



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

IV. Naturalismus und Impressionismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99461)



174. Kopf einer illegalen Zeitschrift der Sozialdemokraten

IV. NATURALISMUS UND IMPRESSIONISMUS

1. Frühnaturalismus

Der Naturalismus warf der bestehenden Dichtung vor, daß sie jedes Verhältnis zu dem eigentlichen Wesen des Zeitalters aufgegeben habe. Die Lieblingsschriftsteller des Publikums nach 1870 hatten wirklich noch immer die Bedeutung der jungen Sozialdemokratie nicht erfaßt, obwohl die Entwicklung der gesellschaftlichen Zustände es gefordert hätte. Die Naturalisten bekannten sich zu Karl Marx. Ihre Gegner meinten ihnen das Wasser abzugraben, indem sie sie Sozialdemokraten schalteten. In den siebziger Jahren eröffnete Bismarck den Kampf gegen die Sozialdemokratie. Das Ergebnis war zunächst eine innerliche, dann eine äußere Stärkung der Angegriffenen. Man hatte sie zu Märtyrern gemacht; sie gewannen die werbende Kraft von Verfolgten. Mehr Idealismus schien sich in ihnen auszuleben als in ihren Gegnern, die sich mit Unrecht noch als Idealisten fühlten und aufspielten. So war der Boden vorbereitet, auf dem eine sozialdemokratisch fühlende Kampfdichtung wachsen konnte.

Die Marxisten verbargen ihren Materialismus nicht unter idealistischer Hülle. Dies Versteckspiel trieben mit Vorliebe die Lieblingsdichter des Publikums. Die Naturalisten, die von der Sozialdemokratie herkamen, wollten vollends mit dem Materialismus bis ins letzte ernstmachen. Gemeinsam mit den Sozialdemokraten kündigte der Naturalismus den Bürgern Krieg an. Er kehrte sich folgerichtig auch gegen die bürgerliche Dichtung des großen Realismus. Doch sie war niemals mit dem Bürger durch Dick und Dünn gegangen, hatte gegen bürgerliche Engherzigkeit viel eingewendet. Raabe bezeugt das wie Heibel. Der Naturalismus vermochte solche Verneinung des Bürgers nur zu steigern. Er selbst blieb dabei notwendigerweise dem Bürgertum nahe; denn aus dem Bürgertum stammten seine Vertreter. Gleiches gilt noch auf lange Zeit hinaus vom Kampf deutscher Dichter gegen die Bourgeoisie. Auch die Expressionisten bekriegen den Bürger und können doch selbst den Rest Bürgertum, der in ihnen ist, nicht aus sich ausscheiden.

Dem vierten Stand sollte in der Dichtung endlich sein Recht werden. Die wenigen, die bis dahin Gleiches erstrebt hatten, waren Schriftsteller aus dem Bürgertum, Heine, auch Freiligrath und Prutz, selbst Herwegh. Der Naturalist konnte sich nicht anders verhalten als sie, mußte seine bürgerlichen Voraussetzungen überwinden, um sich in die Seele des Arbeiters einzufühlen. Ausnahmen sind selten, Max Kretzer zählt zu ihnen. Karl Henckell schürte in sich den Groll gegen den Kapitalismus und kam als Mensch aus dessen Bezirk doch nicht heraus. Gerhart Hauptmann hatte, wenn er in den „Webern“ oder in „Hannele“ das Schicksal der Unterdrückten vorführte, nur seine mitleidvoll teilnehmende Seelenanlage auszuspielen. Von der neuen Stellung der Frau ist im Naturalismus viel die Rede. Ferdinand August Bebels Buch „Die

Frau und der Sozialismus“ von 1883 kam den jungen Dichtern zu Hilfe. Dennoch blieben im Vordergrund die Bildungsfragen der bürgerlichen Frau und ihr geistiger Wettbewerb mit dem Mann; von der Arbeiterin war wenig zu hören, weit mehr von der Dirne.

Der Zeit wollte der Naturalismus gerechter werden als die bestehende Dichtung. Letzte Folgerungen aus dem Materialismus hatte schon Wilhelm Jordan gezogen, im Bewußtsein, der Mensch müsse anders werden, wenn er nicht zu einem unversöhnlichen Widerstreit mit dem Zug der Zeit kommen sollte. Der Ruf nach einer neuen Sittlichkeit war die nächste Folge, ihn ließen die Naturalisten ertönen. Sie waren sich bewußt, viel aufgeben zu müssen, was der Vergangenheit für groß und bedeutungsvoll gegolten hatte. Sie übersahen, daß auf dem Boden des Materialismus wertende Sittlichkeit nicht gedeihen konnte. Erst zu Beginn der neunziger Jahre trug des Philosophen Georg Simmel „Einleitung in die Moralkwissenschaft“ wie eine Entdeckung den Nachweis vor, daß vom Standpunkt der Zeit sittliches Werten überholt war, daß die Wissenschaft, so wie sie damals sich verhielt, nur noch die Seelentatsachen beobachten und ordnen, nicht aber beurteilen könne, die mit der Willensbetätigung des Menschen zusammenhängen. Nietzsche freilich war kühn genug, im Sinn einer Weltauffassung, die dem Materialismus nahe verwandt ist, und mit dessen ungebrochener Diesseitigkeit neue sittliche Werte bestimmen zu wollen; selbstverständlich widersprach das Zug für Zug den Überzeugungen des Christentums und der Philosophen, die wie Kant der christlichen Lehre eine neue Unterlage und eine schärfer umrissene Gestalt zu geben versuchten. Nietzsches stärkster und meistbeachteter Vorstoß, das Buch „Also sprach Zarathustra“, erschien 1883 im rechten Augenblick für den sich anbahnenden Naturalismus. Doch gerade „Zarathustra“ rückte merklich ab von der Sozialdemokratie, er verwarf überdies die christliche Mitleidlehre, die doch am wirksamsten der naturalistischen Jugend aus bürgerlicher Schicht das trübe Los des Arbeiters nachfühlbar machen konnte. Es war nicht leicht, zugleich Nietzsche zu verehren und für den Arbeiter gegen den Kapitalismus zu kämpfen. Abermals konnte nur ein schrankenloser Idealismus, der mutig eine neue Welt aufbauen wollte, den Bruch übersehen, der durch den Gegensatz Nietzsches zur Sozialdemokratie sich in diesem neuen Weltbild ergab. Wer schopenhauerisch von Mitleid derart erfüllt war wie Gerhart Hauptmann, blieb dem Standpunkt Nietzsches von Anfang an fern, konnte ihn nur zeitweilig zu seinem eigenen machen, mußte durch solche Unfolgerichtigkeit in seine eigenen Schöpfungen Widersprechendes hineinragen. In Hauptmanns Frühzeit stehen neben den „Webern“ und neben „Hannele“ die „Einsamen Menschen“, die das Recht eines Auserlesenen fühlbar machen. Je mehr Hauptmann in Heines Sinn zum Vorkämpfer des „Hellenismus“ wurde, desto mehr ging er ins Lager Nietzsches über; denkt

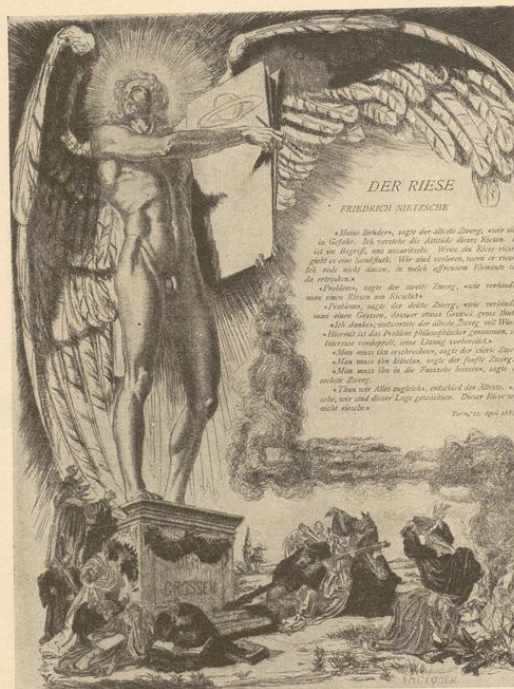
Walzel, Deutsche Dichtung II.

— Aus Berlin. —



„Nun mein Kind, drückt Dich denn Dein Korb nicht sehr?
Sozialdemokratie: „O nein — wie Sie sehen, bin ich groß
und stark dabei geworden.“

175. Karikatur auf das Sozialistengesetz.
Kladderadatsch 1884



176. Radierung von E. M. Geyger zu dem Märchen von Nietzsche „Der Riese“. (Aus der Zeitschrift „Pan“.)

kunft gestellt. Ursache war die widerspruchsvolle Unklarheit, die übersehen konnte, welche Hemmnisse der Materialismus diesen gutgemeinten Absichten entgensetzte. Solcher Idealismus mußte eines Tages am Materialismus scheitern, aber er erfüllte das Herz der naturalistischen Jugend, bis sie endlich erkannte, daß von der Weltanschauung des Augenblicks aus nur noch Verstehen und nicht sittliches Bewerten des Menschen möglich war. Das ist der Standpunkt der Wissenschaft in Simmels Werk. Die Dichtung, die Gleiches meinte, war der Impressionismus. Auf ihn zielte von Anfang an der naturalistische Mitleidsapostel Gerhart Hauptmann; er hatte nur den sozialdemokratisch gemeinten Kampf für den Unterdrückten gegen den Bedrucker aufzugeben. Eines der Kennzeichen, die vom Naturalismus den Impressionismus trennen, enthüllt sich hier. Eine neue Gesinnung setzt sich durch, gemeinsam bleibt beiden Richtungen nur der Wunsch, die Welt treu und echt wiederzugeben. Doch auch die Wiedergabe der Welt gewinnt auf dem Weg vom Naturalismus zum Impressionismus eine neue Gestalt.

Idealistisch sollte bewiesen werden, um wieviel ernster naturalistische Jugend sittliche Fragen nahm. Einen neuen Kanon der Sittlichkeit hatte sie gegen die bestehende Sitte nicht auszuspielen. Echter Sittlichkeit vermochte der junge Naturalismus nur zu erweisen, indem er offener, als es üblich war, vor aller Welt bekannte, welche Wünsche und Hoffnungen, welche Sehnsuchten, aber auch welche gefährlichen Triebe sich in ihm bargen. Fanatisch offenerzig

doch der Dichter des „Zarathustra“ nur weiter, was von Heine gegen asketische Weltflucht ausgespielt worden war.

Den ganzen Idealismus, mit dem die naturalistische Jugend auf dem Boden des Materialismus ein neues sittliches Menschtum mit Nietzsche errichten wollte, läßt noch Cäsar Flaischens Roman „Jost Seyfried“ von 1904 ahnen. Dies Bekenntnisbuch, in dem sich Flaischens eigene Erlebnisse spiegeln, blickt zurück in die Frühzeit des Naturalismus und kennzeichnet dessen Überzeugung, der schöne Selbstbetrug, mit dem, gestützt auf die Wissenschaft der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der Mensch sich ins Dasein gestellt hatte, sei zusammengebrochen. Der Rationalismus der Zeit habe solchen Betrug unmöglich gemacht. Der Rationalismus sei nun weiterzuführen und zu klären, damit Menschen erstünden, die in einer gebrochenen Welt noch aufrecht bleiben könnten. Auch bei Flaischen wird mehr verneint als bejaht, mehr gegen die Vergangenheit ausgespielt als zielgewiß in den Dienst der Zu-



177. Der Sieger.
Titelholzschnitt von Peter
Behrens zu Flaischens Roman
„Jost Seyfried“

verriet er seine eigenen Schwächen und meinte, schon durch solche rückhaltlose Beichte den anderen überlegen zu sein, die ein verhüllendes Mäntelchen umzulegen gewohnt waren. Die Lyrik im frühen Naturalismus ist von solchem Bewußtsein erfüllt. Die Dichter klagten sich selbst scharf an. Sie wissen, daß ihre Herzen nach Gold und Dirnen schreien. Von der Dirne hatte auch Grisebach gesungen; doch verschieden von der genießerischen Gebärde des Weltmanns, die ihm geläufig ist, bleibt naturalistische Inbrunst, die an schwellender Dirnenbrust an die Venus ein Gebet stammelt. Keiner entschleierte sich damals



178. Cäsar Flaischlen.
Zeichnung von G. L. Meyn.
(Nach E. Roth, Erinnerungen an
C. Flaischlen.)

so gern wie der früh dahingegangene Hermann Conradi, einer aus der Sippe Grabbes; ihn verwarf die Gegenpartei am entschiedensten. Als 1911 seine Werke gesammelt hervortraten, überraschte die Verwandtschaft mit dem beginnenden Expressionismus. Hat indes nicht der Frühnaturalismus viel vom Expressionismus vorweggenommen? Nicht gegen den Frühnaturalismus, sondern gegen den Impressionismus richtete sich das Kunstwollen nach 1910. Es stützte sich freilich auf eine ganz andere Weltanschauung, doch das sittliche Bedürfnis, das im Frühnaturalismus bestand, um dann rasch zu verschwinden, lebte im Expressionismus auf fruchtbarem Boden wieder auf. Nicht etwa bloß der Kampf gegen das unmittelbar Vorhergehende, auch der gegen den Kapitalismus und für dessen Opfer verbindet beide. Endlich scheut der Expressionist so wenig wie der Frühnaturalist vor dem Häßlichen zurück. Wird nicht auch Dostojewski ganz so um 1885 wie um 1910 von der vorwärtsdrängenden Jugend zum Führer erhoben?

Dichtung des Auslands bedeutet für den Naturalismus etwas Außerordentliches. Man ist überzeugt, das Ausland habe deutsche Dichtung weit übertroffen, man möchte es übernehmen, indem man es nachbildet. Solcher Glaube dient der herrschenden Lust am Verneinen. Wirklich hatten die Lieblingsdichter des Publikums schweren Stand neben den Russen, neben Zola und Ibsen. Einwände genug wurden gegen die Kunst dieser Ausländer erhoben; beschuldigt wurde sie, daß sie alles aufbeuge, was von dem deutschen Klassizismus zum Gesetz gemacht worden war. Schwerer noch verdachte man ihr, daß sie die gesellschaftlichen Zustände umstürzen wolle. Ibsens „Nora“, womöglich mit einem versöhnenden Schluß, schien noch ertragbar. Seine späteren Gesellschaftsdramen trafen noch am Ende der achtziger Jahre in Deutschland auf einen Widerstand, der hartnäckiger war als alles, was in Ibsens Heimat gegen ihn aufgeboten worden war. Man wollte und konnte diese Stücke nicht verstehen. Die lange Romanreihe von Zolas „Rougon-Macquart“ wurde Band für Band mit Zagen gelesen und mit Schauder wieder aus der Hand gelegt. Die naturalistische junge Mannschaft indes traf in diesen Dichtungen des Auslands auf ihr eigenes Lebensgefühl oder meinte es

mindestens wieder anzutreffen. Gesellschaftliches Mitleid trug die Erzählungen Dostojewskis, das Häßliche waltete in ihnen ebenso ungescheut wie in Zolas Romanen. Auf Zola durfte sich berufen, wer das Geschlechtliche ohne Bedenken in den Mittelpunkt seines Dichtens setzte. Zolas Wunsch, das Leben in seinem ganzen Umfang künstlerisch wiederzugeben, schien sich durch diese Neigung am unmittelbarsten zu betätigen.

Der Begriff Naturalismus, wie er jetzt gefaßt wurde, stammt aus Frankreich, aus Zolas Umwelt. Zola hat das Wesen dieses Kunstbegriffs als erster scharf umrissen. Sein Buch „Le roman expérimental“ tut das schon 1880. Die Wahl des Worts Naturalismus ist auch bedingt durch die naturwissenschaftlichen Neigungen der Zeit. Am nächsten lag die Deutung, naturalistisch sei eine Kunst, die der Natur möglichst nahe bleibe; besser hätte es heißen: dem Leben. Genaue Abbildung des Lebens ist damals in deutscher Dichtung schon längst üblich, sie konnte nur noch folgerichtiger durchgeführt werden. So meinte es Ibsen, wenn er eines Tages das Ende des Versdramas verfocht und den altgebräuchlichen Konventionen der Bühne, voran dem Monolog, kein Unterkommen mehr gewähren wollte. Das war zugleich Rationalismus, wie er sich schon in Gottscheds Kampf gegen die Oper früh ankündigt. Die Bühne war solchen naturalistischen Absichten besonders günstig, auf ihr haben sie sich auch am unmittelbarsten ausgelebt. Naturnähe auch in Epos und Lyrik durchzuführen, stellten sich ganz andere Aufgaben. Oder sollte durchaus verfochten werden, daß Tolstoi oder Dostojewski oder Zola dem Leben noch näher kämen als etwa Jeremias Gotthelf? Sie beziehen nur einen größeren Teil des Lebens in ihre Dichtungen ein als er, spiegeln Gebiete des Lebens ab, die er und seine deutschen Nachfolger von der Art Ludwigs noch nicht betreten hatten. Wenn Zola versuchte, den Begriff der naturalistischen Erzählung genauer zu bestimmen, war es richtig, nicht bei der Frage größerer oder geringerer Naturnähe stehenzubleiben. Ebenso richtig erkannte er, daß nur wissenschaftliche Forschung das Leben ganz genau beobachten könne. Wissenschaftlicher war ja schon im Realismus das Verfahren der Dichter geworden; Wissenschaft aber gewinnt für Zola noch einen ganz besonderen Sinn. Er steht mit Bewußtsein auf dem Boden positivistischer Naturforschung und stellt ihre Mittel in den Dienst der Dichtung. Sie reichte ihm vor allem zwei Begriffe: Vererbung und Milieu. Positivistische Naturforschung möchte Gesetze erkennen, die zwanghaft das Leben bestimmen. Freiheit im Sinne Kants wird dem Menschen genommen, er kann nur so handeln, wie das Gesetz der Vererbung und des Milieus es bedingen. Die Blutmischung, die er seinen Vorfahren dankt, bestimmt sein Verhalten; ihre Wirkung kann nur eingeschränkt werden durch die andere Wirkung, die von der Umwelt auf den Menschen ausgeübt wird. Zola führte diese Ansicht in der Geschichte der Familie Rougon-Macquart derart genau durch, daß jedes Familienglied in seinem ganzen Wesen bestimmt ist durch die Eigenheiten seiner Vorfahren und zugleich durch das Günstige oder Ungünstige seiner Umwelt. Je nach dem Prozentsatz der Blutmischung und je nach der Artung der Umwelt kann auch in diesem Umkreis der einzelne zum Verbrecher oder zum Heiligen werden. Aus solchen Voraussetzungen Erzählungen aufbauen, heißt der schöpferischen Phantasie alles Recht nehmen. Zola verwirft ausdrücklich die „imagination“. Er meint, der Roman-dichter habe bloß mit wissenschaftlicher Exaktheit die Züge eines Milieus aufzunehmen; dann werde sich der Inhalt der Erzählung von selbst ergeben. Materialistischer konnte die Lehre vom Dichten nicht gefaßt werden; materialistisch sind bei Zola ihre Voraussetzungen, materialistisch ist ihre Methode. Ein guter Teil seiner Romane ist tatsächlich mit diesen Mitteln zustande gekommen. Doch trotz allem spielte dem Südfrenzen Zola seine gesichtsfrohe Phantasie den Streich, unversehens alle materialistische Dichtungslehre über den Haufen zu werfen und gigantische Visionen in die wissenschaftlich beobachtete Welt seiner Romane hineinzuversetzen. Noch von anderer Seite war Zola der Entsagung nicht gewachsen, die seinem Dichten sein Programm vorschrieb. Auch er ist eine sittlich stark betonte Persönlichkeit, sein Verhalten im Dreyfus-Handel bestätigte das vor aller Welt. Er kann nur für den einen und gegen den andern sich entscheiden, er ist erfüllt von froher Hoffnung auf eine bessere Zukunft, die aus dem Positivismus heraus geboren werden soll, er ist beseelt von echt französischer Freude am Vernünftigen, am Fortschritt, am Zweckmäßigen. All das überschreitet die Grenzen wissenschaftlichen Beobachtens.

Der deutsche Naturalismus war weit davon entfernt, Zolas Absichten in vollem Ausmaß zu erfüllen. Er holte aus Zola nur, was ihm selber taugte: die Erweiterung des ästhetischen Gebiets, die Hinzunahme des Häßlichen und Häßlichsten, die Betonung des Geschlechtlichen, das sittliche Bekennen, das zuversichtliche Hoffen auf eine bessere Zukunft. Die künstlerischen Griffe Zolas blieben dem Frühnaturalismus zum großen Teile fremd. Als man endlich daran-

ging, das Wesen naturalistischer Form auch auf deutschem Boden genau zu umschreiben, geschah es schon in Widerspruch zu Zola. Arno Holz bot in dem Programm des „konsequenten“ Naturalismus Bestimmungen, die grundsätzlich von Zola abweichen.

Der Frühnaturalismus stand vor der Entscheidung, ob er das Weltbild der Dichter des Auslands zu seinem eigenen machen oder in ihrem Sinne eine strengnaturalistische Form durchführen solle. Er entschied sich anfangs für das erste. Durch Arno Holz und Johannes Schlaf kam auch das zweite zur Geltung; damit war eine neue Bahn eröffnet, die über den Frühnaturalismus hinausführte. Es ging auf eine Kunst los, der das Abspiegeln der Welt wichtiger war als die sittlichen, auch die gesellschaftlichen Absichten des Frühnaturalismus. Armeleutmalerei blieb zunächst noch bestehen. Der Impressionismus gab sie bald ganz auf. Auf deutschem Boden leiten Holz und Schlaf ihn ein, indem sie gegen die Anweisungen von Zolas „roman expérimental“ den konsequenten Naturalismus vertreten.

Noch waren weite Umwege zurückzulegen. Die neue Dichtung des Auslands, auf die sich die meisten beriefen, hatte sich auch im Ausland langsam vorbereitet und nicht mit einem Schlage ihre volle Schärfe gewonnen. Wer Tolstoi und Dostojewski unerträglich fand, konnte noch an Turgenjew, wer Ibsen verwarf, an Björnson sich freuen. Schon die Erzähler und Dramatiker, die in Frankreich das zweite Kaiserreich auftreten sah, ließen dem Deutschen französische Dichtung fast wieder so überlegen erscheinen wie zur Zeit des Jungen Deutschlands, ehe die deutschen Realisten bewußt die französischen Künstlerbräuche aufgegeben hatten. Auf der deutschen Bühne gewann Pariser Sittendramatik in der Art des jüngeren Dumas breiten Raum; ihr einflußreicher Gönner war ja Laube. Etwas Grauen riefen diese Werke des Auslands immer noch in den meisten wach; man beruhigte sich, indem man sich einredete, dergleichen bedenkliche Vorgänge seien nur in Paris zu Hause, dürften mithin aus der Ferne ohne Gefahr ästhetisch genossen werden. Deutsche Erzähler und Dramatiker beneideten das Ausland um seine Erfolge, sie versuchten seine Mittel zu verwerten. So bildete sich schon vor dem Naturalismus eine Reihe von Dichtern, die in der Wahl ihrer Gegenstände und ihrer Menschen mehr oder minder geschickt mit dem siegreichen Ausland wetteiferten. Ausgesprochener Vertreter dieser Haltung war Paul Lindau, im Drama wie in der Erzählung. Er kannte Paris und dessen Literaturleben genau; gewandt verwob er in seine Werke Erfolgversprechendes von französischer Abstammung. Die deutsche Bühne war ihm dankbar. Als Erzähler erreichte er immerhin etwas so Vorwärtsweisendes wie seine Romanreihe „Berlin“ (1886–88). Da war so viel von Zola übernommen und von dessen Art, Paris abzuzeichnen, daß Spielhagen sich überholt sah; Lindaus Farben wirkten echter. Und mochte Lindau auch manches Bedenkliche, das bisher nicht eingestanden worden war, im Berliner Leben aufdecken, er verstand es gut, die Bedenken seiner Leser zu überwinden und sie durch seine Skizzen zu fesseln. Ähnlich wie er erspürte Richard Voß, wohin es die Zeit drängte. Seine Dramen erschienen manchem als rechte Erfüllung dessen, was durch Ibsen eigentlich hätte geleistet werden sollen. Sogar Adolf Wilbrandt wagte sich im Drama an Stoffe, die besten-



179. Paul Lindau und die habgierigen Reklamefliegen im Park von Baden bei Wien. Karikatur von Schliessmann aus „Wiener Luft“ 1881
(Links von Lindau die Sängerin Pauline Lucca.)



180. Deutschlands Dichter. Karikatur aus dem „Simplicissimus“ 1896
Vorn: Wedekind, Heyse; hinten: Sudermann, Fulda, Holz, Hauptmann.
Stehend: Wolzogen.

Entrüstung, die sie im breiten Leseublikum wachriefen. Manche der Beteiligten schieden gleich darauf aus. Conradi bezeichnete den Ton des Buchs am unbedingtesten; auch Arno Holz, Otto Erich Hartleben und Karl Henckell vertraten das kommende Neue. Ihre künstlerische Form indes war noch überkommenes Gut; bloß die grelle Wortwahl, das Bedürfnis, Schlimmstes offen herauszusagen, schied sie von Geibel. Holz und Hartleben fanden ihre eigenen Klänge erst später; es geschah schon im Sinne des Impressionismus.

Eine Übergangserscheinung ist auch Hermann Sudermann. Seine „Ehre“ wurde um 1890 als echt naturalistisches Schauspiel gefaßt, ebenso erging es seinen nächsten Bühnenversuchen. Schon bald nach 1900 sah sich die „Ehre“ ins Lustspielhafte hinübergespielt. Das lag auch an dem versöhnlichen Ausgang, den sich Sudermann an Stelle eines ernster tragischen Endes hatte einreden lassen (dies Zugeständnis Sudermanns beweist, wie schwer es 1890 war, ungebrochene naturalistische Tragik auf die Bühne zu bringen, aber auch, wie wenig er der Mann war, diese Aufgabe zu leisten). Sudermann bewegte sich von Anfang an gewandter auf der Bühne als die Dramatiker, von denen wirklich neue Kunst ausging. Vom echten Naturalismus trennt ihn, was ihn mit Kotzebue verbindet: das Spielen mit jüngster Gedankenwelt, dem diese Gedankenwelt nur ein Lockmittel bedeutet. Gleichfalls wie Kotzebue übernimmt er, was in echterer Kunst sich bewährt hat, und nutzt es zu unwiderstehlicher Bühnenwirkung.

falls den Franzosen verziehen wurden. Seine „Tochter des Herrn Fabrizius“ (1883) bot großen Schauspielern Gelegenheit, durch ihre Kunst dem Zuschauer das Quälende eines Stoffs aus der Verbrecherwelt erträglich zu machen. Wilbrandt war so beweglich, daß er daneben ein ernstes Gedanken-drama in Versen, den „Meister von Palmyra“ (1889), aufs Theater bringen konnte.

Übergangserscheinungen finden sich noch im Lager des Naturalismus. 1885 stellte sich eine Reihe von Lyrikern geschlossen als „Moderne Dichtercharaktere“ vor. In dieser ersten Sammlung naturalistischer Dichtung gesellen sich Persönlichkeiten zueinander, die in Wirklichkeit nur durch die Abneigung gegen das Bestehende verbunden waren und glücklich, endlich sich in die Weite vernehmlich zu machen. Sie alle trumpten möglichst kräftig auf, unbekümmert um die



181. Hermann Sudermann.
Lithographie von H. Fechner

Hauptmann ist in seinen Anfängen wirklich Vertreter des echt naturalistischen Dramas. „Vor Sonnenaufgang“, „Die Weber“ und „Hannele“ lassen erkennen, wie es gemeint und wie es beschaffen war, von der Seite des sittlichen Ziels wie von der des künstlerischen Formens. Rasch ging er zu Gestaltungen weiter, die den Ansprüchen des Naturalismus nicht nachkamen. Er wechselte fortan den Stil seines Ausdrucks. Schon war er den strengen Ansprüchen des Naturalismus an Lebenstreue längst ausgewichen, als er im „Fuhrmann Henschel“ (1898) wieder ganz



182. Gerhart Hauptmann.
Gemälde von H. Fechner

ihm gerecht zu werden schien. Dennoch steht die Tragödie des schwermütigen Fuhrherrn auf ganz anderem Boden als die ersten, reinnaturalistischen Stücke Hauptmanns. Von der naturalistischen Absicht, die Gesellschaft gerechter zu ordnen, bleibt im „Fuhrmann Henschel“ nichts mehr bestehen; er ist ein impressionistisches Werk und setzt damit nur fort, was seit der „Versunkenen Glocke“, vielleicht sogar schon seit den „Einsamen Menschen“ in Hauptmanns Schaffen sich entwickelt.

Gibt es überhaupt Romane, die das Wesen des deutschen Naturalismus so genau kennzeichnen wie die ersten Stücke Hauptmanns? Ist alle Erzählung, die naturalistisch sein wollte, in Wirklichkeit nur Übergangserscheinung? Der Impressionismus setzte sich im deutschen Roman sehr schnell durch und ließ naturalistischem Erzählen wenig Spielraum. Schon die Romane Max Kretzers nehmen nur den einen oder den anderen naturalistischen Zug auf, Stoffliches und Gesinnung eher als irgendeinen Griff von Zolas Erzählkunst. Die Mehrzahl der Romane, die damals nach dem Vorbild Zolas oder der Russen deutsche Erzählungskunst neubegründen wollten, trieb tatsächlich Selbstdarstellung, auch Selbstenthüllung, endlich Selbstrechtfertigung. Die Leser sollten erfahren, wie geistig bewegt die Jugend war, auch wo sie irrte und dies Irren zugestand. Erzählt wurde, was man erlebt, wie man gekämpft, wie man Großes geplant hatte.

Dem Erforscher der Kulturgeschichte vom Ende des 19. Jahrhunderts sind all diese Romane unentbehrliche Zeugnisse. Nur wer sie ausschöpft, kann in vollem Ausmaß ein Bild des jungen Menschen von damals gewinnen. Stand vielleicht der Wunsch, solch rechtfertigende Zeugnisse für künftige Forschung bereitzustellen, im Hintergrund? Die Literaturwissenschaft hatte an Bedeutung gewonnen. Ihr höchstes Ziel war, das Werden aller Dichtung derart zu verdeutlichen, wie Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ seine menschliche und künstlerische Entwicklung aufgezeigt hatte. Die Jugend wußte das. Wollte sie ihrerseits im Roman diese Aufgabe erleichtern und zugleich das Urteil vorausbestimmen, das einst über sie gefällt werden sollte?



183. Dekorationsentwurf zu Hauptmanns „Hanneles Himmelfahrt“ von Eugen Quaglio.
Berlin 1893. München, Theatermuseum

2. Konsequenter Naturalismus und Impressionismus

Im Gegensatz zu den Romanen vom Leben ihrer Dichter gelangten erst Holz und Schlaf zu einem neuen Erzählerstil. In ihm tat der deutsche Impressionismus seinen ersten Schritt. Dem konsequenten Naturalismus wurde zur Hauptaufgabe genaueste Wiedergabe des Lebens. Er verwarf, was von Zola an naturwissenschaftlichen Begriffen herangeholt worden war, er vermißte auch an Zolas Werk die Erfassung der kleinen und kleinsten Züge des Lebens. Holz neigte immer dazu, bis ins letzte vorzuschreiten und seine Forderungen zu überspannen. So gab er Musterstücke, die sich an die äußerste Grenze wagten. Dergleichen Arbeit kann dem Künstler viel bedeuten, weil sie ihm etwas wie einen Maßstab in die Hand legt. Er bleibt aber lieber an einer Stelle stehen, die von der äußersten Grenze noch etwas entfernt ist, weil er weiß, daß das Menschliche dann reiner herauskommt. Die Erzählungen von Holz und Schlaf, die wie „Papa Hamlet“ (1889) das Wesen konsequent naturalistischen Berichts in seiner Vollendung kennzeichnen möchten, besitzen nur den Wert von Experimenten; so vergrößert, aber verzerrt auch das Mikroskop. Neben allem, was längst und am stärksten durch den Naturalismus für immer genauere Wiedergabe des Lebens getan worden war, erscheint die Forderung des konsequenten Naturalismus, einen Stiefelabsatz so andächtig zu beschauen, wie bis dahin nur Wichtigeres und Wesentlicheres beschaut worden war, fast wie ein schlechter Scherz. Das schäbige Gemach, in dem mit Frau und Kind der verkommene Darsteller des

Hamlet lebt, im nächtlich flackernden Licht einer Ölfunzel sorglich abzuzeichnen, galt als geglättete Erfüllung solcher Absichten. Dergleichen war wirklich noch nicht geleistet worden, doch der Nachwelt schien diese Aufgabe nicht entscheidend wichtig. Hätte hinter dem konsequenten Naturalismus nicht noch anderes und Bedeutsameres gesteckt, er käme kaum noch in Betracht. Nur soweit in ihm das Wesen impressionistischer Kunst sich andeutet, behält er Wert. Ist dieser eigentliche Sinn des konsequenten Naturalismus seinen Stiftern überhaupt aufgegangen? Sie überließen es andern und vor allem dem Österreicher Hermann Bahr, zu erkennen und zu sagen, warum die Zeit nicht beim Naturalismus stehenbleiben konnte, sondern im Sinn des Fortschritts ihres Weltbilds notwendig zu einer Kunst sich wenden mußte, die in ihrem Kern impressionistisch war.

