, die sich auf ihren eigenen Geist zurückgezogen, nicht um die Welt vor dem Fall zum Prüfstein zu machen für alles, was sie mit ihren Sinnen gesehen und gehört, sondern um den entblößten Geist mit den »elenden Fetzen« der Erinnerung an ältere Empfindungen zu bedecken. Der Kampf in der ersten Hälfte von Blakes Leben hat sich darum gedreht, sich für eine von diesen beiden Schulen zu entscheiden: daß er stets der florentinischen anzuhängen und der Faszination jener zu entgehen hatte, die ihm den Eindruck machten, als wollten sie einem von den Mühen der Inspiration erschöpften Geiste den Schlaf der Natur anbieten; aber nicht vor seiner Rückkehr aus Felpham nach London im Jahre 1804 war es, daß er endgültig den »Versuchungen und Störungen« entging, die »der Kraft der Phantasie« von »Venezianischen und vlämischen Dämonen« drohten. »Der Geist Tizians« – man muß sich stets vor Augen halten, daß er bloß schlechte Stiche und, wie sein Schüler Palmer sich ausdrückte, »Kunsthändler-Tizians« gesehen hatte – war insbesondere durch die Zweifel wirksam, die er in Blake erregte, ob es möglich sei, ohne Modell zu arbeiten, und dadurch, daß es ihm, als er diesen Zweifel erst einmal erweckt hatte, ein leichtes war, die Visionen immer wieder zu verscheuchen, so daß Blakes Phantasie schwächer wurde

und »verdunkelt«, bis schließlich eine Erinnerung von der Natur und den Gemälden verschiedener Schulen von seinem Geiste Besitz ergriffen hatte, an Stelle einer Art der Ausführung, wie sie von der Vision selber hergekommen wäre.

Aber nun schrieb er: »O Glanz und Wonne! Ich habe jenen gespenstischen Feind gänzlich in seine Schranken gewiesen,« – er hatte den bloß vernünftelnden und sinnlichen Anteil seines Geistes überwunden – »dessen Quälerei der Ruin meiner Arbeiten während meiner letzten zwanzig Lebensjahre gewesen ist. Ich spreche mit völligem Vertrauen und völliger Sicherheit von dem Erlebnis, das mir widerfahren ist. Über dem Nebukadnezar sind ›sieben Zeiten um gewesen«, über mir waren es zwanzig, Gott sei Dank! ich bin nicht ganz so vertiert gewesen wie er ... Plötzlich, an dem Tage, wo ich die Truchseßgalerie besucht hatte,« – es war dies eine Sammlung mit Bildern von Albrecht Dürer und den großen Florentinern – »wurde ich wiederum erleuchtet mit einem Licht, das ich in meiner Jugend genossen und das mir während genau zwanzig Jahren wie durch Türen und Fensterläden verschlossen geblieben war ... Entschuldige meinen Enthusiasmus oder vielmehr meine Tollheit, aber ich bin wirklich trunken von geistigen Gesichtern, sooft ich einen Bleistift oder einen Grabstichel zur Hand nehme, so wie es in meiner Jugendzeit der Fall war.«

Dieser Brief mag der Ausdruck einer momentanen Begeisterung gewesen sein, wahrscheinlich aber hatte er in einer von jenen Intuitionen der erwachenden technischen Überlegenheit seinen Ursprung, wie sie jeder schöpferische Geist verspürt und der er zu vertrauen lernt; denn nach dieser Zeit sind alle die größten Werke Blakes vollbracht und die Prinzipien seiner Kunst geformt worden. Abgesehen von einem Wort hier und dort, hatten seine Schriften sich bis dahin nicht mit den Grundsätzen der Kunst

beschäftigt, außer in ganz entfernten Beziehungen oder in stillschweigenden Folgerungen; jetzt aber schrieb er viel darüber, nicht in dunklen und symbolischen Versen, sondern in einer emphatischen Prosa oder in immerhin klaren, wenn auch nicht sehr poetischen Reimen. In seinem »Beschreibenden Katalog« in der »Ansprache an das Publikum«, in den »Bemerkungen über Sir Joshua Reynolds«, in dem »Buch des Mondlichts« – von dem bloß einige nicht sehr würdevolle Reime übrig sind – in vereinzelt schönen Stellen im »Buch der Manuskripte« hat er die geistige Kunst erklärt und die Florentiner Maler und ihren Einfluß gepriesen, und alles verflucht, was aus Venedig oder aus Holland gekommen. Die Beschränktheit seiner Ansicht kam von der wahrhaften Intensität seiner Gesichte, er war in viel zu wörtlichem Sinne ein Realist der Phantasie, so wie andere Realisten der Natur sind, und da er meinte, die Gestalten, die man mit den Augen des Geistes sieht, wenn dieser zur Inspiration erhoben ist, seien »ewige Existenzen, Symbole von göttlichen Wesenheiten«, so haßte er jegliche Grazie des Stils, die ihre Linien verdunkeln könnte. Sie in reflektierte Lichter einzuhüllen, war ein solches Verfahren, und in überzärtlicher Weise bei der Weichheit des Haares oder des Fleisches zu verweilen, hieß ihm, sich bei dem aufhalten, was am wenigsten beständig und charakteristisch ist, denn das große goldene Gesetz der Kunst sowohl als des Lebens ist dieses: je bestimmter, schärfer und härter die Kontur ist, desto vollkommener ist das Kunstwerk; und je weniger klar und scharf, desto stärker wird der Eindruck schwächerer Nachahmung, des Plagiats und der Puscherei. Der Inspiration kommt es zu, das Bleibende und Charakteristische in allen Gestalten zu sehen, und wer sie nicht besitzt, der muß notwendigerweise mit geduldigem Sinn die Dinge nachahmen, die er gesehen oder deren er sich erinnert, und so in den Schlaf der Natur

zurücksinken, wo alles sanft ist und hinschmelzend. »Große Erfinder haben dies zu allen Zeiten gewußt. Protogenes und Apelles haben sich an ihrer Strichart erkannt. Raffael und Michelangelo, ebenso wie Albrecht Dürer werden daran und nur daran erkannt. Wie sollen wir die Eule vom Vierfüßler, das Pferd vom Ochsen unterscheiden, wenn nicht durch ihre Umrisse? Wie ein Antlitz oder eine Gesichtsbildung von der anderen trennen, wenn nicht durch ihre Konturen und unendlich verschiedenen Ausbiegungen und Bewegungen? Kann man ein Haus bauen oder einen Garten pflanzen ohne endgültige Entschiedenheit und Bestimmtheit? Wodurch unterscheidet sich die Ehrenhaftigkeit von der Schurkerei, wenn nicht durch die harte und sehnige Linie der Geradheit und der Sicherheit in Handlungen und Absichten? Wird diese Linie verlassen, dann wird das Leben selber aufgegeben, alles wird wieder zum Chaos, und die Meßschnur des Allmächtigen muß darüber ausgespannt werden, auf daß Mensch und Vieh existieren können.« Er hat sogar darauf bestanden, daß das »Kolorit nicht davon abhängt, wohin die Farben gesetzt werden, sondern davon, wie Licht und Schatten verteilt sind, und daß alles von der Gestalt des Umrisses abhängt« – und er ist offenbar der Ansicht gewesen, eine Farbe verdanke ihren Glanz oder ihre Tiefe dem Umstande, ob sie sich im Licht oder im Schatten befindet. Unter Umriß versteht Blake hier nicht, wie einer seiner Kommentatoren gemeint hat, jene Begrenzungslinie, die eine Gestalt von ihrem Hintergrunde abhebt, sondern die Linie, die sie von dem umgebenden Raum trennt, und wer dafür nicht einen überlegen starken Sinn hat, wird nicht imstande sein wahre Schönheit darzustellen, sondern nur »jene Schönheit, die der Torheit anhängt«, »eine Schönheit von bloß sinnlicher Weichheit«, »eine betrübliche Zufälligkeit des sterblichen und vergänglichen Lebens«, denn »die Schönheit, wie sie der erhabenen Kunst entspricht, ist die der

Körperformen oder jener Bildungen und Züge, fähig, ein Behältnis des Geistes zu sein«, und »jenes Antlitz und die Gliedmaßen sind die schönsten, die sich von der Jugend bis zum Greisenalter am wenigsten verändern.« Blakes Lob der ernsten Kunst würde von unschätzbarem Nutzen gewesen sein, hätte sein Zeitalter ihm, inmitten seines Enthusiasmus für Correggio und die späte Renaissance, für Bartolozzi und Stothard, einen Augenblick lang zugehört. In seinem visionären Realismus und in der Begeisterung für alles, was schließlich vielleicht größte Kunst ist und ein notwendiger Bestandteil jedes Gemäldes, das überhaupt als Kunstwerk gelten soll, hat er trotzdem vergessen, daß er, der seine Gesichte in Licht und Schatten und irisierende oder glühende Farben gekleidet, inmitten seiner Arbeit viele kleinere Visionen von jenen nebensächlichen Wesenheiten gehabt, bis schließlich die Form, zur Hälfte im Schablonenhaften verloren, die Leinwand oder das Papier gezwungen hatte, selber zum Symbol einer nicht unbestimmten, weil unerforschlichen Wesenheit zu werden. Und ist denn nicht Tizians Bild »Bacchus und Ariadne« ein Talisman, ebenso stark mit intellektueller Kraft beladen wie ein juwelenbesetztes Tor jener Stadt, die dem Seher auf Patmos erschienen?

Die unvergleichlichen Linien der Schönheit mit Schattierungen und reflektierten Lichtern verdecken, war ihm gleichbedeutend damit, in die Machtsphäre seiner »Vala« zu fallen, jener trägen Bezauberung der Natur, jener weiblichen Gottheit, die so oft in seinen »Prophetischen Büchern« als »süße Pestilenz« geschrieben worden und deren Kinder Gewebe fertigen, die Seelen der Menschen damit einzufangen. Aber es gab eine noch traurigere Möglichkeit, denn die Natur hat auch »einen männlichen Teil« oder »ein Gespenst«, das tötet, statt bloß zu verbergen, und das immerdar mit der Inspiration in Streit liegt. Formen und Schatten

»generalisieren«, Raumformen und Linien »ausgleichen«, um »Gesetzen der Komposition und der Malerei« zu genügen, nicht gegründet auf eine stets nach Abwechslung dürstende und in der Freiheit schwelgende Phantasie, sondern auf ein Vernünfteln über Empfindungen, das immer versucht ist, alles auf eine leblose und sklavische Einförmigkeit zurückzuführen; jenes Verfahren der populären Kunst zu Blakes Zeiten, wovon er glaubte Sir Joshua Reynolds warnen zu müssen, hieß in »Entuthon Benithon« oder in den »See von Udan Adan« fallen oder in irgendeine andere jener Regionen, die er mit so vielen klingenden phantastischen Namen benennt, wo Phantasie und Fleisch gleich tot sind. »Generelle Kenntnis ist entfernte Kenntnis«, schreibt er; »das Wissen besteht aus Einzelheiten, ebenso wie das Glück. Sowohl in der Kunst wie im Leben bedeuten Massen im allgemeinen so wenig die Kunst, als eine Pappendeckelfigur menschlich ist. Jeder Mensch hat Augen, Nase und Mund, das weiß ein jeder Idiot. Aber nur wer auf das genaueste in die Manieren, die Absichten und die Charaktere in allen ihren Verzweigungen eindringt und sie zu unterscheiden weiß, ist der einzig weise und vernünftige Mensch, und auf diese Unterscheidung ist alle Kunst gegründet ... So wie die Dichtkunst keinen einzigen Buchstaben verträgt, der ohne Bedeutung wäre, so duldet die Malerei kein Sandkorn und keinen Grashalm, die bedeutungslos wären, noch viel weniger aber einen sinnlosen Fleck oder Klecks.« Auch gegen ein anderes Verlangen seiner Zeit, wie es gleichfalls der »leiblichen Vernunft« entstammte, die Sucht nach »lauer Mäßigung«, einer leblosen »Gesundheit in Kunst und Leben«, hatte er schon Jahre vorher mit paradoxer Heftigkeit protestiert. »Der Weg des Übermaßes leitet hin zum Palast der Weisheit«, »und nur in den Zeiten der Teuerung haben wir nötig, Maß und Gewicht hervorzuholen.« In seinen Bemerkungen über Sir Joshua Reynolds

treibt er diesen Protest so weit, daß er mit Genuß bei dem Gedanken verweilt, Raffael sei nach der »Lebensgeschichte der Maler« an den Folgen von Ausschweifungen gestorben, Ausschweifung sei aber besser als Armut der Gemütsregungen; und dieser Protest ist ihm im Alter ebenso wichtig erschienen wie in der Jugendzeit. Auch seine Schüler hat er in diesem Sinne beeinflußt, und man findet denselben Gedanken in rein künstlerischer Gestalt in einem Tagebuch Samuel Palmers aus dem Jahre 1824: »Übermaß ist der wesentlich belebende Geist, der Lebensfunke, das Salböl der höchsten Kunst. Es gibt viel Durchschnittliches in der Mitte – keinerlei, nicht ein Jota, nicht einen Schatten von einem Jota am Ende der hohen Kunst. Ein Gemälde, das sich durch besondere Brillanz auszeichnen soll, kann nicht leuchtkräftig genug sein; nur einzelne Töne können zu lebhaft sein .... Wir dürfen niemals mit dem Durchschnitt beginnen, stets sollen wir an ein Übermaß denken und den Durchschnitt nur gebrauchen, um die Überfülle noch reichlich übertriebener zu machen.«

Auf diesen drei grundlegenden Geboten: eine bestimmte Linie zu suchen, eine generelle Behandlung zu vermeiden und stets nach Überfluß und Übermaß zu trachten, hat Blake mit heftigem Zorn bestanden und immer wieder die Gegner von den Reichen und Müßiggängern bezahlte »Dämonen« und »Bösewichter« genannt, insgeheim aber, wie Palmer uns mitteilt, »Quellen des Genusses in dem ganzen Gebiet der Kunst« gefunden, immer bereit, Hervorragendes in was immer für einer Schule anzuerkennen, denn seinen Freunden gegenüber hatte er doch zweifellos die Emphase der Übertreibung nicht nötig. Es gibt eine schöne Stelle in »Jerusalem«, wo der bloß sterbliche Anteil des Geistes, »das Gespenst«, »Pyramiden des Stolzes« schafft und »Säulen, um von der tiefsten Hölle aus das Gewölbe des Himmels zu erreichen«, und



versucht, die Weisheit »in den Räumen zwischen den Gestirnen« zu entdecken und nicht »in den Sternen selbst«, wo sie sich befindet; aber der unsterbliche Anteil macht all diese Arbeit zunichte und verwandelt die Pyramiden in »Sandkörner«, die Säulen in »Staub auf den Flügeln von Fliegen« und macht »aus dem Sternenhimmel eine Motte von Gold und Silber, die sich über seinen gierigen Griff lustig macht.« In dem Augenblick, da der Wunsch des Menschen, von geistiger Arbeit auszuruhen, und das Verlangen, seine Kunst mit bloßen Empfindungen und Erinnerungen zu erfüllen, eben zu triumphieren schien, kann es geschehen, daß irgendein Wunder sie in eine neue Inspiration umwandelt; und hier und da vernimmt man zwischen den Bildern, die aus Gefühl und Erinnerung geboren sind, das Gemurmel eines neuen Rituals, den Schimmer neuer Talismane und Symbole.

