

DIE FACKEL

Nr. 757—758

APRIL 1927

XXIX. JAHR

Der Reim

Er ist das Ufer, wo sie landen,
sind zwei Gedanken einverstanden.

Hier sind sie es: die Paarung ist vollzogen. Zwei werden eins im Verständnis, und die Bindung, welche Gedicht heißt, ist so für alles, was noch folgen kann, zu spüren wie für alles, was vorherging; im Reim ist sie beschlos- sen. Landen und einverstanden: aus der Wortumgebung strömt es den zwei Gedanken zu, sie ans gemeinsame Ufer treibend. Kräfte sind es, die zueinan- der wollen, und münden im Reim wie im Kuß. Aber er war ihnen vorbestimmt, aus seiner eigenen Natur zog er sie an und gab ihnen das Vermögen, zu einan- der zu wollen, zu ihm selbst zu können. Er ist der Einklang, sie zusammenzu- schließen, er bringt die Sphären, denen sie zugehören, zur vollkommenen De- ckung. So wird er in Wahrheit zu dem, als was ihn der Vers definiert: zum Ziel ihrer spracherotischen Richtung, zu dem Punkt, nach dem die Lustfahrt geht. Sohin gelte als Grundsatz, daß jener Reim der dichterisch stärkste sein wird, der mit dem Klang zugleich der Zwang ist, zwei Empfindungs— oder Vorstel- lungswelten zur Angleichung zu bringen, sei es, daß sie kraft ihrer Naturen, gleichgestimmt oder antithetisch, zu einander streben, sei es, daß sie nun erst einander so angemessen, angedichtet scheinen, als wären sie es schon zuvor und immer gewesen. Ist diese Möglichkeit einmal gesetzt, so wird der Weg sichtbar, wie es gelingen mag, dem Reim eine Macht der Bindung zu verleihen, die jenseits des bisher allein genehmigten Kriteriums der »Reinheit« wal- tet, ja vor der solche Ansprüche überhaupt nicht geltend gemacht werden könnten. Denn nicht das Richtmaß der Form, sondern das der Gestalt be- stimmt seinen Wert. Den Zwang zum Reim bringt innerhalb der Bindung des Verses nicht jede dichterische Gestaltung, die diese auferlegt, er kann sich aber, wie am Ende einer Shakespeare—Schlegel'schen Tirade gleichsam als das Fazit einer Gedankenrechnung ergeben, worin die Angleichung der darge- stellten Sphären ihren gültigen Ausdruck findet. Der ganzen Darstellung förmlich entwunden — in dem gegenseitigen Zwang, der zwischen der Mate- rie und dem Schöpfer wirksam ist —, lebt er in einer wesentlich anderen Regi- on des Ausdrucks als das äußerliche Spiel, das er etwa in einer dürftigen Cal- daron—Übersetzung oder gar in einem Grillparzerschen Original vorstellt. Die Notwendigkeit des Reimes muß sich in der Überwindung des Widerstands fühlbar machen, den ihm noch die nächste sprachliche Umgebung entgegen- setzt. Der Reim muß geboren sein, er entspringt dem Gedankenschuß; er ist ein Geschöpf, aber er ist kein Instrument, bestimmt, einen Klang hervorzu- bringen, der dem Hörer etwas Gefühltes oder Gemeintes einprägsam mache. Die gesellschaftliche Auffassung freilich, nach der der Dichter so etwas wie ein Lebenstapezierer ist und der Reim ein akustischer Zierat, hat an ihn keine andere theoretische Forderung als die der »Reinheit«, wiewohl dem prakti-

schen Bedürfnis auch das notdürftigste Geklingel schon genügt. Aber selbst eine Kritik, die über den niedrigen Anspruch des Geschmackes hinausgelangt, ist noch weit genug entfernt von jener wahren Erkenntnis des Reimwesens, für die solches Niveau überhaupt nicht in Betracht kommt. Wenn man den ganzen Tiefstand dieser Menschheit, über den sie sich mit ihrem technischen Hochflug betrügt, auf ihre dämonische Ahnungslosigkeit vor der eigenen Sprache zurückführen darf, so möchte man sich wohl von einer kulturellen Gesetzgebung einen Fortschritt erhoffen, die den Mut hätte, die Untaten der Wortmißbraucher unter Strafsanktion zu stellen und insbesondere das Spießervergnügen an Reimereien durch die Prügelstrafe für Täter wie für Genießer gleichermaßen gefahrvoll zu machen.

Entnehmen wir dem Reim »landen — einverstanden« das Reimwort »standen« als solches, wobei wir uns vorstellen mögen, daß es als abgeschlossenes Zustandswort den Sinn eines Verses erfülle. In dem Maß der Vollkommenheit, wie hier die äußere Paarung (landen — standen) in Erscheinung tritt, scheint die innere zu mangeln, die das tiefere Einverständnis der beiden Gedanken voraussetzt. Im Bereich der schöpferischen Möglichkeit, jenseits einer rationalen Aussage, die sich mit etwas Geklingel empfehlen läßt, wird es kaum den Punkt geben, wo »landen« und »standen« Gemeinschaft schließen möchten. Doch nicht an der Unterschiedlichkeit der Vorstellungswelten, welche in der äußeren Übereinstimmung umso stärker hervortritt, soll die Minderwertigkeit eines Reimes dargetan sein. Vielmehr sei fühlbar gemacht, wie durch die Verkürzung des zweiten Reimworts, gerade durch eine Präzision, die den reimführenden Konsonanten mit dem Wortbeginn zusammenfallen läßt, das psychische Erlebnis, an dem der Reim Anteil hat, verkümmert wird. Widerstandslos gelangt der Reim zum Ziel der äußeren Deckung, hier, wo jede Reimhälfte isoliert schon bereitsteht, sich der anderen anzuschmiegen. Wie lieblos jedoch vollzieht sich dieser Akt! Denn es ist ein erotisches Erfordernis, daß eine der beiden Hälften sich von ihrer sprachlichen Hülle erst löse oder gelöst werde, um die Paarung zu ermöglichen, hier die zweite, die von der reimwilligen ersten angegangen und genommen wird. Dieser, der auf die eigene Wortenergie angewiesenen, obliegt es, das Hindernis zu überwinden, das ihr jene durch eine Verknüpfung mit ihrer sprachlichen Region entgegenstellt. Man könnte gleichermaßen sagen, daß die Liebe keine Kunst ist und die Kunst keine Liebe, wo nichts als ein vorübergehendes Aneinander erzielt wird. Setzen wir den Reim »landen« und »sich fanden«, so wäre schon ein Widerstand eingeschaltet, dessen Überwindung dem Vorgang eine Lebendigkeit zuführt, die das Reimwort »fanden« als solches in der Berührung mit »landen« entbehrte. Nun ermesse man erst den Zuschuß, der erfolgt, wenn die eine Reimhälfte mit einer Vorsilbe, gar mit zweien behaftet oder mit einem zweiten Wort verbunden ist. Welch einen Anlauf hat da die andere zu nehmen, um trotz der Hemmung solcher Vorsetzungen zum Reimkörper selbst zu gelangen! Welche »Kraft« stößt, ungeachtet der Leiden, an »Leidenschaft«! Nur dort, wo die gedankliche Deckung der Sphären schon im Gleichmaß der Reimwörter vollzogen ist, wie bei »landen — stranden«, muß aus der Wortumwelt nicht jenes Fördernis erwartet werden, das der Reim dem Hindernis, dem Zwang zur Eroberung verdankt, wiewohl auch hier ein »landet — gestrandet« als der stärkere Reim empfunden werden mag und es sonst erst aller rhythmischen Möglichkeit und umgebenden Wortkraft bedürfen wird, um jener gefälligen Glätte entgegenzuwirken, die das Ineinander der Reimpartner gefährdet. Wem es eine Enttäuschung bereiten sollte, zu erfahren, daß Angelegenheiten, von denen er bisher geglaubt hat, sie würden von einer »Inspiration« besorgt, dem nachwägenden Bewußtsein, ja dem Willensakt zugänglich sind,

dem sei gesagt, daß ein Gedicht im höchsten Grade etwas ist, was »gemacht« werden muß (es kommt von »poiein«); wenngleich es natürlich nur von dem gemacht werden kann, der »es in sich hat«, es zu machen. Man mag sich sogar dazu entschließen, man mag keiner andern Anregung ein Gedicht verdanken als dem Wunsch, es zu machen, und innerhalb der Arbeit können dann jedes Wort hundert Erwägungen begleiten, zu deren jeder weit mehr Nachdenken erforderlich ist als zu sämtlichen Problemen der Handelspolitik. Sollte es wirklich vorkommen, daß ein Lyriker barhaupt in die Natur stürzen muß, um seinen Scheitel ihren Einwirkungen auszusetzen und eigenhändig erst den Falter zu fangen, den er besingen will, so hätte er diesen umgaukelt, er wäre ein Schwindler, und ich würde mich außerdem verpflichten; ihm auch den Trottel in jeder Zeile nachzuweisen, die durch solche Inspiration zustande gekommen ist.

Betrachten wir weiter den Fall, von dem als einem Beispiel und Motto diese Untersuchung ausgeht — wobei wir ganz und gar den Sinngehalt des einzelnen Reimes ausschalten wollen —, so würde das Höchstmaß der äußeren Deckung: landen — standen den niedrigsten Grad der dichterischen Leistung vorstellen, den höheren: landen — verstanden, den höchsten: landen — einverstanden, weil eben hier mit einem durch den Silbenwall gehemmten und also gesteigerten Impetus das Ziel der Paarung erreicht wird; weil der Reim einen stärkeren Anlauf nehmen mußte, um stärker vorhanden zu sein. Er mußte sich sogar den Ton der Stamm— und eigentlichen Reimsilbe erobern, der auf die erste der beiden Vorsilben abgezogen war, und es bleibt eine geringe Diskrepanz zurück, die dem Ohr den Einklang stärker und reizvoller vermittelt als dieser selbst: nicht unähnlich dem ästhetischen Minus, das dem erotischen Vollbild zugutekommt, ja von dem allein es sich ergänzen könnte. Das Merkmal des guten Reimes ist nebst oder auch jenseits der formalen Tauglichkeit zur Paarung die Möglichkeit der Werbung. Sie ist in der wesentlichen Bedingung verankert: vom Geistigen her zum Ziel zu taugen. Denn die Deckung der Sphären muß mit der der Worte so im Reim vollzogen sein, daß er eigentlich auch losgelöst von der Wortreihe, die er abschließt, das Gedicht zu enthalten scheint oder die aura vitalis des Gedichtes spüren läßt. Der Reim ist nur dann einer, wenn der Vers nach ihm verlangt, ihn herbeigerufen hat, so daß er als das Echo dieses Rufes tönt. Aber dieses Echo hat es auch in sich, den Ruf hervorzurufen. Die zwei Gedanken müssen so in ihm einverstanden sein, daß sie aus ihm in den Vers zurückentwickelt werden könnten. Herz — Schmerz, Sonne — Wonne: dergleichen war ursprünglich ein großes Gedicht, als die verkürzteste Form, die noch den Gefühls— oder Anschauungsinhalt einschließen kann. Wie viel sprachliches Schwergewicht mußte nunmehr vorgesetzt sein, um dem Gedanken die Befriedigung an solchem Ziel zu gewähren! Doch gerade an der Banalität eines akustischen Ornaments, zu dem das ursprüngliche Gedicht dem Durchschnittsverständnis geworden ist, am abgenützten Wort kann sich die Fähigkeit des Künstlers erweisen: es so hinzustellen, als wäre es zum ersten Male gesagt, und so, daß der Genießer, der den Wert zum Klang erniedrigt hat, diesen nicht wiedererkennt. Die Vorstellung, daß der Reim in nichts als in ihm bestehe, ist die Grundlage aller Ansicht, die die lesende und insbesondere die deutschlesende Menschheit von der Lyrik hat. Er ist ihr in der Tat bloß das klingende Merkzeichen, das Signal, damit eine Anschauung oder Empfindung, eine Stimmung oder Meinung, die sie ohne Schwierigkeit als die ihr schon vertraute und geläufige agnosziert, wieder einmal durchs Ohr ins Gemüt eingehe oder in die Gegend, die sie an dessen Stelle besitzt. Da Kunst ihr überhaupt eine Übung bedeutet, die nicht nur nichts mit einer Notwendigkeit zu schaffen hat, sondern eine sol-

che geradezu ausschließt — denn sie möchte dem Aufputz ihrer »freien« Stunden auch nur die Allotria seiner Herstellung glauben —, so vermag sie vor allem dort nicht über formale Ansprüche hinauszugelangen, wo hörbar und augenscheinlich die Form dargebracht ist, um ihr das, was sie ohnehin schon weiß, zu vermitteln am Reim. Wie der Philister den letzten Lohn der erotischen Natur entehrt und entwertet hat, so hat er auch die Erfüllung des schöpferischen Aktes im Reim zu einem Zeitvertreib gemacht. Wie aber der wahrhaft Liebende immer zum ersten Male liebt, so dichtet der wahrhaft Dichtende immer zum ersten Mal, und reimte er nichts als Liebe und Triebe. Und wie der Philister in der Liebe ästhetischer wertet als der Liebende, so auch in der Dichtung ästhetischer als der Künstler, den er mit seinem Maße mißt und erledigt. Daraus ist die Forderung, nach dem »reinen Reim« entstanden, die unerbittliche Vorstellung, daß das Gedicht umso besser sei, je mehr's an den Zeilenenden klappt und klingt, und der Hofnarr des Pöbels umso tüchtiger, je mehr Schellen seine Kappe hat bei noch so ärmlichem Inhalt dessen, was darunter ist.