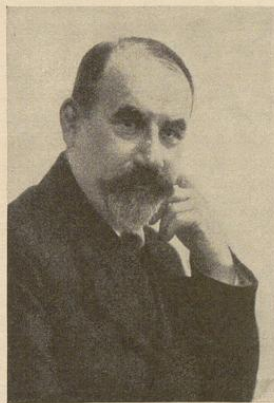
Das Wesen des konsequenten Naturalismus soll der eine knappe Satz ausdrücken: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein, sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“ Später hat Holz diese begriffliche Bestimmung noch geändert und gekürzt. Liegt das Neue, das sie bieten soll, nur in dem unausgesprochenen Verzicht auf alles, was im Bereich der Kunst über die Grenzen des Gestaltens ins Weltanschauliche hinausgeht? Meint Holz etwa gar nur, daß künstlerisches Schaffen ausschließlich im Technischen sich zu betätigen habe? Die Fragen des Gesellschaftslebens, die dem jungen deutschen Naturalismus alles bedeuteten, waren sicherlich für Holz kein unentbehrlicher Bestandteil von Dichtung. So meinte es auch der Impressionismus. Auch ihm war es vor allem um eine Erneuerung der Technik zu tun. Innerhalb der bildenden Kunst hatte er in Frankreich seine ersten Programme aufgestellt; auch für sie waren die neuen Mittel der Reproduktion das Wichtigste, die Inhalte daneben fast gleichgültig. Holz hatte vor allem die Dichtung im Auge. Wie er sich die Erneuerung der Kunstmittel des Dichters dachte, bezeugte er selbst, indem er eine Erneuerung des Sprachbluts forderte. Ganz impressionistisch erblickte er das bedenklichste Hindernis in der Schwierigkeit, Konvention zu überwinden, den altgewohnten überkommenen Ausdruck aufzugeben. Sehen sollte die Kunst lernen, wie der Impressionismus es verlangte, sehen, ohne sich den Blick durch übliche Wiedergabe des Lebens be-

einträchtigen zu lassen. Der Impressionismus der französischen bildenden Künstler erhob gegen fast alle Kunst den Vorwurf, sie habe solch unmittelbares Sehen nicht gewagt, sich nicht rückhaltlos den Eindrücken hingegen, sondern bloß die Vorstellungen verwertet, die seit Jahrtausenden den Menschen zur Gewohnheit geworden waren.

Richtiges verband sich mit Falschem in dieser Ansicht. Der bildende Künstler kann sich dauernd an das Modell halten oder aus dem Schatz der Vorstellungen schöpfen, den er sich erworben hat, der ihm von Kindheit an auch durch andere nahegebracht worden ist. Eindruck und Vorstellung



184. Arno Holz.
Zeichnung



185. Johannes Schlaf.
Photographie



186. Hermann Bahr.
Radierung von Emil Orlik

erscheinen zunächst wie gleichberechtigte Quellen der Kunst. Die Kunstlehre neigte allerdings längst dazu, den höher zu schätzen, der vom Modell sich unabhängig zu machen verstand. Auch Goethes Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil“ bezeichnet Arbeit nach dem Modell als Tiefstufe künstlerischen Schaffens. Jeder Naturalismus vertritt notwendigerweise einen entgegengesetzten Standpunkt. Er behält recht, soweit auch Goethe Einwände gegen künstlerisches Gestalten erhebt, das sich um das Modell nicht länger kümmert und ein für allemal eine bestimmte „Manier“ der Wiedergabe des Lebens sich zu-rechtgelegt hat. Goethe kennt indes noch eine dritte, höchste Stufe, den Stil. Dieser Begriff Goethes ist in einer Weltanschauung begründet, die mit dem Materialismus nicht vereinbar ist. So schied der Naturalismus die dritte Kunststufe Goethes von vornherein aus. In Goethes Sprache hieße, was vom Impressionismus vertreten wird: Es sei nötig, die Fesseln der „Manier“ abzustreifen und durch „einfache Nachahmung der Natur“ dem Leben wieder näherzukommen. So weit ist der Impressionismus tatsächlich ein berechtigter Kampf gegen eingewurzelte Sehmanier. Ihre Voraussetzung ist für ihn Bequemlichkeit, die nicht aus eigener Kraft zu sehen sich müht, sondern Eiligesbeschautes in den überkommenen Schatz der Vorstellungen einordnet, also jede Erscheinung, deren sie gewahr wird, nur beachtet, soweit sie mit Längstgeläufigem verwandt ist. So macht es Landschaftsmalerei, die den Berg und den Fluß, die Bäume und die Wiese, Häuser und Tiere auf der Leinwand festhalten will und darüber vergißt, daß in der Gesamterscheinung des Landschaftsausschnitts Farben- und Lichtwirkungen stärker sich geltend machen können als jene einzelnen Dinge. Impressionistische Kunstlehre verwehrt dem Maler, wenn er ein Antlitz vor sich hat, sich die Aufgabe zu stellen, jetzt die Nase und dann den Mund, die Stirn oder das Kinn auszuführen. Sie verspürt in solchem Verfahren ein Arbeiten mit Begriffen, das von wahren Leben abrückt. Vielmehr sei die ganze Menge von Farb- und Lichtwirkungen festzuhalten, die in dem Antlitz dem Auge sich offenbare.

Ein Gegensatz im künstlerischen Ausdruck ergibt sich hier mit voller Schärfe, der in der Geschichte der Kunst schon vielfach zu beobachten war. Von Umrißkunst scheidet sich ein Malen, das die Grenzen, die zwischen den Dingen liegen, nicht stark fühlbar macht. Das geschah auch, als das Barock die Renaissance überwinden wollte. Einer umrißhaften Kunst war aber schon vorher auf alten und ältesten Stufen der Kunstentwicklung regelmäßig eine umrißlosere gefolgt, überzeugt, daß sie in echterem Sinn male. Umrißhaftes Malen steht der Rundplastik näher, umgekehrt drängt umrißlose Kunst die Plastik ins Malerische hinüber.

Impressionismus ist mithin in seinem Wesen nichts Neues. Er ist nur nie so ausdrücklich als der einzig rechte Weg der Kunst in Anspruch genommen worden wie am Ende des 19. Jahrhunderts. Indem seine Theorie diesmal sich am schärfsten ausprägte, mußte sie auf den Einwand stoßen, daß das Sehen nie frei von Vorstellungen sein könne. Von diesem Einwand ging eines Tags die neue Kunstbewegung aus, die dem Impressionismus ein Ende machte. Doch auch der Impressionismus des 19. Jahrhunderts ergab den beträchtlichen Gewinn, der sich immer wieder eingestellt hatte, als in älterer Zeit Impressionistisches sich durchsetzte: eine ungemeine Vermehrung der künstlerischen Mittel, die Fülle der Licht- und Farbabschattungen in ihrem ganzen Reichtum zu sehen und wiederzugeben. Auf dies Ziel steuerte auch Holzlos. Er berief sich nicht auf die bildende Kunst und mied dadurch Abwege, auf die manche andere gerieten. Im 19. Jahrhundert geht der Begriff des impressionistischen Gestaltens von bildender Kunst auf die Dichtung über. Es lag und liegt daher nahe, die Absichten impressionistischer Dichtung aus denen impressionistischen Malens abzuleiten. Solchem Streben tritt der große Unterschied entgegen, der zwischen der Kunst des Worts und der Kunst der Farbe besteht. Der Maler hat nur die Farbabschattung eines Eindrucks festzustellen und dann dafür zu sorgen, daß in seinem Werk die gleichen Farbabschattungen zustande kommen. Der Dichter jedoch kann nur mühsam durch Wortumschreibung das Besondere des Eindrucks bezeichnen. Das Mittel seines Ausdrucks, das Wort, ist vorstellunghaft, ist zum guten Teil begrifflich; folgern ließe sich, daß Impressionismus in der Dichtkunst überhaupt unmöglich sei. Der greifbare Unterschied, der zwischen Umrißmalerei und impressionistischer besteht,

ist in der Dichtung nicht durchzusetzen. Verwandte Unterschiede aber bestehen doch auch in der Wortkunst, gewinnen am Ende des 19. Jahrhunderts sogar eine beträchtliche Stärke. Auf die Unterschiede im Wortausdruck zielte Holz, als er eine Erneuerung des Sprachbluts forderte. Wirklich glückte sie ihm und Johannes Schlaf. Gemeinsam mit ihnen schufen die andern deutschen impressionistischen Dichter Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Reichtum der Eindrücke gerecht wurden und vor allem das Begriffliche des Wortausdrucks einschränkten. Oder sie erneuerten mindestens, was in gleichem Sinne schon auf früheren Stufen deutscher Dichtung angebahnt worden war.

Holz blieb freilich bei Andeutungen stehen, als er seinen konsequenten Naturalismus verständlich machen wollte. Auch nicht von fern berührte er die Beziehung, die zwischen Impressionismus und der gleichzeitigen Weltanschauung bestand. Hermann Bahr gewann den höheren Standpunkt, von dem aus über diese wichtigen Zusammenhänge etwas zu sagen war. Das deutsche Österreich wehrte den Naturalismus noch unbedingter ab als vor allem Berlin. Dem Lande Grillparzers und Stifters war im Naturalismus zuviel Unerbittlichkeit bei der Wiedergabe des Häßlichen enthalten; man empfand ihn hier wie Verrohung. Trotzdem fühlte Bahr sich anfangs berufen, den Naturalismus in Wien durchzusetzen. In Paris, der Stadt Zolas, hoffte er Mittel für diesen Kampf zu finden; er traf, als er hinkam, auf eine neue Kunst, die dem Naturalismus schon abgesagt hatte. Den Franzosen erschien Zola bald als zu arm an Zwischenfarben. Konnte die naturwissenschaftlich errechnete, fast schematische Seelenart seiner Menschen überhaupt wetteifern mit den Tiefblicken, die der ältere französische Roman des 19. Jahrhunderts in die Menschenseele schon getan hatte? Gegen Zola wandten sich die französischen Erzähler, die über die Seele der Menschen des ausgehenden Jahrhunderts und über deren neue Wesensart mehr zu sagen hatten. Immer noch geschah es im Sinne des Positivismus. Mit Entdeckerfreude drang man ein in Tiefen, vor denen selbst Balzac oder Stendhal haltgemacht hatten; französische Lust am Schauererregenden nahm die Decke weg von traurigsten Verfallerscheinungen, sie wurden mit Zolas Mitteln getreu abkonterfeiert, aufgetan indes die Tore zu einer Welt, die hinter der Welt Zolas lag. Man beschied sich nicht mit dem Diesseits, sondern suchte einen Weg zum Übernatürlichen, ging auf Visionen aus, erlebte im Alltag Wunderbares. Es war, als sollte die Romantik neuerstehen; doch zu weit war man von den idealistischen Voraussetzungen der Romantik abgewichen. Das Wunderbare wurde allerdings, wie einst von deutscher Romantik, nicht als äußere Tatsache, sondern als innere Erlebnisform gefaßt. Doch während dem deutschen Romantiker solche Art des Erlebens wie der rechte Weg zur Erfassung des Absoluten erschien, konnte sie einem Zeitalter, das mit dem Jenseits auch das Absolute überwunden hatte, nur wie ein fesselnder, neugierweckender Zug der Menschenseele vorkommen. In der eigenen Seele ging man diesem Zug nach. Noch immer blieb es beim Beobachten, bloßer Drang nach Wissen stand im Hintergrund, die Möglichkeit eines neuen Weltbildes kündete sich bestensfalls aus der Ferne an. Für die Romantiker hatte die Nachtseite der Naturwissenschaft einen anderen und tieferen Sinn. Das Ende des Jahrhunderts begnügte sich, seine Kenntnis von den Irrwegen der Seele zu bereichern.

Bahr brachte die Kunde von der jüngsten französischen Dichtung und von ihren Kämpfen gegen Zola nach Deutschland. „Überwindung des Naturalismus“ erstrebte er; sie glückte



187. Hugo v. Hofmannsthal.
Photographie aus dem Jahre 1900



Die Jungfrau riecht an der Lilie,
Dem duftenden Jungfrau-Symbol,
Und denkt dabei an den neuen
Symbolischen Blumenkohl.

Der Kohl hat einen tiefen
Poetisch-mystischen Sinn:
Es steckt das Liebesgeheimnis
Der Symbolisten drin.

A. M.

188. Karikatur von C. Strathmann auf den
Symbolismus. Aus „Jugend“ 1896

Positivismus berührt sich mit dem Impressionismus der Kunst nicht nur in dem Wert, den er den Eindrücken zumißt, er wendet sich auch gegen das Arbeiten mit Begriffen, will von „Dingen“ so wenig wissen wie von Kants „Ding an sich“. Nur um den Weg durch die verwirrende Überfülle der Eindrücke dem Forscher wie jedem Menschen leichter zu machen, läßt er Ausdrücke zu, die eine Reihe von Eindrücken zu einem Ganzen zusammenfassen. Die Welt löst sich ihm in ein dauernd bewegtes Werden auf, Heraklits „panta rhei“ setzt sich bis ins letzte durch. So verschwinden auch hier die Grenzen und die Umrisse. Neben der Fülle der Eindrücke bleibt nur noch ein einziges Festes: die Beziehung zwischen den Eindrücken. Es entsteht eine Wissenschaft von den Beziehungen, von den Relationen; sie vertritt Relativismus, sie nimmt auf, was seit Hegel und Feuerbach schon im Dienst des Relativismus geleistet worden war. Sie beschränkt sich wie alles, was vom Materialismus stammt, auf das Diesseits, sie kennt auf dem Gebiet der Sittlichkeit gleichfalls nur relatives Werten. Sie geriet ins Solipsistische und lieferte die Welt völlig der Subjektivität des Individuums aus, wenn sie nicht in der Relation der Eindrücke etwas Allgemeingültiges sähe. Weil sie nahe an Solipsismus herankommt, wehrt sie desto schärfer jede Gemeinschaft mit ihm

am raschesten in Österreich. Hier war es überhaupt kaum zu eigentlichen naturalistischen Dichtungen gekommen. Das Neue, das in Österreich am Ende des Jahrhunderts sich einstellte, hatte sofort einen nichtnaturalistischen Beisatz und nannte sich bald symbolistisch, bald neuromantisch. Hinter dem, was die neuen Franzosen und ihr Wiener Gefolge von Zola trennte, stand noch anderes; es scheidet zugleich Zolas Naturalismus vom Impressionismus. Gegen den naiven Glauben, der Mensch könne die Welt erfassen, wie sie ist, wendet sich schon der Ausdruck „Impressionismus“; er gesteht zu, daß nur eine einzige feste Unterlage für das Erkennen bestehe: die Eindrücke, die Empfindungen also des äußern und innern Sinns. So hatte schon einst Hume gedacht; hätte Kant, dessen erkenntnistheoretischer Drang durch Humes starke Anregung erfahren hatte, Hume nicht überholt, Humes impressionistische Weltanschauung wäre dem 19. Jahrhundert schon von Anfang an unentbehrlich gewesen. Sie setzte sich in abgeschwächter Form erst durch, als die erkenntnistheoretischen Irrtümer des Materialismus nach Berichtigung riefen. Der erkenntnistheoretische Positivismus löste die Aufgabe. Ihm ergab sich, daß Wissenschaft nur auf den Eindrücken aufgebaut werden könne, daß die Eindrücke aber auch vollkommen genügten, rechte und widerstandsfähige Erkenntnis zu schaffen. Dieser

ab. Die reifste Gestalt gewann der relativistische Positivismus durch den Naturforscher Ernst Mach.

Bahr nannte Machs Erkenntnislehre schlechthin die Philosophie des Impressionismus, doch er deutete sie gerade an entscheidender Stelle um. Er meinte, sie wolle die Subjektivität aller Erkenntnis erweisen, also dartun, daß jeder Mensch die Welt anders sehe. Weniger schwer ins Gewicht fällt dieser Fehlgriff als die Tatsache, daß er möglich, beinahe notwendig war. Er wurzelte im Wesen des Impressionismus. Auf getreue Abspiegelung der Welt war es seit dem Realismus ausgegangen; Zola hatte noch geglaubt, durch sorgsame Beobachtung die Welt erfassen zu können. Der Impressionismus stützte sich nur noch auf das Bild, das sich den Sinnen ergibt. Der Vorgang im Subjekt trat an die Stelle des Objekts. Dem Impressionisten entging nicht, wie wechselnd dieser Vorgang sich gestaltete, nicht nur innerhalb eines größeren Kreises von Menschen, auch je nach Zeit und Stimmung in dem einzelnen Beschauer. Mach erblickte auch in solchem Wechsel etwas Errechnbares und zweifelte deshalb nicht, daß die Fehlerquellen, die in den einzelnen Beobachtungen sich ergeben mochten, ausgeschaltet und feste objektive Ergebnisse erreicht werden könnten. Wie sonst oft übersah der Künstler, noch wenn er zugleich, wie Bahr, Kritiker war, den Kernpunkt einer Weltanschauung, die er nach ihrem vollen Umfang zu vertreten meinte. So wurde im Impressionismus aus einer Objektivität, die gleichzeitig von der Wissenschaft verfochten wurde, unverhüllte Subjektivität.

Solche Subjektivität ist ein greifbares Kennzeichen des Impressionismus. Es hieße ihn ganz mißverstehen, wenn sie übersehen würde. Der Vergleich des Impressionisten mit einer photographischen Platte ist schief genug. Soll er aber einmal gelten, so wäre den Impressionisten nachzusagen, daß ihnen vor allem der Unterschied der Platten wichtig war, das Besondere der einzelnen Platte, das Wechselnde der Aufnahmen, das sich deshalb ergab. Was hier in Frage steht, gewinnt noch schärfere Umrisse, sobald dem Impressionismus eine Weltanschauung entgegengestellt wird, die auf das Wesen der Dinge wie der Welt ausgeht. Von solcher Weltanschauung wandte sich der Impressionismus ab. Er gibt nicht zu, daß in irgendeiner Erscheinung etwas Dauerndes bestehe; alles fließt für ihn, auch das Ich des Menschen. Dies eine Mal konnte Bahr mit Mach völlig übereinstimmen, indem er das Ich unrettbar nannte.

Ein ewig wechselndes Ich bildete ja für den Impressionisten die immer wieder anders arbeitende photographische Platte. Weil es als Träger der Eindrücke von entscheidender Bedeutung war, ergab sich notwendig die Aufgabe, es bis in seine kleinsten Abschattungen zu ergründen. Nun wurde, was dem Spiel der Seele zu lauschen strebte, nur noch bedeutungsvoller. Alle Kunst, vor allem die Porträtkunst, dann aber die Dichtung, erblickte ihr höchstes Ziel in der Psychologie. In Bahrs nächster Nähe und von ihm stets als rechter Führer in die Zukunft begrüßt, drang Hofmannsthal tiefer und tiefer in unerforschte Seelenstimmungen ein. Sie waren um so mehr noch zu erfassen, weil Hofmannsthal nicht, wie die um ihn, gewillt war, beim Einfachen und Schlichten stehen zu bleiben, sondern zum vielfältig Zusammengesetzten, Ungewöhnlichen vorzuschreiten. Es ging mit neuer Kraft ins Bereich der krankhaften, nervösen Verfallmenschen. Willkommen war, was Nietzsche zugunsten der Dekadenz gesagt hatte. Wiederum galt der Verfallmensch nicht bloß als der Fesselndere, auch als der Wertvollere, neben ihm Gesundheit von Körper und Seele wie ein Zeugnis für Unkultur.

Im Kreise Stefan Georges traf Hofmannsthal auf verwandtes Lebensgefühl; er konnte in seinen Anfängen sich als nächster Nachbar Georges fühlen. George hatte immer nur ganz wenige zu nennen, in denen er sein Wesen bestätigt sah, und die ihm deshalb wertvoll erschienen. Nietzsche zählt zu diesen wenigen. Weit hinaus über das Gemeinsame, das beiden aus der



189. Stefan Georges „Maximin“. Titel

rer Dichtung. Ihm war alles nur Mittel künstlerischer Erregung. Seien auch die Freiesten der Freien nicht ohne den sittlichen Deckmantel ausgekommen, für ihn habe er allen Wert verloren (als Einzelbeispiel erschien der Begriff von Schuld). Eng umgrenzt war damit das Gebiet seines Dichtens. „Wir wollen keine erfingung von geschichten sondern wiedergabe von stimmung keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern eindruck“, so hieß es zur Zeit von Georges Anfängen. Der Satz steht im zweiten Band der „Blätter für die Kunst“.

Stimmung, Darstellung (im Gegensatz zu Betrachtung) und besonders Eindruck: all das ist dem Impressionismus gleichfalls heilig. Und wie im Bejahenden, so ist auch im Verneinenden, vor allem in der Abkehr von Weltanschauungsdichtung der frühe George einstimmig mit dem Impressionismus. Aber doch nur der Dichter. Er fand früh eine, wenn auch kleine Schar, die sich seiner Dichtung reif fühlte; aber auch sie verlangte nach Belehrung durch den Meister, und sowenig er Wert darauf legte, in weite Kreise zu dringen, er sah sich doch gezwungen, zu verraten, wie er war und was er suchte. Der Dichtung mutete er dies Bekennen zunächst nicht zu, dafür fand es Unterkommen am Eingang der einzelnen Bände der „Blätter für die Kunst“; in ungebundener Rede wurde da gesagt, was er wollte und was er nicht wollte, auch sein Verhältnis zu älterer wie neuerer Dichtung gekennzeichnet. Stimmt er im Grundsatz mit dem Impressionismus überein, so bezeugen die geringe Achtung, auf die bei ihm manche Dichtung der Impressionisten zu rechnen hatte, Worte wie: „Man verwechselt heute kunst (literatur) mit berichterstattung (reportage) zu welcher letzter gattung die meisten unserer erzählungen (sogen. romane) gehören. Ein gewisser zeitgeschichtlicher wert bleibt ihnen immerhin obgleich er nicht dem der tagesblätter richtverhandlungen behördlichen zählungen u. ä. gleichkommt.“

Viel später nahm auch Georges Lyrik solchen Kampftönen auf, solche verachtungsvolle Gebärden gegen die Mitwelt. Fortan bis in jüngste Zeit war Weltanschauung für George nicht mehr verschwiegene Voraussetzung, auch Gegenstand seines Dichtens. Begonnen hatte er mit einer starken Betonung des Alleinwerts künstlerischer Gestaltung: „Was in der malerei wirkt ist verteilung linie und farbe, in der dichtung: auswahl maß und klang.“ War das nicht der Formalismus des „l'art pour l'art“? Dennoch ist von früh auf ein Lebensziel in Georges Lyrik erkennbar. Er will nicht bloß in der Dichtung, auch im Leben Schönheit durchsetzen, er enthüllt sich als ästhetischer Erzieher, er vertritt ästhetische Sittlichkeit. Deutscher Abneigung gegen alle Form, in Kunst wie in Leben, tritt Verklärung der schönen Gebärden entgegen. Ähnlich meinte es auch Nietzsche. Mit weit mehr Erfolg als Nietzsche erzog George die Jugend, die sich ihm anschloß. Was seine Gedichte mit Willen nicht leisten wollten, glückte ihm im Leben. Erfolgreich durfte er eines Tages sagen, daß durch ihn ein Strahl von Hellas auf die deutsche Jugend gefallen sei.

hohen Wertung kulturhafter Selbstzucht sich ergab, geht ihre Übereinstimmung. Allein in seinen Anfängen dichtet George, als ob der Lyriker die Ziele Nietzsches schon wie etwas Erreichtes fassen dürfte. Nietzsche wollte die Menschen umwandeln; George gestaltet sein Jugendwerk für solche umgewandelten Menschen. Darum schloß er alle Weltanschauungsdichtung aus. Seine Lyrik sollte keine Meinung stützen, im Gegensatz zu älteren

Von Hofmannsthal schied sich George immer durch die weit festere Form, die bei George das Leben gewinnt. Nur Eindrücke wollte George seiner Dichtung zugrunde legen, aber er blieb nicht beim Eindruck stehen. Seine Persönlichkeit war zu scharf geprägt und zu eigenwillig, als daß er für den Reichtum der Eindrücke allein empfänglich hätte bleiben wollen. Vielleicht war kein Impressionist so der Welt erschlossen, ihrer Wirkung so offen hingegeben wie Hofmannsthal. George hatte schon gewertet, ehe eines seiner Gedichte hervortrat; scharfes Werten, ja schroffes Entwerten ist ihm so selbstverständlich wie seinen Anhängern. Hofmannsthal will verstehen, will das Gute auch dann noch herausfühlen, wenn es in unwillkommener Hülle ihm begegnet. Sein „Brief des Lord Chandos“ erhebt das Verhalten gegen die Welt, das sich in Gottfried Keller ankündigt, die Abwehr der Engherzigen und Selbstgerechten, die vorschnell aburteilen, zur letzten Höhe. So fühlt der Heilige die Welt und die Menschen, auch das Tier. Franziskus von Assisi war dergleichen Weltgefühl geschenkt. Alles Richteramt über die Menschen aufzugeben, wurde den Besten zum schönsten Ziel in einer Zeit, die keine Kraft mehr hatte, sittliche Werte zu bestimmen. Sittlicher konnten sie selbst nicht handeln; unsittlich erschien neben ihnen, wer in allem übrigen dem Geist der Zeit gerecht wurde und daneben zeitwidrig noch sittliche Begriffe nutzte, die aus dem Zeitgeist sich nicht rechtfertigen ließen. Nur wer über den Zeitgeist sich erhob und dessen Unzulänglichkeit einsah, hatte das Recht, an alte Sophistik zu erinnern, die gleichfalls nur noch verstehen wollte, die noch im Verbrecher verständnisdurstig etwas Berechtigtes sah.

Eines der seltsamsten Begebnisse im Geistesleben und in der Dichtung des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist, daß nicht nur dies willige Verstehen, auch ein guter Teil der Künstlerbräuche des Impressionismus von einem der Alten verwirklicht wurde. Wie etwas Selbstverständliches fiel ihm alles zu, während gleichzeitig Jüngere nur unsicher ahnten und ungenauer erfüllten, was die nächste Zukunft forderte. Theodor Fontane hatte den Umsturz, den der Naturalismus einleitete, verständnisvoller mitangesehen als die vielen, die damals schon längst eine feste Stellung in der deutschen Dichtung einnahmen. Er galt als Meister der Ballade; seine Erzählungen aus märkischer Vergangenheit wurden geschätzt. Die Großstadtwelt, die durch Zola und durch die deutschen Frühnaturalisten künstlerisch wichtig wurde, war ihm geläufig, vor allem Berlin. Doch als er jetzt aus dem Berlin der Gegenwart Stoffe und Stimmungen holte, die erst durch den Naturalismus in die Dichtung eingeführt worden waren, fand er sofort einen neuen Ton und nahm vorweg, was dann mehr und mehr zur Absicht des Impressionismus wurde.

Uneingeschränkter noch als Keller fühlte er sich in seine Menschen und in ihre Schwächen ein. Er war zu alt, um noch irgendwelche Kämpferstellung einzunehmen, er war zu reif, das Unerquickliche in den Vordergrund zu schieben, durch dessen Wiedergabe der Naturalismus sich bewähren wollte. Impressionistisch löste er, was er berichtete, in der Luft der Landschaft auf; es war märkische Luft, die Luft Berlins. Nun zeigte sich, daß die Stimmungen Berlins und seiner Umgebung in ihrem Kern noch ganz anders und neu erfüllt werden konnten. In diese Luft hinein setzte er die lange Reihe seiner Menschen, vom Portier bis zum märkischen Edelmann. So fontanisch sie alle reden, jede Gesellschaftsstufe hat doch ihre eigene Sprache. Es waren lebendige Menschen, die Männer wie die Frauen; er verstand beide, besser aber noch die Frau. Sein Ehebruchroman „Effi Briest“ (1895) ist minder herb als Marie von Ebners „Unsühnbar“. Tragik ging darüber nicht verloren. Fontane wahrte die Grenze, die der Humor beobachten muß, um nicht unkünstlerisch oder mindestens grotesk zu wirken. Er war ein Künstler der feinabgetönten Zwischenfarben, wie der Impressionismus es wollte. Froh durfte er feststellen, daß die Zeit ihn zu würdigen wußte; bot er ihr doch vorausgreifend, was ihr als Ziel vorschwebte. Der deutsche Roman hielt fortan in seinen besten Leistungen viel von der Kunst der Spätwerke Fontanes fest. Das erweist sich an Thomas Mann.



190. Mitgliedskarte des Berliner Künstlervereins „Der Tunnel über der Spree“, dem Fontane lange Jahre angehörte

3. Merkmale des deutschen Impressionismus

Noch von ganz anderer Seite meldet sich in Fontanes späteren Erzählungen das Weltbild des kommenden deutschen Impressionismus an. Wer heute die Balladen aus Fontanes Frühzeit mit diesen Spätwerken vergleicht, kann die Überraschung nachfühlen, die für die unmittelbaren Zeitgenossen das letzte Schaffen Fontanes bedeutete. Heldenentum hatten seine Balladen gefeiert, altes, durch lange Überlieferung geheiligt und neueres. Es war ja, was ihnen Bedeutung schenkte, die Gleichstellung und Gleichwertung sagenhaften Heldenentums aus fernen Zeiten und Landen und der kriegerischen Großtaten, durch die das Reich der Hohenzollern zur Höhe emporgestiegen war. Von Helden weiß der alte Fontane nichts mehr zu erzählen. Sogar der preußische Gardeoffizier legt in Fontanes Spätdichtung die Siegergebärde ab, am unmittelbarsten wenn der Vorgang in der Gegenwart sich ereignet. Schon die Erzählung „Schach von Wuthenow“ bietet aus vergangener Zeit einen recht unheldenhaften Offizier; spielt sie doch unmittelbar vor der Schlacht bei Jena, also in einem Augenblick, der für den Berliner Offizier wenig Ruhmesblätter bereit hat. Das ist schon ein Mensch von angekränkelter Seele; in ihm besteht bereits etwas von dem Verfall, der im 18. Jahrhundert sich vorbereitet.

In „Frau Jenny Treibel“ wertet Fontane fast mit Raabes Maßstab. Frau Jenny Treibel, das Weltkind, behält äußerlich recht, innerlich unrecht. Raabe hätte, was er gegen Menschen ihrer Art einwendet, nur noch ein wenig spitzer ausgedrückt. Doch auch Fontane, mag er einen behaglicheren Ton immer wahren, kennzeichnet mit jedem Strich die innere Unwahrheit ihres Wesens. Sie hat den preisgegeben, den sie liebte, um an der Hand eines reichen Fabrikanten ein bequemer Leben führen zu können. Ebenso sorgt sie dafür, daß ihr eigener Sohn eine gute Partie mache und nicht die Tochter des Mannes freie, dem sie sich selbst einst entzogen hatte. Fontane stellt sich unverkennbar diesmal auf die Seite des wenig



Theodor Fontane. Gemälde von H. Fechner. Berlin, Märkisches Museum.

bemittelten Gelehrten und seiner klugen Tochter. Doch aller Gegensatz, der sich hier auswirkt, ist von vornherein wie verschleiert. Die beiden Parteien wahren in ihrem Verkehr die überkommenen Formenguter Gesellschaft. Man weckt Enttäuschungen und man trägt sie, ohne sich deshalb feind zu werden. Feierliche Gebärden sind völlig ausgeschlossen. In diesem Kampf geschlagen, beschränkt man sich, von der Höhe geistiger Überlegenheit über die Frau zu scherzen, die nur eine kalte, rücksichtslose Rechnerin ist und dabei ihr Gemüt gern betont. Gerade ihr Lieblingslied erzählt, „wie sich Herz zum Herzen findet.“



191. Illustration von Max Liebermann zu Fontanes „Effi Briest“

Ein Heldentum der Unterliegenden, ein Heldentum

im Tragen des Unrechts — doch wohl das rechte Ergebnis eines Zeitalters von bürgerlicher Richtung. Es kündigt sich schon im 18. Jahrhundert an, also unmittelbar nach dem ersten erfolgreichen Vorstoß des dritten Stands, auf deutscher Erde noch unverkennbarer als in England, weil im Leben der englische Bürger während des 18. Jahrhunderts schon zu stärkerer Wirkung kommen konnte als der deutsche. Dem deutschen Bürger blieb nur ein Heldentum des Duldens, nicht der Tat. So gedacht sind die tragischen Persönlichkeiten Lessings, selbst die eine, die am unbedingtsten die Haltung eines Helden im alten Sinne festhält, Philotas. Odoardo und Emilia sind noch eindeutiger im Dulden groß. Im „Nathan“ behält der weise Kaufmann ganz unkriegerisch recht gegen den jugendlichen Draufgänger, den Tempelherrn. Sie alle werden von Lessing in bewußtem Gegensatz zu Corneille gestaltet, sie sollen nicht Bewunderung wecken. Den bewunderten Helden behält Lessing dem Epos vor. Aber Klopstocks „Messias“ preist unverkennbar nur den göttlichen Dulder. Recht wenig Heroismus ist in der Erzählung des 18. Jahrhunderts anzutreffen. Im Roman wagt sich nur Heinse, dann minder unmittelbar Klinger an Heroisches heran. Goethe schaltet es ganz aus. Wielands Versepik schenkt dem heldenhaften Helden einen Stich ins Komische; nur Hüon im „Oberon“ genießt die alten Ehren des immer siegreichen Überwinders, ebenso wie seine Nachfolger in Epen der Nachahmer Wielands. Einen Achill hat im spätern deutschen 18. Jahrhundert nur Goethes „Achilleis“ gezeichnet, freilich unhomerisch genug. Die großen Kerle des Sturm und Drangs leben sich im Drama aus: Klingers Guelfo und Simsone Grisaldo, dann Karl Moor. Goethes Götz hat nur einzelne Augenblicke kraftvoll überlegener Tat. (Die Ritterdramen, die dem „Götz“ folgen, betonen weit mehr die Heldengebärden.) Selbst Karl Moor muß auf die Haltung eines Überwinders verzichten; ist doch in ihm sogar viel angelegt, was die innere Geschlossenheit eines wahren Helden beeinträchtigt. Auf der Höhe seines Schaffens scheint Schiller in Max Piccolomini ungebrochenes Heldentum zu verklären. Diesen Helden hat man ihm genug verdacht, nicht erst im 19. Jahrhundert. Etwas von Corneilles Bedürfnis,

seinen Jünglingen und Männern Augenblicke heroischer Tat zu schenken, lebt in Schiller fort. Indes sogar Max Piccolomini kann sein Heldentum nur in einer Verzweiflungstat bewähren, die ihn vernichtet und den Kaiser das beste Regiment kostet. Wilhelm Tell steht zuletzt als gefeierter Überwinder da; gerade er gibt von Anfang an alles auf, was ihn einem Achill gleichstellen könnte.

