



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Hermann Sudermann. Max Halbe. Georg Hirschfeld. E. von Wolzogen. O.  
E. Hartleben. Otto Ernst. Karl Hauptmann. Arthur Schnitzler. Herrmann  
Bahr.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

Hauptmann ist seitdem im poetischen Gestalten oft noch gewachsen, wie im ‚Armen Heinrich‘, hat nach charakteristischer Psychologie noch tiefer geschürft, wie im ‚Suhrmann Henschel‘ und in ‚Rose Bernd‘, als Dramatiker aber hat er eigentlich nur Rückschritte gemacht. Weder der Rückfall in eine dem Schicksalsdrama verwandte Weltanschauung (im Suhrmann Henschel) — auf deren Zusammenhang mit einer allgemeineren aus dem Zeitgeist sich absondernden mystisch-fatalistischen Richtung zurückzukommen sein wird — noch der empfindsame Mangel an Konstruktionsfähigkeit im Michael Kramer lassen ehemaligen Hoffnungen noch Raum. Der Rückfall in das naturalistische Prinzip scheint einem Verzicht gleich zu kommen, den Weg weiter zu bauen, den das moderne Drama nehmen muß, um aus dem Dickicht, das es mit seinen Dornen und Unkraut uns sichtbar und fühlbar macht, hinauszukommen, dahin, wo einem weiteren Blick die Gipfel neuen Landes sichtbar werden.

Das Jahr 1889 war ein glückliches für das deutsche Theater; die Verheißungen für eine heraufkommende Ära dramatischer Taten häuften sich in ihm. Neben Hauptmann brachte es Hermann Sudermann in Erscheinung. Der Eindruck seines Erstlings, ‚Die Ehre‘, erschien noch bedeutsamer als der von ‚Vor Sonnenaufgang‘. Bedeutsamer: das heißt, befriedigender, weil die Weltanschauung, die Sudermann hier zeigte und in geschicktester Rhetorik aussprach, auf eine einfachere Formel als bei Hauptmann gebracht war. Die soziale Frage schien hier im Handumdrehen ein für allemal gelöst: im Vorderhaus wie im Hinterhaus sind die Balken der Moral verfault bis auf den Kern: aber hier wie dort wächst aus dem versumpften Boden das Ausnahme-Individuum, der reine, starke Mensch. Aus der verkommenen Hinterhäuslerfamilie der talentvolle, durch jegliche Tüchtigkeit ausgezeichnete „junge Mann“, der seinen Weg macht, weil ein reicher Kaffeepflanzer und Graf dazu den schützenden Genius spielt und den Musterknaben schließlich als Kompagnon in sein Weltgeschäft nimmt; in der Sippe des Kommerzienrats aber gedeiht in Sehnsucht nach höherem jene liebliche Mädchenblüte, die die Vorsehung, alle Naturgesetze außer Kraft setzend, immer in solchen Familien aufwachsen läßt, damit die Tugend ihren Lohn, das Laster seine verdiente Strafe und die poetische Gerechtigkeit freien Lauf bekomme. Das war ja freilich alles nicht neu und modern: ungefähr so ging's bei Gustav Merik und anderen braven Kalendergeschichtenmachern auch schon zu. Aber diese Voraussetzungen einmal schon zugegeben, das heißt: das Rechenexempel, in dem nur ein winziges Bruchteilchen anders lauten dürfte, damit die ganze Geschichte unmöglich wäre, durfte Sudermann doch als ein starkes Talent begrüßt werden. ‚Kabale und Liebe‘ steht auch nicht auf



sehr festen Motivierungen der Charaktere und Verhältnisse, hat aber dafür den unermesslichen Vorzug, daß der Dichter keinen Kompromiß sucht, sondern die reine tragische Lösung. Aber das Milieu der beiden sozialen Schichten war in der ‚Ehre‘ doch mit bestimmter Kraft gezeichnet und gut nuanciert; die Charaktere bis auf die ganz fadenscheinige Leonore, die Kommerzienrattstochter, lebensvoll. Angestrebter Fleiß hatte, von sicherem Geschmack gelenkt, die Witterung sozial-ethischer Sensationen zu fixieren gewußt; eine derb zu fassende aber im Individuellen nirgends karikierende Gestaltungskraft zeigte sich von einem sprühenden Temperament bedient. Der Graf Trast, in dem der Konfident-Räsonneur des französischen Dramas auflebte, konnte als ein Meisterwurf gelten, weil seine blendende Wirkung das dramatisch Fehlerhafte dieses theatralischen Deus ex machina fast völlig verdeckte. Er tat wohl durch seine bemerkenswerte Korrektur des Bourgeoisstandpunkts, die an die Stelle des sozialen Mitleids ein herbes Gerechtigkeitsgefühl setzte. Das dramatische Gewissen regte sich, wo die Theatralik sinnlich schwelgte, wenigstens in ironischen Bliken, die, höchst geschickt appliziert, das grobschichtige Arrangement durchzuckten. So mochten beide Elemente, das dramatische und das theatralische, sich die Wage zu halten scheinen; es kam für die Zukunft darauf an, in welche Schale Sudermann das Gewicht seines sittlichen und künstlerischen Willens legen würde: das Können des dichterischen Handwerks war unverkennbar.