Erst während und nach Niederschrift dieser Ansichten hat Blake die verschiedenen Bilderserien geschaffen, die ihn hauptsächlich berühmt gemacht haben. Die Illustrationen zu Youngs »Nachtgedanken« waren bereits fertiggestellt, deren große ausgereckte Gestalten, die sogar in den leuchtenden Farben des Originalaquarells ein wenig ermüdet hatten, nun aber im bloßen Schwarz-Weiß unerträglich wirkten; – außerdem beinahe alle Illustrationen zu den »Prophetischen Büchern«, die, von elementarer Energie, doch eher schnell hingeworfene Skizzen als durchgearbeitete Kompositionen waren, hingezeichnet, als irgendein gespenstischer Zug über ihn hinweggezogen; in ihren schattenhaften Abenteuern findet man nicht allein, wie Dr. Garth Wilkinson meint, »die Hölle der alten Völker, die Anakim, Nephilim und Rephaim ... gigantische Versteinerungen, aus denen die Gluten der Lust und der heftigen selbstsüchtigen Leidenschaften seit langem alles vertrieben haben, was tierisch und lebendig gewesen«,

man erkennt nicht allein die Schatten der Mächte, die das Licht von ihm abgesperrt wie »mit einer Tür und Fensterläden«, sondern vielmehr die Schatten jener, die mit ihnen im Kampf lagen. Um diese Zeit aber hat er die vielen Zeichnungen zu Milton entworfen, von denen ich bloß die zum »Wiedergewonnenen Paradies« kenne, dann die Reproduktionen der zu »Comus« (ich glaube, bei Quaritch erschienen) und die drei oder vier zum »Verlorenen Paradies«, von Bell Scott gestochen, – ferner eine Serie Zeichnungen, die ein bedeutender Kenner als sein größtes Werk ansieht, jene Illustrationen zum »Grab« von Blair, deren Ernst und Leidenschaft gegen die mechanische Weichlichkeit und triviale Glätte des Schiavonettischen Stiches anzukämpfen haben; dann die Illustrationen zu Thorntons »Virgil«, und ihr Einfluß spricht deutlich aus dem Werk des kleinen Kreises von Landschaftsmalern, die sich in seinen alten Tagen um ihn versammelt, froh, ihn Meister nennen zu dürfen. Jener Genosse des Kreises, den ich schon des öfteren zitiert, hat allein diese Illustrationen zur ersten Ekloge in würdiger Weise gepriesen: »Es gibt da überall solch einen nebelhaften und traumverlorenen Schimmer, wie er die innerste Seele durchdringt und erleuchtet und ein völliges und rückhaltloses Entzücken gewährt, ganz und gar ungleich dem flitterhaften Tageslicht dieser Welt. Diese Zeichnungen sind, gleich allen Werken dieses wundervollen Künstlers, wie das Zurseiteziehen des fleischlichen Vorhanges und ein Lichtstrahl von jenem den Kindern Gottes gewährten Frieden, den alle in Betrachtung versenkten erhabenen Heiligen und Weisen genossen haben.«

Nun schuf er die große Serie, die Krone seines Lebenswerkes: die Illustrationen zum Buch Hiob und zur »Göttlichen Komödie«. Bisher hatte er sich gegen die mechanischen Punkte und Rhomben, »Flecken und Kleckse« der Woollett und Strange aufgelehnt, obwohl

er selber von Punkten und Rhomben, Flecken und Klecksen, wenn auch stets mit Unterordnung unter eine feste und bestimmte Kontur, Gebrauch gemacht hatte. Aber bei Mark Anton, von dem ihm Linnell einige Stücke gezeigt hatte, fand er einen Stil voll der feinsten Züge, wo alles lebendig und kraftvoll, stark und fein war. Und in seinen beinahe letzten Worten, in einem Brief, den er auf dem Totenbett geschrieben, werden die »Tupfen und Vierecke« bekämpft mit einem Symbolismus, fremdartiger sogar als sonst, und es wird die ausdrucksvolle Kontur gepriesen. »Ich weiß wohl, die Mehrzahl der Engländer liebt das Unbestimmte ... Eine Linie ist eine Linie in ihren allerkleinsten Teilen, sei sie nun gerade oder krumm, sie kann selbst durch nichts anderes ausgemessen werden ... aber seit der Französischen Revolution – seit die Herrschaft der Vernunft begonnen – sind alle Engländer einer durch den anderen meßbar; sicherlich ein recht glücklicher Zustand der Übereinstimmung, mit dem ich aber nicht übereinstimme.« Die Dante-Serie hat die letzten Jahre seines Lebens ausgefüllt; sogar wenn er zu schwach war, das Bett zu verlassen, arbeitete er weiter daran, den Arm aufgestützt und die große Zeichenmappe vor sich. Er entwarf gegen hundert Skizzen, die er aber alle unvollendet ließ, einige sogar zum größten Teil, und er hat sieben Platten zur Hälfte gestochen, darunter »Francesca und Paolo« die am meisten ausgeführte. Sie steht, wie mir scheint, keineswegs hinter irgendeiner von den besten der Hiob-Serie zurück und zeigt in ihrer Vollendung jene Meisterschaft, die Blake über die elementaren Dinge errungen, den Wirbel, in den die verlorenen Geister gehetzt worden, »eine wässrige Flamme«, wie er die verhexten Gewässer mit den sich zusammendrängenden Gestalten genannt haben dürfte. In den Bildern zum »Purgatorio« begegnet man einer heiteren Schönheit und erblickt Dante und Virgil, wie sie unter einem bewölkten Himmel über wilde Felsen

emporsteigen; und über ihren Schlaf auf den glatten Stufen, die zum Gipfel führen, ist eine ruhige, marmorne, sanfte und gestirnhafte Entzückung ausgegossen.

Alle Gestalten in dieser großen Serie sind bis zu einem gewissen Grade mächtig und eindrucksvoll, nicht darum weil, wie von Blakes Lebenswerk gewöhnlich gesagt wird, seine flammende Phantasie durch eine nebelhafte und unausgesprochene Technik hindurchbricht, sondern weil diese Gestalten alle von einer Vollendung zeugen, wie sie nur in einem Kunstwerk möglich ist von einer völligen Beherrschung des künstlerischen Ausdrucks. Die Technik Blakes war unvollkommen, unvollständig, wie die beinahe aller Künstler, die darnach gestrebt, Feuer von entlegenen Gipfeln herabzuholen; wo aber seine Phantasie vollkommen und lückenlos ist, da ist auch seine Technik von gleicher Vollendung, von gleicher Fülle. Mehr als irgend jemand vor ihm ist er bestrebt gewesen, subtilste Entrücktheit und vollkommenes Anschauen zu verkörpern, und seine Phantasie und seine Technik sind mehr als die irgendeines anderen Meisters unter einer großen Bürde niedergebrochen. »Ich bin«, hat Blake einmal geschrieben, »so wie andere gerade gleich stark in der Erfindung wie in der Ausführung.« »Niemand kann originelle Erfindung verbessern wollen, noch ist diese möglich ohne die entsprechende Ausführung, die entweder von Gott oder von Menschen organisiert, entworfen und gegliedert wäre ... Ich habe Leute sagen hören: ›Gebt mir die Ideen, so ist es mir gleich, mit welchen Worten ihr sie aussprecht‹, und wieder andere, die sagten: ›Gebt mir die Entwürfe, es ist mir um die Ausführung nicht bange‹. ...« »Ideen können nur in den ihnen durchaus genau angemessenen Worten ausgesprochen werden, und eine Zeichnung ist nichts ohne die genau entsprechende Durchführung.« Wir, die wir in einer Zeit leben, wo Technik und Phantasie fortwährend vollkommen und

formvollendet sind, weil sie nicht mehr bestrebt sind, das Feuer vom Himmel herabzuholen, wir vergessen, wie unvollkommen und mangelhaft sie sogar bei den größten Meistern, bei Botticelli, Orcagna und Giotto, gewesen ist.

Die Mängel in den Werken erlauchter Geister sind wie die phantastischen Verirrungen in ihrem Leben; hierher gehören z. B. Coleridges Wolke von Opium, oder Villiers De L'Isle Adams Kandidatur für den Thron von Griechenland, oder Blakes Zorn gegen Ursachen und Zwecke, die er nur halb begriff, oder jene flackernde Tollheit, die ein östliches Sprichwort erhabenen Träumern zugesteht; denn wer zur Hälfte in der Ewigkeit lebt, nimmt einen Riß im Gefüge des Geistes, eine Kreuzigung seines geistigen Leibes auf sich.

## **II. Blakes Ansichten über Dante**

Als Blake über die große Zeichenmappe gebeugt saß, in die er seine Entwürfe zur »Göttlichen Komödie« zeichnete, war er sich darüber ganz im klaren, daß er und Dante Zustände des Geistes repräsentierten, die sich in ewiger Feindschaft gegenüberstehen. Dante war, als ein großer Dichter, vom Heiligen Geist erleuchtet, aber seine Inspiration war vermischt mit einer gewissen, seiner Zeit entstammenden Philosophie, die Blake für vergänglich und den Feind von allem Unsterblichen hielt, die seit Urzeiten auf hohen Thronen gesessen und die Welt regiert hatte. Es war die Philosophie von Soldaten, Weltleuten und Priestern, die sich um Regierungsgeschäfte kümmerten, und von allen, die zufolge ihrer Anteilnahme am tätigen Leben sich haben überreden lassen zu richten und zu strafen, und, wie er zugab, zum Teil die Philosophie Christi, der, da er in die Welt hinabgestiegen, diese auf sich nehmen mußte und, geboren von Maria – in Blakes symbolischer Sprache ein

Sinnbild des Gesetzes, – seiner Mutter nachgeraten und daher die Geldwechseler aus dem Tempel austreiben mußte. Dieser entgegengesetzt war eine andere Philosophie, nicht von Menschen der Tat gemacht, Handlangern von Raum und Zeit, sondern von Christus, umkleidet mit der göttlichen Wesenheit, und von Künstlern und Dichtern, die durch die Natur ihres Handwerks belehrt worden, mit allem Lebendigen zu fühlen und sich, je reiner und wohlriechender ihre Lampe brennt, um so weiter von aller Beschränkung zu entfernen, um schließlich dahin zu gelangen, daß sie Gut und Böse in einer entrückten Vision von Glück und Unglück vergessen. Die eine Philosophie war weltlich und für die Einrichtungen des Leibes und des gefallen Willens bestimmt, und solange sie ihre »Klugheitsregel« nicht für »göttliche Gesetze« ausgab, war sie eine Notwendigkeit, weil es »in dieser Welt keine Freiheit geben kann ohne das, was man sittliche Tugend nennt«; die andere war göttlich, für den Frieden der Phantasie und des ungefallenen Willens bestimmt, und selbst, wenn man ihr mit einer zu wörtlich genommenen Verehrung anhing, konnte sie die Menschen unmöglich gegen ein höheres Prinzip zu sündigen verleiten, als gegen die Vernunft. Blake nannte die Anhänger der ersteren Philosophie Heiden, gleichgültig wie sie selbst sich nennen mochten, weil die Heiden, wie er das Wort verstand, mehr an das äußere Leben glaubten und an das, was er »Krieg, Fürstlichkeit und Sieg« nannte, als an ein verborgenes Leben des Geistes; und die Anhänger jener anderen Philosophie nannte er Christen, weil nur jene, deren Gefühlsleben durch Kunst und Dichtung erweitert und bereichert worden, dem Gebote Christi von der unbegrenzten Vergebung nahekommen vermöchten. Blake hatte jene »Heiden«-Philosophie schon bei Swedenborg, bei Milton, Wordsworth, bei Sir Joshua Reynolds und vielen anderen entdeckt; sie hatte ihn

unaufhörlich zu so zorngefüllten Paradoxien aufgeregt, daß ihre Vernichtung die hervorstechende Leidenschaft seines Lebens geworden ist, und alles, was er tat und dachte, mit der Erregung einer letzten Proklamation erfüllte. Ihre Herrschaft mußte gebrochen werden, sobald das Leben anfang ein wenig von der rohen Leidenschaft und dem naiven Tumult zu verlieren; Blake aber war der erste, der ihre Nachfolge verkündet, und wie es notwendigerweise bei allen Revolutionären der Fall ist, die »das Gesetz« als ihre »Mutter« ansehen, tat er es mit der festen Überzeugung, alles, was seine Gegner für weiß hielten, sei schwarz, und weiß, was sie für schwarz hielten, mit der inneren Gewißheit, alle Menschen, die sich mit Regierungsgeschäften abgeben, seien Dunkelmänner und »etwas vom menschlichen Leben Verschiedenes«. Man wird an Shelley gemahnt, als den nächsten, der diesen Kampf führt, wenn auch mit geringeren philosophischen Fähigkeiten wieder aufgenommen, noch mehr aber an Nietzsche, dessen Gedanken sich immer, wenn auch mit noch viel heftigerer Brandung, in dem Strombett bewegten, das von Blakes Ideen war gegraben worden.