Ist vielleicht einheitlich ungebrochenes und zugleich siegreiches Heldentum nur in früher Dichtung möglich, bei Homer und bei seinem unmittelbaren Gefolge, nicht mehr in der Tragödie? Shakespeare hat nur den einen Heinrich V. auszuspielen. Das Stück, das Heinrichs Namen trägt, ist mindestens für unser Gefühl den großen Werken Shakespeares nicht ebenbürtig. Tragödie fordert, daß auch der heldenhafte Held untergehe: Macbeth, Othello, Antonius. Aber die drei und viele unter ihren Genossen bei Shakespeare sehen sich lange Zeit von ihrer Umwelt als Tatmenschen bewundert und gefeiert. Kaum Schiller hat seinen Helden Gleiches zu bieten, noch weniger Goethe. Egmont blickt nur zurück auf Heldentaten, die ihn freilich immer noch zum Liebling seines Volks machen; doch mit unerhörter Kühnheit leitet Goethe diese Sienergestalt tief herunter zu einem Augenblick unheldenhaften Verzagens, dann erst wieder empor zum Heroismus des Duldens. Kleists Homburg durchwandelt einen ähnlichen Weg; er steigt nur noch tiefer herab. Schon das erhärtet, daß selbst Kleist nicht schlechthin der Wiedererwecker des strahlenden Helden auf deutscher Bühne ist, mag er auch den Grafen Wetter vom Strahl und den Achill der „Penthesilea“ in starker Freude am Heroischen geformt haben. In der Folgezeit stellen sich nur noch selten heldenhafte Helden im deutschen Drama ein: Grabbes Heinrich VI. und wie eine letzte Übersteigerung, kaum noch erträglich und zur Travestie herausfordernd, von Hebbel in gleichem Sinne nie wieder versucht, sein Holofernes. Indem Hebbel mit Hegel im geschichtlichen Genius nur das Opfer erblickt, das im Dienste einer Weiterentwicklung der Menschheit fallen muß, wird auch ihm das Heldentum seiner Helden eingengt. Bei Grabbe (in Napoleon, in Hannibal) bereitet sich das vor, ausdrücklicher noch bei Büchner. Nur ganz zuletzt, in den „Nibelungen“, lebt sich noch einmal Hebbels Freude am großen Helden aus, kommt (mehr noch als den Siegfried, Etzel, Dietrich) dem Gegenspieler Hagen zugute, verrät aber durch diese Wendung, daß auch für Hebbel die Welt des strahlenden Heldentums vorbei ist. Otto Ludwigs Judah der Makkabäer ist ein Held von großen Maßen, muß aber sein Heldentum zwecklos vertun; Ludwigs Tragödie endet vollends in Verklärung des Duldens. Sogar auf Wagners Siegfried folgt Parsifal.

Dem bürgerlichen Gefühl und seinem immer stärkeren Vordringen entsprach dieser Entwicklungsgang. Im Roman will allerdings Spielhagen zeitweilig den Bürger mit heldenhaften Zügen ausstatten. Aber nicht ihm, sondern dem Dichter des „Grünen Heinrich“ gehörte die Zukunft, dann dem Beschützer der Ungewandten und Ungeschickten, die der zunehmenden Betriebsamkeit des Lebens nicht Herr werden können: Raabe. Freytag sorgt dafür, daß der Besitz einer Schußwaffe in seinen Männern nicht die Anmaßung wachrufe, Heldentaten begehen zu wollen. Wer wie Ludwig tiefer als Freytag in die Seele seiner Menschen hineinzublicken wußte, wies willigen Lesern nach, um wieviel fesselnder das wenig erforschte und schwer erforschliche Wesen einer ungewöhnlichen Seelenanlage sei als das durchsichtigere Verhalten einer Siegenatur. Der Held des Romans „Zwischen Himmel und Erde“ deutete zwar auf ein unnötiges und sogar verderbliches Übermaß im Dulden hin, doch das Mitgefühl des Dichters wie des Lesers blieb ihm trotzdem erhalten. Fontane beharrte in solcher Richtung, als er bis zu seinem letzten Werk, dem „Stechlin“, das künstlerisch Wertvolle im Aufzeigen sogenannter Schwächen des Menschen immer folgerichtiger vertrat. Dem Zeitalter wurde (das ergibt sich besonders aus Spielhagens Schicksal) der heldenhafte Mensch fremder und unerträglicher. Nur wer gleich Ibsen genug Unerschrockenheit hatte, sich tief einzuleben in eine ihm fremde und widerstrebende Menschenart und ihr im Widerspruch zu seinen unmittelbar vorhergehenden Äußerungen ihr Recht auf der Bühne werden zu lassen, konnte in den „Kronprätendenten“ gegen Jarl Skule einen König Haakon ausspielen. Wie anderes aus Ibsens Hand verstanden viele auch die „Kronprätendenten“ nicht. Wirklich war in Jarl Skule das gebrochene Wesen des Verfallmenschen so glücklich festgehalten, daß die Zeit und

ihre Lieblingsgebärde sich in Skule gespiegelt und gerechtfertigt meinen konnten. Haakons „großer Königsgedanke“, den mit voller Überzeugung Ibsen gegen Skule ausspielt, wurde als Ironie aufgefaßt. Allerdings nahm Ibsen nie wieder die gleiche Fragestellung auf, und so boten auch seine Gesellschaftsdramen nur noch dem unheldenhaften Helden Raum.

Schopenhauer spricht von der „Fallhöhe“ des tragischen Helden und zeigt die Bedeutung einer großen Fallhöhe auf. Wieder lag es im Zug bürgerlicher Entwicklung, die Fallhöhe einzuschränken. Verzicht auf große Fallhöhe war Bedingung des „bürgerlichen Dramas“. Tragik im Bürgertum ließ sich nur durchführen, wenn die Fallhöhe entwertet wurde, die bis dahin dem Fürsten und Kriegshelden der Tragödie zustand. Was im „bürgerlichen Drama“, in einem Drama also, das Bürger zu tragischen Gestalten machte, von Anfang an notwendig war, griff bald in einer immer bürgerlicheren Welt auch hinüber in die Tragödie, die, wie es vor dem Einsetzen des „bürgerlichen Schauspiels“ üblich gewesen war, aus Geschichte und Sage ihre Stoffe holte. So minderte sich notwendig die Fallhöhe der tragischen Persönlichkeiten, die nicht dem bürgerlichen Bezirk angehörten. Es war unerlässlich, ihnen nach Kräften den strahlenden Glanz des Heros zu nehmen, sie lieber zu klein als zu groß zu fassen. Nur das entsprach dem sittlichen und dem künstlerischen Bedürfnis des Zeitalters. Selbst die Mehrheit der Dichtungen, die in Nietzsches Sinn die großen Bestien der Renaissance zum Mittelpunkt hatten, bestätigte diesen Zug der Zeit. Sogar Conrad Ferdinand Meyer gewährte seinen heldenhaften Naturen selten die mächtigen Maße voller Ungebrochenheit, im „Jürg Jenatsch“ noch merklicher als später, nie aber in der Tönung Wildenbruchs.

Für Wildenbruch freilich war der heldenhafte Kraftmensch unentbehrlich. Er durfte sich auch bewußt bleiben, daß ein ganz großer Teil des Publikums auf seiner Seite stand. Deutlich kennzeichnete sich schon damals ein Gegensatz, der bis heute nur noch greifbarer und wichtiger geworden ist. Auf der einen Seite verharren die Verehrer der großen und geheiligten Worte, sie erblicken in ihren Gegnern nur hämische Verkleinerer, die unfähig sind echtdeutschen Fühlens. Auf der andern Seite meint man, den wahren Sinn der Zeit besser zu erfassen und schilt über starres Festhalten an längstüberwundenem Wesen, vor allem über Bejahung von Scheinwerten, die sich als wertlos ergeben hätten. Seit dem Weltkrieg hat dieser Gegensatz weitere Gegensätze gezeitigt und ist dadurch unüberschaubarer geworden. Zur Zeit des keimenden Impressionismus lag alles noch einfacher. Wildenbruchs Gegner sahen in ihm nur den Fortsetzer der Dichtung der siebziger Jahre, die ihnen für innerlich unwahr galt. Wildenbruchs Anhänger schätzten an ihm, daß er dem auflösenden und umsturzfrohen Gebaren der Jugend nicht verfallen war. Nicht ihnen, sondern dieser Jugend fiel die Führung in die Zukunft zu, darum behielt sie zunächst recht. Nur darf nicht übersehen werden, daß sie eine starke Gegenströmung zu überwinden hatte. Den Tatsachen der Geschichte widerspräche es, diese Gegenströmung zur eigentlichen Richtung der Zeit zu erheben. In der deutschen Dichtung bleibt bis zum Beginn des Weltkriegs das Führeramt in den Händen der andern. Ihnen erschien Wildenbruch wie ein unkünstlerisches Überbleibsel aus einer überwundenen Welt. Bitterster Vorwurf war's in ihrem Mund, einen aus ihren Kreisen auf Wildenbruchs Wegen zu erblicken.

Als in den ersten Tagen des Jahres 1896 das Deutsche Theater in Berlin Hauptmanns „Florian Geyer“ zum erstenmal aufführte, rief ein Gegner Hauptmanns mitten hinein in die erbitterte Schlacht, die unter den Zuschauern im Gange war, höhnend das Wort: „Wildenbruch!“ Es sollte das Stück vernichten; es wollte daran erinnern, daß der wichtigste Vorkämpfer der neuen naturalistischen Dramatik und Anwalt eines zeitgemäß unheldenhaften Heldentums nicht nur das Rüstungsgerassel der geschichtlichen Dramen Wildenbruchs, auch in Florian Geyer einen Helden von längst veraltetem Ausmaß wieder auf die Bühne bringe. Die Darstellung hatte tatsächlich alles getan, um die Persönlichkeit, deren Name den Titel des Stücks ausmacht, möglichst weit von den Helden Wildenbruchs wegzurücken. Florian Geyer, der erfolglose Träger eines aussichtslosen Unternehmens, erliegt, weil es ihm nicht



192. Florian Geyer. Radierung von Ferdinand Staeger

glückt, die vielen, die er zum Siege führen sollte, seinem Führerwillen zu unterwerfen. Wieder läuft es darauf hinaus, daß ein Mensch höher steht als seine Umwelt, sich indes nicht im Leben bewährt, gerade weil das Beste, das er in sich trägt, ihn um den Erfolg bringt. Nur wenig abgewandelt kehrt wieder, was längst, was am unbedingtesten schon von Raabe vertreten wird.

So veranlagt ist Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen“, ebenso Meister Heinrich in der „Versunkenen Glocke“, der ja nur Vockerats Typus mit den Zügen des Künstlers ausstattet. Beide sind der Frage ausgesetzt, ob bei ihrem Untergang überhaupt von Fallhöhe die Rede sein kann. Ist Johannes Vockerat nur ein allerproblematischer Mensch, der von großen Leistungen bloß träumen, sie aber nicht erfüllen kann? Und ist nicht auch Meister Heinrich ein innerlich Zerbrochener, der schon im ersten Anlauf erliegt? Mit keiner Wendung kommen beide einem Verhalten nahe, das, wenn das Schicksal sie zermalmen will, einen inneren Sieg über das Schicksal bedeutete. Wehrlos brechen sie zusammen.

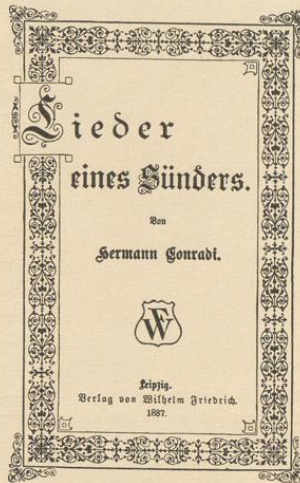
Passives Heldentum, besser Nichtheldenhaftigkeit hatte durch die ersten Dramen Hauptmanns schon breiten Raum in der Dichtung des Zeitalters gewonnen. Spätere Stücke Hauptmanns erweiterten den Raum noch. Merklich schied sich von Hauptmann auch hier Sudermann. Neben vielen Helden seiner Dramen, die nur mehr oder minder interessante gebrochene Nichthelden waren, stand immerhin eine heroisch gedachte Frau wie in der „Heimat“ Magda. Sudermanns „Fritzchen“ hat zum Helden zwar auch nur einen Widerstandslosen, der in vollem Gegensatz zu seinem Offiziersberuf das Leben nicht meistert; er geht an einem Liebesabenteuer zugrunde, das von anderen spielend leicht erlebt würde. Allein sobald er erkannt hat, daß er unwiderruflich dem Untergang verfallen sei, hat er genug Fassung, seinem traurigen Schicksal festen Fußes nachzugehen. Auf der Bühne erscheint überhaupt nur einer, der überwunden hat; das Schicksal hat ihn erhoben.

Aber sogar in Fritzchen erliegt nur nach dem Wertmaßstab der Zeit Wertvolleres Minderwertigem. Er scheitert, weil er, minder robust als die vielen andern, zu feinfühlig ist, um sorglos und erfolgreich Un-sittliches durchzuführen, das den anderen etwas Gegebenes und Selbstverständliches bedeutet. Er setzt fort, was von Raabe vertreten wurde. Der Gegensatz zwischen dem Feinfühligem, der im Leben nicht besteht, und dem Lebensgewandten war vor Raabe schon in noch grellerem Licht gesetzt worden. So hatten unglückliche Dichter von der Prägung Grabbes, auch schon Stürmer und Dränger wie Lenz sich selbst gesehen. In „Woyzeck“ gestaltet Büchner diesen Typus; die Persönlichkeit von Lenz hatte den Menschen und den Dichter Büchner aufs stärkste gefesselt. Die Sturm und Drang-Jahre des Naturalismus rücken Dichter

von ähnlicher unglücklicher Anlage in den Vordergrund, vor allem Hermann Conradi. Er war bewußter Verfallmensch und überzeugt, als Opfer der Zeit früh untergehen zu müssen. Verwandte Naturen bewegten sich um ihn herum; sie hatten nur auszusprechen, was sie selbst erfüllte, um den Unterliegenden fesselnder erscheinen zu lassen als den Erfolgsmenschen. War nicht sogar Gottfried Keller in jungen Jahren solchen Stimmungen sehr nahe gekommen? Conradis Persönlichkeit bedeutete der Jugend von damals genug, um sie willig alles übersehen zu lassen, was in Conradis Schicksal nur auf sittlicher Schwäche und auf Unfähigkeit zur Selbstzucht beruhte. Solche Menschen zu zeichnen, erwies sich mehr und mehr als etwas Lockendes, als die eigentliche Aufgabe, die von der Zeit dem Dichter gestellt wurde.

Es war nur Ergebnis einer Entwicklung, die im 18. Jahrhundert begonnen hatte. Damals wurde der Empfindsame verklärt. Die übersteigerte Empfindsamkeit des Jahrhunderts war ihrerseits Folge des Verfalls, der schon im Gange war. Schwerwiegendes Zeugnis ist Goethes „Werther“; er machte der Mitwelt einen Verfallmensch besonders lieb. In der Romantik setzte sich die Parteinahme für die gebrochenen Naturen, für die innerlich Entzweiten, für die Zerrissenen stärker und stärker durch. Byron fördert das, das Junge Deutschland treibt es weiter. Der Realismus möchte diese Neigung überwinden; es glückt ihm zum Teil, am einfachsten in Freytags „Soll und Haben“. Aber Keller und Raabe spinnen auf ihre Weise den alten Faden fort. Gegen das Ende des 19. Jahrhunderts hin macht sich der Verfall immer mehr geltend, die Nerven spielen eine immer wichtigere Rolle. Wirklich werden die Menschen, auch unter dem Druck rasch vorwärtsdringender Technik und des Anwachsens der großen Städte, nervöser und nervöser. Karl Lamprecht fand einen bezeichnenden Ausdruck, als er „Reizsamkeit“ zum Kennzeichen der Menschen des ausgehenden Jahrhunderts machte.

Überraschen kann, daß unmittelbar nach der Neuaufrichtung des Deutschen Reichs der Deutsche zum Träger der Reizsamkeit geworden ist. Als ein Geschlecht von Helden hatte man die Deutschen gesehen, die unter der Führung Preußens gesiegt und dadurch die Unterlage für Bismarcks Werk geschaffen hatten. Am Ende der langen Friedenszeit, der mehr als vierzig Jahre, die 1871 von 1914 trennen, sind den Trägern deutscher Kunst kaum noch Züge kampffrohen Siegerwillens übriggeblieben. Der Impressionismus bereitet das von Anfang an vor. Angesichts von Fragen, die heute für den Deutschen noch immer von unmittelbarer Wichtigkeit sind, kann nicht stark genug betont werden, daß die führende deutsche Dichtung im Zeitalter des Impressionismus, also bis zum Anfang des Weltkriegs, daß aber auch schon die naturalistische Kunstwelt alles eher als Kriegführen erstrebte, daß ihr sogar jegliches Rasseln mit dem Säbel widersprach. Liliencron war wie Wildenbruch eine Ausnahme. Weit eher hatte man Angst vor einem Kriege, der kommen sollte oder gar mußte. Zuletzt schien er unausweichlich geworden zu sein. Um so stärker fällt auf, daß die impressionistischen Dichter sorgsam in ihren Werken um eine Gefahr herumgingen, deren sie sich bewußt waren. Sie hatten so gut wie nichts zu raten, um der Weltgeschichte einen besseren Weg zu weisen als den, der sich schließlich tatsächlich ergab. Noch weniger aber dachten sie daran, ihr Volk für den kommenden Kampf zu stählen. Meinten sie, die Deutschen seien ohnedies durch die bestehenden Einrichtungen mehr als genug zum Kampf gerüstet? (Vereinzelt ertönte wohl die Frage, ob man einem neuen Sedan oder einem neuen Jena sich näherte.) Politik trieb der Impressionismus grundsätzlich nicht, er nahm sie nicht ernst und unterschätzte ihre Bedeutung für das Schicksal



193. Titelblatt zu Conradis „Liedern eines Sünders“



194. Detlev v. Liliencron.
Lithographie von Hans Olde

des Vaterlands. So sah man mit Willen eine Not nicht, die sich dräuend erhob. Gegen dieses Gebaren wandte sich 1912 Rudolf Alexander Schröder in seinen „Deutschen Oden“. Sein Mahnen blieb unverstanden. Auch die nichtimpressionistische strenge Kunstgestalt dieser Oden machte Schröder zu einem einsamen Prediger in der Wüste.

Hatten die Impressionisten über den Staat nichts zu sagen und dem Volk nichts zu raten, so kümmerte sich umgekehrt Staat wie Volk nicht um sie, am wenigsten der Mann, der an der Spitze stand. Daher konnte es geschehen, daß Gerhart Hauptmann den Auftrag erhielt, das Festspiel zu verfassen, das 1913 die große Zeit deutscher Geschichte von 1813 feiern sollte. Wer unter den vielgenannten Dichtern des Tags war damals minder geeignet, die Hoffnungen zu erfüllen, die das offizielle Deutschland auf ein solches Festspiel setzte? Hauptmanns Werk wurde tatsächlich bestätigende Krönung des Kampfes gegen den kriegfrohen Helden. Als wenige Jahre später die jungen Dichter des Expressionismus mitten im Weltkrieg den Kampf gegen das Kriegführen begannen, meinten sie, dem Geist der unmittelbaren Vergangenheit gründlichst widersprechen zu müssen. Ein Blick in Hauptmanns Festspiel hätte sie belehrt, daß hier sehr viel von ihren eigenen Überzeugungen vorweggenommen war. Freilich war es zur Zeit des Weltkriegs kühnes Wagnis, einen Heerführer so wenig ernst zu nehmen, wie Hauptmann im Festspiel den Marschall Vorwärts und sogar Napoleon. Was Hauptmann in der überlegenen Haltung eines kühlen Weltbeschauers im Festspiel vorgebracht hatte, wurde in der Kriegszeit nicht nur den expressionistischen Bekennern zu einem aufwühlenden Erlebnis. Der Impressionismus wollte den Deutschen nicht zum Soldaten erziehen, sondern ihm sein Feingefühl im Verhalten zur Welt vertiefen, wär's auch im Bewußtsein, dem Tatmenschen sein Recht zu nehmen, und mit dem Zugeständnis, eine mählich verfallende Welt könne nur noch dem Innenleben des Menschen neuen Gewinn zuführen, nicht seiner Betätigung nach außen. Bestand im Deutschen Reich neben solchem Lebensgefühl genug Entgegengesetztes, das nach Taten rief, eingedenk der großen Taten, die das Vaterland neu geschaffen hatten, so machte der Deutsche in Österreich und besonders in Wien nur noch weit unbedingter Ernst mit den Absichten des Impressionismus; sagte ihm doch jeder Tag, daß für den Deutschösterreicher die Zeit weltgeschichtlicher Erfolge vergangen sei.

„Schatten sind des Lebens Güter, Schatten seiner Freuden Schar, Schatten Worte, Wünsche, Taten...“ So wertete schon Grillparzers Lebensweisheit; ihr galt die Größe für gefährlich und der Ruhm für ein leeres Spiel. Einstimmig mit Grillparzer kehrt sich Stifter gegen ungezähmte Tatenlust und sucht wahre Größe des Menschen in einer Seelenhaltung, die den Durst nach bewegtem Dasein überwunden hat. Von zwei Seiten aus wurde Grillparzers wie Stifters Glaubensbekenntnis am Ende des Jahrhunderts in und um Wien zur Einseitigkeit gesteigert. Das österreichisch-ungarische Vaterland kam nach 1866 schrittweise um die Vorrechte einer Großmacht. Dem Heer winkten nur noch Erfolge, wenn ein kleines Stück Balkanland zu überwinden war; auch diese Erfolge wurden schwer genug erkauft. Ursache solchen Abstiegs bildeten die inneren Kämpfe zwischen den vielartigen Völkern der Monarchie, bildete der Widerstand der Nichtdeutschen unter ihnen gegen die deutsche Führung. Unglückselige politische Maßnahmen machten all das noch viel schlimmer; früh schon gestanden die Staatsleiter zu, daß in solcher Bedrängnis nur noch von Fall zu Fall Entschlüsse gefaßt werden könnten, einen drohenden Zusammenbruch möglichst lange zu hemmen. So hatte der Deutschösterreicher nicht länger frei zu wählen zwischen Tat und stiller Einker ins eigene Selbst. Solche Einker war ihm allein noch gegönnt. Er trieb sie um so williger, als ja dem ganzen Zeitalter Ver-

tiefung in die eigene Seele und in ihre Geheimnisse zur rechten Aufgabe der Geistesmenschen geworden war. Unterschätzung also der Kräfte, die tatsächlich noch im Reich der Habsburger bestanden, Überschätzung der Wichtigkeit des Einzelichs und seiner Entgleisungen wirkten zusammen, um deutschösterreichische Dichtung zum besten Hort unheldenhaften Lebensgefühls zu machen.

Wie überhaupt mit der Kultur der Romanen war das deutsche Österreich mit Frankreich in enger Fühlung geblieben. Der Gegensatz, der 1870/71 zwischen den Deutschen des Reichs und Frankreich sich gebildet hatte, bedeutete für den Deutschösterreicher nichts oder vielleicht sogar einen Anlaß, sich den Franzosen verwandt zu fühlen, soweit sie gleichfalls der Kriegskunst Preußens erlegen waren. Des einen Besitzes freute er sich noch: einer Lebenskultur, die von manchen Deutschen des Reichs nicht erreicht war. Ähnlich hohe Lebenskultur erblickte er in Frankreich. Sah der Deutsche im Reich seit dem Naturalismus bewundernd zu neuer französischer Dichtung empor, der Österreicher huldigte noch unbedingt den neuen Franzosen, die im Gegensatz zum Naturalismus, zunächst zu Zola, sich als Träger einer späten, vielleicht übersteigerten Kultur empfanden. Als Hermann Bahr sich anschickte, den Naturalismus zu „überwinden“,



195. Gerhart Hauptmanns „Festspiel“. Bühnenbild der Aufführung in Breslau 1913. Der Direktor und Philistides mit der Puppe Napoleon

tat er es aus dem Bewußtsein, gut österreichisch hohe Lebenskultur gegen das Ungefüge des französischen wie des deutschen Naturalismus zu schützen, auf die Gefahr hin, dem Verfallmenschen die Bahn zu ebnen.

In Frankreich entwickelte sich der Verfallmensch immer mehr zu einem hochgeschätzten Wert, dekadent zu sein wurde zum ehrenvollsten Beruf. Französische Lyriker erwirkten das, voran Charles Baudelaire und Paul Verlaine. Wie einst Werther, indem er seine Schwächen rückhaltlos beichtete, sich selbst zum Vorbild für viele erhob, so erging es auch Baudelaire und noch mehr dem weit haltloseren, von Pol zu Pol hin- und herschwankenden Verlaine. Sie waren die erfolgreichsten Lehrer der „décadence“. Entgegen kam ihnen, was von Nietzsche eingeleitet worden war. Nietzsche freilich hatte dem Dekadenten wenig Gutes nachzusagen; galt er für Nietzsche doch als Gegensatz zum Übermenschen. Als Nietzsche von Richard Wagner abfiel, spielte er gegen den einst Bewunderten das Wort Dekadenz aus. Er zeigte aber auch, wie weit Wagner als Dekadenter das rechte Kind seiner Zeit darstellte. Nietzsches deutsches Gefolge erkannte sich wieder in dem Bilde, das er von dem Dekadenten gemacht hatte. Sogar im Kreise Stefan Georges läßt sich diese Umwertung und Höherwertung des Dekadenten beobachten. „Wir sind ja Sünder, sündigen wir,“ hatte einst Eduard Grisebach verkündet. Nun bekannte man sich als dekadent und wollte gleichfalls die letzten Folgerungen aus diesem Bekenntnis ziehen.



196. Hermann Bahr. Karikatur von Olaf Gulbransson



197. Stanislaw Przybyszewski.
Karikatur von Bruno Paul.

(Nach „Steckbriefe, erlassen hinter dreißig
literarischen Übeltätern...“
Berlin und Leipzig 1900)

Das vollzog sich auch außerhalb Österreichs, gewann indes da eine erkünstelte und darum übertriebene Ausdrucksform, hieß im Kreise des Polen Stanislaw Przybyszewski zu Berlin gleich Satanismus. Kam einer der jungen Wiener Dichter mit Przybyszewski in unmittelbare Berührung, so fühlte er sich von solcher Überspannung als rechter Österreicher abgestoßen und bestärkt in seinem Bewußtsein, mit wieviel feinfühligere Hand in Wien dergleichen angefaßt und durchgeführt wurde. Spiel, und zwar Spiel nicht im schlechtesten Sinn des Worts, eher in dem Schillers, war den jungen Wienern ihr Verfallbewußtsein. Und wie Schillers Spielbegriff mit romantischer Ironie in Beziehung steht, so lauert auch hinter den Leistungen und Worten der Wiener Impressionisten etwas von romantischer Ironie, etwas von dem Willen, dies alles nicht ganz ernst zu nehmen, sich vor allem selbst kleiner zu machen, als man ist. Dem Wiener war, mindestens seit Nestroy, solche Selbstironie geläufig. Noch jüngste Zeugnisse für das Verhalten von Wienern im Weltkrieg setzen die romantische Ironie des Wieners voraus, auch in Franz Werfels „Barbara“. „Wir haben aus dem Leben, das wir leben, ein Spiel gemacht.“ „Also spielen wir Theater, Spielen unsre eignen Stücke.“ So heißt es bei Hofmannsthal. Solchem Lebensgefühl wird die Außenwelt zu etwas Irrealem. Streng impressionistisch gelten nur die Eindrücke, gilt vielmehr nur das, was durch sie im Innenleben des Menschen sich ergibt. Das innere Leben ist das Wichtige und Entscheidende. Doch auch der Mensch verliert an Realität. Hofmannsthal formt den Satz: „Meine Menschen sind nichts als das Lackmuspapier, das rot oder blau reagiert.“ Er fügt ihm den anderen Satz an: „Das Lebende, das Große, das Wirkliche sind die Säuren: die Mächte, die Schicksale.“ Und er bezeugt damit, daß all diese romantische Ironie ihr eigentliches Ziel nicht erreicht, ihrem Träger nicht innere Freiheit schenkt. Da schlägt das Spiel mit dem Leben in Selbstzerfleischung um. Hofmannsthal erhärtet das:

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberirnt...

Aus dem Spiel mit dem Leben wird Verzweiflung, wird furchtbare Beklemmung und tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens. Kraft, das Angstgefühl zu überwinden, fehlt. Leidend steht man dem Leben gegenüber. Unter Umständen ist man nicht einmal fähig, das Einfachste und Nächstliegende nach seinem Willen zu ordnen. In Hofmannsthals Erstling „Gestern“ soll Andrea den Platz eines Bootstegs bestimmen; nicht einmal diese Entscheidung kann er treffen. Kreon in Hofmannsthals „Ödipus und die Sphinx“ wirft Jokaste vor, sie habe sein Wollen entmannt, ihn in ungeborene, kraftlose Träume gejagt. Bei Schnitzler kann Professor Bernhardt noch aus Überzeugung handeln und einem Priester den Eintritt zu einem friedlich sterbenden Mädchen wehren, das an einem verbotenen Eingriff zugrunde geht. Bernhardt kommt deshalb ins Gefängnis, verzichtet aber, die Angelegenheit an die liberale Glocke zu hängen. Er scheut die Verantwortung. Nicht aus Leichtfertigkeit, sondern weil er in Verantwortung etwas unerträglich Ernstes erblickt. Der Passivität dieser Wiener Impressionisten entspricht auch, wenn Personen von Bernhards Art willig das Recht der Gegenpartei zugeben. Das ruht nicht in Schwäche, sondern im Verzicht auf den Mut der Einfalt und des Temperaments. Nicht immer ist der sittliche Hintergrund so fühlbar. Gewissen spricht noch mit, wenn in Schnitzlers „Abschied“ einer sich in das Haus schleicht, in dem seine Geliebte mit ihrem Mann gelebt hat. Unerkannt steht er vor ihrem Sarg. Wenn er wieder draußen ist, ist ihm, „als hätte ihn seine tote Geliebte davongejagt, weil er sie verleugnet“. Ein Schritt weiter, und ein Augenblick genügt, alles Verantwortungsgefühl zu vernichten. In Schnitzlers „Die Toten schweigen“ sieht eine Frau plötzlich ihren Liebhaber tot neben sich liegen, der Wagen ist verunglückt, der Kutscher holt Hilfe, sie ist allein in der Nacht, nur der Tote und die Wagenlaterne sind noch da. Ihr kommt es vor, als wäre dieses Licht etwas Liebes und Freundliches, dem sie danken müßte, ihr ist, als sei es ein Schutz gegen den blassen, fürchterlichen Mann, der neben ihr auf dem Boden liegt. Sie verläßt den Toten und eilt in die Arme des Gatten, der alles verzeiht. Schnitzlers Leutnant Gustl will sich das Leben nehmen, weil einer sich ungerächt an ihm vergriffen hat, mag das auch kein anderer gesehen haben. Noch wenn den Beleidiger in der Nacht der Schlag trafe, will er's tun. „Ich bin nicht der Mensch, der weiter den Rock

trägt und den Säbel, wenn ein solcher Schimpf auf ihm sitzt!“ Wirklich trifft den Beleidiger der Schlag und Leutnant Gustl bleibt dennoch am Leben. Alles Handeln verliert den Wesenszug des Beabsichtigten und Geplanten, es wird Zufall, wird abhängig vom Augenblick. Hofmannsthals Klytämnestra wehrt sich gegen das Wort „Tat“:

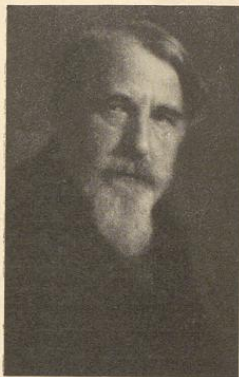
Taten! Wir und Taten! Was das für Worte sind. Bin ich denn noch, die es getan? Und wenn! getan, getan! Getan! was wirfst du mir da für ein Wort in meine Zähne! Da stand er, von dem du immer redest, da stand er und da stand ich und dort Aegisth und aus den Augen die Blicke trafen sich: da war es doch	noch nicht geschehn! und dann veränderte sich deines Vaters Blick im Sterben so langsam und gräßlich, aber immer noch in meinem hängend — und da war's geschehn: Dazwischen ist kein Raum! Erst war's vorher, dann war's vorbei — dazwischen hab ich nichts getan.
---	---

Heinz Mertens bietet und deutet diese und andere Belege für das passive Verhalten der unheldenhaften Menschengestalten der Wiener Dichtung um 1900. Was hier nur angedeutet ist, wird von Mertens gründlich dargestellt.

