

\*\*\*\*\*

HELMUT BIRKELBACH


**"DIE KUNST MUSS IHR EIGENER RICHTER SEIN"**

**Peter Hilles Begegnung mit dem Maler Curt Herrmann**

\*\*\*\*\*

Friedrich Kienecker  
zu seinem 70. Geburtstag

I

on der Literatur kann man nicht leben. Weil ich mit dem Kopfe innerlich nicht genug verdiene, so mache ich den Schaden durch das Äußere desselben wett, darin unterstützt durch eine ungeheure Mähne. Und so gehe ich als Kopfmodell. Unter anderem bei Professor Kurt Herrmann in seiner Damenklasse."

Mit dieser seine ständige Existenznot heiter camoufflierenden Selbstironisierung leitet Peter Hille einen Prosatext, genauer gesagt: eine "Künstlerskizze", ein, in der er einen Zeitgenossen, den in Berlin um 1900 nicht unbekanntem Maler Curt Herrmann portraitiert. (1)

Das sechsseitige Manuskript ruhte jahrzehntelang in der Handschriftenabteilung der Landesbibliothek Dortmund. Erst 1986 erschien es gedruckt im Band V der von Friedrich Kienecker besorgten Ausgabe der "Gesammelten Werke Peter Hilles in sechs Bänden". Jedenfalls fehlt jeglicher Anhaltspunkt, der auf ein früheres Erscheinen - etwa zu Lebzeiten des Dichters - hinweist. (2)

Hille führt seine persönlich gestimmte Einleitung fort, indem er einige Gründe angibt, die ihm seinen Umgang mit den Curt Herrmann umgebenden Kunstadeptinnen überaus angenehm machen:

"Ich werde hier als Ausnahmemensch mit großer Hochachtung behandelt und habe an die Damen und deren Bekanntenkreis schon gegen vierzig Exemplare meines Dramas 'Der Sohn des Platonikers' verkauft. Und Schwe stern haben Brüder. So habe ich einige herrliche junge

**Menschen kennengelernt, sehr bald dann zu Freunden gewonnen." (3)**

Da Peter Hilles Drama "Der Sohn des Platonikers" 1896 erschienen ist, wird die Begegnung Hilles und Curt Herrmanns Ende der 90er Jahre stattgefunden haben.

Der Freundeskreis, den Hille andeutet, gewinnt in den von Beatrix Beden als Typoskript erstellten "Erinnerungen" Hugo Baums (1875-1967) deutlichere Konturen.

(4) Die aus Elberfeld stammende Familie Baum - um die Jahrhundertwende bestand sie aus der verwitweten Mutter und ihren 7 Kindern (dazu zählen die literarisch hervorgetretenen Brüder Hugo und Peter Baum sowie die Malerin Julie Baum) - bewohnte in Berlin-Friedenau eine Villa, in der bemerkenswerte Persönlichkeiten verkehrten, so der Altertumswissenschaftler Wilamowitz - Moellendorff, die Dichter Theodor Däubler, Paul Scheerbarth, Else-Lasker-Schüler, Heinrich und Julius Hart, Erich Mühsam, der Begründer der Anthroposophie Rudolf Steiner, der Violinvirtuose Josef Joachim, das Musikerhepaar Otto Becker und Bianca Becker-Samolewska, der Politiker Gustav Landauer und - last not least - Peter Hille, von dem Hugo Baum schreibt: "Wir liebten ihn wie unseren Bruder, und er auch uns." (5)

Wie war Hille mit der Familie Baum bekanntgeworden?  
Dazu Hugo Baum:

"Peter Hille lernten wir durch unsere Schwester Julie kennen. Sie hatte Unterricht bei dem Maler Curt Herrmann und erzählte uns von dem interessanten Modell: Peter Hille. Mein Bruder Peter, Dr. Schlieper und ich, die wir seine Dichtungen schätzten, lauerten ihm auf, als er mit unserer Schwester aus der Malerstunde kam. Peter Hille führte uns in eine nahegelegene Weinstube, wo es einen guten Palästina-Wein gab. Sein Havelok, den er auch in der Stube nicht ablegte, reichte beinahe bis zur Erde. Seine Schuhe waren zerrissen. Eine Zehe war sichtbar. Jedoch sein großer bärtiger Apostelkopf zeugte von einer hohen Geistigkeit und die dichterische Sprache, die auch im Gespräch zum Ausdruck kam, von einer tiefen und reichen Gefühlswelt. Selbst in der Unter-

haltung machte er immer Notizen zu seiner Dichtung, die er gerade in Arbeit hatte. Er war Katholik, auch gefühlsmäßig, trotzdem stimmte er mit meinen Schwestern Maria und Luise, die protestantisch - orthodox waren, in religiösen Gesprächen immer überein, weil Peter Hille jede Unterhaltung auf eine höhere Ebene zu lenken wußte, wo Gegensätze aufgehoben wurden. Für Luise und Maria war Peter Hille eine Art Hausheiliger. Als er einmal in unserer Friedenauer Villa eine Dichtung vorlas, küßte ihm der Maler Freiherr von Schennis in spontaner Begeisterung die Hand, indem er ausrief: 'Ich habe drei Männern die Hand geküßt: Richard Wagner, Liszt und Peter Hille!' ... ". (6)

Julie Baum also ist eine der 20 bis 25 Schülerinnen, die Curt Herrmann in seiner 1893 am Nollendorf-Platz eingerichteten "Mal- und Zeichenschule für Damen" unterrichtet. (7)

Und da unter anderem Portraitzeichnen auf dem Lehrprogramm steht, ist Hille als gewiß eindrucksvolles "Kopfmodell" eine gefragte Erscheinung.

Ich zitiere weiter aus Hilles "Künstlerskizze":

**"Zur Frühstückspause erscheinen zwei belegte Butterbrote und ein Glas Wein.**

**Einen wahren Genuß aber habe ich, wenn Professor Herrmann die enge teppichbelegte Wendeltreppe heraufkommt, die Schiebetüre öffnet und die Leistungen der Damen prüft. Den Strohhut auf dem Kopfe, um störendes Licht von dem Bilde fern zu halten, das er ansieht, eine graue leichte Joppe an, macht er nun im Winter den Eindruck eines Gärtners im Sommer. Und wie er spricht, wie er sich mitzuteilen versteht, so weltmännisch gewandt, so praktisch eindringend und so schriftstellerisch gewandt." (8)**

## II

Wer ist dieser Maler, dem Hille so offenkundige Zuneigung entgegenbringt?



CURT HERRMANN

Curt Herrmann ist 1854 als Sohn eines Juristen in Merseburg an der Saale geboren. Er teilt somit Hilles Geburtsjahr.

Nach Gymnasialjahren in Halle und Berlin läßt er sich ab 1873 von dem Berliner Maler Karl Steffek (zu dessen Schülern beispielsweise Max Liebermann und Hans von Marée zählen) in der konventionellen akademischen Maltradition ausbilden.

Nach 10jähriger Ausbildung bei Steffek zieht es Herrmann nach München: die bayerische Metropole gilt als toleranter und in Sachen Kunst aufgeschlossener. Herrmann vervollkommet sich im künstlerischen Ausdruck in der Schule Franz von Lenbachs. Obwohl ihm in München meisterhafte realistische Portraits gelingen, löst sich Herrmann 1890 "unter heftigsten inneren Kämpfen" - wie er selbst berichtet - vom tradierten braunen Atelierston, um "zu einer freieren, geistigeren, aus der Farbe sich entwickelnden Malerei vorzudringen." (9)

1893 siedelt er wieder um nach Berlin, wo er sogleich die schon erwähnte Mal- und Zeichenschule eröffnet. Seine Einnahme aus der vorwiegend von Damen begüterter Gesellschaftskreise besuchten Kunstklasse, doch auch der Erlös aus eigenen Stilleben, Interieurs und Portraits sichern ihm eine solide bürgerliche Existenz. Völlige finanzielle Unabhängigkeit beschert ihm seine Heirat mit der Bankierstochter Sophie Herz. Er verbringt fortan mit seiner Frau - auch sie malt - die Sommermonate regelmäßig auf deren Familienbesitz, dem Schloßgut Pretzfeld in der Fränkischen Schweiz, in einer Landschaft, die ihn motivisch zu zahlreichen Bildern inspiriert.

Die deutsche Hauptstadt ist in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts "erfüllt von einer fieberhaften Unruhe, besessen von einer gespannten Ungeduld, um Berlin mit allen Mitteln, auch den gewaltsamsten und für die Kultur bedenklichsten, an die Spitze der europäischen Kunstzentren zu bringen." (10) Die Errichtung der noch heute für Berlin charakteristischen Gedächtniskirche und des Reichstagsgebäudes fällt beispielsweise in jene Zeit.

Der Kaiser übt persönlich einen maßgeblichen Einfluß auf die Kunst aus. Der entschieden konservative und dabei häufig pompöse Geschmack Wilhelms II. prägt insbesondere die "Großen Berliner Kunstausstellungen", und so wird alsbald "das historische Pathos zum Wahrzeichen der Stadt." (11)

Doch seine einseitig, ja gewaltsam auf Repräsentation bedachte Kunstpolitik ruft den Widerstand jener Künstler hervor, die sich von den Ausstellungen, Staatsaufträgen und wohldotierten Preisen ausgeschlossen sehen.

Schon nach vier Jahren erneuten Berlin-Aufenthalts - 1897 - finden wir Curt Herrmann an der Spitze der Aufbegehrenden, nämlich als Mitbegründer der sich vom überkommenen Akademismus distanzierenden "Berliner Sezession", einer Künstlervereinigung, die aus heutiger Sicht die Avantgarde der modernen Kunst im deutschen Raum versammelt.

Herrmanns Neuorientierung ist vor allem auf seine Begegnung mit dem französischen Impressionismus zurückzuführen, der ihm durch seinen belgischen Malerfreund Henry van de Velde vermittelt wird.

Curt Herrmann erwirbt sich übrigens in den folgenden Jahren eine nach heutigen Kunstmarktpreisen fast unschätzbare Sammlung von Bildern der Maler Manet, Cezanne, Pissarro, Matisse, van Gogh. Die für Berlin damals völlig neuartige, mit Entrüstung und stupidem Spott abgewiesene Seh- und Malweise der Franzosen verändert Herrmanns Einstellung zur Kunst.

Peter Hilles Begegnung mit Curt Herrmann fällt in eben jene Zeit, in der sich sein an den französischen Modernen orientierter, aber zugleich auch originärer Stil ausbildet. Es zeugt für Hilles künstlerische Sensibilität, daß er so früh einen Künstler zu würdigen weiß, der mit seinem radikalen Neuansatz ansonsten auf allgemeines Unverständnis stößt. Zählt Herrmann doch - ich beziehe mich auf ein heutiges Urteil - zu den Malern der Jahrhundertwende, die sich "künstlerisch am kompromißlosesten nach vorn gewagt" haben. (12)

Wie isoliert Herrmann mit seiner Wertschätzung der französischen Moderne dasteht, "belegt der Skandal, den eine" - von ihm enthusiastisch aufgenommene - "Matisse-Ausstellung im Jahre 1908 bei Cassirer heraufbeschwor, die Corinth und Liebermann, aber auch Max Beckmann empört verließen." (13)

Peter Hille - bekanntlich 1904 verstorben - hat nicht mehr miterleben können, wie Curt Herrmanns Schaffen nach dem 1. Weltkrieg eine veränderte, jetzt anerkennende Beurteilung erfuhr, die sich in einer Reihe von Ausstellungen und öffentlichen Ehrungen kundtat.

1929 stirbt Curt Herrmann. Kurz darauf, ab 1933, ist er wiederum verfemt. Seine Kunst gilt als "entartet". Viele seiner Bilder, die sein Sohn nicht nach England retten kann, fallen in der sog. "Reichskristallnacht" dem Fanatismus eines blindwütigen politischen Mobs zum Opfer. Nach seinem Tode teilt Curt Herrmann so viele Jahre mit Hille des Schicksal der Verkennung und des Vergessenseins.

Zwar kommt es nach dem 2. Weltkrieg zu vereinzelt Ausstellungen seiner Werke; sie bleiben jedoch ohne besondere Resonanz. Kunsthistorisch taucht sein Name höchstens noch als "Fußnote" auf.

Stärkere Beachtung wird ihm 1971 durch eine von den Städtischen Kunstsammlungen Kassel initiierte Ausstellung zuteil, zu der ein beachtenswerter Katalog erschienen ist. (14)

Erst vor einem Jahr - 1989 - hat sich das Berlin Museum in einer umfangreichen Präsentation seines malerischen Nachlasses angenommen. Ein in diesem Zusammenhang edierter, reichhaltig mit Bildern ausgestatteter Katalog mag Aufmerksamkeit wecken und eine Neurezeption seines avantgardistischen Schaffens anregen. (15)

### III

Wie schon angedeutet, ist Curt Herrmanns künstlerisches Schaffen am Vorbild der französischen Moderne orientiert. Den seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelten impressionistischen Stil der Franzosen fortzuführen, hat er ausdrücklich zu seiner Lebensaufgabe deklariert. (16)

Kunstgeschichtlich gilt Curt Herrmann als einer der Hauptvertreter des sog. deutschen Neoimpressionismus. Da sich diese Variante des Impressionismus jedoch erst allmählich in seiner Malerei herausbildet, Peter Hille aber nur die Anfangsphase seines impressionistischen Schaffens kennenlernt und die spezifische Technik des Neoimpressionismus bei ihm folglich nicht zur Sprache kommt, erübrigt sich hier eine nähere Einlassung auf die Besonderheit dieser Malrichtung.

Heute, gegen Ende des 20. Jahrhunderts, ist der Impressionismus längst von einer breiten Öffentlichkeit anerkannt. Impressionistische Werke werden auf den Kunstmärkten bekanntlich zu Höchstpreisen gehandelt. Bildbände, Kalender und Postkarten mit impressionistischen Gemälden sind weit verbreitet.

Kaum jemand bedenkt heute noch, daß diese Stilrichtung in der Malerei vor hundert Jahren eine Revolution darstellte. Die Wende, die der Impressionismus in der bisherigen Auffassung von Kunst markierte, löste bei den meisten Zeitgenossen Ängste und Verunsicherungen aus.

Während in Frankreich bereits Ende des Jahrhunderts die neue Malweise allgemein akzeptiert wurde, zählte in Berlin beispielsweise Curt Herrmann noch nach 1900 "für fast zehn Jahre zu den am stärksten durch die Presse angegriffenen Malern." (17)

Sicherlich waren nationalistische Vorurteile gegen diese jenseits des Rheins entstandene Kunstrichtung im Spiel, die Ablehnung hatte indes auch tiefere Gründe.



Die Kunst früherer Jahrhunderte diente der Beschwörung magischer Mächte, der Präsentation des Heiligen und Numinosen, der Glorifizierung einer neuen Idee oder einer machtvollen Herrschergestalt, der Illustration von Glaubensinhalten und moralischen Postulaten, der Selbstdarstellung einer führenden Gesellschaftsschicht, der Erbaulichkeit oder dem Dekor.

Gemeinsam ist allen Bildwerken ihr Auftragscharakter, ihre einer bestimmten Weltauffassung oder Machtinstanz dienende Funktion.

Zwar rückt das eigentlich "Schöne", das von der Ästhetik der Antike und des Mittelalters noch ausdrücklich ontologisch dem "Wahren" und "Guten" zugeordnet wird, in der Neuzeit mehr und mehr in den Bereich eigenständiger, sogenannter "Kunst", wird Produkt einer eher individuellen schöpferischen Tätigkeit.

Aber erst in neuerer Zeit, vor allem in der Romantik, empfindet sich der Künstler nicht mehr als Diener einer bestimmten Vorgabe, sondern sucht in seinem Werk seinen autonomen Kunstwillen zur Darstellung zu bringen.

Das Darzustellende tritt zurück vor dem Anspruch auf individuelle künstlerische Freiheit und Kreativität.

Diese sich naturgemäß allmählich entwickelnde Tendenz tritt im Impressionismus jedoch mit geradezu provozierender Radikalität in Erscheinung. Das Subjektive erlangt eindeutigen Vorrang vor dem Objektiven, wie es sich dem voraufgehenden Naturalismus etwa im Begriff des "juste Milieu" deutlich darbietet.

Zwar bezieht sich auch der Impressionist noch auf ein vorgegebenes Objekt - bspw. eine bestimmte Naturszene, ein faszinierendes architektonisches Ensemble, eine eindrucksvolle Figurenkonstellation -, aber er entnimmt dem Gegenüber nur noch besondere, ihn ansprechende optische Reize. Er versucht etwa die diffusen Töne wiederzugeben, die das Angesehene unter dem Einfluß des lokalen Lichts annimmt. Im inneren Auge des Malers fügen sich diesen Impressionen zu einer ganz neuen optischen Einheit zusammen. Sein Bemühen ist intensiv

darauf gerichtet, sich von der Sehweise des Alltags zu befreien und die aus der Außenwelt gesammelten Ein-drücke in künstlerische Äquivalente umzuwandeln, also beispielsweise in Form- und Farbkontraste oder bestimmte Tonmodulationen, um sie so zu einer neuen Bildlogik zusammenzufügen.

Diese Subjektivität darf ihm indes nicht vorschnell als Willkür und Entfremdung von der Natur ausgelegt werden.

Ein verbreitetes Mißverständnis des Impressionismus beruht meines Erachtens auf der Meinung, es gehe den impressionistischen Künstlern nur um die Hervorbringung momentaner, sozusagen "interessanter" Effekte. Der Impressionist - so lautet etwa der Vorwurf - entferne sich gewaltsam von der Natur, um in selbtherrlicher, ja überheblicher Weise bloße Artifizienz ins Spiel zu bringen.

Auch wenn der impressionistische Maler eine gesellschaftliche Auftraggebung bewußt oder intuitiv zurückweist - darin besteht (wie gesagt) sein radikaler Neuan-satz - , bleibt ihm doch die Natur eine von Gott geschaffene, nicht weiter hinterfragbare Realität, die sich als sozusagen sakrosankte Instanz von jeglicher gesellschaftlicher Inanspruchnahme, sprich: Fremdbestimmung, klar unterscheidet.

Seine Umwandlung von außen aufgenommener Wahrnehmungen in ein innerliches Bild und die Projektion dieses Innenbildes in ein wiederum äußeres hat man mit Hilfe der Metapher des "Lesens" zu beschreiben versucht.

Das vor unseren gewöhnlichen Blicken aufgeschlagene "Buch der Natur" enthalte - so meint bereits Galilei - alle Wahrheit, aber diese "Wahrheit" erscheine in uns fremden Schriftzeichen, die es erst in ein uns vertrautes Schriftbild umzusetzen gelte, um die "Wahrheit" lesen zu können.

Cézanne bezeichnet diese Herausläuterung des Wesentlichen aus der Natur, die Transformation des Visuellen



Curt Herrmann: Weiße Lilien in Jugendstilvase  
(1896)

in eine uns ansprechende Bildgestalt, als réalisation. Nach Cézanne muß der Malende "alle Stimmen der Voreingenommenheit vergessen (...), Stille machen, ein vollkommenes Echo sein." (18)

Wenn Cézanne an anderer Stelle sagt, man müsse die Natur sehen, als hätte sie nie jemand zuvor gesehen, ist dies kein Postulat der Überheblichkeit und ästhetischer Willkür, sondern die Aufforderung, hinter den Schein der Dinge zu dringen und die Schönheit der uns umfangenden Wirklichkeit in ihrem ursprünglichen Glanz erneut transparent zu machen.

Eben deshalb ist der Impressionismus - jedenfalls in seinen bedeutsamen Hervorbringungen - eine radikale Herausforderung, denn der "naturwissenschaftliche Positivismus des 19. Jahrhunderts und die von ihm geprägte Zivilisation hatten die Wirklichkeit längst zum bloßen Rohstoff, zur Funktion des Wissens und der wissenschaftlichen Beherrschung verfremdet. Es bedurfte eigener Anstrengungen, dieses wirksame Klischee der Wirklichkeit aufzulösen. Warum nicht alles vergessen, was wir von ihr wissen, und sei es für die Zeit jener ausdrücklichen Betrachtung, in der das Bild entsteht? Die Konzentration auf die rein visuelle Seite des Sehens erwies sich als Instrument der Erneuerung des Zugangs zur Welt. Die ganze Vielfalt der Wirklichkeit filtert sich im Durchgang durch jenes einzige Organ des Auges. Alles muß durch das Nadelöhr der visuellen Daten. Aber siehe da, was so gefiltert und vom Wissen abgeschieden wurde, erweist sich als ein Stoff, der geeignet ist, der Wirklichkeit ihre verlorene Fülle zurückzugeben." (19)

Der Naturalismus, von dem sich der Impressionismus bekanntlich abkehrte (auch wenn Übergänge konstaterbar bleiben) hatte sich zudem - insbesondere auf malerischem Gebiet - als längst überholt erwiesen, da die inzwischen erfundene Photographie die Aufgabe, die Natur möglichst getreu abzubilden, viel perfekter realisierte.

Spätere Wiederbelebungsversuche des Naturalismus - etwa im sozialistischen Realismus oder in der sogenannten

völkischen Kunst des Nationalsozialismus - berühren uns (von ihren politischen Tendenzen völlig abgesehen) entsprechend schal und anachronistisch.

So ist der Impressionismus eine in mannigfacher Hinsicht not-wendige Stilentwicklung und keineswegs jene ästhetizistische, exotistische und eskapistische Dekadenzerscheinung einer spätbürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, wie er noch heute von einer linksorientierten Kunstwissenschaft und Soziologie interpretiert wird.

#### IV

Hier nun Hilles Äußerungen über die Intentionen und das künstlerische Schaffen Curt Herrmanns:

**"Vor allem betont er (Hille meint Curt Herrmann. H.B.), was er in seinen eigenen Bildern, besonders in seinem einzig dastehenden Stilleben, so meisterhaft zur Ausführung bringt: Das Trainieren der Farbe, die dann eine Leuchtkraft bekommt, daß man ihr die Materie nicht mehr anmerkt. Das Gegenteil davon nennt er angestrichen. Eine andere Anweisung, die Professor Herrmann nie müde wird, seinen Schülerinnen zu wiederholen, ist Einfachheit.**

Je größer der Strauß, um so matter die Wirkung. Ein Obstladen macht sich lange so gut nicht in der Malerei als eine Frucht, ein Glas und ein Strahl für den Reflex. Es kommt weniger auf den Reichtum an als auf das Auskosten.

Das Fruchtstück, das Stilleben ward bislang nicht besonders eingeschätzt. Man faßte es als zu stofflich auf und darum als zu stofflich reizend. Unter der exquisiten Pinselführung Kurts Herrmanns entsteht eine solche Leuchtkraft der Farben, eine Saftfülle und eine Glut schmeichelt unserm Gesichtssinn, daß alle Reizungswerte einer Frucht, all ihre üppige Nachgiebigkeit und die lockende Verheißung ihrer reifevollen Farbe von den Speicheldrüsen in die Augen und von da auf die ganze Seele übergeht.

Hier wirkt es dauernd in reiner Ganzheit, in Schönheit.

Es sind sozusagen verklärte Früchte und nicht stofflich schwere Nachbildungen von Blumen und Geschmeiden, sondern Neubildungen aus Farbe und versteckter Farbe, aus Glanz.

Da sind Erdbeeren, die tatsächlich zergehen vor rosigem Fleisch und erst in der Härte ihrer Tüpfel Gegensatz und Halt finden.

Eine feierliche Frucht, ein Kardinal unter den Beeren.

Dann diese saftige Glut, diese heiße Frische, wie sie nicht nur duftige Pflaumen und üppig saftkranke Kirschen auf Herrmann'schen Bildern ausströmen, sondern auch die Farbeninbrunst der Edelsteine lebensheiß und köstlich, sozusagen genießbar macht.

So eine saftigheiße, vor Anspannung ihrer Wertkräfte fast kranke Goldkette Herrmanns, sie erst zeigt uns, vielmehr als das Ding selbst, daß auch ein Geschmeide Genuß sein kann. Dieses Abbild erst macht den toten Genuß lebendig.

Sonderbar, wie diesem Maler dann auch wieder das Entgegengesetzte gelingt: da ist ein Bauer, der hat ganz das säuerliche Langsame der Erde, und seine starken breiten Fingerknochen erinnern an einen Entenfuß, als wollten sie möglichst viel Erde fassen.

Oder ein Marmorpalast in schönem Zerfall in einem Architekturrahmen mit halb ausgebrochenen Simsen und Säulen.

So wird das Stoffliche ins Leben erhoben und von der Begehrlichkeit in das Reich der Schönheit und des Geistes geleitet.

So verhält's sich auch mit der Darstellung des Menschenleibes in der darstellenden Kunst. Das ganze volle Leben ist etwas Hehres, unendlich Keusches. Dieses Leben muß sie treffen im menschlichen Leibe, sie darf nicht stehenbleiben im Anatomischen, im pedantisch, im sklavisch Nachgestalteten. Ebenso wenig darf sie sich auf-

halten im Einzelnen, Lockenden.

Sie muß Tat, Kraft, Bewegung sein.

Denn nur das Einzelne, die Trägheit lockt. (20)

Was an Hilles Darstellung unmittelbar gefällt, ist die Spontaneität seines Auffassens, die lebendig-anschauliche Frische seiner Mitteilung, die Souveränität seines Urteils.

Ihn faszinieren nicht so sehr die Bilder als ganze, sondern ihre Details, die Stadien ihrer Entstehung.

Doch er beschreibt nicht etwa das maltechnische Vorgehen Herrmanns, also Bildaufbau, Hintergrund- und Tiefengestaltung, Farbkontrastierung, Hell-Dunkelverteilung und dergleichen. Dazu fehlt ihm wohl auch der Blick des selbst malenden Praktikers.

Hille interessiert vielmehr der künstlerische Schaffensprozeß des Malers, wobei er deutlich 4 Phasen unterscheidet:

1. Entmaterialisierung
2. Vereinfachung
3. Vergeistigung
4. Verlebendigung

Und da diese 4 Phasen von allgemeiner Bedeutung für die Hervorbringung eines Kunstwerks sind, möchte ich sie nachfolgend eingehend erläutern.