Schon das nächste Stück, ‚Sodoms Ende‘, beantwortete diese Frage, obwohl es von einer flammenden sittlichen Empfindung eingegeben scheinen wollte, unzweideutig: Sudermann schlug sich in die Straße Kozebues. Gegen dieses Urteil hat er sich später stark sittlich entrüstet. Mit Unrecht: auch Kozebue hat vom „moralischen Sumpf“ seiner Zeit gesprochen und sich berufen gefühlt, ihn zu drainieren. Schlechtere Mittel aber bei dieser Drainierungsarbeit als Sudermann hat auch er nicht angewendet. Sein artistischer Vorteil vor unserem Bühneneroberer war die ironische Stellung zu seiner Einsicht, die bald ins Triviale hinüberschwenkte. Sudermann aber setzt eine erstaunliche Kraft daran, das Rohe und Sexuelle, um das sein künstlerisches Denken kreist, sich selbst zu einer moralischen Bedeutsamkeit aufzubauen: er wird zum Moralprediger gegen seine eigene Phantasie. In Sodoms Ende verdingte weder die Brunstphäre im Salon der Frau Adah Barczinowski noch die Brutalität der Vergewaltigung des „Sonnenscheinchen“, so sehr war die theatralische Motivierung aufs Unwahrscheinliche und die Psychologie des Willi Janikow auf Kolportage-Romantik zugeschnitten. Trotzdem das Stück vor der Aufführung von einem Polizeiverbot betroffen, ihm also die wirksamste Reklame gemacht worden war, hatte es bei der



Aufführung im Lessing-Theater, 1899, einen deutlichen Mißerfolg. Man nannte es zu „naturalistisch“ — und tat damit allen Naturalisten bitter unrecht.

Die Rehabilitation in der Welt der hohlen Bretter und der Tagesdramaturgie brachte Sudermann, 1893 ‚Heimat‘. Der breite Erfolg, der diesem schlimmen Stück, das effektlüsterne Schauspielerinnen auf alle Bühnen Europas zerrten, zufiel, könnte es als die lebendigste Tat des lebenden Theaters im letzten Jahrhundertviertel gelten lassen. Damit wäre freilich zugleich ein vernichtendes Urteil über die Entwicklung der praktischen Theaterkultur von Kozzebue ab bis zu dem Dichter dieser Heimat gesprochen: man hätte nichts gelernt, seit ‚Menschenhaß und Reue‘ das beliebteste Schauspiel von allerwelt war. Denn fast mehr noch als in dem Zerrbild Kozzebues ist alles in dieser Heimat objektiv unwahr; von der sogenannten Psychologie der berühmten Schauspielerin an, die an Reklamenotizen und Theateraneddoten, wie sie im Wochenblättchen von Maßiken zu lesen sein mochten, orientiert erscheint, bis zum letzten Umstand in der Führung der äußeren Handlung. Aber es ist auch alles mit der subjektiven Wahrheit eines für seine erschauten Theaterphantasien erglühten Temperaments durchtränkt. Diese entschlossene subjektive Parteinahme für das aus dem Zuständlich-Moralischen nach höherer sittlicher Freiheit ringende Menschliche, die bei Nietzsche die Anleihe machte, um in moderner philosophisch-ethischer Begründung zu erscheinen, schaffte Sudermann seinen Sieg. Fast möchte man angesichts dieses so sicher auftretenden Pathos glauben, daß der Dichter das objektiv Unwahre aller Voraussetzungen bona fide für Wahrheit nimmt. Möglich, daß Sudermann die Welt so sieht, — dann bleibt ihm das Verdienst, sie mit raffiniertem Künstlerfleiß zur eindrucksvollsten Wirkung gebracht zu haben.