Soll bei Schnitzler Leutnant Gustl, soll bei Hofmannsthal Klytämnestra sich als unsittlich enthüllen? Der Impressionismus ist eine Kunst des Treffens und nicht des Wertens, er unterdrückt grundsätzlich die Unterscheidung von gut und schlecht. Er zieht damit die letzten Folgerungen aus dem Materialismus und gibt sich nicht den Selbsttäuschungen hin, die den Trägern materialistischer Weltansicht unterliefen, wenn sie meinten, mit materialistischen Denkmitteln noch einen sittlichen Maßstab herstellen zu können. Wer als Künstler das Leben treffen will, dem darf in irgendwelchem Sinn noch Künstlerfreude am Reichtum des Daseins zugemutet werden. Etwas von solcher Künstlerfreude wirkt sich notwendig auch bei den Wiener Impressionisten aus, wenn sie gefährlichste Augenblicke im Spiel der Seelenvorgänge erfassen, den Augenblick vor allem, in dem ein verhältnismäßig einwandfreier Mensch sein eigenes Fühlen ins Verbrecherische hinabsinken sieht. Mag alles sich auch nur in seinem Innenleben abspielen, mag es nie zu einem wirklichen Verbrechen kommen, er wird sich doch bewußt, in Gedanken vor Verbrechen nicht zurückzusehen. Die ganze Richtung, die den Helden um alle Heldenhaftigkeit kommen ließ, näherte sich trotzdem mehr und mehr dem Standpunkt des Kammerdieners, vor dem kein Held als Held besteht. Sehr fühlbar ist das schon in „Dantons Tod“ von Büchner. Im Wiener Impressionismus ist vollends ein Blickpunkt errungen, von dem aus den Menschen nur schein-sittliche Haltung und demgemäß die Neigung zu jedem Verbrechen bleibt. Er hält diesen Blickpunkt mindestens unbedingter fest als die Impressionisten anderer Länder; gewiß nehmen auch sie ihn gelegentlich auf.

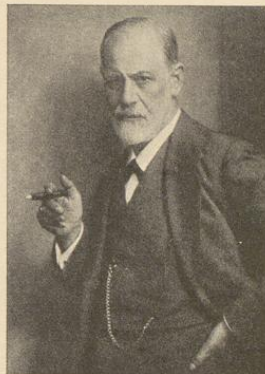
Die nichtwertende Spiegelung, die dem Impressionismus Gesetz war, läßt die Entscheidung offen, ob, eine Unsittlichkeit nur im Geheimen sich selbst zu gestehen, nicht vielleicht auf ein ernsteres sittliches Gefühl deute als das pharisäische Bewußtsein anderer, die sich selbst nie zu geben würden, wie weit auch in ihnen hinter der Maske sittlicher Haltung sich widersittliche Antriebe bergen. Kürzer gesagt, wäre der Impressionismus ebenso als Aufruhr zur Sittlichkeit wie als Entschuldiger der Unsittlichkeit zu deuten. Nur in ganz seltenen Fällen drückt er sich selbst klar genug aus, um erkennen zu lassen, was er schätzt und was er nicht schätzt. Ihm blieb, als eines Tages vom Expressionismus die Forderung nach einem klaren Ja und klaren Nein im Bewerten der Menschen erhoben wurde, die Möglichkeit, zu behaupten, daß die ganze impressionistische Darstellung sittlicher Minderwertigkeit ihrem Zeitalter nur einen schreckenden Spiegel vorhalten wollte. War aber nicht eigentlich die wahre Wurzel solcher Doppeldeutigkeit die Angst vor Verantwortung? Diese Angst konnte, wie bei Professor Bernhardi, immer noch auf überstarkem Verantwortungsgefühl und nicht auf Schwäche beruhen.

Der Gesamteindruck war freilich, daß grundsätzlich alles höhergestimmte Fühlen dem Menschen abgestritten und sein ganzes Handeln auf niedrigste Triebe zurückgeführt wurde. Es war kein Zufall, daß in der Zeit, die den Wiener Dichter noch unbedingter als seine Genossen aus andern Ländern zu einem rücksichtslosen Entschleierer der Schwächen des Menschen machte, in Wien selbst eine Seelenlehre auftrat, für die ohne Einschränkung alle Betätigung des Menschen im wachen Zustand und im Traum nur Ergebnis seiner Geschlechtstriebe war.



199. Arthur Schnitzler.
Photographie

Bedeutung, die der Ansicht Freuds im Gebiet des Deutens von Dichtung erstehen mußte. Schüler Freuds machten sich eifrig an den Nachweis, wie weit in den Motiven der Weltichtung (nicht bloß in dem Motiv von Ödipus und Jokaste, dann in seiner weitverzweigten Verwandtschaft), wie weit vollends im künstlerischen Schaffen des Dichters Libido sich mit ihren perversen Neigungen auslebe. Es ergab sich auf Schritt und Tritt, daß ein Dichter, der ein sittlich Höchstes aus seiner Seele holen und in ein Kunstwerk bannen wollte, ahnungslos nur seine Libido ins Werk gesetzt hatte. Konnte Großgemeintes und



200. Sigmund Freud.
Photographie

Großerscheinendes kammerdienerhafter ins Niedrige und Verwerfliche übersetzt werden? Aufgabe der Erforschung von Dichtung, von Kunst überhaupt wurde, aus dem Kunstwerk die Stellen herauszuholen, an denen sich ungewollt die Libido des Künstlers verriet. Fast hämisch wurde ihm vorgehalten, er habe trotz allen seinen großen Wortgebärden nur ein Zeugnis abgelegt für seine eigene Perversität.

Zufall ist es nicht, daß Arthur Schnitzler als Wiener Nervenarzt von Beruf seine Motive wählte und dabei dauernd Entlarvungen vornahm. Er stand mit Freud und mit Freuds Schule in naher Fühlung. Die geschlechtliche Gebundenheit seiner Menschen mit ihrer Neigung zum Perversen ist ein wichtiger Brennpunkt seines Schaffens. Noch unbedingter als andern Dichtern der Zeit gilt ihm, was der Mann will und tut, nur als Ergebnis der Libido, die ihn an das Weib bindet. Sogar Gerhart Hauptmann wird von Schnitzler an dieser Stelle weit überholt. Schnitzlers Männer sind sich solcher Sklaverei bewußt. Shakespeare hat einmal einen Helden gezeichnet, der an ein dämonisches Weib sinnlich gebunden ist und durch sie zugrunde geht: Antonius. Gerhart Hauptmann wandelt das Motiv mehrfach ab. Männer aus Schnitzlers Dichtung überholen Shakespeares Antonius, indem sie ihren Sinnen willig gleiche Versklavung zumuten, aber gerade durch solche Versklavung die Kraft gewinnen, zu leisten, was sie leisten wollen.

Passivität ergibt sich dem Wiener Impressionismus auch hier. Widerstand gegen die Wünsche der Sinne wird nicht versucht. Der entscheidende Grundzug eines nichtaktiven Verhaltens besteht auch in der Wortkunst des impressionistischen Dichters. Sie bewährt die Neigung zur Passivität in den grammatischen Kategorien, die sie bevorzugt. Luise Thon erweist solche Neigung mit einer Fülle von Belegen. Es geht nicht an, schlechthin das Verbum zur eigentlichen Ausdrucksform der Tatenfreude, das Nomen zu dem einer willig leidenden Hinnahme der Welt zu stempeln. Die nominalen Formen des Verbs geben so gut wie das Nomen selbst Aktivität auf, das Partizip also und der Infinitiv, vollends das substantivierte Verbum. Aber völliges Verzicht auf das Verb kennzeichnet Gleiches noch stärker. So heißt es bei Arno Holz: „Rote Dächer! Aus den Schornsteinen, hier und da, Rauch, Oben, hoch, in sonniger Luft, ab und zu, Tauben.“ Bei Dauthendey: „In tauiger Nacktheit eine junge Wiese, dünne silberne Stämme nackt, kühle Blütenblässe in der Luft.“ Bei Schlaf: „Der

Bach: licht und klar wie Rheinwein über die runden Kiesel mit weißem Schaum um den schwarzen Block herum.“ Bei Liliencron:

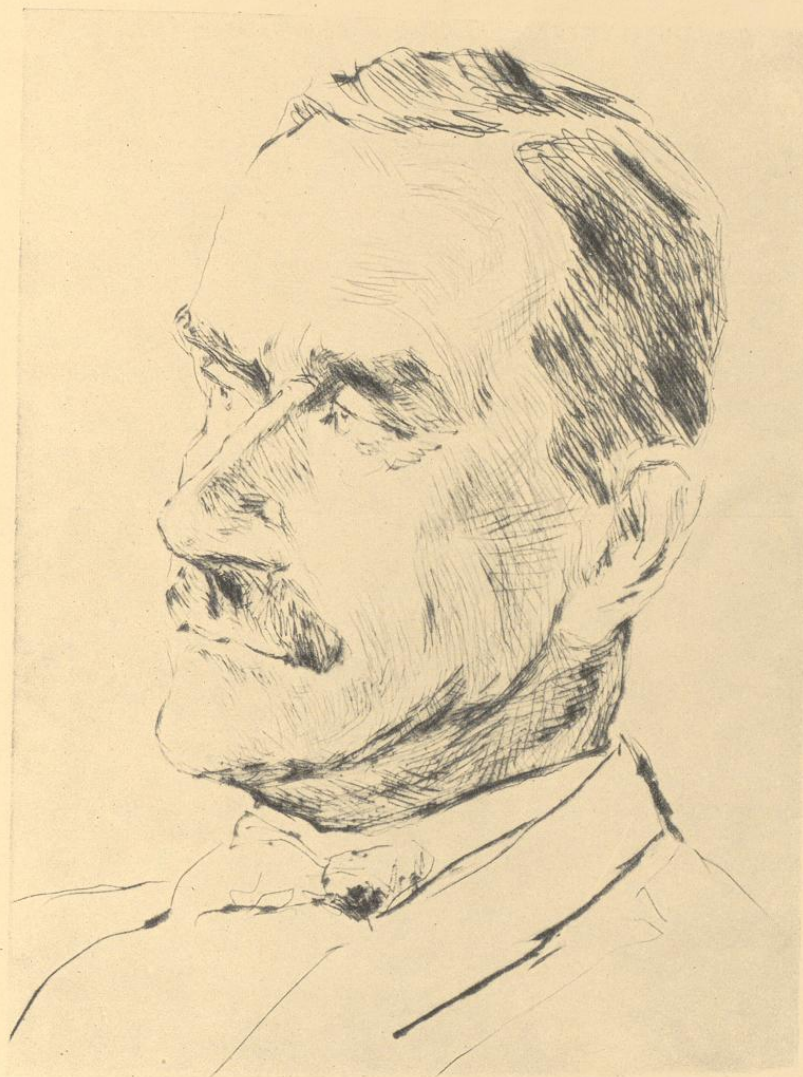
Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenköpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
An den Rädern Gebell...

Wird gleichwohl ein Verbum verwertet, so erscheint es in der Form des Partizips. Bei Holz: „Unter mir, steil, der Hof, hinter mir, weggeworfen, ein Buch.“ „Aus einem Fenster, schwelend, die Töne einer Geige...“ „Vor mir, glitzernd, der Kanal: den Himmel spiegelnd, beide Ufer leise schaukelnd.“ Oder auch in der Form des Infinitivs, wie bei Schlaf: „Drinne, dumpf, das Stöhnen und Keuchen einer Maschine.“ Bei Schnitzler: „Wagenrasseln auf den Straßen, Pfeifen und Klingeln des Trams, das schwere Rollen eines Eisenbahnzuges auf der Brücke über ihnen.“ Auch die Neigung, an die Stelle aktiver Verbform die passive zu setzen, gehört hierher. Fühlbarer aber wird die Passivität noch, wenn der Impressionist nicht sagt „Ich schließe die Augen“, sondern „Die Augen schließen sich mir“, wenn sich Mäuler breitziehen, geballte Fäuste sich auseinandertun und sich in die Hosentaschen versenken. Entwertung des Verbs und seiner Aktivität ist es auch, wenn es in ein Hilfsverb mit abhängigem Substantiv verwandelt wird, wenn statt „sie empfand Langeweile“ erscheint: „sie hatte... eine Empfindung der Langeweile.“ So hat man in impressionistischer Dichtung ein Gefühl von Beschämung, hat der Lärm etwas Verwirrendes. All diese Entaktivierung des Verbs macht sich in ihrer künstlerischen Wirkung noch fühlbarer, wenn neben sie die überstarke Bewegtheit und Spannkraft tritt, die in expressionistischer Dichtung dem Verbum zuteil wird.

4. Erzählung

In der Zeit vom Beginn des Naturalismus bis zu den ersten Erfolgen des Expressionismus erscheint in raschem Nacheinander eine lange Reihe deutscher Romane. Sie bedeuten der Welt viel. Man meint, eine Fülle von Meisterwerken der Erzählungskunst hinzugewonnen zu haben. Für überholt gilt, was von dem deutschen Realismus geboten worden war. Eines Tags ergibt sich ein Rückschlag. Der Drang nach aufstachelnder Knappheit, die den Stoff kraftvoll zusammenballt, kehrt im Expressionismus sich gegen die umfangreiche Gestalt des Romans. Nur noch die Novelle entspricht dem Formwillen des Augenblicks, gewinnt auch bedeutungsvolle neue Eigenheiten des Ausdrucks. Zeitweilig konnte man meinen, der Roman werde überhaupt aus dem Gebiet höherer Dichtung ausscheiden. Doch nach dem Zusammenbruch des Expressionismus geht der Roman unentwegt seine Bahn weiter, nimmt sogar das Recht für sich in Anspruch, noch umfangreicher zu sein als je im Impressionismus. Viel von dem, was um 1900 Brauch des Erzählens gewesen war, lebt jetzt fort. Neues tritt hinzu, doch alte wie neue Züge schützen den Roman nicht gegen den Vorwurf, er steige herab von der Höhe, die er im deutschen Realismus erreicht hatte. Endlich erklärt ein guter Kenner der Weltliteratur, schon der Roman des Naturalismus und des Impressionismus sei nur ein Rückschritt gewesen und habe die Höhe nicht wahren können, die von den großen Realisten erstiegen worden war, von einzelnen, wie von Raabe, sogar noch nach 1885, also unmittelbar neben den einst vielgepriesenen Vorstößen der Erzähler aus der Zeit um 1900.

Auch wer nicht geneigt ist, über deutsche Dichtung seit 1885 gleich unbedingt den Stab zu brechen, muß zugeben, daß die Zahl der Meisterwerke dieses Zeitalters minder umfangreich ist, als man aus nächster



Thomas Mann. Radierung von Max Liebermann.
Mit Genehmigung des Künstlers.

Nähe geglaubt hatte. Wirklich große und wertvolle Romane entstehen nicht zu Dutzenden in rascher Abfolge. Gerade im Umkreis des Romans gilt den unmittelbaren Zeitgenossen manches mindestens als bedeutungsvoll, was nach einiger Zeit mit Recht vergessen wird. Unter den etwa dreihundert Besprechungen, die am Ende des 18. Jahrhunderts Wilhelm Schlegel in der Jena'schen „Allgemeinen Literaturzeitung“ erscheinen ließ, setzen sich sehr viele mit den Lieblingsromanen des Augenblicks auseinander. Sie wären minder feinsinnig, hätte Karoline Schlegel nicht ihrem Gatten beigestanden. Heute darf zugestanden werden, daß fast alle diese Arbeit der beiden zwecklos vertan war. Längst sind ja die hier gewerteten Romane aus dem Gesichtskreis der Nachwelt verschwunden. Wir aber stehen den Romanen aus der Zeit um 1900 wohl noch zu nahe, um sauber scheiden zu können, was unbedenklich vergessen werden darf, was hingegen im rechten Dienst deutscher Bildung der Nachwelt erhalten bleiben soll. Erschwert wird solche Sonderung durch Neudrucke geschäftsgewandter Verleger, die den oder jenen Roman in umfangreicher Auflage zu neuem Leben erwecken, weil er dem Bedürfnis des Augenblicks entgegenzukommen scheint.

Ist man sich einmal bewußt, daß der deutsche Roman seit dem Beginn des Naturalismus minder Großes geleistet hat, als einst angenommen wurde, gibt man bei aller Anerkennung des Geleisteten willig zu, daß es zwar über den großen Realismus hinausführt, ihn aber nur selten in den Schatten stellt: so begreift man noch weniger den Glauben, aus dem heraus die naturalistischen Erzähler ans Werk gingen. Waren sie doch überzeugt, das Ausland, voran Franzosen und Russen, dann aber auch Skandinavien, hätten in der Erzählung einen Gipfel der Kunst erreicht, der mächtig über alles Deutsche emporrage. Sie dachten, alles was von deutscher Erzählung vorlag, überwinden zu können, schon indem sie sich das Ausland zum Muster nahmen und ihm nacheiferten. Bald war zu erkennen, daß der neue naturalistische deutsche Erzähler wohl einzelnes bot, was in älterer deutscher Dichtung nicht oder kaum anzutreffen war. Es entsprach den ausländischen Anregungen. Allein ein ganzes Werk, das auch nur von ferne mit den Erzählungen der deutschen Realisten vom Schlage Kellers oder Raabes hätte wetteifern dürfen, ist in der Frühzeit des deutschen Naturalismus nicht entstanden. Das Neue vollends, das hinzugewonnen werden sollte, fand nicht in der Hand der jungen Dichter, sondern in der des greisen Fontane seine rechte Erfüllung, war mithin schon erreicht, als man noch unsicher eine neue Erzählungskunst ertastete.

Hinter den großen Romandichtern des Auslands blieb man vollends zurück. Standen ihnen doch Wege offen, die dem Deutschen sich auch jetzt noch kaum aufgetan haben, ihm aus zwingenden Gründen verschlossen zu sein scheinen. Der französische Erzähler gewann früh einen Leserkreis, der weit über die Grenze Frankreichs reichte, weil er die alte einheitliche Kultur Frankreichs, die den anderen Völkern längst als bindendes Vorbild galt, in seiner Dichtung vertrat. In den Romanen der Russen spiegelte sich das ganze große und gewaltige Rußland. Welche deutsche Erzählung umfaßt in verwandtem Sinn das gesamte deutsche Wesen? Deutscher Partikularismus, deutsche „Landsmannschaftsucht“ (wie Turnvater Jahn es nannte) hindert von vornherein den deutschen Roman, Ausdruck des ganzen Deutschtums zu werden. Im weiteren Wortsinn war und ist deutsche Erzählung fast immer Heimatkunst, besonders nach Goethe, der in den „Lehrjahren“ wie in den „Wahlverwandtschaften“ grundsätzlich deutsches Leben von allgemeinerer Prägung, nicht bloß örtlich bedingtes darstellte, nachdem schon sein „Werther“ einen Ton getroffen hatte, der noch dem Nichtdeutschen vertraut klang. (Paul Heyse setzte sich ähnliche Ziele, wenn er seine Erzählungen in kosmopolitischer Bildungswelt sich abspielen ließ.) Erzählt der französische Roman vom Leben in Paris, so darf er beanspruchen, dem gesamten Wesen der Franzosen Ausdruck zu geben. Nur wenig anders verhält es sich mit dem englischen Roman, der in London spielt. Auch heute ist Berlin noch lange nicht in gleichem Maß geistiger Mittelpunkt und Spiegel des gesamten Deutschtums geworden, ist das heute vielleicht noch weniger als um 1900. Je stärker sich in

deutscher Erzählung, aber auch im Drama, die einzelnen deutschen Stämme fühlbar machen, desto ungewohntere Ansprüche stellen sich dem ausländischen Leser, aber auch dem deutschen, wenn er nicht gerade dem einen Stamm angehört, der in der einzelnen Dichtung zu Wort kommt. Gilt es doch, sich bald mit dem Wesen des Norddeutschen, bald mit dem des Süddeutschen vertraut zu machen, bald mit Berliner, bald mit Wiener Art, mit Bayrischem, Rheinischem, Schlesischem, Schweizerischem, mit dem Menschentum auf norddeutscher Heide oder von der Waterkant. Von solchem Standpunkt läßt sich mit französischer und englischer Dichtung nicht wetteifern, auch nicht mit russischer. Was von Tolstoi oder Dostojewski erzählt wird, eröffnet eine Weite des Hintergrunds, die in gleichem Maße nicht einmal bei Balzac oder bei Dickens besteht. Kurzsichtiger als alle diese Ausländer müssen die deutschen Erzähler wirken, besonders auf den Ausländer. In dieser Tatsache ruht zum guten Teil der Vorzug, der auch von Deutschen den großen ausländischen Erzählern zuerkannt wird. Oder ist etwa anderes gemeint, wenn Tolstois Lebenswerk als Epos des Russentums bezeichnet wird? Verwandte Kraft epischen Umspannens erreicht der deutsche Erzähler so gut wie nie, seine Vorzüge sind an anderer Stelle zu suchen. Die Naturalisten engten von vornherein ihr Stoffgebiet zu willig ein, als daß sie an der entscheidendsten Stelle ihren ausländischen Vorbildern hätten nahekommen können. Das Wesen dieser Vorbilder hatten sie überhaupt nur wenig erfaßt.

Die Mißverständnisse, denen zur Zeit des beginnenden Naturalismus die ausländische Dichtung unterlag, wirkten sich stark in der Erzählung aus. Man wollte erzählen, wie Zola es gefordert und künstlerisch geleistet hatte, wollte den Tolstoi und Dostojewski nacheifern und blieb doch nur bei einzelnen Griffen stehen, die durch solche Vorbilder empfohlen zu sein schienen, kam nicht an diese Vorbilder heran; am wenigsten in den Anfängen. Dauerte es doch zuweilen recht lange, ehe ein wirklich neuerer Brauch der ausländischen Erzählung entdeckt und übernommen wurde. Zuerst sah man die Aufgabe fast nur von der Seite des Stoffs. Wesentliches der künstlerischen Gestaltung kam spät zu seinem Recht.

Das Ungewohnte im Stoff der ausländischen Erzähler wirkte so stark, daß zunächst nur eine Erweiterung des gewohnten Stoffgebiets nötig schien. Wirklich trat seitdem Häßliches, Bedrückendes, Empörendes, Abschreckendes hinzu. Das gilt nicht bloß vom Frühnaturalismus. (Trotz gelegentlicher Gegenbewegung blieb dies Bedürfnis nach dem Häßlichen und mit ihm die Gebietserweiterung des Häßlichen innerhalb der Erzählung bis in unsere Tage bestehen, zuletzt gefördert noch durch den Expressionismus, ja auch durch die „Neue Sachlichkeit“.) Armeleutekunst allein galt als das Wahre. Hatte in viel früheren Zeiten sie sich schon innerhalb deutscher Dichtung gezeigt, jetzt war sie an der Tagesordnung. Zola und Dostojewski schienen sie zu empfehlen. Zola selbst versicherte vielmehr, der Naturalismus, wie er ihn sah, sei auch in höherer gesellschaftlicher Schicht, mithin in einer minder häßlichen Umwelt durchzusetzen. Bestätigt wurde dies Wort Zolas endlich auch in Deutschland. Als man fand, Thomas Manns „Buddenbrooks“ seien der eigentliche und beste deutsche naturalistische Roman, war auch hier endlich der Wahn widerlegt, Naturalismus habe sich nur in der häßlichen Welt der Mittellosen oder gar der Verbrecher zu bewegen.

Den Ansprüchen, die der „roman expérimental“ Zolas erhob, wurden die frühen Vorkämpfer des deutschen Naturalismus noch aus anderen Gründen nicht gerecht. Sie reichten nicht heran an ein Beobachtungsgenie, wie es Zola war, ihnen fehlte auch der unermüdliche, zähe Fleiß, durch den Zola, ähnlich wie seine Wegweiser Flaubert und die Goncourt, sich genaue Kenntnis verschiedenster „milieux“ erobert hatte. Einmal, in dem Bande „L'œuvre“ der „Rougon-Macquart“, verweilte Zola auf dem Boden, der ihm von vornherein der geläufigste

war: in der umsturzlustigen Künstler- und Schriftstellerwelt. Unzweideutiger konnte fast der gesamte frühe naturalistische Roman nicht bezeugen, daß er auf vollen Wettbewerb mit Zola verzichtete, als durch die willige Einschränkung auf das Gebiet der Literatur- und Kunstbohème. Zola hätte nie zugegeben, der naturalistische Dichter habe nur von sich und seinesgleichen zu reden, um die Aufgaben des naturalistischen Romans zu lösen. Selbst Conradi nahm das nicht anders als Konrad Alberti oder Karl Bleibtreu oder sogar M. G. Conrad. Noch Wilhelm von Polenz bot in seinem Roman „Wurzelocker“ (1902) ein an sich wertvolles Stück Literaturgeschichte der Zeit. Man berichtete von sich selber und von seinen Gegnern, man gab an, was an der Zeit war, wie es erreicht werden sollte, und wie solchem Streben Gegnerschaft erstand, nicht zuletzt durch die seelische Artung oder Entartung der Vorkämpfer des Neuen. Überholt wurde das durch Walther Siegfrieds Roman „Tino Moralt“ (1890). Dankte indes dies Werk die Vertiefung seines Gehalts nicht eigentlich der Tatsache, daß es von einem Schweizer stammt, der in fühlbarem Wettbewerb mit dem „Grünen Heinrich“ vergebliches Ringen nach großer und echter Kunst schilderte? An „Tino Moralt“ erweist sich, in welchem Umfang schon Keller erzählt, was jetzt erzählt werden sollte. In einer Welt, die inzwischen sich weiterentwickelt und neue Formen angenommen hatte, war nur durchzuführen, was sich bei Keller schon anbahnte.

In Zolas Buch „L'œuvre“ tritt der Dichter selbst unter anderem Namen auf; weitere Gestalten des Romans sind unschwer als Abbilder von Zolas Kunstgenossen zu erkennen. Es lag nahe, daß Erzählungen aus der deutschen naturalistischen Bohème Schlüsseldichtung wurden. Bald ging man fast grundsätzlich auf Schlüsselromane aus. So bot Otto Julius Bierbaum zuerst seinen „Stilpe“; persönlich gehässiger wurde sein „Prinz Kuckuck“. Heinrich Mann hielt sich zum Teil an dieselben Vertreter von neuerer Kunst und Dichtung und entwarf von ihnen in seinen Romanen wenig schmeichelhafte Abbilder, hier wie stets geneigt, Krankhaftes im Geschlechtsleben überstark zu betonen.

„Tino Moralt“ ist wie der „Grüne Heinrich“ ein Bildungsroman und wie die erste Fassung von Kellers Werk Bericht von einer Entwicklung, die ein verneinendes Ergebnis hat. Der Schritt von bloßer Abspiegelung der Bohémewelt, in der die Dichter selbst sich bewegten, zum Entwicklungsroman, der von Vorwärtsschreiten und Wachsen der Dichter zu berichten hatte, konnte erst später getan werden, als die Anfänge des Naturalismus längst überholt waren. Nun entstand Gehaltvolles, allerdings nicht aus übereifrigem Ringen nach naturalistischer Erzählungsform. Erst am Anfang des 20. Jahrhunderts erschienen nacheinander Felix Hollaenders „Weg des Thomas Truck“, Paul Ernsts „Schmaler Weg zum Glück“, Hermann Hesses „Peter Camenzind“ und Cäsar Flaischens „Jost Seyfried“. Alle diese Werke beseelt ein dringendes Verlangen, den Sinn des Daseins zu erfassen und aus mehr oder minder bewegten Anfängen solchem Ziel sich zu nähern. Auch sie bleiben noch wichtige Zeugnisse für die Zustände deutscher Jugend und deutscher Dichtung in naturalistischer Zeit. Doch sie wollen nicht nur naturalistisch Menschen und Menschenleben abzeichnen. Wenn im strengen Sinn von materialistischer Weltanschauung kaum die Rede sein darf, so kündigt sich in diesen Romanen doch deutlich der Wunsch an, eine Weltanschauung und in ihr eine sittliche Haltung zu finden, die dem materialistischen Wesen des Naturalismus entsprach. Paul Ernst rang sich schon bewußter empor aus materialistischen Voraussetzungen; der Weg seiner Entwick-

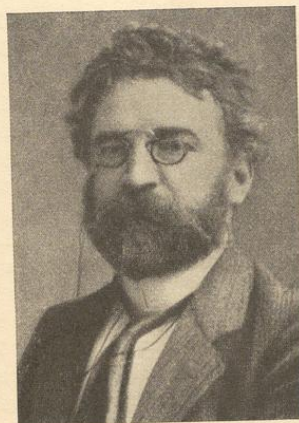


201. Otto Julius Bierbaum.
Karikatur von Olaf Gulbransson



202. Hermann Hesse.
Photographie

lung deutete sich in seinem Bildungsroman minder durch den Bericht als durch Einlagen an, die seinem künstlerischen Bedürfnis entgegenkamen, Novellen einem Rahmen einzuordnen, und dadurch seiner auserlesenen Fähigkeit für Gestaltung von Novellen Raum schafften. Hesse bietet im höchsten Sinn Einblicke in das Werden eines Dichters; es ist durch die Zeit bedingt, aber kaum mit dem Leben und Treiben des naturalistischen Schriftstellerkreises verbunden. „Peter Camenzind“ ist Besseres als ein Beitrag zur Literaturgeschichte.



203. Paul Ernst. Photographie

Zum Ruhm eines großen Teils dieser Romane gereicht, daß sie nicht bloß den Kampf vorführen um die Dichtung der Zeit, den Anteil der einzelnen an diesem Kampf, die Auseinandersetzungen, die innerhalb der Genossen sich abspielten und auf innere Gegensätze deuteten. Unter verwandten Verhältnissen hatte die Dichterjugend auch in früheren Zeiten sich selbst und ihre innersten Bedürfnisse, nicht bloß die künstlerischen, auszusprechen gestrebt. Wie jetzt die Jugend Welt und Menschen sah, was an Hoffnung und Sehnsucht in ihr bestand, wie viel Hemmung sich ihr dank den Verfallneigungen der Zeit ergab, wie trotzdem frohe Zuversicht auf ein Vorwärtsschreiten und Emporsteigen bestand: all das meldet sich noch greifbarer in den Romanen an als im gleichzeitigen Drama. Es ruht in der Zuversicht, daß neues Menschentum sich durchsetze, noch wenn der einzelne erliegt. So gedacht waren die ersten Erzählungen Jakob Wassermanns, etwa „Die Geschichte der jungen Renate Fuchs“ (1900). Der Widerstand, auf den solche Erzählungen stießen, erhärtete nur Stärke und Bedeutung des Gefühls ihrer Verfasser, in einer gewandelten Welt auch ein gewandeltes Verhältnis zum Leben durchzusetzen.

Das Bedürfnis, auf Zola sich zu berufen, blieb in dem Bereich deutscher Dichtung bestehen, das ausdrücklich dem Ausland widersagte. Gerade am Roman des Zeitalters läßt sich auf der einen Seite beobachten, wie überwillig der Deutsche sich dem Vorbild des Auslands unterwarf, und auf der andern Seite verstehen, daß früher oder später ein Gegenstoß einsetzen mußte, der den deutschen Dichter zu größerer Selbständigkeit hinlenkte und ihn vom Ausland minder abhängig machte. Ihn führte die „Heimatkunst“. Ihr eigentliches Gebiet war und blieb der Roman. Sie nahm auf, was schon früh der Realismus forderte, als er deutsches Dichten von den Stoffen der Franzosen, etwa Balzacs, ablenkte. Den Verhältnissen, die sich inzwischen herausgebildet hatten, entsprach es, daß die Heimatkunst ihre Spitze gegen die großen Städte, zunächst gegen Berlin richtete. In ihnen hatte man am unbedingtsten dem Ausland gehuldigt; darum wollte die Heimatkunst wieder zu Stätten zurückführen, an denen deutsches Leben und deutsches Fühlen noch ungebrochener und uneinträchtiger walteten. Lange vor dem Kampf, den der Expressionismus gegen die Groß- und Weltstadt führte, wehrte sich die Heimatkunst gegen das Großstadtleben; sie stellte ihm das Persönliche und Eigenwilligere unberührter deutscher Landschaft entgegen. Um so wichtiger bleibt, daß die Heimatkunst dennoch Bräuche der ausländischen Erzählung nicht entbehren konnte, sie vielmehr sogar zuerst grundsätzlich durchführte.