#### 1. Entmaterialisierung

Jedes Kunstwerk basiert auf etwas Materiellem. Der Bildhauer braucht Stein und Meißel, der Maler Leinwand und Farbe, der Musiker Partituren und Instrumente, der Dichter - denken wir an Hille - zumindest den Rand eines Zeitungspapiers und eine die Verse notierende Feder. In gewisser Weise darf man auch den Rohstoff der Sprache, der von festen grammatischen Regeln bestimmt wird, zu den materiellen Voraussetzungen zählen.

Selbst in vollendeter Gestalt läßt sich das Dinghaft - Materielle an einem Kunstwerk leicht ausmachen. So schreibt Martin Heidegger in seiner Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes" (21):

"Das Bild an der Wand hängt wie ein Jagdgewehr oder ein Hut. Ein Gemälde (...) wandert von einer Ausstellung in die andere (...). Hölderlins Hymnen waren während des Feldzugs im Tornister mitverpackt wie das Putzzeug. Beethovens Quartette liegen in den Lagerräumen des Verlagshauses wie die Kartoffeln im Keller."

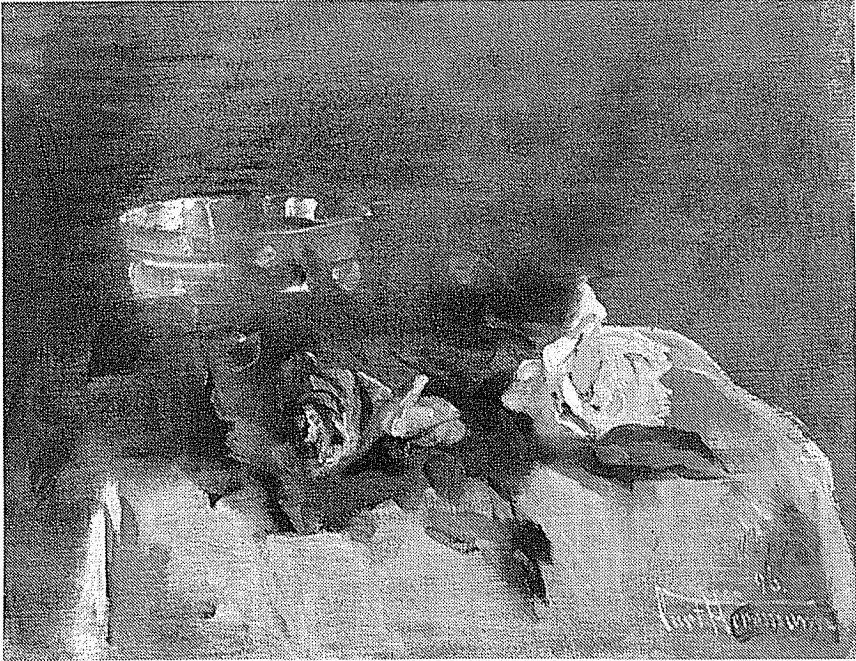
Doch schon in der 1. Phase seiner Entstehung unterscheidet sich das Kunstwerk von gewöhnlichen Dingen, erscheint entmaterialisiert.

Als van Gogh seine berühmten Bauernschuhe malte, standen diese Schuhe vermutlich dinglich vor ihm. Man konnte über sie stolpern, sie rochen nach Leder. Die Übertragung der materiellen, in Raum und Zeit vorhandenen Schuhe auf die Bildfläche des Malers bedeutet bereits einen im Grunde erstaunlichen Akt der Entmaterialisierung. Der uns so selbstverständliche Vorgang ist allein vom Menschen vollziehbar; kein Tier ist fähig, den Gegenstand seiner Wahrnehmung figürlich auf eine Fläche zu projizieren, wie es etwa der Höhlenmensch der Frühzeit vermochte.

Der Mensch fühlt sich von einem Gegenüber, einer Gestalt "berührt durch die besonderen Eigenschaften der Linien, Farben und Bewegungen, nicht nur etwas zu sein, sondern auch etwas zu sagen; durch die Fähigkeit der Form, Wesen zu offenbaren (...). Der Zustand kann verschiedene Grade der Mächtigkeit haben, von der flüchtigen Schwingung bis zum leidenschaftlichen Erfaßt - und Beherrschtsein: immer eignet ihm die doppelte Eigenschaft der Empfänglichkeit und Tätigkeit zugleich. Es ist das, was Goethe meint, wenn er den Künstler mahnt, er solle 'ein Organ aus sich machen', ein Organ für die Wesenheit der Dinge und Geschehnisse, wie sie sich in deren Formen ausdrücken." (22)

Hille hebt hervor, daß Curt Herrmann die Farbe so





Curt Herrmann: Stilleben mit Rosen und Glasgefäß  
(1896)

Im Bildaufbau orientieren sich die frühen Stilleben  
Curt Herrmanns noch an akademischen Vorbildern.  
Der duftige Hintergrund ist bereits differenziert  
auf die Lichtführung hin behandelt.

trainiere, daß sie eine Leuchtkraft bekomme, "daß man ihr die Materie nicht mehr anmerkt." Curt Herrmann bemühte sich in besonderer Weise um eine makellose Reinheit seiner Farben. Hille erkennt seine Absicht, auf diese Weise seine Bilder zu entmaterialisieren.

Materie - Licht - Farbe: dieser auch philosophisch beziehungsreiche Kontext könnte leicht zu einem längeren Exkurs verleiten. Hier nur einige Andeutungen: Während in der Antike die Farbe aufgrund ihrer substantiellen Gebundenheit an das Licht gering geachtet wurde und selbst die Licht-Metaphysik des Mittelalters - trotz der eindrucksvoll leuchtenden Kirchenfenster der gotischen Kathedralen - der Farbe nur eine sekundäre Bedeutung für das Dargestellte beimaß (so hielt man das Gold als die farbloseste Helle für die schönste Farbe und deutete mit ihr das Jenseitige an) -, bekommt die Farbe in der Neuzeit (etwa bei Delacroix im 17. Jahrhundert) eine dominierende Stellung eingeräumt. Für Goethe überbrückt sie die strenge Polarität von Licht und Finsternis. Für ihn sind Farben Taten und Leiden des Lichtes, des Lichtes, das bei Goethe bekanntlich das Göttliche offenbart.

Peter Hille wußte sicher auch um die Bedeutung des Lichtes bei Plato, der in seinem Höhlengleichnis das Licht in Analogie zur Wahrheit darstellt. Diese metaphysische Bedeutung von Licht und Farbe kommt jedenfalls in einer Reihe der schönsten Aphorismen Hilles zum Ausdruck:

"Licht schon ist Fest" (23)

"Es gibt Brunnen, in die nie ein Sonnenstrahl, Stirnen, in die nie ein Gedanke gefallen ist." (24)

"Wo kein Licht ist, da sind auch keine Farben; wo indes Licht, wo nur ein Saum des Sonnenlichtes streift, da jubelt es auch sofort auf von ungeahnter Farbenleuchtkraft." (25)

"Duft und Farbe küßten sich, und es ward die Blume." (26)

Licht - das sich für unser Auge in mannigfache Farben zerlegt und (wie Hille es am Beispiel der Herrmannschen Bilder rühmt) in lockendster Weise darbietet - steht letztlich für die Intelligibilität von Sein und Wahrheit.

Das Wort "Erleuchtung" etwa bezeichnet die Erfahrung, aus der Dunkelheit des Nichtwissens zur Erkenntnis, aus der Dunkelheit der Todesstarre zum Leben zu gelangen.

In der Theologie spielt der Licht-Begriff daher eine zentrale Rolle. Gott ist die "geistige Sonne", die mit ihrem Glanz und ihrer Wärme alles Leben erschafft und zur Erkenntnis des Einen führt.

Herder gar meint: "Was (...) in der ganzen Natur lacht und lebt, Ideen gibt, frohlockt, erzeugt, wärmt - ist Licht, ist Gott." (27)

Der Gegensatz zum Licht ist die Finsternis, das Schwere, wozu auch die Materie zählt.

Nach Heidegger beruht das Wesen der Kunst im "Sich - ins - Werk - Setzen der Wahrheit des Seienden." Immer wieder gebraucht er in diesem Zusammenhang die Metapher "Lichtung". Schönheit ist für ihn - in der knappsten Formulierung - "gelichtete Wahrheit." (28)

Insofern schafft der Künstler in seinem Bemühen um Entmaterialisierung die erste Voraussetzung für die Anwesenheit des Wahren und Schönen im Kunstwerk.

Dem Licht und den Farben in der Poesie Hilles nachzuspüren, wäre gewiß ein reizvolles und dankbares Thema.

## 2. Vereinfachung

Hille schreibt: "Eine andere Anweisung, die Professor Herrmann nie müde wird, seinen Schülerinnen zu wiederholen, ist Einfachheit."

Er erläutert die Notwendigkeit der Vereinfachung an einem Beispiel: "Je größer der Strauß, umso matter

die Wirkung. Ein Obstladen macht sich lange so gut nicht in der Malerei als eine Frucht."

Gegenüber der üppigen Darstellung von Fruchtstilleben (etwa in der Barockmalerei) bedeutet die Reduzierung des Arrangements bei Curt Herrmann auf "eine Frucht, ein Glas" und einen "Strahl für den Reflex" keineswegs Verarmung, kommt es doch "weniger auf den Reichtum an als auf das Auskosten".

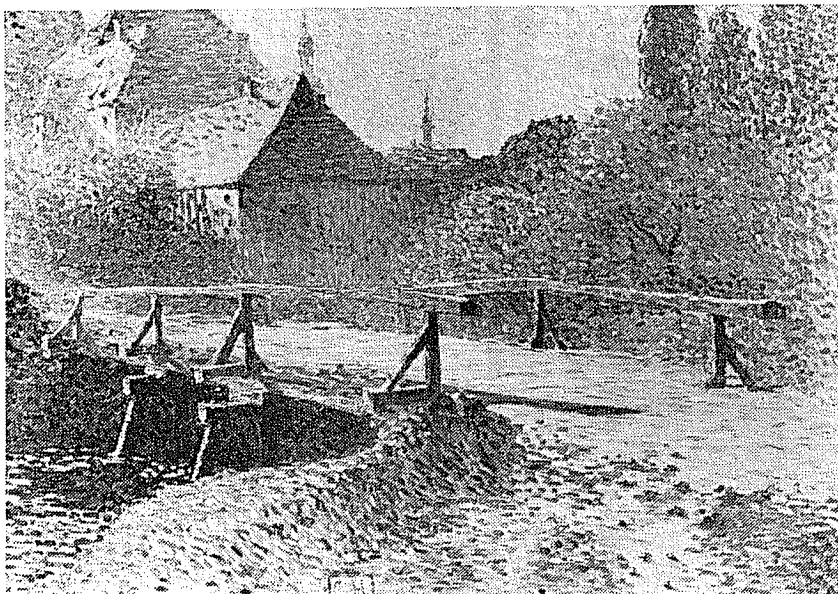
Hilles poetologisches Selbstbekenntnis "Ich hetze das Wesen auf den Schein" darf auch als Postulat für den malenden Künstler gelten. Denn nur durch Vereinfachung, durch das Entfernen der Stoffmassen und die Reduzierung der Flächen und Linien auf eindeutige Konturen vermag der Künstler den Blick des Betrachters auf das für ihn Wesentliche zu lenken.

In diesem Sinne ist das bekannte Wort Paul Klees zu verstehen, daß die Kunst nicht das Sichtbare wiedergebe, sondern sichtbar mache. Und wenn Hille einmal den Maler als den "Vollkommenheitssucher" bezeichnet (29), dann dürfen wir sein Bemühen um Vereinfachung auch in dieser Richtung deuten. In seinem "Londoner Tagebuch" vermerkt Hille unter dem Stichwort "Mahnung": "Bilde, Künstler, rede nicht - das ist die Formel der Vereinfachung für die so mannigfaltig auf uns eindringende Welt." (30)

Das künstlerische Gestaltungsprinzip "Vereinfachung" hat Hille bekanntlich in seinen Kurzformen verwirklicht. Ich verweise hier nur auf seine Gedichte "Baum", "Knaube", "Schmetterling".

Die Konzentration auf das Wesentliche bringt die Subjektivität des Künstlers in besonderer Weise ins Spiel. Der persönliche Gestaltungsgestus - man könnte auch sagen: Vereinfachungsgestus - des Künstlers ist für den Betrachter oft das erste Faszinosum an seinem Werk; wir spüren, wie er in seiner "Handschrift" seine eigene Seele in die Darstellung einbringt.

Wohl auch deshalb stellt die moderne Kunst eine groß-



Curt Herrmann: Morgenstimmung (um 1901)  
Das Bild veranschaulicht den Durchbruch  
des Malers zum Neoimpressionismus

artige Bereicherung dar, weil sie den individuellen Spielraum des Künstlers in ungeahnter Weise erweitert hat. Curt Herrmann hat sich auch aus diesem Grund von den Fesseln der akademischen Maltradition befreit.

### 3. Vergeistigung

Hille betont in seiner Künstlerskizze "Curt Herrmann" wiederholt die sinnlichen Reize, die von dessen Malerei ausgehen. Er spricht von der "Saftfülle" und der "Glut", die unserem Gesichtssinn schmeichelt und meint, daß die "lockende Verheißung" seiner Farben nicht nur in die Augen, sondern sogar in die Speicheldrüsen übergehe. Die von Herrmann gemalten Früchte "zergehen vor rosigem Fleisch", sind von "saftiger Glut" und "heißer Frische". Selbst tote Edelsteine weiß der Maler - nach Hille - so "lebensheiß und köstlich" zu gestalten, daß er sie geradezu "genießbar" mache.

So sehr ihn die sinnliche Reizwirkung der Herrmannschen Bilder beeindruckt, Hille fordert zugleich, daß die Kunst sich nicht aufhalten lassen dürfe im Einzelnen, Lockenden. Das Stoffliche muß nach seinen Worten "von der Begehrlichkeit in das Reich der Schönheit und des Geistes geleitet" werden. Erst dann wirkt es "dauernd in reiner Ganzheit, in Schönheit".

In einer dritten Phase, der Vergeistigung, wird das Kunstwerk von der sinnlichen Ebene auf eine geistige Ebene transponiert. Das Kunstwerk gewinnt symbolische Bedeutung.

Während in der Phase der Entmaterialisierung vorwiegend die dinglich-räumliche Dimension entschwindet, in der Phase der Vereinfachung die flächige Dimension reduziert wird, erfährt das stofflich Dargestellte nun eine Art Entrückung in eine Sphäre außerhalb von Raum und Zeit, ohne daß es - dann wäre es kein Kunstwerk - dabei die Sinnlichkeit einbüßt.

Hille erwähnt einmal in einem völlig anderen Zusammenhang "gelbe Rosen und Falter, leichte Geschöpfe, die

aber etwas Symbolisches haben, zur Diplomatie des Weltzwecks gehören, in der Chiffre-Abteilung beschäftigt" sind. (31)

Wenn der Dichter bereits natürlichen Geschöpfen - Blumen und Schmetterlingen - eine zeichenhafte, symbolische Rolle zuweist, welche leitende Position in der Chiffre-Abteilung mag er dem Kunstwerk einräumen? Spiegelt sich doch in ihm das Weltganze, die Schöpfung in ihrer Uridee.

Das an ihm wahrzunehmen, gelingt aber wohl nur einem Blick, der noch nicht allzusehr von kritischer Reflexion eingeschränkt ist. Wohl in diesem Sinne ist Hilles Wort zu verstehen: "Kunst, Kind, innerer Lebenssinn: das gehört zusammen."

#### 4. Verlebendigung

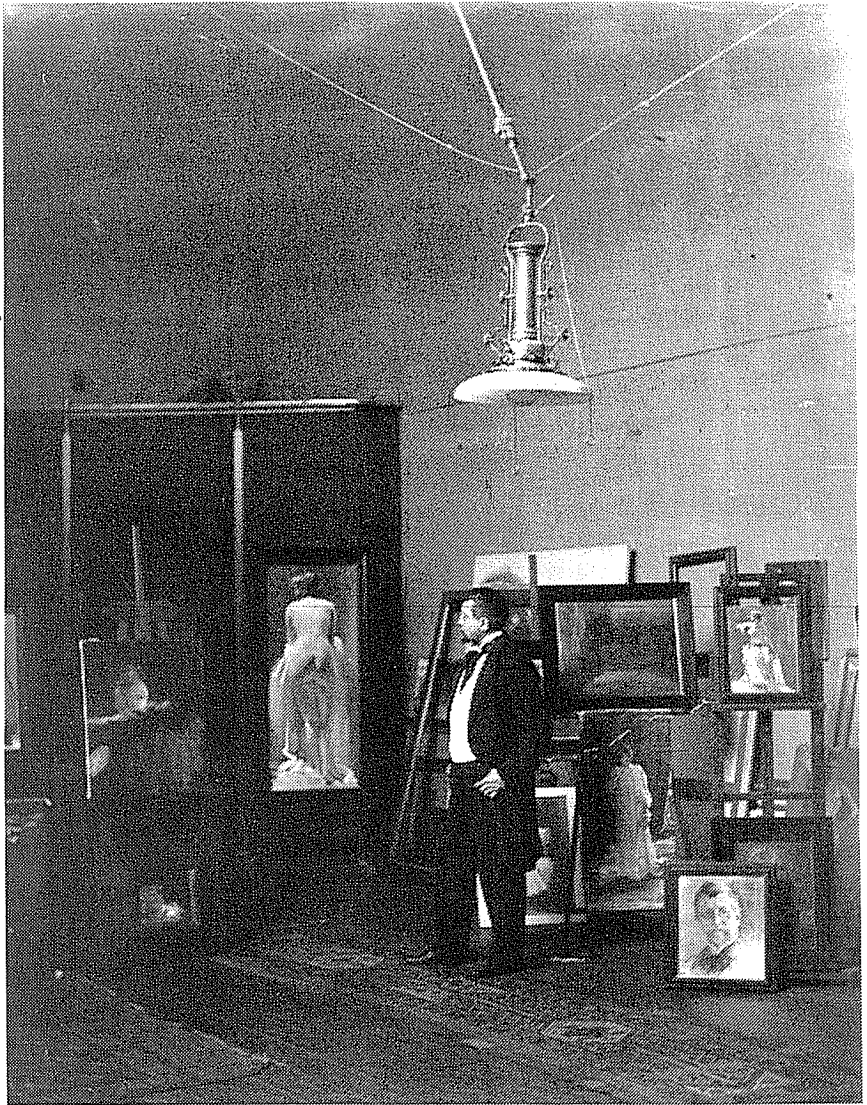
Das entmaterialisiert, vereinfacht und vergeistigt sich darstellende Kunstwerk gewinnt durch die Annäherung an die Uridee des Schönen eine neue Qualität. Kunst wird - um es mit Hille auszudrücken - zur "Verlautbarung des Lebens." (32)

Wie der Anblick des Alls erweckt das Kunstwerk im Betrachter Empfindungen harmonischer Übereinstimmung.

Hille schreibt:

"Wundernatur wächst in der großen, dem lebenden All zugerichteten Seele, da keimt der Garten Eden, worin nichts abstirbt als das Unkraut und nichts stolzer gedeiht als das Gewaltigfaltlose, Kindergütigallbezwingende, über auf die Umgebung. Auf einmal fühlen wir: wir haben noch nie so wenig unter dem Heute und Morgen geächzt, nie so heiter, so seelenruhig, selbstgenug und doch voller Liebeserwiderung uns gefühlt wie nun." (33)

Hille bezeichnet so die Malerei als "Schatten des Lebens". (34), wobei "Schatten" etwas zutiefst Beruhigendes meint. Denken Sie bspw. an Hilles Gedicht "Unter Buchen", wo die "schattenscheinenden Zweige" das lyrische



Curt Hermann in seinem Atelier



Ich schützend und besänftigend umfassen.

Und an anderer Stelle notiert er: "Der Maler war wie das Licht: er warf fast notwendig von allem Schattenriß." (35)

Die Verlebendigung in einem Bild ist dann erreicht, wenn der Betrachtende seine persönliche Identifikation mit dem Dargestellten empfindet.

Das Kunstwerk erweckt so, wie Hille in seinem Aufsatz über Curt Herrmann schreibt, "Tat, Kraft, Bewegung."

Guardini erläutert die Verlebendigung, die vom Kunstwerk ausgeht, am Beispiel eines gemalten Baumes:

"Der Baum auf der Leinwand ist nicht wie der draußen auf dem Feld. Er ist überhaupt nicht "da", sondern steht, gesehen, gefühlt, mit dem Geheimnis des Daseins erfüllt, im Raum der Vorstellung. Der Maler hat ihn schauend geformt und sein Bild so im äußeren Gefüge der Linien und Farben der Leinwand ausgedrückt, daß er auch in der Vorstellung dessen auftauchen kann, der dieses Gefüge betrachtet. Der Baum ist aber nicht in seine Unwirklichkeit versiegelt, sondern weckt die Hoffnung, die Welt, wie sie sein müßte, wenn es ihn wirklich geben sollte, werde irgend einmal tatsächlich erstehen. So entwirft die Kunst etwas voraus, das noch nicht da ist. (...) Man weiß weder, was es ist, noch wo, aber man fühlt im Innersten die Verheißung." (36)

Entmaterialisierung, Vereinfachung, Vergeistigung, Verlebendigung - in diesen vier Phasen vollzieht sich die Genese des Kunstwerks nach Hille. Am Beispiel der zweiten Fassung seines Gedichts "Schmetterling" möchte ich diesen Vorgang noch einmal kurz erläutern (37):

#### Schmetterling

Steigen / Und Neigen... / Schwingenatmend / In Sonne  
ruhen, / In Farben spielen / Und alle Blumen / In sich  
fühlen.

Indem Hille das Dingliche des Geschöpfes "Schmetterling" zur Sprache bringt, ist die Phase der Entmaterialisierung bereits vollzogen. Ohne Adjektiv, in nur 5 Verben und einer verbalen Fügung drückt er vereinfachend das Wesen des Schmetterlings aus. Da im Griechischen "Schmetterling" wie auch "Seele" mit demselben Wort "psyche" bezeichnet wird, ist die Sphäre des Symbolischen einbezogen; der Schmetterling erscheint dem aufmerksamen Betrachter des Gedichts in assoziationsreich-vergeistigter Form. Die Verlebendigung aber ist dadurch erreicht, daß der Dichter die Anschaulichkeit nicht verläßt. Die Musikalität durch die Parallelismen "steigen", "neigen", "ruhen", "spielen" und "fühlen" teilt sich dem Leser, besser: Sprecher des Gedichts unmittelbar mit und läßt ihn seine eigene Existenz gewahr werden, die bei Hille immer in dem Zwischenbereich oben und unten, Himmel und Erde sinnlich-fühlbar erlebt wird.

## V

Bleibt nachzuprüfen, ob Hille in seinem Prosatext "Curt Herrmann" nur seine persönliche Interpretation der Entstehung eines Kunstwerks eingebracht hat bzw. ob sich Herrmanns eigene künstlerische Intentionen in ihm widerspiegeln.

Curt Herrmann hat erklärt, daß er seine malerische Grundidee in einem 1891 gemalten, "Harmonie" betitelten Bild zu realisieren versucht habe.

Herrmann schreibt über dieses Bild - es handelt sich um die Darstellung eines schönen nackten menschlichen Körpers - :

"Ich wollte das Wesen der Schönheit in der einfachsten Form nach jeder Richtung hin erschöpfend malerisch darstellen (...). Als Farbenwirkung ein einfacher Dreiklang von Gelb, Grün, Weiß. (...) Das Ganze unter dem Einfluß des Lichtes und der Luft gemalt, mit Anwendung einer möglichst einfachen Technik (...). Seitdem

habe ich mich bemüht, allen meinen Arbeiten (...) in demselben Sinne das Wesen der Harmonie, der Schönheit zugrunde zu legen. (...) Ich meine, es ist dasselbe, was Dürer mit seinem bekannten Ausspruch hat sagen wollen: 'Die Kunst steckt in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.' Die Kunst an sich und speziell die Malerei hat in ihren reinsten Formen und Äußerungen keinen eigentlichen Zweck, sondern sie erfüllt eine Mission (...). Sie ist Selbstzweck, sie ist der ewige Drang des menschlichen Geistes (...), das Streben nach Wahrheit und Schönheit." (38)

Curt Herrmanns Selbstbekenntnis unterscheidet sich nicht von Hilles Darstellung seines Kunstwillens:

Die Kunst "aus der Natur herausreißen" fordert Herrmann: Entmaterialisierung.

"Das Ganze (...) mit Anwendung einer möglichst einfachen Technik" malen: Vereinfachung.

"Das Wesen der Schönheit (...) nach jeder Richtung hin erschöpfend" darstellen: Vergeistigung.

Als sein malerisches Ziel bezeichnet Herrmann schließlich den "Hymnus auf das Licht, wie es sich ergießt auf schöne Formen und Farben, wie es alle Härten löst, Farben und Formen verschmilzt, das Leben verklärt."

(39): Verlebendigung.

Wie sehr Herrmanns Streben vom platonischen Eros, von einer antikisch empfundenen Suche nach dem zeitlos Schönen geleitet ist, kommt deutlich in seinen Worten zum Ausdruck: "Die Menschheit ist krank geworden und mit ihr die Kunst. Wenn beide wieder gesunden wollen, so müssen zuerst wieder die Künstler fühlen, erkennen und begreifen lernen, was Schönheit ist, in dem abgeklärten Sinne, den Goethe und Schiller gemeinsam aus antikem Geist gedeutet haben. (...) An der Läuterung des Begriffes 'Schönheit' müssen wir fortgesetzt arbeiten. Die Götter Griechenlands melden sich wieder zu Wort, sie haben, wie alles, was göttlich ist, ewiges Leben." (40)

Curt Herrmanns künstlerisches Streben erwächst aus einer religiösen Lebensempfindung, wie folgende Sätze bekunden:

"Auch der Mensch kann zum Schöpfer werden, wenn er, Gottes Ebenbild, seinen Geist in den Geist der Allmacht versenkt, wenn er die Winke der Natur versteht und aus ihr schöpfend Werke schafft, die die Gesetze alles Werdens ins sich tragen. Das nennen wir Kunst."  
(41)

Es bedarf keines weiteren Kommentars, um zu erkennen, daß Hilles Äußerungen über Herrmann und dessen Selbstauffassung von Kunst völlig kongruent sind.