Das Reich, das zu Ende ging, war seiner Ansicht nach das des Baumes der Erkenntnis; das Reich aber, das da kommen sollte, das des Lebensbaumes. Menschen, die vom Baume der Erkenntnis gegessen, zerstörten ihre Lebenstage im Zorn gegeneinander, der eine den anderen in großen Netzen gefangen haltend; diejenigen aber, so ihre Nahrung unter den grünen Blättern des Lebensbaumes gesucht, verurteilten niemand, es sei denn, die Phantasielosen und die Eitlen, und jene, die vergessen, daß sogar Liebe, Tod und Alter eine Kunst der Phantasie sind.

In diesen, einander entgegengesetzten Reichen ist die Erklärung zu finden für die verdrossenen Bemerkungen am Rand der

großen Skizzenbücher und andere noch ärgerlichere, von denen Crabb Robinson in seinem Tagebuch berichtet. Die Worte über die Vergebung der Sünden bedürfen weiter keiner Erklärung, sie stehen im Gegensatz zur Haltung des so ausgezeichneten Kommentators Hettinger, der, befangen in einem Netz von Theologie, obgleich Dante in der Erzählung von der Francesca vor Mitleid ohnmächtig hinfällt, »mit ihr nur bis zu einem gewissen Grade sympathisiert«. »Es scheint,« schreibt Blake, »als wollte Dante annehmen, Gott sei eine Wesenheit, höher als der Vater des Jesus, denn wenn Er über Gute und Böse regnen läßt und sein Sohn über Gerechte und Ungerechte, dann kann Er nimmermehr Dantes Hölle gemacht haben, noch die Hölle der Bibel, wie unsere Priester sie verstehen. Sie muß vom Bösen selber gezimmert worden sein, und so fasse ich es auch auf.« »Was es auch immer sei, das der Rache angehört, und was immer gegen die Vergebung der Sünden ist, das kommt nicht vom Vater her, sondern vom Satan, dem Ankläger, dem Vater der Hölle.« Ferner in einem Schreiben an Crabb Robinson: »Dante sieht Teufel, wo ich keine sehe. Ich sehe nur Gutes.« »Ich habe noch niemals einen sehr bösen Menschen gesehen, der nicht irgend etwas sehr Gutes an sich gehabt hätte.« Diese Vergebung war nicht die des Theologen, der ein Gebot von weitem her erhalten, sondern die des Dichters und Künstlers, der in einer mystischen Vision belehrt worden zu sein glaubt, »daß die Phantasie der Mensch selber sei«, und er habe in der Ausübung seiner Kunst entdeckt, daß es ohne eine vollkommene Liebe keine vollkommene Phantasie und darum auch kein vollkommenes Leben geben könne. Ein anderes Mal nennt er Dante »einen Atheisten, einen gleich Milton bloß um diese Welt besorgten Politiker, und er sei erst im hohen Alter zu Gott zurückgekehrt, den er in seiner Kindheit besessen.« Wie er schon erklärt hat, »ist alles Atheismus, was an die Realität der natürlichen und geistigen Welt



glaubt.« Dante, meinte er, nahm ihre Realität an und machte zur Bedingung für den jenseitigen Zustand des Menschen, daß er ihren Gesetzen gehorche; Swedenborg stellt er hinsichtlich seines Unglaubens neben Dante, weil er die Natur als den »äußersten von den Himmeln« bezeichnet, gleichsam als die unterste Sprosse auf der Jakobsleiter, anstatt daß er sie ein Netz genannt hätte, vom Satan gewoben, um unsere herumschweifenden Freuden in Verwirrung zu bringen und unsere Herzen in Gefangenschaft zu setzen.

Es gibt, verstreut über die jetzt voneinander getrennten Blätter des Skizzenbuches, gewisse sonderbare unausgeführte Diagramme, und unter diesen eines, das, wenn alle die konzentrischen Kreisringe und Namen ausgefüllt wären, eine systematische Darstellung von Blakes Animositäten in allen ihren verschiedenen Graden bilden würde. Es stellt das Paradies dar, und in der Mitte, wo Dante sich aus dem irdischen Paradies erhebt, ist der Name »Homer« zu lesen, und im nächsten Kreise »Swedenborg«; am Rande aber finden sich die Worte: »Alles in Dantes Paradies zeigt, daß er die Erde zum Fundament des Ganzen gemacht hat und zu ihrer Göttin die Natur, das Gedächtnis«, die Erinnerung an Empfindungen, »nicht den Heiligen Geist« ... Rings um das Fegefeuer befindet sich das Paradies, und um dieses herum der leere Raum. Homer, also die Dichtkunst der Heiden, ist der Mittelpunkt von allem. Die Behauptung, um das Paradies herum befinde sich der leere Raum, ist ein Beweis für die Hartnäckigkeit von Blakes Ansichten und für die sonderbar wörtliche Auffassung seiner eigenen Symbole, denn sie stellt nur eine andere Form jener Anklagen gegen Milton dar, wie er sie Jahre vorher in der »Hochzeit von Himmel und Hölle« erhoben hatte: »Bei Milton bedeutet der Vater die Bestimmung, der Sohn ein Verhältnis der fünf Sinne«, und dies ist Blakes Definition der Vernunft, die der Feind der

Phantasie ist und »das Vakuum des Heiligen Geistes«. Dante hat, wie manche Mystiker des Mittelalters auch, die höchste Ordnung der geschaffenen Wesen durch die Fixsterne symbolisiert, und Gott durch die Finsternis jenseits von ihnen, durch das »Primum Mobile«. Blake, in seine durchaus andersartigen Visionen versunken, in denen Gott immer eine menschliche Gestalt annahm, war der Meinung, es sei Götzendienst, wenn man Gott in der Gestalt eines der äußeren Welt entnommenen Symbols denkt, daß jedoch, sich ihn als eine unbevölkerte Unendlichkeit vorstellen, hieß, ihn unter jenem einen Symbol begreifen, das von seinem Wesen am weitesten entfernt ist, weil es eine Schöpfung der zerstörenden, alle die kleinen Besonderheiten des Lebens »hinweggeneralisierenden« Vernunft ist. Er meinte, anstatt Gott in den Wüsteneien von Raum und Zeit zu suchen, in den äußeren Unendlichkeiten sowie in allem, was er die »abstrakte Leere« genannt, und in dem Maße, als er alle Erinnerung von Raum und Zeit, auf Empfindungen gegründete Vernunft und die für die Ordnung in dieser Welt bestimmte Sittlichkeit hinter sich ließ, je mehr er in Emotionen aufging und in solchen vor allem, die den Antrieben körperlichen Verlangens und den Hemmungen einer leiblichen Vernunft entwachsen waren, werde es ihm möglich sein, sich, wie er so schön sagt, desto mehr dem »atmenden Garten von Eden« und dem unverhüllten Angesichte Gottes zu nähern.

Kein würdiges Symbol Gottes gibt es, als die innere Welt, die wahrhafte Menschheit, deren verschiedenartigen Aspekten er vielerlei Namen gab: »Jerusalem«, »Freiheit«, »Eden«, »Das göttliche Anschauen«, »Der Leib Gottes«, »Die menschliche Gottesgestalt«, »Die göttlichen Gliedmaßen«, und deren intimster Ausdruck Kunst und Poesie sind.

Unter diesem Symbole hat Blake Gott immer wieder besungen:

»Denn Gnade, Mitleid, Fried und Lieb  
Ist Gott der Vater uns,  
Und Gnade, Mitleid, Fried und Lieb  
Der Mensch, sein Kind, sein Schutz.  
Denn Gnade hat ein menschlich Herz;  
Mitleid ein menschlich Aug  
Und Lieb des Menschen Gottgestalt  
Und Frieden Menschenkleid.  
Und jeder Mensch an jedem Ort,  
Der betet voller Leid,  
Fleht zu dem Menschenantlitz dort  
Lieb, Gnade, Frieden, Freud.

Jedesmal, wenn Blake diesem Symbol einen Ort im Räume zugewiesen, hat er es in die Sonne, als die Quelle von Licht und Leben versetzt; und in die Finsternis jenseits der Sterne, wo Licht und Leben dahinsterben, hat er Og und Anak gesetzt, und die Riesen, die von Anbeginn gewesen, und den eisernen Thron des Satan.

Wenn ich so, vermöge einer Beleuchtung durch Blakes paradoxe Weisheit, Blake und Dante einander gegenüberstelle, als hätten nicht auch auf Dantes Seite des Wagebalkens gewichtige Wahrheiten gehangen, versuche ich bloß, lieber eine weniger verstandene Philosophie vorzutragen, als eine, die bereits in die Gedanken- und Gebrauchswelt des Christentums übergegangen war. Jede Philosophie verdankt die Hälfte ihrer Wahrheit der Zeit und der Generation, und für uns ist die Hälfte von Dantes Philosophie weniger lebendig als seine Dichtung, während die Wahrheit, die Blake verkündigt, gesungen und gemalt hat, die Wurzel des kultivierten Lebens ist, der gebrechlichen, vollkommenen Blüte jener Welt, geboren in Zeiten der Muße und des Friedens, die nie länger dauert als eine kurze Jahreszeit, die Wurzel von jenem Leben, das die Phäaken gelebt, die dem Odysseus sagten, sie hätten ihr Herz an

nichts anderes gehängt als an »Tanz, Wechsel der Gewandung, Liebe und Schlaf«, bis Poseidon den Berg über sie getürmt; des Lebens aller derer, die vom Baum des Lebens gegessen und darum mehr als in den barbarischen Zeiten, wo niemand Zeit hatte zu leben, die geringen Einzelheiten des Lebens geliebt, jene kleinen Bruchstücke von Raum und Zeit, die ganz in schöner Erregung untergegangen waren, weil sie so gering sind, daß sie Raum und Zeit kaum mehr angehören.

»Jeder Raum, kleiner als ein Blutkügelchen,« schrieb er, »führt in die Ewigkeit, von der diese vegetabilische Erde nur ein Schatten ist.« »Jeder Zeitabschnitt, kürzer als die Dauer eines Pulsschlages«, ist in seiner Bedeutung und in seinem Wert sechstausend Jahren gleich, weil innerhalb dieser Zeit, innerhalb eines solchen kurzen Zeitabschnittes, in einem einzigen Augenblick, in der Zeit von einem Pulsschlag zum andern das Werk des Dichters vollbracht wird und alle die großen Ereignisse der Zeit anheben und empfangen werden. Dante hat allerdings im »Purgatorio« gelehrt, wie Sünde und Tugend in gleicherweise von der Liebe herkommen und daß die Liebe von Gott kommt, aber diese Liebe wollte er durch ein verwickeltes ewiges Gesetz einschränken, durch eine komplizierte äußere Kirche. Blake hingegen hat zur Verachtung des ganzen Schauspiels der äußerlichen Dinge, als einer im Augenblicke vergänglichen Vision, aufgerufen, und er predigt das kultivierte Leben, die innere Kirche, die keine Regel kennt, sondern nur Schönheit, Verklärung und Arbeit. »Ich kenne kein anderes Christentum und kein anderes Evangelium, als 'die Freiheit des Körpers und des Geistes, um die göttlichen Künste' der Phantasie auszuüben, die wahrhaftige und ewige Welt, von der dieses vegetabilische Universum nur ein schwacher Schatten ist und in der wir in unseren ewigen oder Phantasieleibern leben werden, wenn jene vegetabilischen

sterblichen Körper nicht mehr sein werden. Die Apostel haben von keinem andern Evangelium gewußt. Was sind alle ihre geistigen Gaben? Was ist der göttliche Geist? Ist denn der Heilige Geist irgendeine andere als eine intellektuelle Quelle? Was bedeuten im Evangelium Ernte und Erntearbeit? Was ist das Talent, das zu verbergen ein Fluch ist? Was sind jene Schätze des Himmels, die wir für uns sammeln sollen? Sind sie vielleicht etwas anderes als geistige Studien und geistige Ausübung? Was alle die Gaben des Evangeliums, wenn nicht durchaus geistige Gaben? Muß nicht Gott im Geiste und in der Wahrheit verehrt werden? Und sind die Gaben des Geistes den Menschen nicht alles? O ihr Frommen! Jeder von euch muß verdammt werden, der vorgibt, er verachte Kunst und Wissenschaft. Ich rufe euch an in Jesu Namen! Was ist das Leben des Menschen, wenn nicht Kunst und Wissenschaft? Ist es etwa Essen und Trinken? Ist nicht der Leib mehr als die Gewandung? Und was ist Sterblichkeit anderes als die Welt, die dem vergänglichen Leib angehört? Was ist Unsterblichkeit, wenn sie nicht das ist, was sich auf das unvergängliche Geistige bezieht? Was sind die Schmerzen der Hölle anderes als Unwissenheit, Eitelkeit, körperliche Wollust und die Zerstörung der geistigen Dinge? Beantworte all dies selber und vertreibe alle aus deiner Umgebung, die da vorgeben, sie verachten die Arbeiten von Kunst und Wissenschaft, die einzig und allein die Arbeiten des Evangeliums sind. Ist dies alles nicht klar und offenkundig? Kann man denn überhaupt denken, ohne dabei mit dem Herzen auszusprechen: in der Weisheit arbeiten sei gleichbedeutend mit dem Aufbauen von Jerusalem, und das Wissen verachten, heiße Jerusalem und seine Erbauer verachten? Und erinnere dich: wer eine geistige Gabe bei einem andern verachtet oder verhöhnt und sie Hochmut nennt und Selbstsucht und Sünde, der verhöhnt Jesus, den Spender aller Geistesgaben, wie sie dem die

Unwissenheit liebenden Heuchler immer als Sünde erschienen sind. Was aber Sünde ist in den Augen der Grausamen, ist nicht Sünde in den Augen unseres gütigen Gottes. Möge jeder Christ, soviel an ihm gelegen ist, sich aufrichtig und offen vor aller Welt an irgendeiner geistigen Angelegenheit zum Aufbau von Jerusalem beteiligen.«