Es war notwendig, daß Heimatkunst nicht nur die Kleinstadt, daß sie vor allem das Dorf aufsuchte und vom Bauernleben erzählte. So setzte die Heimatkunst fort, was längst durch die Dorfgeschichte geleistet worden war. Die Dorfgeschichte kam ja fast durchweg dem ausgeprägten Persönlichkeitsdrang der Deutschen entgegen und gestaltete sich schon in ihren frühen Anfängen zu einem wertvollen Mittel, den Unterschied deutscher Stämme, ihrer Lebensgebräuche und ihres Lebensgefühls kennbar zu machen. Gotthelfs Deutschschweizer, Immermanns Westfalen, Auerbachs Schwarzwälder schieden sich deutlich voneinander ab. Wieder andere Züge und andere Lebensvoraussetzungen hatten die Menschen der Bauerngeschichten aus den bayrischen und österreichischen Ostalpen. Mitteldeutschland, auch deutscher Norden zeigte sich in gleichem Sinne. So erfüllte die Dorfgeschichte, lange ehe das Wort Heimatkunst ausgegeben wurde, die schwere und heute noch dringliche Aufgabe, Deutsche den Deutschen näherzubringen und verständlich zu machen. Die Heimatkunst gewann neue Gebiete hinzu und legte den Wert ihrer Arbeit in eine Echtheit der Abspiegelung, wie sie bei Gotthelf, weit weniger bei anderen Vertretern der Dorfgeschichte bestand. Gefördert wurde dies Streben durch die Verschärfung und Vertiefung, die vom französischen Naturalismus dem Beobachten gewonnen worden war. Wirklich galt es nur, ein Milieu nach Zolas Vorschrift mit scharfen Augen zu sehen und wiederzugeben. Zola hatte sogar eine echtfranzösische Dorfgeschichte in seine „Rougon-Macquart“ aufgenommen. So stellte sich trotz allem ein Zusammenhang zwischen deutscher Heimatkunst und ausländischem Erzählen her. Ihn bezeugt auch die Breite der Darstellung, das lange Verweilen bei einzelnen Augenblicken und bei einzelnen Gegenständen. Doch noch viel auffälligere Übernahme künstlerischer Bräuche Zolas setzte sich in der Heimatkunst durch. Clara Viebig begann zwar schon, ehe ein Programm der Heimatkunst ausgegeben worden war. Sie bewährte sich als glückliche FINDERIN und gewann durch ihre Erzählungen aus der Eifel ein unbeschränktes Gebiet dem deutschen Roman hinzu, der eine starkbetonte Landschaft und deren nicht minder eigenwillige Bewohner zum Gegenstand wählte. Nicht ganz so ursprünglich und neu war, was sie von den unmittelbaren Anwohnern des Rheins meldete. Andere, wie Alexander von Roberts, waren ihr da zuvorgekommen und hatten gleichfalls die ältere Rheinromantik durch sachlichere und poetisch minder erklärte Dichtung vom Leben am Rhein ersetzt. Clara Viebig gebührt der Ruhm, wesentliche und wichtige Züge von Zolas Erzählungskunst genauer erkannt zu haben als die frühen Naturalisten. Gewiß treibt Zola vielfach nur weiter, was ältere Franzosen schon im Dienst unromantisch-realistischer Darstellung erreicht hatten. Der ausgezeichnete Organisator Zola erhebt dann zu Grundsätzen, was von Flaubert und von den Goncourt erzielt worden war. Seine eigene Schöpfung bleibt, die Menge im Roman stark fühlbar zu machen. Er löste eine Aufgabe, die sich von Anfang an dem 19. Jahrhundert gestellt hatte. Der neue Kollektivismus mußte früher oder später auch in der Dichtung das In-

Walzel, Deutsche Dichtung II.



204. Umschlagzeichnung von
Max Liebermann



205. René Schickele.
Gemälde von Fritz Rhein

redet, in stetem Wechsel, ersteht dauernd dem Leser das Gefühl, die ganze erlebende, handelnde und redende Menge vor sich zu haben. Clara Viebig nimmt solche Kunst gleich zu Beginn ihres „Weiberdorfs“ auf und verwertet sie hier auch sonst. Ihr „Kreuz im Venn“ gibt mit denselben Mitteln ein Bild der Springprozession von Echternach.

Noch anderes teilt die Heimatkunst mit Zola. Frenssens „Jörn Uhl“ berichtet von Schlachten der Jahre 1870/71, ganz so wie Zola von der Schlacht bei Sedan. Diesmal setzte Zola nur fort, was schon bei Henri Beyle-Stendhal, was auch bei Tolstoi besteht (sogar schon in Grimmelshausens „Simplicissimus“): Verzicht auf ein Gesamtbild der Schlacht. Sie löst sich in eine Fülle einzelner kleiner Erlebnisse auf, deren Sinn und Bedeutung für das Ganze dem Erleber nicht klar wird. Die Riesenschlachten des Weltkriegs und der Kampf im Schützengraben ließen das gute Recht solcher Darstellungsweise unbestreitbar erscheinen. Sie wurde in neueren Kriegsromanen das Selbstverständliche, ja das Einzigmögliche.

Nicht von Zola, eher von den Goncourt stammt die Neigung der Heimatkunst, Echtheit des Berichts durch Mittel der Typographie zu bewahren. Einer erblickt an der Tür das Schild mit dem Namen des Mannes, den er aufsucht. Er klingelt und gibt eine Besuchskarte ab. Schild wie Besuchskarte werden in verkleinerter Nachbildung dem Bericht eingefügt. Oder Landkarten erläutern und machen greifbar, was an gleicher Stelle die Personen des Romans in der Landschaft mitmachen. Georg von Ompteda bietet nicht als einziger dergleichen; am weitesten ging er, als er den erfundenen Stammbaum des Adelsgeschlechts, von dessen Schicksalen er erzählte, im engen Anschluß an die Druckgestalt des Gothaischen Adelskalenders einem Roman anfügte. Zola meidet dergleichen, es lag aber in der Richtung der Wissenschaftlichkeit, die er dem Roman vorschrieb. In schlichterer Form erscheint ein Stammbaum auch in den „Rougon-Macquart“; dem deutschen Familienroman wurde seitdem fast unentbehrlich, durch solchen Behelf leichtere Übersicht zu schaffen.

Ompteda erzählte vom Adel Sachsens. Nicht wie die François ging er in die Vergangenheit zurück, sondern verharrte in der Gegenwart. Auch er wollte „Bodenständiges“ bringen. Das Wort wurde im Zeitalter der Heimatkunst geläufig, ließ sich aber schon auf Älteres anwenden. War denn nicht sogar vieles grundsätzlich bodenständig gewesen, was von der Heimatkunst beföhdet wurde? Bodenständig ist, was bei Gerhart Hauptmann im Drama, auch in der Erzählung aus Schlesien berichtet wird; Bodenständigkeit war sogar Gesetz für die Wiener Impressionisten, die freilich im weiten Bereich einer Weltstadt verharrten und nicht mit der eigentlichen Heimatkunst in die Enge der Kleinstadt oder des Dorfes flüchteten; sie waren überzeugt, daß gerade eine Weltstadt, deren Wurzeln in fernster Vergangenheit

dividuum in den Hintergrund rücken und neben ihm der Menge Platz schaffen. Im Drama führten das andere durch. Hauptmanns „Weber“ überholten, was ältere Bühnendichtung in gleicher Absicht geleistet hatte.

In der Erzählung gelangte Otto Ludwig einmal zu einer pakenden Verwertung der Menge. Zola drang weiter vor. Seine Romane gipfeln in den Augenblicken, die in der Menge etwas übermenschlich Großes dem Ablauf der Erzählung einfügen. Gigantisch bricht es sich Bahn und scheint alles Einzelmenschentum zu überwältigen. Es gewinnt in solcher Ballung zuweilen die Kraft eines Symbols; hemmungslos lebt sich aus, was unter der dünnen Schicht gesellschaftlicher Ordnung als unwiderstehlicher Gesamtwille brütet. Zola begnügt sich dabei nicht, aus zahllosen einzelnen ein riesiges apokalyptisches Tier zu formen; das Wesentliche seiner Kunst der Massendarstellung liegt im sorgsam Vorbereiten. Längst sind uns einzelne Menschen bekannt, denen dann innerhalb der Menge das Wort verbleibt; indem jetzt der eine, dann der andre erlebt, handelt und

lagen und in deren Bauten immer noch Zeugnisse uralter Kultur bestanden, dem willigen Beobachter eine Überfülle bezeichnender und der Aufzeichnung werter Züge wies. Gleich vielen Dramen Sudermanns ist sein Roman „Frau Sorge“, selbst der geschichtliche Roman „Der Katzensteg“ bewußt im Sinne eines engumgrenzten deutschen Gebiets getönt: des fernsten Nordostens. Wieviel gerade „Frau Sorge“ den Heimatdichtern gegeben hat, erweist sich an Frenssens „Jörn Uhl“. Es waren Romane von der Entwicklung eines einzelnen. Solche Romanform taugte der Heimatkunst besonders gut, das erwies sich noch im Heimatroman der Schweiz. Ernst Zahn, J. C. Heer, Walther Siegfried schoben nicht mit Keller das Allgemein-Schweizerische, das Eidgenössische, in den Vordergrund, sondern die versteckten Eigenheiten einzelner Kantone und Orte. Friedrich Lienhard tat den Schritt von der längstbestehenden deutsch-elsässischen Dialektdichtung zu Erzählungen, die das Wesen des Elsässers bald in geschichtlicher Ferne, bald in der unmittelbaren Gegenwart, also bei der Auseinandersetzung mit dem Deutschen Reich und dem Preußentum, aufdeckten. René Schickele mußte bis in jüngste Zeit hinein, so neu und überraschend seine Kunst ist, in Lienhards Fahrwasser bleiben, auch nachdem die Weltgeschichte das Schicksal des Elsasses gründlichst umgestimmt hatte.

Nicht immer hielt sich die Heimatkunst auf gleicher Höhe. Sie sank herunter, sobald ihr Stoff geringeren Wert besaß. Sie flüchtete überwillig ins Triviale und fühlte sich dabei gerechtfertigt durch den Grundsatz der Heimatkunst, alles und jedes zu erschließen, was örtlich ungrenztes und örtlich bestimmtes deutsches Wesen heißen darf. Konnte der Gedanke der Heimatkunst schlimmer im Sande verlaufen, als wenn der Reihe nach eine Stadt nach der andern innerhalb eines Landschaftsgebietes vorgenommen und dabei Banausentum abgezeichnet wurde, das hier bestand? Wenn das Ausland solche Dichtung in die Hand bekam, lernte es wahrlich nicht den Deutschen des neuen Reichs achten. Auch die Schweiz mied nicht immer verwandte Abwege. Oder verweilte man beim Banausentum, um dessen Gesundheit gegen die Verfallzüge der Großstadtkultur auszuspielen?

Es war eine der Hauptabsichten der Vorkämpfer von Heimatkunst, auf deutschem Boden ungebrochenes Menschentum nachzuweisen und den Eindruck auszuschalten, die dekadenten Kaffeehausliteraten bezeichneten allein das deutsche Wesen, das für den Dichter noch in Betracht kam. Richtige Einsicht stand im Hintergrund. Seitdem das Bedürfnis erwacht ist, lieber hemmend dem Zug zum Verfall entgegenzutreten als auf Dekadenz zu pochen und sich ihrer zu freuen, lebt in der Dichtung manches weiter, was der Heimatkunst wichtig gewesen war. Doch gerade sie leistete nicht ihr Schlechtestes, indem sie mehr oder minder krankhaft belastete Menschen in dem eigentlichen Gebiet der Heimatkunst, auf dem Lande und in der Kleinstadt, fern von Berlin, zeichnete. Nächste Berührung mit Erzählern des Auslands ergab sich, die ihrerseits fast nur von dekadenten Menschen zu berichten hatten. Timm Kröger ist mit dem Dänen J. P. Jacobsen und mit dessen Erzählung „Niels Lyhne“, diesem wohl wichtigsten und meistbeachteten Denkmal impressionistisch-passiven Verfallmenschentums, nahe verwandt. In der Schweiz setzte sich gegen das Ende des ersten Jahrzehnts im neuen Jahrhundert eine tiefgreifende Wandlung durch. Kurz vorher hatte der Schweizer noch auf seine Geistes-



206. Gustav Frenssen. Gemälde von Nicolaus Bachmann

(Mit Genehmigung der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin.)



207. Titel der „Geschichten“ von Robert Walser, gezeichnet von Karl Walser. Kurt Wolff-Verlag, München

gesundheit gepocht und etwa die Werke Ibsens, dann auch die seiner deutschen Nachfolge wie etwas völlig Fremdes, dem ungebrochenen Schweizer Leben Unverständliches gefaßt. Mochten andere Völker sich im Spiegel beschauen und sorgsam die Runzeln beobachten, die ein fortschreitender Verfall ihrem Antlitz aufgeprägt hatte, der Schweizer spottete über solche emsige Selbstbeobachtung und feierte auch in der Erzählung den Mann, der mit kräftiger Hand für das Wohl seines Vaterlands wirkt. Es lag nahe, daß solches Wirken auf Schweizer Boden sich in machtvollen Leistungen der Technik auslebte. Die Freude an der Wirklichkeit, die seit langem ein Merkmal des Dichtens der Schweizer war, erwies sich nun am liebsten im siegreichen Kampf der Technik gegen die Naturgewalten der Alpenlandschaft. Sogar ein Erzähler von der ungemeinen Feinfühligkeit Heinrich Federers wich diesem Stoffgebiet nicht aus, nur daß er auch von vergeblichem Kampf der Technik gegen die Natur meldete. Der Wandel in jüngster Schweizer Dichtung entwertete mit einem Schlag das wirklichkeitsfrohe Berichten von den technischen Errungenschaften der Schweizer. Robert Walser und Albert Steffen zählen zu den ersten Schweizer Dichtern, die in ihrer Heimat Neigungen Jacobsens, sogar Strindbergs aufweisen konnten. Wesentliches, ja Bezeichnendstes älterer Schweizer Art war mit einem Schlage aufgegeben. Im höchsten Sinn verschmelzen Erzählungen Jakob Schaffners das neue Lebensgefühl seiner Schweizer Heimat mit der beweglicheren, aber auch minder gesicherten Geisteshaltung der Reichsdeutschen. Sie erschloß sich ihm mehr und mehr, je tiefer, fern von der Heimat, er sich in Deutschland einlebte.

Im Rahmen des Stoffgebiets der Heimatkunst drang keiner gleich mutig hinab in die geheimsten Tiefen der Seele wie Hermann Stehr. In Gerhart und Carl Hauptmanns Schlesien ist er zu Hause. Auch die beiden Brüder Hauptmann erschließen schlesisches Menschentum mit seinen schwärmerisch-religiösen Gesichtern. Unmittelbarer noch als Gerhart läßt Carl Hauptmann viel verspüren von dem Walten und Wogen schlesischer Phantasie. Von ihnen scheidet sich in Hermann Stehr ein Gestalter dämonischen, schier besessenen Menschentums. Meisterhaft schafft er Menschen, denen ein Gott um ihre Stirn ein ehern Band geschmiedet hat. Der Schlesier taugte für solche Absicht. Dann entdeckte Stehr Verwandtes auch anderswo.

Es blieb ein kühnes, nicht immer geglücktes Wagnis für den Schlesier



208. Hermann Stehr. Zeichnung

Stehr, Menschen und Landschaft vom Niederrhein mit der Eindringlichkeit abzeichnen zu wollen, die sich im Umkreis seiner engeren Heimat auf lebenslange Beobachtung stützen durfte. Dennoch ist bei Stehr niemals überzeugender der Mensch gedeutet, dem das Leben Bestes und Höchstes hätte gewähren können, wäre er nicht, fast durch Zufälle, in seinem zerstörungslustigen Wesen bestärkt worden, dem Erbe, das er von seinen Vorfahren übernimmt. Sich und andere vernichtet er, nicht in leichtherzigem Spiel, zuweilen schier aus Gewissenhaftigkeit. Wenn er das beste Besitztum seiner Seele zerschlagen hat, bleibt ihm als Erlösung nur noch erkennendes Berichten seiner Irrwege und dann freiwilliger Tod. Der Gegenstand war für Stehr wichtig genug, ihn von zwei Blickpunkten in zwei selbständigen Romanen darzustellen: im „Heiligenhof“ (1914) spricht der Erzähler allein; in „Peter Brindeisener“ (1924) überläßt er den Bericht zum größten Teil einer Hauptgestalt des ersten Werks. Dieser Bericht ist zugleich erlösende Beichte. Wertvolle Einblicke in die Kunst Stehrs eröffnet ein Vergleich der beiden Bücher.

Etwas von den naturwissenschaftlichen Neigungen des Romans von Zola lebt noch in Stehrs Erzählungen fort. Sie kennzeichnen erblich belastete Menschen. Solcher Neigung kam der Familienroman entgegen. Es war nicht notwendig, ein weites Gebiet wie das der „Rougon-Macquart“ zu umschreiten. Die Vererbungsfrage machte sich schon geltend, sobald in einem Familienroman das Nacheinander mehrerer Generationen vorzuführen war. Zola kennt eine Nachkommenschaft, die unter dem Druck der Umwelt sich auf der Höhe ihrer Vorfahren nicht erhalten kann, er kennt ebenso das Gegenteil, einen Aufstieg, der, begünstigt von der Umwelt, üble ererbte Seeleneigenheiten überwindet. Dem deutschen Roman wurde es am Jahrhundertende lieber und lieber, von Nachkommen zu berichten, in denen die Kraft ihrer Vorfahren mählich hemmungslosem Verfall weicht. Das war immer noch Dichtung im Sinne der Biologie. Sie hielt sich an die eine Erscheinung, die dem Zeitalter besonders fühlbar geworden war, an die Dekadenz. Greifbarer als je eine Dichtung vor ihm entwickelte solchen Abstieg der Roman Thomas Manns „Die Buddenbrooks“ (1901).

In diesem erlesenen Werk kreuzen sich viele Linien geistiger und künstlerischer Art. Schon als Familienroman vertreten die „Buddenbrooks“ eine Erzählungsgattung, die sich auch auf deutschem Boden immer stärker durchgesetzt hatte. Ricarda Huch neigte ihr von Anfang an zu und bot nicht nur in ihrem Erstling, den „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“ (1892), ein meisterhaftes Bild des Gemeinsamen und Gegensätzlichen, das innerhalb einer Familie zwischen Alt und Jung wie zwischen den Vertretern einer einzelnen Generation besteht. Aus diesen Voraussetzungen entwickelt sich Tragik. Was zwischen Mann und Weib spielt, kommt ebenso zur Geltung wie das Verhältnis der Eltern zu den Kindern. In „Michael Unger“ wirkt sich dann noch unmittelbarer als in „Ludolf Ursleu“ der geistige und sittliche Abstieg einer Familie aus, ebenso aber berechtigter Widerstand der Jugend gegen das Alter.

Die deutsche wie die Schweizer Heimatkunst berichtet gern von verwandten Vorgängen in der Familie; feinfühligste Österreicher wie Emil Ertl und Otto Stoessl nahmen noch alles Reizvolle hinzu, das ein Schritt in ältere Zeit und Kultur ergeben konnte. Ähnlich wirkte in Berlin Georg Hermann, indem er jüdisches Familienleben nicht in der Gegenwart, sondern in der Biedermeierzeit darstellte. Zuletzt wurde der Familienroman immer mehr in den bezeichnenden Farben abgetönt, die sich an einzelnen Stellen deutscher Erde beobachten ließen. Die „Buddenbrooks“ beharren gleichfalls völlig im engen Rahmen einer deutschen Hansestadt und ziehen anderes deutsches Land und dessen Menschen nur heran, um durch den Gegensatz das Wesen hanseatischer Patrizier genauer zu kennzeichnen. Dafür umspannen die Generationen dieses Romans eine weite Zeitstrecke: Biedermeierwelt macht sich dabei stark geltend. Der Weg der Fa-



209. Ricarda Huch.
Photographie

*Lebte Landpfad
 Kind inoffiziell und inoffiziell
 der Strom inwendig in der fernen Welt
 Kann nicht, der ich nicht,
 Kann nicht, der ich nicht,
 Auch nicht, der ich nicht, nicht.*

210. Handschrift Ricarda Huchs. Anfang des Gedichts „Heroische Landschaft“

milie steigt von lebenbeherrschender Gesundheit herab bis zu einer Entartung, die dem Leben nicht mehr gewachsen ist. Dieser Abstieg ist zuweilen ein Aufstieg zu geistiger Verfeinerung und Vertiefung. So gerät die jüngere Welt nicht völlig ins Unrecht gegen das Alter, so wenig wie bei Ricarda Huch. Letzter Sproß der Familie und zugleich unbedingtester Vertreter zermürbter Kraft der Lebensbeherrschung ist ein Knabe, der früh dahingeht. Durch ihn schlägt sich eine Brücke von den „Buddenbrooks“ zu einer abermals großen Anzahl mehr oder minder gleichgerichteter Erzählungen. Sie bezeichnen vielleicht das Zeitalter noch viel genauer als die bloßen Familienromane. Kinder tauchen auch früher in der Erzählung auf. Wilhelm Meisters Sohn Felix, in den „Lehrjahren“ noch Kind, in den „Wanderjahren“ schon heranwachsender Jüngling, enthielt sich als ein kräftig Fortschreitender, fähig, Schwächen und bedenkliche Neigungen rasch zu überwinden. An ihm bewährt sich eine Erziehungskunst, die während des 18. Jahrhunderts angebahnt worden war. Das 19. Jahrhundert trieb solche Pädagogik weiter, zunächst im Sinn fester Führung der Jugend. Goethe hatte dem Erzieher empfohlen, das Persönliche seines Zöglings zu berücksichtigen. Auf gleicher Linie fortschreitend wurde individuelle Erziehung fast zu einem Lieblingsschlagwort des späteren 19. Jahrhunderts. Der Passivität des Impressionismus, der allen Wert dem Verstehen zwies, entglitten allmählich die Zügel, wo es sich um zielbewußte Leitung der Jugend handelte. Der Verfall des Menschen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mußte notwendigerweise am Kinde sich stark fühlbar machen. Statt es durch kräftiges Zupacken zu neuer Kraft aufzurufen, versenkte man sich liebevoll in die Hemmungszustände nervöser Kindheit, die in den rasch sich ausdehnenden Großstädten stärker und stärker sich durchsetzten. Etwas Wehleidiges, mindestens ein Verhättseln des Wehleidigen wirkte sich in der großen Zahl der Dichtungen aus, die um 1900 vom Kind erzählen und seine Leiden erfüllen wollen. Abermals lockte es, Verständnis für Unverstandenes zu werben. Für die Gesamtheit war all dies Streben vertan. Man schwärmte von dem neueröffneten Jahrhundert des Kindes, und bald darauf, nicht erst im Expressionismus, kündigten die Kinder den Älteren Krieg an, giefen sich nicht länger in der Rolle des Leidenden und Duldenden, sondern nahmen selbst die Zügel in die Hand, sich rücksichtslos durchzusetzen. Bis dann nach dem Weltkrieg die Jugend dem Alter kaum noch Daseinsrecht gewährte, das Leben nur noch von ihrem Blickpunkt aus allein bestimmen wollte und den Älteren bestenfalls ein zustimmendes Nicken gestattete.

Künstlerischen, auch menschlichen Wert gewannen viele von den Erzählungen, in denen die Hemmungen der Kindesseele aufgedeckt wurden. Entdeckerfahrten waren hier möglich. Sudermanns „Frau Sorge“ bietet ihr Bestes, soweit sie von Freude und Leid des Kindes berichtet, von den Enttäuschungen, die der Phantasie des Kindes erstehen, wenn es endlich erblickt, was es nach den Erzählungen anderer sich übermäßig schön im Geiste ausgemalt hatte. Emil Strauß und Hermann Hesse, auch Friedrich Huch waren von vornherein als Menschen zu noch hemmungsreicherem Erleben bestimmt als Sudermann. Hätte Hermann Hesse bis in jüngste Zeit in seinen Erzählungen gleich tiefe Blicke in das Leid der Menschenseele tun können, wenn er selbst nicht immer noch in sich auf Hemmungen stieß, die ihm das Leben kaum erträglich erscheinen lassen? Muß noch gesagt werden, daß Rainer Maria Rilke in

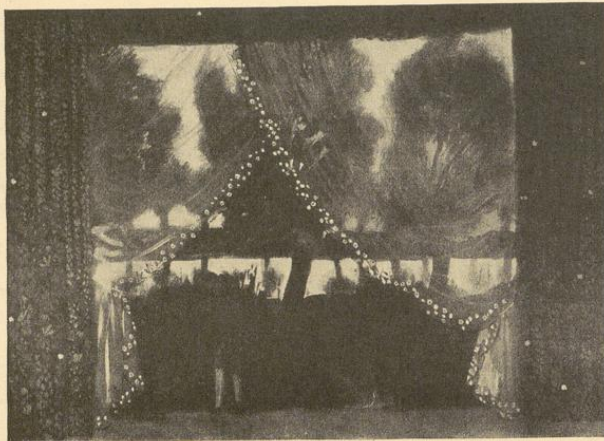
der Kindheit seines Malte Laurids Brigge das kränkliche Erleben seiner eigenen Kinderzeit abspiegelt? Rilke verzichtet auf jedes Wort der Anklage, das sich gegen Eltern oder Lehrer richtet. Um so unmittelbarer wirken die fast überempfindlich erlauchten Erlebnisse des Knaben Malte; wer als Kind wie Malte lange, lange Zeit krank im Bette zu liegen hatte, wiederholt aufgegeben von den Ärzten, findet in dem Roman Rilkes sich selbst wieder und die Vorstellungswelt, die seine ersten Schritte ins Leben umgab. Andere nahmen die ersten Ansätze erotischer Sehnsucht hinzu, gleichfalls in krankhaft entarteter Tönung. Wieder war alles auf Verstehenwollen angelegt und bereitete noch jüngster Dichtung den Weg in die Darstellung des Perversen. Umgekehrt meinte Wedekind in Erzählungen das rechte Ziel aufzudecken, indem er, Anwalt des kommenden Dritten Reichs freien Sinnenlebens, dem Geschlechtstrieb der Jugend Tür und Tor öffnete. Die Kämpferhaltung seiner Auftrittfolge „Frühlings Erwachen“ wich hier der Zuversicht, durch die neue Heilslehre vom schrankenlosen Eros den Menschen altererbtes Leid abzunehmen.

Weit voneinander getrennt sind die Erzähler Rilke und Wedekind. Hoffnungsvoll blickt Wedekind in eine bessere Zukunft, hoffnungslos hat Rilke von Erscheinungen zu berichten, die ihm am Ende einer Kulturentwicklung unerlässlich scheinen. Als er sich selbst in dem Dänen Malte Laurids Brigge spiegelte, gab er bewußt oder unbewußt zu, daß die dänischen Dichter seines Zeitalters, J. P. Jacobsen und noch erfolgreicher Hermann Bang, die dunkle Stimmung und die zarte Färbung, die in seinem Roman bestehen, am nächsten getroffen hatten. Neben diesen Dänen erscheint zum überwiegenden Teil alles, was von Deutschen über Verfallsmenschen vorgetragen worden war, minder feinabgeschattet, fast ungefüge. Nur ein paar Deutschen gelang dieser Ton einer ungemein kunstvollen Dämpfung. Fontane hat ihn zuweilen angeschlagen. Graf Eduard Keyserling beobachtete in den Adelsgenossen seiner kurischen

Griffen Gift mit Pfeil, Griffen Schmerz mit Pfahl,
Griffen Lust mit Lute mit Gold mit Pfahl,
Griffen Triebfart mit Meer mit Hümp mit Pfeil,
Griffen Weiberspiß mit Talangebin,
Griffen Lust mit Pfeil, Griffen Weib mit Vög,
Da gab ein ganzer Mann - quasthög.

Die drei Pfeiferfaden' Obtm.
Hermann Sudermann

211. Handschrift Hermann Sudermanns aus dem Besitz des Verlages Cotta



212. Szenenbild von Walser für eine Aufführung von Wedekinds „Frühlings Erwachen“ in Berlin, November 1908

Heimat Menschen von gebrochener Lebenskraft und von desto stärkerem Bedürfnis, das Leben auszukosten. Ihr Versagen im Lebenskampf wirkt bei Keyserling um so stimmungbedingter, als jede grellere Färbung ausgeschaltet bleibt. Das Passive übermäßig verfeinerter Seelen ist mit gleich gut angepaßten Mitteln von dem Wiener Arthur Schnitzler wiedergegeben worden. Schnitzler hatte von Wiener und Wienerin zu melden, die für ihn so gut taugten wie der baltische Adel für Keyserling; auch sie lebten ihr Leben nicht, sondern es wurde ihnen

gelebt. Ist die baltische Landschaft bei Keyserling rechter Nährboden für die Haltung seiner Menschen, Schnitzlers Erzählungen (zuweilen auch seine Dramen) gewinnen noch ein besonderes Merkmal durch den Gegensatz zwischen Alpenlandschaft und Lebensgefühl wie Lebensart seiner Wiener Menschen. Seine umfangreichste Erzählung, „Der Weg ins Freie“ (1908), wahrt die Farben, die er mit zart anfassender Hand zu mischen pflegt; freilich dreht es sich diesmal um ein weitergreifendes Problem, um die Frage des Kulturjudentums. Freuds Psychoanalyse steht wie hinter Schnitzlers Dramen auch hinter der Mehrzahl seiner Erzählungen. So setzt sich in seinen Menschen Krankhaftes durch, es geht bis zum Perversen, wenn Schnitzlers Erzählen heranholt, was in den Kreisen Freuds als „Ödipuskomplex“ gilt.

Schnitzler zählt zugleich zu den Wagemutigen, die Ungewohntes oder mindestens nur selten Geübtes in der Gestaltung der künstlerischen Form des Erzählens anstreben. Sein „Leutnant Gustl“ (1900) darf sich auf Victor Hugo und Dostojewski berufen. Ein Vorgang, der vom Abend bis zum nächsten Morgen reicht, offenbart sich dem Leser nicht in der Form eines Berichts, auch nicht eines Ichberichts; nicht einmal als reines Selbstgespräch ist er zu bezeichnen. Wohl drückt ein Ich sich aus, aber nur so, wie einem im Augenblick starker Erregung, dann wenn solche Augenblicke bedrängend und niederdrückend in der Vorstellungswelt sich ausleben, das Erlebte zu unausgesprochenen Worten wird. Viel später, in „Fräulein Else“ (1925), nahm Schnitzler diese Darstellungsart wieder auf. Leutnant Gustl meint seine Ehre retten zu müssen, indem er sich freiwillig tötet; im letzten Augenblick überzeugt er sich, daß er weiterleben darf. „Fräulein Else“ endigt tatsächlich mit dem Freitod; die gewählte Erzählungsform schloß es aus, dies Ende von einem andern berichten zu lassen; die letzten Worte, die von der Heldin für sich oder vielmehr in sich gesprochen werden, lassen den Ausgang als unausweichlich erkennen.

Gleich eigenwillige Wege ging deutsche Erzählung in naturalistischer und impressionistischer Zeit sonst nicht. Sie stand vor einer andern Entscheidung; und angesichts dieser Ent-

Seite aus dem Manuskript des „Jörn Uhl“ von Gustav Frennén

scheidung wählte sie zum großen Teil nur den einen Ausweg. Mit Spielhagen drängte man Roman und Novelle vom eigentlichen Erzählen weg und halste ihnen die Gesetze der Bühnendarstellung auf. Doch am Ende des 19. Jahrhunderts meldete sich der Wunsch, zu unmittelbarer Erzählerhaltung zurückzukehren, nicht etwa bloß, um dem Dichter die Aufgabe zu erleichtern und ihm alle Beweglichkeit, ja Formlosigkeit wieder zu gestatten, die in humoristischer Erzählung besonders seit Jean Paul sich breitgemacht hatte. Spielhagen wollte den Erzähler zu größerer künstlerischer Strenge erziehen. Die Gegner Spielhagens dachten vollends dem Erzählen eine noch strengere Haltung vorzuschreiben, indem sie ausschalteten, was von Spielhagen der dramatischen Gesprächform entlehnt worden war; sie empfanden es als etwas Stilwidriges. Diesen Widerstreit bedingten höhere Gesichtspunkte. Nicht bloß stand eine Erzählungsweise der anderen gegenüber, vielmehr eine Kunst, die das Leben bis ins letzte nachfühlbar machen will, und ein gegensätzliches Verhalten, das zwischen Leben und Kunst eine weite Kluft legen möchte.