## VI

Auf die entrüstete Ablehnung und Diffamierung, die dem Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland begegnet, habe ich bereits hingewiesen. Nun könnte man sich leicht bei dem Gedanken beruhigen, daß eben alles Ungewohnte und Neue zunächst auf Ablehnung stößt. Daß sich in der Folgezeit Kommunisten und Nationalsozialisten in der Verurteilung dieser modernen Stilrichtung einig zeigen, ist bemerkenswert und spricht nicht gegen, sondern für diese Kunst.

Daß die Mißachtung in ideologisch weniger verdächtigen Kreisen der deutschen Kultur-, Kunst- und Literaturkritik bis heute nicht überwunden ist, jedenfalls in einflußreichen Schulrichtungen, sollte jedoch nachdenklich stimmen.

Was unter Wilhelm II. als "verrückt", unter den Nationalsozialisten als "entartet" und bei den Kommunisten als "reaktionär und dekadent" diffamiert wurde, wird - in sublimer und eloquenter Form - als apolitische Fluchtbewegung denunziert.

Ich kann in diesem Zusammenhang nicht auf den literarischen Impressionismus eingehen, der von bestimmter literaturwissenschaftlicher Seite als rein ästhetizistisch

und das bedeutet - in Hinsicht auf seine Wirklichkeits-  
erfassung - ausschließlich defizitär bestimmt wird.

Hartmut Marhold hat in einer 1985 erschienenen um-  
fangreichen Arbeit "Impressionismus in der deutschen  
Dichtung" (42) die Rezeption des literarischen Impressio-  
nismus in Deutschland dargestellt und in diesem Zusam-  
menhang auf die typischen Mißverständnisse hingewie-  
sen, denen der Begriff seit Jahrzehnten ausgesetzt ist.

Die wohl am breitesten angelegte und schärfste Attacke  
gegen den Impressionismus sowohl in der Malerei als  
auch in der Musik und Dichtung ist mit den Namen  
Richard Hamann und Jost Hermand verknüpft. Zahlreiche  
studentische Arbeiten, die den Impressionismus in der  
Dichtung Hilles zum Gegenstand haben, beweisen, wie  
schwierig eine positive Einschätzung des Beitrags Hilles  
zur Literatur der Jahrhundertwende wird, wenn man  
sich von den Irritationen, die von Hamann-Hermand  
in die Diskussion eingebracht wurden, leiten läßt.

Am Beispiel ihrer Beurteilung Curt Herrmanns und  
Peter Hilles möchte ich nachweisen, wie wenig die ge-  
nannten Autoren zum wahren Verständnis des Malers  
und Dichters beitragen. (Ich zitiere nachfolgend der  
Einfachheit halber nur unter dem Namen Hermand.)

Hermand fragt in seinem Buch unter dem Titel "Impres-  
sionismus" (43) zunächst nach der ökonomisch-sozialen  
Basis der impressionistischen Kunstrichtung und gelangt  
schon nach wenigen Seiten zu der Feststellung:

"Man stößt dabei notwendig auf eine 'spätbürgerliche'  
Trägerschicht, die bereits auf dem Boden des Imperi-  
alismus steht, sich jedoch von den aggressiven Tendenzen  
dieser politisch-ökonomischen Entwicklungsphase zu  
distanzieren versucht und an ihre Stelle einen unverbind-  
lichen Ästhetizismus setzt, wodurch die 'imperialisti-  
schen' Neigungen lediglich in einem hemmungslosen Sich-  
ausleben zum Ausdruck kommen." (44)

Die Künstler flüchten sich nach der Auffassung Her-

mands - angewidert von den immer brutaler in Erscheinung tretenden Formen des Spätkapitalismus - in eine "dekadente Melancholie" (45), in der sich hektische Lebensgier und mimosenhafte Innerlichkeit vereinigen. Jost Hermand kritisiert, daß diese Künstler keinen "entschiedenen" Kulturwillen mehr aufgebracht hätten.

"Aus den verantwortungsbewußten Künstlern der achtziger Jahre werden inhaltlose Genießer, deren gefühlsmäßige Skala von der harmlosen Tändelei bis zur sadistischen Orgie reicht. Am Ende dieser Epoche vollzieht sich daher notwendig ein Umschlag ins Dekadente." (46)

Während die naturalistische Bewegung noch sozialistisch ausgerichtet gewesen sei, hätten die Künstler des Impressionismus sich ihrer gesellschaftlichen Verpflichtung entzogen, dem zunehmend imperialistischer auftretenden Kapitalismus Paroli zu bieten. Stattdessen habe man romantische Gefechte gegen die Philister geführt (47), sich also auf einem völlig ungefährlichen Nebenkriegsschauplatz engagiert. Dadurch sei es zu einer geheimen "Identität der impressionistischen und imperialistischen Züge" gekommen (48); insbesondere der deutsche Impressionismus erscheint bei Jost Hermand so als ein "trübes, dunkles und problematisches Kapitel." (49)

Von anderer Seite für die Epoche um 1900 eingebrachte positive Begriffe wie "Neuromantik" oder "Symbolismus" läßt Hermand nicht zu. Es habe eine "geheime Korrespondenz von Imperialismus und Innerlichkeit" (50) gegeben, man habe "milieugebundene Sachlichkeit" durch unverbindlichen "Lyrismus" ersetzt. (51)

"Überall stößt man auf ein müdes Resignieren vor der Härte der modernen Wirtschaftswelt, ein Zurückgeworfensein auf den Bereich der eigenen Seele, die sich von der Geschäftigkeit der modernen Gesellschaft angewidert fühlt." (52)

So bescheinigt Hermand dem Impressionismus Wirklichkeitsflucht, fehlende revolutionäre Gesinnung, Irrationalismus und Subjektivismus, "der sich nur noch um die



Curt Herrmann: Clematisblüten  
Ein Bild aus seinen letzten Schaffensjahren

abstrakt-verinnerlichte Problematik der eigenen Gefühle dreht" (53), wie ihn beispielsweise Rilkes Begriff des "Weltinnenraums" bezeichne, der ein Vakuum bilde, "durch das man gefühllos hindurchschreiten kann." (54)

In der Zuwendung zur Innerlichkeit hätten sich so die Impressionisten mitleidlos der Verpflichtung gegenüber den Massen entzogen und einem schwelgerischen, parasitären, selbstgenießenden Kult des Schönen gehuldigt.

Und wie beurteilt Jost Hermand den Maler Curt Herrmann?

Während er ihn in seinem Buch "Impressionismus" nicht erwähnt, führt er seinen Namen in dem Buch "Stilkunst um 1900" (55) mehrfach an.

Jost Hermand bringt die Bilder Curt Herrmanns in einen Zusammenhang mit den Gedichten des frühen George und kritisiert, daß sie im rein Sensualistischen stecken geblieben seien, in einem äußeren Arrangement von Farben bzw. Vokalen (56), in einem "impressionistischen Nuancen kult". (57) Herrmann habe "einem Stil gehuldigt, der sich der Realität "durch eine Mutation ins Artificielle zu entziehen" versucht habe. (58) Seine "Farbsensationen" charakterisiert Jost Hermand als "kolibrihaftschillernd" (59). Er bestreitet dem Maler, einen neuen Stil erkämpft zu haben, indem er schreibt:

"Der Neoimpressionismus ist (...) weder ein Stil noch eine Weltanschauung, da er selbst in seinen sogenannten 'vergeistigenden' Tendenzen im Rahmen einer artistischen Geschmackskultur befangen bleibt, die sich in ihrer Esoterik nur mit Hilfslinien ins Gesamteuropäische rekonstruieren ließ. (...) Schließlich ist das Ergebnis dieser ersten Phase innerhalb der allgemeinen Stilbewegung um 1900 doch nur ein fragwürdiges, wenn auch exquisites Ornamentantogramm, dem eine großbürgerlich-literarische Lebensform zugrundeliegt, die in ihrer Blasiertheit auf das Ausgesuchteste (...) verfällt und dies als den Lebensstil der wenigen 'Erlesenen' kreierte." (60)



An 8 Stellen findet auch Peter Hille in Hermands Buch über den Impressionismus Erwähnung.

Faßt man Jost Hermands Anmerkungen zu Hille zusammen, so ergibt sich folgendes Hille-Bild:

Anfang der 90er Jahre existiert in Berlin eine Hille-Przybyszewski-Gruppe, die sich im " 'Schwarzen Ferkel' in der Wilhelmstraße versammelt und den alkoholischen Exzeß zu ihrem eigentlichen Lebensprinzip" erhebt. (61) Der Lebenslauf Hilles - Jost Hermand vergleicht Hille dabei ausdrücklich mit Peter Altenberg - sei "von Willkür und Launenhaftigkeit" geprägt. (62)

Hilles Drama "Der Sohn des Platonikers" spiele unter "liederlichen" Vaganten und Tagedieben. (63) Das Stück sei ein Beispiel für die Ungebundenheit, das Genüßliche und Parasitäre, das bestimmte Impressionisten unter dem Anstrich des Ritterlichen und Dojuanhaften für sich beansprucht hätten. (64)

Dem Roman "Die Hassenburg" spricht Jost Hermand aufgrund formaler Defizite jegliches literarische Niveau ab. (65)

Peter Hille gilt ihm überhaupt als der "hervorstechendste Vertreter" von "lyrischer Formlosigkeit", der - wie auch der frühe Dehmel - gern mit der "Schludrigkeit" posiert habe, Gedichte auf Zigarrentüten, Briefumschläge oder Zeitungsränder zu schreiben und diese in unerfindlichen Manuskriptsäcken mit sich herumzuschleppen. (66)

Dem Aphorismendichter Hille testiert Hermand schließlich, daß er bestimmte Eindrücke in einen einzigen Satz gezwängt habe, selbst wenn sich Gewaltigkeiten ergeben hätten, da sie rein durch ihre Kürze hätten bestechen wollen. (67)

Daß dem Leser ein völlig einseitiges und verzerrtes Bild sowohl über Curt Herrmann als auch über Hille vermittelt wird, ist für jeden evident, der sich auch nur ein wenig näher mit dem Maler wie dem Dichter beschäftigt hat.

## VII

Worauf ist die Geringschätzung und offensichtliche Verknennung Herrmanns und Hilles bei Jost Hermand zurückzuführen?

Sein Rundumschlag gegen den von ihm pauschal als neuro-mantisch denunzierten Impressionismus trifft übrigens ungleich bedeutendere Künstler; im Zusammenhang dieses Beitrags sind aber nur seine Invektiven gegen Herrmann und Hille von Belang.

Bevor ich die Frage zu beantworten suche, möchte ich den Schlußabschnitt von Hilles Aufsatz über Curt Herrmann zitieren.

Nachdem Hille das künstlerische Schaffen des Malers von der "sklavisch nachgestaltenden", "pedantisch" aufs Detail versessenen Manier des zeitbeherrschenden Naturalismus klar abgegrenzt und Herrmanns kreative Eigenleistung herausgestellt hat, bemerkt Hille:

**"Und solche Unterscheidungen wird in alle Ewigkeit kein Polizist, kein Richter herausfinden. Die Kunst muß ihr eigener Richter sein. Darin hat niemand anderes etwas zu suchen.**

Das hat schon der Mailänder Meister mit all der Autorität, der Geltungswucht, die hohes geistiges Leisten gibt, erklärt in seinen Schriften über die Malerei, die in ihrer praktisch genialen Beiläufigkeit so etwas Lebendiges haben und mehr wirken als sorgsam, als unpersönlich Ausgearbeitetes.

Der Fertige bleibt am besten, wie er ist, und sucht nicht erst lange. Er sucht sich weg von sich." (68)

Hille verweist auf den "Mailänder Meister". Das kann nur Leonardo da Vinci sein, der in seinen fragmentarischen Schriften zur Malerei - auch er war ein Neuerer und Verdächtigungen ausgesetzt - seine Kritiker äußerst derb in ihre Schranken verwies. Nach Leonardo da Vinci gleichen die Kritiker "denen, von welchen Demetrius zu sagen pflegte, es bestehe kein Unterschied zwischen

'den Worten und Sprüchen der unerfahrenen Dummköpfe und den Tönen und Geräuschen, die im vollen Magen verursacht werden durch den überflüssigen Wind' ". (69)

Zunächst gilt auch für Jost Hermand: "res - non verba." Es geht nicht an, in der Lebensgeschichte oder im Werk eines Autors herumzustochern, um daraus ein passendes Detail als Beleg für die Bekräftigung einer vorgefaßten These zu entnehmen. So wird man der Wirklichkeit nicht gerecht und erliegt auf bequeme Weise der eigenen willkürlichen Beweisführung.

"Die Kunst muß ihr eigener Richter sein." Wir haben folglich Curt Herrmanns Selbstäußerungen über seine Kunst und Peter Hilles Bemerkungen über Curt Herrmann wichtiger zu nehmen als die Bewertungen eines Kultursoziologen, denn nur Herrmann und Hille fallen unter die Kategorie des "Künstlers".

Hille hat - gemäß seinen Erfahrungen - allein den Staat ("Polizist" / "Richter") als Eindringling in die Sphären künstlerischer Freiheit angesehen. Sicherlich hätte er sich auch gegen "wissenschaftlich" vorgetragene Verdächtigungen und Verunglimpfungen zur Wehr gesetzt.

Und daß es auch Jost Hermand völlig entgegengesetzte "wissenschaftliche" Beurteilungen gibt, vermag die folgende Äußerung des Kunstwissenschaftlers Werner Hofmann zu belegen, der in seinem Buch "Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts" über den Neoimpressionismus bemerkt: "Aus dem vordergründigen Naturausschnitt wird im Spannungsgefüge des neo-impressionistischen Bildes ein Gleichnis der Welt, das Wahrgenommene verwandelt sich in die stille Unberührbarkeit des künstlerischen Gebildes, und im Sichtbaren wird das Unsichtbare, das Gesetz, transparent. Allerorten beginnt man nun, die Physiognomie des Wirklichen aufzubrechen und in neue Bezirke einzudringen: in elementare Bereiche der Form und in hintergründige Zonen des Seelischen. Die Suche nach einer neuen Ganzheit hebt an." (70)

Hilles Plädoyer für die Selbstbestimmung des Künstlers

bedeutet gewiß nicht, daß er diesen aus der Verantwortung für sein Werk und seine Zeit entlassen sehen möchte. Oder jegliche Kritik an ihm mißbilligte. So hat sich Hille beispielsweise über die Protzfiguren der Berliner Siegesallee lustig gemacht, und der Satiriker und Kritiker Hille ist ja überhaupt erst noch zu entdecken.

Hille verteidigt - und das an vielen Stellen seines Werks - das Leben gegen doktrinäre Anmaßung, die Freiheit des Individuellen gegen kollektivistische Ansprüche.

Politisch ist Hille nicht festgelegt und von daher weder zu verdächtigen noch zu beschlagnahmen.

Er hat sich gewiß ebenso entschieden gegen die Auswüchse des Kapitalismus gewandt ("Selig sind die Rücksichtslosen, denn sie werden das Erdreich besitzen") wie gegen einen ideologisch festgelegten, sich totalitär gebärenden Sozialismus (wie es schon in seinem Frühroman "Die Sozialisten" deutlich anklingt.)

Jost Hermands Einschätzung des Impressionismus basiert auf einer soziologisch eingeschränkten Sicht von Kunst und Gesellschaft. Die alles nivellierende, gesellschafts-utopische, linear-progressive Betrachtungsweise Hermands wird nicht der vertikalen, kosmischen und persönlichkeitsbezogenen Kunstauffassung gerecht, die für Herrmann und Hille maßgeblich ist.

So hat für Hille das Dasein nicht nur eine historisch-gesellschaftliche Bedeutung, sondern eine seelische und spirituelle Dimension.

Bei aller Anerkennung neuer Erkenntnisse hat Hille an der überlieferten abendländischen Denk- und Empfindungstradition festgehalten, wie sie etwa durch Plato, die mittelalterliche Mystik und die Romantik bezeichnet wird.

Schönheit ist für Hille kein primär ästhetischer, sondern ontologischer Begriff. Sie realisiert sich in der Vereinigung von Weltlichem und Göttlichen, wie es etwa das sein ganzes Werk durchziehende Baum-Symbol zum

Ausdruck bringt. "In den Himmel greifen und wachsen, Erde ziehen ..." - so bezeichnet Hille den Sinn seiner Existenz. Die Materialität wird "ins Leben erhoben und von der Begehrlichkeit in das Reich der Schönheit und des Geistes geleitet." Noch prägnanter hat Hille dieses Selbst-verständnis in dem bekannten Satz formuliert: "Ich bin, also ist Schönheit."

Die bloße Reduktion des Menschen auf seine Sozialität und seine ökonomisch-politische Funktion ist - wie mir scheint - das geistige Grundübel der letzten zwei Jahrhunderte. Ideologien, die den Menschen in seiner Spiritualität ausklammern, führen zur Destruktion des Menschenbildes und zur Zerstörung der Humanität. Die von uns durchlebte Zeit bietet erschütternde Beispiele.

Jost Hermand wirft den Impressionisten vor, daß sie "anstatt die Kunst unter das Gesetz der objektiven Wirklichkeit zu stellen, um ihr eine sinnvolle Funktion innerhalb des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens zu geben" (71), sich auf ihre Innerlichkeit zurückgezogen hätten und so mitschuldig an den aggressiven Eruptionen des Jahrhunderts geworden seien. Diese Schuldzuweisung lenkt ab von den wirklichen Gewalttätern. In allen Diktaturen sind es gerade die Kunstschaffenden, die den Machtusurpatoren als "verdächtige Individuen" erschienen und zum Teil grausam unterdrückt wurden.

Künstler waren es, die in großer Zahl sich den puritanisch auf angebliche Menschheitsbeglückung ausgerichteten Machtwillen der Diktatoren durch ihre bloße Existenz entgegenstellten.

Ich zitiere einen unverdächtigen Beobachter, der Jost Hermand übrigens sehr vertraut ist und den auch Peter Hille hochschätzte. Heinrich Heine schreibt 1839:

"Für die Schönheit und das Genie wird sich kein Platz finden in dem Gemeinwesen unserer neuen Puritaner, und beide werden fletriert und unterdrückt werden noch weit betrüblicher als unter dem älteren Regimente. Denn Schönheit und Genie sind ja auch eine Art König-

tum, und sie passen nicht in eine Gesellschaft, wo jeder im Mißgefühl der eigenen Mittelmäßigkeit alle höhere Begabnis herabzuwürdigen versucht bis aufs banale Niveau. Die öde Werkeltagesinnung der modernen Puritaner verbreitet sich schon über ganz Europa wie eine graue Dämmerung, die einer starren Winterzeit vorausgeht." (72)

Peter Hille sagt: "Für den Sozialismus ist die Welt zu schön." (73) Und er versteht hier unter "Sozialismus" gewiß nicht das berechtigte Bemühen um Gerechtigkeit und Solidarität, sondern den Absolutheitsanspruch einer soziologistischen Doktrin. Und so sagt Hille weiter:

"Die ästhetisch, harmonisch angelegten Naturen werden erst im sozialen Staat ihre recht eigentliche Marterbank finden." (74)

Ich habe einen Prosatext Hilles zu vergegenwärtigen versucht, den mancher Leser beim flüchtigen Durchblättern des 5. Bandes der Werkausgabe vielleicht als zeitgebunden und von daher belanglos betrachtet haben mag.

Was für den Lyriker Peter Hille gilt, scheint mir indes auch für den Essayisten Peter Hille zutreffend: Dieser Dichter ist erst noch zu entdecken.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Hille schreibt den Vornamen Herrmanns mit K, es muß jedoch Curt Herrmann heißen.
- 2 Peter Hille: Curt Herrmann, in: Peter Hille, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Band V, S. 30f., Essen 1986  
Alle in diesem Beitrag angeführten Hille-Texte sind nach dieser Ausgabe unter der Abkürzung GW mit Bandangabe und Seitenzahl zitiert.  
Die durch Fettdruck hervorgehobenen Passagen ergeben übrigens den vollen Wortlaut des Hille-Aufsatzes über Curt Herrmann.
- 3 Peter Hille, GW V, 30

- 4 Beatrix Beden: Aus den Erinnerungen des Grimmer von Geierbogen. Zur 100. Wiederkehr des Geburtsjahres von Else Lasker-Schüler und Peter Baum. (Hugo Baum wurde von Else Lasker-Schüler mit dem Phantasienamen "Grimmer von Geierbogen" tituliert.) Ein Typoskript der von Frau Beden aufgezeichneten Erinnerungen ihres Stiefvaters Hugo Baum befindet sich in unserem Hille-Archiv. (vgl. dazu: HILLE-BLÄTTER 1989, S. 128f.)
- 5 ebd., S. 4
- 6 GW VI, 259
- 7 Vgl. den Beitrag von Thomas Föhl in: Curt Herrmann, 1854 - 1929, Ein Maler der Moderne in Berlin, hrsg. von Rolf Bothe, Berlin 1989 (Berlin Museum und Verlag Willmuth Arenhövel, Berlin), S. 36. (nachfolgend zitiert unter der Abkürzung CHB.)
- 8 GW VI, 30
- 9 Katalog Curt Herrmann, hrsg. von den Städtischen Kunstsammlungen Kassel, o. J., aber vermutlich 1971, S. 8. (nachfolgend zitiert unter der Abkürzung CHK.)
- 10 Henry van de Velde, zit. n. Barbara Gaehtgens: Zwischen den Stilen. Der Maler Curt Herrmann - eine Wiederentdeckung? In: "Die Zeit", Nr. 27, 30. Juni 1989
- 11 CHB, S. 11
- 12 Vgl. den unter 10 angeführten Zeitungsartikel!
- 13 ebd.
- 14 Siehe Anmerkung 9!
- 15 Siehe Anmerkung 7!
- 16 CHK, S. 29
- 17 CHB, S. 13f.
- 18 Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt am Main, 1988, S. 55
- 19 ebd., S. 56
- 20 GW V, 30
- 21 Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 1960, S. 9f.
- 22 Romano Guardini: Über das Wesen des Kunstwerks, Tübingen und Stuttgart 1952 (4. Aufl.), S. 10f.
- 23 GW V, 305
- 24 GW V, 315
- 25 GW V, 8
- 26 GW V, 309
- 27 Historisches Wörterbuch der Philosophie (Hrsg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer), Bd. 5, Basel 1980, S. 287

- 28 ebd., S. 290
- 29 GW V, 390
- 30 GW V, 390
- 31 GW V, 250
- 32 GW VI, 215
- 33 GW V, 301
- 34 GW VI, 232
- 35 GW V, 409
- 36 Romano Guardini, S. 50f.
- 37 GW I, 296
- 38
- 38 CHK, S. 25
- 39 CHK, S. 25f.
- 40 CHK, S. 26
- 41 CHK, S. 28
- 42 Hartmut Marhold, *Impressionismus in der deutschen Dichtung*, Frankfurt a. M., 1985
- 43 Richard Hamann / Jost Hermand, *Impressionismus*, München 1972, nachf. zit. unter der Abkürzung Hermand, *Impressionismus*
- 44 Hermand, *Impressionismus*, S. 8
- 45 ebd., S. 8
- 46 ebd., S. 10
- 47 ebd., S. 9
- 48 ebd., S. 30
- 49 ebd., S. 11
- 50 ebd., S. 23
- 51 ebd., S. 21
- 52 ebd., S. 22
- 53 ebd., S. 23
- 54 ebd., S. 23
- 55 Richard Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, München 1973, nachf. abgek. unter Hermand, *Stilkunst*
- 56 Hermand, *Stilkunst*, S. 217
- 57 ebd., S. 223
- 58 ebd., S. 224
- 59 ebd., S. 233
- 60 ebd., S. 244
- 61 Hermand, *Impressionismus*, S. 39
- 62 ebd., S. 41
- 63 ebd., S. 56



- 64 ebd., S. 58  
65 ebd., S. 199  
66 ebd., S. 219  
67 ebd., S. 300  
68 GW V, 31f.  
69 Will Durant, Kulturgeschichte der Menschheit, Lausanne o.J.,  
Bd. 14, S. 371  
71 Hermand, Impressionismus, S. 21  
72 zit. nach Georg Ried, Literagalgia, Würzburg 1977, S. 170  
Das Heine-Zitat stammt aus dem Aufsatz "Ludwig Börne", 1839  
73 GW VI, 226  
74 GW VI, ebenfalls 226



---

#### Allgemeiner Hinweis

---

Die in 7 Folgen erschienenen HILLE-BLÄTTER sind inzwischen zum Teil vergriffen. Interessenten, die Wert auf ihren kompletten Besitz legen, können die fehlenden Jahrbücher durch die Redaktion anfordern (Bandpreis 20 DM + Portogebühren) bzw. ein Leihexemplar erbitten, um dieses im üblichen Fotokopierverfahren zu reproduzieren. Die älteren Ausgaben haben übrigens bereits einen beachtlichen antiquarischen Wert erzielt. (H.B.)

---

Die Schwierigkeit der aphoristischen Form  
liegt darin,  
daß man diese Form  
heute nicht schwer genug nimmt.

Ein Aphorismus  
ist damit, daß er abgelesen ist,  
noch nicht "entziffert";

vielmehr hat nun erst  
dessen Auslegung zu beginnen,  
zu der es einer  
Kunst der Auslegung  
bedarf.

Freilich tut, um dergestalt das  
Lesen als Kunst  
zu üben,  
eins vor allem not,  
was heutzutage  
am besten verlernt worden ist,  
zu dem man beinahe Kuh  
und jedenfalls nicht  
"moderner Mensch"  
sein muß:  
das Wiederkäuen.