Karl Lamprecht meint, „Sudermann witterte gleichsam ein neues sittliches Ideal, ohne es ganz zu erreichen“. Er wittert es nicht; mit fleißigem Spürsinn entlehnt er es den bedeutsamen Äußerungen des ringenden Zeitgeists und bringt es auf eine triviale, und darum in der Breite verständliche Formel. Weder im Psychologischen noch im Soziologischen findet er ihm eine überzeugende Begründung, wie es des Dramatikers Beruf und Preis ist. Er baut mit Elementen der Sozial-Ethik blendende Fassaden; im Innern aber handelt es sich um ein ganz anderes Problem, das immer auf dieselbe Art starker sinnlicher Erregung zugespitzt ist. Nur beiläufig tritt einmal das sozial-ethische Moment in wohlthuender Wahrhaftigkeit und Schärfe hervor, wie in ‚Fritzchen‘ oder in dem besten seiner Stücke, in der ‚Schmetterlingschlacht‘, wo er das Milieu und die Charakteristik einer Art deutscher ‚Pauvres Lionnes‘ mit herben Strichen zeichnet.



In allen Stücken aber finden wir ihn mit Erfolg bemüht, für das etwa Fehlerhafte, Lückenhafte und vielleicht vor allem Langweilende einer ernsthaften Behandlung der kulturellen Probleme, der stofflichen Unterlagen, sich eine Rückversicherung zu schaffen durch die Erregung geschlechtlicher Spannung: im Eingangsstück der Einakterserie ‚Morituri‘, im ‚Johannes‘, in ‚Johannisfeuer‘, in ‚Glück im Winkel‘. Da kommt das von Kozzebue vererbte Blut zum Vorschein und sucht das Mittel, die Geschlechtlichkeit bis zu dem äußersten Punkt zu erhitzen, den die Moral unserer gesellschaftlichen Konvention eben noch zuläßt. Sudermann beweist uns durch seinen Grafen Traß, daß er über konventionelle Moral einiges nachgedacht hat; aber auch er richtet sich nach des Landes Sitte, in dem er lebt. In Deutschland muß über die Szene, wo sich im ‚Johannisfeuer‘ Marikke ihrem Georg gibt, der Vorhang fallen; im Orient gestattet man dem Theaterdichter eine weitere Entfaltung solcher Vorgänge. Sudermann würde auch im Orient ein geschätzter Dramatiker sein.

Des mißglückten Versuchs der ‚Drei Reihersfedern‘, in romantischer Symbolik einen wie Brombeeren billigen Satz sittlicher Weisheit zu umkleiden, der grausamen Verstümmelung des Themas vom Vorläufer des Stifters der Weltreligion im Johannesdrama sei nur der Vollständigkeit wegen gedacht. Mit ‚Es lebe das Leben‘ und ‚Sturmgeselle Sokrates‘ schritt Sudermann in das zwanzigste Jahrhundert und — wie es scheint — gezwungen, sich der pontificalen Gewänder des dramatischen Schlüsselverwalters des ausklingenden neunzehnten zu entkleiden.

Viele wären zu nennen, die, unter dem Einfluß Ibsens stehend und dem Heerbann der Jüngstdeutschen zugeschworen, mehr Widerstand gegen die Theatralik und mehr tastendes, bescheidener sich äußerndes, darum auch sympathischeres Suchen nach der Idee werdender Sittlichkeit an den Tag legten als Sudermann, der geschickte Exploiteur der Sensationen der Zeit. Doch sind leider wenige darunter, bei denen äußerer Erfolg und innerer Wert in dem Verhältnis stehen, das sie als Förderer der Theaterkultur dieser Periode beglaubigte. Fast alle irrten darin, das naturalistische Prinzip der Zustandsschilderung dem klaren Gestalten der inneren Handlung so weit vorzuordnen, daß diese sich in unentscheidenden Linien verlor. Noch öfter zeigte sich ein Mißverhältnis zwischen Stoff und Inhalt, Verkennen der Architektur des Dramas und seiner notwendigen Perspektive. Im Jahre 1893 weckte mit seiner ‚Jugend‘ Max Halbe starke Hoffnungen, die allerdings sogleich sich hätten bescheiden müssen, wenn man versucht hätte, aus dieser mit gewinnender Frische durchgeführten Liebesgeschichte zweier halber Kinder im Hause eines durch die liebe Natur in die Enge zwischen Gewissen und Mitleid