In dieser Vorstellung hat das erotische Prinzip der Überwindung des Widerstandes zum Ziel der Gedankenpaarung keinen Raum. Da gilt nur das äußere Maß und eben diesem, welches fern aller Wesenheit bloß klanglich gerichtet ist, wird auch der Mißreim genügen. Umgekehrt wird die Erfassung des Reims als des Gipfels der Gedankenlandschaft zwar auch dem verpönten »unreinen Reim« solche Eignung zuerkennen, aber umso hellhöriger alles abweisen, was nur so klingt wie ein Reim oder klingen möchte, als wäre es einer. Und solche Sachlichkeit darf auch vor den Lakunen des Dichtwerks, und wäre es das größte, nicht haltmachen. Wie wenige deutsche Ohren werden das Geräusch vernommen haben, womit der Mephistopheles seinen dramatisch so fragwürdigen Abgang vollzieht und worin die Torheit, die seiner sich am Schluß »bemächtigt« — mit einer Kläglichkeit des Ausdrucks, die fast der Situation gerecht wird — einer Erfahrung antwortet, die sich »beschäftigt« hat. Wenn das teuflische Mißlingen hier nur durch einen Mißreim veranschaulicht werden konnte, so wäre solches immerhin gelungen. Doch ließe sich das Kapitel der Beiläufigkeiten, mit denen dichterische Werte besät sind und deren jede ein Kapitel der Sprachlehre rechtfertigen würde, in der deutschen Literatur gar nicht ausschöpfen. Beträchtlich in diesem Zusammenhange dünkt mir die Erscheinung eines Dichters wie Gottfried August Bürger, der außer starken Gedichten eine ungereimt philiströse Reimlehre geschrieben hat — welche als literarhistorisches Monstrum dem polemischen Unfug Grabbes gegen Shakespeare an die Seite gestellt werden kann —, nebst dieser Theorie aber auch wieder Reime, die es mit seinen abschreckendsten Beispielen aufzunehmen vermögen. Von irgendwelcher gedanklichen Erfassung des Problems weit entfernt und in einer Beckmesserei wütend, die ziemlich konsequent das Falsche für richtig und das Richtige für falsch erfindet, begnügt er sich, die »echt hochdeutsche Aussprache« als das Kriterium des Reimwertes aufzustellen. Somit dürfe sich nicht nur, nein, müsse sich Tag auf sprach, Zweig auf weich, Pflug auf Buch, zog auf hoch reimen. Welcher Toleranz jedoch sein Ohr fähig war, geht daraus hervor, daß er den Mißreim des gedehnten und des geschärften Vokals zwar tadelt, aber, wo es ihm darauf ankommt die Ungleichheit der Schlußkonsonanten zu verteidigen, das Beispiel »Harz und bewahrt's« als tadellosen Reim gelten läßt (anstatt hier etwa »Harz und starrt's« heranzuziehen). Nachdem er »drang und sank« in die Reihe der »angefochtenen Reime« gestellt hat, »deren Richtigkeit zu retten« sei, erklärt er kaum eine halbe Seite später, »am unrichtigsten und widerwärtigsten« seien die Reime g auf k und umgekehrt, und nimmt da als Beispiel: »singt und

winkt«. Wozu wohl gesagt werden muß, daß, wenn der grundsätzliche Abscheu vor solchen Reimen schon eine unvermutete Ausnahme der Sympathie zuläßt, diese doch weit eher dem Präsens—Fall gebührt als dem andern, weil dort die Gleichheit der Schlußkonsonanten den Unterschied von g und k deckt, während er bei »drang« und »sank« immerhin vernehmbar bleibt. Wird doch vom feineren Gehör selbst der zwischen lang (räumlich, sprich lank) und lang' (zeitlich" sprich lang) empfunden und eben darum, wo die Form »lange« nicht vorgezogen wird, durch den Apostroph bezeichnet: die Bank, auf die ich etwas schiebe, reimt sich also auf lang, solange' sie die Metapher bleibt, der die räumliche Vorstellung zugrundeliegt; sie ließe sich jedoch, in die Zeitvorstellung aufgelöst, nicht so gut auf lang' reimen (höchstens im Couplet, wo die Musik die Dissonanz aufhebt, oder zu rein karikaturistischer Wirkung wie bei Liliencron: »Viere lang, zum Empfang«). Auf lang reimt sich Bank, auf lang' bang. Ist es also schon ein Mißgriff, den Reim »drang und sank« zu empfehlen, so ist es völlig unbegreiflich, daß er als die Ausnahme von einer Unmöglichkeit gelten soll, die ein paar Zeilen weiter mit dem durchaus möglichen Fall »dringt und sinkt« erläutert wird. Das Wirrsal wird noch dadurch bunter, daß der Reimtheoretiker neben solches Beispiel als gleichgearteten Fehler einen Reim wie »Menge und Schenke« setzt und neben diesen wieder den zweifellos möglichen Reim »Berg und Werk«. Dafür ergeben ihm, in anderem Zusammenhang, »Molch und Erfolg« eine tadellose Paarung zweier Vorstellungswelten, deren Harmonie ihm offenbar so prästabiliert erscheint, daß er den Schritt vom Molch zum Erfolg vielleicht auch dann guthieße, wenn die Aussprache ihm ein besonderes Opfer auferlegte. (Wiewohl mit jenem ein Dolch oder ein Strolch, im Sinne des Strengen mit dem Zarten oder des Starren und des Milden, einen bessern Klang gäbe.) Doch während er eben für das »g« auf dem echt hochdeutschen »ch« besteht und überhaupt nur das phonetische Problem anerkennt, macht er sich über eine innere Disposition zum Reim, also über das worauf es ankommt, nicht die geringsten Gedanken, und wenn ich mich bei einer Methode, der nur das entscheidend ist, worauf es nicht ankommt: das nebensächlich Selbstverständliche oder das Unrichtige, überhaupt aufhalte, so geschieht es, um an dem Exempel eines Dichters die allgemein bürgerliche Unzuständigkeit des Denkens über den Reim anschaulich zu machen. Wie dieser Bürger, so denkt jeder über Probleme der Dichtkunst, ohne doch gleich ihm ein Dichter zu sein. Er hat natürlich ganz recht mit der Meinung, daß der Reim des gedehnten und des geschärften Vokals keiner sei. Wenn aber »Harz« und »bewahrt's«, so unbequem sie es schon von der Natur ihrer Vorstellung aus haben, zu einander finden können, dann möchte man doch fragen, warum »so unrein und widerwärtig als möglich« Fälle wie »schwer und Herr«, »kam und Lamm« sein sollen. Und vor allem, wie denn eine Widerwärtigkeit, die sich ergibt, »wenn man geschärfte Vokale vor verdoppelten Konsonanten und gedehnte vor einfachen aufeinander klappt«, unter anderen Beispielen durch solche zu beweisen wäre wie: »siech und Stich«, »Fläche und bräche«, »Sprache und Sache«. Wo ist da bei aller Unterschiedenheit im Vokal die zwischen einem verdoppelten und einem einfachen Konsonanten? Aber von diesem Wirrwarr abgesehen und von unserm guten Recht, hier die Reimmöglichkeit zu verteidigen, beweist insbesondere der Versuch, »Sprache und Sache« als einen Fall von Unreinheit und Widerwärtigkeit hinzustellen, nichts anderes als die Weltenferne, in der sich solche Doktrin vom Wesentlichen einer Sphäre hält, die sich hier schon im Material des gewählten Beispiels beziehungsweise aufschließt. Denn man dürfte wohl nicht leugnen können, daß zwischen Sprache und Sache eine engere schöpferische Verbindung obwaltet als zwischen »Harz und bewahrt's« (Reimpartner,

denen nachgerühmt wird, daß sie für jedes deutsche Ohr »vollkommen gleichtönend« seien), ja als zwischen Molch und Erfolg. Und beinahe möchte ich vermuten, daß es im Kosmos überhaupt keinen ursächlicheren Zusammenhang gebe als diesen und auch keinen anderen Fall, wo gerade die leichte vokalische Unstimmigkeit den vollen Ausdruck dessen bedeutet, was als Zwist und Erdenrest einer tiefinnersten Beziehung, eines Gegeneinander und zugleich Ineinander vorhanden bleibt und einen Reim, der von Urbeginn da ist, noch im Widerstreit der Töne beglaubigt. Die strengste Verpönung des vokalischen Mißreims wird bei nur einigermaßen gedanklicher Anschauung eben diesen Ausnahmefall zulassen. und ihn nicht mit dem Schnelligkeitsmesser in der Hand in die Reihe der Mißbildungen wie »schämen und dämmen«, »treten und betten« verweisen. Aber Bürger, der das Gesetz, daß g wie ch auszusprechen sei, als Grundlage der Reimkunst statuiert, ist im Vokalischen unerbittlich und will sogar naturhafte Verbindungen wie »Tränen und sehnen«, »sehnen und stöhnen«, »Blick und Glück« höchstens als »verzeihliche Reime« gelten lassen. Warum er jedoch in dieser Reihe auch an »Meer und Speer« Anstoß nimmt, ist platterdings rätselhaft. »Ein Dichter von feinem Ohr«, sagt er, werde »zumal in denjenigen lyrischen Gedichten, worin es auf höchste Korrektheit angesehen ist, sich erst nach allen Seiten hin drehen und wenden, und nur dann nach solchen Reimen greifen, wenn gar kein Ausweg mehr vorhanden zu sein scheint«. Trotz allem Anteil, den ich dem Wollen und Erwägen an der Erschaffung des Verses einräume und wiewohl ich es für die eigentliche Aufgabe des Dichters halte, sich nach allen Seiten des Wortes hin zu drehen und zu wenden, so möchte ich mir den Prozeß doch weniger mechanisch, weniger in Ansehung »höchster Korrektheit« vorstellen, vielmehr glauben, daß die Formgebundenheit da kein Mißlingen verzeihlich und keine Relativität begreiflich macht, daß umgekehrt der scheinbar und von außen gesehn minderwertige Reim dem Gesetz der gleichen Notwendigkeit gefolgt ist wie alles andere und daß sich eben Tränen auf sehnen und Blick auf Glück selbst dann reimen müßten, wenn sie es nicht dürften und nicht an und für sich mustergültige Reime wären. Aber Beispiele für mangelnden Wohlklang sind diesem Onomatopoieten, Wortmaler, Dichter des »Wilden Jägers« und Vorneutöner Liliencrons dann plötzlich wieder Reime wie »ächzen und krächzen« (wo doch der Mißklang der Reimwörter nicht den Mißklang des Reimes ergibt) und in derselben Kategorie »horcht und borgt« (wiewohl man ja »borcht«. sagen muß und es an anderer Stelle ausdrücklich verlangt wird), und dann wieder ein Reim — einen bessern findest du nit — wie »nichts und Gesichts«. »Die Gesetze wenigstens des feineren Wohlklangs« erscheinen ihm beleidigt durch männliche Reime wie »lieb und schrieb«, wenn sie allzunahe beieinander vorkommen, und in ebensolchem Falle durch die weiblichen wie »heben und geben«, »lieben und trieben«, »loben und toben«; denn ein wichtiges Erfordernis des Wohlklanges sei »Mannigfaltigkeit der Schlußkonsonanten«. Da kann man nur die Inschrift auf dem Teller zitieren, den man in deutschen Hotelportierlogen häufig angebracht sieht: »Wie man's macht, ist's nicht recht«, ohne daß einem gesagt würde, wie man's recht machen soll, insbesondere um die Mannigfaltigkeit der Schlußkonsonanten bei weiblichen Reimen herbeizuführen. Dagegen zeigt sich der Unerbittliche befriedigt von Reimen auf »bar, sam, haft, heit, keit, ung«: an ihnen — nämlich als männlichen Reimsilben, welche »voll betont sein müssen« — sei »in dieser Rücksicht nichts auszusetzen«, also wenn sich etwas auf »Erfahrenheit« reimt — aber nicht etwa Zerfahrenheit, was insbesondere in diesem Zusammenhang ein richtiger Reim wäre, sondern zum Beispiel »Tapferkeit«. (In Bürgers »Lenore« reimen sich sogar *Verzweiflung* und *Vorsehung*.) Weniger taugen ihm die

ARCHITEKTENVEREINSSAAL, SAMSTAG, 4. FEBRUAR 1928, 1/4 8 UHR

VORLESUNG KARL KRAUS

THEATER DER DICHTUNG

Zum 7. Mal

JUDITH UND HOLOFERNES

Travestie mit Gesang in einem Akt von **Johann Nestroy**

Musik von Victor Junk (Marsch und Entree des Joab nach der Originalmusik von Carl Binder)

Holofernes, Feldherr der Assyrier	Mirza, Magd in Jojakims Hause	
Idun	Assad	
Chalkol	Daniel, blind und stumm,	} Einwohner von Bethulien
Zepho	Assads Bruder	
Achior, des Holofernes Kämmerling	Ammon, Schuster	
Ein Herold	Hosea	
Der Gesandte von Mesopotamien	Nabal	
Oberpriester des Baal	Ben	
Erster	Nazael	
Zweiter	Heman, Schneider	
Jojakim, der Hohepriester in Bethulien	Nathan	
Joab, sein Sohn, Volontär in der hebräischen Armee	Rachel, Assads Weib	
Judith, seine Tochter, Witwe	Sara, Ammons Weib	
	Das Volk	

Krieger, Gefolge, Einwohner.