Friedrich Nietzsche

\*\*\*\*\*

PIERRE GEORGES POUTHIER  
"ERNTEN: TOLLKIRSCHEN UND WEIZEN"  
oder  
DIE KUNST, HILLE ZU LESEN

\*\*\*\*\*



In einem seiner Gespräche mit Eckermann kommt der alte Goethe auf die Schwierigkeit zu sprechen, sich einen Text lesend zu erschließen:

"Die guten Leutchen (...) wissen nicht, was es einem für Zeit und Mühe gekostet, um lesen zu lernen. Ich habe achtzig Jahre dazu gebraucht und kann jetzt noch nicht sagen, daß ich am Ziel wäre." (1)

Lesenlernen ist demnach eine lebenslange Übung. Jeder Leser, und erst recht ein derart leidenschaftlicher Leser wie Peter Hille, wird hierin mit Goethe übereinstimmen. Ein Aphorismus Hilles bringt dies ganz deutlich zum Ausdruck: "Nicht nur Schreiben, auch Lesen muß eine Kunst sein." (GW V, 345)

Im folgenden soll nun danach gefragt werden, wie gerade der Leser Hillescher Dichtung sich in die Kunst, Hille zu lesen, einüben kann.

Es versteht sich von selbst, daß es sich hierbei nur um Hinweise und keinesfalls um umfassende und endgültige Anweisungen handelt.

Als Beispiel diene ein kleines Gedicht, das in der Kieneckerschen Werkausgabe zum ersten Mal ans Licht der Öffentlichkeit gebracht wurde. Es sei zunächst auf seine inhaltlichen und sprachlichen Strukturen hin betrachtet.

Anmerkung: Sämtliche Hille-Zitate beziehen sich auf die in Essen 1984 bis 1986 erschienene sechsbändige Werkausgabe.

### Flutende Grüße

Flutende Grüße mit leuchtenden Sternen  
Rauhgrüne Mähnen,  
Flatternde Lüfte, die Möwen bewohnen;  
Rotgraue laue Wolken zu Segeln sich dehnen  
Flutende Grüße, gen Norden gewendet  
Seien gesendet!

(GW I, 32)

Dieses kleine Gedicht scheint zunächst nicht mehr als eine Grußbotschaft zu sein. Es ist an eine unbekannte und auch im Text nicht näher angesprochene Person im "Norden" (Vers 5) gerichtet. Vielleicht war es sogar als Text für eine Postkarte vorgesehen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, daß es sich hier um weit mehr als um einen belanglosen Postkartentext handelt.

Die "Grüße" werden als "flutende" bezeichnet und somit der den homo viator Peter Hille bestimmenden Seinsdynamik unterstellt. Gemäß dem Grundsatz: "Was flutet, darf nicht starr werden." (GW III, 320) sind sie von pulsierendem Leben erfüllt und stehen in Zusammenhang mit "leuchtenden Sternen" (Vers 1) - "Gottestänzer" nennt sie Hille an anderer Stelle (GW V, 301), ihre Dynamik betonend - sowie einer von Bewegung gekennzeichneten Natur. Letztere deutet Hille nur an, indem er einzelne ihrer Elemente anführt, jedoch offen läßt, wie sie einander zuzuordnen sind. Zudem verschränkt er die einzelnen Bildbereiche: das grüne Gras mit den darauf befindlichen Pferden (Vers 2), die flatternden Möwen mit den von ihnen "bewohnten" Lüften (Vers 3). Die poetische Sprache ist hier derart "radikal", daß sie die Gegebenheiten der Alltagswirklichkeit auflöst und zu einer neuen poetischen Wirklichkeit zusammenfügt. Dies ist übrigens ein stilistisches Verfahren, das Peter Hille als legitimen Vorläufer der lyrischen Moderne ausweist.

Zur Ver-Dichtung dieser 6 Verse trägt auch die extreme Häufung rhythmischer und lautlicher Entsprechungen

bei: die daktylisch-trochäische Fügung der Verse, der Endreim in den Versen 5 und 6 ("gewendet" / "gesendet"), der Binnenreim in Vers 4 ("graue" / "laue"), die Alliteration auf "g" in den letzten beiden Versen ("Grüße" / "gen" / "gewendet" / "gesendet"), der anaphorische Parallelismus der Verse 1 und 4, dem eine refrainartige Funktion zukommt, die Häufung der Lautfolge "en-" (insgesamt 15 mal bei 26 Wörtern!), die dreifache Wiederholung der Lautkombination "fl" am Versanfang in den Versen 1, 3 und 5 ("flutende" / "flatternde") und die Verwendung von Lauten als musikalisch-klangliche Motive, wie z. B. in Vers 3 ("flatternde" / "Lüfte" / "Möwen" / "bewohnen") wo das stimmhafte "w-" das stimmlose "f-", das den Versanfang bestimmt, echohaft aufgreift.

Die Betrachtung des Gedichts "Flutende Grüße" läßt einen ganz entscheidenden Wesenszug Hilleschen Dichtens offenbar werden: Hille komponiert seine Dichtung. Er fügt Sprachbilder und Sprachklänge zu einem neuen Ganzen zusammen, das zwar den herkömmlichen Wort-sinn miteinschließt, ihn aber auf Grund seiner Verdichtung in einen letztendlich "unübersetzbaren" SINN transzendiert. In einer seiner gewichtigsten poetologischen Selbstaussagen bringt Hille dieses Dichtungsverfahren präzise zur Sprache: "Sprache ist mir Empfindungsmelodie, ganz genau sich anpassend." (GW I, 229)

Betrachten wir diesen Satz genauer! Sprache - darunter versteht Hille nicht "die belletristische, die parlamentarische, publizistische und poetische Sprache" seiner Zeit. (GW V, 392) Denn: "Sie lügt wie gedruckt." (vgl. a.a.O., 393) Sprache bedeutet für Hille zunächst einmal "wahre, ehrliche Prosa" (ebda.) als "Sprache der Wirklichkeit" (ebda.). In dieser unverfälschten Sprache, die sich nicht anmaßt, eine "höhere" und somit "bessere" zu sein, schlummern - so Peter Hille - alle Möglichkeiten wahrer Ver-Dichtung: "Macht sich aber die Sprache erst einmal vertraut mit der Wahrheit, ihrer Erhabenheit, Reichhaltigkeit und Wundergegenwart, dann wird sie eine ungeahnte Schönheit bekommen (...)" (ebda.).

Schönheit - damit ist das zentrale Stichwort gefallen. Um diesen Begriff kreist Hilles gesamtes Dasein, Denken und Dichten. In ihm faßt er Sinn und Ziel seines eigenen Dichterlebens sowie der menschlichen Existenz schlechthin zusammen:

"Schönheit ist für ihn das lebendige Zeugnis allen authentischen Schöpfertums (ens et pulchrum convertuntur). Schönheit und Menschlichkeit waren für Hille korrelative Begriffe, sie waren ihm der Grund, aus dem alle Schöpfung hervorgeht, und das Ziel, dem alle Kreatur zustrebt (...)." (2)

Oder, um es in Hilles eigenen Worten zu sagen: "Ich muß die Welt schön haben, sonst lasse ich sie fallen." (GW II, 284)

Sprache, d. h. poetische Sprache, drängt also zur Schönheit oder, um zum Ausgangspunkt dieser Betrachtung zurückzukommen, zur "Empfindungsmelodie, ganz genau sich anpassend."

Eines der zentralen Postulate der Hilleschen Poetik ist die Kongruenz von Sprache und Ding, von Bezeichnendem und Bezeichnetem:

"(...) die Einzigkeit der Dinge muß auch durch den Laut gegeben werden. Mit jedem glücklichen Treffen mehrten sich die Berührungsstellen von Klang und Sache. Der Klang wird dann gerade von der Sache kommen. So dichten macht frei, kühn und fein." (GW V, 320)

Hier muß man Gertrud Weigert zustimmen, die ein solches Verhältnis zur Sprache als "kindhaft" bezeichnet. Denn, so führt sie aus,

"(...) vielleicht ist dies sogar der Wesenszug, den man mehr als irgend einen anderen als 'kindhaft' an ihm (d. h. Peter Hille - d. Verf.) bezeichnen muß, daß er sich seine Welt erobern wollte, wie ein Kind es tut: im Benennen der Dinge, die es umgeben." (3)

Hilles Benennen der Welt ist aber zugleich ein Erschließen ihres innersten Seins. Name und Wesen stehen für ihn in einem geheimnisvollen, sich jeder rationalen Analyse entziehenden Zusammenhang. In letzter Konsequenz führt ihn das Dichterwort bzw. der poetische Name der Dinge und Wesen "zum Logos, der die Welt erlöst, alles Dunkle aufhellt, alle Rätsel durchschaut." (4) Dementsprechend ist die Welt für ihn "das fleischgewordene Wort, die in die Gestalt umgesetzte Idee." (5)

Ein solches Aufdecken innerster Welt- und Wesenszusammenhänge vermag die dichterische Sprache nur zu bewirken, wenn sie "Empfindungsmelodie" wird. Dies ist der zentrale Punkt der am Anfang dieser Betrachtungen zitierten poetologischen Selbstaussage Peter Hilles. Seit der Erneuerung der deutschen Poesie durch Goethe ist der unmittelbare Ausdruck menschlicher Seelenregungen - und sei er auch durch ein äußerst artistisches Kalkül à la Gottfried Benn bewirkt - das eigentliche Anliegen der lyrischen Dichtung. "Sobald von tieferen Verhältnissen die Rede ist, tritt sogleich eine andere Sprache ein, die poetische." (6), sagt Goethe. Somit verwundert es nicht, daß Hille die poetische Sprache zunächst als Ausdruck von "Empfindung" definiert.

Ebenfalls seit Goethe ist Musikalität bzw. Liedhaftigkeit ein zentrales Anliegen aller lyrischen Dichtung. Hille führt diese Tradition weiter, indem er sie radikalisiert. Sprache wird ihm zur "Melodie", einem rein musikalischen Ausdrucksmedium (7).

Um dies ganz zu verstehen, ist ein kurzer Blick auf Hilles Verhältnis zur Musik vonnöten.

"Du singst wie ein heiserer Hahn." (GW I, 234) Dieses vernichtende Urteil wurde Peter Hille in der Schule von seinem Musiklehrer entgegengeschleudert. Hille fügt ihm den schmunzelnden Kommentar hinzu: "Das tat ich auch, das tue ich noch immer. Wenn je ein Urteil über mich berechtigt war, so ist es dieses." (ebda.) Dennoch war es ihm vergönnt, wenn schon nicht aus-

übend, so doch zumindest aufnehmend, ein intensives Verhältnis zur musikalischen Kunst zu entwickeln.

Zum Beispiel erkannte Hille die eminente Stellung Johann Sebastian Bachs, was zu seiner Zeit durchaus Seltenheitswert hatte und seine hochentwickelte musikalische Sensibilität und Intelligenz bezeugt. Einem Zeitalter, das in Wagner schwelgte und dem musikalische Werke gar nicht pathetisch genug sein konnten, setzte Hille den barocken Altmeister als notwendige "Gegenhygiene" (GW IV, 93 und GW V, 377) entgegen.

"Bach ist ein Symbol der ganzen zusammengesetzten deutschen Kultur; so ein Homer mit der jonischen Fügsamkeit der Sprache und des heroischen, in großen Gruppierungen bedeutungsvoll sich herstellenden Zeitalters: mythologische Hoffeste, Brandenburger Konzerte, Messen für die Dresdener Hofkirche und die ganze Fülle seiner innigsten Protestantenseele und heldenhafter Zuversicht: sein Liebstes, Herzzinnerstes für seine liebe Thomas-Orgel. (...)

So auch konnte Bach bei aller Bestimmtheit etwas Weites bewahren, und sein Geist trug in alles Enge, in die Gelegenheit einer Bestimmung-Kunst hinein aus der Fülle seiner Seele. Stark, weit und von großer Baukraft mag er die Zerrissenheit ruhiger Lebensauffassung durch seine machtvoll einheitliche Zuversicht ausgleichen." (GW IV, 92)

Seine musikalischen Erfahrungen auf einen Nenner bringend, notiert Hille: "Seit ich Musik höre, weiß ich, daß ich unsterblich bin." (GW V, 314) Musik ist für ihn der Ausdruck einer anderen Dimension, der Sphäre des Spirituellen, und somit eine Garantie für die eigene Unsterblichkeit. Sie ist für ihn "die Poesie der Poesie". (GW VI, 231)

Eine lyrische Dichtung, die sich als "Empfindungsmelodie" der Musik als "Poesie der Poesie" annähert, radikalisiert sich folglich: Ihre poetische Sprache ist sowohl Ausdruck "wahrer Empfindung" (GW V, 87) als auch "tiefe Musik"



(ebda.) in dem Sinne, daß ihre einzelnen Elemente - wie in dem Gedicht "Flutende Grüße" - als musikalische Motive miteinander verbunden bzw. ineinander verschränkt werden.

Was folgt nun hieraus für den Leser einer so gearteten Dichtung? Wie kann er mit seiner Lese-Kunst der Wort-Kunst Peter Hilles gerecht werden? Der entscheidende erste Schritt wird dabei das Übergehen vom leisen zum lauten Lesen sein. Es gilt, um mit Vilma Mönckeberg, der großen Rezitatorin Hölderlinscher Gedichte, zu sprechen, Hilles Wörter "in den Mund zu nehmen" und sie "zu schmecken". **Eine derart musikalisch gefügte Dichtung wie die Peter Hilles erschließt sich in ihrer ganzen Fülle erst dem, der sie sprechend zum Klingen bringt bzw. dem, der ihr genau zuhört.** Verwinkelt angelegte Sätze werden in ihrer Struktur transparent, Aussage und evoziertes Bild werden nachvollziehbar und die einzelnen Wörter offenbaren sich in ihren mannigfaltigen Qualitäten. So führt das sinnliche Wahrnehmen der dichterischen Sprache zum SINN, der sich in ihr ausspricht.

Ein weiterer ganz wesentlicher Schritt der Einübung in die Lese-Kunst ist die Wiederholung. Gerade jene Texte des Dichters, die zunächst durch ihre Dunkelheit abstoßend wirken, erhellen sich dem, der sie solange immer wieder und wieder laut liest bzw. hört, bis er sie schließlich als SINN-volle Gestaltungen wahrzunehmen vermag.

Diese ersten beiden Schritte in der Kunst, Hille zu lesen, führen zu einem dritten, der darin besteht, den Autor beim Wort zu nehmen. Immer wieder hat Hille betont, wie sehr er sich in seiner dichterischen Sprache um Exaktheit bemühe (s. hierzu: GW I, 229; GW V, 320, 364). Dies bedeutet für den Leser, daß er zuerst die Regeln und Gesetze dieser Sprache lernen muß, bevor er sie überhaupt "richtig", d. h. den Intentionen des Autors gerecht werdend, zu lesen versteht. Es gilt also, die von Hille gesetzten Wörter im sprachlichen

Verweisungszusammenhang seines Werkes zu lesen und zu verstehen. Dieses Verfahren sei an einem Beispiel verdeutlicht.

Jeder Hille-Leser wird sich an dem herrlichen Gedicht "Maienfrühe" an der Stelle

Wie Kinder stehn mit Spruch und Strauß  
So köstlich blöd und dumm.  
(GW I, 41)

an den Adjektiven "blöd" und "dumm" gestoßen haben. Zerstören sie nicht den lyrischen Fluß dieses ansonsten makellosen Gedichts? Manch einer mag so gefragt haben. Wer die beiden Wörter jedoch im Zusammenhang des Hilleschen Werks liest, wird erkennen, daß dies nicht der Fall ist. "Weltanfassende, fröhliche Dummheit" (GW I, 39) beginnt Hilles hymnisch gestimmtes Lob auf die Frühlingskräfte in Natur und Mensch. "Dummheit", die hier auch als Synonym zu "Blödheit" zu verstehen ist, ist demzufolge jene innerliche Grundhaltung, die sich der Welt in ihrer Fülle und Schönheit unmittelbar und fröhlich zuwendet und sie sozusagen mit beiden Händen ergreift. In diesem Sinne sind "Kinder" "blöd" und "dumm", denn sie lassen sich, unberührt und unverdorben von den einengenden Denkkategorien der "heiseren Gescheitheit" (GW I, 39), auf die vor Lebensfülle strotzende und von Wundern überquellende "Weltwiese" (GW IV, 14-15) ein.

Der Leser, der in der soeben aufgezeigten Weise Hille "beim Wort nimmt", erkennt, daß die zunächst befremdliche Fügung vom Dichter bewußt gesetzt wurde und daß sie ganz exakt dem entspricht, was er aussagen wollte.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Die als "Empfindungsmelodie" gestaltete dichterische Sprache Peter Hilles erfordert einen aufmerksamen und geduldigen Leser, der bereit ist, sie in ihrer Eigenart wahrzunehmen und ihre SINN-Erfülltheit zu erkennen. Ihm wird sich jene "Logik des Empfindens" (GW V, 361) erschließen, die in Hilles Augen die Poesie bestimmt. Und von diesem

Erkenntnisstandpunkt aus wird es ihm auch möglich sein, ein gerechtes Urteil über die Werke dieses Dichters zu fällen. Stets wird ihn aber eine solche Lese-Übung und Lese-Kunst zu wahren Lese-Früchten führen, denn Hilles Dichtungen sind allesamt "Ernten: Tolkirschen und Weizen" (GW V, 361), Zeugnisse eines suchenden, irrenden und findenden Menschegeistes.



#### Anmerkungen

- 1) Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe (Gespräch vom 25. Januar 1830), München 1976, S. 709
- 2) Friedrich Kienecker: Peter Hille, Münster 1987 (Westfälische Lebensbilder Bd. XIV), S. 151
- 3) Gertrud Weigert: Peter Hille - Untersuchungen und Texte, Phil. Diss. Königsberg 1931, S. 61
- 4) Heinrich Hart: Peter Hille, Berlin/Leipzig 1906, S. 26
- 5) a.a.O., S. 27
- 6) zitiert nach: Hugo von Hofmannsthal (Hrsg.): Wert und Ehre deutscher Sprache, Frankfurt/M. 1957, S. 85
- 8) Auch den französischen Symbolisten galt Musik als Inbegriff aller Poesie, dem sich die poetische Sprache anzunähern habe. An dieser Stelle sei nur auf den von Hille geschätzten Paul Verlaine hingewiesen (s. hierzu GW VI, 156), dessen Gedicht "Art poétique" mit dem vielzitierten Vers "De la musique avant toute chose" beginnt. Nicht umsonst hat man Peter Hille immer wieder mit diesem Dichter in Zusammenhang gebracht.

\*\*\*\*\*

MICHAEL KIENECKER

PETER HILLE - EIN "JEAN PAUL DER JETZTZEIT"  
ODER EIN "LITERATURZIGEUNER" ?

Das Problem der literarischen Wertung Hilles

\*\*\*\*\*



I.

Johann Wolfgang von Goethe berichtet im 6. Buch von "Dichtung und Wahrheit" von seinem ersten Kontakt mit literarischer Kritik in Leipzig, in dem damals der Literaturprofessor Gottsched den kritischen Ton angab:

"Jedermann protestierte gegen meine Liebhabereien und Neigungen, und das, was man mir dagegen anpries, lag teils so weit von mir ab, daß ich seine Vorzüge nicht erkennen konnte, oder es stand mir so nah, daß ich es eben nicht für besser hielt als das Gescholtene. Ich forderte einen Maßstab des Urteils und glaubte gewahr zu werden, daß ihn gar niemand besitze: denn keiner war mit dem andern einig, selbst wenn sie Beispiele vorbrachten; und wo sollten wir ein Urteil hernehmen, wenn man einem Manne wie Wieland so manches Tadelhafte in seinen liebenswürdigen, uns Jüngere völlig einnehmenden Schriften aufzuzählen mußte."

Mit resignativer Gebärde stellt Goethe weiter fest: "Diese Geschmacks- und Urteilsungewißheit beunruhigte mich täglich mehr, so daß ich zuletzt in Verzweiflung geriet. (...)"

Und das bittere Ende:

"Nach einiger Zeit und nach manchem Kampfe warf ich jedoch eine so große Verachtung auf meine begonnenen und geendigten Arbeiten, daß ich eines Tags Poesie und Prose, Plane, Skizzen und Entwürfe sämtlich zugleich auf dem Küchenherd verbrannte und durch den das ganze Haus erfüllenden Rauch-

qualm unsre gute alte Wirtin in nicht geringe Furcht und Angst versetzte." (1)

Der Streit um die angemessene Beurteilung von Literatur, heftige literaturkritische Fehden entbrennen in Deutschland im 18. Jahrhundert mit dem Beginn einer institutionalisierten Literaturkritik. Gottscheds "Versuch einer Critischen Dichtkunst" (1730) bildet den Auftakt, die ins Kraut schießenden literarischen Zeitschriften liefern zudem kritische Rezensionen wissenschaftlicher wie schöner Literatur. Der große Literaturstreit zwischen den Leipzigern (Gottsched) und den Zürchern (Bodmer und Breitinger) prägt die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Literaturkritik wird fürderhin zum festen Bestandteil des kulturellen Lebens, und selbst die Größten - auch Goethe! - sind dem Streit und den Invektiven der Kritiker ausgesetzt.

Und Peter Hille? Natürlich ist auch er in Nachrufen, literaturkritischen Essays und Literaturgeschichten mit unterschiedlichen Wertungen belegt worden. Prägnante Kurzformeln der divergierenden Einschätzungen sind die - positive - Kennzeichnung als "Jean Paul der Jetztzeit" (2) und die - negative - als "Literaturzigeuner". (3) Mit der Hervorhebung der Affinität zu Jean Paul wollte Liliencron Hille als unzeitgemäßen, originellen und tief-sinnigen Geist, mit überbordender Phantasie, unverwüstem Optimismus und Humor kennzeichnen.

"Literaturzigeuner" markiert dagegen die Ziel- und Richtungslosigkeit im Schaffen Hilles, der die Einfälle seiner dichterischen Phantasie hastig notiert, in den Manuskript-sack stopft, ohne je an Überarbeitung, Durchführung und Ordnung der Ideen zu denken: vagabundierende Kontingenz anstelle von künstlerischer Konsistenz?

Je nachdem: Für die einen ist Hille ein genialer, für die anderen ein gescheiterter Dichter. Doch damit stecken wir im Dilemma kontroverser Einschätzung. Dies Dilemma ist das Problem der Geltung und Verbindlichkeit der Kriterien der Bewertung: Viele sind der Meinung, daß Werturteile grundsätzlich nur nach dem persönlichen Gefühl und Gefallen gefällt würden und mithin letztlich immer subjektiv, irrational und nicht begründbar seien (de gustibus non est disputandum!). Andere

wollen sich mit der subjektiven Beliebigkeit von Werturteilen nicht abfinden und halten dagegen, daß die eingehende Beschäftigung der Kenner mit literarischen Werken objektive und verbindliche Kriterien erbringen könne. Dieses "Subjektiv-Objektiv-Dilemma" ist das ungelöste Kernproblem der literarischen Wertung.

Historisch entfaltet wird dieses Dilemma bereits in der Literaturkritik des 18. Jahrhunderts. Als Erbe des Vernunftglaubens der Aufklärung ist Gottsched unerschütterlich davon überzeugt, daß Vernunft ein allgemeines und objektiv verbindliches Normensystem der Kritik und Bewertung würde auszeichnen können. In der Kritik käme es dann nur noch darauf an, das einzelne Kunstwerk an diesem fest etablierten Normensystem zu messen. So wird der Kritiker zum Kunstrichter. Nach Gottsched und anderen haben die Normen eben solche Geltung wie Naturgesetze; ein Kunstwerk, das als solches anerkannt werden möchte, muß also diesen Normen entsprechen.

Doch es dauerte nicht lange, da wurde diesen starren Regeln widersprochen. Herder und andere Stürmer und Dränger bezweifeln die Geltung ein für allemal verbindlicher Dichtungsregeln. Herder schreibt in seiner Rezension des Gerstenbergschen Dramas "Ugolino":

"Vor allem ist mein erstes Wort, daß ich dies Stück nicht als ein löblicher Kunstrichter von Handwerk weder gelesen habe, noch beurtheilen werde; daß es nicht meine Sache seyn soll, zu untersuchen, ob die Regeln, in denen die Trauerspiele einer gewissen Nation, wie in Hülsen wachsen, genau beobachtet seyn mögen? (...) Was gehen mich alle diese Ehrenfeste Fragen an? ich folge zuerst dem Strome meiner Empfindung. Und sage, daß dies Stück im Ganzen große Eindrücke machet, daß es Szenen durch aus der tiefsten Brust, und zwar nicht weiche, sondern recht bittere Thränen erpresset, daß Schauer und Abscheu große Längen hinab sich meiner ganzen Natur bemeistert, (...) - Das sage ich, und sage es aus innerer Empfindung, der ich nicht widerstehen mag: und will man diese nicht für ein kritisches Orakel gelten lassen, so hoffe ich, daß dies Blatt

wenigstens einige junge fühlbare Seelen finden werde, die da sympathisieren." (4)

Und noch radikaler wählt Christian Daniel Schubart seine subjektiven Empfindungen und nicht objektive Dichtungsregeln zum Ausgangspunkt seiner Kritik an Goethes "Werther", so radikal, daß der kritische Impuls gänzlich paralysiert erscheint:

"Da sitz ich mit zerfloßnem Herzen, mit klopfender Brust, und mit Augen, aus welchen wollüstiger Schmerz tröpfelt, und sag dir, Leser, daß ich eben die Leiden des jungen Werthers von meinem lieben Goethe - gelesen? Nein, verschlungen habe. Kritisieren soll ich? Könnst ichs, so hätt ich kein Herz. Göttin Critica steht ja selbst vor diesem Meisterstücke des allerfeinsten Menschengefühls aufgethaut da." (5)

Die Literaturwissenschaft, die sich systematisch mit Problemen der literarischen Wertung seit etwa 70 Jahren befaßt, hat dieses Dilemma unter den polarisierenden Etiketten "Absolutismus versus Relativismus" oder "Dogmatismus versus Skeptizismus" abgehandelt. Bis weit in die 60er Jahre war es die feste Überzeugung vieler Literaturwissenschaftler, Ziel der literaturwissenschaftlichen Analysen müsse die Begründung objektiver, verbindlicher Maßstäbe der Beurteilung von Dichtwerken sein. Sie glaubten auch, solche anbieten zu können. Mit dem Aufschwung der Rezeptionsästhetik in den 70er Jahren wurden solche Ansprüche allerdings zurückgewiesen und eine allgemeine Skepsis gegenüber Kriterien griff Platz. Norbert Mecklenburg resümiert die Situation:

"Eine zweite Ursache für das Zögern der Literaturwissenschaft, eine kritische Wertungspraxis zu betreiben, ist die Unsicherheit im Hinblick auf die Kriterien der Kritik. Nachdem in der traditionellen literaturwissenschaftlichen Wertungstheorie zahlreiche Kriterien aufgestellt und wieder verworfen wurden und nachdem der Leerformel- und Ideologiecharakter der meisten von ihnen durchschaut worden ist, stehen sich Dogmatismus und Skeptizismus, Absolutismus

und Relativismus unvermittelt gegenüber." (6)

Ich möchte zunächst den Versuch machen, dieses Subjektiv-Objektiv-Dilemma aufzulösen (7), um im Lichte dieser Lösung die wertenden Einschätzungen Peter Hilles genauer zu beleuchten.