getriebenen katholischen Pfarrers — aus diesem beschränkten Sonderfall — eine allgemeine Ethik abzuleiten; wenn man die plumpe Schlußkatastrophe nicht willig in den Kauf genommen hätte. Indes bestach mit Recht die frische Art, die Gestalten ins Bild zu stellen und durchzuführen. Auch in der Folge hat Halbe immer ehrliche Anstrengung gezeigt, zur Idee zu dringen: im ‚Eisgang‘ 1892, ‚Lebenswende‘ 1896, ‚Mutter Erde‘ 1898; erreichte aber nie wieder die frischen Farben wie in ‚Jugend‘. Publikum und Kritik wollten von ihm, nach dem breiten Erfolg, den er, Gottfried Kellers Spuren folgend, mit Romeo und Julie im Pfarrhaus gefunden hatte, das ganze, das große Werk, das er nicht leisten konnte. Das Wertvollste bei ihm bleibt eine starke lyrische Stimmung, die er durch das Drama festzuhalten versteht. Dieselbe dauerlose Gunst erfuhr der frühreife Georg Hirschfeld, der sich 1893 mit dem Einakter ‚Zu Hause‘ als Schüler Gerhart Hauptmanns im Deutschen Theater Berlins einführte und mit ‚Mütter‘, auf der Freien Bühne dargestellt, durchdrang. Die Hauptgestalten dieses Stücks, die ihren Sohn aus einem illegitimen Verhältnis zurückfordernde Mutter und das in der Mutterschaft zur sittlichen Heldin erstarkende Fabrikmädel sind Zeichnungen von bleibendem dichterischem Wert; auch das Vermeiden jedes Kompromisses in der Handlungsführung spricht für Reinheit des Willens. Eine Komödie, ‚Pauline‘, bot wiederum eine fleißige psychologische Studie in einer leider nur zu gleichgültigen Handlung. In ‚Agnes Jordan‘ wagte der alle Erfahrungssätze geringachtende Naturalismus den Rückfall in die übelberufene Melodramenform der französischen Romantik: ein durch einunddreißig Jahre verteiltes seelisches Erleben sollte in vier Bildern zeitlich weitgetrennter Stationen zur dramatischen Einheit verdichtet werden, was natürlich mißlang, wenn schon das Talent für feine Milieustimmungen auch hier erfreulich wirkte. Ernst Rosmer (Else Bernstein) ist hier zu nennen, die in ‚Dämmerung‘ Qualität verriet, sie in ‚Tedeum‘ jedoch an das Ewig-Theatralische drangab.

Eine naturalistisch gefaßte soziale Komödie versuchte Ernst von Wolzogen in ‚Lumpengesindel‘ (1891) zu gestalten. Obwohl etwas zu eng am Modell haftend und zum Nachteil überzeugender Wirkung darum nicht zur typischen Bedeutung gelangend, gab das Stück doch einen lebensvollen Ausschnitt der modernen großstädtischen Bohème der Literatur, mit scharfer Betonung der aus der sozialistischen Tendenz diesen „Rittern vom Geist“ zugeflossenen eigentümlichen Sittlichkeit. Lumpengesindel darf als Zeitdokument des geistigen Proletariats am Ende des Jahrhunderts nicht übersehen werden. Auch ‚Die Kinder der Exzellenz‘ gab eine gute Schilderung einer durch die konventionellen Ansprüche des Standes in allerlei Sühnisse ge-



ratenen Offiziersfamilie. Nach der Komödie zu neigte auch das Talent von Otto Erich Hartleben, dem in ‚Angèle‘, 1891, und ‚Hanna Jagert‘, 1893, der Ernst wenig, in ‚Erziehung zur Ehe‘ dagegen und in der ‚Sittlichen Forderung‘ der sarkastische Humor vorzüglich stand. Hartleben hat dann auch mit dem ernstesten Problem seinen Kompromiß gefunden, als er im ‚Rosenmontag‘ ein Stück Romantik in der Kaserne gab, das freilich übel an Theatralik streift aber breiten Erfolg fand. Vom Anfang an gleich in der größten Kulissenethik wandelte der Hamburger Otto Ernst (Schmidt): ‚Die größte Sünde‘, 1895, ‚Jugend von heute‘, 1899, worin der Philister über Nießsche sich hermacht, ‚Glachsmann als Erzieher‘, wo wieder einmal die Berechnung: das Theaterpublikum, trotz aller literarischer Aufklärung, als Idioten zu behandeln, sich mit glänzendem Tantiemenerfolg belohnt sah. Weit dezenter hielt sich in Ernst und Humor Max Dreyer, der in psychologischer Zeichnung vielversprechend mit ‚Drei‘, 1892, debutierte, dann im ‚Winterschlaf‘ der naturalistischen Zustandsschilderung einen gewissen verschleierte Reiz zu geben wußte, endlich aber im ‚Probekandidat‘, 1900, mit dem üblichen Tribut an die karikierende Satire, ein wirksames Stück auf die Szene stellte, das den zeitgemäßen Kampf um die freie Schule glücklich illustriert.