Die Handlung geht teils im Lager des Holofernes, teils in Bethulien vor.

Das Entree des Joab und das Couplet »Man find't's ganz natürlich und kein Hahn kräht danach!« mit neuen Zeitstrophen

Zum 5. Mal

Tritschratsch

Posse mit Gesang in einem Akt von **Johann Nestroy**

Musik nach Angabe des Vortragenden (Lied der Kotton von Mechtilde Lichnowsky)

Inspektor Wurm	Mamsell Charlotte	} Putzmacherinnen
Marie, seine Tochter	Mamsell Christine	
Madame Grüneberger, Comptoirassistentin	Mamsell Nanette	} Gäste beim Verlobungsfeste
Gottlieb Fiedler, ihr Neffe	Sebastian Tratschmiedl, Tabakkrämer	
Mamsell Kotton	Frank	
Mamsell Babette		

Die Handlung spielt in einer Vorstadt Wiens.

Das am Schluß angefügte Couplet aus »Die Papiere des Teufels«: »Dieses G'fühl — ja da glaubt man, man sinkt in die Erd'« (Musik von Mechtilde Lichnowsky) mit neuen Zeitstrophen

Die Zuwendungen aus den Erträgen werden in der Fackel ausgewiesen

Ebenda, Donnerstag, 9. Februar: voraussichtlich Nestroy und aus eigenen Schriften (1/4 8 Uhr)
Ebenda, Samstag, 11. Februar: Offenbach: »Blaubart« (Nachtvorlesung, Beginn 10 Uhr)Kleiner Konzerthausaal, Sonntag, 12. Februar: Vorlesung Mechtilde Lichnowsky (1/2 8 Uhr)
Der Reinertrag für eine invalide Klavierlehrerin

Ableitungssilben »ig« und »ich«, noch weniger »en«, so sind ihm »Huldigen und Grazien für männliche Reime nicht tönend genug«. Eine Einsicht, die ihn freilich nicht gehindert hat, gerade diese beiden Wörter für tauglich zu halten, sich in der »Nachtfeier der Venus« auf einander selbst zu reimen:

Sie wird thronen; wir Geweihte
Werden tief ihr huldigen.
Amor thronet Ihr zur Seite,
Samt den holden Grazien.

Wie man da überhaupt zu einem »männlichen Reim« kommen kann, ist unbegreiflich, aber Bürger hat sogar nichts dagegen, daß man »Tapferkeit und Heiterkeit« reime, und vermutlich hat er es irgendwo getan. Mit nicht geringem Selbstbewußtsein findet er nach all dem: »es täte not, daß das meiste«, was er da vom Reim gesagt habe, »Tag für Tag durch ein Sprachrohr nach allen zweiunddreißig Winden hin sowohl den deutschen Dichtern als auch den Dichter— und Reimerlingen zugerufen würde. Wie? Auch den Dichtern? Jawohl!« Denn es ärgere weit mehr »wenn ein so guter Dichter, als z. B. Herr Blumauer, ein so nachlässiger Reimer ist«, als wenn es sich um einen ausgemachten Dichterling handle. Von der gleichen Empfindung für einen weit größeren Dichter beseelt, hätte diesem ein kritischer Zeitgenosse eine Reimtheorie vorhalten müssen, wengleich nicht die von Gottfried August Bürger, an die er sich leider doch zuweilen gehalten hat. Es dürfte der perverseste Fall in der Literaturgeschichte sein, daß ein wirklicher Dichter wie ein Schulfuchs, dem die Trauben des Geistes zu sauer sind, von diesen redet, völlig ahnungslos, in Aussprechrullen verbohrt (vom »Achton« und »Ichton« des ch, den das g habe) und auf allen falschen Fährten pedantisch. Ernsthaft spricht er, wengleich ablehnend, von einem »Vorschlag«, der gemacht worden sei, »wegen unserer Armut an Reimen bloß ähnlich klingende Reimwörter gutzuheißen«, und im Allerformalsten bleibt er mit der Erkenntnis befangen, daß »dem Dichter, der seine Kunst, seine Leser und sich selbst ehrt und liebt, wie er soll, auch das Kleinste keine Kleinigkeit ist«. Nur ein Schimmer einer naiven Ahnung vom Wesentlichen taucht auf, wenn er mahnt, abgebrauchte Reime wie Liebe, Triebe, Jugend, Tugend zwar zu meiden, »ohne jedoch hierin gar zu ängstlich zu sein. Die Schönheit des Gedankens muß man darüber nicht aufopfern«. Es könne »sehr oft mit sehr alten und abgedroschenen Reimen ein sehr neuer und schöner Gedanke bestehen, und wenn dies ist, so vergißt man des abgenutzten Reimes völlig«. Hier ist immerhin an das Geheimnis gestreift, dessen Enthüllung ergeben würde, daß es auf nichts von dem ankommt, was da durch ein Sprachrohr nach allen zweiunddreißig Winden hin den Dichtern hätte beigebracht werden sollen und was hoffentlich kein Radio nachholen wird: weil das Problem eben darin liegt, daß zwar noch immer Liebe und Triebe ein Gedicht machen können, aber nicht die Grazien, denen wir huldigen.

Einen Verdruß wie über Herrn Blumauer kann man, wie gesagt, Bürger nachempfinden, und selbst über noch erlauchtere Dichter. Derartige Grazienreime sind ja die Schillerlocke einer ganzen »ersten Periode«, geradezu die Geistestracht des Stadiums, wo sich »zitterten« auf »Liebenden« reimt und »Segnungen« auf »Wiederseh'n«. Daneben ist es schon ein Ohrenschmaus, wenn sich »Blüten« zu »hienieden« findet und dergleichen mehr, was Bürger auf das mißachtete, von der »echt hochdeutschen Aussprache« abweichende Schwäbisch hätte zurückführen müssen, wenn er es sich nicht selbst geleistet hätte. Dort gehen »Werke« von geringer dichterischer Höhe und »Berge« von Pathos eine Paarung ein, an der der Theoretiker Bürger freilich sogar im Singular Anstoß nimmt. Aber noch in der »dritten Periode« ist Fridolin — in ei-

nem der peinlichsten Gedichte, deren Ruhm jemals im Philisterium seinen Reim fand — »ergeben der Gebieterin«. Und gleich daneben finden sich doch, wieder zwischen Plattheiten, die herrlichen Verse von den dreimal dreißig Stufen, auf denen der Pilgrim nach der steilen Höhe steigt (dessen Reim auf »erreicht« hier gar nicht stört und auch Bürgers Ansprüche befriedigen konnte), und so etwas wie die Gestaltung des Drachenkampfes: »Nachbohrend bis ans Heft den Stahl«. Doch was reimt sich nicht alles im »Faust«, was sich nicht reimt! Nicht außen und, schlimmer, nicht innen. Um es darzutun, bedürfte es keineswegs einer so schwierigen Untersuchung wie der des »Faust—Zitats« ('hohe Worte machen — Lachen'), die in der Sprachlehre (Nr. 572 — 576) enthalten ist. Doch jene andere, durch die Zusammenziehung der Präposition fragwürdige Stelle, von der damals die Rede war, wird gern unvollständig zitiert, nämlich: »Vom Rechte, das mit uns geboren«. Und zwar mit dem Recht, das derjenige hat, der die Stelle nicht genau kennt und der wohl einen durchaus organischen Reim auf »verloren« angeben würde, wenn man ihn nach dem Wortlaut befragte. Der Vers lautet aber: » ... das mit uns geboren ist« und den Reim bildet nicht etwa ein voraufgehendes »verloren ist«, sondern die Vorzeile geht männlich aus:

Weh dir, daß du ein Enkel *bist!*
 Vom Rechte, das mit uns geboren *ist,*
 Von dem ist leider nie die Frage.

Nun wäre hier zwar eine Deckung der Sphären »geboren« und »Enkel« gegeben, aber sie tragen zum Reime nichts bei, welcher vielmehr im völlig äußerlichen Einklang der Hilfszeitwörter besteht. Wohl wären in einer Antithese von Wesenheiten auch »bist« und »ist« reimkräftig, hier haben jedoch die Reimpartner überhaupt keine andere Funktion als die, ihren Vers syntaktisch abzuschließen. Dichterisch entsteht ein weit größerer Defekt als durch den Mißklang der Reimlosigkeit: wenn hier etwa das syntaktische Gefühl für »geboren wurde« entschieden hätte. Es ist einer jener unzähligen, auch bei Klassikern nicht seltenen Fälle, wo die Überflüssigkeit des Reims an der Erkenntnis augenscheinlich wird, daß er keiner Notwendigkeit entspringt, ja der trügerische Klang bereitet dem Gehör, das die Vorstellung der Wortgestalt vermittelt, ein ärgeres, Mißbehagen als wenn die Stelle bloß äußerlich leer geblieben wäre. Das Recht, das eine falsche Reimtheorie auch dem »guten Dichter« gegenüber betont, darf eine, die auf das Wesen dringt, vor dem besten nicht preisgeben, und Goethe selbst, der im »Faust« wie das All auch die eigene sprachliche Welt von der untersten bis zur höchsten Region umfaßt, hätte aus dieser in die Beiläufigkeiten nicht mehr zurückgefunden, worin ein Nebeneinander von Sinn und Klang etwa das Zitat, aber nicht die Gestalt sichert. Von solchen Beispielen hätte Helena in jener bedeutenden Szene, wo der Reim als ein Vor—Euphorion der Wortbuhlschaft entspringt, ihn nimmer gelernt. Wie erschließt sich dort — »die Wechselrede lockt es, ruft's hervor« — sein innerstes Wesen:

Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
 Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
 Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Und diese Liebe macht den Vers, und dann ist auf die Frage der Helena
 »So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?«
 auch gleich der Reim da:

»Das ist gar leicht, es muß vom Herzen gehn.
 Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
 Man sieht sich um, und fragt — «

»Wer mitgenießt.«

Und sie lernt es, bis sich an seine Frage, wer dem »Pfand« der Gegenwart Bestätigung gibt, der unvergleichliche Ton der Liebe schmiegt: »Meine Hand«. Aber ihr Ohr ist erfüllt von dem unerhörteri Erbieten des Lynkeus, der mit den Worten davonstürmt:

Vor dem Reichtum des Gesichts
Alles leer und alles nichts

also mit eben dem großartigen Reim, den Bürger als ein Beispiel in der Reihe derer anführt, die »nicht für wohlklingend geachtet werden können«, weil sie »sich zu weit von dem reinen Metallton entfernen«, indem »der Vokal durch die Menge der über ihn her stürzenden Konsonanten erstickt wird«. Solche Laryngologenkritik hat jenes Beispiel ja nicht erlebt, wo die Erstickung des Vokals durch die über ihn her stürzenden Konsonanten die Gewalt des Reims bedingt, die in dem ganzen Lynkeus—Gedicht hörbar wird als der reine Metallton der Liebespfeile, von denen Faust sagt:

Allwärts ahn' ich überquer
Gefiedert schwirrend sie in Burg und Raum.