Dem Drama ist dank seiner Darstellungsform eine engere Verbundenheit mit dem Leben von vornherein eingeboren. Wer Menschen auf die Bühne stellt und reden läßt, arbeitet unmittelbar mit dem Leben, noch wenn er Rede und Gebärde dieser Menschen kunstvoll vom Leben abrückt. Ein lebendiger Mensch bleibt der Schauspieler, mag er (wie man das nennt) das Leben noch so sehr „stilisieren“. Minder eng verbunden mit dem Leben ist Lyrik; aber in den Sängen des jungen Goethe gewinnt sie mehr als je eine künstlerische Gestalt, die wie das Leben selbst erscheint, bewegter Ausdruck des Augenblicks, im Ichbekenntnis verwandt mit dem Selbstgespräch des Dramas, gleich diesem fähig, von Augenblick zu Augenblick weiterzuschreiten. In der Erzählung Goethes machte der Berichterstatter umgekehrt sich noch so stark bemerklich, daß, was er vortrug, nicht wie unmittelbares, sondern wie geformtes, aus größerer oder geringerer Ferne betrachtetes Leben wirken mußte. Das war alter Brauch. Er erhielt sich lange genug im 19. Jahrhundert, um die Wandlung von schlichter Berichtform zu voller Lebensnähe in der Erzählung beträchtlich auffallender zu machen als die Steigerung von Lyrik und Drama ins eindruckhafte Lebensnahe. Ein Vorstoß zu „unmittelbarer Darstellung“ kann das heißen, entgegengesetzt dem mittelbaren Bericht von Geschehnissen, der wie bei Goethe in alter italienischer Novelle, dann in der gedrängten berichtenden Kraft der Prosa Kleists gewahrt bleibt. Indem der Erzähler die Entfernung aufgab, die in solcher Kunst zwischen dem Bericht und der Wirklichkeit waltet, rückte er auch ab von den Bräuchen, die im Alltag jeder Berichterstatter für sich in Anspruch nimmt. Das Ergebnis war eine Erzählweise, die sich mehr an den Leser als an den Hörer richtete. Sie widerspricht dergestalt dem allgemein gewohnten Erzählen, daß für den Hörer leicht etwas Unverständliches entstehen kann. Besonders fühlbar macht sich das am Beginn der Erzählung. Das Drama, dem Leben näher angeschlossen wie es ist, nimmt für sich das Recht in Anspruch, mit der Rede eines Menschen zu beginnen, ohne über den Sprecher und die Voraussetzungen seiner Worte etwas zu sagen. (Das gedruckte Personenverzeichnis des Dramas steht außerhalb des Kunstwerks, bleibt der Bühnendarstellung entzogen und kann nur als allerdürftigster Ersatz für dergleichen vorbereitende Mitteilung gefaßt werden.) Die Sucht, auch die Erzählung dem Leben möglichst anzupassen, führte nicht nur überhaupt zu Übergriffen in dramatische Form; vielmehr setzte sich mehr und mehr durch, die Erzählung, als wäre sie Drama, mit gesprochenen Worten zu beginnen, die dann freilich nachträglich irgendwelche Erklärung forderten und die Angabe ihrer Voraussetzungen notwendig machten. In der Richtung von Spielhagens Wünschen lag das. Er meinte, homerische Dichtung spreche für seine Absicht. Dennoch erweist sich an dieser echtsten Epik sofort, wie unerträglich ihr ein gesprochener, also dramatischer Einsatz wäre. Grotesk erschien wohl jedem, wenn der erste Gesang der Ilias gleich mit den dräuenden Worten begänne, die der Atride dem Priester Chryses entgeschleudert, und wenn dann erst nachgetragen würde, wie Agamemnon zu dieser Äußerung gelangt. Den deutschen Erzählern am Ende des Jahrhunderts, sogar schon dem nicht schlechthin umsturzfrohen Fontane, schien ein solcher dramatischer Einsatz nicht kunstwidrig zu sein. Beginnt doch Fontane einen seiner Romane mit dem Ruf, der auf dem Bahnhof dem Schaffner klarmachen soll, wohin und in welcher Klasse der Reisende fahren möchte. Soll das etwa Spannung wecken? Der Eingang der „Buddenbrooks“ erweckt sicherlich die Spannung, die ein Rätsel uns verschafft; er gibt ein Rätsel auf und löst es nur langsam, indem eine geraume Strecke Bericht benötigt wird, zu enthüllen, was die dramengerecht gesprochenen Eingangsworte bedeuten.



213. Arno Holz Kaffee kochend.
Zeichnung von E. Büttner

Lehre und Anwendung der Lehre des konsequenten Naturalismus schätzte und steigerte das Umsetzen von Erzählen in dramatische Ausdrucksform. „Papa Hamlet“ bietet, dem Wunsch von Holz, daß Kunst wieder Natur, also Leben werde, nachzukommen, dramatischen Wechsel von Rede und Gegenrede (richtiger als von Rede wäre von Gestammel zu sprechen, bestenfalls von Ausrufen); der unumgänglich notwendige Bericht macht sich nicht viel aufdringlicher geltend als die umfangreichen Bühnenanweisungen des naturalistischen Dramas.

Andere gingen minder weit. Doch sogar gernegelesene Erzähler wie Clara Viebig setzten ihre Romane aus Gesprächen und aus Angaben über die Gebärde zusammen; in Berichtform wurde wesentlich nur Landschaftsschilderung geboten. Schon ein rascher Vergleich mit Gottfried Kellers Erzählweise läßt den wesentlichen Unterschied erkennen. Weniger und weniger Raum blieb übrig für die Deutung des Sinns, den der Dichter den berichteten Gesprächen und Vorgängen zuwies. Abermals rechtfertigte Spielhagens Lehre solchen Verzicht. Der Erzähler, der eine Sinndeutung bietet, widerspricht der Forderung Spielhagens, als Erzähler hinter seinen Gestalten zu verschwinden. Abermals ergibt sich durch den Verzicht auf die Sinndeutung ein Eindruck, der dem Eindruck des Lebens nahezu gleich ist. Das Leben überläßt uns, seinen Sinn zu

erforschen und es zu werten. So erleben wir das, was man Wirklichkeit nennt, Wirklichkeit, die den Sinnen sich offenbart, in Gegensatz zu einer höheren Wirklichkeit, die sich hinter den Sinneseindrücken birgt. Impressionistische Philosophie, etwa die Erkenntnislehre Ernst Machs, rechtfertigt all diese Wünsche und Erfüllungen impressionistischer Kunstlehre.

Um dem Leben nahezu bleiben, wagt eine Erzählungsweise, die den Bericht in Darstellung mehr oder minder dramatischer Art wandelt und folgerichtig den Berichterstatter zum Schweigen verurteilt, viel, das unverständlich bleiben muß für jeden, der an altüberlieferte, berichtende Erzählung gewöhnt ist. Noch Otto Ludwig war sich dieser Tatsache bewußt. Allein die neue lebensnahe Darstellungsform der Erzählung setzte sich gegen 1900 hin derart siegreich durch, daß umgekehrt eine Wiederaufnahme der strengen alten Berichterstatterform auf Hemmungen beim Leser stoßen mußte. Das mögen die meisten heute schon vergessen haben; um so wichtiger bleibt es, der Nachwelt im Gedächtnis zu erhalten, wie schwer man sich damals in Erzählungen einlas, die mit Bericht begannen und nicht mit einem mehr oder minder dramatisch geformten Gespräch. Man hatte sich angewöhnt, Erzählungen zu lesen, als ob es Dramen wären. Ich bezeuge ausdrücklich, daß ich Anfänge von Romanen der Ricarda Huch lange Zeit nur mühsam erfaßt habe, weil ich mich gewöhnt hatte, alles, was der Dichter selbst sagte, in der Erzählung wie gleichgültiges Nebenwerk zu nehmen und mir das Eigentliche durch das gesprochene Wort seiner Gestalten vermitteln zu lassen. Der überzeugteste Fürsprecher einer Rückkehr zur strengen alten Erzählerart war Paul Ernst. Darum schloß er sich in seinen Novellen willig dem Vorbild alter italienischer Kunst an. Langsam setzte sich solcher Formwille wieder durch, und wäre es auch bloß in einer Verknüpfung von Gespräch und Bericht. Verhältnismäßig seltener verzichteten Erzähler durchaus auf das Anführungszeichen, diese gewohnte Umrahmung gesprochener Worte. Doch die größten Künstler innerhalb der Erzählung aus jüngster Zeit stehen auf Ernsts Seite, nicht nur seine Genossen, die mit ihm den Neuklassizismus verfochten, oder ein Wiener Erzähler wie Otto Stoessl, auch Wilhelm Schäfer oder Rudolf G. Binding, dann in fortschreitend immer engerem Anschluß an Goethe Hofmannsthal und Jakob Wassermann. Der Expressionismus ging ja vielfach über Paul Ernst hinaus, verblieb indes an dieser Stelle in dessen Richtung; griff doch Karl Sternheim zuweilen sogar zu der trockenen Berichtform der Wissenschaft.

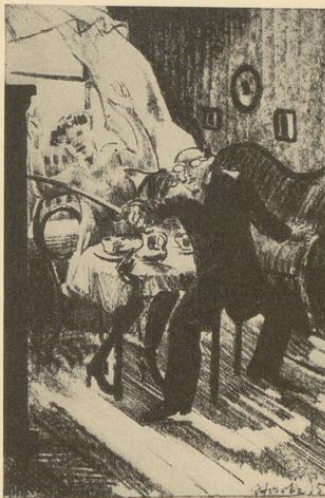
Auch Thomas Mann verharnte nicht bei den Erzählbräuchen seiner „Buddenbrooks“. Um wieviel mehr vom Leben abgerückt sein Roman „Königliche Hoheit“ (1909) ist, um wieviel mit Absicht geformter, hat er selbst überzeugend dargelegt. Im „Zauberberg“ (1924) rückte er endlich so weit von Spielhagen ab, daß er die von Spielhagen verworfenen Erzählerfreiheiten der Humoristen nicht nur wieder aufnahm, sie sogar noch übersteigerte. Längst hatten seine Novellen bewiesen, wie frei und herrscherhaft er über Mittel der Erzählung verfügte. Er liebt es, aus diesen Mitteln Letztes zu holen. Das Leitmotiv gewinnt bei ihm überreiche Abwandlung.

Der ganze Aufbau einer Erzählung wird ihm zu kunstvollem Spiel mit einer Reihe solcher Leitmotive. Ebenso ist Thomas Mann einer der wichtigsten Vertreter der sogenannten „erlebten Rede“. Sie weckt leicht den Anschein, als spräche der Berichterstatter; tatsächlich gibt sie dem Sinnen und dem Sprechen seiner Gestalten eine eigentümliche Ausdrucksweise, die verhältnismäßig spät sich durchgesetzt hat. Erste Spuren finden sich in klassischer Zeit. Goethe verwertet sie zunächst nur in den Zusätzen der zweiten Gestalt seines „Werther“, später in den „Wahlverwandtschaften“. F. H. Jacobi liebt sie, französische Erzähler des 19. Jahrhunderts entfalten sie mehr und mehr, Otto Ludwig greift sie auf, bei Fontane kehrt sie vielfach wieder. Auch sie entspricht dem Bedürfnis, das Leben unmittelbarer zu treffen, noch mehr dem Wunsche des Impressionismus, alle Verantwortung von sich zu schieben. Das klingt, als spräche der Erzähler; wer näher zusieht, entdeckt, daß der Erzähler nicht seine Ansicht und sein Bild des Geschehens vorträgt, sondern dies Geschäft seinen Gestalten überläßt. Sehr glücklich hat Leo Spitzer das „Pseudoobjektive“ solcher Mitteilungsform gekennzeichnet.

Thomas Mann verwertet die bequemen Griffe des humoristischen Erzählers im „Zauberberg“ so meisterlich, daß aus Bequemlichkeit fühlbar kunstvolle Formung wird. Viel früher zielte schon kurze Erzählung, die sich scheinbar völlig ungebunden und gelockert gab, auf epigrammatische Zuspitzung. Skizzen von Otto Erich Hartleben, in Wettbewerb mit Franzosen durchgeführt, werden heute gern unterschätzt und zu überleichter Ware gestempelt. Ihre Stoffe und ihre Erotik scheinen sie zu Unterhaltungslektüre herabzudrücken. Sie sind vielmehr mit der zielsicheren Pointenkunst von Heines Lyrik nahe verwandt, die ja auch mit Absicht den Anschein weckt, sie sei aus dem Stegreif ohne viel Besinnen geformt.

Samt und sonders verzichtet impressionistische Erzählung auf unzweideutiges Werten. Das entsprach dem Wunsch, keinerlei Verantwortung auf sich zu nehmen. Den Frauen wurde es schwer, solch objektive Haltung zu wahren. Damals dankte eine Frau, Berta von Suttner, dem Roman, in dem sie den Kampf gegen den Krieg eröffnete, ihren Weltruhm. Eine Kampfnatur ist auch Helene Böhlau; überreizt verfiel sie das Recht der Frau gegen den Mann. Es lag nahe, daß die vielen Dichterinnen, die im Zeitalter des Impressionismus auftraten, ihre Kunst in den Dienst der Frauenemanzipation stellten. Dafür zeugt auch Gabriele Reuter. Ricarda Huch hat als Dichterin an diesem Kampf nie teilgenommen.

Sie rückte überhaupt gern, und nicht erst in ihren späteren betrachtenden Schriften, von dem ab, was der Zeit lieb war. Darum zählt sie auch zu den Wiedererweckern des geschichtlichen Romans. Ihn hatten Naturalismus wie Impressionismus in Acht und Bann getan; galt doch der geschichtliche Professorenroman als übelstes Geschöpf der Literatur, die zu überwinden war. Als Forscherin kam Ricarda Huch von der Geschichte her. Die Persönlichkeiten, die im 19. Jahrhundert Italien einigen und zu neuer Selbständigkeit aufrufen wollten, hat sie in wissenschaftlicher Arbeit wie als Dichterin gedeutet. Die große Leistung ihres geschichtlichen Dichtens, auch nach der Seite der Gestaltung neu und eigen, ist ihr Roman vom Dreißigjährigen



214. Zeichnung von Ottomar Starke zu Sternheims Erzählungen. Kurt Wolff-Verlag, München



Enrica von Handel-Mazzetti

215. Enrica von Handel-Mazzetti. Photographie

Krieg. Der Luft der Barockzeit wird er gerecht, verharnt indes bei der künstlerischen Dämpfung, die seit Keller dem Roman Gesetz geworden war. Barockwelt mit barocken Mitteln zu starker Wucht der Darstellung hinaufzutreiben, blieb der Österreicherin Enrica von Handel-Mazzetti vorbehalten. In ihr kündigt sich die unbedingte Wandlung des Formwillens an, die vom Impressionismus zum Expressionismus weiterleitete. Drückende Spannung ergibt sich dem Leser, Grauenhaftes wird ihm zugemutet, jähe Bewegung durchflutet die Erzählung. Noch in anderem Sinn stimmt die Handel mit dem Expressionismus überein; sie ist noch unbedingter Bekennerin als erzählende Frauen kurz vor ihr von der Art der Viebig oder sogar der Böhlau. Sie hat die feste Weltanschauung der gläubigen Katholikin. Barockwelt gewann nun barocke Wucht auch in der Hand des Heidedichters Hermann Löns; nach allen, die schon norddeutsche Heide in Dichtung umzusetzen hatten, auch nach Annette von Droste, wirkt Löns, als habe keiner vor ihm Heidelandschaft und Heideleben, auch das Leben der Tiere, gleich gut gesehen und nachgefühlt. Den Lieblingstoffen des Impressionismus blieb er nahe, wenn er sich selbst spiegelte und von tragischen Vorgängen meldete, die zwischen Mann und Weib spielen. Jüngere geschichtliche Vergangenheit, in der sich wilde Seelenbewegung

ausstürmt, fand in Walter von Molos Roman, der vor allem den jungen Schiller mit neuen Mitteln des Erzählens verlebendigte, eine Ausdrucksform, die gleichfalls schon Expressionistisches vorwegnahm. Gelassener gaben sich viele andere, in deren Hand der historisch-biographische Roman sich rasch weiterbildete. Wilhelm Schäfer unterwarf sein dichterisches Abbild von Pestalozzi vollends einem überstrengen Gesetz, indem er den ganzen Bericht in einer Gegenwartform vorbrachte, die nichts von dem Aufwühlenden in sich trägt, wie es sonst der Gegenwartform in der Erzählung eigen ist.

Noch von anderer Seite verstärkte sich das Bedürfnis der Erzähler, aufzuwiegeln und dem Leser Spannung zuzumuten, die unmittelbar vorher echter Kunst verboten war. Das hat sich bis heute immer stärker durchgesetzt, Kriminalistisches dem Roman wieder fast unerlässlich gemacht und der Schauererzählung neue Rechte erworben. Davon scheidet sich, was als Heinrich Manns „Rauschkunst“ bezeichnet worden ist. Sie bleibt dem Impressionismus verwandter, aber nicht dem deutschen, sondern dem italienischen. In Gabriele d'Annunzio hatte selbst Hofmannsthal ein nachstrebenwertes Vorbild entdeckt, zuweilen in d'Annunzios Sinn seine Töne stärker angeschlagen. Heinrich Mann, auch an dieser Stelle Gegenpol seines Bruders, überschüttete seinen dreiteiligen Roman von der „Herzogin von Assy“ (1902/03) mit dem blendenden Farbenreichtum der Kunst d'Annunzios, auch mit dem Reichtum an Geist, wie er sich nicht als schwerlastende wissenschaftliche Denkerleistung, sondern als gefälliger Begleiter eines hochgestimmten Gesellschaftslebens bei d'Annunzio betätigt.

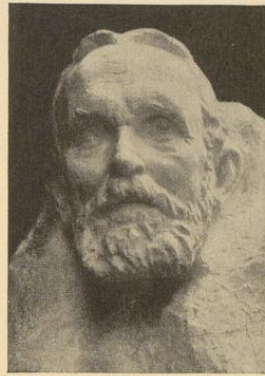
Neben einem Werk von der Schwingungsweite der „Herzogin von Assy“ wirken die Romane des Zeitalters fast ausnahmslos nüchtern und erkältend schlicht. In einer Frauenseele vereint Heinrich Mann einen Überreichtum an gegensätzlichem Erleben, das vom Geistigsten hinab bis in krankhafte Tiefen des Sinnen- und geistigen Reichs reicht. Eine heroisch starke und große Persönlichkeit trägt das Ganze. Den faustisch begehrenden und genießenden Mann hatte Byron einst nicht kühner gestaltet. Dies titanische Dasein eines Weibes



216. Heinrich Mann.
Bildnis von Willi Geiger

spiegelt sich in der strahlenden Welt Südeuropas und gewinnt durch sie adelnde Farbentönung. Erreicht war endlich, was auch Deutsche am deutschen Roman vermißten und am romanischen, zunächst am französischen, bewunderten. Aufgegeben ist Kellers gelindere und leisere Stimmung, in bewußtem Widerspruch zu Kellers Nachfolge, die gleichzeitig, auch in Werken von Heinrich Manns Bruder Thomas, als künstlerische Höhe deutscher Romandichtung gewertet wurde.

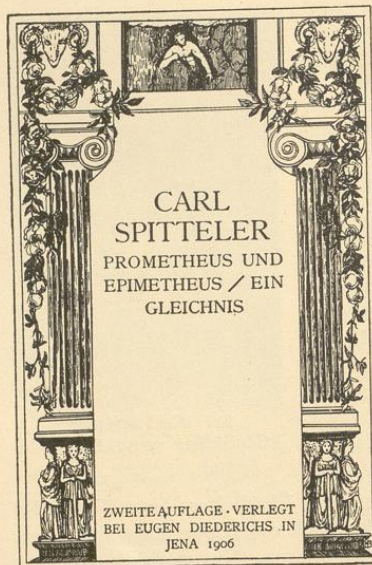
Dem Sinn und dem Formwillen des Zeitalters war hier ein äußerstes Zugeständnis an freischaffende Phantasie abge-



217. Carl Spitteler.
Bildnisbüste von Schallmüller

rungen, wenigstens im Umkreis des Romans. Einst freilich hätte man ein Leben wie das der Herzogin von Assy mit Byron in Versen erzählt. Das Versepos indes galt wie etwas vollständig Überholtes, dem Wesen der Zeit Widersprechendes, während doch das Versdrama allmählich die Hindernisse überwand, die zu Beginn des Naturalismus ihm entgegengestellt worden waren. Nur wer dem Zeitalter mutig und selbstbewußt zu widerstehen wagte, konnte eine Wiedergeburt des Versepos vertreten und versuchen. Der Schweizer Karl Spitteler stand von Anfang an im Gegensatz zu seiner Zeit und übte an ihrer Art und Kunst scharfe Kritik. Der Widerstand, auf den er stieß, der Mangel an Verständnis, auf den er traf, machte seine Worte nur noch spitzer. Er nahm nicht bloß auf, was die andern trieben, als er Kunstanschauung gegen Kunstanschauung auspielte. Die andern gestanden zu, Übergangsmenschen zu sein, als Übergangsmenschen einen innern Bruch in sich zu verspüren und deshalb auch ein Gefühl tastend suchender Unsicherheit. Spitteler wurzelt von Anfang an unbeirrbar fest in dem Boden seiner Weltanschauung. Sie ist bedingt durch Schopenhauer, bleibt sich des Übels der Welt stets bewußt und wandelt unablässig das Thema ab, diese ganze Erde sei nur der rechte Nährboden für Unglück und Untat. Doch alte Schweizer Freude an der Wirklichkeit läßt Spitteler, was er um sich herum erblickt, mit zuverlässigen Augen sehen. Pessimistische Weltanschauung, die leicht den Künstler ins Unsinnliche drängt, hindert Spitteler nicht, seine Gedankenerlebnisse in scharfumrissener, sinnlich greifbarer Gestalt vor sich zu erblicken. Ungemeine Kraft, Gedankliches in Geschautes umzusetzen, erhebt ihn zum Meister lebenddurchfluteter Symbolik. Meisterhaft auch bannt er seine Gesichte in eine kühn und neu, aber immer fester geprägte Sprache, die alles Eindruckhafte zu geballter Fülle zusammendrängt. Dem Mythenschöpfer Spitteler dient zugleich das Wort, wie er es eigenwillig deutet oder auch umdeutet, als Keimzelle für seine Erfindungen. Irgendwie lebt in Spitteler eine ähnliche Kraft, aus dem Wort mythenartige Vorgänge zu schöpfen, wie in Clemens Brentano oder in Morgenstern. Seltener als die beiden betätigt er solche Kraft in komischem Sinn. Seine Wortkunst wagt vielmehr in unfeierlicher Zeit gern feierliche Gebärden.

Sie rückt ab von den Bräuchen des Zeitalters. Als Spitteler zum erstenmal in der Gestalt des Prometheus sein eigenes Wesen gespiegelt hatte, traf er nur in Nietzsches jüngerem „Zara-



218. Titel der 2. Auflage von Spitteler's „Prometheus und Epimetheus“

könnte, stünde im Hintergrund nicht Spitteler's Überzeugung, er dürfe gleich Dante Fernstes schöpferfrohen dem Zeitgefühl anpassen.

Klug und scharfsinnig wahrte Spitteler mit fester Hand seine Erkenntnisse, vertrat sie gern vor der Öffentlichkeit, um seine Absichten und seine Leistungen andern verständlich zu machen. Ein bedachtsamer Rechner, wußte er Bescheid im Reich künstlerischen Gestaltens und unterwarf sich auch Ausdrucksmittel, die seinem eigenen Formwillen widersprachen. So bot er Erzählungen in ungebundener Rede, die dem Naturalismus nahe bleiben. Er nahm das als Übung seiner Dichterkraft. Mit den Neuklassizisten verband ihn manches, am stärksten der Glaube, ein echter Dichter habe die Welt vom Standpunkt geschlossener Weltanschauung zu sehen. Ihnen aber war wichtiger als ihm, edelstes Altes wiederaufblühen zu lassen. Spitteler suchte Neuland. Er sah in sich den rechten Führer zu solchem Ziel. Doch die Zahl derer, die sich von ihm führen ließen, blieb gering, nahm allmählich sogar noch ab. Viel erfolgreicher waltete Stefan George seines Führeramts, fußend auf Nietzsche, dem sich Spitteler überlegen fühlte, weil er Nietzsche unterschätzte. Nicht von Spitteler, sondern von George ließ die Jugend sich leiten, als sie den Kampf gegen den Zeitgeist aufnahm.

Wird die Entscheidung für George und gegen Spitteler auch der Zukunft selbstverständlich bleiben? Schon ertönen Gegenstimmen. Umlernen mußte, wer sich dem einen wie dem andern unterwarf. Hatte man vielleicht doch von Spitteler mehr echte Wortkunst zu lernen, fester geprägte und widerstandsfähigere? George und Spitteler drückten ihren Schöpfungen einen stark fühlbaren persönlichen Stempel auf. Soll George vorgehalten werden, daß er da und dort williger als Spitteler etwas von solcher persönlichen Prägung aufgab?

Im Gegensatz zu George bleibt Spitteler wesentlich Epiker und nähert seine Lyrik dem Gebiet der

thustra“ auf verwandten Ausdruck. Der Unterschied blieb groß genug. Trotzdem wurde eines Tages die unwichtige Frage erwogen, ob Spitteler von Nietzsche oder ob Nietzsche von Spitteler solchen Ausdruck gelernt habe, als wäre das Gemeinsame nicht vielmehr der Mut, einer Welt, die alles Gehobene und Getragene der Wortkunst in Acht und Bann getan hatte, ein Werk von biblischer Tönung entgegenzuhalten. Nur Spitteler, nicht aber Nietzsche mischte auch ironisch gesehene Drastisches ein, wenn sein Blick dem Allzumenschlichen sich zukehrte. Sein „Prometheus und Epimetheus“ (1881/82) übertraf an epischem Vorgang bei weitem Nietzsches „Zarathustra“, in dem nur Voreingenommene ein echtes Epos erkennen konnten. Den entscheidenden Schritt zu einem Versepos tat seit 1900 Spitteler's „Olympischer Frühling“. Episch breite Erzählerfreude lebt sich in ihm aus. Die Götter des antiken Olymps nehmen die Gestalt an, die ihnen Spitteler's Phantasie zuweist, und erleben, was nicht alter Dichterbrauch, sondern abermals diese Phantasie, gestützt auf eine feste Weltanschauung, ihnen zum Lebensinhalt macht. Neuestes, auch neueste Technik, ist derart in dies Götterdasein hineinversetzt, daß von Travestie des antiken Olymps gesprochen werden

Handlungsdichtung. Auch die Ballade hatte sich seinem Neuererwillen anzupassen, zu einer Zeit, die ihr eine Wiedergeburt schenkte. Börries von Münchhausen überraschte seine Leser durch die kunstvolle Kraft, mit der er aufnahm und steigerte, was einst von Fontane und Strachwitz gesucht und erreicht worden war. In ganz anderem Sinn schenkte Agnes Miegel alter Balladenkunst neues Leben, berufene Nachfolgerin Annetens von Droste. Das Wesen der Balladenkunst zu erkunden, verwertet man jetzt den Begriff des „Numinosen“, der von Rudolf Otto gewonnen worden ist und das Wesen des Irrationalen, auch für den Erforscher von Dichtung, tiefer ergründet. Den Gegensatz, der sich in den Balladen Münchhausens und der Miegel auslebt, möchte mit Hilfe des Begriffes „numinos“ P. L. Kämpchen bestimmen.

5. Lyrik

Im Zeitalter des Naturalismus und Impressionismus wurde das seltsamste, unerwartetste und bedeutsamste Schicksal dem lyrischen Dichten zuteil. Zunächst schien die Welt sich der Lyrik ganz entfremdet zu haben. Wie sollte auch eine materialistische Lebensanschauung noch dem lyrischen Gedicht etwas abgewinnen können? Nur wenn es in den Dienst des Materialismus und des ganzen Fragenkreises trat, der mit dem Materialismus zusammenhing, schien ihm noch Erfolg zu blühen. Wirklich ging es von solchen Anpassungsversuchen aus. Ganz überraschend indes kam es zu einer Neuschöpfung echter Lyrik und mit ihr zur Entdeckung lyrischer Kunstformen eigenster, selbständigster und bewußtester Art.

Als der Naturalismus begann, lag deutsche Lyrik in den Banden Geibels. Geibels Anhänger, die sich willig seine Schüler nannten, erfüllten seine strengen Ansprüche, ohne in einer klaren und sauberen Form den geistigen Gehalt vertiefen zu können. In der vielbeliebten Butzenscheibenpoesie war es noch einen Schritt zurück zu Heine gegangen; die Keller, Meyer, Storm und einige wenige andere mehr oder minder Ebenbürtige standen abseits. Der Frühnaturalismus, noch recht unklar in seinen Zielen, hatte gegen das Geibeltum zunächst nur einen anderen Inhalt auszuspielen. Man gab sich umstürzlerisch, ungebärdig, lärmend. Wie auch sonst ging man entschlossen über Geibel hinaus in das Wirklichkeitsechtere, in den zeitgemäßen Verismus, und meinte, das Unerläßliche zu leisten, indem man Schattenseiten im Leben des Menschen oder der Gesellschaft beleuchtete, die von Geibel und den Seinen sorgsam aus ihrer Dichtung ausgeschaltet worden waren. Der ordnungliebenden Bürgerlichkeit der Münchner trat Bekennerlust entgegen. Auf der einen Seite war man Gegner der bestehenden Gesellschaft; Mitleid mit der Schicht, die vom Bürgertum zur Armut verurteilt wurde, sich enterbt und unterdrückt fühlte, Aufruf zum Kampf um bessere Rechte stellten sich da ein. Auf der andern Seite wurde Bekennerlust zum Drang nach Schaustellung der eigenen Schwächen; zigeunerhaft empfand man sich, unfähig, im Leben festen Halt zu gewinnen, tief aufgewühlt durch den Widerspruch zwischen unstillbarer Sinnlichkeit und Bedürfnis nach Reinheit.

All das aber verharrte in den Rhythmen und Strophenformen Geibels, füllte sie nur aus mit einer jähren, ungebärdigeren Sprache. Allein die vorgezeichnete Form wirkte noch immer,



219. Zeichnung von Lilien zu Börries von Münchhausens „Juda“

wenn nicht bändigend, so doch versüßlichend. Freilich hat der Expressionismus und seine Nachfolge lyrische Wortkunst derart entfesselt und ihr so übermächtige Gebärden geschenkt, daß daneben alles stofflich und gedanklich Verwandte im Frühnaturalismus zahm wirken muß. Darum scheint dem Betrachter von heute ein bewußter Vorkämpfer der Unterdrückten aus naturalistischer Zeit wie Karl Henckell seinen Anliegen ein widersprechend verzierliches und ästhetisierend verkünsteltes Gewand zu leihen. Widerspruch aber lag auch von Anfang an im Verknüpfen des Wunsches, Bestehendes aufzulösen, freiere Haltung zu gewinnen, den Boden für eine bessere Zukunft zu lockern, mit der Geschlossenheit Geibelscher Form. Mitten in einer mächtigen Umgestaltung des Daseins erblickte man sich, kündete aber von dieser Tatsache im überkommenen Ausdruck. Eines Tages mußte entdeckt werden, wie sehr das Zeitbedürfnis auf Lockerung der Form gerichtet war. Geleistet hat das Arno Holz.

Gerade Holz war in seinen Anfängen der Kunst Geibels verschworen. Als Geibel dahinging, klagte Holz:

Es ist ein hoher Baum gefallen,	Wie stand mit seinem keuschen Psalter
ein Baum im deutschen Dichterwald,	im jüngern Schwarm er stolz und schlicht;
ein Sänger schied, getreu vor allen,	ein Meister und ein Held wie Walter
von denen deutsches Lied erschallt.	und rein sein Schild wie sein Gedicht!

Holz bekannte, mit Geibel ein Stück von seinem Selbst verloren zu haben, tot sei jetzt der letzte Dichter und mit ihm auch die Poesie. Schon die angeführten Verse beweisen, wie Holz ohne Zagen und ohne Bedenken die überkommene Rhythmik Geibels zu seiner eigenen machte. Geibels Rhythmus blieb noch bestehen, wenn Holz in Versen Programme für künftige Dichtung vorlegte und sie ganz neuartig gestaltet wissen wollte:

Kein rückwärts schauender Prophet,	modern sei der Poet,
geblendet durch unfäßliche Idole,	modern vom Scheitel bis zur Sohle!