Ich habe diese Stelle ganz zitiert, weil sie, obwohl der Schlüssel zu Blakes Gedankenwelt, doch wenig bekannt und, wie beinahe alle seine tiefen Gedanken, in jenen geheimnisvollen »Prophetischen Büchern« vergraben ist. Obwohl in mancher anderen Hinsicht dunkel, sind jene Gedanken hinsichtlich dieses Punktes immer klar und deutlich und kehren zu ihm immer wieder zurück. »Es ist Mir gleichgültig, ob ein Mensch gut ist oder böse«, so lauten die Worte, die er Gott in den Mund legt, »es kommt Mir nur darauf an, ob er weise ist oder töricht. Geh hin, leg ab die Heiligkeit und erwirb Verstand.« Dieses Leben der Kultur, das uns als ein so künstliches Bild erscheint, ist, diesen Ideen zufolge, in Wirklichkeit die mühsame Wiederentdeckung des goldenen Zeitalters, der ursprünglichen Einfalt jener primitiven Welt, in der Christus gelehrt und gelebt, und ihre Gesetzlosigkeit ist die jenes, der, »da er ganz Tugend ist, aus Antrieben gehandelt hat und nicht nach Regeln« und der

»Seine siebenzig Jünger sandt' zum Streit  
Gegen Glauben und Obrigkeit.«

Der historische Christus ist tatsächlich nicht mehr gewesen, als das höchste Symbol künstlerischer Phantasie, in der wir leben sollten, nachdem jede Leidenschaft durch Kunst und Poesie zu vollkommener Schönheit verklärt worden ist, wenn der Leib zum letzten Male dahingegangen; aber bis dahin muß der Mensch arbeiten, durch vielerlei Leben und manchen Tod hindurch. »Die Menschen werden in den Himmel eingelassen, nicht weil sie ihre Leidenschaft gezügelt und beherrscht, sondern weil sie ihren

Verstand kultiviert haben. Die Schätze des Himmels sind nicht die Verneinung der Leidenschaft, sondern geistige Realitäten, von denen die Leidenschaften ungezügelt in ihrer ewigen Glorie ausstrahlen. Der Tor soll nicht in den Himmel eingehen, möge er auch noch so heilig sein. Heiligkeit ist nicht der Preis für den Eintritt ins Himmelreich. Ausgestoßen werden jene, die ohne eigene Leidenschaften, weil ohne Intellekt, ihr Leben damit verbracht haben, das der anderen durch die mannigfachen Kniffe der Armut und der Grausamkeit aller Art zu zügeln und zu beherrschen. Die moderne Kirche kreuzigt Christus mit dem Haupt nach unten. Wehe! Wehe! Wehe über euch, ihr Heuchler!« Nach einer gewissen Zeit muß der Mensch »zurück in das finstere Tal, daher er gekommen, und muß sein Werk aufs neue beginnen«; aber bevor er zurückkehrt, lebt er in der Freiheit der Phantasie, in dem Frieden des »göttlichen Ebenbildes«, des »Anschauens Gottes«, in jener Stille, die jenseits des Verstandes liegt, in dem Frieden der Kunst. »Ich bin den Toren des Todes sehr nahe gewesen«, schreibt Blake in seinem letzten Brief, »und bin sehr schwach und als alter Mann zurückgekehrt, schwach und wankend, nicht aber schwach an Geist und Leben, nicht was den wirklichen Menschen oder die Phantasie betrifft, die in Ewigkeit lebt. Hierin werde ich immer stärker und stärker, je mehr dieser törichte Leib verfällt ... Flaxman ist dahingegangen, und wir alle müssen folgen, ein jeder muß hin zu seiner Behausung in der Ewigkeit und muß die Täuschungen der Göttin Natur und ihrer Gesetze hinter sich lassen, um einzugehen in die Freiheit von allen Gesetzen der Zahlen«, aus der Vielfältigkeit der Natur »in den Geist, in dem ein jeder König und Priester in seinem eigenen Hause ist.« Dieses Wort von König und Priester ist eine Reminiszenz an die Krone und die Mitra, die Dante aufs Haupt gedrückt worden, ehe er das Paradies betrat. Unsere Vorstellungen sind nichts als Bruchstücke von der

allgemeinen Vorstellung, dem allgemeinen Leib Gottes, und in dem Maß, als wir sie vermöge der mitfühlenden Phantasie erweitern, als wir die Sorgen und Freuden der Welt mit Hilfe der Schönheit und des Friedens der Kunst umwandeln, streifen wir den beschränkten sterblichen Menschen mehr und mehr von uns ab und ziehen den unbegrenzten, den »unsterblichen Menschen« an uns. »Wenn das Samenkorn sehnsuchtsvoll der Blüte und der Frucht entgegenreift, dann blickt seine kleine Seele bang in den blauen Himmel, ob nicht draußen hungrige Winde mit ihrer unsichtbaren Schlachtordnung sich nahen; so blickt der Mensch auf Baum, Strauch, Fisch, Vogel und Vieh, und trägt die Bruchstücke seines unsterblichen Leibes zusammen zu den elementaren Formen von allem, was da wächst... Sorgenvoll seufzt er, voller Unruhe arbeitet er in seiner Welt, mit den Vögeln sorgt er sich über dem Abgrund, mit dem Wolf heult er über dem Schlachtopfer, er brüllt im Vieh und heult im Sturm.« Die bloße Liebe zum Lebendigen allein ist nicht hinreichend, denn wir müssen lernen, das »Vergiftete« von dem Ewigen, den satanischen Anteil von dem Göttlichen zu trennen, und dies kann nur geschehen durch ein fortwährendes Ringen nach Schönheit, jener einzigen Maske, durch die hindurch die unverschleierte Augen der Ewigkeit erblickt werden können. Darum müssen wir in allen Dingen Künstler sein und begreifen, daß Liebe, Alter und Tod unter den Künsten oben stehen. In diesem Sinne besteht Blake darauf, »die Apostel Christi seien Künstler gewesen«, »das Christentum sei eine Kunst« und »Kunst die ganze Aufgabe des Menschen«. Dante hat das Gesetz vergöttlicht, dessen Gegenpol, die Leidenschaft, für die wesentlichste aller Sünden erklärt und darum die Regionen, wo sie bestraft wird, zu den größten gemacht. Blake, der die Freiheit der Phantasie vergöttlicht hat, hält die »leibliche Vernunft« für das Fluchwürdigste von allem, weil sie bewirkt, daß die Phantasie sich



auflehnt und sich von der Oberhoheit des Schönen hinweg unter die Herrschaft der Körpergesetze begibt, und dies ist die »Ägyptische Knechtschaft«. Wahre Kunst ist ausdrucksvoll und symbolisch, und sie macht aus jeder Gestalt, aus jedem Klang, jeder Farbe und jeder Bewegung eine Signatur von einer nicht analysierbaren Phantasiewesenheit. Falsche Kunst ist nicht ausdrucksvoll, sondern nachahmend, sie kommt nicht aus der Erfahrung, sondern aus der Beobachtung, und sie ist die Mutter von allem Übel, weil sie uns überredet, wir sollten unsern Leib am Leben erhalten, gleichgültig durch welchen Raub oder Betrug es auch immer geschehen möge. Wahrhafte Kunst ist die Flamme des letzten Gerichts, das für jeden in dem Augenblick anhebt, wo er zum erstenmal von der Schönheit ergriffen wird, und sie trachtet, alle Dinge zu verzehren, bis sie »unendlich« und »heilig« geworden sind.

### **III. Die Illustrationen zu Dante<sup>6</sup>**

In einer Vorrede zu den Dantebildern eines gewissen Stradanus, eines nicht sehr hervorragenden Künstlers aus dem XVI. Jahrhundert, die Unwin 1892 in Phototypie herausgegeben hatte, schrieb der verstorbene John Addington Symonds: »Ich glaube, die Illustrationen Gustave Dorés müssen trotz ihrer offenkundigen künstlerischen Mängel unter den zahlreichen Versuchen, Dantes Konzeptionen in die Formen der bildenden Kunst zu übertragen, an die erste Stelle gerückt werden.« Dieses Lob für eine lärmende und demagogische Kunst wird nur verständlich, wenn man annimmt, ein Temperament, stark genug, um mit unfehlbarer Raschheit die unzähligen Schulen und Einflüsse der italienischen Renaissance

---

<sup>6</sup> Eine gute Zusammenstellung von Reproduktionen der meisten hier erwähnten Dante-Illustrationen findet sich in K. Federns trefflichem Dante-Buch.(Leipzig, 1899.) D. Übers

durchdringend zu erfassen, habe naturgemäß ein wenig von der Feinheit des Urteils und der zarten Substanz des Gefühls einbüßen müssen. Schwieriger hingegen ist es, bei einem so bewunderungswürdigen Forscher zu begreifen, wie er diese Illustrationen den Arbeiten des seiner Ansicht nach »graziösen und affektierten« Botticelli vorziehen konnte, obwohl »Doré für seine Aufgabe weniger durch dramatische Kraft geeignet war, noch durch sein Schönheitsgefühl, oder sonst durch irgend etwas, was im strengeren Sinne mit der gewaltigen Seele des Dichters übereingestimmt hätte, als vielmehr durch einen ausgesprochenen Sinn für Hell und Dunkel.« – Noch weniger aber begreift man, wieso er jene Illustrationen gerade darum vorgezogen haben sollte, weil Doré »eine phantastische Welt geschaffen hat, in der die Bewegungen von Dantes handelnden Figuren deutlich werden, weil er das gemeine Verständnis in jene weiten Gebiete einführt, die drangvoll gefüllt sind mit den Schicksalen von Seelen, Religionen und Weltreichen.« Findet nun das Durchschnittspublikum dieses Verständnis bei einem Illustrator, so vermeint es, weil dies seine eigene Auffassung ist, einer genauen Interpretation des Textes gegenüberzustehen, während ihm die Werke von außerordentlichen Geistern als bloße Äußerung von deren eigenen Ideen und Gefühlen erscheinen. Doré und Stradanus, meint er dann, haben uns etwas von der Welt des Dante gegeben, Blake und Botticelli hingegen ihre eigene Welt geschaffen und sie für die des Dante ausgegeben, – als ob die Welt Dantes mehr gewesen wäre, als eine Masse von Sinnbildern, von Form, Farbe und Ton, die Menschengestalt annehmen, sobald sie irgendeinen Geist zu einem starken und romantischen Leben erwecken, das nicht das ihre ist; als ob es nicht unsere eigenen Sorgen wären, unser Zorn, Bedauern und Schrecken und unsere Hoffnung, die zur Mißbilligung und zur Buße aufrütteln,

wenn Dante auf seiner ewigen Pilgerfahrt dahinschreitet; als ob irgendein Dichter, Maler oder Musiker etwas anderes sein könnte, als der Zauberer, der mit einem überzeugenden und zwingenden Ritual edle oder unedle, göttliche oder dämonische Geschöpfe, mit Schuppen bekleidete, oder solche, die angetan sind mit strahlender Gewandung, wie er sich sie zuvor niemals vorzustellen vermochte, heraufbeschwört aus den bodenlosen Abgründen von niemals vorher gesehenen Phantasien, als ob nicht die edelsten Errungenschaften der Kunst gerade darin bestünden, daß der Dichter sich in Dunkelheit hüllt, während er über seine Leser ein Licht verbreitet, gleich einer wilden und schrecklichen Dämmerung.

Wir wollen darum die Zeichnungen zur »Göttlichen Komödie«, in denen das »gewöhnliche Verständnis« vorherrscht, beiseite lassen und nur jene Bilder in Betrachtung ziehen, wo das magische Ritual außerordentliche Gestalten heraufbeschworen hat, in denen das magische Licht über eine Welt geschimmert hat, verschieden von der dantesken Welt unseres eigenen Intellekts in seiner gewöhnlichen und alltäglichen Verfassung, über eine Welt, die schwierig ist und eigenartig. Unter den Serien von Zeichnungen zu Dante, und es gibt deren eine große Anzahl, brauchen einen die meisten nicht einen Augenblick in Anspruch zu nehmen. Von Genelli rührt eine große Menge her, sehr gut hinsichtlich jener »formellen, generalisierenden« Art, wie sie Blake so haßte und die vom geistigen Gesichtspunkt aus lächerlich erscheint. Genelli hat das Inferno in eine gemeine Walpurgisnacht umgewandelt, und einer seiner Schüler, dessen Namen ich aber in den biographischen Wörterbüchern nicht finden kann, offenbar ein Deutscher, hat einer Anzahl kraftloser Zeichnungen einige vorzügliche Tabellen als Vorrede vorausgeschickt, während Stradanus für das »Inferno« eine Serie von Bildern hergestellt hat, mit so vielen, mehr materiellen und

künstlerisch unwesentlichen Qualitäten und in der Konzeption so außerordentlich unbedeutend, daß man annehmen muß, er habe im XVI. Jahrhundert dasselbe Publikum in Aufregung versetzt, wie Doré im neunzehnten.