## II.

Jedes allgemeine Werturteil über einen Dichter: "Hille ist ein genialer Dichter!" oder einen literarischen Text: "Hilles 'Waldesstimme' ist aber ein ausgezeichnetes Gedicht!" bedarf eines explikativen, begründenden Kontextes. Betrachtet man solche Kontexte eingehend, so läßt sich die Vielfalt möglicher Begründungen auf drei Ausgangspunkte oder Urteilsperspektiven reduzieren, die ich im folgenden erläutere:

1. Nehmen wir an, nach der Lektüre von Hilles berühmtem Gedicht "Waldesstimme" ruft jemand aus: "Das Gedicht ist aber schön! Das hat mir sehr gefallen!" Welche Bedeutung hat sein Werturteil? Doch offenbar eine emotiv-expressive Bedeutung, denn der Leser bekundet ja, daß er Gefallen empfunden hat. Und "Gefallen" ist näherhin zu verstehen als intensive emotionale Anziehung, als ein "Mit-Freude-gelesen-haben", als Befriedigung eines persönlichen Verlangens.

Doch ist dies die ganze Bedeutung des Werturteils, Hilles "Waldesstimme" sei aber schön? Ich glaube nicht. Denn wir erwarten doch wohl, daß der Sprecher etwas mehr sagt, nämlich daß er sein persönliches Gefallen begründet.

Diese Erwartung scheint vollkommen berechtigt, und wenn wir in die Praxis unseres Redens über literarische Texte schauen, so wird ihr ja auch weitgehend entsprochen: Welcher Urteilende, ob Laie oder Kunstkritiker, der möchte, daß sein Werturteil gehört und angenommen wird, wird es nur mit dem Hinweis untermauern: "Der Text hat mir eben gefallen!"; Er wird vielmehr ungefähr Dinge dieser Art sagen: "Hilles 'Waldesstimme' ist ein wirklich schönes Gedicht. Es gefällt mir deshalb, weil es in treffenden Metaphern und bewegtem Rhythmus



die versponnen-ewigkeitsträchtige Atmosphäre des Wald-erlebens einfängt. Es übt auf mich eine beruhigende und erhebende Wirkung aus!"

Was bedeutet also "schön" bzw. das Werturteil in einem solchen erläuternden Äußerungskontext? Offenbar drückt der Sprecher immer noch sein Gefallen an dem beurteilten Text aus, aber darüber hinaus benennt er nun auch noch einige Eigenschaften des Textes, die sein Gefallen und damit seine wertende Auszeichnung motivieren. Der Urteilende wählt sein Gefallen gleichsam zum Ausgangspunkt seines Werturteils, aber er objektiviert es, indem er eine Charakterisierung des Textes hinzufügt. Wer solchermaßen zur Stützung seines Werturteils auf Textqualitäten zu sprechen kommt, sagt, eben mehr als nur, daß ihm der Text gefalle. Er sagt, daß sein Gefallen und damit sein Werturteil von angebbaren Texteigenschaften abhängig ist, über deren Zutreffen ebenso wie über ihre Beziehung zum menschlichen Gefallen sinnvoll gesprochen werden kann. Die Tatsache aber, daß der Urteilende in der Regel auf Textqualitäten zu sprechen kommt, signalisiert, daß er mit seinem Urteil einen Anspruch auf Geltung seines Urteils erhebt; jeder, der seine Gründe akzeptiert, soll bewegt werden, das gleiche Urteil zu fällen. Gerade auch dann, wenn sich Werturteile widersprechen, treten wir oft in Argumentationen über diese Urteile ein, was ebenso bezeugt, daß wir die jeweils mit den Urteilen erhobenen Geltungsansprüche ernst nehmen. Daß wir über auseinandergelungene Werturteile mit sachlichen Argumenten streiten, zeigt ferner, daß wir eine Einigung auf nur eines der Urteile für kommunikativ durchaus erreichbar halten.

Ich fasse die Bedeutung eines Werturteils als Appetenzurteil - wie ich es nennen will - zusammen: Literarische Werturteile dieses Typs sprechen allgemein eine Auszeichnung des beurteilten Textes aus: Ausgangspunkt solcher Urteile ist das persönliche Gefallen am beurteilten Text. Doch es wird in der Regel gefordert, daß der Urteilende sein Gefallen durch den Verweis auf bestimmte Textqualitäten zu begründen versteht. Mit solcher Begründung verbindet sich der Anspruch auf allgemeine Geltung des Urteils.

Wir haben also drei Komponenten: eine expressive (Gefühlsbekundung), eine deskriptive (Textqualitäten) und eine appellative (Geltungsanspruch) Komponente der Bedeutung.

Viele glauben, daß alle Werturteile diesen subjektiven Ausgangspunkt der eigenen Neigungen und Vorlieben hätten und daher dem Wertungsgrundsatz folgten: "Gut/Schön ist, was mir gefällt!" Ich habe erhebliche Zweifel an der Richtigkeit dieser Auffassung, die sich aus der Analyse anderer Begründungskontexte ergeben.

2. Betrachten wir daher einmal näher folgenden Äußerungskontext:

"Thomas Manns "Buddenbrooks" ist ein guter Roman. Er ist wirklich gekonnt gemacht. Offensichtlich verfolgte der Autor das Ziel, ein genaues Zeit- und Kulturgemälde mit diesem Roman zu liefern. Dies ist glänzend gelungen. Alle Teile des Werks sind unter dieser künstlerischen Absicht funktional gefügt. Die differenzierte Personenzeichnung ist meisterhaft. Das Werk verdient bewundernde Anerkennung." Was geschieht in einem solchen Kontext? Nun, in diesem Äußerungskontext werden zunächst Texteigenschaften wie "funktionale Fügung der Teile" und "differenzierte Personenzeichnung" hervorgehoben. Diese Textqualitäten werden als besondere Indizien einer Leistung oder eines Könnens des Autors ("gekonnt gemacht", "glänzend gelungen", "meisterhaft") angeführt. Der Nachweis der besonderen künstlerischen Leistung kann auf verschiedene Weise versucht werden. Z. B. kann der Intention des Autors oder der Intentionalität des Werks nachgefragt werden: Gibt es eine Idee des Werkes, die in gelungener Weise künstlerisch versinnlicht, die in funktionaler Stimmigkeit durchgeführt wird? Oder wissen wir um eine Intention des Künstlers, die er in geschickter und eben künstlerischer Weise umzusetzen verstand? All dies verrät künstlerische Kraft. Der Aufweis von Leistungen - nicht nur im künstlerischen Bereich - nötigt uns Bewunderung, Anerkennung, Schätzung oder Achtung ab. Im obigen Kontext wird dem Roman "bewundernde Anerkennung" ausgesprochen.

Es wäre nun voreilig und sachlich unangemessen, "Achtung und Bewunderung" mit "Gefallen" zu identifizieren

und so das Leistungsurteil auch für ein Appetenzurteil zu halten. Wer Leistung als werturteilsrelevantes Kriterium akzeptiert, der muß keineswegs auch ein besonderes Wohlgefallen oder eine intensive emotionale Anziehung bei der Lektüre erlebt haben; er kann ohne weiteres sagen: "Buddenbrooks' ist sicher ein guter Roman. Der ist gekonnt gemacht, auch wenn ich ihn persönlich nicht gerade mit Genuß gelesen habe. Gerade das, worin seine besondere Leistung besteht, nämlich die höchst detaillierten Schilderungen von Personen und Zuständen, sind mir persönlich zu mühsam zu lesen. Da liebe ich doch mehr die großen Bögen und die ständig bewegte Handlung." Daß "Gefallen" und "Bewunderung" durchaus getrennt werden können - und von Kritikern auch getrennt werden! -, wird sehr schön deutlich an einer Äußerung Börnens in seiner Rezension von Hoffmanns Erzählzyklus: "Die Serapions-Brüder":

"Denn, wie es unbequem ist, Menschen, die man nicht liebt, achten zu müssen, und schmerzlich, sie nicht lieben zu können, wenn man sie achtet - so ist es auch mit ihren Werken. Aber, wer ist Preisrichter über diese Werke? Das Herz oder der Kopf? Der Geist erkennt den Preis, das Herz überreicht ihn, oder - hält ihn auch zurück, wenn es mit dem Ausspruche nicht zufrieden ist. Mag der richtende Verstand diese gesammelten Erzählungen für preiswürdig erklären, die Empfindung schweigt gewiß, wenn sie nicht gar mурrt gegen diesen Ausspruch." (8)

Liebe und Achtung, Herz und Kopf, Empfindung und Verstand stehen sich hier als Urteilsinstanzen gegenüber.

Bewunderung und Achtung sind sicherlich "kühlere" Empfindungen einem literarischen Werk gegenüber als das persönliche Wohlgefallen, die starke emotionale Anziehung.

Das Leistungsurteil ist also vom Appetenzurteil deutlich unterschieden: Während beim Appetenzurteil das persönliche Gefallen der subjektive Ausgangspunkt des Urteils ist (Börne: "das Herz"), wählt das Leistungsurteil

insofern einen objektiven Ausgangspunkt, als für die Beurteilung von der Analyse des Urteilsobjekts, also des literarischen Werks, ausgegangen wird: Finden wir - so die Frage - Indizien dafür, daß dem betr. Autor die künstlerische Realisierung von durchaus Schwierigem gelungen ist, daß er irgendein Problem künstlerisch gelöst hat usw. (Börne: Diese Frage entscheidet "der Kopf")?

Ein Leistungsurteil wird nach dem Wertungsgrundsatz gefällt: "Gut oder schön ist, was gekonnt gemacht ist (und daher unsere Achtung verdient)." Es ist wohl richtig zu behaupten, daß Appetenzurteile öfter von Laien gefällt werden, während der Kenner wohl bevorzugt den objektiveren Ausgangspunkt der Leistungsbeurteilung wählt, zumindest aber in angemessener Weise berücksichtigt.

Ich habe einen ersten Typus gekennzeichnet, bei dem eine Distanzierung von der eigenen emotionalen Beziehung zum beurteilten Werk ohne weiteres möglich erscheint. Noch deutlicher aber wird dies beim dritten Typus, dem des Akzeptanzurteils, dem ich mich jetzt zuwende.

3. Betrachten wir schließlich folgenden Äußerungskontext: Jemand sagt: "Hilles Aphorismen sind gute Aphorismen. Sie sind knapp, pointiert und in der Kennzeichnung überaus treffsicher. Sie sind ganz so, wie Aphorismen eben sein müssen."

Welchen Aufschluß über die Bedeutung von "gut" enthält dieser Äußerungskontext? Der Sprecher nimmt auch hier Bezug auf Textqualitäten wie "knapp, pointiert, in der Kennzeichnung überaus treffsicher" und gibt darüber hinaus die Information, "daß Aphorismen so sein müssen". Die zentrale Frage ist hier: Was macht "knapp, pointiert und treffsicher" zu 'gut-machenden' Eigenschaften dieser Texte? Die Antwort des Urteilenden könnte so ausfallen: "Dies sind zwar nicht gerade Eigenschaften, die mir persönlich an literarischen Texten besonders gut gefallen, aber um ein angemessenes Urteil über die in Rede stehenden Texte als das zu finden, was sie sind, nämlich Beispiele der Gattung "Aphorismus", muß ich bei der Beurteilung die Kriterien anlegen, die

den Texten dieser Vergleichsklasse gemäß sind: Darum habe ich ja auch angefügt, daß Aphorismen so sein müssen." Dies ist nun von besonderer Bedeutung: Hier beurteilt der Sprecher nämlich die Texte ausdrücklich nicht nach seinem Gefallen, sondern er beurteilt sie als Beispiele einer bestimmten Vergleichsklasse, und dies erfordert seiner Meinung nach eine besondere Perspektive. Der Anschluß an solche Kriterien, die von der Eigenart der Vergleichsklasse nahegelegt werden, was zumeist zur Konventionalisierung dieser Kriterien in bezug auf die Beurteilung von Texten dieser Art führt, bildet also einen dritten möglichen Weg einer Beurteilung literarischer Texte. Es ist ein Weg, der auch wieder deutlich macht, daß nicht alle Werturteile notwendig zugleich Ausdruck eines persönlichen Gefallens des Sprechers sind, sondern daß Werturteile durchaus unter Absehung von eigenen Vorlieben und Neigungen gefällt werden können.

Zusammenfassend: Mit einem Akzeptanzurteil spreche ich eine Auszeichnung des beurteilten Textes als Exemplar einer bestimmten Vergleichsklasse aus, indem ich an konventionalisierte Kriterien anknüpfe, die nicht mit meinem persönlichen Gefallen zusammenhängen müssen, sondern von mir für diese Vergleichsklasse von Texten als sachangemessene und relevante Kriterien akzeptiert werden.

Wir müssen also festhalten: Wer ein Akzeptanzurteil abgibt, wählt als Ausgangspunkt für sein Urteil nicht seine eigene positive emotionale Beziehung zu dem Text und fragt auch nicht nach der künstlerischen Leistung des Autors, vielmehr bildet die Erkenntnis, daß Texte dieser Sorte bestimmte Eigenschaften realisieren, die mit der Gattung zusammenhängen, den perspektivischen Ansatzpunkt des Werturteils.

Zusammenfassung und Folgerungen aus der Analyse:

Ich habe drei verschiedene konkrete Urteilsperspektiven unterschieden, aus denen heraus literarische Werturteile gefällt werden können. Natürlich handelt es sich bei diesen Unterscheidungen um modellhafte Beschreibungen von Äußerungskontexten. Selbstverständlich können sich

im konkreten Werturteil auch alle drei Perspektiven und Komponenten mischen: Ein Werturteil kann einerseits über das Gefallen und zusätzlich über die Erkenntnis der Leistung eines literarischen Textes gerechtfertigt werden; so könnte jemand ohne weiteres etwa den Wertungsgrundsatz vertreten: "Gut ist, was mir besonders gefällt und zugleich gekonnt gemacht ist."

Es gibt also nicht die Bedeutung eines literarischen Werturteils, vielmehr führte die Analyse der verschiedenen Äußerungskontexte, in die literarische Werturteile eingebettet sind, zur Unterscheidung einer Vielzahl von Bedeutungsaspekten literarischer Werturteile. Diese können konkret nur in der jeweiligen Äußerungssituation genau bestimmt werden.

Nach diesen Überlegungen läßt sich das Subjektiv-Objektiv-Dilemma in befriedigender Weise auflösen: Literarische Werturteile sind zwar immer in dem Sinne subjektiv, daß ihnen ein subjektiver Entscheidungsakt bezüglich der Urteilskriterien zugrunde liegt; sie sind aber nicht alle in dem Sinne subjektiv, daß sie nur nach persönlichem Gefallen und den Neigungen des Urteilenden gefällt werden. Werturteile können also in dem Sinne objektiv sein, daß sie sich durchaus unabhängig vom je eigenen Gefallen des Urteilenden nach Maßstäben richten, die an der Leistung des Autors oder den besonderen Eigenheiten der literarischen Gattung orientiert sind. Werturteile können aber nicht in dem Sinne objektiv sein, daß sie für jedermann zwingend verbindlich gemacht werden könnten. Damit aber wurde klar, daß Werturteile tatsächlich in einem präzisierbaren Sinne beides zugleich sein können: subjektiv und objektiv.

Dieses zentrale Ergebnis überwindet die alte Entgegensetzung von Absolutismus und Relativismus, von Objektivität (im Sinne zwingender Geltung angeblich universeller Wertprinzipien) und 'bloßer' Subjektivität des Werturteils (im Sinne der allgemeinen Geltung des Geschmacksprinzips: "Jeder urteilt nur nach seinem persönlichen Geschmack und Gefallen.")

### III.

Greifen wir nun - nach diesen grundsätzlichen Überlegungen - die Frage der Beurteilung Peter Hilles im Licht der gewonnenen Unterscheidungen wieder auf:

1. Jeder, der sich mit Texten Hilles beschäftigt, ist selbstverständlich berechtigt, sich selbst mit all seinen Empfindungen zu den Texten in Beziehung zu setzen: Er kann - seinem persönlichen Leseerlebnis, dem persönlich empfundenen Wohlgefallen oder auch Mißfallen gemäß - von Hille schwärmen oder ihn ablehnen. Mancher wird den tief religiösen, mystischen Zug in Hilles Werk schätzen, ein anderer sich dadurch wenig angesprochen fühlen; der eine mag die oft unbekümmerte Formlosigkeit mancher Hillescher Dichtung erfrischend finden, ein anderer einfach ärgerlich.

Welche Empfindungen des Gefallens oder Mißfallens sich bei der Lektüre auch immer einstellen mögen: über sie läßt sich nicht sinnvoll streiten. Empfindungen hat man eben, oder man hat sie nicht. Das ist wie bei der Liebeserklärung: Wenn Hans seiner Grete sagt, daß er sie liebt, so wird es ihn nicht beleidigen, sondern wahrscheinlich eher beruhigen, wenn Franz ihm mitteilt, er jedenfalls liebe Grete nicht. Und während Hans vielleicht die Grete wegen ihrer blonden Haare liebt, mag Franz sie vielleicht eben deswegen gerade nicht.

So hat also jeder ein Recht auf sein eigenes Appetenz- oder Gefallensurteil, und an solchen Liebeserklärungen an Peter Hille hat es bei seinen Zeitgenossen nicht gefehlt: Es war u. a. das Kindlich-Naive, Gütige, Unbekümmerte, Humorvolle und zutiefst Humane in Hilles Leben wie Werk, das die Freunde anzog.

2. Eine andere - ebenso legitime, objektivere - Perspektive der Beurteilung gewinnt derjenige, der nach der spezifischen dichterischen Leistung Hilles fragt: Wo liegen die besonderen Qualitäten dieses Poeten, die die landläufigen Fähigkeiten übersteigen?

Diese Perspektive, die wohl vor allem der Literaturkenner und -wissenschaftler einnimmt, der - mit Friedrich

Schlegel zu reden - nicht nur "den Duft der Blume einatmen", "sondern auch das unendliche Geäder des einzelnen Blattes" (9) genauer untersuchen möchte, zwingt zu eingehender Charakteristik des Hilleschen Werkes. Nehmen wir einmal die kritisch-charakterisierenden Aufsätze vor, die Friedrich Kienecker in seinem wirkungsgeschichtlichen Band zu Peter Hille (10) versammelt hat, so stoßen wir auf viele affine Bemerkungen zu Hilles spezifischer Schreibart. Ich stelle exemplarisch ein paar Zitate zueinander.

René Schickele etwa führt aus (11):

"Er schrieb die schönsten Sätze der Welt. Von einem schmiegsamen Pathos und kindlichen Tiefsinn. Und plötzlich, explosiv folgen Bilder - Bilder! ... und verzuckten. Manchmal wurde es nur die "schöne" Prosa, die poetische, unbeholfne, und man fühlte, es füllt sich an, das Gefühl, das in der Rede rinnt, preßt sich zusammen, drängt, stößt: - das Bild! Er ist so rührend hilflos. Schleppt den Teppich, der in einem Moment aufglüht, durch das Grau der Erzählung, möchte die eine rauschende Melodie ausspinnen - hätte ein Paganini seiner Bilder sein wollen - aber nie konnte er mehr als Sätze, nie ein einziges volles Kapitel schreiben. Er hatte so wenig Talent, Peter Hille. Er war nur genial. Urplötzlich, unerwartet."

Der Kritiker F. Ernst schreibt (12):

"Die Darstellungen Peter Hilles befinden sich in einem fortwährenden Zustande der Dissoziation, die kleinsten Teile, die einzelnen Worte sind mit so viel Energie, mit so viel sprungfertiger Kraft geladen, daß sie sich reif zu einem Eigendasein fühlen und so eigenwillig das Gefüge des Kunstwerks auseinanderreißen.

Hilles Kunst ist im eigentlichen Sinne eine Wortkunst, sein künstlerisches Genie blieb bei einer Vorarbeit, eben bei der Wortfindung stecken, ließ es sich wohl sein und feierte schwelgerische Feste. An dieser Stelle erfocht Hille auch wirkliche Siege."



Und schließlich meint Adolf Knoblauch (13):

"Diese Sprache ist in der Tat fähig, auch die allerentschwindendste Nuance, die zarteste Seelenbewegung, das Blicken eines Auges in aller Frische des augenblicklichen Eindrucks nachzuschreiben. Hier ist "Vergegenwärtigungskraft", wie M. von Weber diese impressionistische Eigenschaft neuerer Dichter genannt hat, zu ihrer feinsten Form gediehen. Diese Sprache bleibt fortan die beständige Größe im Schaffen Hilles, sie empfängt seine ganze geniale und keusche Zeugungskraft, und es ist sicher, daß die Deutschen diese Lektion, die Hille erteilt, nicht sobald auslernen werden. Wer über das erste Erstaunen hinweg ist, wird beobachten, daß die Überfülle an Sprachgut unerschöpflich scheint, und nur wenig davon ist vergänglich oder wertlos. Hille ist es gelungen, die Dinge und Menschen und Seelen unendlich durchsichtig zu machen und in wenigen Worten ihre geistigen Lineamente zu zeichnen."

Wilhelm Lennemann spricht von der "Wortanschaulichkeit" (14) und konzentrierten Wortkunst, Hermann Platz vom "Logosglauben" (15) Hilles.

Was hier in variierenden Formulierungen an Hille gelobt wird, ist die Signatur eines Stils, der schon nach Hilles programmatischem Selbstbekenntnis (16) nicht anders ausfallen konnte:

"Alle Einfälle möchte ich in den Vorzügen ihrer Ursprünglichkeit erledigen. Ein Verlust oder Vergessen in dieser Hinsicht ist das größte Unglück, das ich kenne, mein geistiges Übel. Deshalb wird mir auch so schwer, ein einzelnes zu vollenden, solange ich mit etwas anderem nicht stofflich fertig bin."

Dieses Selbstbekenntnis erklärt auch vollkommen, warum Hille "König der Aphorisme" genannt wurde (17); beinahe alle Kritiker loben seine glänzenden Aphorismen und treffsicheren Sentenzen. Hille schreibt bezeichnenderweise selbst: "Echte Dichter kennen nur eine Leidenschaft - die des Worts." (18)

Dieser eben entwickelten Fähigkeit steht dann allerdings - beinahe als zwingendes Pendant - Hilles eklatante Unfähigkeit gegenüber, ein ausgefeiltes, fertiges, rundes Kunstwerk zu schaffen. Auf dieses Defizit weisen viele Kritiker hin.

Paul Ernst stellt fest (19):

"Hille hat sich nie genügend konzentrieren können, um auch nur ein Werk, und sei es noch so klein, nur ein einziges, kurzes Gedicht, ganz vollendet zu machen. Er hat nur Fragmente durch prosaische Sätze verbunden. Das sind Arbeiten, welche andere Dichter verstehen und schätzen können; aber es sind keine Werke, welche Anspruch auf Beachtung durch die Nation erheben dürfen.

Die lyrische Begabung in diesen Fragmenten ist oft sehr groß, und wenn es nur auf das Gefühl ankäme, so wäre Hille der erste Dichter seiner Zeitgenossen."

Clemens Heselhaus führt aus (20):

"Aber gerade wenn wir uns an die forcierten literarischen Welten im dramatischen Wort Grabbes erinnern, fällt uns das literarische Versagen Hilles doppelt auf. Gewiß, es ist ein Versagen der Fülle, ein Erliegen vor dem poetischen Zauber, ein Ertrinken im Andrang der Einfälle. Aber es bleibt doch ein literarisches Versagen und Nicht-Genügen: das impressionistische Stehenbleiben beim Verzücktsein an der Welt, vermehrt um die westfälische Fremdheit der Form gegenüber."

Und Wilhelm Schäfer bemerkt (21):

"Ich sagte mit Absicht genialisch; denn ein Genie, von dem die Werke zeugen, ist er nicht. Man verunglückt leicht, wenn man mit seinen Büchern in der Hand daherkommt, um über ihn zu sprechen. Sie sind keine fertig gemachten Kunstwerke, sie sind wie manche Bäche seiner westfälischen Heimat: irgendwo versiegt das lebendige Wasser, man schreitet minutenlang in trockenem Kalkgeröll, bis auf einmal unmerklich die Quellen wieder zu einem starken

Wasser zusammenrieseln."