Abseits vom Wege, und im Schatten seines erfolgreichen Bruders mehr als billig verdunkelt, steht Karl Hauptmann, der zur Schlichtheit Anzengrubers zurückstrebt und gleich diesem eine reine menschliche Religiosität, an Scholle, Natur und Arbeit gebunden, als Grundlage der Weltanschauung im Drama herstellen möchte: ‚Ephraims Breite‘ bewährt sich als ein Volksstück von gesunder Innigkeit.

Zögernder und unsicherer experimentierten mit den neuen Ideen die jungen Dramatiker in Österreich. Einen vollen Erfolg, auch auf der norddeutschen Bühne, errang Arthur Schnitzler, 1895, mit ‚Liebelei‘; eines der hundert Liaison-Dramen, die der Naturalismus hervorgebracht hat — weil ihm, gerade wie dereinst den Jungdeutschen, nichts wichtiger schien, als der Sittlichkeit der freien Liebe feste Stützen in der Teilnahme der Mitwelt zu geben — das jedoch in seiner schlichten Wahrhaftigkeit und triftigen Begründung des tragischen Charakters alle jene verdächtige Propagandadichtung weit überflügelte. Die graziöse Frivolität, die Schnitzler in den Dialogen ‚Anatole‘ verriet, zeigte schon ein bemerkenswertes Stück künstlerische Kultur in der Art und Weise, wie ein tieferes sittliches Empfinden sich in schwermütiger aber ironisch abbrechender Sehnsucht äußert. Die versteckte Tragik der Verhältnis-Poesie kam in ‚Liebelei‘ nun zu sehr überzeugender Gestaltung. Neben Mussets Mimi Pin-



son und Maupassants Musotte kann auch die liebenswürdige Wienerin Christine stehen, mit ihrem Zug slawischer Sentimentalität, die das Wiener Blut zu charakteristischer Note färbt. Auch im weiteren Schaffen Schnitzlers läßt sich die Anlehnung an französische Muster, namentlich an Maupassant und die Goncourt, beobachten; so im ‚Grünen Kafadu‘, 1898, dem wertvollsten Einakter, den Schnitzler geschrieben. Sein ‚Schleier der Beatrice‘ zeigt starke bildnerische Kraft im Psychologischen und blühende Farbe in dem dargestellten Stück Kultur. Weniger glücklich war ‚Freiwild‘, 1896 aufgeführt, während die vier Einakter unter dem Gesamttitel ‚Letzte Stunden‘ wieder durch seine psychologische Gänge bestachen.

In Schnitzler hauptsächlich dokumentiert sich die Abwendung der Wiener Schule von dem grob-tendenziösen Naturalismus Zolas, der mit der konventionellen auch die künstlerische Form der Bühne zu zerschlagen drohte. Der früheste Wortführer dieser Reaktion wurde Hermann Bahr, ein immer ungemein anregender Experimentator auf beiden Gebieten; als Kritiker und als Dramatiker. In einem fast als Travestie wirkenden Schauspiel ‚Die Mutter‘, gab er sich als die Summe von Ibsen und Strindberg — aber seinen Stoff sichtlich ironisierend. Auch in den folgenden Stücken überwiegt ein artistisches Spielen mit den Stoffen, in ‚Josephine‘, einem Napoleon-Drama, in ‚Neue Menschen‘, im ‚Star‘, wo er eine Bühnenehe, im ‚Tschaperl‘, im ‚Krampus‘, wo er ein Rokokobild des alten Wien zeichnet. Diese Stücke sind alle mehr geistreich als gestaltend, und in der Behandlung der Probleme gibt Bahr statt eines Fragezeichens zum Schluß deren drei zum Überlegen auf. Seine Charaktere glossieren mehr über sich, als daß sie sich unter dem Zwang der dramatischen Situation exponierten. Einen Vorpostendramatiker möchte man ihn nennen, der das Terrain rekognosziert. Auch seine kritischen Streifzüge sind mehr geistvoll anzeigend als auf den Kern der Fragen dringend.