Obwohl mit mancherlei Vorbehalt, bin ich versucht, Flaxmans Zeichnungen zum »Inferno«, dem »Purgatorio« und dem »Paradiso« nur um wenig über die besten von diesen Zeichnungen zu stellen, denn es macht nicht den Eindruck, als sei er von Dante in Wirklichkeit jemals ergriffen worden, sondern vielmehr in eine formale Manier herabgesunken, die ein Widerschein ist von der lebendigen Art seiner Homer- und Hesiodbilder. Ich glaube, seine Zeichnungen zur »Göttlichen Komödie« werden einmal mit einem gewissen Zeremoniell in jenen unsterblichen Papierkorb geworfen werden, in dem die Zeit, unter vielerlei Seufzern, die Mißgriffe großer Männer begräbt. Vielleicht bin ich im Unrecht, da Flaxman mich auch in seinen besten Werken niemals besonders ergriffen hat und ich kaum hoffen kann, dieser Beschränkung durch meine Lebensgestirne jemals entrinnen zu können. Daß Signorelli nur hie und da wesentlich interessanter erscheint, wie z. B. in der Zeichnung, wo der von Unschuld und Kraft erfüllte Engel von dem Boot herkommt, das so viele Seelen an den Fuß des Berges der Läuterung gebracht hat, kann nur durch den Umstand erklärt werden, daß man ihn zumeist nur aus schlechten Reproduktionen von Fresken kennt, die zur Hälfte durch die Feuchtigkeit zerstört sind. Eine wenig bekannte Serie, gezeichnet von Adolf Stürler, einem Künstler deutscher Abstammung, der in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts in Florenz lebte, ist sehr schwach in der Zeichnung, jedoch von durchaus pathetischer, starker Erfindung und voll von höchst interessanten präraffaelitischen Einzelheiten. Es finden sich da bewundernswürdige und ergreifende Gestalten, die Liebe über

Vernunft gesetzt haben und in der letzten Verlassenheit der Verzweiflung das Urteil des Minos hinnehmen, oder mit tiefster Melancholie den Stufen seines Thrones entgegengehen durch Länder hindurch, wo Eulen und fremdartige Tiere mit der unfruchtbaren Zufriedenheit des Bösen, das weder liebt noch haßt, sich hin und her bewegen, und ein Zerberus, erfüllt von geduldiger Grausamkeit. Allen Zeichnungen von Stürler haftet jedoch die Mattigkeit eines Geistes an, der sein Werk mehr durch eine Aufeinanderfolge von feinen kritischen Wahrnehmungen hervorbringt, als durch die Entschiedenheit und Energie wahrhaft schöpferischer Kraft, und sie sind eher ein sonderbarer Beitrag zur künstlerischen Methodik, als Kraftäußerungen der Phantasie.

Die einzigen Zeichnungen, die mit denen Blakes wetteifern können, sind jene von Botticelli und die Blätter des Giulio Clovio, aber sie stehen zu ihnen eher in einem Gegensatz, denn Blake hat es nicht mehr erlebt, daß sein »Paradiso« über die ersten schwachen Bleistiftstriche und die ersten dünnen Farbentöne hinausgekommen wäre, während Botticelli, wie mir scheint, nur in seinem »Paradies« überlegene Phantasie offenbart und Clovio sich weder am »Inferno« noch am »Purgatorio« jemals überhaupt versucht hat. Die Eingebungen Botticellis und Clovios sind beherrscht von der Welt des Klosters, und sie erreichen vollkommene Freiheit nur, wo sie über die Welt hinausgeschritten oder zu einem edlen Frieden gelangt waren, der nicht von dieser Welt ist.

Blake verfügte nicht über jene meisterliche Beherrschung von Figuren und Draperien wie Botticelli, aber er war imstande, mit den Gestalten des »Inferno« und des »Purgatorio« zu fühlen und in ihrer Szenerie zu schwelgen, wie Botticelli es nicht gekonnt, und er versuchte, sie mit einer geheimnisvollen und geistigen Bedeutsamkeit zu erfüllen, die vielleicht eine Folge seines

mystischen Pantheismus gewesen ist. Die Flammen Botticellis ergreifen einen nicht, und sein Wagen der Beatrice ist nicht der symbolische Wagen der Kirche, der von dem Greifen gezogen, halb Adler, halb Löwe, von der zwiefachen Natur Christi ist: er ist nichts als ein Bruchstück von einem mittelalterlichen Schauspiel, gemalt mit bloß technischer Inspiration. Clovio, der Illuminator von Meßbüchern, hat versucht, mit seiner nur allzu leichten Hand, wie in einem kleinen Spiegel aufgefangen, ein Paradies heiterer Atmosphäre zu schaffen, einen Himmel von Geselligkeit, Demut und Niedlichkeit, einen Himmel für Frauen und Mönche, aber man kann sich nicht vorstellen, daß er von dem Symbolismus von Vogel und Tier, Baum und Gebirge oder von Flamme und Finsternis so tief ergriffen worden, wie die moderne Welt es ist. Was dagegen Blake zu dem einzig durchaus geeigneten Illustrator des »Inferno« und des »Purgatorio« gemacht hat, war sein tiefes Verständnis für alle Kreaturen und Dinge, sein tiefes Mitgefühl mit den leidenschaftlicherfüllten und verlorenen Seelen, das in solch äußerster Stärke nur durch seine Auflehnung gegen die Gesetze körperlicher und leiblicher Vernunft ermöglicht worden ist. In der heiteren und hinreißenden Leere von Dantes Paradies konnte er keine Symbole finden, sondern nur einige abstrakte Embleme, er hatte keine Neigung zum Abstrakten, und hätte dabei mit der Draperie und den Gesten der Beatrice und des Virgil weniger Erfolg gehabt als Botticelli, weniger sogar als Clovio.

## Das keltische Element in der Literatur

1897

(Essay)

### I

In seiner »Dichtkunst der keltischen Rassen« beschreibt Ernest Renan, was er für die Charakteristik des Keltischen hält. Ich wiederhole die wohlbekanntesten Sätze: »Keine Rasse hat auf so intime Art mit der niederen Schöpfung verkehrt oder dieser ein so großes Ausmaß sittlichen Lebens zugeschrieben, wie die keltische.« Die keltische Rasse hatte »einen realistischen Naturalismus, eine Liebe zur Natur um ihrer selbst willen, ein lebendiges Gefühl für ihre Magie, vermischt mit der Melancholie, wie sie den Menschen befällt, der ihr von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht und sie zu hören vermeint, wie sie sich ihm über seine Herkunft und seine Bestimmung offenbart.« »Sie hat sich erschöpft, da sie Träume für Wirklichkeiten nahm«, und »verglichen mit der klassischen Phantasie ist die der Kelten tatsächlich die Unendlichkeit im Vergleich zur Endlichkeit.« Ihre Geschichte ist eine lange Klage. Sie ruft die Erinnerung an ihre Verbannungen, an ihre »Flucht über die Meere« wach. »Wenn sie auch manchmal glücklich zu sein scheint, so zögert dennoch die Träne nicht, hinter dem Lächeln hervorzuglitzern. Ihre Freudengesänge enden in Elegien, und es gibt nichts, was der entzückenden Traurigkeit ihrer Volkslieder gleichkäme.« Matthew Arnold hat in seinem »Studium der keltischen Literatur« diese Leidenschaft für die Natur, diesen Reichtum der Phantasie, diese Schwermut gleichfalls als die Charakteristik des Keltischen angesehen, ja er ist noch des Näheren darauf eingegangen. Die

Leidenschaft für die Natur entspringt bei den Kelten in fast noch höherem Ausmaße ihrem Sinn für das »Geheimnisvolle«, als ihrem »Schönheitsgefühl«, sie fügt zur Natur »Zauber und Magie« hinzu, und die Phantasie und Melancholie der Kelten sind in gleicher Weise eine »leidenschaftliche, ungestüme und unzählbare Auflehnung gegen die Herrschaft der Tatsachen.« Der Kelte ist nicht schwermütig wie Faust oder Werther, aus einem durchaus bestimmten Grunde, sondern zufolge eines gewissen Etwas in ihm, das »unberechenbar, trotzig und titanisch« ist. Wie wohlbekannt sind diese Sätze, mehr sogar als die Renans, und wie bekannt sind die Stellen, in Prosa sowohl wie in Versen, worin Arnold zu beweisen sucht, daß, wo immer die englische Literatur jene in diesen Sätzen charakterisierten Qualitäten aufweist, sie ihr immer aus keltischen Quellen zugeflossen sind. Obwohl ich nicht glaube, irgendeiner von uns, die wir über Irland schreiben, habe je seine Argumente auf diese Sätze gegründet, so ist es doch gut, daß wir sie ein wenig ins Auge fassen und nachsehen, inwieweit sie uns vorteilhaft oder verderblich sind. Wenn wir dies nicht tun, laufen wir Gefahr, daß wir eines Tages einer fixen Idee zum Opfer fallen und daß der Feind unseren Rosengarten ausrodet und an seiner Stelle Kohl pflanzt. Vielleicht müssen wir die Schlußfolgerungen Renans und Arnolds noch einmal ein wenig auseinandersetzen.

## II

Einst glaubten alle Völker in der ganzen Welt, Bäume seien göttlich und könnten eine menschliche oder irgendeine groteske Gestalt annehmen und mit den Geistern tanzen; das Reh und die Raben, die Füchse, Wölfe und Bären, Wolken und Tümpel und fast alle Dinge unter der Sonne und dem Mond, ja nicht minder auch Sonne und Mond selber, seien göttlich und verwandelbar. Im



Regenbogen sahen sie den noch gekrümmten Bogen eines Gottes, den dieser in seiner Nachlässigkeit weggeworfen. Im Donner hörten sie den Klang seines angeschlagenen Wasserkruges oder das Dröhnen von seinen Wagenrädern. Und wenn plötzlich ein Schwarm wilder Enten oder Krähen über ihre Köpfe hinwegzog, dachten sie, sie sähen die Toten ihrer Ruhestätte entgegeneilen, während sie bei geringfügigen Dingen von so großen Geheimnissen träumten, daß sie glaubten, ein Winken mit der Hand oder mit einem geheiligten Zweig genüge, um weit entfernte Herzen zu betrüben oder den Mond in Finsternis einzuhüllen. Die alten Literaturen sind voll von diesen oder ähnlichen Phantasien, und alle die Dichter jener Rassen, denen diese Art, die Dinge zu sehen, nicht verloren gegangen, konnten, dem Dichter der »Kalewala« gleich, von sich sagen: »Ich habe meine Lieder von der Musik vieler Vögel und von der Musik vieler Gewässer gelernt.« In der »Kalewala« beweint eine Mutter ihre Tochter, die ertrunken war, da sie einem alten Freier entflohen, und so weint sie, bis ihre Tränen zu drei Flüssen werden, die drei Felsen auswerfen mit drei Birkenbäumen darauf; in denen sitzen die Kuckucke und singen, der eine: »Lieb, lieb«, der andere: »Freier, Freier«, der dritte: »Tröstung, Tröstung«. Und die Dichter der »Saga« haben das Eichkätzchen an der heiligen Esche Worte des Hasses von dem Adler zu dem Wurme und von dem Wurme zum Adler hinauf und hinunter tragen lassen; trotzdem war ihnen weniger von der alten Art und Weise zu eigen, als den Dichtern der »Kalewala«, denn sie lebten in einer gedrängteren und komplizierteren Welt und hatten das begriffliche Denken erlernt, das die Menschen von der sichtbaren Schönheit weglockt, und es ist ihnen vielleicht jene Art leidenschaftlicher Betrachtung verloren gegangen, wie sie die Menschen bis jenseits der Grenze der Verzückerung bringt und bewirkt, daß die Bäume und die Tiere und die toten Dinge mit

menschlichen Stimmen reden. Die alten Iren und Waliser hatten trotz ihrer im Verhältnis zu den Dichtern der »Kalewala« geringeren altertümlichen Art immerhin noch mehr davon, als die Sänger der »Saga«, und das ist es, was die Beispiele auszeichnet, die Matthew Arnold von ihrer »Natürlichen Magie« anführt und von ihrem mehr auf das »Geheimnisvolle«, als auf »die Schönheit der Natur« gerichteten Sinne. Zur Zeit, da Matthew Arnold schrieb, war es nicht leicht, so viel von den Volksliedern und dem Volksglauben zu wissen, wie es uns heute möglich ist, und ich glaube nicht, daß er begriffen hat, wie unsere »natürliche Magie« nichts ist, als die alte Weltreligion, jene alte Anbetung der Natur und die geängstigte Ekstase von ihr, jene Gewißheit, die sie dem menschlichen Denken eingepflanzt hatte, daß alle schönen Orte von Geisterscharen bevölkert seien. Die alte Religion zeigt sich in jener Stelle der Mabinogion, wo von der Schöpfung von »Blumenblick« die Rede ist. Gwydion und Math erzeugten sie »durch Zaubersprüche und Täuschungen aus Blumen«. Sie nahmen die Blüten der Eiche und die Blüten des Ginsters und die Blüten vom Mädesüß und machten daraus eine Jungfrau, die schönste und anmutigste, so je ein Mensch gesehen, und sie taufte sie und nannten sie »Blumenblick«. Auch findet man die alte Religion in der nicht weniger schönen Stelle von dem brennenden Baum. Diese verdankt ihre Schönheit zur Hälfte dem Umstande, daß sie eine Phantasie von Blättern erwecket, so lebendig und schön, daß sie unmöglich einem weniger lebendigen und schönen Gegenstand angehören könnten, als einer Flamme: »Sie sahen einen großen Baum am Ufer des Flusses, von dem die eine Hälfte von der Wurzel bis zum Gipfel in Flammen stand, während die andere grün war und voller Blätter.«

Ganz zweifellos aber begegnet man dieser Religion in den Stellen aus englischen Dichtern, die er anführt, um einen keltischen

Einfluß auf die englische Literatur nachzuweisen. Ferner in Keats »Magischen Fenstern, die sich nach dem Schaum gefahrvoller Meere in einsamen Feenreichen öffnen«, in seinen »Wassern, bei ihrem priesterlichen Geschäft sich bewegend, um ringsher die irdische Menschenküste reinzuwaschen«, in Shakespeares »Estrich des Himmels«, »eingelegt mit Patenen von hellem Gold«, und in seiner »Dido«, wie sie an den Gestaden der wilden See steht, einen Weidenast in der Hand, den sie nach dem Ritual eines alten Dienstes der Natur und der Naturgeister schwenkt, ihrem Schatz zuzuwinken, »er solle nach Karthago zurückkehren«. Und seine anderen Beispiele atmen das Entzücken und das Wunderbare, wie ergebene Verehrer es an den Wohnstätten ihrer Gottheiten empfinden. Ist nicht ein solches Entzücken und Wunderbares in der Beschreibung Olwens in dem Mabinogion: »Gelber war ihr Haar als die Blüte des Ginsters, ihre Haut weißer als der Schaum auf der Welle, und ihre Hände und ihre Finger schöner als die Blüte des Windröschens mitten im Gischt der Wiesenquellen.« Und ist nicht auch solches Entzücken und Wunder in den Worten:

»Treffen wir uns am Berg, im Tal, in Wald oder Wiese,  
An gepflastertem Quell oder schilfigem Bach,  
Oder am flachen Gestade des Meeres?«

Hätten die Menschen niemals davon geträumt, daß schöne Frauen aus Blumen entstehen, oder aus Brunnen auf der Wiese oder aus gepflasterten Quellen emporsteigen können, dann wäre keines von diesen Worten je geschrieben worden. Sicherlich würden die Naturschilderungen, die, wie Matthew Arnold sich ausdrückt, in der »getreuen Art« oder in der »Art der Griechen« gemacht waren, nichts verloren haben, wenn alle Wiesenbrunnen oder alle gepflasterten Quellen Wiesenbrunnen und gepflasterte Quellen geblieben wären und sonst nichts.