Nach solchen Anfängen wirkt es fast wie Ironie, daß gerade Holz früh zu der Einsicht gelangte, deutscher lyrischer Sang leide an einem heimlichen Leierkastenton. Kaum war ihm das aufgegangen, so schritt er auch schon weiter an ein entgegengesetztes Ende. Nicht nur in gereimten, streng abgemessenen Versen, auch in freien Rhythmen meinte er solchen Leierkastenton anzutreffen. Er dachte ihn auszuschalten, indem er Versfolgen schuf, die schon durch die Druckeinrichtung ihr Besonderes kennzeichneten und durch sie sich auch vom freien Rhythmus scheiden sollten:

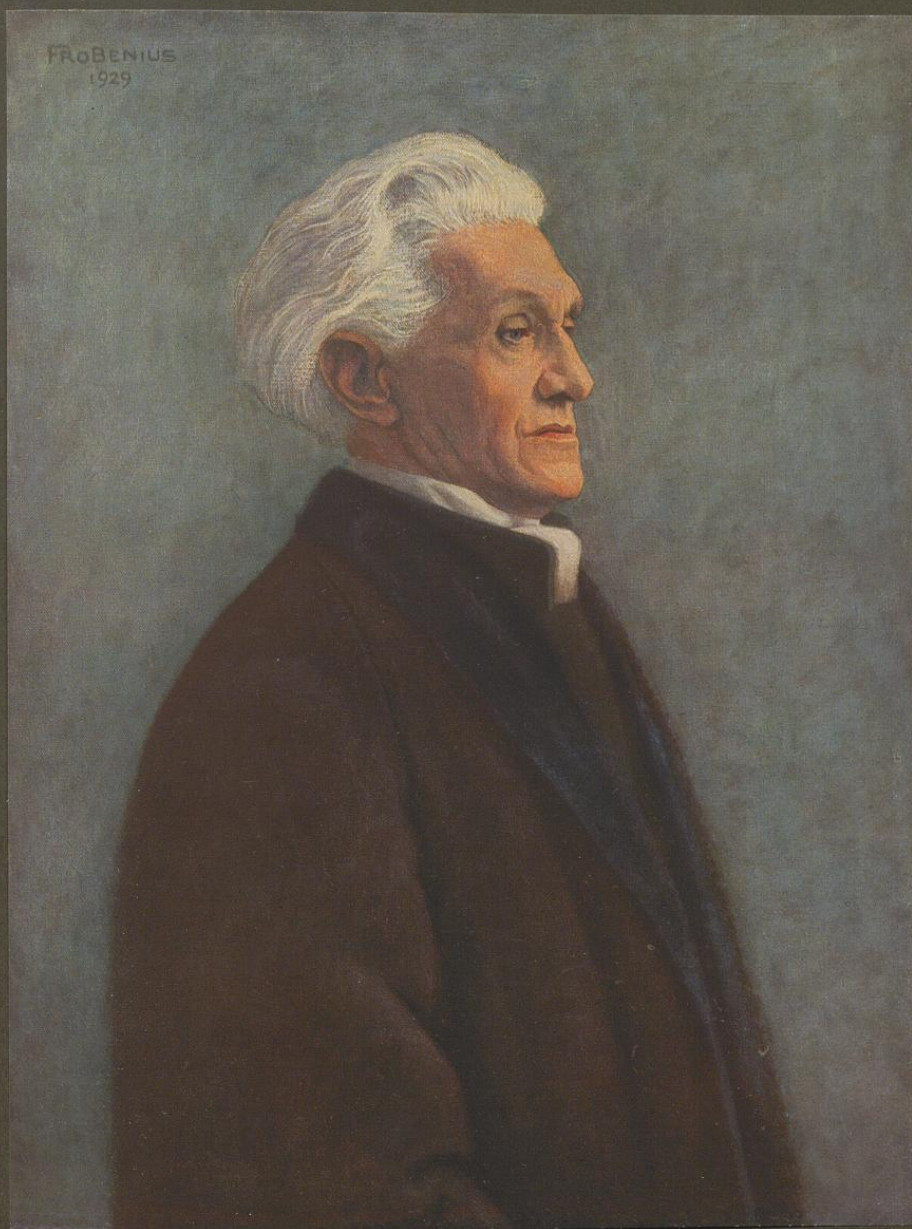
Hinter blühenden Apfelbaumzweigen
steigt der Mond auf.

Zarte Ranken,
blasse Schatten
zackt sein Schimmer in den Kies.

Lautlos fliegt ein Falter.

Ich strecke mich selig ins silberne Gras
und liege da
das Herz im Himmel!

In diesem Gedicht und in andern der ersten Ausgabe von Holz' „Phantasia“ setzte sich unzweifelhaft sehr viel vom Formwillen des impressionistischen Zeitalters durch. Sie alle sind getragen von dem Bedürfnis, in reiner Empfängerhaltung die Welt hinzunehmen. Das ist echtste Eindrucksdichtung; auf die Abschattung des Eindrucks kommt es an; vom Eindruck der äußeren Sinne geht es weiter zu Eindrücken des innern, und von da sogar zur Schaffung einer Welt der Phantasie, wie Holz sie antraf, wenn er seiner inneren Stimme lauschte. Weil



Stefan George.
Gemälde von Hermann Frobenius.

hier künstlerische Gestalt und geistiger Gehalt zu einer Einheit verschmelzen, verliert die Frage an Bedeutung, ob Holz' sogenannte Mittelachsenverse (im Druck sind sie ja nach dem Gesetz einer Mittelachse geordnet) mehr oder minder mit freien Rhythmen übereintreffen. Auch der Amerikaner Walt Whitman hatte zum freien Rhythmus gegriffen; schon längst war Whitman verdeutscht, schon hatte man die Frage aufgeworfen, ob eine neue Ausdrucksweise vorliege, wie das neue Leben sie verlange. Aber in ihrem Inhalt und in ihrem Ethos sind Whitmans Verse gründlich anders als Holz' „Phantasmus“.

Später arbeitete Holz seinen „Phantasmus“ mehrfach um. Aus zwei schlanken Bändchen wurde ein umfangreiches Werk, aus verhältnismäßig kurzen Mittelachsenversen fast überlange. Der neue „Phantasmus“ häuft Wort auf Wort, schachtelt Satz in Satz und steigert sich ebenso sicher zum überwüthigen Barock wie die alten Phantasmus-Gedichte Schlichtheit und Dämpfung erstreben, sie nur selten in stärkere Bewegung umsetzen.

Der Mittelachsenvers machte nicht Schule. Nur vereinzelt erschien er da und dort bei einem andern, etwa bei Richard Dehmel. Gern ward dann der Reim wieder aufgenommen. Die andern lyrischen Sänger der Zeit lösen sich minder jäh von Geibel ab. blieb doch Gustav Falke bei Vierzeilern stehen, wie einer aus Geibels Gefolge, Martin Greif, sie liebte:

Der Mond scheint auf mein Lager,
ich schlafe nicht,
meine gefalteten Hände ruhen
in seinem Licht.

Meine Seele ist still, sie kehrte
von Gott zurück,
und mein Herz hat nur einen Gedanken:
dich und dein Glück.

Sogar Liliencron ordnet sich gern den Ansprüchen Geibels unter. Er gibt sich losgebunden und frei; zuweilen wirkt sich Stegreifartiges bei ihm so stark aus, daß dem einzelnen Gedicht vorgeworfen werden könnte, es sei nicht zu Ende gestaltet, ein Teil seiner Verse beharre noch auf einer Stufe, die von den andern Versen längst überwunden sei. Doch gerade Liliencron pflegt romanische überindividuelle Formgebilde, liebt etwa die Siziliane. Er führt sie abwechslungsreich durch. Wiederholt seine „Schwalbensiziliane“ im engen Umkreis von acht

*Das Gmüth in Flammen.
Küßes, Glühendes, Eiserklüßes!
Leinest in den Abgrund in dein Parast,
Küßes, wie Kindes
Bei der Flügeln über Küßes,
die Flügeln in den Tangel,
Viel Fliegen:
Das Lufel kommt!*

Allen von Liliencron.

Versen viermal den Satz: „Es jagt die Schwalbe weglang auf und nieder“, so schenkt er, burschikos wie er sich gab, der Siziliane auch diese Gestalt:

Es singt ein Lied von Felix Mendelmaier	„O Isis“ baßt der Rat, der liebe Schreier.
Der lange Leutnant mit dem Ordensbändel.	Weh mir, wie langsam schwingt der Abendpendel!
Das alte Fräulein brüdet Rätseleier,	Zu Ende. Gott sei Dank. Ich atme freier,
Besorgt den Tee und duftet nach Lavendel.	Und bade mich daheim in Bach und Händel.

Liliencron beherrscht kraftvoll musikalische Wirkung und bietet zugleich dem innern Auge starke, bunte Farben. Er ist geschmackvoller als Freiligrath, auch weil ihm mehr Humor eingeboren ist. Von der Droste scheidet ihn der Verzicht auf Gespenstig-Schauriges. Norddeutsche Landschaft erfüllt und malt er als Impressionist, unerschöpflich in der Fülle der Eindrücke, die er kennzeichnet. Stiller und ruhiger wird in diesen Landschaftsbildern die Tönung, gedämpfter die Kunst Liliencrons als in den Versen, die von Soldaten und Schlachten melden. Neben dem Grelten und Lauten waltet in den Gedichten vom Militär rasche Bewegung, das Sausen des Ritts, die eilige Flucht der Besiegten. Wieder andere Gedichte Liliencrons gewinnen den Erlebnissen lebens- und liebefrohen Adels reizvolle Wiedergabe. Kein deutscher Dichter traf vor Liliencron den Ton der Verse: „Setz in des Wagens Finsternis Gestrost den Atlasschuh!...“ Und wie ist gerade in diesem Gedicht Nacht- und Morgenlandschaft gesehen.

Nur aufs Burschikose auszugehen scheint Otto Erich Hartleben. Studentenliebeleie gibt bei Hartleben alles Derbrenommistische auf. Er zeichnet nur jugendfroh selige Bindung an die Geliebte, im Bewußtsein, zusammen mit ihr gern das Studium beiseite zu schieben. Einfacher, weniger prahlerhaft war bisher kaum vom Studenten gesungen worden. Neben solcher leichten Ware stehen bei Hartleben Kunstwerke gedrängten und gefüllten Ausdrucks erschütternder Leidenschaft. Mag er von beglückter Liebe singen oder von der Qual unerfüllter, oder verraten, wie sinnlos Dasein und Schönheit der Landschaft werden, nachdem man die Geliebte verloren hat:

Die Apfelbäume winken blütenschwer,	Die dunklen Berge krönt der Abendschein,
und Mädchensang tönt von den Wiesen her;	im Abendstrahle blinkt der junge Wein;

Ich starre stumpf und trocken wie der Tor —
ich bin so müde, seit ich dich verlor.



221. Richard Dehmel.
Gemälde von Max Liebermann
(Ausschnitt)

Waren solche Meistergebilde anders zu erreichen, als durch Übernahme längst gebräuchlicher, anspruchsloser und zugleich einfacher und klarer Strophenformen?

Weit befremdender neu wirkte in seinen Anfängen Richard Dehmel. Seine „Erlösungen“ (1891) erschienen vielen wie Zerstörung wertvollen alten Besitzes. Ist das nicht alles längst selbstverständlich geworden? Kaum wird heute noch stark das Ungeschlossene der Form einzelner Gedichte Dehmels gefühlt. Die Verse „Drückende Luft“ schöpfen eine Stimmung aus, die in der Natur von einem nahenden Gewitter erwirkt wird; das verknüpft und



222. Karikatur von Olaf
Gulbransson

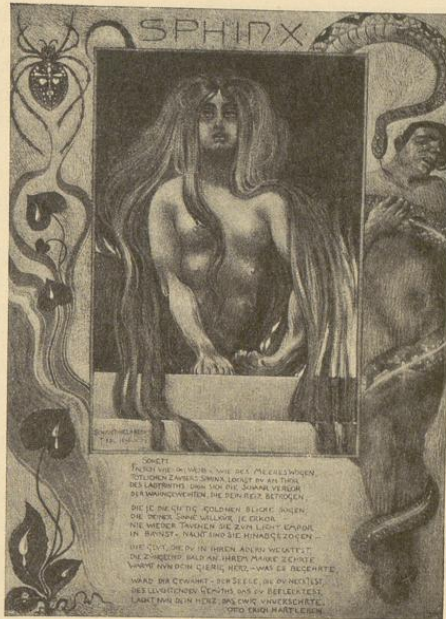
verschlingt sich mit den lastenden Eindrücken eines Lieds, das nebenan ertönt und an verlorenes Glück mahnt; es verrät, daß zwei sich einander entfremdet haben. Vier sechszeilige Strophen, jede in zwei gleiche Hälften zerfallend, melden das; dann klingt das Ganze aus:

Die Wolken wurden immer dumpfer,
die wunden Töne immer stumpfer,
wie Messer stumpf, wie Messer spitz;
und aus dem alten Liebeslied
klagten zwei Kinderstimmen mit —
da fiel der erste Blitz.

Ist das Gedicht wirklich schon zu Ende? Läßt sich dieser Ausgang tatsächlich als Abschluß eines in sich geschlossenen Werks empfinden? Nicht immer wagt Dehmels Bedürfnis nach freibeweglicher Formung Verwandtes. Er kann ebenso sein Fühlen in strengstes Ebenmaß der Form bannen und in sorglich abgezählte Versfolgen von gleichem Umfang. Dehmel ist einer der bewußtesten Künstler der Weltichtung. Er weiß das und vertritt bedingungslos den Standpunkt, daß nur aus bewußtem Schaffen wirklich Wertvolles entstehen kann. Er ist zugleich ein großer Könnner, er kann leisten, was ihm als

Aufgabe aufgegangen ist; zielgewiß ringt er nach Erfüllung des als richtig Erkannten. Um so überraschender bleibt, daß Dehmel zugleich wie von einem Dämon getrieben dichten konnte, daß dionysische Stimmung in ihm auch Unerdachtes und Unerrechnetes zum Ausbruch brachte. Dieser geistreichste unter den Dichtern seines Zeitalters hat den Menschen Ernsteres und Tieferes zu sagen als die andern, ein Bewunderer Nietzsches und zugleich bereit, über Nietzsche hinaus zu selbständiger Lebensgestaltung vorzudringen.

Das unterscheidet ja Dehmel von fast allen Lyrikern des späteren 19. Jahrhunderts: Er gewinnt im lyrischen Gedicht Stellung zur Welt, nicht bloß im Sinn des Kampfes für oder gegen die bestehende Gesellschaft. Wohl nimmt auch er gleich dem Frühnaturalismus für die Armen und Unterdrückten Partei; Liliencron, auch Hartleben und andere hatten das aufgegeben. Allein er drang über solche Fragen, die in der Zeit wurzelten, weiter zu den letzten und wichtigsten Anliegen der Menschen. Die Entscheidung, die er nun traf, bewahrte ihn vor einer Gedankendichtung, der die Welt nur wie etwas Fernes und Wertarmes erscheint. Mit Nietzsche teilt er den heißen Wunsch, die Welt sinnenfroh auszukosten. Das deutet wieder auf Sensualismus im materialistischen Sinn Heines. Glühender aber als Heines ist Dehmels Sinnelust. Zwar kündigt er von der Notwendigkeit, sich zu bändigen. Im Leben indes und in der Dichtung ließ er dem starken Zug seines Herzens die Bahn frei. So wird sein Sang zu einer Verklärung des Verhältnisses von Mann und Weib, wird dieses Verhältnis für sein Sinnen und Schaffen der eigentliche Mittelpunkt. In Scherz und Ernst, humorvoll bald, bald auch



223. Sonett von Otto Erich Hartleben.
Aus der „Jugend“



EINGÄNGE
ZU EINEM ROMAN IN ROMANZEN

„ZWEI MENSCHEN“

VON
RICHARD DEHMEL.

ERSTER UMKREIS: DIE ERKENNTNIS-
EINGANG

Steig auf, steig auf mit deinen Leidenschaften,
thu ab die lauliche Klagseligkeit;
lach oder weine, hab Lust, hab Leid,
und dann recke dich, bleibe nicht haften!
Um den Drehpunkt des Lebens kreisen
Wonne und Schmerz mit gleichem Segen;
sieh, mit unaufhaltsamer Sehnsucht weisen
die Menschen einander Gott entgegen.
Stolpert auch jeder über Leichen,
schaudre nicht davor zurück!
denn es gilt, o Mensch, ein Glück
ohne gleichen zu erreichen.

ZWEITER UMKREIS: DIE SELIGKEIT-
EINGANG

Halt ein, halt ein, weit über jenen Gleisen,
wo man noch Höhen sieht und Tiefen;
nun sollst du erst das wahre Leben umkreisen
und sollst der Allmacht Deine Macht verbrießen.

224. Erstdruck aus der Zeitschrift

„Pan“ mit Kopfleiste
von Ludwig v. Hofmann

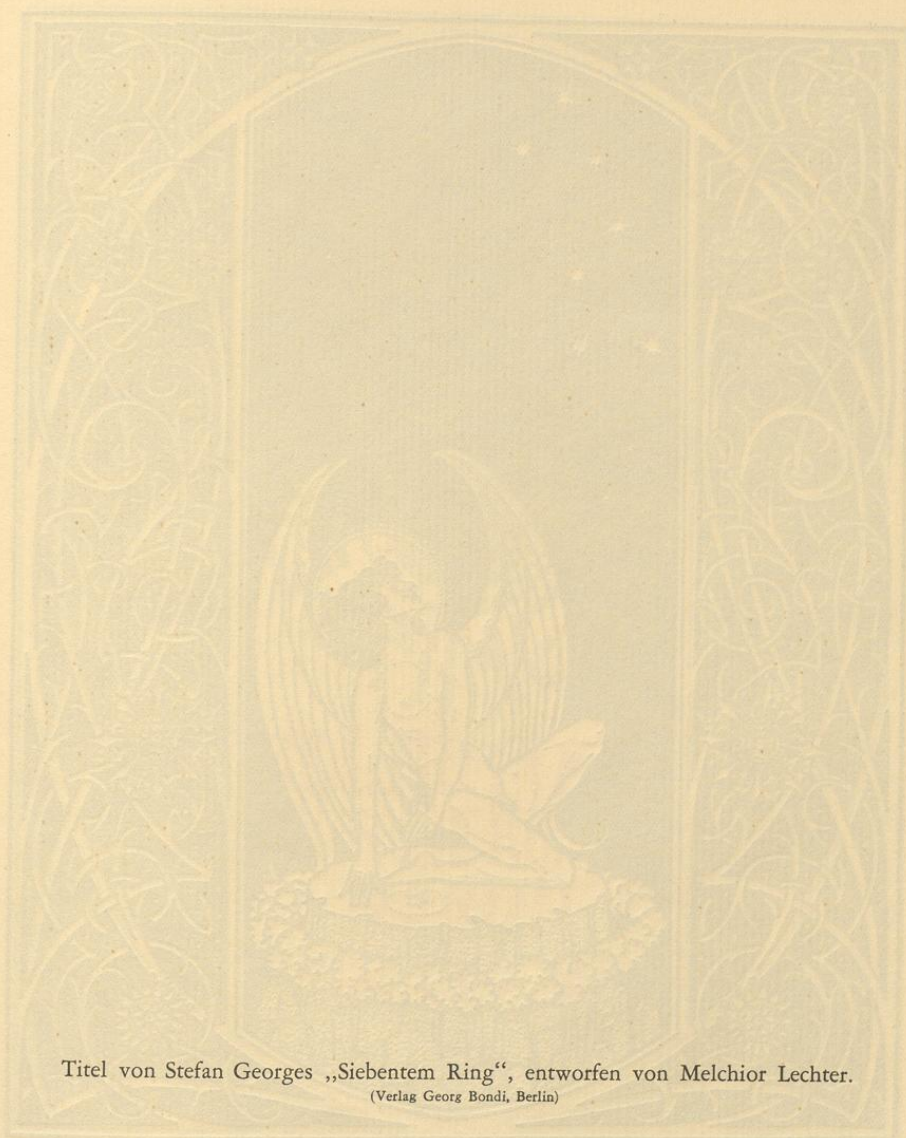
sich zu höchster Gefühlsspannung zu steigern. Dem fernen Osten wendet sich in seinen Anfängen George zu, um Zierat an Zierat zu reihen und uns in eine Schicht des Erlesenen zu tragen. In Versen von ganz anderem Ethos bot Freiligrath verwandten Reichtum an köstlichem Gestein, duftreichen Blumen, kostbaren Gewändern auf. Aus blauer Serer-Seide ist bei George das Kleid des Kaisers, Sarder und Saphire übersäen es, säumend aufgenäht in Silberhülsen. Oder ein einziges Gedicht bietet folgende Reihung von bannenden Gesichtseindrücken:

Daneben war der raum der blassen helle
Der weißes licht und weißen glanz vereint.
Das dach ist glas, die streu gebleichter felle
Am boden schnee und oben wolke scheint.
Der wände matte täfelung aus zedern.
Die dreißig pfauen stehen dran im kreis.
Sie tragen daunen blank wie schwanenfedern
Und ihre schleppen schimmern wie das eis.

Für jede zier die freunden farbenstrahlen:
Aus blitzendem und blinderem metall,
Aus elfenbein und milchigen opalen,
Aus demant alabaster und kristall.
Und perlen! klare gaben dumpfer stätte
Die ihr wie menschliche gebilde rollt
Und doch an einer wange warmer glätte
Das nasse kühl beharrlich wahren sollt.

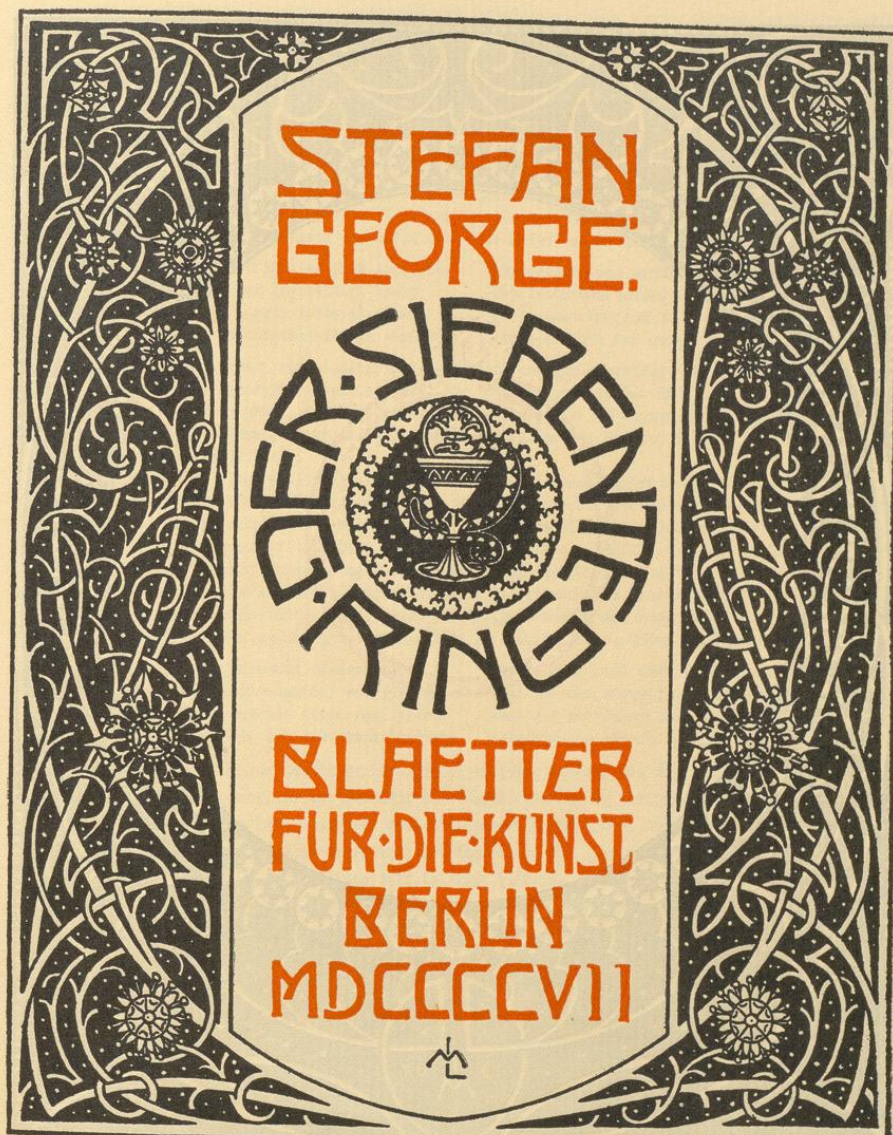
jungenhaft lebensfroh, ein andermal aus tieferlebtem Leid singt er von Liebe. Von knapper, in wenige Zeilen zusammengeballter reiner Lyrik geht es auf weitem Wege fort zu Erzählunghaftem und noch weiter zum Hymnischen. Dem Wesen seiner Kunst jedoch entspricht es, daß er nicht bloß von Liebe zu singen hat. Kann er doch sogar als Vater dem kleinen Kinde kindlich lallende Verse in den Mund legen und ebenso in ernster Mahnung sich an seinen Sohn wenden. Die künstlerische Gestalt seiner Lyrik birgt ein starkes Temperament. Bewegt Holz sich zwischen der bloßen Aneinanderreihung von Eindrücken und barockhafter Auftürmung von Wortblöcken, so bewahrt Dehmel einheitlicher den Ton einer stark erlebenden, leidenschaftlich beteiligten Seele. Ihr widerstrebt es, große Entfernung mit gelassener Hand zwischen sich und den Gegenstand des Dichtens zu legen.

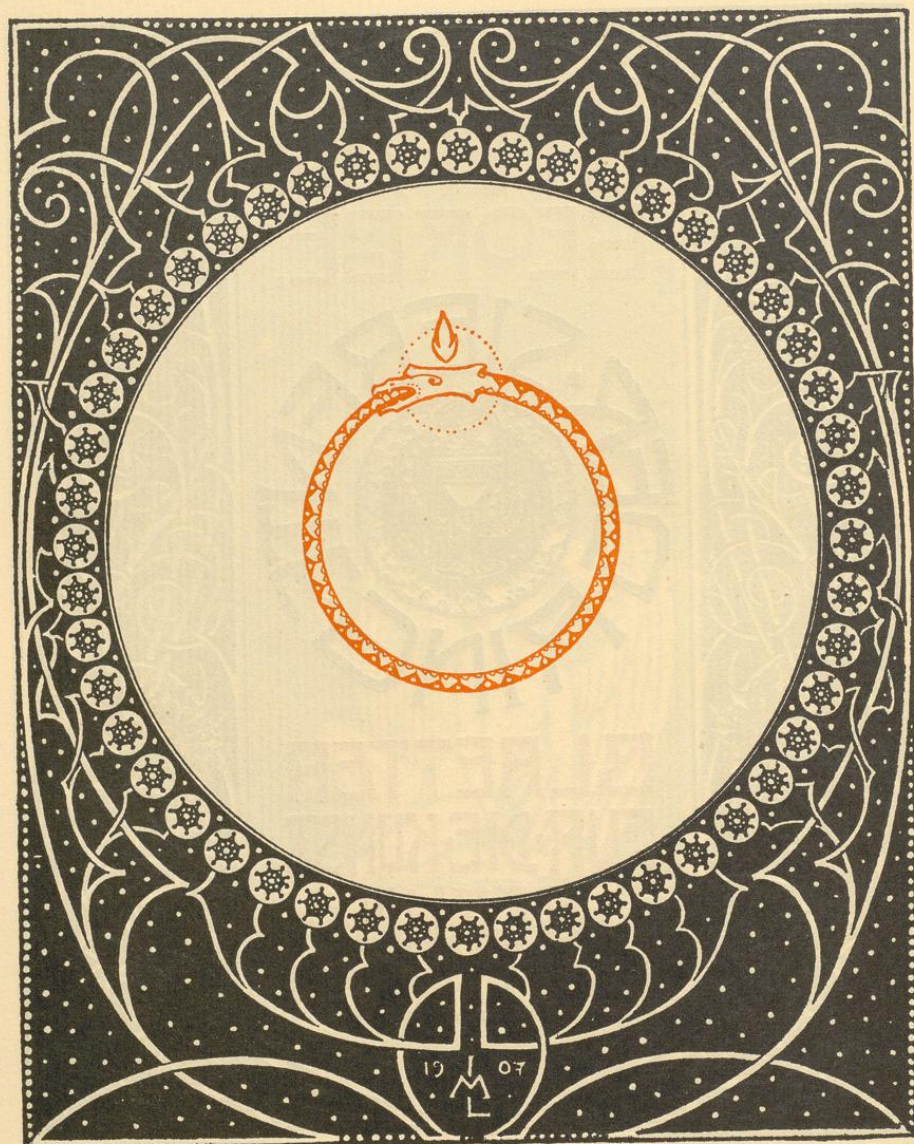
Darum bedeutet Stefan George den eigentlichen Gegenpol Dehmels. Er scheidet sich auch von andern durch das Feierliche seiner Gebärde; unlebendig kann er neben ihnen wirken. Weil man an George die Lebensnähe vermißt, die ungebrochen bei Liliencron wie bei Dehmel, dann aber auch in einem guten Teil älterer wertvoller Lyrik bestand, so traf er auf Einspruch und Unverständnis. Genügt es, wenn zu Georges Gunsten auf Hölderlin hingewiesen wird? Sogar der alternde Goethe unterdrückte nur selten gleichwillig den Herzens-ton, auch gab er sich nicht gern erhaben. Klopstock hat etwas mit Stefan George Verwandtes in der strengen Gebärde; aber fremd ist dem Wesen Georges alles Seraphische, alles religiös Inbrünstige, alles Bedürfnis,



Titel von Stefan Georges „Siebentem Ring“, entworfen von Melchior Lechter.
(Verlag Georg Bondi, Berlin)







Da lag die kugel auch von murra-stein
Mit der in früher jugend er gespielt.

Des kaisers finger war am tage rein
Wo tränend er sie vor das auge hielt.

Ganz neu und durchaus Eigentum Georges ist der Rhythmus solcher Verse. Neben das lässige Schlendern der Impressionisten und neben die Beweglichkeit der Verse Dehmels trat hier etwas streng Abgemessenes. Nur selten nimmt George die überkommenen festen Formen romanischen Strophenbaus auf. Doch wirken bei ihm schon Vierzeiler in schlichten, fünffüßigen Jamben unerbittlich formstreng. Feierlich schreiten sie dahin, feierlich wollen sie vorgetragen sein. Das Festumgrenzte ihres Formwillens erweist sich in der starken Pause, die am Schluß jedes Verses erscheint. Der Vers erhält dadurch so viel Eigenleben und ist bei George etwas derart Geschlossenes, daß es vielfach möglich ist, die Reihenfolge der Verse zu ändern, ohne den Sinn zu zerstören. Ironisch sprach man von umkehrbarer Lyrik. Von solcher Voraussetzung gewinnt der Reim hohe Bedeutung; bildet ihn doch vielfach ein ganz ungewöhnliches Wort. Solche Art der Reimwahl ist einer der stärksten Gründe für den Eigentum von Georges Gedichten. Sie kann den Eindruck wecken, als sei der Reim früher dagewesen und dann erst dem Reim der Inhalt des Verses angepaßt worden:

Von engeln die sich in den nischen sammeln
Und sich bespiegeln am kristallinen lüster,
Von glühender und banger bitte stammeln
Von halben seufzern hingehaucht im düster

Und nichts von wünschen die auf untern sprossen
Des festlichen altars vernehmlich wimmern . .
Du fassst fragend kalt und unentschlossen
Den edelstein aus gluten tränen schimmern.

Mag dieser Eindruck mehr oder minder nur persönlich und gefühlsmäßig sein, um so stärker macht sich in solchen Strophen Georges bemerkbar, daß die Wortfolge zunächst nicht mit innerer Notwendigkeit von dem Sinn bestimmt wird. Auch das erweist den Vorzug, den bei George das künstlerische Formen hat; dem Was des Vorgetragenen kommt nicht das hohe Recht des Wie bei ihm zu. Der Wortsinn hat geringere Bedeutung als der Wortklang.

Soll es nun ein Höhersteigen des Dichters bezeichnen, einen Schritt hin zu reiferer Kunst, daß später das Nacheinander der Worte sich fester in ihrem Sinn begründet? George legte den Weg zurück von einer Kunst, die nur Kunst sein wollte, weiter zu einer Kunst, die das Leben seiner Mitwelt adeln möchte und zum guten Teil auch geadelt hat, dann zur Verteidigung dieser Absicht und zur Verurteilung derer, die ihr widersprachen. Dieser Entwicklung gleich verläuft sein Ausdruck. Je mehr er zum anklagenden, strafenden Dante seines Zeitalters wurde, desto höheres Recht erstand dem Was, das er vorzutragen hatte. Das bezeugen schon die „Zeitgedichte“ des „Siebenten Rings“. Gleich das erste, das Dante selbst in den Mund gelegt ist, bindet in einer achteiligen Strophe Satz an Satz zu einer großen Periode zusammen:

Als ich am torgang zitternd niedersank
Beim anblick der Holdseligsten, von gluten
Verzehrt die bittren nächte sann, der freund
Mitleidig nach mir sah, ich nur noch hauchte

Durch ihre huld und durch mein lied an sie:
War ich den menschen spott die nie erschüttert
Daß wir so planen minnen klagen — wir
Vergängliche als ob wir immer blieben.

Schon zur Zeit seiner Anfänge lieb die eigenwillige Formung den altüberkommenen Gegenständen der Lyrik einen neuen Ausdruck. Zugleich ging es weiter zur Abschattung lyrischer Erlebnisse, die in gleicher Feinheit von deutscher Lyrik noch nicht erreicht war. Nicht nur Gewohntes sprach sich ungewohnt aus, an die Stelle des Gewohnten trat Erleseneres. Naturstimmungen erzielen in Gedichten wie in den Versen „Wir werden heute nicht zum garten gehen“ des „Jahres der Seele“ ein Abbild von überraschender Eigenheit. Vielleicht auch, weil George wagt, die Dinge gedanklicher auszusprechen, als bis dahin höchste Ansprüche an Landschaftslyrik gefordert hatten. Lag das Neue hier immer noch im Ausdruck, so gewann George sehr früh schon die Fähigkeit, die wechselnden Stimmungen des Lebens von einer Seite zu fassen, von der reinmenschlich in Augenblicken der Freude und des Leids sich neue Züge erschlossen. Erlebnisdichtung im strengen Sinn Wilhelm Diltheys erzielte da Erlösendes für Stimmungen, die der deutschen Lyrik noch fremd geblieben waren.