Könnte es denn eine absolute Ästhetik des Reimes geben, abgezielt auf die Klangwürdigkeit dessen, was sich zwischen Rachen, Gaumen und Lippe be- gibt und was doch, möchte es an und für sich noch so »unrein« wirken, in die so ganz anders geartete Tonwelt des Kunstwerkes eingeht? Und ergibt sich nicht als das einzige Kriterium des Reimes: daß der Gedanke in ihm seine Kraft bewährt bis zu dem Zauber, den an und für sich leeren Klang in einen vollen, den unreinen in einen reinen zu verwandeln? So sehr, daß der Reim als die Blüte des Verses noch abgepflückt für das Element zeuge, dem er entstammt ist. In dem Sinne nämlich, daß das Gedicht auf seiner höchsten Stufe den Einklang der gedanklichen Sphären im Reim mindestens ahnen lassen wird. Ein ästhetisches Gesetz wäre dem Vorgang der Schöpfung, der im poetischen Leben kein anderer als im erotischen ist — und wundersam offenbart sich diese Identität eben in der Wortpaarung zwischen Faust und Helena —, schlechthin nicht aufzuzwingen. Etwas anderes ist es, von den Kräften auszusagen, die da am Werke sind; und ganz und gar ohne den Anspruch, sie dort, wo sie nicht vorhanden, verleihen zu können. Der Nutzen einer solchen Untersuchung kann füglich nur darin bestehen, daß den Genießern des Dichtwerks der Weg zu einer besseren Erkenntnis und damit zu einem Genuß höherer Art gewiesen wird. Und der Einblick in das, was im Gedankenraum der gebundenen Sprache das Wort zu leisten vermag, wird sich gewiß einer Betrachtung des Reimes abgewinnen lassen als der Form, die in Wahrheit den Knoten des Bandes und nicht die aufgesetzte Masche bedeutet.

Wenn wir Lyrik nicht dem Herkommen gemäß als die Dichtungsart auffassen, die die Empfindung des Dichters zum Ausdruck bringt — was doch jeder literarischen Kategorie vorbehalten bleibt —, sondern als die unmittelbarste Übertragung eines geistigen Inhalts, eines Gefühlten oder Gedachten, Angeschauten oder Reflektierten, in das Leben der Sprache, als die Gabe, das Erlebnis in der andern Sphäre so zu verdichten, als wäre es ihr eingeboren, so wird sie alle Gestaltung aus rein sprachlichen Mitteln vom Liebesgedicht bis zur Glosse umfassen. Einmalig und aus dem Vor—Vorhandenen geschöpft ist jede echte Zeile, die in diesem Bereich zustandekommt, aber nicht dem Rausch (welcher vielleicht die Grundstimmung ist, die den Dichter 'von der Welt unterscheidet), sondern dem klarsten Bewußtsein verdankt sie die Einschöpfung ins Vorhandene. Und zwar in dem Grade der Bindung, die ihr Rhythmus und Versmaß auferlegen, deren eigenste Notwendigkeit zu ergreifen doch vorweg nur dem geistigen Plan gelingt. Andere Sprünge als den einen, den die Rhodus—Möglichkeit gewährt, versagt die gebundene Marsch-

richtung des Verses. Je stärker die Bindung, desto größer die sprachliche Leistung, die innerhalb der gegebenen Form — und die »neue« ist immer nur der Ausweg des Unvermögens — den psychischen Inhalt bewältigt. Der Verdacht einer rein technischen Meisterung auf Kosten des sprachlichen Erlebnisses wächst mit der Kompliziertheit der Form, während die Enge des Rahmens die wahre Bindung bedeuten wird, in der sich ein originaler Inhalt entfaltet. In dieser Hinsicht kann ein »Gstanzl« kunstvoller als eine Kanzone sein. Wenn eine meiner zahlreichen Zusatzstrophen zur Offenbach'schen Tirolienne lautet:

Ungleichheit beschlossen
hat die Vorsehung wohl.
Nicht alle Genossen
hab'n a Schloß in Tirol

so ist in die Nußschale von 24 bis 26 Silben mit dem Zwang zum Doppelreim die ihm entsprechende Gegensätzlichkeit einer ganzen Sphäre eingegangen, und die große Schwierigkeit solcher Gestaltung liegt noch in dem Erfordernis, daß sie von der Leichtigkeit der Form verdeckt sei. Eine Erleichterung, die von der Musik ohneweiters verantwortet würde, wäre jene hier wie sonst übliche Beschränkung der Reimkorrespondenz auf den zweiten und den vierten Vers, welche mir aber dermaßen widerstrebt, daß ich auch die Grundstrophe mit dem typischen Text, der doch nur den Anlaß zu lustigem Geblödel und Gajodel bietet:

Mein Vater is a Schneider
A Schneider is er,
Und wann er was schneidert,
So is's mit der Scher'

durch die so naheliegende Wendung verbessert habe:

Und macht er die Kleider.

Ohne die musikalische Unterstützung jedoch empfinde ich den Vierzeiler, der erst in der Schlußzeile die Vergewisserung der Harmonie bringt, förmlich als die Beglaubigung jenes Dilettantismus, der von Heine ins Ohr der deutschen Menschheit gesetzt wurde, und seine satirische Leier als ein Geräusch, weit unerträglicher als der Gassenhauer, der im Hof gespielt wird.

Mißtönend schauerlich war die Musik.
Die Musikanten starrten
Vor Kälte. Wehmütig grüßten mich
Die Adler der Standarten.

Es wäre ja in den meisten dieser Fälle — besonders in »Deutschland, ein Wintermärchen« — auch kein Gedicht, wenn es durchgereimt wäre. Aber hin und wieder hinkt sogar der eine Reim, auf den diese ganze rhythmisch geförderte Witzigkeit gestellt ist, wie das von mir schon einmal hervorgehobene Beispiel dartut:

Von Köllen bis Hagen kostet die Post
Fünf Thaler sechs Groschen preußisch.
Die Diligence war leider besetzt
Und ich kam in die offene Beichais'.

Selbst wenn man also aus irgendeinem unerfindlichen dialektischen Grund »preußesch« sagen dürfte, hätte die Beischäs dermaßen geholpert, daß ihrem Passagier ein »preuscheß« nachklang. (Akustisch etwas plausibler wird der — nur in einer berühmten Satire mögliche — Reim: »Wohlfahrtsausschuß — Morschus«, zwar nicht durch einen Mauschus, aber immerhin durch einen Oschuß.) Wenn's ebener geht und der Reim glückt, ist er in seiner Vereinzelung doch nur die Schelle, mit der die Post nach Deutschland läutet und zu

der sich dem Reisenden, wie heute zum Geratter der Eisenbahn, eine Melodie einstellen mochte. Ich verbinde mit solchen Versen mehr noch als die akustische eine gymnastische Vorstellung, eine, die ich der Erfahrung verdanke, daß wenn man im Finstern eine Treppe hinuntergeht, die letzte Stufe immer die vorletzte ist. In der Heine—Strophe (deren glattes Vorbild die witzigeren Nachahmer entfesselt hat) glaubt man in der dritten Zeile auf festen Reim zu treten, tritt darum ins Leere und kann sich sehr leicht den Versfuß verstauen. Wenn's gut abgeht, ist man nach der vierten Zeile angenehm überrascht. Da sich jedoch immer von neuem diese Empfindung einstellt, so stellt sich auch die einer lästigen Monotonie ein, welche von der Durchreimung eines satirischen Kapitels keineswegs zu befürchten wäre, weil der Reim dann eher als wesentliches Ausdrucksmittel wirkte, als Selbstverständlichkeit und nicht immer wieder als Draufgabe auf eine skandiierte Prosa, So aber erweist er nicht nur seine Überflüssigkeit, sondern auch seinen Mangel. Denn was sich da vor jedem sonstigen Eindruck dem Leser aufdrängt, ist das Gefühl, daß der Verfasser sich's noch leichter gemacht habe, als er's ohnedies schon hatte. Ist das Reimen nur eine Handfertigkeit, dann zeigt sich dies vollends an der geringeren Leistung. Und umsomehr dann, wenn von Gnaden des Zufalls plötzlich doch ein Reim hineingerät, der das System verwirrt und den Leser erst recht auf das aufmerksam macht, was der Verfasser nicht getroffen hat.

König ist der Hirtenknabe,
Grüner Hügel ist sein Thron;
Über seinem Haupt die Sonne
Ist die große, goldne Kron'.

Mit aller Dürftigkeit im vorhandenen und nichtvorhandenen Reim fast etwas Geschautes — das sich dann leider in die Schäkerei fortsetzt von den Kavalieren, die die Kälber sind und sich, da sie den dritten Vers füllen, nicht auf die Schafe reimen, welche bloß Schmeichler sind. Dann vollends niedlich, aber durchgereimt.

Hofschauspieler sind die Böcklein;
Und die Vögel und die Küh',
Mit den Flöten, mit den Glöcklein,
Sind die Kammermusizi.

Warum geht's denn jetzt? Gewiß, dieser Reim ist nicht unorganisch; umso organischer der Mangel, ihn nur ausnahmsweise eintreten zu lassen, da doch die Kontrastelemente des Landschaftlichen und des Höfischen, so billig die Erfindung sein mag, überall den Wechselreim erfordern würden und erlangen müßten. Abgesehen von der Ungerechtigkeit einer Weltordnung, in der die Kühe Kammermusiker, während die Kälber Kavaliers sind, und weggehört von einem Konzert, das die Vögel, deren Flöten doch nur eine Metapher sind, mit den Kühen aufführen müssen, die wirkliche Glöcklein haben, freut man sich, diese zu hören, denn sie sind ein unerwarteter Einklang mit den Böcklein, welche, ausgerechnet, Hofschauspieler sein dürfen. Im weiteren aber bleibt man wieder nur auf den Schlußreim angewiesen, den man umso lieber gleichfalls entbehren möchte. Durch eine Entfernung dieses Aufputzes ließe sich die sprachdünne Strophe im Nu kräftigen. Man mache einmal den Versuch und setze dann ein beliebiges Wort zur Ergänzung des Verses, selbst ohne Rücksicht darauf, ob es dem Sinn gemäß wäre, und die reimlose Strophe hat schon etwas von einem Gesicht. (Nur soll man es nicht gerade mit dem Kehrreim in »Deutschland« versuchen: 'Sonne, du klagende Flamme!', der, wenngleich bloß »der Schlußreim des alten Lieds«, hier doch dichterisch empfunden und verbunden ist.) Wenn ich solchen Eingriff ohne Rücksicht auf den Inhalt empfehle, so spreche ich freilich als einer, der es vermag und gewohnt ist, die

Sprachkraft und Echtbürtigkeit eines Verses jenseits der Erfassung des Sinns, den ich geflissentlich wegdenke, zu beurteilen, fast aus dem graphischen Bild heraus.

Man wird es vielleicht nicht als eitel auslegen, daß ich unweit von Beichais' und Moschus mich selbst zitiere, aber es kann sehr wohl eine Reimlosigkeit geben, die als solche Gestalt hat, und die drei einleitenden Gedichte des VII. Bandes der »Worte in Versen« sind Beispiele für die verschiedenartige, immer stark hervortretende Funktion einer ungereimten (letzten) Strophenzeile. In dem Gedicht »Die Nachtigall« betont und sichert sie, an den Wechselreim anschließend, den Vorrang der Vögel vor den Menschen:

Ihr Menschenkinder, seid ihr nicht Laub,
verweht im Wald,
ihr Gebilde aus Staub,
und vergeht so bald!
Und wir sind immer.

Diese Gegenüberstellung ist durch zwei weitere Strophen (»Wir weben und wissen«, »Wir lieben Verliebte«) fortgeführt, bis, entscheidend, nur noch der Vorrang, schließlich auch vor den Göttern, zum Ausdruck gelangt, immer aber dank der Besonderheit des letzten, hinzutretenden Verses, der die Besonderheit der Erscheinung zusammenfaßt. In »Imago« ist solche Absonderung durch den Nichtreim vom ersten zum vierten Vers bewirkt:

Bevor wir beide waren,
da haben wir uns gekannt,
es war in jenem Land,
dann schwand ich mit dem Wind.

Hier ist der Nichtreim die Gestalt dieses Schwindens: »und immer war ich fort«, »ich gab mich überall«, »die Welt hat meinen Blick«. Dann dient er dem Kontrast, die Bindung an eben diesen Verlust zu bezeichnen (welchem Wechsel auch die begleitende Melodie gerecht wird):

In einen Hund verliebt,
in jede Form vergafft,
mit jeder Leidenschaft
ist mir dein Herz verbunden.

Von da an bleibt die Isolation eben diesem Verbundensein vorbehalten: »und nennest meinen Namen«, »in deinem Dank dafür«, um endlich sein Beharren bis zur Verkündung der Schöpferkraft zu steigern:

Und reiner taucht mein Bild
aus jeglicher Verschlingung,
wie du aus der Durchdringung
der Erde steigst empor.

In »Nächtliche Stunde«, wieder absondernd, gehört die ungereimte letzte Zeile dreimal der Vogelstimme, die das Erlebnis der Arbeit über die Stufen der Nacht, des Winters und des Lebens begleitet:

Nächtliche Stunde, die mir vergeht,
da ich's ersinne, bedenke und wende,
und diese Nacht geht schon zu Ende.
Draußen ein Vogel sagt: es ist Tag.