Als Keats in »griechischer Art«, wo Leichtigkeit und Heiterkeit mit Natürlichkeit vereint sind, die Zeilen schrieb:

»Welch kleine Stadt am Fluß oder Seestrand  
Oder Hügel, bebaut mit ruhiger Festung  
Ist so bar alles Volks diesen heiligen Morgen«;

als Shakespeare in griechischer Art schrieb:

»Ich weiß eine Bank, voll Thymian schön,  
Wo Primeln und nickende Veilchen stehn«;

als Virgil in griechischer Art schrieb:

»Muscosi fontes et somno mollior herba,  
und

»Pallentes violas et summa papavera carpens  
Narcissum et florem jungit bene olentis anethi«,

da blickten sie in die Natur ohne Ekstase zwar, aber mit der Liebe, die ein Mensch für den Garten empfindet, darin er täglich lustwandelt und wo er glücklichen Gedanken nachgegangen war. Sie blickten in die Natur, so wie die Modernen sie sehen, in der Art von Menschen, zwar dichterisch veranlagt, aber mehr füreinander interessiert als für eine Natur, die aufgehört hat bloß freundlich und angenehm zu sein, sie sahen sie, wie Leute sie sehen, die den alten Glauben vergessen haben.

### III

Menschen, die einer Welt angehörten, darin alles fließend und wechselnd war und wo jedes Ding sich in ein anderes verwandeln konnte, Menschen, die unter großen Gottheiten gelebt, deren Leidenschaften in dem flammenden Sonnenuntergang waren, im Donner und im Gewitterschauer, die hatten nicht unsere Ideen von Maß und Gewicht. Sie verehrten die Natur und ihren Überfluß, und als höchstes Ritual scheinen sie jenen lärmenden Tanz auf den Bergen oder in den Tiefen der Wälder gehabt zu haben, wo eine unirdische Ekstase die Tänzer befahl, bis sie den Göttern oder den

göttlichen Tieren zu gleichen schienen und fühlten, wie ihre Seele den Mond überragte, und bis sie, wie manche glauben, als die ersten in dieser Welt das gesegnete Land der Götter und der seligen Geister erblickten. Sie hatten phantastische Leidenschaften, weil sie nicht innerhalb unserer geradlinigen Grenzen lebten, sie waren dem alten Chaos, den menschlichen Begierden näher und hatten unsterbliche Vorbilder um sich herum. Der Hase, der im Tau vorüberlief, mag auf seinen Hinterbeinen gesessen haben, als der erste Mensch geschaffen wurde, und die armselige Binse unter ihren Füßen ist vielleicht eine unter den Sternen lachende Göttin gewesen, und mit nur wenig Magie, einem geringfügigen Winken der Hand, einem Murmeln von ihren Lippen konnten sie ebenfalls zum Hasen werden oder zur Binse, und konnten unsterbliche Liebe und unsterblichen Haß erwerben.

Alle Volksdichtung und alle Literatur, die Überlieferungen des Volkes festhält, schwelgt in grenzenlosen und unvergänglichen Dingen. Die »Kalewala« ergeht sich in den siebenhundert Jahren, die Luonaton in den Tiefen des Meeres mit Wäinämöinen im Leibe umherwandert, und der mohammedanische König, der im Rolandslied über die Größe Karls des Großen grübelt, wiederholt in einem fort die Worte: »Er ist dreihundert Jahre alt, wann wird er der Kriege überdrüssig werden?« Cuchulain im irischen Märchen hatte eine Leidenschaft zu siegen, und er besiegte alle Menschen und starb streitend auf den Wogen, weil diese allein die Kraft hatten, ihn zu besiegen. Der Liebende in dem irischen Volkslied fordert seine Geliebte auf, mit ihm in die Wälder zu gehen und dem springenden Lachs in den Flüssen zuzusehen und den Kuckuck rufen zu hören, weil im Herzen der Wälder der Tod sie niemals finden würde. Oisín, der gerade von seinen dreihundert Jahren im Elfenreich hergekommen und von der Liebe, die im Elfenreich herrscht, bittet

den heiligen Patrick, eine Zeitlang seine Gebete zu unterbrechen und dem Gesang der Amsel zu lauschen, denn es sei jene Amsel von Darrycarn, die Finn vor dreihundert Jahren aus Norwegen gebracht und deren Nest er mit eigener Hand auf den Eichenbaum gesetzt. Sicherlich, wenn man weit genug in die Wälder hineingeht, wird man drinnen nicht alles finden, was man sucht? Wer kann sagen, wieviel Jahrhunderte lang die Waldvögel schon gesungen haben?

Tatsächlich hat alle Volksdichtung eine Leidenschaftlichkeit, wie ihresgleichen in der modernen Literatur, Musik und Kunst nicht zu finden ist, ausgenommen etwa dort, wo diese auf irgendeinem geraden oder krummen Weg aus alten Zeiten auf uns gekommen ist. Im alten Irland wurde die Liebe als eine tödliche Krankheit angesehen, und es gibt in den »Gesängen von Connacht« ein Liebesgedicht, das wie ein Todesschrei klingt: »Mein Lieb, oh, sie ist mein Lieb, das Weib, das mich ganz vernichten möchte, ich lieb sie mehr, weil sie mich krank macht, als das Weib, das mich gesund machen könnte. Sie ist mein Hort, oh! sie ist mein Hort, das Weib mit den grauen Augen ... ein Weib, das die Hand nicht unter mein Haupt legen möchte ... Sie ist mein Lieb, oh! sie ist mein Lieb, das Weib, das keine Kraft in mir zurückgelassen, ein Weib, das mir keinen Seufzer nachsenden, ein Weib, das keinen Stein auf mein Grab setzen wollte ... Sie ist meine geheime Liebe, oh! sie ist meine geheime Liebe. Ein Weib, das mir nichts sagt ... ein Weib, das sich meiner nicht erinnert, wenn ich weg bin ... Sie ist meine Wahl, oh! sie ist meine Wahl, das Weib, das mit mir nicht in Frieden leben könnte ... sie ist meine Sehnsucht, oh! sie ist meine Sehnsucht: ein Weib, mir am teuersten unter der Sonne, ein Weib, das mich nicht ansehen würde, wenn ich neben ihr säße. Sie ist es, die mein Herz zerstört hat und die auf immer einen Seufzer in mir zurückgelassen!«

Ein anderer Gesang endet mit den Worten: »Der Fischgeier soll in starker Flut sein, die Berge sollen niedergerissen werden, die See soll voll roter Wogen sein, Blut soll vergossen werden, und jedes Bergtal und jedes Moor soll hoch oben am Himmel sein, ehe du, meine kleine schwarze Rose, vergehst.«

Auch vermögen die alten Irländer ihren Haß keineswegs abzuwägen oder abzumessen. Die Amme des O'Sullivan Bere im Volkslied betet, das Bett seines Verräters möge für immer zum rotglühenden Herd der Hölle werden, und ein irischer Dichter aus der Elisabethanischen Zeit ruft: »Drei Dinge warten auf meinen Tod: der Teufel, der auf meine Seele wartet und sich nicht um meinen Leib und mein Geld kümmert; die Würmer, die auf meinen Leib warten und sich weder um meine Seele, noch um mein Geld kümmern; und meine Kinder, die auf mein Geld warten und sich nicht um meinen Leib und nicht um meine Seele kümmern. O Christus, häng sie alle drei in derselben Schlinge!«

Solche Liebe und solcher Haß suchen kein irdisches Objekt, sondern nur ihre eigene Unendlichkeit, und solche Liebe und solcher Haß werden gern zur Liebe und zum Haß des Gedankens. Bald kann es geschehen, daß der Liebende, der so leidenschaftlich liebt, seine Geliebte besingt, wie in dem Gedicht von »A. E.«:<sup>7</sup> »Eine unermeßliche Begierde erwacht und schwillt an, bis ich deiner vergesse.«

Wenn ein alter irischer Dichter sagt, die Irländer seien um ihrer vielen Liebe berühmt, und wenn dagegen ein Sprichwort, das einer meiner Freunde im schottischen Hochland gehört hat, von der Liebesarmut der Irländer spricht, so mögen beide nur dasselbe meinen; denn ist die Leidenschaft nur stark genug, dann führt sie in

---

<sup>7</sup> Anm. d. Übers.: »A. E.« ist das Pseudonym des W. B. Yeats befreundeten irischen Dichters George Russel, dem dieser sein Buch »The Secret Rose« gewidmet hatte.

ein Land, wo es viele Klöster gibt. Wer mit einem zu guten Herzen haßt, gelangt gleichfalls dahin, nur die Idee zu hassen; und ich glaube, von diesem Idealismus von Haß und Liebe kommt eine gewisse Kraft her, Dinge zu sagen und zu vergessen, insbesondere aber eine Kraft, politische Dinge zu sagen oder zu vergessen, die andere nicht sagen und nicht vergessen. Die alten Landleute und Hirten waren voll der Liebe und des Hasses, und sie machten ihre Freunde zu Göttern und ihre Feinde zu den Feinden der Götter, und alle, die an ihren Überlieferungen festhalten, verfahren nicht weniger mythologisch.

Von jenem »Verkennen der Träume«, die vielleicht Wesenheiten sind, und davon, daß sie für Realitäten genommen wurden, während sie vielleicht Zufälligkeiten sind, von jenem »leidenschaftlich lärmenden Rückschlag gegen den Despotismus der Tatsachen« kommt möglicherweise die Melancholie her, die alle alten Völker in Erzählungen schwelgen läßt, deren Ende Tod und Sterben sind, so wie die Modernen sich an Geschichten mit den Hochzeitsglocken am Ende erfreuen, und sie war schuld daran, daß die Völker des Altertums, die, den alten Iren gleich, eine mehr lyrische als dramatische Natur hatten, sich an wilden und schönen Klageliedern berauschten. Das Leben war so sehr niedergedrückt von der Leerheit der großen Wälder, von dem Geheimnis, das alle Dinge umgab, der Größe seiner Begierden und – wie ich glaube – von der Einsamkeit der vielen Schönheit, es erschien so gering, so gebrechlich und kurz, daß nichts in der Erinnerung süßer sein konnte, als eine Erzählung, die in Tod und Scheiden und schließlich in ein wildes schönes Klagelied ausklang. Die Menschen trauerten nicht etwa darum bloß, weil vielleicht eine Geliebte einen andern genommen oder weil Erfahrung Bitternis im Munde zurückgelassen, denn solche Trauer glaubt, das Leben könnte glücklich sein, wenn es



nur anders wäre, und bleibt darum nichtsdestoweniger doch Trauer; sondern weil sie geboren waren und sterben müssen, ohne daß ihr großer Durst gestillt worden wäre. Und so kommt es, daß alle die erhabenen, gramgefüllten Gestalten der Literatur, Cassandra, Helena, Deirdre, Lear und Tristan, von den Legenden herkommen und tatsächlich nichts anderes sind, als Abbilder von den primitiven Phantasien, die in dem kleinen Spiegel moderner und klassischer Phantasie sich abgebildet hatten. Dies ist jene »Melancholie, die den Menschen befällt, der von Angesicht zu Angesicht der Natur gegenübersteht und wähnt, sie unterhalte sich mit ihm über die Traurigkeit von Geburt und Tod«; und was kann diese anderes tun, als ihm »seine Verbannungen, seine Flucht über die Meere« in Erinnerung zu bringen, um so die stets weiterglimmende Asche zu schüren?