Für René Schickele war Hille ganz kurz gesagt: "haltlos genial." (22)

Die Erklärung für diese Schwäche Hilles wurde gelegentlich in der berühmten Lücke in Hilles Gehirn, die ein Londoner Phrenologe festgestellt haben soll, gesucht. Doch es gibt auch psychologische Deutungen: Paul Ernst schließt auf einen schwachen Willen, Arthur Moeller van den Bruck erkennt gar in manchen Werken "das Gekritzel eines Geisteskranken." (23)

Wie dem auch sei: Viele loben und bewundern Hille wegen der immer wieder bewiesenen Fähigkeit, konzis und überaus treffsicher - oft mit gewagten Neologismen - zu formulieren, jede noch so unscheinbare Empfindung subtil und anschaulich zu versprachlichen. Der Mangel an ordnungsstiftender Kraft jedoch kann nicht verschwiegen werden: es ist nun eine Frage der Gewichtung der ausgeführten Kriterien, ob man Hille - wie Paul Ernst - nur als eine "Jünglingsbegabung" (24) sieht, die nur den "Vorhof der Dichtung" betreten hat, ohne je als Mann mit Selbstzucht ins Innerste des Kunsttempels vorgedrungen zu sein. Es ist wohl doch die Mehrheit der Kritiker, die das Kriterium der künstlerischen Durchformung, der intentional gefügten Einheit des Kunstwerks über die sich im Detail bewährende sprachliche Vergewärtigungskraft Hilles stellen. Das Kriterium von Einheit und Geschlossenheit ist wohl das wirkungsmächtigste Kriterium der literarischen Kritik der letzten 250 Jahre, wie ich durch eingehende Untersuchung von 120 Rezensionen von 1730 bis zur Gegenwart ermitteln konnte. (25)

Schließlich wird auch - im Sinne des Akzeptanzurteils - betrachtet, wie sich Hilles literarische Texte im Ensemble gattungsgleicher Produkte ausnehmen, ob sie die gewachsenen Anforderungen an die Gattung erfüllen. Diese Frage wird, bezogen auf Hilles Romane und sein Drama "Des Platonikers Sohn" von Walter Kühne so beantwortet (26):

"Daß Hille kein zfassender, zermalmender Bühnenspannungsdramatiker war, läßt nicht verwundern. Ein Lyriker strebt zwar Prägnanz an, nicht so feste Linien des Dramas. Epische Gattungen: Roman, Epos,

Ballade lagen ihm wenig. Sein Drama "Des Platonikers Sohn", sein Roman "Die Hassenburg": zusammengeschnittene "Aphorismen und Gestalten" längerer Atems. Übrige Dramenversuche: Fragmente ohne dramatischen Sturm. Der tiefgründige Philosoph paßte seine Werke den üblichen Formgattungen nicht an."

Moeller van den Bruck bemerkt zu Hille (27):

"Nicht allzulange Zeit vor seinem Tode hat er sogar noch einen Roman aus seiner westfälischen Heimat vollendet, "Die Hassenburg", der gerade so wenig ein Roman war, wie seine Dramen Dramen, in dem er aber eine ganze Fülle von Jugenderinnerungen mit breiter Bildkraft ausgeschüttet und Landschaft und Menschen zu einer prachtvollen Klarheit rahmenweit gebunden hatte."

Kühne und Moeller van den Bruck bewegen sich mit ihrer Einschätzung ganz im Rahmen der konventionell akzeptierten Kriterien für die epische und dramatische Dichtung: in meiner Untersuchung der Literaturkritik von 1730 bis 1980 ermittelte ich als sehr weitgehend konventionalisierte Kriterien die des Aufbaus von Handlung, sich spannend entwickelnder Handlung, der einheitlichen und folgerichtigen Durchführung von Stoffen und Personen (28). Hinter diesen Erwartungen bleibt Hille natürlich zurück.

Ich hoffe, es ist deutlich geworden, wie die entwickelten drei Urteilsperspektiven des Appetenz-, des Leistungs- und des Akzeptanzurteils an Hilles Werk herangetragen wurden. Auf diese Weise lassen sich vorgängige Wertungen Hilles nun besser einordnen und wohl auch das eigene Reden ein Stück präziser machen.

Jede der Perspektiven ist legitim, man kann sie nicht gegeneinander ausspielen, allerdings unterschiedlich gewichten; so werden die Literaturliebhaber wohl mehr über das reden, was ihnen an literarischen Texten gefällt, die Wissenschaftler wohl vor allem darüber, welche künstlerische Leistung vor allem Aufmerksamkeit und Bewunderung verdient.

In jedem Falle sollten in Analyse und offenem Dialog die drei unterschiedenen Perspektiven dazu genutzt werden, ein differenziertes Urteil über Hilles dichterisches Werk zu gewinnen.

Es könnte vielleicht so lauten:

"Ich liebe prägnante, treffsichere Formulierungen, und schon deswegen lese ich Hilles wunderbare Aphorismen und konzentrierten Sentenzen mit großem Genuß. Aber abgesehen von meinen Vorlieben scheint mir in der Tat Hilles hervorstechende Fähigkeit zu sein, geradezu instinktiv den Dingen den rechten Namen zu geben, jeden Eindruck in höchster Eindringlichkeit vergegenwärtigen zu können. Dies ist bewundernswert. Betrachtet man allerdings seine Versuche im Felde des Romans und Dramas, so wird man feststellen müssen, daß Hille den Gattungsanforderungen nach Handlungszuspitzung, intentional gefügter Einheit und Geschlossenheit nicht entspricht. Er ist kein Meister großer Szenarien und Tableaus, wohl aber der poetischen Miniatur."

Viele jedenfalls, die über Hille kritisch nachdachten, haben sich im Ergebnis so geäußert. Und so konvergieren - nach einläßlicher Beschäftigung - am Ende die Urteile über Hille wohl doch. Und hat man Stärken und Schwächen erst einmal geschieden, so wird man einsehen, daß Hille eben beides war: in mancher Hinsicht ein Jean Paul, in anderer ein ruheloser Zigeuner.

#### Anmerkungen

Sämtliche Hervorhebungen - also auch die in den zitierten Texten - stammen vom Autor dieses Beitrags.

- 1 Goethe, J. W. von : Dichtung und Wahrheit, zit. n. Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, hg. von E. Trunz, Bd. IX, Hamburg 1964, S. 256f.
- 2 Detlev von Liliencron in einem Brief an Wilhelm Friedrich vom 13. Juli 1886, zit. n. : Peter Hille, Gesammelte Werke in sechs Bänden, hg. von F. Kienecker, Bd. 6, Essen 1986, S. 203 (im folgenden abgekürzt GW).

- 3 So der Titel eines Aufsatzes von Hermann Löns: Ein Zigeuner der Literatur, zit. n. : Peter Hille, Dokumente und Zeugnisse zu Leben, Werk und Wirkung des Dichters, hg. v. F. Kienecker, Paderborn 1986, S. 86 (im folgenden abgekürzt: "Dokumente").
- 4 Herder, J. G. : Sämtliche Werke, hg. v. B. Suphan, Bd. 22, Berlin 1880, S. 219f.
- 5 Schubart, Chr. F. D. : Deutsche Chronik (1774), 72. Stück, S. 574.
- 6 Mecklenburg, N. : Literarische Wertung, Tübingen 1977, S. XXXf.
- 7 Die nachfolgenden Überlegungen sind ausführlich entwickelt in meiner Untersuchung: "Prinzipien literarischer Wertung. Sprachanalytische und historische Untersuchungen", Göttingen 1989 (im folgenden abgekürzt: "Prinzipien").
- 8 Börne, L. : Die Serapions-Brüder, in: ders.: Spiegelbild des Lebens. Aufsätze zur Literatur, hg. v. M. Reich-Ranicki, Frankfurt 1977, S. 114.
- 9 Schlegel, F. : Rezension zu Goethes "Wilhelm Meister", zit. n. : Deutsche Literaturkritik, hg. v. H. Mayer, Bd. 1, Frankfurt 1978, S. 590.
- 10 Siehe Anmerkung 3 "Dokumente"!
- 11 Dokumente, S. 85.
- 12 Dokumente, S. 106.
- 13 Dokumente, S. 27.
- 14 Dokumente, S. 39.
- 15 Dokumente, S. 70.
- 16 GW, Bd. 1, S. 229.
- 17 So der Titel eines Gedichts von W. Arent in: Muselalmanach 1897, S. 177f.
- 18 GW, Bd. 5, S. 312.
- 19 Dokumente, S. 90f.
- 20 Dokumente, S. 66.
- 21 Dokumente, S. 83.
- 22 Dokumente, S. 85.
- 23 Dokumente, S. 98.
- 24 Dokumente, S. 91.
- 25 Vgl. "Prinzipien", bes. S. 109ff. u. 135-138.
- 26 Dokumente, S. 73.
- 27 Dokumente, S. 97.
- 28 Vgl. "Prinzipien", bes. S. 108, 131-135.

\*

\*\*\*\*\*

RÜDIGER BERNHARDT

" ... amüsier Dich doch über das Publikum! "

Zur Freundschaft zwischen Peter Hille und Erich Mühsam

\*\*\*\*\*



Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Peter Hille und Erich Mühsam waren vielleicht die sonderbarsten, die es in dem an Beziehungen reichen Leben Hilles überhaupt gab. Sie gehörten, wenn sie auch nicht von langer Dauer waren, zu den ergiebigsten, sieht man von denen zu Else Lasker-Schüler und, mit Einschränkungen, denen zu den Gebrüdern Hart einmal ab.

Vermerkt wurde diese Freundschaft stets, hatte doch vor allem Mühsam sie mehrfach nachdrücklich der Öffentlichkeit bekannt gemacht. Aber wirklich darüber nachgedacht wurde bisher selten. (1) Selbst eine Sammlung anlässlich des 40. Todestages Erich Mühsams ging nur an einer einzigen Stelle und sehr nebenbei darauf ein, konzentrierte sich aber im übrigen auf die zwanziger Jahre und beschäftigte sich vor allem mit den Dokumenten über Mühsams Aufenthalt im KZ Oranienburg und seine Ermordung. (2)

Die Jahre von 1900 bis 1904, also die Zeit, in der es zu den freundschaftlichen Beziehungen zwischen Mühsam und Hille kam, fanden kaum Beachtung. Die Ursachen dafür liegen auf der Hand: Die Beschäftigung mit Hille nahm erst in den siebziger Jahren eine neue Qualität an, so daß sich die Frage nach Hilles Bedeutung für Mühsam erst spät stellte. Mühsam aber war in dieser Zeit um 1900 ein blutjunger Anfänger und hatte literarisch kaum Bedeutendes vorzuweisen. Insofern schienen diese Jahre für die Mühsam-Biographie wenig wichtig zu sein. Der 1878 geborene Erich Mühsam hatte mit mancherlei Schwierigkeit die Schule beendet, mußte das Gymnasium wegen politischer Aktivitäten wechseln, arbeitete dann als Apothekergehilfe und kam 1900 nach Berlin, wo er sich sofort auf das unsichere Leben als

freier Schriftsteller konzentrierte. Hille dagegen befand sich auf dem Höhepunkt seines Ruhmes, sofern sich solches überhaupt sagen läßt. Immerhin war er schon zu dieser Zeit fast eine Legende, mehr durch das unstete Leben denn durch sein Werk. Der auffallendste Unterschied der beiden Dichter war der Altersunterschied. Hille war 24 Jahre älter als Mühsam. Das ließe auf den ersten Blick den Schluß zu, es könne sich um ein ausgeprägtes Lehrer-Schüler-Verhältnis handeln. Auf den zweiten Blick hin muß man diese Vermutung indessen aufgeben und kommt vielmehr zu einer gerade umgekehrten Auffassung, nämlich der, Mühsam habe in Hille das Kindliche gesucht, erkannt und gefunden, eine Naivität, die die Welt erträglich und erkennbar werden ließ.

In den Attributierungen, mit denen Mühsam in Literaturgeschichten versehen wird, erkennen wir jene wieder, wie sie sich auch in Bewertungen Peter Hilles finden. In einer der differenziertesten Biographien Erich Mühsams bildete Chris Hirte die Reihe "Anarchist, Bürgerschreck, Bohemien, Dichter, Publizist, Agitationsredner, Revolutionär", fügte aber sofort hinzu, daß auch eine solche Summierung Mühsam "nicht auf die Spur" kommt. (3) Bürgerschreck und Bohemien, Dichter und Publizist ließen sich auch für Hille verwenden, ohne daß ihm damit gerecht zu werden wäre. Ist es diese Vielschichtigkeit, die beide zueinander finden ließ, die Unfaßbarkeit des Genialen im einzelnen beschreibenden Begriff? Sahen sie sich als Entsprechung und Ergänzung? Immerhin ist ein Unterschied auffällig und darf nicht übersehen werden: Mit Berechtigung wird Mühsam auch als Revolutionär beschrieben; wem das zu gewaltig klingt, der wird aber nicht widersprechen können, wenn man Mühsam mindestens als einen politischen Dichter bezeichnet, der das Politische zum Gegenstand von Dichtung und Leben machte. Eine solche Charakterisierung wäre für Hille wohl kaum gerechtfertigt. Ist hier vielleicht der entscheidende Unterschied der beiden Dichter zu sehen, der sie ergänzend zueinander führte? Jeder sah im anderen einen Teil des eigenen Anspruchs umgesetzt. Für beide aber müssen alle Literaturgeschichten und Biografien eingestehen, daß sie sich keiner der herrschen-



den Strömungen, Schulen oder Ismen vollständig zuordnen lassen. Solche Versuche sind immer Verkürzungen des Gesamtwerkes und führen zu Ungerechtigkeiten. Sie waren beide Einzelgänger in literarischen Prozessen, die sich durch besonders intensiv geführte Versuche auszeichneten, Kunst aus der Gemeinschaft heraus entstehen zu lassen. So heißt es im Gründungsaufwurf der Neuen Gemeinschaft 1900: "Über alle Gegensätze hinaus führt sie zu einer lichten Harmonie im Denken, Fühlen und Leben des einzelnen, für die Gemeinschaft aber ermöglicht sie die Verwirklichung des höchsten Kulturideals." (4) Hille und Mühsam, groteskes Spiel, lernten sich in der Neuen Gemeinschaft kennen und mußten erkennen, daß sie nicht für eine solche Zielsetzung geeignet waren. Das mag ihre gegenseitige Bindung verstärkt haben. Die Neue Gemeinschaft hat für die Beziehung Hilles zu Mühsam ausschlaggebende Bedeutung. Die Harts hatten Hille in dieser Neuen Gemeinschaft ein Zimmer eingerichtet, um den Freund aus der Schulzeit und Begleiter literarischer Kämpfe der achtziger Jahre von den alltäglichen Nöten etwas zu entlasten. In der Neuen Gemeinschaft wollten die Brüder Hart etwas von ihren alten Vorstellungen mindestens für die wenigen Getreuen erhalten, nachdem die entscheidenden Veränderungen, die um 1890 erhofft worden waren, nicht eintraten und sogar naturalistische Schriftsteller wegen ihres Engagements Schwierigkeiten bekamen. So mußten die Gebrüder Hart eingestehen, daß ihre Vorstellung, eine Gesellschaft zu verändern, gescheitert war. Vor allem waren die von ihnen verkündeten messianischen Vorstellungen, die sich auf den Dichter als Vorkämpfer bezogen, nicht angenommen worden. Die Neue Gemeinschaft wurde deshalb sowohl letzter Rest einstiger Pläne als auch Keimzelle für Neues, in dem die Unterschiede zwischen der Gemeinschaft und dem Individuum in einer naturmythischen Erlösung sich aufheben sollten. Erich Mühsam, der als zweiundzwanzigjähriger Dichter zu dieser Gemeinschaft stieß, schrieb für eine der ersten Veranstaltungen der Gemeinschaft ein Gedicht mit dem Titel "Aus ödem Alltag", auf der Veranstaltung selbst unter dem Titel "Berglied" rezitiert, in dem es u. a. hieß:

"Auf hohem Gipfel / Reichen wir die Hand uns / Liebesdurchglühet / In neuer Gemeinschaft. / Unter uns die alte Welt, / In uns ein neuer Gott / Vor uns lichtetes Leben!" (5)

Ähnliche Gedichte finden sich bei Hille nicht, aber Gedanken dieser Neuen Gemeinschaft waren ihm durchaus vertraut: die Vereinigung des Menschen mit der Natur, die menschliche Läuterung in der Parallelität der Annäherung an Gott, die Lösung aus dem Irdischen und die Projektion der Ideale in eine überirdische Gemeinschaft u. a. Insofern hatten beide Dichter durchaus ähnliche Ideen, die sich aber zu unterschiedlichen Gedankengebäuden formierten. Für Hille war es die letztlich doch immer wieder zu sichernde und zu bestätigende Freiheit des Individuums, seine Befreiung aus allen Zwängen und einengenden Normen. Für den jungen Mühsam war die Neue Gemeinschaft zu dieser Zeit erste und wichtigste Möglichkeit, als Dichter in Berlin Fuß zu fassen. Später hat er sich mit bösem Sarkasmus über diese Neue Gemeinschaft geäußert: " Die 'Neue Gemeinschaft' ließ den sprühenden Glanz ihres Heiligenscheins rasch matt werden. Weihe in Permanenz schafft Narren, Zeloten und Spekulanten. Die Wohnung in der Uhlandstraße diente uns Jungen immerhin in den weihefreien Stunden als Klubraum zur Selbstbeköstigung." (6)

Bei allem Sarkasmus und Zynismus, mit denen Mühsam später seinen Aufenthalt in der Neuen Gemeinschaft kommentierte, hielt er eine Leistung dieser Gemeinschaft für "ein großes Verdienst", die Bemühungen um Peter Hille, der dort das Dasein "eines geselligen Eremiten" führen konnte. (7) Mühsam war durch Julius Hart in die Neue Gemeinschaft gekommen; es war noch zu Beginn, der Sitz war die Berliner Uhlandstraße, über die Mühsam in seinen Erinnerungen ausführlich spricht. Dort kamen auch Martin Buber und Magnus Hirschfeld mit der Neuen Gemeinschaft zusammen. Mühsam beteiligte sich zwar an der Tätigkeit der Gemeinschaft, sah in ihr jedoch nicht die von ihm angestrebte aktivierende und aktivistische Organisation. Nach anfänglichen Begeisterungen für Dehmel und Liliencron - hier sind Berührungspunkte in den literarischen Interessen zwischen

Erich Mühsam  
1907/07

Aus ödem Alltag  
Aufwärts zu der Sonnen,  
Zur Lebenspunde  
Hebl uns immer Schmen.  
Kämpfend durchbrechen wir  
Fährnisse und Schranken:  
Kämpfend und liebend.  
Auf hohen Gipfel  
Reiten wir die Hand rüh,  
Lichtdurchglühets  
In neuer Gemeinschaft.  
Unter uns die alte Welt,  
In uns ein neuer Gott,  
Vor uns liebles Leben!

So soll es sein, lieber  
Erich! Julius Haack

80,41-44

Deus-Blom Homo - Dauschinnig Gott.  
Ὁ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΜΥΣΤΗΡΙΟΝ  
ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΕΝΕΣΤΗΝ - also Gottes Bundes  
(Epithet.)

Hille und Mühsam - wurde Gustav Landauer sein Vorbild; er nannte ihn bereits 1901 seinen Lehrer, während die Brüder Hart herabsanken zur "fröhlichsten Kreuzung von Weinwirten und Religionsstiftern." (8) Dabei hatte er ursprünglich die Ideen der Harts durchaus ernst genommen, war durch ihre "Flugschriften zur Begründung einer neuen Weltanschauung" zu ernsthaftem Nachdenken gekommen und zitierte in den "Unpolitischen Erinnerungen", erstmals in loser Folge von 1927 bis 1929 in der "Vossischen Zeitung" veröffentlicht, aus dem Gründungsaufwurf "Unsere Gemeinschaft" jene Schlußpassagen, die den Kern der Hartschen Weltanschauung zu beschreiben versuchten. (9) Trotz aller satirischen Auslassungen über die Neue Gemeinschaft und die Harts hat sich Mühsam, wie dieses Beispiel zeigt, doch nachhaltig beeinflußt gefühlt. Damit wäre eine zweite Folge der Begegnung Mühsams mit der Neuen Gemeinschaft nachzuweisen. Zu fragen bleibt, ob beide zusammen, also die Bemühungen um Hille und die Bekanntschaft mit neuartigen weltanschaulichen Vorstellungen, sich möglicherweise bedingten, ergänzten und die Voraussetzung dafür waren, daß Mühsam trotz mancher Vorbehalte bis 1904, also dem Todesjahr Peter Hilles, in der Neuen Gemeinschaft blieb, sich mit dem Friedrichshagener Kreis anfreundete und an den Sitzungen der Vereinigung "Die Kommenden" teilnahm, zu deren stärksten Begabungen Mühsam neben Else Lasker-Schüler und Peter Baum Peter Hille rechnete, der "die reichste Tonfülle auf seiner Leier" habe. (10)

Die Verehrung Mühsams für Peter Hille wurde durch keine Veränderung seiner Haltung zur Neuen Gemeinschaft, zu den Harts o. a. getrübt. An einer Stelle der "Unpolitischen Erinnerungen" werden die Gründe genannt, die für diese Beziehung ausschlaggebend waren: Mühsam bezeichnete Peter Hille als "Genie", als das einzige, dem er je begegnet sei, und sah in Hille die Personifizierung von "Leben aus der Eingebung des Augenblicks, zeitlose Hingabe an Welt und Menschheit, Verbundenheit mit allen Leidenden im Wissen um Freiheit und Glück." (11) Diese Beschreibung ist ebenso euphorisch wie aufschlußreich und läßt jene Ideenwelt erkennen, in der

sich Mühsam mit Hille heimisch fühlte. Die gerade gegebene Beschreibung Hilles steht im Abschnitt "Bohème" der "Unpolitischen Erinnerungen", schließt ihn ab. Hille war im Selbstverständnis Mühsams die Personifikation der Bohème, wobei für ihn oberstes Kriterium für die Zuordnung unbedingter Freiheitsdrang war, "der den Mut findet, gesellschaftliche Bindungen zu durchbrechen und sich die Lebensformen zu schaffen, die der eigenen inneren Entwicklung die geringsten Widerstände entgegenzusetzen." (12) Das nun aber verweist auf eine Parallele, die Julius Bab sah und die von Mühsam nachdrücklich angenommen und auf die eigene Bestimmung angewendet wurde, die Parallelität zwischen Bohème und Anarchismus. In seinem Aufsatz "Bohème" aus dem Jahre 1906 führte Mühsam die Parallelitäten aus: "Der Haß gegen alle zentralistischen Organisationen, der dem Anarchismus zugrunde liegt, die antipolitische Tendenz des Anarchismus und das anarchistische Prinzip der sozialen Selbsthilfe sind wesentliche Eigenschaften der Bohématuren. Daher stammt denn auch das innige Solidaritätsgefühl zum sogenannten fünften Stande, zum Lumpenproletariat, das fast jedem Bohémien eigen ist." (13)

Die geistige Brücke, auf der sich Hille und Mühsam begegneten, ist damit gefunden, es ist ein ausgeprägter Individualismus, der von Mühsam als Anarchismus bezeichnet wurde, sich aber wesentlich vom politischen Anarchismus des 19. Jahrhunderts unterscheidet, vor allem durch seine ausgesprochen friedliche, unauffällige und antimilitante Erscheinung, die zwar soziale Prägungen aufweist, aber diese nicht aus gesellschaftsformativischen Veränderungen ableitet, sondern aus moralischer Lauterkeit, die von Duldung, Leidensbereitschaft und Erlösungsglauben geprägt ist. Von hier aus war die Neue Gemeinschaft für Mühsam wie für Hille der Versuch, solche Vorstellungen mindestens im Ansatz zu leben, den gescheiterten Gesellschaftsvorstellungen der Naturalisten nun die Utopien "eines erhabenen Zukunftsideals" (14) entgegenzustellen.

Als 1904 Julius Babs Broschüre "Die Berliner Bohème. Großstadt-Dokumente" erschien, konnte er dazu auch von Erich Mühsam zur Verfügung gestelltes Material

verwenden. Mühsam jedoch, der junge Schriftsteller, der gerade erst wenige Jahre das unsichere Leben des freien Schriftstellers lebte, hatte für seine Vorstellungen in Peter Hille das lebendige und im Sinne seiner Vorstellungen erfolgreiche Beispiel vor sich. In Hille lebte bereits jene Überwindung der "Zwiespälte des Daseins", die Mühsam als Programm in Julius Harts "Der neue Gott" gefunden hatte. (15) Wenn dort im gleichen Zusammenhang von der Zukunft eines "dritten Reiches" gesprochen wurde, so war das der letzte Rest jener Gesellschaftskonzeption, mit der die Harts 1877 ihr naturalistisches Programm zu entwickeln begonnen hatten, als ein politisches und soziales Programm, mit dem sie schließlich gescheitert waren. Immerhin hatten sie beim Nachdenken über dieses Programm in den siebziger und achtziger Jahren wichtige Partner gehabt: Ibsen, Arno Holz, Johannes Schlaf u. a. 1873 hatte Henrik Ibsen in "Kaiser und Galiläer" das Bild eines dritten Reiches entworfen, in dem als Reich des Geistes der Mensch zur höchsten Weisheit findet. Das waren jene Ansatzpunkte, die sowohl für Hille als auch für Mühsam mindestens vergleichbare Ideen darstellten. In den Vorstellungen vom dritten Reich schlugen sich die Erfahrungen mit dem Deutschen Reich von 1871 nieder (16); sie verdichteten sich um die Jahrhundertwende zu der Auffassung, daß die Einzigartigkeit des Künstlers ihn notwendigerweise aus allen Bindungen löst und sich selbst genug wird. Die Konzentration auf das Individuum, wie es sich in Harts Schrift nachweisen läßt, bei scharfer Kritik eines übersteigerten Individualismus, ließ den Anarchismus der Art Erich Mühsams zum Lebenskonzept des Künstlers werden und gab ihm als eine Art des Verhaltens "moralische Ellbogenfreiheit" mit. (17)

Mühsam und Hille sind sich in diesen Ansichten näher, als es auf den ersten Blick scheint; der Unterschied besteht darin, daß Mühsam seine Vorstellungen programmatischer ausspricht. Aber in den Zuspitzungen der Aphorismen lassen sich alle jene Überlegungen auch bei Hille nachweisen, auch in aphoristischer Form in den Essays. So wird der Aufsatz "Aufgaben des Überbrettls" eröffnet mit dem Satz: "Unser Jahrhundert wird das Zeichen

der Individualität - wenn es gut geht, der freien Gruppierung an der Stirne tragen." (18) Hille war für Mühsam der lebendige Beweis dafür, daß die Möglichkeit eines Ausgleichs der Gegensätze nicht nur als Lebensform, sondern auch als Persönlichkeit existent war.