Seine Stimme ist die Eintönigkeit: widerstrebend dem Einklang. Der erlebten Monotonie ist die des Ausdrucks gemäß, die nur die bange Steigerung zuläßt: »Draußen ein Vogel sagt: es ist Frühling«, »Draußen ein Vogel sagt: es ist Tod«. Man ermesse aber die ungewollte Monotonie, das Greuel einer Ödigkeit, die entstünde, wenn in diesem Gedicht die Schlußzeile in einem Reim auf »vergeht« abwechselte. Doch vor der Möglichkeit solcher Abwechslung si-

chert es der durchwaltende Wille, hier nur wiederholen und nicht einklingen zu lassen; der einzige Reim, aus dem es besteht, dreimal gesetzt: — »wende Ende« gibt die ganze Trübnis des Gedankens, welcher die Dissonanz: Tag, Frühling, Tod entspricht. Indem es dreimal dieselbe Strophe ist, an der sich nichts verändert als die einander entgegengestellten Zeitmaße von Nacht zu Tod, ist eine solche Einheit von Erlebnis und Sprache erreicht, eine solche Eintönigkeit aus dem Motiv heraus, daß nicht nur der Gedanke Form geworden scheint, sondern die Form den Gedanken selbst bedeutet.

Hat hier also die Monotonie des Erlebnisses ihre Gestalt gefunden, so bewirkt die Reimlosigkeit innerhalb der epigrammatischen Strophe eine Monotonie, die der vorgestellten Gegensätzlichkeit alle Kraft des Eindrucks nimmt. Der Vers ist eine Welt, die ihre Gesetze hat, und die Willkür, die in ihr schaltet, hebt mit den Gesetzen die Welt auf. Mit der reimlosen dritten Zeile läßt sie diese in das Nichts vergehen. Der Dilettant ist des Zwanges ledig, dem sich der Künstler unterwirft, um ihn zu bezwingen: das Ergebnis wird hier freier und müheloser sein als dort. Ich stelle es mir ungeheuer schwer vor, schlechte Verse zu machen. Wenn ich für solche Vorstellung Heine anführe, den für seine Folgen verantwortlich gemacht zu haben, mir eben diese nicht verzeihen können, so beziehe ich mich auf sein Typisches, das die Ausnahme derjenigen Gedichte selbstverständlich macht, in denen nicht die klingende Begleitung eines Sentiments oder Ressentiments ins Gehör, sondern ein wortdichter Ausdruck des Erlebnisses ins Gefühl dringt. In der typischen Heinestrophe, welche ich gegen eine Welt des journalistischen Geschmacks für die Pandorabüchse des Kunstmißverständes und der Sprachverderbnis halte, ist der Reim so wenig gewachsen wie der Nichtreim, jener überflüssig und dieser nur notwendig aus Not. Er ließe sich verheimlichen durch die Vereinigung je zweier Verse zu einer Langzeile, in der die Zäsur den Nichtreim ersetzt: die geistige Gestalt würde sich durch solchen Eingriff, der an Organischem unmöglich wäre, kaum verändern, aber das Geklingel, das diese Form so geläufig macht, auch wenn's bloß einmal klingelt, ginge verloren. Wie zwischen Trochäen und Jamben, Daktylen und Anapästen nicht der Zufall entscheidet, so bestimmt er auch nicht die Vers—Einteilung. Man versuche die empfohlene Operation an meinen Versen »Traum« ¹, die ich mit einem Selbstbewußtsein, das künstlerische Untersuchungen sachlich fördert, so anstößig es im sozialen Leben sein mag, nun der Heinestrophe entgegenstelle, weil sie das Beispiel sind für eine organische Möglichkeit, selbst die dritte Zeile reimlos zu gestalten. Denn eben dieser Mangel ist hier Gestalt:

Stunden gibt es, wo
mich der eigne Schritt
übereilt und nimmt
meine Seele mit.

Dieser kurze Schritt übereilt den Läufer so, daß er den Reim nicht dulden würde, er jagt jenen fiebrig in der Welt des Traums als eines vorlebendigen Lebens, durch alle Wirrsale und Seligkeiten von Kindheit und Liebe. Es ist alles jäh, unvermittelt, abgehackt, eine Vereinigung je zweier Kurzzeilen würde dieses Tempo aufheben, ergäbe jedoch überhaupt keinen Vers, weil hier nach der Zeile keine Zäsur, sondern ein Abgrund steht, über den sie hinüberjagt. Dagegen wäre wieder das Gedicht »Jugend« ² mit einem reimlosen dritten Vers eine unvorstellbare Leier; eine der Schwingen wäre gebrochen, auf denen der Flug in das Erlebnis der Kindheit geht. Diese Funktion des Reims oder Nichtreims darf natürlich nicht so verstanden werden, daß sie an jeder

1 s. Heft 508 # 21

2 s. Heft 465 # 25

Strophe nachweisbar sein muß. Eine Unterbrechung der Linie, ausdrucks-
mäßig schon gesichert, läßt nicht etwa einen plötzlichen Wechsel des Aus-
drucks zu. Gerade die Hast, die im »Traum« tätig ist, gibt einem Innehalten
die vollere Anschauung:

Staunend stand ich da
und ein Bergbach rinnt
und das ganze Tal
war mir wohlgesinnt.

In der langen Dehnung dieses Tals ist fast der Reim auf »da« bewirkt, der in
anderer sprachlicher Landschaft wirklich eintreten müßte. Dann geht es wie-
der rapid:

Und der Wind befiehlt,
damit leichtbeschwingt
alles in der Luft
heute mit gelingt.

»Immer heißer wird's« nun auf dieser Bahn, bis sie in den Ruhepunkt mündet:
Wär' mein Tag vorbei!
Wieder umgewandt
kehrt' ich aus der Zeit
in das lichte Land.

Noch in die Ruhe tönt es von dem eiligen Schritt.

Und hier ist auch ein Beispiel für die Kraft des Reimes, zu dem zwei
Partner von ungleicher Quantität gepaart sind: umgewandt — Land.,(»Quanti-
tät« nicht als Lautmaß: der Silbenlänge oder —länge, sondern als Maß der
Größe des Reimwortes.) Nur daß es hier der erste Partner ist, der sich von
der Fessel der Vorsilben lösen muß, um die Paarung zu ermöglichen. Aber
können wir uns denn ihn als den aktiven Teil noch vorstellen und daß der Wi-
derstand dem andern vorbehalten sei? Ist es an diesem, sich dem schon ge-
schwächten Partner zu ergeben? Aus dem Phänomen der Einheit, das der
Reim vorstellt, wird die erotische Tendenz auch in umgekehrter Richtung vor-
stellbar; man erkennt, daß die Eroberung immer von dem Teil ausgeht, der
begrifflich stärker erfüllt ist. In dem Beispiel also, mit dem die Untersuchung
einsetzt, vom ersten Vers: »landen«, hier aber (wo die Satzkonstruktion in der
Tat »umgewandt« ist) vom zweiten: »Land«. Hier ist es die Vorzeile, die die
stärkere Belastung, die Nachzeile, die das größere Gewicht hat. Selbst kräftig
wirkend, hat sie so viel Atem und Widerstand zwischen den Worten, daß sich
das letzte nicht so leicht ergeben würde: darum kommt, anders als im ersten
Beispiel, ihr die Position der Werbung zu. Wie immer sich nun die Kraft des
erobernden mit dem Widerstand des erliegenden Partners messe, um schließ-
lich gemeinsam sich in den Reim zu ergeben, so wird ersichtlich, daß entwe-
der der räumlichen Quantität eine psychische entspricht oder daß der Unter-
schied auch bloß innerhalb dieser zur Geltung kommen kann. Den Wider-
stand, dessen Überwindung die Reimkraft nährt, wird sie nicht bloß dem Un-
terschied der sichtbaren, sondern auch dem der wägbaren Quantitäten
verdanken. Er kann auch dem isolierten Reimkörper anhaften, vermöge der
gedanklichen Stellung, die das Wort im Vers behauptet, und gemäß dem
schöpferischen Element der Sprache, das nicht allein im Wort, sondern auch
zwischen den Worten lebendig ist und die »sprachliche Hülle« noch aus dem
Ungesprochenen webt. Die Intensität wird, jenseits der räumlichen Quantität,
die glückliche Reimpaarung auch dort erreichen, wo sonst nur Gleichartigkeit
ins Gehör dränge. Am vollkommensten aber muß die Wirkung sein, wo innere
und äußere Fülle ins Treffen geraten, mag man nun hier oder dort den Angriff
erkennen. Die metrische Terminologie unterscheidet in einem äußerlichen

Sinn und fern von jeder Ahnung einer Erotik der Sprachwelt zwischen männlichen und weiblichen Reimen. Angewendet auf die eigentlichen Geschlechtscharaktere, die die Gedankenpaarung ergeben, würde diese Einteilung jeweils die Norm eines gleichgeschlechtlichen Verkehrs bezeichnen. Natürlicher wäre die ganz andere Bedeutung, daß ein männlicher und ein weiblicher Vers das Reimpaar bilden, jener, dem die innere, und dieser, dem die äußere Fülle eignet. Ein anschauliches Beispiel für solches Treffen — von der rückwirkenden Art wie bei »umgewandt, Land« — bietet eine jener guten, manchmal leider nur beiläufig fortgesetzten Strophen Berthold Viertels (der mit Schaukal, später mit Trakl und Janowitz zu den heimischen Lyrikern gehört, die durch Zeilen wertvoller sind, als die beliebteren durch Bücher). Es war eine schöpferische Handlung, dem Gedicht »Einsam« drei Strophen zu nehmen und nur diese erste, die das Gedicht selbst ist, in der Sammlung »Die Bahn« stehen zu lassen:

Wenn der Tag zu Ende gebrannt ist,
Ist es schwer nachhause zu gehn,
Wo viermal die starre Wand ist
Und die leeren Stühle stehn.

Wie starr steht hier, innerhalb der ganzen aus dem geringsten Inventar bezogenen Vision, viermal endlos, diese Wand, entgegen dem zu Ende gebrannten Tag. Schließlich fügen sich die Welten in den Reim wie der Heimkehrende in den Raum, wo das Grauen wartet. Wie ist hier alles Schwere des Wegs bewältigt und alles Leere am Ziel erfüllt. Die Fälle in der neueren Lyrik sind selten, wo sich die Wirkung so an den eigentlichsten Mitteln der Sprache nachweisen läßt. Hätte Nietzsche die Anfangsstrophe seines Krähengedichts von den folgenden befreit und gar von dem Einfall, den Wert durch Wiederholung zu bewerten, es wäre ein großes Gedicht stehen geblieben.

Das von einer Nahrung der Reimkraft durch den Widerstand, durch die Möglichkeit von Werbung und Eroberung Gesagte wird wohl vorzüglich für die unmittelbare Paarung zu gelten haben, welche durch das äußere Gleichmaß der Reimkörper leicht zu einer glatten und schalen Lustbarkeit wird. Im Wechselreim ist dank dem Dazwischentreten des fremden Verses, der wieder auf seinen Partner wartet, diese Gefahr ohnedies verringert. Gleichwohl wird auch hier und immer die Deckung der verschiedenen Quantitäten (oder Intensitäten) das stärkere Erlebnis bewirken, und auch hier wird die vokalische Abwegigkeit, die der Umlaut bietet, zur Lustvermehrung des Gedankens dienen, welcher nun einmal es in sich hat, trotz allen Normen der Sitte und Ästhetik seine Natur zu behaupten; denn wie nur ein Erotiker formt er sich das Bild der Liebe nach der Vorstellung und weil er die Vorstellung selbst ist, hat er noch näher zu ihr. Der »unreine Reim« — die Hände ihm zu reichen, schauert's den Reinen — wird für die Ächtung durch den Gewinn entschädigt sein und dem »Blick«, der ihn strafend trifft, stolz sein »Glück« entgegenhalten. Der Reimphilister (unerbittlicher als der Reim—Bürger, der in glücklichen Stunden seiner eigenen Strenge vergaß) stellt Forderungen auf, die in der Welt der Dichtung nicht einmal gehört werden können, obgleich sie nichts als Akustisches enthalten. »Menge — enge« darf gelten, doch »Menge — Gedränge«, an und für sich schon ein Gedicht, weniger. »Sehnen und wännen« weniger als »sehnen und dehnen«, »Ehre und Leere« eher als »Ehre und Chimäre«. Der Reimbund »zwei und treu« wird erst in dem Geklapper anerkannt, das eine so volle begriffliche Deckung entstellt:

Er schlachte der Opfer zweie
Und glaube an Liebe und Treue!