Keinerlei gälische Dichtung ist in den gälisch sprechenden Gegenden so beliebt wie die Klagelieder des Oisín, der, alt und elend, der Genossen und der Liebe aus seiner Jugendzeit gedenkt und der dreihundert Jahre, die er im Elfenreich verbracht und seiner Elfenliebschaft; alle Träume, wie sie im Sturmwind der Zeit dahinschwanden, klagend aus diesem Klagelied: »Lang sind die Wolken über mir heut nacht; die gestrige Nacht war eine lange Nacht für mich; obwohl ich diesen Tag lang finde, war gestern noch länger. Jeder Tag, der zu mir kommt, ist lang ... Keiner in dieser großen Welt ist wie ich – ein armer alter Mann, der Steine schleppt. Lang sind die Wolken über mir heut nacht. Ich bin der Letzte von den Fianna, der Große Oisín, Sohn des Finn, der dem Klang der Glocken lauscht. Lang sind die Wolken über mir heut nacht.« Matthew Arnold zitiert die Klagelieder des Leyrachs Hen als einen Typus keltischer Melancholie, aber ich möchte sie eher einen Typus primitiver Schwermut nennen: »O meine Krücke, ist es nicht Herbst, wenn das

Farnkraut rot ist und die Wasserschwertlilie gelb? ... Siehe, wie das Alter mich zum besten hält, vom Haar auf meinem Haupte und von meinen Zähnen angefangen, bis zu den Augen, in die einst die Frauen sich verliebt hatten. Vier Dinge, die ich mein Lebtag am meisten gehaßt, sie haben sich ganz auf mich geworfen: Husten, Alter, Krankheit und Sorge. Ich bin alt, ich bin einsam, Schönheit und Wärme sind von mir gewichen, der Ehrensitz ist nicht mehr mein eigen, ich bin elend, über meine Krücke bin ich gebeugt. Wie böse ist das Los, das Leyrach zugeteilt worden, und die Nacht, da er geboren ward! Gram ohne Ende und keine Erleichterung seiner Bürde!«

Ein Dichter aus der Elisabethanischen Zeit beschreibt übermäßige Sorge, indem er sie »das Irische Weinen« nennt, und ich glaube, Oisín und Leyrach Hen sind sogar uns modernen Irländern ein wenig näher als den meisten anderen Menschen. Das ist der Grund von der Schwermut unserer Dichtung und eines großen Teiles von unserem Denken. In der wundervollen Prosa, die er zuerst in gälischer Sprache niederschreibt, sagt Dr. Heyde: »Derselbe Mensch, der heute tanzt, sich herumtummelt, trinkt und schreit, wird morgen Selbstgespräche mit sich führen, schwerfällig, krank und traurig in seiner eigenen einsamen kleinen Hütte sitzen und über begrabene Hoffnungen, über ein verlorenes Leben, über die Eitelkeit dieser Welt und das Herannahen des Todes wehklagen.«

#### IV

Matthew Arnold wirft die Frage auf, wieviel vom Kelten man sich im idealen Menschen von Genie vorzustellen habe. Ich möchte vorziehen zu fragen, wieviel vom alten Jäger und Fischer und von jenem ekstatischen Tänzer auf den Bergen und in den Wäldern man sich im idealen Genie zu denken habe. Sicherlich sind ein Durst nach unbändiger Aufregung und eine wilde Trauer in dieser Welt

beschwerliche Dinge, und sie machen das Leben keineswegs leichter oder ordentlicher, aber es könnte sein, daß die Künste auf das Leben jenseits der Welt gegründet sind und daß sie unsere Not in die Ohren hineinschreien müssen, bis diese Welt aufgezehrt und zur Vision geworden ist. Sicherlich ist, wie Samuel Palmer geschrieben hat, »Übermaß der lebensspendende Geist der höchsten Kunst, und wir müssen stets bestrebt sein, den Überfluß noch reichlich übermäßiger zu machen.« Matthew Arnold hat gesagt, wenn man ihn fragen würde, »woher das englische Wesen seinen Zug zur Schwermut und zur natürlichen Magie erhalten habe«, würde er ohne viel Zaudern antworten, »es verdanke viel von dieser Traurigkeit einer keltischen Quelle, und daß ganz zweifellos alle seine natürliche Magie aus einer keltischen Wurzel stammt.«

Ich möchte dies anders ausdrücken und sagen, daß die Literatur doch zu einer bloßen Chronik von Tatsachen, leidenschaftslosen Phantasien und Betrachtungen zusammenschrumpft, wenn sie nicht unablässig mit den Leidenschaften und dem Glauben alter Zeiten bewässert wird, und daß von all den Quellen der Leidenschaft und der alten Religionen in Europa, der slawischen, finnischen, skandinavischen und der keltischen, allein die keltische jahrhundertlang dem Hauptstrom der europäischen Literatur nahe gewesen ist. Immer wieder hat sie den »belebenden Geist des Übermaßes« in die europäische Kunst hineingetragen. Ernest Renan hat gezeigt, wie dem europäischen Denken neue Symbole der schwersten Buße aus jenen Visionen vom Fegefeuer zugeflossen sind, die die Pilger von Lough Derg gesehen; und wie es allein schon durch jenes aus einem hohlen Baumstamm gezimmerte Boot bewiesen wird, das die Pilger zur heiligen Insel hinüberfuhr, sind dies einstens Gesichte von der heidnischen Unterwelt gewesen. Diese Symbole haben aber einen so großen

Einfluß ausgeübt, daß Renan zu dem Schlusse kommt, es könne »nicht einen Augenblick zweifelhaft sein, daß zu der Anzahl von dichterischen Vorwürfen, die Europa dem keltischen Genius verdankt, auch das Grundgerüst der ›Göttlichen Komödie‹ zu zählen sei.«

Etwas später dann haben die Legenden von König Arthur und seiner Tafelrunde und vom Heiligen Gral, vermutlich einst der »Cauldron«<sup>8</sup> einer irischen Gottheit, die Literatur von Europa beherrscht, und es ist nicht unmöglich, daß sie, zufolge ihres Einflusses auf den Geist der Ritterlichkeit und der Romantik, in einem gewissen Sinne geradezu auf die Wurzeln des Gefühlslebens der Menschheit eingewirkt haben. Später dann hat Shakespeare seine Mab und wohl auch seinen Puck, und wer weiß wieviel anderes aus seinem Elfenreich, in der keltischen Legende vorgefunden, während am Beginn unserer Tage die Legenden des schottischen Hochlandes und die Erregbarkeit des Hochländers Walter Scott eine so große Meisterschaft über alles Romantische verliehen, daß sie die Romantik selber zu sein scheinen.

Gegenwärtig hat die skandinavische Tradition infolge der künstlerischen Phantasie Richard Wagners, des Dichters William Morris und des frühen und, wie ich glaube, größeren Ibsen eine neue Romantik geschaffen, die im Gefolge von Wagners künstlerischen Schöpfungen die beinahe leidenschaftlichste Komponente der modernen Kunst geworden ist. Es gibt tatsächlich nur noch ein einziges Element von gleicher Leidenschaftlichkeit, und das sind die noch immer unverblaßten Legenden von König Arthur und dem Heiligen Gral, jetzt aber ist eine neue, und ich glaube viel reichere Quelle von Legenden eröffnet worden als je zuvor in Europa,

---

<sup>8</sup> Anm. d. Übers.: »Cauldron = Zauberkessel« der alten Kelten.

nämlich die der gälischen Sagen, wie z. B. die Geschichte von Deirdre, der einzigen unter den Frauen, die die Männer toll gemacht und zugleich die weiße Flamme und die rote Flamme gewesen, Weisheit und Lieblichkeit; dann die Legende von den Söhnen des Tuireann, mit ihren unverständlichen Geheimnissen, die, wie mir scheint, ein frühes Suchen nach dem Gral ist; dann das Märchen von den vier Kindern, die in vier Schwäne verwandelt worden und ihre Klagerufe über vielerlei Gewässer ausstoßen; die Geschichte von der Liebe des Cuchulain zu einer unsterblichen Göttin und von seiner schließlichen Heimkehr zu einem sterblichen Weibe; die Erzählung von den vielen Kämpfen, die er an der Furt mit jenem lieben Freunde gehabt, den er noch vor dem Kampf geküßt und über dessen Leichnam er weint, da er ihn erschlagen; dann der Bericht von seinem Tod und den Klagegesängen des Emer; die Geschichte von der Flucht Grainnes mit Diarnuid, die seltsamste Geschichte von der Unbeständigkeit der Weiber; und schließlich die Erzählung von Oisins Ankunft aus dem Elfenreiche, seinen Erinnerungen und seinen Klagen. Die keltische Bewegung, wie ich sie verstehe, ist hauptsächlich die Erschließung dieses Quells, und niemand kann sagen, von wie großer Bedeutung dieser für die kommenden Zeiten sein wird, denn jede neue Quelle von Legenden ist ein neuer Rausch für die Phantasie der Welt. Sie kommt zu einer Zeit, da die Einbildungskraft Aller jenes Rausches ebenso bedürftig ist, wie damals, als die Erzählungen von König Arthur und vom Gral zuerst auftauchten.

Die Reaktion gegen den Rationalismus des 18. Jahrhunderts hat sich mit einer Auflehnung gegen den Materialismus des 19. Jahrhunderts verbunden und die Bewegung des Symbolismus, die in Deutschland mit Richard Wagner, in England bei den Präraffaeliten und in Frankreich mit Villiers De l'Isle, Adam, Mallarmé und

Maeterlinck ihre Vollendung erreicht hatte und die Phantasie Ibsens und D'Annunzios aufgeregt hat, sie ist sicherlich die einzige Bewegung, die uns etwas Neues zu sagen hat. Die Künste sind religiös geworden, weil sie über ihrer eigenen Intensität gebrütet hatten, und suchen, wie Verhaeren, glaube ich, gesagt hat, ein heiliges Buch zu schaffen. Sie müssen sich, wie es mit religiösen Gedanken immer der Fall war, durch Legenden aussprechen; so reden die slawischen und die finnischen Sagen von seltsamen Wäldern und Meeren, und so hat sich der skandinavischen Legenden ein großer Meister bemächtigt, und auch sie berichten von seltsamen Wäldern und Meeren; und von den Sagen von Wales haben fast ebensoviele Meister Besitz ergriffen wie von den griechischen, während die irischen Erzählungen sich innerhalb bekannter Wälder und Meere abspielen und so viel von einer neuartigen Schönheit an sich haben, daß sie dem kommenden Jahrhundert wohl seine denkwürdigsten Symbole geben dürften.

Ich hätte diesen Essay mit viel größerer Präzision schreiben können und würde meine Ansichten viel besser auszusprechen vermocht haben, wenn ich gewartet hätte, bis Lady Gregory ihr Legendenbuch »Cuchulain of Muirthemne« beendet hatte, ein Buch, das neben »Morte d'Arthur« und den »Mabinogion« zu stellen ist.

## Zum Psalter sprechen

1902

(Essay)

### I

Ich bin mir immer bewußt gewesen, daß es am Gesang etwas gab, was mir mißfiel, und ich hasse Druck und Papier von Natur aus; jetzt aber weiß ich endlich warum, denn ich habe etwas Besseres gefunden. Ich habe soeben ein Gedicht rezitieren hören, mit einem so feinen Gefühl für seinen Rhythmus und einer so vollkommenen Würdigung seines Sinnes, daß ich, wäre ich weise und könnte ich einige Leute überreden, diese Kunst zu erlernen, niemals wieder ein Buch mit Versen öffnen würde. Eine Freundin, die mich vor einigen Minuten verlassen war dagesessen, ein herrliches Saiteninstrument auf ihren Knien, ihre Finger glitten über die Saiten, und dazu rezitierte sie mir Verse aus Shelleys »Skylark«, Sir Ectors Klage über den toten Lancelot aus »Morte d'Arthur«, und einige meiner eigenen Dichtungen. Wo immer der Rhythmus am feinsten war oder die Erregung am meisten ekstatisch, da war auch die Schönheit ihrer Kunst am größten, und dennoch, obgleich sie manchmal ihre Stimme zu einer schwachen Melodie erhob, war es niemals Gesang, wie wir heutzutage singen, nie war es mehr als ein einfaches Sprechen. Eine einzige gesungene Note, ein Wort, gesungen wie in den Kirchen gesungen wird, würde alles verdorben haben. Es war auch nicht Deklamation, denn sie sprach zu einer Art Noten, die so bestimmt waren wie Gesangsnoten, und dabei gebrauchte sie das Instrument, das mit schwachem und süßem Ton zu den gesprochenen Lauten murmelte und ihr so die wechselnden Noten angab. Andere würden

möglicherweise alle diese Wirkungen auch hervorgebracht haben, nur jene nicht, die von ihrer eigenen wundervollen Stimme ausgingen, die sie berühmt gemacht hätte, wenn die einzige Kunst, durch die der Sprechstimme Gelegenheit zu ihren vollkommenen Wirkungen geboten wird, unter uns so wohlbekannt wäre, wie es einst in einer fernen Vergangenheit der Fall gewesen.

## II

Seit meiner Knabenzeit habe ich mich immer darnach geseht, Gedichte zur Harfe sprechen zu hören, so wie ich mir dachte, daß Homer die seinigen gesprochen, denn es ist nicht das Natürliche, daß man sich an einer Kunst erfreut, nur wenn man allein ist. Immer hat, wer einen schönen Vers gefunden, das Bedürfnis, ihn jemandem vorzulesen, und es würde viel weniger Mühe machen und viel genußreicher sein, könnten wir alle lauschen, der Freund dem Freund, Geliebtes dem Geliebten. Bilder pflegten vor mir aufzusteigen, wie sie sicherlich jedem für die Dichtkunst Begeisterten erschienen sind, Bilder von Menschen mit wilden Augen, die in Harmonie zu murmelnden Saiten sprachen, während die Zuhörerschaft in vielfarbigen Kleidern lauschte, stille hielt und entzückt war. Wann immer ich jemand von meiner Sehnsucht sprach, wurde mir gesagt, ich solle für Musik schreiben, aber wenn ich dann irgend etwas gesungen hörte, waren es nicht die Worte, die ich hörte, oder wenn ich sie hörte, war ihre natürliche Aussprache und ihre natürliche Musik geändert oder untergegangen in einer anderen Musik, die ich nicht verstand. Was für einen Sinn hatte es, ein Liebeslied zu schreiben, wenn der Sänger Liebe »Li-i-i-i-i-ie-be« aussprach, oder selbst wenn er »Liebe« aussprach, aber dem Worte nicht seine genau richtige Stellung und sein Gewicht im Rhythmus gab? Wie jeder andere Dichter, sprach ich Verse, als ich sie erfand, in



einer Art von Kirchengesang, und manchmal, wenn ich allein auf einer Landstraße dahinging, sprach ich sie mit lauter psalmodierender Stimme; und ich habe das Gefühl, ich würde sie auf diese Art auch anderen Leuten vorsprechen, wenn ich den Mut dazu fände. Eines Tages ging ich durch eine Straße von Dublin mit jenem Seher, über den ich in meinem Buche »Im keltischen Dämmerlicht« berichtet habe, und dieser begann nun seine Verse laut herauszusprechen, ganz in dem sicheren Vertrauen jener, die das innere Licht haben. Es war ihm ganz gleichgültig, daß die Leute stehenblieben und ihn sogar von jenseits der Straße her ansahen, er ließ ein Gedicht auf das andere folgen. Gleich mir verstand er nichts von Musik, aber er war sicher, daß er seine Verse zu einer Art von Musik erfunden, und er hatte einst jemanden, der ein eigenartiges Blasinstrument spielte, und später auch einen Geiger gebeten, diese Musik aufzuschreiben und zu spielen. Der Geiger hatte sie gespielt, aber nicht niedergeschrieben, der Bläser hingegen erklärte, sie könne unmöglich gespielt werden, weil sie Vierteltöne enthalte und er diese Töne nicht hervorbringen könne. Von alldem konnten wir nicht überzeugt werden, und eines Tages, als wir mit einem Freund aus Galway, einem geschulten Musiker, zusammen waren, bat ich diesen, er möge unsere Verse und die Art, wie sie gesprochen werden, anhören. Zu seiner Überraschung erfuhr nun der Seher, er habe nicht jedes Gedicht auf einen eigenen Ton gedichtet, und zum Erstaunen des Musikers stellte sich heraus, daß er sie alle zu zwei ganz bestimmten Weisen gemacht hatte, die, wie es scheint, einer sehr einfachen arabischen Musik nahekamen. Vielleicht, so dachte ich mir, war es eine ähnlich geartete Musik, zu der Blake seine »Songs of Innocence« im Salon der Mrs. Williams gesungen, und vielleicht hat auch er eher gesprochen als gesungen. Ich hingegen habe nicht oft, wenn auch manchmal vielleicht zu einer Melodie

gedichtet, immer aber zu Noten, die man niederschreiben und auf der Orgel meines Freundes spielen oder aber in eine Art von Gregorianischen Choral formen konnte, wenn man sie in der gewöhnlichen Art sang. Ich variierte mehr als der Seher, der niemals seine beiden Melodien vergaß, eine für die langen, die andere für die kurzen Zeilen, auch war ich nicht imstande, ein Gedicht immer wieder auf die gleiche Art vorzutragen, sondern hatte immer das Gefühl, es gebe besondere Arten, die richtig waren, und daß ich eine jede von ihnen wiederum erkennen würde, wenn ich mich nur der Art und Weise erinnerte, wie ich das Gedicht das erstemal gesprochen hatte. Als ich nach London kam, gab ich die Notierung, wie sie auf der Orgel gespielt worden war, der Freundin, die mich gerade jetzt verlassen; sie hat mir das Gedicht vorgesprochen und durch die Schönheit ihrer Stimme meinen Worten einen neuen Wert verliehen.