Es war das Bild einer Persönlichkeit - und insofern trug Mühsams Anarchismus besondere Aspekte -, die nicht mehr sozial eingebunden schien, deren geistige Heimat ursprünglich bürgerliche Erziehung war, aus der sie sich gelöst hatte, um als einzige Position gegen diese Herkunft zu sein. Dabei geriet sie notwendigerweise in die Nähe des sozialen Gegners der Bürgerlichkeit, ohne daß dieser Gegner zur neuen Heimat geworden wäre. Man kann sich drehen und wenden, wie man will: Die Absage, die Mühsam in seiner Schrift "Ascona" der deutschen Arbeiterklasse gibt, ist keine Zufallserscheinung. Das wiederum schloß nicht aus, daß er einzelnen Repräsentanten derselben wie Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg anerkennend folgte. Im Auswahlprinzip ist Peter Hille dem Vorgehen Erich Mühsams sehr ähnlich, auch bei ihm sind es im wesentlichen herausragende Einzelgestalten, allerdings nicht aus dem Umkreis der Arbeiterbewegung - dafür liegt Hilles Interesse an der Persönlichkeit zu einem anderen Zeitpunkt, erstreckt sich auf Bismarck, Kant, Napoleon und Richard Wagner -, was aber nicht ausschließt, daß Hille durchaus Interesse für die Theoretiker der proletarischen Revolution zeigte, wie Nennungen in seinem Roman "Die Sozialisten" beweisen, darunter auch ein Liebknecht, allerdings ist es bei Hille Wilhelm Triebknecht.

Die Freundschaft zwischen Hille und Mühsam hatte ihre geistige Basis in der Gemeinsamkeit der Ideen von der Persönlichkeit, in ihrer Auffassung vom Individualismus und Anleihen bei einer anarchisch geprägten Freiheitsauffassung. Wenn im allgemeinen darauf verwiesen wird, daß Mühsams Entwicklung durch Gustav Landauers Aufsatz "Durch Absonderung zur Gemeinschaft" (1901) wesentlich beeinflusst worden sei, so ließe sich nunmehr ergänzen, daß die Wirksamkeit dieser Schrift bei Mühsam so intensiv sein konnte, weil er in Hille die praktische Vorführung von Landauers Konzept erlebte. Das



ERICH MÜHSAM

Radierung von Horst Janssen



betraf sowohl Hilles literarisches Werk, besonders die "Enzyklopädie der Kleinigkeiten" als auch die von Hille gelebte Biographie, die als ein bewußtes Abheben von überkommenen Gemeinschaften sich vollzog, nicht aber die Möglichkeit der neuen Qualität von Gemeinschaft aus dem Blick verlor. Wenn Mühsam den Hille der "Neuen Gemeinschaft" in Schlachtensee als den "geselligen Eremiten" bezeichnete, hatte er gerade diese Mischung von individuellem und Gemeinschaft ins Bild gebracht. Sie aber war nur möglich geworden, indem die sozialen Zwänge der bürgerlichen Gesellschaft demonstrativ und konsequent aufgegeben wurden. Dieser Gedanke hat Mühsam trotz der kritischen Sicht auf die "Neue Gemeinschaft" nie völlig verlassen, wie seine mehrfachen Besuche in Ascona und die in diesem Zusammenhang entstandenen Schriften belegen. Was in der "Neuen Gemeinschaft" erlebt wurde, vor allem bei Mühsam durch die Begegnung mit Peter Hille, wirkte bei Mühsam weiter und bildete, in der Verbindung mit Landauers Schrift, die Ausgangspunkte für ein geschichtsphilosophisches Konzept, das in ersten Umrissen bereits 1905 in der Schrift "Wie verhalten sich die Anarchisten bei Wahlrechtsdemonstrationen in Preußen?" erkennbar ist. Mühsam erläutert, daß mit den Mitteln des demokratischen Apparates gesellschaftliche Veränderungen angestrebt werden, die nie erreicht werden. Deshalb sei das "Mumpitz", wirke nur bei "ungenauem Hinsehen" wie ein "revolutionär aussehendes Mittel" und verschone "sorgfältig die Bazillen" im Gesellschaftskörper. Von 1905 an bis 1913 entwickelte Mühsam diese Ideen weiter und kam zu Synonymen für die Revolution: "Gott, Leben, Brunst, Rausch, Chaos." (19) Vor allem im "Londoner Tagebuch" Hilles finden sich Entsprechungen zu Mühsams Definition, bezogen auf die "Ungenüge unwissender Revolutionen seit 1789 - wir können jetzt wissen, was uns not tut und vernünftig beginnen, uns einzurichten" oder Voraussagen wie "Bismarck, Richelieu, Metternich stellen die von ihnen verwalteten Reiche in die Krisis, bereiten unbewußt zur Revolution" und Erkenntnisse wie " ... wo früher Verwüstung, Verödung eintrat, arbeiten nun Revolutionen um - Raumersparnis, Kolonisation." (20) Die

Revolutionsauffassung beider Dichter, sofern sich bei Hille von einer solchen sprechen läßt und natürlich mit allen Einschränkungen, ist zuerst bestimmt von der Stellung des Individuums im Geschichtsprozeß, den es begleitet, nach freier Entscheidung auch mitbestimmt, den es aber nicht als Auseinandersetzung von Klassen anerkennt. Vielmehr liegen beide Dichter urmythisch anmutende Spannungen zu Grunde, vor allem die zwischen Mann und Frau. In der Annäherung beider als Voraussetzung für die Existenz der Menschheit und damit der Möglichkeit der Menschlichkeit und im Abstoßen beider im Ergebnis grundlegender Unterschiedlichkeit sehen Mühsam und Hille die Voraussetzung für die Existenz der Menschen in der Geschichte. Die Geschichte wird damit gegenüber der Liebe ins zweite Glied gerückt: "Die Liebe ist eine Realität, wir haben die Werkzeuge in dem heißen ungestüm innigen Drang der Geschlechtlichkeit. Sie erzeugt uns, sie befriedigt uns, macht rein und frisch zu allem Wirken ... Sie sei gepriesen und ihr werde willfahren", heißt es bei Hille (21), und bei Mühsam ist zu lesen für "Einige Formen der Revolution": "Schaffen eines Kunstwerks, der Geschlechtsakt". (22) Die Beziehung zwischen Erich Mühsam und Peter Hille wurde zumeist einseitig bewertet, zumeist resultierend aus Unkenntnis der Positionen eines der beiden Dichter, in der Regel Hilles. Um dafür nur ein Beispiel zu zitieren. In dem instruktiven Band "Färbt ein weißes Blütenblatt sich rot ..." (Berlin 1978), der Mühsams Leben in Zeugnissen und Selbstzeugnissen vorstellt, wird auf die Freundschaft beider Dichter sieben Mal verwiesen. Herbert Roch unterscheidet zwischen der Freundschaft Erich Mühsams zu Frank Wedekind und der Bekanntschaft zu Peter Altenberg und Peter Hille, den er als "impressionistischen Plauderer" und "kindlichen Träumer" beschreibt und damit nur noch Fehler in seiner Bestimmung hat. (23) Gerd W. Jungblut geht auf die Jahre von 1904 bis 1908 ein, bezeichnet sie als "eine nicht zu unterschätzende Etappe", zitiert aber lediglich in Mühsams Definition der Bohème den Namen Hilles, ohne mit einem einzigen Wort darauf einzugehen. (24) Zitiert wird schließlich die bekannte Äußerung aus Mühsams "Selbstbiogra-

phie", in der er von der Freundschaft mit "Gustav Landauer, Peter Hille, Paul Scheerbart u. a. " (25) spricht. In Walter Steinbachs Aufsatz "Der Dichter Erich Mühsam" wird diese Freundschaft zusätzlich ausgewiesen, indem betont wird, daß Mühsam seine Gedichtsammlung "Wüste - Krater - Wolken" (Berlin 1914) Peter Hille, "dem prophetischen Sonderling mit der Kinderseele" gewidmet habe. (26) Im Geburtstagsartikel Max Hermann-Neißes 1928, anläßlich des 50. Geburtstags Mühsams, wird auf die "kunst- und kulturgeschichtlich interessanten Reminiszenzen" an Hille, Scheerbart, Wedekind u. a. verwiesen. (27) Nach seinem Tode schrieb Egon Erwin Kisch im "Gegen-Angriff" Mühsam einen letzten Gruß und fand dort die vielleicht schönste Bezeichnung für die Bindung Mühsams an Peter Hille, den "Sankt Petrus Hille", "den deutschen Verlaine". (28) Zu Mühsams 80. Geburtstag erwähnte der Literaturwissenschaftler und Lyriker Paul Günter Krohn nochmals die Freundschaft Mühsams und Hilles, den er als "absonderlichen, in die Waldeinsamkeit fliehenden Hymniker" bezeichnete und damit ebenso Unkenntnis wie Vorurteil auswies. (29) Die Urteile, die ausgewählt wurden, belegen, daß in dem Maße, wie Erich Mühsam vor allem wegen der politischen Tätigkeit in den zwanziger Jahren und wegen seiner Ermordung durch die Faschisten aufgewertet und der Vergessenheit entrissen wurde, die Gestalt Peter Hilles unschärfer wurde, zurücktrat und schließlich kaum mehr in einem wirklich partnerschaftlichen Verhältnis gesehen wurde. Die literaturgeschichtliche Betrachtung in der DDR ließ beide Dichter in unterschiedlichen, fast gegensätzlichen Strömungen aufgehen. War der eine, Peter Hille, der Vergessene, der schließlich die Außen-seiter interessierte, weil er Ordnungen in Frage stellte, so geriet der andere mehr und mehr zum "aufrechten Kämpfer", der mit nur geringen Einschränkungen einer sozialistischen Literaturgeschichtsschreibung zugeordnet werden konnte. (30) Tatsächlich aber ist nur aus der Einheit beider Dichter die Zusammengehörigkeit von Individualität, die auch den Normen Widerstand bietet, und sozial engagiertem Kämpfer herauszustellen. Es bleibt, die Äußerungen beider Dichter übereinander

zu betrachten und auf die beträchtlichen Unterschiede zu verweisen, die sich nicht nur aus dem Altersunterschied, sondern auch aus der unterschiedlichen Zeiterfahrung ergaben.

Die Zeit der intensivsten Beziehungen scheinen die Jahre 1903/04 gewesen zu sein. Drei Briefe Hilles werden von Friedrich Kienecker in den "Gesammelten Werken" Peter Hilles für 1903 nachgewiesen; sie haben alle eine unmittelbare Zusammenarbeit Hilles und Mühsams im Kabarett Dalbelli zum Gegenstand. Es geht um Programmgestaltungen, Textauswahl und die Einbeziehung anderer Künstler. Dabei ist Peter Hille in diesem Zusammenhang durchaus der Gebende, der Ratende und der Tröstende. Das gipfelt in dem Ratschlag an Mühsam: "Aber, Kerl, amüsier Dich doch über das Publikum!" (31) Es schließt eine Wertschätzung Mühsams ein, die außergewöhnlich ist, von Fleiß und Ernst spricht und Mühsam vielfältige Anlagen bescheinigt. Es scheint, als habe Hille hier Trost zu spenden für einen enttäuschten jungen Dichter, dem sein Publikum nicht gefolgt ist. Deutlich wird, daß Hille gerade bei der Durchführung seines Kabarett's durchaus administrative Fähigkeiten hatte und keinesfalls so hilflos war, wie es oft erscheint. Da werden treffende Urteile gefällt, Störendes wird kritisiert, der Einsatz anderer Kunstmittel wird erörtert - Schattenspiele -, Mühsam wird für die konzentriertere Mitarbeit im Kabarett aufgebaut und vorbereitet. Aus bereits Gelesenem wird zitiert, um so Dauerhaftes anzudeuten. Hille erwies sich in diesen Briefen an Mühsam, die einer eigenständigen Betrachtung wert wären, als ausgezeichneter Psychologe und großartiger Mentor. Nur begeht er dabei einen Fehler: Er bezieht den Spaß und Humor nur auf die beiden Dichterpersönlichkeiten und bedenkt nicht, daß gerade Humor und Spaß abhängig sind von der Partnerschaft zwischen dem Publikum und den Dichtern. Hille möchte den Humor als Allheilmittel befehlen, versieht das Wort "Humor" mit Ausrufezeichen und empfiehlt Mühsam das Amüsement über das Publikum. Hier wird deutlich, daß Hille sich eine Lebenshaltung aufgebaut hat, die die eigene Person zum Zentrum aller Bewegungen macht und alles nur auf den Effekt für

das eigene Leben hin bewertete, denn - so ein Aphorismus aus den Briefen - "Kunst ist hohe Nützlichkeit." (32)

Mühsams Äußerungen zu Hille sind durchweg offizieller Natur. Auf die Äußerung Mühsams in seiner "Selbstbiographie" (1919) wurde bereits verwiesen. Kurz vor Hilles fünfzigstem Geburtstag, im April 1904, veröffentlichte Mühsam einen Geburtstagsartikel, um dem eigentlichen Jubiläum zu entgehen. Zuerst wird die Außergewöhnlichkeit Hilles beschrieben, die nur durch die Analogie erfaßt werde kann: "Liebe ist Liebe! Ein Kuß ist ein Kuß! und Peter Hille ist eben Peter Hille!" (33) Dann wird Dalbelli - und Hilles Auftritt besonders - beschrieben. Der Artikel gipfelt schließlich im Bekenntnis Mühsams zum Kind in Peter Hille. Von Bedeutung ist der Artikel auch deshalb, weil einiges über die "Neue Gemeinschaft" mitgeteilt wird und Hille-Aphorismen eingearbeitet sind. Kurz nach der Veröffentlichung starb Hille, und Mühsams nächste Veröffentlichung war ein Nachruf "Peter Hille gestorben am 4. Mai 1904"; dieser Nachruf wurde erst 1907 geschrieben. Er schließt mit Hilles vielleicht berühmtestem Aphorismus, der die Lebenskonzeption voll beinhaltet: "Ich bin; also ist Schönheit." (34) Ausführlich und gründlich ging Mühsam schließlich in seinen "Unpolitischen Erinnerungen" (1927-29) auf seine Beziehungen zu Hille ein. Zum 25. Todestag Hilles erschien nochmals ein Gedenkartikel Mühsams - abgedruckt in den "Hille-Blättern 1985" - , der vielleicht am deutlichsten Mühsams Beziehungen zu Hille beschreibt. Mühsam ging von der Tatsache aus, daß alle Kunst wie auch andere Leistungen der Alterung unterliegen bzw. neu erworben werden müssen. Das stetige Berufen auf die Leistungen von einst bringt nicht die Unsterblichkeit. Mühsam findet die entscheidende Formel für die Wirksamkeit dadurch, daß er jegliche literaturhistorische Zuordnung Hilles verneint und ihm damit die literaturgeschichtliche Unsterblichkeit zwar zum Teil verweigert, aber auf einen ständig sich vollziehenden Erneuerungsprozeß verweist. Diesen Erneuerungsprozeß sieht er vor allem dadurch gewährleistet, daß in Hille das Kindliche der Menschheit, der Welt, damit auch der Dichtung und des Denkens

lebendig geblieben ist und die Erinnerung an dieses Kindliche der fortschreitenden Rationalität und Wissenschaftlichkeit relativierend entgegengesetzt werden kann. Mit dieser Bestimmung ist Mühsam wohl an den breitesten Konsens der Hille-Verehrer geraten, der die Kindlichkeit des Glaubens ebenso beinhaltet wie die Kindlichkeit als offene und saubere moralische Haltung außerhalb des Glaubens. Daß Mühsam dabei auf die Verwandtschaft von Hille und Jean Paul verweist, wäre einer gesonderten Untersuchung wert und soll hier nur erwähnt werden. Mühsams Beschreibung Hilles, und das ist im wechselvollen Leben des Dichters erstaunlich, ist von 1904 bis 1929 fast gleich geblieben, immer orientiert auf das Kind in Hille und den Dichter, der Ordnung ablehnte.

Im Sommer 1904, unmittelbar nach Hilles Tod, besuchte Mühsam mit seinem Freunde Johannes Nohl auf einer Fußtour Ascona. Er entdeckte es für sich. Es wäre zu erwarten gewesen, daß er in seiner Erinnerungsschrift "Ascona" (1905) auch auf den Freund Hille eingeht. Nichts dergleichen findet sich. Oder doch? Während Mühsam 1904 im erwähnten Aufsatz in Vorbereitung des 50. Geburtstages von Peter Hille seinen Freund überschwänglich lobt und die Abende bei Dalbelli als Kulturerscheinung preist, in der Robustes keinen Platz hat, wurde diese Haltung prinzipiell verändert. Die literarischen Nachtcafés werden regelrecht verketzert, so als hätte nach Hilles Tod keines mehr eine wirkliche Existenzberechtigung. Noch auffallender aber ist die Ablehnung, die Berlin durch Mühsam erfährt und die sich in "Ascona", dem Aufsatz, fast mit den gleichen Bemerkungen findet wie im etwas späteren Nachruf auf Peter Hille. Heißt es im Nachruf "Berlin ist die zivilisierteste Stadt der Welt; daran wird es liegen, daß es so wenig Kultur kennt." (35), so wird "Ascona" ähnlich eröffnet: "Berlin lag mir schon wieder derart im Magen, daß ich ehrlich froh war, als es mir auch im Rücken lag. Jetzt sitze ich fern dieser Lasterhöhle am Lago Maggiore und denke in nicht gerade liebenswürdiger Erinnerung der literarischen Nachtcafés." (36) Hilles Tod, so scheint es, hat Mühsams Bindung an Berlin, die problematisiert worden war, seit er den Ideen der

Neuen Gemeinschaft nicht mehr konsequent folgen konnte, endgültig zerbrochen. Schärfer wurde die Kritik an den Deutschen, die für Mühsam gerade das Gegenteil des Kindlichen bei Hille darstellten. Der Tod des Freundes hatte Mühsams soziales und politisches Empfinden geschärft, führte ihn einmal von Berlin fort und ließ ihn zum anderen in der freien Landschaft Asconas zu neuer Qualität finden. Dort auch erst konnte Mühsam einen der wesentlichsten Unterschiede zu Hille beheben: sein Verhältnis zur Natur. Während Hille als Raum für sein Denken vor allem die Natur hatte und auch nutzte, war für Mühsam Natur nichts weiter "als ein Metaphernreservoir für dramatische und bizarre Phantasiebilder". (37) Aber in Ascona änderte sich diese Haltung nun grundsätzlich. Es scheint, als hätte Erich Mühsam die Lebensqualitäten, die ein Hille dachte und lebte, nun in seine sozialpolitischen Utopien aufgenommen, als hätte er das Erbe Hilles im Geistigen anzutreten versucht. Daraus ließe sich auch die Kontinuität des Hille-Bildes im Denken Mühsams bis 1929, also bis wenige Jahre vor der Ermordung Mühsams, erklären.

#### Anmerkungen

- 1 Am ausführlichsten ist bisher Rolf Kauffeldt in seinem Buch "Erich Mühsam. Literatur und Anarchie, München 1983" auf diese Beziehung eingegangen. Indessen ist das dort entwickelte Naturalismus-Bild nicht mehr mit den Ergebnissen der heutigen Forschung in Übereinstimmung zu bringen, weil es Naturalistisches zu spät, erst nach 1886, ansetzt und deshalb die falsche Schlußfolgerung begeht, Naturalismus und Sozialdemokratie seien eine Bindung eingegangen. Übersehen wird, daß bereits 1890/91 eine strikte Trennung der Sozialdemokratie von den sogenannten 'Jungen', ausschließlich Naturalisten, erfolgte. So wird die Beziehung Mühsams zu Hille zwar relativ ausführlich verfolgt, aber für einen Zeitpunkt angesetzt, zu dem Mühsams geistige Prägung bereits weitgehend abgeschlossen erscheint. Aber erst durch Hille, und in Beziehung zu Scheerbart und Landauer, bildeten sich die spezifischen Sichten auf Bohème und Anarchismus bei Mühsam.

- sam aus. Wie wenig geistiger Einfluß gesehen wird, geht aus Bemerkungen wie der hervor, daß Mühsams Wanderjahre "bezeichnenderweise im Todesjahr Peter Hilles beginnen" (a. a. O., S. 79f.). Am wertvollsten ist Kauffeldts Arbeit dort, wo sich das Material zusammenstellt, in dem sich Mühsam über Hille äußerte (a. a. O., S. 317).
- 2 Vgl. Erich Mühsam zum 40. Todestag, in: europäische ideen, Hrsg. Andreas W. Mytze, Berlin 1974, Heft 5/6
  - 3 Chris Hirte: Erich Mühsam, Berlin 1985, S. 5
  - 4 Heinrich und Julius Hart: Unsre Gemeinschaft, in: Die Berliner Moderne 1885-1914, hrsg. von Jürgen Schutte und Peter Sprengel, Stuttgart 1987, S. 634
  - 5 dass., S. 81
  - 6 Erich Mühsam: Ausgewählte Werke, Band 2, Berlin 1978, S. 493
  - 7 dass., S. 496
  - 8 Walter Huder: Literatur und Politiker, in: europäische ideen, a. a. O., S. 19
  - 9 Erich Mühsam: Ausgewählte Werke, Band 2, a. a. O., S. 500. Vgl. dazu: Heinrich und Julius Hart: Unsre Gemeinschaft, a. a. O., S. 637
  - 10 Erich Mühsam, a. a. O., S. 518
  - 11 dass., S. 497
  - 12 dass., S. 491
  - 13 dass., S. 30f.
  - 14 dass., S. 31
  - 15 Julius Hart: Der neue Gott. Ein Ausblick auf das kommende Jahrhundert, Florenz und Leipzig 1899, S. 174
  - 16 Vgl. dazu: Rüdiger Bernhardt: Henrik Ibsen und die Deutschen, Berlin 1989, S. 170ff.
  - 17 Dieter Schiller: Bohème und Revolution. Erich Mühsam 1901 - 1911, in: Weimarer Beiträge 1989, Heft 8, S. 1281. Auffallend ist, daß der Verfasser bei der Bestimmung der Mühsamschen Haltung nirgends auf den möglichen Einfluß Hilles und die engen Beziehungen zu Hille verweist.
  - 18 Peter Hille: Aufgaben des Überbrettels, in: Peter Hille: Gesammelte Werke, Band 5, Essen 1986, S. 192
  - 19 Erich Mühsam: Revolution, in: Revolution, 1. Jahrgang (1913), München, Nr. 1
  - 20 Peter Hille: "Zeit-Gesellschaft - Geschichte", in: Peter Hille: Gesammelte Werke, Band 5, a. a. O., S. 397f.
  - 21 dass., S. 383



- 22 Erich Mühsam: Revolution, in: a. a. O.
- 23 Herbert Roch: Deutsche Schriftsteller als Richter ihrer Zeit, in: Färbt ein weißes Blütenblatt sich rot... Erich Mühsam. Ein Leben in Zeugnissen und Selbstzeugnissen, Berlin 1978, S. 13
- 24 Gerd W. Jungblut: Erich Mühsams Wanderjahre 1904 - 1908, in: dass., S. 31
- 25 Erich Mühsam: Selbstbiographie, in: dass. , S. 125
- 26 Walter Steinbach: Der Dichter Erich Mühsam, in: dass., S. 152
- 27 Max Hermann-Neiße: Der fünfzigjährige Erich Mühsam, in: dass., S. 291
- 28 Egon Erwin Kisch: Erich Mühsam unseren letzten Gruß!, in: dass., S. 284
- 29 Paul Günter Krohn: Soldat der Freiheit, in: dass., S. 296
- 30 Dieter Schiller: Bekenntnisse eines aufrechten Kämpfers, in: Neues Deutschland, Berlin 1984
- 31 Peter Hille: Gesammelte Werke, Band 6, Essen 1986, S. 150
- 32 dass., S. 150
- 33 Erich Mühsam: Peter Hille, in: Erich Mühsam: Ausgewählte Werke, Band 2, Berlin 1978, S. 13
- 34 Erich Mühsam: Peter Hille, dass., S. 175
- 35 dass., S. 170
- 36 Erich Mühsam: Ascona. Vereinigte Texte, Zürich 1979, S. 7f.
- 37 Chris Hirte: Erich Mühsam, a. a. O., S. 97



\*\*\*\*\*

PIERRE GEORGES POUTHIER

HILLES BÄUME

\*\*\*\*\*

für Helmut Birkelbach

I.



Illes Liebe zu den Bäumen kommt in seiner Lyrik wiederholt zur Sprache. Ein kleines Gedicht drückt aus, was für ihn das Wesen der Bäume ausmacht:

Baum

In den Himmel greifen und wachsen,  
Erde ziehen und schwellend fühlen  
Treue Bitternis  
Saftatmenden Bodens.  
(I,53)

Zwischen Himmel und Erde gestellt sieht der Dichter den Baum, einerseits in der "treuen Bitternis" des Bodens verwurzelt andererseits weit über sie hinauswachsend. Genau dieses Eingespanntsein in die Polarität von Himmel und Erde ist für Hille aber auch ein zentrales Moment seiner eigenen Existenz:

Ich tue nur, verwalte nur mich selbst allein  
Und fange an, ein Mensch zu sein.  
Ein Mensch, der von der Erde, von dem Himmel  
Nimmt und ihnen wiedergibt.  
(I,82)

Aphoristisch formuliert lautet dieses Selbstverständnis so:

Der neue Adam!  
Über mir nichts als Gottes freier Himmel.  
Und unter mir die fruchtbar schöne Erde.  
Wie schön ist es, Mensch zu sein - oder zu werden.  
(V,306)

Was zur Höhe steigt, bohrt zugleich in die Tiefe.  
(V,303)

Der Baum ist demnach für Hille ein Symbol des Menschen, der zwischen Himmel und Erde, zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein, zwischen Idealität und Materialität gestellt, im bewußten Erleben und Gestalten dieser Polaritäten zu seinem Eigentlichen findet.