Von der Funktion der Widerstandssilbe weiß man vollends nichts: davon, daß sich der Reim in dem Maße der Verschiedenheit dessen verstärkt, was dem Reim angegliedert ist. Diesseits aller schöpferischen Unerschöpflichkeit, diesseits dessen, was nicht ermeßbar ist, ließe sich, soweit Geistiges sich der Quantität selbst entnehmen läßt, vielleicht ein Schema aufstellen. Da wäre der Reim am stärksten, wenn das isolierte Reimwort der einen Zeile dem komplizierten der andern entspricht: Halt und Gewalt. (Oder das komplizierte dem komplizierteren: Gewalt und Vorbehalt.) Schwächer im Gleichmaß der isolierten Reimwörter: Halt und alt. Noch schwächer im Gleichmaß der komplizierten: Gehalt und Gestalt (oder: Vollgehalt und Mißgestalt). Am schwächsten, wenn sich bereits die Vorsilben reimen: behalt und Gestalt. Denn je selbständiger sich beiderseits der Klang der Vorsilbe macht, umso mehr Kraft entzieht er dem Reim. Im stärksten Fall dient die Vorsilbe dem Reimwort, dem sie alle Kraft aufspart, da sie sich selbst an kein Gegenüber zu vergeben hat. Fehlt sie, so ist der Reim auf sich allein angewiesen. Ist sie da wie dort, so wird ihm umso mehr entzogen, je paralleler sie selbst ihrem Gegenüber ist. Ein Wortspiel, das in der Prosa noch ein Witz ist, erfährt im Vers eine klangliche Abstumpfung, die den Witz aufhebt. Erzählte etwa jemand, die menschlich saubere Persönlichkeit des österreichischen Bundespräsidenten sei irgendwo beim Händedruck mit einem Finanzpiraten beobachtet worden, und würde daraus ein Epigramm, so könnte der starke Kontrast der Sphären den Reim ergeben: »Hainisch — schweinish«, also einen Einfall, der in der Prosa gewiß keine sonderliche Kraft hätte. Dagegen würde eine Gegenüberstellung: »Hainisch — Haifisch« einen guten Witz als dürftigen Reim zurücklassen. Gegen das Spiel der betonten Vorsilben kann sich der Reim nicht halten. Die Verödung tritt aber auch im sogenannten männlichen Reim ein, der als solcher die Tonkraft bewahrt. »Unternimmt — überstimmt«, »übernimmt — überstimmt«: je analoger der Vorspann, auch wenn er den Ton nicht völlig abzuziehen vermag, umso mehr entwertet er den Reim. Wird die Ähnlichkeit der Vorsilbe gar zum Vorreim, so tritt eine solche Schwächung des Reims, ein, daß sie zur Lähmung führen kann, indem die Reime einander aufheben. Das wird anschaulicher werden an der Entwicklung bis zu dem peinlichen Reim der zusammengesetzten Wörter, der in der Witzpoesie eine so große Rolle spielt. Am stärksten: Gestalt — Glutgewalt; schwächer: Dichtgestalt — Glutgewalt; noch schwächer: Dichtgestalt — Dichtgewalt; am schwächsten: Dichtgestalt — Richtgewalt. Oder: Gast — Sorgenlast; schwächer: Gast — Last; noch schwächer: Erdengast — Sorgenlast; am schwächsten: Morgengast — Sorgenlast. Der Zwillingsreim ist von altersher, dem Ohr und Humor widerstrebend, Element der gereimten Satire; wohl auch seit Heine, bei dem es von Monstren wie »Dunstkreis — Kunstgreis«, »Walhall—Wisch — Walfisch« wimmelt. Leider hat Wedekind, dessen Sprache der leibhaftigste Feuerbrand ist, in den Papier aufgehen konnte, diesen Reimtypus, welchen ich den siamesischen nennen möchte, wengleich oft zu plastischerer Wirkung, übernommen:

Heute mit den Fürstenkindern,
Morgen mit den Bürstenbindern.

Und gar: »Viehmagd — nie plagt« (unmöglich, dem »plagt« den ihm zukommenden Ton zu retten), »niederprallt — wiederhallt«, »weine und — Schweinehund«, »Tugendreiche — Jugendstreiche«. Entsprechend wäre der Reim: Tugendreiche — Jugendreiche; hier wirkt die Gefolgschaft, die beide Reimkörper erhalten, fördernd wie sonst der Vortrab, der zu einem der beiden stößt: Reiche — Jugendstreiche. Schwächer wäre: Reiche — Streiche, noch schwächer: Tugendreiche — Mädchenstreiche, und am schwächsten ist eben die Form des Originals »Tugendreiche — Jugendstreiche«, wo der Doppelreim

doppelt paralyisierend wirkt. Die Teile heben einander aus den Angeln, ehe jeder zu seinem Gegenüber gelangt, und es ist in der Konkurrenz der Tonkräfte kaum mühelos möglich, auch nur einem der Paare zu seinem Recht zu verhelfen. Dieser Doppelmißreim ist nicht etwa die Zusammensetzung des Reims mit einem Binnenreim, dessen gedankenstärkende Funktion vielmehr ins Gegenteil verkehrt wird. Er gleicht einer Vorstufe zu jenem »Schüttelreim«, welcher sein Spiel völlig außerhalb der dichterischen Zone treibt, aber als die sprachtechnische Möglichkeit, die er vorstellt, durch die deutliche Wechselbeziehung der Konsonanten den Reimklängen doch ein gewisses Gleichmaß, der Wirkung sichert. Ein toter Reim ist ferner der zweier Fremdwörter: kurieren — hofieren, weil auch in solchem Fall, der die leerste Harmonie darbietet, eine Parallelleistung vorgelagert ist, indem nämlich beiderseits ein begrifflicher Prozeß vollzogen wird, bevor der Reim eintritt, der dann nur in der Gleichartigkeit der Fremdwort—Endung beruht: der reimführende Konsonant hat nicht die Geltung wie im deutschen Wort. (Auch hier in abschreckendster, kneiphumoriger Ausprägung bei Heine, zumal im Namengereime wie »Horatius« auf »Lumpacius« — in einer Strophe, die sich über den Reim bei Freiligrath lustig macht — und »Maßmanus«, nämlich der lateinsprechende Maßmann, auf »Grobianus«. Anders und karikaturhafte Gestalt geworden bei Liliencron: »Vorne Jean, elegant«.) Umso stärker wird der Reim sein, wenn ein Fremdwort mit einem deutschen gepaart wird: führen — kurieren; in welchem Beispiel freilich noch das Mißverhältnis der Quantitäten fördernd hinzukommt wie bei regen — bewegen, eilen — verweilen. Ein Notausgang ist der sogenannte »reiche Reim«, von welchem Bürger im allgemeinen mit Recht meint, daß er eher der armselige heißen sollte, freilich nicht ohne selbst von ihm reichen Gebrauch gemacht zu haben:

Hilf Gott, hilf! Sieh uns gnädig an!
 Kind, bet' ein Vaterunser!
 Was Gott tut, das ist wohlgetan.
 Gott, Gott erbarmt sich unser!

Oder schlimmer, weil benachbart:

Graut Liebchen auch vor Toten?
 »Ach nein! — doch laß die Toten!

Und wieder:

Graut Liebchen auch vor Toten?
 »Ach! Laß sie ruhn, die Toten!«

»Wenn es die Umstände erfordern«, sagt Bürger, wohl im Bewußtsein solcher Lücken, »daß einerlei Begriff in zwei Versen an das Ende zu stehen komme, so ist nichts billiger, als daß er auch mit ebendenselben Worte bezeichnet werde.« Solches dürfen aber die Umstände nie erfordern, weil sie sonst auch alles andere erfordern könnten, wie daß etwa plötzlich ein anderes Versmaß oder Prosa eintrete. Was die Umstände erfordern, hat freilich zu geschehen und zu entstehen, aber innerhalb der künstlerischen Gesetzlichkeit. Wenn einerlei Begriff in zwei Versen an das Ende zu stehen kommt, so ist dies eben die Schuld der zwei Verse, und dann gewiß »nichts billiger«, als ihn mit demselben Wort zu bezeichnen. Was aber an das Ende zu stehen kommen muß, ist nicht einerlei Begriff, sondern die Kongruenz der zweierlei Begriffe. Der »reiche Reim«, der keineswegs durch ein Versagen der Gestaltungskraft gerechtfertigt wird, den aber sie selbst erfordern könnte, vermag recht wohl auch die Kongruenz zum Ausdruck zu bringen. Der Ruf an Euphorion:

Bändige! bändige,
 Eltern zu Liebe,
 Überlebändige

Heftige Triebe!

offenbart nicht nur die Verjüngung des ältesten, sondern auch den Reichtum desjenigen Reims, der nur ein reicher ist. Dank Umlaut und Silbenvorspann, dank der unvergleichlichen Übereinstimmung der Sphären, in denen Gewalt und Kraft leben, wird hier die Gleichheit des reimführenden Konsonanten, wird die Reimlosigkeit gar nicht gespürt. Es ist durch dichterische Macht ein Ausnahmewert der Gattung: im Lebendigen erscheint das, was zu bändigen, förmlich enthalten und entdeckt. Der »reiche Reim« wird also nur dort gut sein, wo nicht einerlei Begriff dasselbe Wort verlangt, sondern zweierlei sich zu ähnlichen Wörtern finden, deren gleicher Konsonant dem vokalischen Einklang nicht die Reimkraft nimmt. Vielleicht ist Bürgers Entschuldigung eine Verwechslung mit dem sehr erlaubten Fall, wo allerdings einerlei Begriff in zwei Versen an das Ende zu stehen kommt, aber aus dem Grunde, weil einerlei Begriff beide ganz und gar erfüllt — mit dem Fall, wo die Gleichheit des Gedankeninhalts die Verse selbst gleichlautend oder doch gleichartig macht. Das dürfen sie sein und reimen dann stärker als mit einem Reim. Ein solcher Fall kommt gleichfalls in der »Lenore« vor:

Wie flogen rechts, wie flogen links
Gebirge, Bäum' und Hecken!
Wie flogen links und rechts und links
Die Dörfer, Städt' und Flecken!

Das ist, namentlich durch die Variation »und rechts« ungemein stark, stärker als es etwa ein Reim mit »ging's« und stärker als es ein Nichtreim (etwa: »rechts und links und rechts«) wäre. Eine Zeile könnte aber zu stärkster Wirkung auch völlig gleichlautend wiederholt sein, wie etwa bei Liliencron das alle Lebensstadien begleitende Gleichnis:

Es jagt die Schwalbe weglang auf und nieder.

Hier wäre kein Reim denkbar außer dem der Identität, dem innern Reim auf »immer wieder«, dem Kehrreim einer ewigen Wiederkehr.

Doch mehr noch als Identität, mehr selbst als der Übereinklang des Reimes kann der eingemischte Nichtreim dem dichterischen Wert zustattenkommen. Von allen Schönheiten, die zu dem Wunder vom »Tibetteppich« verwoben sind (welches allein Else Lasker—Schüler als den bedeutendsten Lyriker der deutschen Gegenwart hervortreten ließe), ist die schönste der Schluß:

Süßer Lamasohn auf Moschuspflanzenthron
Wie lange küßt dein Mund den meinen wohl
Und Wang die Wange buntgeknüpfte Zeiten schon.

Der vorletzte Vers, dazwischentretend, hat nirgendwo in dem Gedicht, das sonst aus zweizeilig gereimten Strophen besteht, seine Entsprechung. Wie durch und durch voll Reim ist aber dieses »wohl«, angeschmiegt an das »schon«, süßes Küssen von Mund zu bunt, von lange zu Wange vermittelnd. Auf solche und andere Werte ist einst in einer verdienstvollen Analyse — von Richard Weiß in der Fackel Nr. 321 / 322 ¹ — hingewiesen worden, mit einer für jene Zeit (da zu neuem Aufschluß der Sprachprobleme wenig außer der Schrift »Heine und die Folgen« vorlag) gewiß ansehnlichen Erfassung der Einheit in Klang— und Bedeutungsmotiven, wenngleich vielleicht mit einer übertreibenden Ausführung der Lautbeziehungen, die im Nachweis der Gesetzmäßigkeit wohl auch der Willkür des Betrachters Raum gab. Achtungswert aber der Versuch, in jedem Teile den lebenden Organismus darzustellen und zu zeigen, wie »in jeder zufälligst herausgegriffenen Verbindung der mathematische Beweis höchster notwendiger Schönheit nur an der Unzulänglichkeit der Mathematik scheitern könnte«. Vielleicht auch an der Unzuläng-

1 »Else Lasker-Schüler«, # 08

lichkeit des Kunstwerks, wenn der Autor diesen Versuch mit einem Gedicht von Rilke unternommen hätte, mit welchem er Else Lasker—Schüler verglich. Während bei ihr — in den männlichsten Augenblicken des Gelingens — zwischen Wesen und Sprache nichts unerfüllt und nichts einem irdischen Maß zugänglich bleibt, so dürfte die zeitliche Unnahbarkeit und Unantastbarkeit von Erscheinungen wie Rilke und dem größeren George — mit Niveaugeschöpfen und Zeitgängern wie den Hofmannsthal und Werfel nicht zu verwechseln — doch keinem kosmischen Maß erreichbar sein. Else Lasker—Schüler, deren ganzes Dichten eigentlich in dem Reim bestand, den ein Herz aus Schmerz gesogen hatte, ist aber auch der wahre Expressionist aller in der Natur vorhandenen Formen, welche durch andere zu ersetzen jene falschen Expressionisten am Werk sind, die zum Mißlingen des Ausdrucks leider die Korrumpierung des Sprachmittels für unerlässlich halten. Trotz einer Stofflichkeit unter Sonne, Mond und Sternen wahrhaft neue lyrische Schöpfung; als solche, trotz jener, völlig unwegsam dem Zeitverstand. Und wie sollte, wo ihm zwischen dem Kosmos und der Sprache keine Lücke als Unterschlupf bleibt, er anders als grinsend bestehen können? Selbst ein Auditorium, das meine kunstrichterliche Weisung achtet und jeder lyrischen Darbietung etwas abgewinnen kann, sitzt noch heute ratlos vor dieser Herrlichkeit wie eben vor dem Rätsel, das die Kunst aus der Lösung macht.