### III

Nun begannen wir durch einen Wald von Irrtümern zu wandern. Vermöge des ungünstigen Einflusses, von ich weiß nicht wem, versuchten wir auf die gewöhnliche Art und Weise durch die Musik zu reden, bis wir schließlich anfangen die beiden miteinander wetteifernden Melodien und Rhythmen zu hassen, die so oft unter sich im Streit lagen, die Melodie und der Rhythmus der Verse und die der Musik. Dann versuchten wir auf Veranlassung von jemand, der dachte, Vierteltöne und noch kleinere Intervalle seien das charakteristische Merkmal der Sprache im Gegensatz zum Gesang, einiges in Wellenlinien niederzuschreiben. Als wir etwas Ähnliches wie diese Linien in der tibetischen Musik entdeckt hatten, wurden wir unserer Sache so sicher, daß wir ein großes Stück Pappe, jetzt dazu bestimmt, mein Kaminfeuer in der Frühe anzufachen, mit einer

Im . . pet . u . ois heart, be still, be still;  
 your sor . row . ful love may never be told;  
 Cover it up with a lone . ly tune  
 He who could bend all things to his will  
 Has covered the door of the infinite fold  
 With the pale stars and the wandering moon.

Notenschrift in Wellenlinien bedeckten, damit es uns zur Demonstration in einer Vorlesung dienlich sei. Schließlich aber führte uns Herr Dolmetsch auf unseren ersten Gedanken zurück. Er fertigte für uns ein schönes Instrument, halb Psalter, halb Lyra, welches, soviel mir bekannt ist, alle chromatischen Intervalle innerhalb des Umfanges der Sprechstimme enthält, und er lehrte uns, unsere Stimmen mit Hilfe der gewöhnlichen Noten zu führen.

Einige von diesen Notationen, die er uns gelehrt – jene, in denen keine trällernde Weise vorkommt, kein sich wiederholendes Tongebilde, sind ähnlich geschrieben wie die Notierung eines Liedes aus dem I. Akt von »The Countess Cathleen«. Es ist in dem alten C-Schlüssel notiert, der, wie man mir sagt, dafür am besten geeignet ist, denn es würde unterhalb des Liniensystems fallen, wenn es im Diskant-Schlüssel, und oberhalb, wenn es im Baß-Schlüssel notiert würde. Die Mittellinie des Liniensystems entspricht dem mittleren C des Klavieres, die erste Note des Gedichtes ist also D. Die Zeichen für lang und kurz über den Silben sind nicht Zeichen zum Skandieren, sondern sie bezeichnen die Silben, bei denen man die Stimme beschleunigt oder verweilen läßt.

Natürlicherweise braucht man hier eine viel weniger komplizierte Art der Notierung wie für Gesang, und wenn der dramatische Ausdruck es fordert und das Instrument nicht mittönt, sind sogar geringfügige Abänderungen der festgesetzten Noten

zulässig. Die Notierung schreibt nur die allgemeine Tonbildung vor und läßt es jedem unbenommen, aus ihrem eigenartigen und nicht mitteilbaren Geist heraus eine Fülle von dramatischem Ausdruck hinzuzufügen, der den Verehrer der Sprache für den Mangel an kompliziertem musikalischen Ausdruck entschädigt. Die gewöhnliche Sprache ist formlos und ihre Mannigfaltigkeit gleicht jener, die schlechte Prosa von der geregelten Sprache Miltons unterscheidet, oder irgend etwas Formloses und Leeres von Formvollendetem und Schönem. Der Redner, der Sprecher, der ein wenig von der großen Tradition seines Handwerks besitzt, unterscheidet sich vom Versammlungsredner sehr wesentlich, weil er es versteht, jene subtile Monotonie der Rede anzunehmen, die wie Feuer durch die Nerven rinnt. Sogar wenn man bloß zu einer einzigen, schwach auf dem Psalter angeschlagenen Note spricht, vorausgesetzt, daß man hinreichend geübt ist, darauf zu sprechen, ohne nachzudenken, kann man eine endlose Mannigfaltigkeit des Ausdrucks herausbringen. Tatsächlich ist alle Kunst eine Monotonie nach außenhin zugunsten einer inneren Fülle, ein Aufopfern grobsinnlicher Effekte zugunsten von subtilen, eine Art Askese der Einbildungskraft. Aber diese neue Kunst, ich meine neu im modernen Leben, wird ihre Zuhörer ebenso wie die Ausübenden erst zu erzielen haben, denn es nimmt Zeit in Anspruch, die groben Effekte, an die man gewohnt ist, glücklich loszuwerden, und es mag wohl sein, daß man im Anfang dort einfache Monotonie findet, wo bald eine Fülle erkennbar wird, so unberechenbar wie die in den Gesichtszügen oder im Ausdruck der Augen. Die moderne Schauspiel- und Deklamationskunst hat uns gelehrt, unsere Aufmerksamkeit den groben Effekten zuzuwenden, bis wir so weit gekommen sind, daß wir Geste und Intonation, die Nachbildung der zufälligen Oberfläche des Lebens, für wichtiger ansehen, als den

Rhythmus. Und trotzdem ist uns theoretisch klar, wie es gerade dieser Rhythmus ist, durch den sich Gutgeschriebenes von Schlechtem unterscheidet, und daß er der Glanz, der Duft, der Geist von allem machtvollen Schrifttum ist. Ich sage nicht, wir sollten unsere Schauspiele zu Musiknoten sprechen, denn dramatische Verse werden ihre eigene Methode verlangen, und ich habe bisher allein mit kurzen lyrischen Gedichten Versuche angestellt, aber ich bin ganz sicher: könnten die Leute erst einige Zeit hindurch lyrische Verse zu Noten gesprochen hören, dann fänden sie es bald unmöglich, ohne Entrüstung Verse anzuhören, wie sie jetzt auf unsern führenden Bühnen gesprochen werden. Sie könnten eine Subtilität des Gehörs erwerben, die von den Schauspielern und sogar auch von den öffentlichen Rednern neue Wirkungen forderte, und möglicherweise sogar anfangen, auf ihre eigenen Stimmen zu achten, so daß dadurch die Dichtkunst und der Rhythmus näher an das gewöhnliche Leben herangebracht würden. Ich kann unmöglich sagen, was für Wandlungen diese neue Kunst durchzumachen haben oder wie großen oder geringen Erfolg sie erringen wird, aber ich kann mir ganz wohl kleine Geschichten in Prosa denken, die mit ihren metrischen Dialogen vorzüglich zu dem Saitenklang passen. Ich bin gar nicht sicher, ob sich nicht noch einmal ein Orden nach dem goldenen Veilchen der Troubadours oder ähnlich benennen und unter seinen Mitgliedern nur wohlausgebildete und gut erzogene Sprecher haben wird, die diese edle Kunst vor der Verachtung bewahren. Diese werden wohl wissen, wie sie sich von Gesangstönen und von prosaischer, lebloser Intonation gleichermaßen fernhalten können; sie werden, wie weit sie ihre Versuche auch treiben mögen, sich stets vor Augen halten, daß ihr Ziel die Dichtkunst ist und nicht die Musik; und sie werden, wie die irische »Rotte«, genug Gedichte und Notationen auswendig wissen,

um es nicht nötig zu haben, sich über Bücher hinwegzubeugen, zum Schaden des dramatischen Ausdrucks und auf Kosten jenes wilden Gebarens, wie es ein Barde in meinen Knabenphantasien stets haben mußte. Sie werden hier und dort auftauchen, um ihre Verse und ihre kleinen Erzählungen vorzutragen, wo immer sie ein oder zwei Dutzend poetisch fühlender Menschen in einem großen Raum beisammen finden oder ein paar dichterisch veranlagte Freunde am Kamin; und Dichter werden Gedichte für sie schreiben und kleine Geschichten. Ich zum wenigsten beabsichtige darum, alle meine längeren Dichtungen für die Bühne zu schreiben und alle kürzeren für den Psalter, so lange wenigstens, als ein starker Schutzengel mich anhält, meinen Vorsätzen treu zu bleiben.

## **Der Leib des Vaters Christian Rosenkreuz**

1895

(Essay)

Die Anhänger des Vaters Christian Rosenkreuz, sagt eine alte Überlieferung, hüllten seinen unvergänglichen Leib in edle Gewandung, und sie legten ihn in ein Grab unter ihrem Ordenshaus, das die Symbole von allen Dingen im Himmel und auf Erden und in den Gewässern unter der Erde enthielt, und über ihn setzten sie unerschöpfliche magische Lampen, die von Geschlecht zu Geschlecht weiterbrannten, bis einmal andere Schüler aus dem Orden durch irgendeinen Zufall auf das Grab stießen.

Ich glaube, die Phantasie hat während der letzten zweihundert Jahre kein hiervon sehr verschiedenes Schicksal gehabt; auch sie ist in ein großes Grab des Kritizismus gelegt worden, auch über sie sind unverlöschliche magische Lampen von Weisheit und Romantik gesetzt worden, und auch sie ist im ganzen so vortrefflich untergebracht und ausgestattet worden, daß wir ganz vergessen haben, wie ihre Zaubерlippen geschlossen sind oder sich nur aufgetan haben, um die Klagelaute einer schwermütigen und geisterhaften Stimme vernehmen zu lassen. Die Alten und die Zeitgenossen der Königin Elisabeth haben sich der Phantasie hingeeben, wie ein Weib sich der Liebe hingibt, und sie haben große Wesen hervorgebracht, denen gegenüber die Menschen dieser Welt wie bloße Schatten erscheinen; sie schufen große Leidenschaften, von denen unsere Liebe und unser Haß als bloß flüchtige und triviale Phantasien erscheinen; jetzt aber sind es nicht die großen Menschen oder die erträumten großen Leidenschaften, die uns in Anspruch nehmen: sind doch die Personen und die

Leidenschaften in unseren Dichtungen hauptsächlich Reflexe, wie der Spiegel unseres Geistes von älteren Dichtungen oder aus dem Leben um uns her sie aufgefangen hat; es sind vielmehr die weisen Kommentare, die wir über sie machen, die Kritik des Lebens, die wir aus seinen Schätzen herauspressen.

König Arthur und sein Hof sind nichts, aber die vielfarbigen Lichter, die sie umspielen, sind so schön wie die Lichter von Kirchenfenstern. Pompilia und Guido bedeuten nur wenig, aber die immer wiederkehrenden Betrachtungen und Erläuterungen, die in den Worten des Papstes gipfeln, gehören zu dem Weisesten, was das christliche Zeitalter kennt. Ich kann den Gedanken nicht loswerden: diese Zeit der Kritik wird bald vorüber sein, und es wird ein Zeitalter der Phantasie, der Gemütsbewegung, der Stimmung und Offenbarung an seiner Statt heraufkommen, denn es ist kein Zweifel: der Glaube an eine übersinnliche Welt ist wiederum nahe, und wenn einmal die Erkenntnis ins Rollen gekommen ist, daß wir »Phantome von Erde und Wasser« sind, dann mögen wir unserem eigenen Wesen und allem, was es immer ersinnen mag, wiederum vertrauen; und wenn die äußere Welt nicht mehr als das Grundmaß aller Wirklichkeit angesehen wird, dann werden wir die großen Leidenschaften als die Engel Gottes erkennen, und daß sie »ungezügelt in ihrer ewigen Glorie« zu verkörpern, selbst wenn sie den Frieden und das Glück der Menschen bedrohen sollten, mehr ist als, wie weise auch immer, sich über die Ziele unserer Zeit unterhalten oder die sozialen, humanitären oder anderen Kräfte unseres Zeitalters beleuchten oder sogar unsere Zeit, wie die Phrase lautet, »zusammenfassen«; denn die Kunst ist eine Offenbarung und nicht Kritik, und das Leben des Künstlers, es ist ausgesprochen in dem alten Worte der Weisheit, das da heißt: »Der Wind blaset, wo er will, und du hörest sein Sausen wohl, aber du weißt nicht, von



wannen er kommt und wohin er fahret. Also ist ein jeglicher, der aus dem Geist geboren ist.«

William Butler Yeats: Erzählungen und Essays. Übersetzt von Friedrich Eckstein.  
Leipzig: Insel-Verlag, 1916