Aufgrund dieser Wesensverwandtschaft kommt z.B. auch der köstliche Vergleich der Kirschbäume mit den Kindern in dem Gedicht "Maienfrühe" zustande:

Kirschbäume stehn und richten sich aus  
Und schauen stumm sich um,  
Wie Kinder stehn mit Spruch und Strauß  
So köstlich blöd und dumm.  
(I,41)

Kirschbäume sind es hier, weil ihr frisches Grün dem Kindhaften, so wie Hille es versteht, aufs schönste entspricht. Zudem mag auch der gleiche Anlaut der Wörter "Kirschbäume" und "Kinder" die Phantasie Hilles zu diesem Vergleich angeregt haben.

Der Baum als Symbol des Menschen findet sich bereits in den Upanischaden, wo es heißt:

Dem Baume gleich, dem Fürsten des Waldes,  
Gewiß, ihm gleicht der Mensch.  
(1)

Auch die biblischen Schriften (z.B. Psalm 1,3; Matth. 7, 16-20) greifen dieses Symbol auf, ebenso die mündlichen Überlieferungen der Märchen, Sagen, Legenden und die Werke der Dichter ganz verschiedener Kulturen und Zeiten (2).

In Hilles Liebe zu den Bäumen spiegelt sich also seine Liebe zum Menschen wieder, zum "Menschen, wie man ihn möchte." (V,309)

## II.

### An Gott (Mein Gebet)

Deine Himmel sind mir viel zu süß:  
Gib mir, mit freier Brust zu ragen,  
Mit dir die Welten zu ertragen,  
Wo du bist!  
(I,15)

Mit dem Verb "ragen" verbindet Hilles Vorstellung die "ragenden Wipfel" (I,17) der Bäume, und so spricht sich in diesem "Gebet" die Bitte des Dichters um "Baumwesenhaftigkeit" aus, d. h. um ein dem eigenen Wesen entsprechendes Dasein. Ein solches Dasein aber ist für Hille das Dasein als Dichter, und der Baum ist sein Symbol. Ein zu früh beendetes Dichterleben wie das Heinrich von Kleists versteht Hilles symbolische Vorstellung als

### Blutende Eiche Heinrich von Kleist

Blumen sind hervorgebrochen,  
Die zittern voll Blut  
Und können nicht sagen,  
Was da war ...  
Klagende Farben ...  
Blutende Eiche.  
(I, 87)

Wie präzise Hilles symbolische Vorstellung ist, zeigt sich daran, daß er hier gerade den Eichbaum wählt, denn dieser für die Mark Brandenburg typische Baum, wie ihn z. B. Friedrich de la Motte Fouqué in einem langen Gedicht bedichtet hat (3), entspricht dem in dieser Landschaft verwurzelten Heinrich von Kleist ganz und gar. (Der Ostwestfale Hille hingegen ist den Buchen seiner Heimatwälder zugetan.)

Dichtersein ist für Hille "ein Leben unterwegs" (Friedrich Kienecker). Der Dichter geht auf in der Dynamik der

Welt: "Welt und ich: wir beide schreiten." (I,33), und so erweist es sich als folgerichtig, wenn seine symbolische Vorstellung den Baum ebenfalls dieser Dynamik eingliedert. Es entsteht das surreale, aber inhaltlich stimmige Bild der "gehenden Bäume":

(...) und hinter den welligen, weiteren Schritten  
Der Bäume  
(I,56)

Das Gedicht "Unter Buchen", in dem diese Verse stehen, führt zu einer weiteren inhaltlichen Komponente des Hilleschen Baumsymbols. In seinen Eingangsversen evokiert es zunächst die subtilen Wahrnehmungen und Gefühle des romantisch unter die heimatlichen Buchen hingelagerten Dichters. Die "grünlichen Spiele" (I,55) der Bäume setzen sein Sinnen in Gang und führen ihn letztendlich zu der das Gedicht abschließenden Frage: "Wie würd' ich mehr Hille!" (I,56) Die Bäume sollen Antwort geben, weil sie um das Geheimnis des Sich-Selbst-Seins wissen. Sie sind nämlich, wie C.G. Jung einmal dargelegt hat, "Prototypen des Selbst, Symbole des Ursprungs und des Ziel des Individuationsprozesses." (4)

Der Baum ist somit Symbol des Menschen, der poetisch-dynamisch lebt und zu seinem wahren Wesen gefunden hat. "Blätter vom fünfzigjährigen Baum" (I,14; siehe auch I,287) - diesen originellen Titel hatte sich Hille für die anlässlich seines 50. Geburtstags geplante Ausgabe seiner Gedichte ausgedacht. In gewisser Weise stellt er sowohl die Erhöhung des Gebets "An Gott" als auch die Beantwortung der Frage an die Buchen dar: Der Dichter ist nun selbst ein Baum, d. h. er hat zu seinem eigenen Wesen gefunden und es vollends verwirklicht ("Ich bestimme mich selbst" - I,231-) und zeigt seine mit Gedichten beschriebenen "Blätter" selbstbewußt vor. Daß die Frage beantwortet und das Gebet erhört wurde, liegt aber an der Baumwesenhaftigkeit der Adressaten. Bei dem Gedicht "Unter Buchen" sind es ganz offensichtlich die angesprochenen Bäume. Sollte aber auch das göttliche Wesen, an das das Gebet gerichtet ist, baumwesenhafter Natur sein? Hilles späte Hymne



## BÄUME

in unmittelbarer Nähe  
des ehemaligen Elternhauses Hilles  
in Holzhausen

"Dem Hohen" (1897) spricht dies in aller Deutlichkeit aus:

Jedwed' Lob verhöhnt Deine ragende Fülle!  
Denn es begrenzt die ewigen Glieder  
Der stehenden Tiefe, der steigenden Geister,  
Der fallenden;  
(...)  
Wie sollen wir zählen  
All Deine ragenden Wipfel?  
(I,17)

Es wird verständlich, daß ein derart baumwesenhaft erlebter Gott ("ragende Fülle", "ragende Wipfel") das Gebet eines Ichs nach Baumwesenhaftigkeit ("ragende Brust") erhören kann und wird. Der "Hohe" zieht den Menschen in seine Späre hinauf, und dieser wird zum "Höhenstrolch" (IV,7) und - insofern er Künstler ist - zum Vertreter der "Höhenkunst" (5), ohne jedoch - und dies aufgrund seiner Baumwesenhaftigkeit - jener "treuen Bitternis / Saftatmenden Bodens" (I,53) untreu zu werden.

### III.

Von der Liebe zum Baum zu der Liebe zum Wald ist nur ein kleiner Schritt. Und wenn Hille bekannt geworden ist, dann als Dichter des Waldes. Sein Gedicht "Waldesstimme" ist in unzähligen Anthologien deutscher Dichtung zu finden und zum "unverlierbaren Besitz deutscher Lyrik" (F. Kienecker, I,11) zu zählen. Der Wald als Symbol führt den Baum als Symbol fort und potenziert ihn.

Unzerstreuet  
Ein Gebet  
Steht der Wald  
Aufgerichtet.  
(I,134)

So beginnt ein am 8. 6. 1903 geschriebenes Widmungsgedicht Hilles. Der Wald ist ein heiliger Bezirk, ein "herbsthoher Dom" (I,55), wie es in dem Gedicht "Waldesruh" heißt. (Die geliebten Buchenwälder seiner ostwest-

fälischen Heimat qualifiziert der Dichter als "dom-schlank". -IV,8- ) In diesem Bezirk wird der Mensch seines wahren Seins inne (6). Er kann hier "unzerstreuet" werden, d. h. sich ganz auf seine eigentliche poetisch - dynamische Daseinsbestimmung konzentrieren.

Ich heiße Peter. Das heißt Fels. Und so ein Felsen, ein fester fühlender, das Wirkliche, Gott fühlender Fels will ich sein; zusammengehen, daß nicht ein Bläschen in mir bleibt.

(I,267)

Dieser Vorsatz erfüllt sich im heiligen Bezirk des Waldes. Der Mensch wird hier seiner Baumwesenhaftigkeit vollends inne. Er wird zum Baum unter Bäumen - deshalb auch die freundschaftlich-zärtliche Anrede "Wald, du moosiger Träumer" (I,53) -, und letztendlich schließt die "Waldesstimme" die Stimme des Menschen und Dichters mit in sich ein. Hilles symbolische Vorstellung des Waldes ist im Grunde die Vision des wiedergefundenen Paradieses, in dem der Mensch seinen ursprünglichen Platz als Mitgeschöpf wiedereingenommen hat.

Wundernatur wächst in der großen, dem lebenden All zugerichteten Seele, da keimt der Garten Eden, worin nichts abstirbt als das Unkraut und nichts stolzer gedeiht als das Gewaltigfaltlose, Kinder-gütigallbezwingende, über auf die Umgebung. Auf einmal fühlen wir: wir haben noch nie so wenig unter dem Heute und Morgen geächzt, nie so heiter, so seelenruhig, selbstgenug und doch voller Liebeserwid-erung uns gefühlt, wie nun.

(I, 301)

#### IV.

Was sind das für Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
(7)

schrieb Bertolt Brecht in den Jahren des nationalsozia-  
listischen Terrors und des Zweiten Weltkriegs. Ange-



sichts des Waldsterbens und der anderen ökologischen Katastrophen, die uns tagtäglich bedrohen, gilt m. E. die Umkehrung:

Was sind das für Zeiten, wo  
Kein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
Vielleicht vermögen Hilles Bäume dieses so not-wendige Gespräch um eine Nuance zu bereichern.

#### Anmerkungen

- 1 zitiert nach Sibylle Selbmann, Der Baum. Symbol und Schicksal des Menschen, Karlsruhe 1985, S. 51
- 2 a.a.O., S. 51-68
- 3 s. Gottfried Honnefelder (Hrsg.), Bäume, Frankfurt/M. 1977, S. 33-37
- 4 zitiert nach: Sibylle Selbmann, a.a.O., S. 60-61
- 5 zitiert nach: HILLE-BLÄTTER 1988, S. 28
- 6 Den soziologischen Aspekt der Zuwendung Hilles zum Wald hat Winfried Freund in seiner Interpretation von "Waldestimme" deutlich herausgearbeitet (HILLE-BLÄTTER 1988, S. 122-129). Die von Franz Glunz konstatierte "Anthrophobie" des Dichters mag hierbei ebenfalls eine entscheidende Rolle spielen (Franz Glunz, Peter Hille. Der Lebensweg eines ruhelosen Dichters, Höxter O.J., S. 57).
- 7 zitiert nach: Gottfried Honnefelder, a.a.O., S. 13



---

Hilles Dichtung - nah ansehen:  
Erläuterungen zu ausgewählten Texten

---

(11)

Pierre G. Pouthier:  
"Bin ich (...) daheim unter anderem Haupte"  
Peter Hilles Gedicht "Meernacht"

---

### **Meernacht**

Nebel und Mond!  
Schildfremder  
Schild in der Schlacht  
Weißer Geist!  
Hohe Hecke, niederes Haus,  
Warmflammend Licht daraus,  
Das fällt in wilde Apfelbäume,  
In klirrendbrüllende Träume  
Eines greisen Riesen.  
Moos sein Kleid.  
Frischer wilder Moder  
Seine narbenharte Seele.

Fuchs wie Schlange  
Unter steinerner Decke  
Schlafgesellen,  
Hundebellen,  
    und  
Erschrickt ihn, da erscheint Seele,  
Weiter schwebe sie  
Moos sein Kleid.  
Frischer wilder Moder  
Narbenharter Seele

Seine Augenlider bleiben stehn  
Wie verwirrte rote Sonnen  
Auf lauter Streiten  
    Tropfen  
    Klopfen

Aus grau aufseufzender Ewigkeit

Kurz und hart  
 Schlägt auf ein wilder Apfel  
 Eine verlorene Botschaft  
 Tupft ein Blatt an.  
 So ...  
 Greises junges Blut  
 Schauend heimlich  
 Bin ich wo in rauschender Ader  
     Daheim  
 Unter anderem Haupte.  
 Das schaut.  
 Nun tastet mein genarbter  
 Langgeaderter Stab,  
 Über den  
 Zierlich schlicht sich windet urgraue Eidechse  
 Noch einmal ab  
 Hell anklingenden Stein.  
 Ein Haus wächst grau.  
 Noch eins.  
 Nach Dunst werbende Tropfen (1)

Das Gedicht "Meernacht", sicherlich einer der großartigsten, aber auch schwerzugänglichsten lyrischen Texte Peter Hilles, wurde erst 1984, 80 Jahre nach des Dichters Tod, im 1. Band der Kieneckerschen Werkausgabe veröffentlicht. Bereits der Zusammenhang zwischen Titel und Text bereitet Schwierigkeiten. So evoziert der Text zwar in aller Deutlichkeit eine nächtliche Landschaft, doch spricht er an keiner Stelle vom Meer als solchem. Hier vermag nur der Blick auf ein anderes "Meer" - Gedicht Hilles weiterzuhelfen. In "Wintermeer" (2) apostrophiert der Dichter das Meer mit "du rasender Greis", und als "Greis" bzw. "greiser Riese" (Vers 9) kommt es auch in "Meernacht" zur Sprache.

Das Meer ist also durchaus in der lyrischen Landschaft dieses Textes vorhanden, aber eben nicht als reines Landschaftselement, sondern als "Person" der mythischen Vorstellungswelt Hilles. Gerade in diesem Neben- bzw. In-

einander von lyrischer Evokation einer nächtlichen Landschaft am Meer und poetischer Ausgestaltung eigener mythischer Vorstellungsweisen liegt die komplexe Struktur dieses Gedichts und in ihr seine Schwerverständlichkeit begründet.

Zunächst zur lyrischen Evokation einer nächtlichen Landschaft am Meer: "Nebel und Mond!" (Vers 1), zwei Nomina genügen, um eine gespenstische, ja nahezu ossianische Landschaft zu beschwören, die den adäquaten Hintergrund für die sich in den nächsten Versen vollziehende Erscheinung des "weißen Geistes" bildet (Verse 2 - 4). In den darauffolgenden Versen (Verse 5 - 6) nimmt diese Landschaft einen idyllischen Charakter an. Es wird deutlich, daß es sich um eine "bebaute Landschaft" handelt, und das Bild der erleuchteten Hausfenster steht ganz in Kontrast zu dem des gespenstisch durch den Nebel scheinenden Mondes. Bereits der nächste Vers (Vers 7) schwenkt wieder zur "wilden" Landschaft über, die dann vollends ins Mythische übergeht: "In klirrendbrüllende Träume / Eines greisen Riesen." (Verse 8 - 9)

Von nun an erhält im Text die poetische Gestaltung der mythischen Vorstellungen Peter Hilles den Vorrang, wobei allerdings immer wieder einzelne Landschaftselemente auftauchen, die dann aber durch den Kontext symbolisch valorisiert und in Hilles mythische Vorstellungswelt integriert werden. Erst die letzten Verse (Verse 46 - 48) lenken dann wieder zur idyllischen Häuserlandschaft des Anfangs über, gleichsam als lyrische Ausblende.

In dieser zwischen Gespenstischem und Idyllischem, zwischen Wildem (das Adjektiv "wild" erscheint insgesamt 4 mal im Text selbst!) und Häuslichem schwankenden Landschaft vollzieht sich die Erscheinung der Personen aus Peter Hilles mythischer Vorstellungswelt. Gleich nach der Evokation der gespenstischen Landschaft in Vers 1 tritt ein "weißer Geist" auf den Plan. "Weiß" ist hier als symbolische Farbe zu verstehen, die auf den positiven Charakter des sich zeigenden Geistes hinweist. Man denke nur an Begriffe wie "weiße" bzw. "schwarze" Magie.

Das Wesen dieses Geistes aber bleibt darüberhinaus geheimnisvoll widersprüchlich: "Schildfremder / Schild in der Schlacht" (Verse 2 - 3). Was besagt das? Oder ist die dreifache Alliteration als lautliche Ausmalung der Erscheinung des Geistes hier wichtiger als das Inhaltliche dieser drei Wörter?

Wie bereits gesagt, mündet die in den folgenden Versen idyllisch anmutende Landschaft in die mythische Vision des Meeres als eines "greisen Riesen". Wie verhält sich dieser nun zum "weißen Geist"? Ist er mit ihm identisch oder ganz und gar von ihm verschieden? Der Text läßt dies offen und schafft so Raum für die Imagination des Rezipienten.

Das "Meer als Greis" ist eine mythische Vorstellung, die sich in Hilles Werk auch an anderer Stelle wiederfindet. Doch verwandelt jenes bereits erwähnte Gedicht "Wintermeer" das Meer nicht nur zum "Greis", sondern sieht es auch als "Heldenlied, / Das über stürmende Harfe zieht" (3), als ein der Dichtung zugehöriges Element. In dem "Mahnung" betitelten Vierzeiler (4) wird sogar eine eindeutige Parallele zwischen dem "Meer" und dem "Dichter" hergestellt. Dies berechtigt, Rückschlüsse auf die Bedeutung des Meeres als "greiser Riese" zu ziehen: Ist es bzw. er ein ins Mythische erhobenes alter ego des ja auch im Text präsenten (Vers 36) lyrischen Ichs? Diese Deutung liegt nahe, zumal sowohl der "greise Riese" wie auch der Dichter (in dem Vierzeiler "Mahnung") ihre Existenz "träumend" vollziehen, und wie oft ist nicht in der Sprache der Dichtung "Traum" ein Synonym für eben dieselbe. Der Text von "Meernacht" indiziert obendrein, daß der "greise Riese" als archetypische Dichterpersion zu sehen ist. So heißt es von seiner Seele, daß sie "narbenhart" (Vers 12 und Vers 22), und vom Wanderstab des später im Text erscheinenden lyrischen Ichs, daß er "genarbt" (Vers 40) sei. Und sowohl der "Riese" wie auch das lyrische Ich werden als "greis" charakterisiert (Vers 9 bzw. Vers 34). Die Verwandtschaft ist offenkundig.

Der Erscheinung des "greisen Riesen" folgt die Evokation seines äußerlichen wie innerlichen Wesens (Verse 10 bis 12), die sieben Verse weiter leicht variiert wiederholt

und somit besonders hervorgehoben wird. Die Landschaftselemente "Moos" und "Moder" sind nun dadurch, daß sie Bestandteile des Riesen sind, ganz ins Mythische transponiert. Doch wieso lenkt der Text nun plötzlich über zu "Fuchs und Schlange" (Vers 13)? Eine mögliche Deutung wäre, daß jener mythische Dichter, den das Meer repräsentiert, selbst natürliche Gegner wie "Fuchs und Schlange" durch seine Nähe zu friedlichen "Schlafgesellen" (Vers 15) werden läßt. Es ist sicher nicht fehl am Platze, hier an die Bezähmung der wilden Tiere durch Orpheus zu denken. Poesie als friedienstiftende oder zumindest besänftigende Instanz - der Text spricht dieses nicht aus, läßt es aber als eine mögliche durch die mythologische Assoziation hervorgerufene Interpretation durchaus zu.

Nachdem durch das "Hundebellen" (Vers 16) die mythische Vision für einen Augenblick durchbrochen wird, und ein "er" - es ist zu vermuten, daß es sich hierbei um den "weißen Geist" handelt - bei diesem Aufeinanderprallen von sinnlicher und seelisch-geistiger Wirklichkeit "erschrickt" (Vers 18), tritt eine weitere Person auf den Plan. "Seele", ein "schwebendes" Wesen, deren Erscheinung ebenfalls durch die Häufung des Sch-Lauts klanglich zum Ausdruck gebracht wird: "Erschrickt ihn, da erscheint Seele, / Weiter schwebe sie." (Verse 18 bis 19) Wie verhält sie sich zum "weißen Geist"? Ist sie als sein weibliches Gegenbild (die Seele - der Geist), als Anima im Sinne C. G. Jungs zu verstehen? Wie verhält sie sich zur "narbenharten Seele", die sofort nach ihrem Erscheinen wieder im Text genannt wird? Auch hier wieder Fragen, die offen bleiben müssen.

Doch nun ist es an der Zeit, die Präsenz des lyrischen Ichs, aus der allein sich das Gedicht "Meernacht" voll erschließt, näher ins Auge zu fassen.

Greises junges Blut  
Schauend heimlich  
Bin ich wo in rauschender Ader  
Daheim  
Unter anderem Haupte.  
Das schaut.

Hier wird deutlich, daß dieses lyrische Ich im "weißen Geist" sowie auch im "greisen Riesen", ja vermutlich auch in der kurz erscheinenden "Seele" sich selbst "unter anderem Haupte" erschaut und erkennt, daß es sich selbst in seiner eigenen archetypisch-mythischen Wesenheit erfährt als "Geist" und "Seele", als Männliches und Weibliches wie auch als magisch wirkender Dichter.

Eine derartige Selbstschau und Selbsterkenntnis aber, die an die tiefsten Seins- und Wesensschichten rührt, kann nur künstlerisch bzw. dichterisch zum Ausdruck kommen: "Sobald von tieferen Verhältnissen die Rede ist, tritt sogleich eine andere Sprache ein, die poetische." (5) Diese Goethesche Bestimmung der Poesie als Seins- und Wesenssprache des Menschen deutet das Gedicht "Meernacht" in ganz subtiler Weise an. So stehen im Text nach der wiederholten Evokation des äußerlichen wie innerlichen Wesens des "greisen Riesen" zwei Worte, die im Kontext des Hilleschen Werkes eindeutig poetologischen Charakter haben. Zum einen ist dies das Wort "schauen" (s. Unterstreichungen d. Verf. im obigen Textzitat), das durch das Bild der "Augenlider" (Vers 23) im Text vorbereitet wird, "Schauen beim Dichter ist Lieben" (6), notiert Hille einmal und weist somit das Schauen als einen wesentlichen Bestandteil des Dichterseins bzw. seines eigenen Menschseins aus.

In "Meernacht" begegnet das "schauende" lyrische Ich seinem mythischen Gegenüber, das ebenfalls "schaut", und dieses "Schauen" führt in Hilles Vorstellungs- und Gedankenwelt zum poetischen Schaffen, zum Gedicht als der Instanz einer von Liebe erfüllten Aussprache des Geschauten.

Die zweite poetologisch relevante Vokabel steht im Text nach dem ersten Auftauchen des Blickmotivs (Vers 23). Es handelt sich dabei um das Wort "Tropfen". Der Kenner Hillescher Dichtung wird hierbei sofort an das Gedicht "Regentropfen" denken, in dem sich die "Regentropfen" in "Liedertropfen" verwandeln.

Regentropfen warm und groß  
Machen aus der Nacht sich los,  
Regentropfen warm und groß.

Liedertropfen warm und groß  
Lösen aus dem Leid sich los,  
Liedertropfen warm und groß. (7)

Sind die "Tropfen", die sich in "Meernacht" aus dem Bild des "schauenden" "weißen Geistes" hervordösen und die das ganze Gedicht auch abschließen (Vers 48), "Liedertropfen", Symbol für die poetische Sprache, die die hier stattfindende Selbstbegegnung Sprachgestalt werden läßt? Sind sie, die wie der "Apfel" der nun folgenden Verse (Verse 28 - 30) auf die Erde fallen, die "verlorene Botschaft", die ein Blatt antupft, das Blatt Papier, auf denen sich der Dichter Peter Hille, der seine Gedichte ausdrücklich als "Blätter" versteht (8), aufschreibt? Doch warum ist diese Botschaft "verloren"?

Diese wie auch alle anderen Fragen, die der Text zuvor im Rezipienten hervorgerufen hat, bleiben offen. Der Leser muß sich hier im Lesen als "Kunst" üben, wie es Peter Hille von ihm fordert (9). Er muß sich zum "erweiterten Autor" (10) verwandeln und den Text mit seiner eigenen Imagination und Interpretation gleichsam zu Ende schreiben.

Doch zurück zu "Meernacht"! Nach der Selbstbegegnung des lyrischen Ichs mit seinem archetypisch-mythischen Gegenüber geht der Text zum Bild der Häuserlandschaft und des sie durchwandernden lyrischen Ichs über, in dem man unschwer den homo viator Peter Hille selbst erkennt. Zuvor begegnet dieses lyrische Ich jedoch noch einer "urgrauen Eidechse" (Vers 43) als letztem Repräsentanten jener mythischen Welt, zu der sie das sie mitcharakterisierende "ur-" als zugehörig ausweist.

Nach der lyrischen Ausblende der Verse 46 - 47 bilden die "Tropfen" den Schluß. Die Schlußposition dieses im Kontext des Hilleschen Werks derart symbolisch valorisierenden Wortes eröffnet eine weitere inhaltliche Dimension von "Meernacht". Kommt hier nicht (wie auch in "Regentropfen") die Genese des Gedichts selbst zur Sprache? Und sind die die "Meernacht" beschließenden "Tropfen" nicht das Gedicht "Meernacht" selbst? Das Gedicht als Poesie der Poesie brächte so zum Ausdruck,



in welchen Tiefenschichten des menschlichen Seins die Dichtung für Peter Hille wurzelt.

"Was durchlebt, gibt erst Recht auf Dichtung - es ist so frisch, so eigen, so beweisend: ist Logik, ist Dichtung" (11), lautet ein poetologischer Aphorismus des Dichters. In "Meernacht" hat Peter Hille diese Forderung in ganz eigener und großartiger Weise dichterisches Wort werden lassen.

#### Anmerkungen

- 1 Peter Hille, GW I, S. 51-52
- 2 a.a.O., S. 47
- 3 ebda.
- 4 a.a.O., S. 129
- 5 J. W. Goethe, zitiert nach: H. von Hofmannsthal (Hrsg.), Wert und Ehre deutscher Sprache, Frankfurt/M. - Hamburg 1957 (Fischer-Bücherei Bd. 176), S. 85
- 6 Peter Hille, GW V, S. 311
- 7 ders., GW I, S. 46
- 8 Hille plante anlässlich seines 50. Geburtstages seine Gedichte unter dem Titel "Blätter vom fünfzigjährigen Baum" herauszugeben.
- 9 Peter Hille, GW V, S. 345
- 10 Novalis, Werke und Briefe (hrsg. von Alfred Kellertat), München 1962, S. 369 ("Blütenstaub", No. 109a)
- 11 Peter Hille, GW V, S. 364