Wie könnten aber solche Werte, wie könnte das Befassen mit ihnen den Leuten eingehen, die an der Sprache keinen anderen Anteil haben, als daß sie verunreinigt wird, weil sie in ihrem Mund ist! Sie in solchem Zustand als das höchste, das einzige Gut aus einem mit ihr zerstörten Leben zu retten — trotz allen greifbareren Notwendigkeiten, die es nicht mehr gäbe, hätte der Mensch zur Sprache, zum Sein zurückgefunden —, ist die schwierigste Pflicht: erleichtert durch die Hoffnung, daß der Kreis derer immer größer wird, die sich durch solche Betrachtungen angeregt, ja erregt und belebt fühlen. Es ist Segen und Fluch in einem, daß solchen Denkens, wenn es begonnen, kein Ende ist, indem jedes Wort, das über die Sprache gesprochen wird, deren Unendlichkeit aufschließt, gehe es nun von einem Komma aus oder von einem Reim. Und mehr als aus jedem anderen ihrer Gebiete wäre aus diesem zu schöpfen, wo die Fähigkeit der Sprache, gestaltbildend und —wandelnd, am Gedanken wirkt wie die Phantasie an der Erscheinung, bis, immer wieder zum ersten Mal, im Wort die Welt erschaffen ist. In dieser Region der Naturgewalten, denen wirkend oder betrachtend standzuhalten die höchste geistige Wachsamkeit erfordert, muß jeder Anspruch vor dem ästhetischen gelten; denn die formalen Erfordernisse, auf die jener Bedacht hat, betreffen beiweitem nicht den Klang, der dem Gedanken von Natur eignet und den ihm ein die Sphäre erfüllendes und noch in der Entrückung beherrschendes Gefühl zuweisen wird. Der Reim als die Übereinstimmung von Zwang und Klang ist ein Erlebnis, das sich weder der Technik einer zugänglichen Form noch dem Zufall einer vagen Inspiration erschließt. Er ist mehr »als eine Schallverstärkung des Gedächtnisses, als die phonetische Hilfe einer Äußerung, die sonst verloren wäre«; er ist auch »keine Zutat, ohne die noch immer die Hauptsache bliebe«. Denn »die Qualität des Reimes, der an und für sich nichts ist und als dieses den Wert der meisten Gedichte ausmacht, hängt nicht von ihm, sondern durchaus vom Gedanken ab, der erst wieder in ihm einer wird und ohne ihn etwas ganz anderes wäre«. Aber lebt er einmal im Gedicht, so ist es, als ob er noch losgelöst dafür bürgte. Ich könnte, was er alles vermag, was er alles ist und nicht ist, wieder, wie schon einmal, nur mit den Reimen des Gedichts »Der Reim«¹ sagen, von denen man nun — um das Landen der Einver-

1 Heft 443 »Elysisches« # 10

standenen herum — alle behandelten Arten des Reimes, sofern er einer ist, ablesen kann; und deren jeder man die begriffliche Deckung zugestehen wird: daß er nicht Ornament der Leere, des toten Wortes letzte Ehre, daß er so seicht ist und so tief wie jede Sehnsucht, die ihn rief, daß er so neu ist und so alt wie des Gedichtes Vollgestalt. Und daß dem Wortbekenner das Wort ein Wunder und ein Gnadenort ist. Denn »reimen« — bekannte ich — »kann sich nur, was sich reimt; was von innen dazu angetan ist und was wie zum Siegel tieferen Einverständnisses nach jenem Einklang ruft, der sich aus der metaphysischen Notwendigkeit worthaltender Vorstellungen ergeben muß.«

»Offenbach—Renaissance«

(Zum Vortrag von »Pariser Leben«)

Nun ist die Tat, die ich mir gleich der Erweckung Nestroys zuschreibe, in all den lebendigen Jahren, da ich das Zeitliche verflucht habe, nun ist dies »Positive« in den Geltungsbereich der öffentlichen Meinung eingetreten. Ohne Ansehen des Urhebers, der aber auch nicht ansehen möchte, was die Theater als eine Offenbach—Renaissance praktizieren; nicht Zeuge sein wollte der Barbareien, mit denen das szenische Unwesen, Behältnis anmutloster Lebens, dem großen Zauberer einer versunkenen Welt seine Ehren erweist. Denn seit den »Helena«— und »Orpheus«—Schändungen des Herrn Reinhardt, der — bis zu Gogols »Revisor« — schon manche meiner geistigen Direktiven mißbraucht hat, glaubt dieses Aufmachertum ihn durch musikalische Verödung, textliche Verkitschung und hundert süße Beinchen dem Geschmack einer Jazzbanditengesellschaft annähern zu müssen. So uneitel bin ich wahrlich nicht, mit solcher Renaissance meine Offenbach—Gestaltungen, durch die sie doch neuestens angeregt wird, in einen Qualitätsvergleich bringen zu wollen; immerhin so unbescheiden, zu sagen, daß diese Stadt, wenn sie, über die kleine Gefolgschaft der Geistverbundenen hinaus, noch einen Funken echten Theatersinns hätte, die wahre Erneuerung Offenbachs nicht dreimal, sondern hundertmal in einem vollbesetzten Saal erleben müßte, um dann endgültig die Serienschmach der neuen Operette abubrechen, und garantierte sie auch jedem der Genießer im Zwischenakt ein »Girl« auf den Schoß. Doch ein Theaterschwätzer, der alle Symptome dieser »Renaissance« anführt, ohne ihren eigentlichen Hort und Ursprung auch nur zu bemerken, hat — in der Zeit, in der eine vielleicht physiologisch nachweisbare Idiotie berufen ist, dem Operettengedudel den Text anzumessen — die Erklärung gewagt, es müsse »doch wohl lediglich an den albernem Texten liegen«, daß, von den Ausnahmen der »Helena« und des »Orpheus« abgesehen, »der Name Offenbach so selten auf dem Spielplan der Operettentheater erscheint«. Womit also gesagt wäre, daß im Vergleich mit jenen Werken — in deren Text gerade der Wiener Knödelhumor Orgien feiert und auf Kosten der Grazien, die ihn ursprünglich zubereitet haben, den Mehlspeisgeschmack dauernd anspricht —, daß im Vergleich mit dem theaterüblichen und immer neu aufgewärmten Helden— und Göttergspaß die Texte von »Blaubart«, »Die Großherzogin von Gerolstein« und »Pariser Leben« selbst nach Wiener Maßen »albern« sind. Und da ist es denn notwendig, von einer Höhe herab, von der es überhaupt keine Verbindung mit einer geistigen Gegenwart gibt außer der der Verachtung, sich zu der Albernheit dieser Texte zu bekennen; und da ist es wichtig, einiges

von dem zu wiederholen, womit in meinem Aufsatz »Grimassen über Kultur und Bühne« (1909 ¹) die Distanz abgesteckt war zwischen dem tiefen Unsinn, der das Wesen, und dem flachen Sinn, der das Unwesen der Operette bedeutet.

»Die Funktion der Musik: den Krampf des Lebens zu lösen, dem Verstand Erholung zu schaffen und die gedankliche Tätigkeit entspannend wieder anzuregen. Diese Funktion mit der Bühnenwirkung verschmolzen, macht die Operette, und sie hat sich mit dem Theatralischen ausschließlich in dieser Kunstform vertragen. Denn die Operette setzt eine Welt voraus, in der die Ursächlichkeit aufgehoben ist, nach den Gesetzen des Chaos, aus welchem die andere Welt erschaffen wurde, munter fortgelebt wird und der Gesang als Verständigungsmittel beglaubigt ist. Vereint sich die lösende Wirkung der Musik mit einer verantwortungslosen Heiterkeit, die in diesem Wirrsal ein Bild unserer realen Verkehrtheiten ahnen läßt, so erweist sich die Operette als die einzige dramatische Form, die den theatralischen Möglichkeiten vollkommen angemessen ist ... Zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischsten Geiste vermögen Aktion und Gesang in der Operette zu verschmelzen, welche eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert. Offenbach hat in seinen Reichen phantasiebelebender Unvernunft auch für die geistvollste Parodierung des Opernwesens Raum: die souveräne Planlosigkeit der Operette kehrt sich bewußt gegen die Lächerlichkeit einer Kunstform, die im Rahmen einer planvollen Handlung den Unsinn erst zu Ehren bringt. Daß Operettenverschwörer singen, ist plausibel, aber die Opernverschwörer meinen es ernst und schädigen den Ernst ihres Vorhabens durch die Unmotiviertheit ihres Singens. Wenn nun der Gesang der Operettenverschwörer zugleich das Treiben der Opernverschwörer parodiert, so ergibt sich jene doppelte Vollkommenheit der Theaterwirkung, die den Werken Offenbachs ihren Zauber verleiht, weit über die Dauer der politischen Anzüglichkeiten hinaus, auf welche die Nichtverstehler seines Wesens den größten Wert legen. An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem Gedanken geboren werden; die Nüchternheit geht leer aus. Dieses anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Begebenheiten, in der das Schicksal des Einzelnen bei einem Chorus von Passanten die unwahrscheinlichste Teilnahme findet, dies Aufheben aller sozialen Unterschiede zum Zweck der musikalischen Eintracht und diese Promptheit, mit der der Vorsatz eines Abenteuerlustigen: 'Ich stürz' mich in den Strudel, Strudel hinein' von den Unbeteiligten bestätigt und neidlos unterstützt wird, so daß die Devise: 'Er stürzt sich in den Strudel, Strudel hinein' lauffeuerartig zu einem Bekenntnis der Allgemeinheit wird — diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen. Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugesprochen

1 Heft 270 # 01

werden ... Eine Gesellschaft jedoch, die das Lachen geistig anstrengt und die gefunden hat, daß sich mit dem Ernst des Lebens bessere Geschäfte machen lassen, hat den blühenden Unsinn zum Welken gebracht. Sie imponierte sich mit ihrer Pffiffigkeit, als sie die Unwahrscheinlichkeit einer Operettenhandlung entdeckte ... Der aufgeweckte Verstand hat den Unsinn entlarvt und seine Rationalisierung durchgesetzt. Was geschieht? Der Unsinn, der früher das Element war, aus dem Kunst geboren wurde, brüllt losgebunden auf der Szene. Unter dem Protektorat der Vernunft entfaltet sich eine Gehirnschande, welche die dankbaren Dulder ärger prostituiert als die spekulativen Täter. Die alten Operettenformen, die an die Bedingung des Unsinn geknüpft bleiben, werden mit neuer Logik ausgestopft, und der Effekt läßt sich etwa so an, als ob jetzt die opernhafte Lächerlichkeit von einer Bande entfesselter Tollhäusler demonstriert würde. Die Forderung, daß die Operette vor der reinen Vernunft bestehe, ist die Urheberin des reinen Operettenblödsinns. Jetzt singen nicht mehr die Bobèche und Spardrap, die Erbprinzen und Prinzessinnen von Trapezunt, die fürchterlichen Alchimisten, in deren Gift Kandelzucker ist, keine musikalische Königsfamilie wird mehr vom bloßen Wort 'Trommel' hingerissen, kein Hauch des Tyrannen wirft einen falsch mitsingenden Höfling um. Aber Attachés und Leutnants bringen sachlich in Tönen vor, was sie uns zu sagen haben. Psychologie ist die ultima ratio der Unfähigkeit, und so wurde auch die Operette vertieft. Sie verleugnet den romantischen Adel ihrer Herkunft und huldigt dem Verstand des Commis voyageur ... Der Drang, das Leben der musikalischen Burleske zu verifizieren, hat die Gräßlichkeiten der Salonoperette erschaffen, die von der Höhe der Fledermaus, — des Übels Urquell — über die Mittelmäßigkeit des 'Opernballs' in die Niederung der 'Lustigen Witwe' führen. Von der natürlichen Erkenntnis verlassen, daß ein phantastisches oder exotisches und jedenfalls ein der Kontrolle entrücktes Kostüm notwendig ist, um das Singen in allen Lebenslagen wahrscheinlich zu machen, und ohne Ahnung, daß ein singender Kommis im Smoking eine Gesellschaftsplage bedeutet, wagt diese neue Industrie das Äußerste.«