Die durch Schnitzler und Bahr sich ankündigende Reaktion war in Frankreich schon bedeutend vorgeschritten, als man in Berlin und München die letzten aus dem Zolaismus gezogenen Konsequenzen erst als Zukunftsprogramm verkündete. Denn so achtungsgebietend das Kunstwerk Zolas selbst als ein Positives der Zeit sich behaupten mag: die starre synthetische Formel, die sein Urheber für die Dichtung und die Kunst überhaupt aus seinem Schaffen ableitete, stieß in Frankreich weit mehr auf Widerstand als unsere deutschen Zolaisten wußten. L'aplomb de Zola en matière de critique s'explique par son inconcevable ignorance, schrieb Glaubert, ein warmer Bewunderer des Dichters der ‚Rougon-Macquart‘ schon 1878 an eine Freundin. Dem soziale Heilmittel anpreisenden Naturalismus



setzte sich zeitig ein zum Besondersten langender Individualismus widerstrebend entgegen. Freilich in sehr verschiedenen Graden von Klarheit und Gesundheit. Die entschiedenste Nuance der künstlerischen Kultur in Frankreich war von den siebziger Jahren ab durch den Impressionismus bestimmt; da jedoch in der Dichtung auf das Ideelle, auf das Substrat nicht im gleichen Maße Verzicht geleistet werden kann wie in der Malerei etwa, suchte man in der Stoffwahl solche Gegenstände hervor, an denen die Reaktionen besonders sinnfällig aufzuweisen waren. Die Lyrik, in Frankreich eigentlich hiermit zum ersten Male eine neue, eigene Note anschlagend, war mit diesem dichterischen Impressionismus vorangegangen: Baudelaire, dann Verlaine, denen in ähnlichen Linien Villiers de l'Isle-Adam und Malarmé gefolgt waren. Während Zolas Theaterstücke ‚Thérese Raquin‘, ‚Le bouton de Rose‘, ‚Les Héritiers Raboudin‘ offenbar versagten, fand Daudets ‚L'Obstacle‘, ein gegen den Vererbungswahn des Zoalismus gerichtetes Drama, Beifall, und nachdrücklich regte sich gerade auf dem Theater wieder eine ideal-poetische Richtung, die vom Naturalismus einzig die impressionistische Methode mit hinübernehmen wollte, la recherche pédantesque des sensations rares, wie Lemaitre deren hervorstechendsten Zug genannt hat. Bei Dichtern von noch nervöserer Beanlagung konnte man auch von einer folie sensationniste reden.

Das gebot möglichste Vereinfachung; man mußte sich der naturalistischen Verpflichtung entziehen, den ganzen Erscheinungskomplex, ohne Auswahl und Abstriche, wirklichkeitsgetreu nachzuahmen, an das Unwesentliche so viel Kraft zu verschwenden, daß das Wesentliche, eben der seelische Prozeß, den man in den leisesten Nuancen verlaufend aufzeigen wollte, darunter zur Undeutlichkeit erdrückt wurde. Dazu kam, daß gerade der konsequente Naturalismus oder auch Realismus, daß jede Weltbetrachtung, die die Gesamterscheinungen und wirtschaftlichen Entwicklungen ursächlich vorordnete, daß jede kollektivistische Tendenz in der Literatur und Kunst das Individuum schließlich in eine recht undankbare Position verweist. Sich so zur Nebensache, zur axiomatischen Erscheinung herabgedrückt zu sehen, dem widersprach um so heftiger der Subjektivismus, je mehr er, vermöge größerer gesunder oder nervöser Reizbarkeit, seine Empfindung als den Pulsschlag der Welt betrachtete. Der moderne Mensch mit seiner impressioniblen Seele fühlte sich gleich der Stahlspitze der metronomischen Instrumente, die auf Haarschärfe, in deutlicher Reaktion, die Vorgänge im Erdinnern und die der kosmischen Umwelt anzeigt und zu beobachten erlaubt. Die Überzeugung von der Unfreiheit des Willens sah sich, wenn sie den Weg der vernunftgemäßen Verknüpfung der Dinge zur Erklärung