Wie trostlos zu denken, daß in eben dieser Kulturregion sich die Wiedergeburt Offenbachs vollziehen soll mit Hilfe einer Auffassung, die dem Geist und der Grazie durch die bewußte Antithese des Schwachsinn und der Gemeinheit zur Wirkung verhilft; und auch mit Hilfe der Techniken und Praktiken, die die neue Operettenszene zum Schauplatz von allem gemacht haben, was mit dem Theater nichts zu tun hat, von gymnastischen, kosmetischen und sonstigen Geschäften zur Beschönigung des Zusammenbruchs. Was der Komikerhumor schon vor dem des Kommis an den Texten Offenbachs vollbracht hat, die Erinnerung daran wurde mir durch das Studium aller möglichen Soufflierbücher mit den eingetragenen »Extempores« beklemmend lebendig. Allerdings vermag selbst die dickste Zutat von Alfanzerie, die sich die zwei beliebtesten Werke Offenbachs durch die Jahrzehnte gefallen lassen mußten — nun der Erneuerung aus unerschöpflichen Wiener Reserven gewärtig —, nicht an das Gesamtgreuel einer neuzeitlichen Operettenhandlung hinanzureichen, denn während dort das Orchester doch immer wieder Unfug und Minderwertigkeit der Szene sieghaft zudeckt und die Geistesluft mit dem Ungeruch fertig wird, der sich einzumischen wagte, bedeutet das Geblödel und Geknödel nebst der Wiener Einbrenn von Gemüt, womit eine Fleischbank gar-

niert ist, die eigentliche Geistigkeit, ohne die sich die Amoretten der Herren Lehar und Kálmán gar nicht entfalten könnten. Gewiß, auch hier waltet etwas wie die musikalisch—textliche Einheit, die das Wesen der Operette bildet, aber freilich so, daß man im Nebeneinander von Banalität und Ordinärheit empfindet, wie sehr diese Zugkräfte einander gemäß und würdig sind. Wäre nun der Text der wahren Operette (die ich für die Erfüllung des wahren Theatersinns halte) loslösbar von der Musik, so wäre der von Meilhac und Halevy — nehmen wir etwa nur die Grog—Episode in der »Großherzogin« — auch als Ausdruck einer rational erfaßlichen und heiter bewegten Wirklichkeit, also als Lustspiel, ein Ewigkeitswert, verglichen mit allem, was seit mehr als drei Jahrzehnten Gedankenmilieu und Wortbestand der Hurengassenhauer bildet. Es beweist aber völlige Kunstfremdheit, den Operettentext als solchen mit literarischem Maß messen zu wollen. Wohl schlägt der Idiotismus der neuen Operettenverse über die Grenze der Möglichkeit, von der Musik bewältigt zu werden. Doch wenn im Vergleich mit solcher Affenschande von einer Fragwürdigkeit der alten Operettentexte überhaupt gesprochen werden darf, so waren sie gerade so schlecht und so gut, daß sie sich der organischen Verbindung mit der Musik nicht entziehen konnten. Welch ein bukolisches Gedicht jene Verse »Ich bin dein, du bist mein«, wenn sie die Musik des »Blaubart« auf ihre Flügel nimmt, wieviel Wonne und Weh in dem Auferstehungslied der fünf Frauen; wie lieblich und rührend die mädchenhafte Erwartung in dem Brief— und Kuß—Quartett der großherzoglichen Ehrendamen: und all dieser Zauber nicht trotz, sondern vermöge der Durchschnittlichkeit eines Wortwerks, das eben die Gabe hatte, solchen Tönen entgegenzukommen. Das Doppelkunstwerk, welches die große Musik und das große Gedicht vereinigt, besteht nicht, denn das Aneinander ist weniger Kunstwerk als das eine und als das andere. Dagegen vermag die scheinbare Albernheit eines Verstextes, zu dem gewiß keine lyrische, aber eine musiktheatralische Begabung erforderlich ist, das Element eines Gesamtkunstwerks vorzustellen, und die Geringfügigkeit dessen, was die Töne der Offenbach und Lecocq zum Schwingen brachte, war wohl von Natur eine andere als die des Stichworts für die Lehar und Kálmán. Die Wiener Bearbeitungen der Meilhac' und Halevy'schen Texte durch Julius Hopp und Carl Treumann sind in manchen Verspartien dem Original ebenbürtig, wenn sie es nicht gar übertreffen, in manchen freilich fallen sie jäh ab in eine lokale Niederung und Beiläufigkeit, die auf der musikbelebten Szene zwar möglich waren und es noch immer wären, aber im Munde des Vortragenden sich von der Musik lösen und den sprachlichen Unwert erkennbar machen würden. Die Arbeit an diesen unerläßlichen Reparaturen birgt insofern das ganze Problem des Operettenverses in sich, als das Ergebnis keineswegs etwa so beschaffen sein durfte, einen sprachlichen Wert, losgelöst von der Musik, erkennbar zu machen, sondern nur eine analoge Operettenmöglichkeit herzustellen. Darum eignen sich — mit Ausnahme der Coupletstrophen, die ja auf eigenstem geistigen Terrain entstehen — die Erneuerungen so wenig zur Publikation wie der beste Operettentext. Hingegen wäre wohl die sprachliche Leistung, die an die Veränderung gewendet erscheint, einer Betrachtung wert, durch die sich erweisen ließe, daß die Arbeit wertvoller ist als das Produkt: neue Worte auf vorhandener Grundlage entstehen zu lassen, aber so vertraut mit der Musik, als hätten sie ihr immer schon gedient, und ohne von der Patina theaterberühmter und unbedingt zu erhaltender Stellen abzustecken. Keine Veränderung oder Erneuerung wäre erträglich, die, sei es im Vers oder in dessen dialogischer Nachbarschaft gegen den Geist der Sphäre ginge, wollte sie sich nun gegen diese durch ein Plus oder durch ein Minus an Gedanklichkeit selbständig machen. Die ganze Entartung des Gen-

res wird ja von der Trennbarkeit der in ihm ursprünglich vereinigten Elemente bezeichnet. Aber eine theaterfremde Zeit nimmt die Trennung auch dort vor, wo Einheit waltet, wo eine Realität, die losgelöst vom Klangzauber den kahlen Unsinn vorstellte, zu einem grotesken Märchen wird, darin er in Blüte prangt.

Zu solchem Wechsel und Eingang in die andere Sphäre, ohne dessen Möglichkeit nichts als die äußerste Gehirntortur übrig bleibt — und in dem Maße der Vernunftmäßigkeit, Wahrscheinlichkeit oder gar Psychologie des Geschehens —, zu solcher Verwandlung wäre die neue Operette nicht einmal mit Hilfe des Kostüms fähig, welches ja diese theatralische Lebensform erst zu beglaubigen scheint. Doch dem Genie Offenbachs gelingt selbst die Verzäuberung der dem Verständnis erreichbaren, mit den Sinnen greifbaren aktuellsten Gegenwart seiner Lebzeit. Darum ist »Pariser Leben« sein stärkster Geniebeweis. Es spielt in dem Jahr, in dem es auf der Bühne erschien. Wenn ich nun als Vortragender die närrische Erotik und Königsposse einer unkontrollierbaren Vorzeit wie im »Blaubart«, wenn ich den Hohn einer militaristischen Wahnwelt in der »Großherzogin« vertreten kann, was ginge mich, der zwischen Shakespeare, der Pandora und den eigenen Schrullen einer Sprachlehre die unzugänglichsten Geistesgüter verwaltet, ein noch so brillant musiziertes Pariser Lebemannsabenteuer an? Alles mögliche schon den Nachbildner gegebener oder gewesener Welten, wenn es bloß die gültige Gestalt eines Stücks Freudenwelt, eines Beispiels verflossener Anmut wäre. Aber es ist, mit jener Kraft der Entstofflichung, die den Nachfahren der Operette gemangelt hat, die merkwürdigste Zauberposse, die dem Zauberer je gelungen ist. Denn wie noch ungleich wundersamer war es, statt Götter und Helden, statt Kartenkönige und Märchenprinzen in Menschen, eben diese in Marionetten zu verwandeln. Hier, wo die Operette mit der Oper schon sich selbst travestiert, tritt die Narrheit des gegenwärtigsten Lebens in so verkürzte Erscheinung, daß ein Expressionist Genie haben müßte, um zu solcher Albernheit imstande zu sein, wie sie sich da auf der Ankunftsseite eines Pariser Bahnhofs, in der Vorhalle zum Paradies, abspielt, wo die Fremden kaum aus dem Coupé gestiegen sind, um sich in den »Strudel Strudel« zu stürzen, schwedische Ehegatten gleich ihre Sonderwünsche äußern, ein Brasilianer mit allem verfügbaren Schmuck und Bargeld die schon wartenden Grisetten bewirft und das Leben beinahe so unwahrscheinlich ist, wie es ist. Diese Raum— und Zeitverkürzung, diese Folgerichtigkeit im Irrationalen, diese Verwandlung des Lebensfaktums ins blaue Wunder konnte nur in einem musikalischen Rausch gelingen, der wohl der hinreißendste ist, der jemals auf einer Szene entfesselt wurde. Wie nüchtern in solchem Vergleiche die in allen Motiven des Rausches getreue Nachbildung einer »Fledermaus«, wo eben der Zauber ungetan ist, weil die an und für sich künstlerisch hochwertige Musik eines Undramatikers, selbstgenügsam und unverbunden, neben einem Text einherlebt, dessen unverwandte Materie der Verstandeskontrolle ausgesetzt bleibt. »Pariser Leben«: eine Orgie lebendigster Narrheit aus einer ganz gegenständlichen Handlung heraus (darum sträflich jener Versuch einer Sprechbühne, sie mit musikalischer Verkümmern, mit Ausmerzungen des Chors, in ein Vaudeville, ein Liederlustspiel zurückzuverwandeln); die »Fledermaus«: reales Lustspiel mit Gesang, der eigentliche Ausgangspunkt der Richtung, die über den »Opernball« zur »Lustigen Witwe«, zum Greuel der Salonoperette geführt hat. Alle Essenzen, die das eigenste, unnachahmliche Wesen Offenbachs bilden und Werke wie »Blaubart«, »Die Großherzogin von Gerolstein«, »Die Prinzessin von Trapezunt« zwischen »Helena«, »Orpheus«, »Hoffmanns Erzählungen« und den vielen verschollenen Kostbarkeiten (wie »Schönröschen« und

»Die Zaubergeige«) zum amor et deliciae eines besseren Theatergeschlechts gemacht haben — in »Pariser Leben« sind sie wahrlich zu einem Eßbukett von betäubender Wirkung vereinigt. Und die unnachahmliche Doppelzüngigkeit dieser Musik, alles zugleich mit dem positiven und dem negativen Vorzeichen zu sagen, das Idyll an die Parodie, den Spott an die Lyrik zu verraten; die Fülle zu allem erbötiger, Schmerz und Lust verbindender Tonfiguren — hier erscheint diese Gabe am reichsten und reinsten entfaltet. Es ist der Gipfel eines Genres, worin sich das Unnatürliche so von selbst versteht wie daß im Versdrama Leben und Sterben im Hochschritt des Sprachgedankens geschehen. Enthielte dieses Werk nichts als den musikalischen Champagnertaumel des Domestikenfestes (den man sich wohl kaum durch eine, in der Fledermaus—Soiree mögliche »Konzerteinlage« unterbrochen denken könnte), so wäre es noch immer ein Schatz der heiteren Bühne. Aber es enthält unter all den Perlen die Briefarie der Metella, jenes unbeschreiblich süße Gedicht, das den entfernten Schreiber — den armen Baron Frascata, der im Norden von den Pariser Seligkeiten träumt und an deren Spenderin den Überbringer empfiehlt — in seinem rührenden Nichtvorhandensein zu der einprägsamsten Gestalt des Stückes macht. Dies, als einen der stärksten Augenblicke, die das Bühnendasein überhaupt kennt, und alles rund herum, was da aus den Abenteuern der Herren Gardefeu und Gondremark gediehen ist, die als solche unsereinen sonst blutwenig angingen, reklamiere ich als »Theater der Dichtung« im besten, edelsten Sinne. Daß die anderen Bühnen, jene, die eine Szene mit Dekorationen zur Verfügung haben, nicht alles daran setzen, dieses einzigartige Werk würdig herauszubringen und im Repertoire zu erhalten; daß die stärkste Extravaganz, die sich die Opernhäuser gestatten, immerzu die »Fledermaus« sein soll und nicht deren unerreichtes Vorbild, zeigt, in welcher Entfernung vom Theater die Bühnen leben. Aber sie bescheiden sich wohl in der Erkenntnis jenes Wagner—Wortes, das heute keine Kränkung eines Ensembles mehr bedeutet, sondern nur den Rat zur Vorsicht: »Soweit die vorhandenen Kräfte reichen« — ehemals ein Maß derer, die der Entwicklung nicht nachkommen konnten, heute derer, die sich von ihr tragen lassen müssen, weil sie nicht die Kraft haben, stehen zu bleiben, dem Unfug zu wehren und es mit der Kunst auch auf die Gefahr hin zu versuchen, daß sie dem Gesindel nicht zeitgemäß erschiene.

Eigentümer, Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Karl Kraus, Wien
Druck von Jahoda & Siegel, Wien III., Hintere Zollamtsstraße 3