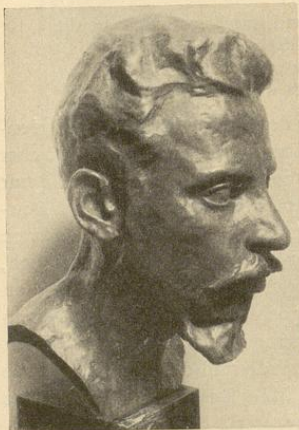
Georges Lyrik gibt viel von ihrem Eigensten auf, wenn sie nicht den feierlichen Gang längerer Verse, sondern ganz kurze wählt. Der starke Gegensatz zwischen George und volkslied-artiger Lyrik (ein ähnlicher Gegensatz besteht zwischen George und allem, was mehr oder

minder mit Heine und mit Geibel verknüpft ist) schränkt sich dann ein. Doch „Vorklang“ im „Siebenten Ring“ beginnt:

Sterne steigen dort,	Daß du schön bist
Stimmen an den sang,	Regt den weltenlauf.
Sterne sinken dort	Wenn du mein bist
Mit dem wechselsang:	Zwing ich ihren lauf.

Sangen nicht längst viele so? Aber sie sprachen dann zum geliebten Weibe. Vom Standpunkt der Kunst wie der geistigen Haltung ist die kenntlichste Wendung, die durch George deutschem Sang zuteil wurde, der Verzicht auf Liebesdichtung, die in gewohnter Weise vom Weibe meldet. Von dieser Stelle aus gewinnt, was George von den Dehmel, Liliencron, Hartleben und anderen trennt, stärksten Umfang. George nahm da manches vorweg, was sich bald durchsetzen sollte; die Überzeugung des deutschen Impressionismus, daß alles im Leben sich um das Verhältnis von Mann und Weib bewege, brach bald zusammen. Eine Dichtung kam, die das Leben von minder eingeschränktem Gesichtswinkel aus sah. George wurde solchen Wünschen und Ansprüchen ein Wegebahner. Zwar ging er gar nicht wie Dehmel auf Weltanschauungsdichtung aus. Doch wie er überhaupt auf das Leben der Jugend seiner Zeit mächtigen Einfluß nahm, ergab sich aus seinem Dichten eine Wandlung des Weltbilds.

Zur Weltanschauungsdichtung wandte sich George auch nicht, als ihm Gott zum Erlebnis wurde. Schönheit eines Menschen, Schönheit der Seele wie des Körpers, hat ihn überzeugt, daß es Gott gibt. Im sichern Besitz der neuen Offenbarung kündigt er von dem unerhofften Gewinn. Das unterscheidet sich wesentlich von dem Gottsuchertum Rainer Maria Rilkes. Weltanschauungsfragen, von religiöser Warte gesehen, tragen ganze Gedichtreihen Rilkes. Wenige hatten neben George so viel Eigenes zu bieten wie der Lyriker Rilke. Eine ganze Reihe von Dichtern nahm Georges Form auf und trieb sie weiter, erfüllte sie mit anderem Inhalt. An den Dichtern, die nach Rilke kamen, ist Verwandtschaft mit seinem Ton vielfach zu beobachten. Ungezwungener wirkt, was wie Georges Dichten klingt. Rilkes Ton ist viel persönlicher, er könnte — nach Goethes Wortbrauch — Manier genannt werden, ist manierter als das Formen Georges. Deshalb kann es unangenehm wirken, wenn einer zu getreu aufnimmt, was Rilke ihm vorgezeichnet hat. Daß sie wie Rilke dichteten, hat die Kritik manchen verdacht. Vorwürfe, die sich gegen Theodor Däubler oder Georg Heym oder andere richten, verübeln ihnen am wenigsten, daß sie die Verskunst Georges fortsetzen.



225. Rainer Maria Rilke. Büste von Clara Rilke-Westhoff
(Mit Genehmigung des graphischen Kabinetts Bremen; Phot. F. v. Baczko.)

Rilkes Vers und Reim haben Züge, die auf den ersten Blick wie Entgleisung wirken können. Zuweilen ist es, als überträte er mit Absicht alle Gebote deutschen Stils und deutscher Verskunst. Wenn er das Partizip der Gegenwart in ausgedehntem Maße nutzt, so kann das als Brauch des deutschen Impressionismus gelten. Doch neben dem Partizip, das an die Stelle eines finiten Zeitwortes tritt, erscheint auch das Partizip als Apposition in einem Umfange, wie nur die antiken und romanischen Sprachen es zuzulassen pflegen. Darüber hinaus geht er, wenn ein „ohne bleibend“ gleichfalls als Apposition auftritt, und dies „ohne“ sich auf ein vorhergehendes Wort des übergeordneten Satzes bezieht, dies Wort aber nicht wiederholt und auch nicht durch ein Pronomen ersetzt wird. Dergleichen fand sich



227. Buchumschlag. Entwurf
von W. Tiemann

Lyrik ein. Ungefähr das Gegenteil hatte sich abgespielt, als der junge Goethe und mit ihm der Sturm und Drang, pochend auf die Rechte des Genies, dem deutschen Sang wieder mehr Ursprünglichkeit schenkte.

Der Weg der Entwicklung von Rilkes Wortkunst ist gut zu überschauen. Vom Standpunkt der späteren Gewinne Rilkes gesehen, waltet in den „Ersten Gedichten“ noch Konvention, fast Schablone. Dann vollzieht sich in Rilke die große Wendung, deren Anlaß vor allem die Kunst August Rodins und das Zusammensein mit dem großen französischen Bildhauer war. Wie Rodin möchte er sich tief hinein in den Wesenskern der Dinge bohren und in gedrängter, gefüllter Sprache diesen Kern bezeichnen, mit der Sprache des Worts erzielen, was bei Rodin von der Sprache der bildenden Kunst erreicht wird. Zwar verfügt Rilke wie Rodin herrscherhaft über die Fähigkeit des Impressionisten, die ganze Menge der Eindrücke festzuhalten. Doch nur kurze Zeit genügt ihm die bloße Angabe dieser Eindrücke; sie werden immer mehr ihm zum Mittel, das Verborgene zu bezeichnen, das sich hinter ihnen befindet, aus dem Äußeren und besonders aus den Gebärden eines Menschen oder auch eines Tieres ihr Innenleben zu erschließen. Rilke geht noch weiter und wendet auf unbeseelte Dinge an, was ihm an

Mensch und Tier aufgegangen war. Er versetzt seine eigene Erlebensfähigkeit in solch Unbeseeltes, dichtet von bewegtem, zunächst von herabfließendem oder springbrunnenartig aufsteigendem Wasser, als ob er selbst dies Wasser wäre, und als ob in ihm sich abspielte, was an Eindrücken dem Wasser erstehen kann. Nun fühlt er in sich selbst die „Last des Niederfalles“. Nun sieht er die Welt nicht länger mit dem Auge des ruhig dastehenden Beobachters; sie eröffnet sich den Sinnen in einer Richtung, die dem Weg des herabstürzenden Wassers entspricht.

So ging Rilke mutig wieder weiter zur Bestimmung des Wesenhaften, das in den Eindrücken sich kundgibt. Er tat den Schritt vom naturwissenschaftlichen Materialismus zurück zu einer Weltbetrachtung, die hinter den Erscheinungen das Eigentliche und Entscheidende nicht nur ahnt, es auch aussprechen zu können meint. Er wagte sich an das Höchste und Schwerste. Das Wesen Gottes wollte er mit Worten bezeichnen. Sein „Stundenbuch“ ist erfüllt von dauerndem Ringen nach Gott. In rastloser Abwandlung verrät es jeden neuen Anlauf, der sich das Wesen Gottes erschließen möchte. Aus dem frohen Glauben, des Wesens der Gottheit sicher zu sein, reiht sich in katholischen Litaneien Wendung an Wendung, die von irgendeiner Seite das göttliche Wesen bezeichnet. Verwandt ist das „Stundenbuch“ diesen Litaneien, wenn es auch nur sucht, was dort längst gefunden ist. Schon scheut Rilke kein Wort, das wie Gotteslästerung klingen könnte, sobald es ihm nur eine Brücke zum Verständnis Gottes baut:

Du bist der raunende Verrußte,
auf allen Öfen schläfst du breit.
Das Wissen ist nur in der Zeit.

Du bist der dunkle Unbewußte
von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Oder sein Verhältnis zu Gott enthüllt sich ihm im allertreffendsten Bilde: „Du gehst wie lauter lichte Rehe, und ich bin dunkel und bin Wald.“

Sachlichkeit ist, was dem Dichter an Rodin sich geoffenbart hat. Um solcher Sachlichkeit willen gibt er die Scheu vor entwertenden Worten auf. Er muß und will aussprechen, was ihm aufgegangen ist. So

rückt er an eine Stelle, die weitab liegt von Stefan Georges Bedürfnis, nur das Edelste und Schönste und Wertvollste in seine Verse zu bannen. Voraussetzung ist nicht etwa der Wunsch des Naturalismus, dem Unschönen und Unerquicklichen seinen Raum zu lassen. Auch Rilke flieht nicht das Triviale, doch dies Triviale ist nicht um seiner selbst willen ihm wertvoll, sondern weil es ihm hilft, ins Innerste der Schau einzudringen. Sein „Marienleben“ will ausschöpfen, was in der heiligen Jungfrau sich begeben hat. Abermals gilt es nicht, realistisch zu zeigen, wie es wirklich gewesen ist, und dies wirklich Gewesene der erklärenden Überlieferung entgegenzustellen. Zug um Zug nimmt Rilke altgeheilte Überlieferung auf. Aber ihm verrät sich, was in Maria vorging, unmittelbarer, als es die Überlieferung berichtet. So heißt es von „Mariä Verkündigung“:

Nicht, daß er eintrat, aber daß er dicht,
der Engel, eines Jünglings Angesicht
so zu ihr neigte, daß sein Blick und der,
mit dem sie auf sah, so zusammenschlugen,
als wäre draußen plötzlich alles leer

und, was Millionen schauten, trieben, trugen,
hineingedrängt in sie: nur sie und er;
Schaun und Geschautes, Aug und Augenweide
sonst nirgends als an dieser Stelle —: sieh,
dieses erschreckt. Und sie erschrecken beide.

Soll hier Unerhörtes zu Worten werden, so bleibt im Bezirk des Menschlichen, was von dem Engel berichtet wird, der den „Argwohn Josephs“ verschwinden macht. Mühe gibt er sich um den Mann, der seine Fäuste ballt; er schreit ihn an: „Zimmermann, merkst du's noch nicht, daß der Herrgott handelt?“ Endlich fühlt sich Joseph bekehrt:

Er begriff. Und wie er jetzt die Blicke,
recht erschrocken, zu dem Engel hob,

war der fort. Da schob er seine dicke
Mütze langsam ab. Dann sang er lob.

Zuletzt gewann Rilke, immer innerlicher zum Gottsucher geworden, noch die lockere Versform der „Duineser Elegien“ und der „Sonette an Orpheus“. Das Sonett war ihm längst lieb gewesen, ohne daß er sich an dessen strenges Gesetz fest gebunden hätte. Noch unbedingter fallen die Bande dieses Gesetzes in den „Sonetten an Orpheus“; da gibt es auch Strophen, die dem Sonett ganz fern liegen. Immer aber bleibt als Wesenszug des Rilke, der seinen eigenen Ton gefunden hat, das Gleiten und Sichwiegen, das schlangenhaft sich Biegende und Windende der Verse. Ihm dient ja die Vorliebe für das Enjambement. Das bedeutet den äußersten Gegenpol der Kunst Georges, es leiht den Gedichten Rilkes eine rastlos vorwärtsstrebende Bewegtheit. Sinnbildlich bezeichnet es das unablässige Ringen nach Erkenntnis des Wesens der Welt. Das Musikalische der Verse Georges will psalmodierend vorgetragen werden; bei Rilke hat die Musik des Verses, die sich deutlich kennbar macht, einen anderen Sinn, nähert sich einer unendlichen Melodie, der etwas fast Sehnsüchtiges innewohnt. Sie abzuschließen genügt ihm Schlichtestes, das der ungebundenen Rede nahekommmt. So endet „Geburt Christi“ im „Marienleben“ mit dem Vers: „Aber (du wirst sehen): Er erfreut.“

Die Höhe, auf der die Lyrik Hofmannsthals steht, wird bezeichnet durch die Tatsache, daß Hofmannsthal neben Rilke und aus verwandten Voraussetzungen heraus einen Ton von unverkennbar eigener Prägung besitzt. Er ist im eigentlicheren Sinne als Rilke Eindrucksdichter. Das Geheimnis, das hinter den Eindrücken waltet, ahnt er, wagt es aber nicht zu bezeichnen, bleibt lieber beim Fragezeichen stehen. Als Dramatiker lebt er sich in fremde Gestalten ein. Seiner Lyrik kommt das zugute in dem einzelnen Gedicht „Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt“. Aber Rilke hätte kaum das Ich des Schiffskochs sich aussprechen lassen, sondern Verwandtes von einem Er berichtet, wie er überhaupt einer der wichtigsten Träger der Entichung der Lyrik ist; sie vollzog sich auf dem Weg vom Impressionismus zum Expressionismus. Mit Rilke verwandt ist Hofmannsthal in dem Streben nach schlichtestem Ausdruck. Er gestattet sich auch im Versdrama mitunter, was durch das Gewöhnliche der Ausdrucksweise beinahe befremdet. Im „Bergwerk zu Falun“ sagt die Hauptgestalt in einem Augenblick von starker Bedeutung: „In mir geht etwas vor.“ In den Gedichten Hofmannsthals

Ein Knecht

Lang kamste in die Kuscheln mit Uns selbs:
 Es was zu sehr aus eines Kelt mit ihnen;
 Der Duft der Hyacinthen was ihn milt
 Und nichts das Spiegelbild der eigenen Kieme.

Doch alle seine Tage waren so
 Öffnet wie ein leierförmig Tal,
 Darin er then zugleich mit Knecht zugleich
 Des irdischen Lebens war, und ohne Fahl

Wie einer, der wohl tut, was ihn milt ziemt
 Doch nicht für lange, fering er auf den Liegen:
 Der Knechts und unentliehen Gespräch.
 Hob seine Seele ruhig mit entgehn

Hugo v. Hofmannsthal

228. Gedicht von Hugo von Hofmannsthal

gewinnt das Schlichte des Ausdrucks noch weit mehr Selbstverständlichkeit als bei Rilke. Es ist zuweilen, als spräche ein Kind; aber dies Kind hat tief hineingesehen ins Leben. Rätsel des Daseins sind ihm da aufgegangen. Noch in den Terzinen der „Ballade des äußeren Lebens“ und des Gedichts „Über Vergänglichkeit“ kennzeichnet sich das.

Die Selbständigkeit des Tons von Dehmel, George, Rilke und Hofmannsthal hat um 1900 kein anderer gleichmäßig erreicht. Dauthendey schloß sich zuerst eng an George an. Er trieb die Neigung für Kostbares und Auserlesenes weiter zu reichgeschmückter, vielfach abgestufter Wiedergabe der Landschaft. Wuchtende Farben weichen allmählich bei Dauthendey dem zarter abgetönten Kolorit fernsten Ostens, als ob er mit den Malern Japans wetteifern wollte. Doch kann er auch sich viel einfacher geben:

Jetzt ist es Herbst,
 Die Welt ward weit,

Die Berge öffnen ihre Arme
 Und reichen dir Unendlichkeit.

So beginnt ein Gedicht Dauthendey's; es endet, ohne den Ton stärker erhoben zu haben. Dieser Würzburger kann indes auch „würzburgerisch“ scherzen.



229. Max Dauthendey.
Photographie

Christian Morgenstern weist auffällig persönliche Kennzeichen am wenigsten, wo er reinste Lyrik vorlegt. Aber in solchen Gedichten bewährt er sich als echter Schöpfer. Desto kenntlicher und desto bekannter ist Morgensterns groteske Manier, alles mithin, was sich um die Gestalt seines Palmström reiht. Es ist das Werk eines Erspürers und zugleich Vernichters des Wortsinns. Längst hatten andere wie Eulenspiegel Bildhaftes der Sprache wörtlich genommen und diese Umkehrung benutzt, um witzig zu wirken. Morgenstern geht übersiehinaus.



230. Christian Morgenstern.
Photographie

Ihm erwächst aus solcher Umdeutung ein Vorgang. Er teilt die mythenbildende Kraft mit Clemens Brentano. Die Flinte, die einer ins Korn geworfen hat, wird ihm nicht nur zu einem greifbaren Gegenstand, den er im Korn wiederfindet; Wiederfinden und Flinte selbst werden ihm zu Trägern eines epischen Berichts. Um so grotesker kann sich die Mythenschöpfung geben, als sie gern aus dem Zersinnen eines Wortinhalts ins bannend Unheimliche geht.

Eine eigene neue Art von Lyrik vertrat um 1900 der Kreis, der sich „Charon“ nannte. Otto zur Linde führte ihn an. Er stellte an die Kunst der Vergestaltung Ansprüche, die noch über Holz hinaus führten. Der echt deutsche Wunsch, dem geistigen Gehalt seine passende Kunstgestalt zu leihen, dem Einmaligen dieses Gehalts einmaligen Ausdruck zu geben, birgt sich auch in dem Formwillen des Charon. Storms Ansicht von echter Lyrik vertiefte sich hier. Noch aber blieb für lange Zeit diesem Kreis rechter Erfolg versagt.



231. Aquarell von Max Dauthendey. Javanische Landschaft, gemalt 1918

6. Drama

Der Weg des deutschen Dramas vom Naturalismus bis zum Expressionismus läßt sich heute schon in seinen Einzelheiten klar und deutlich überschauen. Im Vordergrund steht die Tatsache, daß in dieser Zeit das Drama den Deutschen sehr viel ausmachte, daß jeder neue Schritt, den es tat, wie ein wichtiges Ereignis hingenommen wurde, daß man einzelne Werke nicht bloß der Deutschen, vielleicht sogar noch mehr der Ausländer wie Taten empfand, um die sich jeder Gebildete zu kümmern hatte. Die Jugend der Gegenwart kann auch nicht von fern ahnen, welche Bedeutung für den Tag das und jenes neue Stück Ibsens oder Gerhart Hauptmanns besaß. Heute wird dem Drama und vollends der Bühne von vielen Seiten das Wasser abgegraben. Allein auch die Bühnenwerke selbst, die jetzt erstehen, scheinen den Menschen nicht mehr gleich Beachtenswertes sagen zu können. An Einspruch und Verurteilung war auch damals kein Mangel. Aber an den Kämpfen für und wider war die ganze gebildete Welt beteiligt, nicht bloß die Kritiker der Zeitungen und Zeitschriften. Die Wandlung im Verhältnis zum lebenden Drama bezeichnet gewiß auch das Wesen der beiden Zeitalter, ruht in diesem Wesen. Ob die Welt dabei besser oder schlechter geworden ist, ob die Wandlung einen Fortschritt oder einen Rückschritt im reinmenschlichen Sinne bedeute, sei hier nicht erwogen. Irrig aber wäre es, anzunehmen, diese Vergangenheit habe sich weltabgewandt nur mit ästhetischen Fragen beschäftigt, während heute eine saubere Scheidung von Leben und Ästhetik glücklicherweise überwunden sei. Wer um 1900 mit dem Drama der Zeit sich zustimmend oder ablehnend auseinandersetzte, hatte nicht nur Kunst, auch Leben im Auge.

Es läge nahe, daß ein Zeitalter, dem die Bühne und ihre beträchtlichen Neuerungen sehr viel bedeuteten, das Drama wesentlich gefördert habe. Verneinungslustig, wie sich die unmittelbare Gegenwart zur nächsten Vergangenheit verhält, ist sie geneigt, die gesamte dramatische Leistung aus der Umwelt Ibsens und Gerhart Hauptmanns abzulehnen. Doch auch ein Betrachter, der sich auf höhere Warte versetzt, muß zugeben, daß die Hoffnungen, von denen die dramatischen Neuerer erfüllt waren, nicht alle sich verwirklicht haben, daß dem Bühnenkunstwerk in dieser Zeit nur wenige entscheidend neue Werte hinzugewonnen worden sind. Im Gegenteil endet es mit einem Selbsterstörungsvorgang. Er bereitet vor, was dann im expressionistischen Drama sich vollzieht; er gipfelt im Drama des Expressionismus.

Recht verschiedene Wege wurden eingeschlagen. Ihr Ausgangspunkt war der Wunsch, über bestehende Dramatik hinauszugelangen, nicht bloß über die Eintagarbeit der unmittelbar vorausgehenden Jahre, auch über die anerkannten großen Leistungen der Deutschen, ganz besonders über das Werk des reifen Schiller. Mehr als auf jedem andern Gebiet der Dichtung entwickelte sich in der Frühzeit des deutschen Naturalismus innerhalb der Bühnenkunst das Bewußtsein, alles ganz anders machen zu müssen, als es je gemacht worden war. Es wurzelte in der Annahme, die Welt erlebe eine ihrer stärksten Umwandlungen, die neue Welt, die im Entstehen sei, fordere eine neue Kunst, fordere diese neue Kunst ganz besonders, soweit es sich um Bühnendarstellung handle. Dem Naturalismus war möglichst genaue Wiedergabe des Lebens Gesetz. Ihr schien der altgewohnte Bühnenbrauch auf Schritt und Tritt zu widersprechen; man meinte, er müsse fallen, wenn anders die Bühne überhaupt weiter bestehen bleiben solle. Von solchem engen Anschluß an das Leben gab der Impressionismus bald viel auf, er tat dabei ein paar Schritte zurück und verwertete, was längst üblich gewesen war. Immer noch aber blieb ihm Wiedergabe der Lebenseindrücke unbedingt wichtig. Das Ende erstand solchem Kunstwollen im Expressionismus; völlig entgegengesetztes Verhalten zum Leben forderte er. Um so merklicher rundet sich die dramatische Dichtung vom Beginn des Naturalismus bis zum Einsetzen des Expressionismus zu einem in sich geschlossenen Ganzen. Ein Umsturz nicht bloß des Dramas, sondern vor allem der Bühne vollzog sich durch den Naturalismus. So unbedingt wie mimische Darstellung steht keine andere Art dichterischer Tat vor der Wahl, dem Leben nahe zu bleiben oder ihm zu widersprechen. Innerhalb mimischer Darstellung muß nicht bloß das Wort hier sich

für das eine oder für das andere entscheiden. Wirklich hatte neben dem Dichter der Spielleiter viel und Neues zu leisten, um den Wünschen des Naturalismus gerecht zu werden. Die Bühne, soweit sie dem Auge des Beschauers sich offenbart, veränderte sich noch beträchtlicher als die Bühnenrede. Weil die Bühne schwerer beweglich ist, erhält sich viel von den einst neuen naturalistischen Bräuchen in ihrem Betrieb. Dem Expressionismus zum Trotz wahrt die Bühne vorläufig eine ganze Reihe von Ausdrucksmöglichkeiten, die in vornaturalistischer Zeit kaum denkbar gewesen wären.

Das gesprochene Wort konnte sich verwandtem Schicksal nicht entziehen. Die Kunst des Versprechens, zu der einst der deutsche Schauspieler, zuletzt und zuhöchst im Wiener Burgtheater, emporgestiegen war, ist heute immer noch aufgegeben. Dem Vers wollte der Naturalismus den Garaus machen. Echte Wirklichkeit sollte ja auf der Bühne herrschen. Wohl hatte man Gleiches schon früher gefordert. Aber nicht bloß der französische Klassizismus, selbst ein vereinseitigender Anwalt dieses Klassizismus wie Gottsched, sogar der Sturm und Drang, Grabbe, Büchner, Otto Ludwig ließen viel von den uralten Gewohnheiten der Bühnenkonvention bestehen. Der Naturalismus verwarf nicht nur Einrichtungstücke, die an die Bühnenwand gemalt waren, forderte nicht bloß im Freien wirklichkeitsähnliche Bäume und wirklichkeitsechten Rasen. Für ihn durften die Menschen auf der Bühne nur so reden, wie sie im Alltag reden, sich, wenn sie allein auf der Bühne standen, bestenfalls Ausrufe gestatten, nicht längere Selbstgespräche. Undenkbar wäre das Beiseitereden oder das „Für sich“ gewesen, also eine Ausdrucksform, in der tatsächlich nur die Zuschauer angesprochen werden. (Hebbel noch hatte sie überreichlich verwertet.) Daneben kehrte manches wieder, was aus verwandten, aber weit bescheideneren Ansprüchen längst gefordert worden war, etwa die Vereinheitlichung von Zeit und Ort. Mustert man die ganze lange Abfolge dieser naturalistischen Formwünsche, so möchte man meinen, das eigentlich Neue sei in ihnen beschlossen, während ihm übrigen ein beträchtlicher Wandel nicht geschaffen wurde.

Die neuen Bühnenbräuche, die der Naturalismus einführte, reichten doch nicht an das Wesentliche und Entscheidende dramatischer Kunst heran, berührten die Aufgabe dramatischer Formung nur am Rande und nicht in ihrem Mittelpunkt. Vielmehr widersprach der Wunsch, dem Leben bis ins kleinste nahezubleiben, es also nicht um irgendwelcher künstlerischen Absicht willen irgendwie zurechtzubiegen, von vornherein der Ansicht, das Drama besitze ein ihm eingeborenes Gestaltungsgesetz. Der Naturalismus war zuletzt nur ein neuer unter den vielen Versuchen, die Form des Dramas zu lockern. Wenn dieses Streben nicht sofort zu einer Wiederbelebung des „deutschen“ Dramas führte, so mag der Grund in der Neigung des „deutschen“ Dramas zur Groteske gelegen haben. Im Grotesken lebt sich ja ein mehr oder minder starker künstlerischer Formwille aus; er übersteigert die Wirklichkeit, verfratzt sie zuweilen, widerspricht sicherlich dem Bedürfnis, die Wirklichkeit unverändert, weder ins Große noch ins Kleine gesteigert, abzuspiegeln. Ein Stück des Sturm und Drangs wie Heinrich Leopold Wagners „Kindermörderin“ konnte vom Naturalismus als früher Vorläufer naturalistischer Bühnenkunst anerkannt werden. Dagegen wies man damals kaum auf Grabbe oder Büchner hin, eher auf Lenz. Gleichwohl war all diese ältere Dramatik, groteske wie nicht groteske, dem Naturalismus in dem einen verwandt: in dem Bedürfnis, dem Häßlichen, Widerlichen, Niederdrückenden auf der Bühne Raum zu gewähren. Auch da berief sich der Naturalismus auf das Recht und die Pflicht, die Wirklichkeit ohne Einschränkung wiederzugeben.

Getreue Abspiegelung von Menschen konnte am Ende des Jahrhunderts nur im Dienste der zeitgemäßen Psychologie sich vollziehen. Durfte man damals meinen, der Aufgabe lebensreuer Abzeichnung von Menschen anders gerecht zu werden als durch Verwertung der Erkenntnisse der Psychologie? Sogar ein kunstvoller Beherrscher der Bühnenform wie Ibsen verzichtete nicht darauf, Lieblingsbegriffe der zeitgenössischen Psychologie, wie die Vererbung, in den Dienst seiner Stücke zu stellen. Seelenzergliederung schien nun vollends die eigentliche Aufgabe des Dramas zu sein. Was von Gerstenberg bis zu Otto Ludwig gesagt und getan worden war, den dramatischen Vorgang auf Seelenerkundung zu stützen, setzte sich bis in



232. Einladungskarte der Freien Bühne.
Zeichnung von Max Liebermann

die letzten Folgen durch. Abermals widersprach das der Ansicht, das Drama habe ein ihm eingeborenes Formgesetz. Die Einwände, die von Otto Ludwig gegen die Verfechter eines solchen Formgesetzes erhoben worden waren, vor allem gegen Schiller, aber auch gegen Hebbel, kamen nun zum vollen Recht. Das ging noch über Ludwig hinaus und opferte alles Eigene und Besondere im Ablauf des dramatischen Vorgangs auf, um nur der Seelenergründung unbeschränkten Raum zu lassen.

Wandte der Naturalismus sich an dieser Stelle von Hebbel ab, so blieb doch ein wichtiger Berührungspunkt bestehen. Hebbel sah die eigentliche Voraussetzung von Tragik in dem Gegensatz von Individuum und Gesellschaft. Er dachte mit Hegel entwicklungsgeschichtlich und erblickte daher in diesem Gegensatz ein Mittel, die Entwicklung der Menschheit zu fördern. So wurden die Individuen, die er der Gesellschaft entgegenstellte, zu mehr oder minder berechtigten Neuerern, wurde ein guter Teil seines dramatischen Schaffens Rechtfertigung der gesellschaftlichen Umstürzler. Die Naturalisten wollten die Gesellschaft auf neuen Boden stellen. Sie gerieten fast ahnungslos auf Hebbels Weg, vielleicht nur noch unbedingter als Hebbel gewillt, dem Neuerer zuzubilligen, sein tragisches Leiden, das auf dem Gegensatz zur Gesellschaft beruhte, habe Anrecht auf echtestes Mitgefühl.

Viel von all diesen Zielen des Naturalismus bestand schon bei Ibsen, vorzüglich in der langen Reihe seiner letzten Bühnenwerke, den Gesellschaftsdramen aus der Gegenwart. Sie gestalten aus, was von Hebbel in „Maria Magdalene“ dem bürgerlichen Drama an neuen Merkmalen hinzugefügt worden war. Gesellschaftskritisch sind sie gemeint, sie üben an der bürgerlichen Gesellschaft wie Hebbel Kritik. Wer freilich Ibsens große Bedeutung für den deutschen Naturalismus recht erfassen will, muß zwischen dem Bilde scheiden, das in der Frühzeit des Naturalismus den Gesellschaftsdramen Ibsens erstand, und der wesentlich verschiedenen Auffassung dieser Stücke, die sich später ergab, nicht zuletzt dank Äußerungen Ibsens, die spät erst allgemein zugänglich geworden waren. In den achtziger Jahren und noch etwas länger galt Ibsen als Thesendramatiker, war man überzeugt, er setze sich schlechthin für seine tragischen Persönlichkeiten ein und gebe ihnen recht, mochten sie Nora heißen oder Hedda Gabler. Hinterdrein stellte sich heraus, daß Ibsen sich zweifelsfroher gegen seine Gestalten verhalte, daß er auf die Gefahren ihres Tuns hindeute, bestrebt, das Tragische dieser Gefahren künstlerisch in den Dienst seiner Tragödien zu stellen. So hatte er es längst gehalten, ganz besonders als er in seinem „Brand“ das Gefährliche selbst des Wunsches unbedingter Erfüllung sittlicher Gebote zur Voraussetzung der Tragik machte. Noch eindeutiger so gemeint war innerhalb der Gesellschaftsdramen der sittliche Forderer Gregers Werle der „Wildente“. All das blieb zunächst derart unverstanden, daß man annehmen konnte, Gregers Werle vertrete Ibsens Glaubensbekenntnis, sei sein Sprachrohr, sei Verfechter von Ibsens angeblichen Thesen.

Meinte der Naturalismus, in Ibsen sein eigenes Bedürfnis nach Erneuerung der Gesellschaft wiederzufinden, so traf er bei ihm noch auf anderes, das den Absichten des Naturalismus entgegenkam. Auch Ibsen verfiel dem Wahn, Vers und Selbstgespräch seien ein für allemal überholt. Seine Gesellschaftsdramen können sogar den Eindruck wecken, als hätte er zuletzt im Gegensatz zu seiner Frühzeit nur noch die Gegenwart für bühnengerecht gehalten. Gleiches tat zunächst der Naturalismus. Hinzu kam der hohe Wert, den auch er dem Psychologischen im Drama zubilligte. Endlich drehte sich bei Ibsen schon alles um das Verhältnis von Mann und Weib. Es stand wohl auch bei Hebbel im Vordergrund, aber erst bei Ibsen wurde die Frau zum Schicksal des Mannes, verfiel er, mochte er immer ihr widerstreben, mehr und mehr einer Versklavung durch die Frau. Zwar war es auch eine Überschätzung des Thesenhaften von Ibsens Werk, wenn man ihn schlechthin zum Vorkämpfer der Frauenbewegung machte, aber in seinen letzten Stücken, am stärksten im „Epilog“, geht der Mann an der Frau zugrunde, mag er sich an der Frau vergangen haben, oder sie ihn, wie Hilde Wangel in „Baumeister Solness“, fast bewußt in den Untergang treiben. Dem Naturalismus, ja sogar noch dem Impressionismus war, in gleichem Sinne gesehen, das Verhältnis von Mann und Frau der eigentliche Kern alles Dichtens.

Allein ein unüberbrückbarer Gegensatz bleibt zwischen Ibsen und seiner deutschen Nachfolge bestehen. Er stellte mit kräftiger Hand alles, was er mit dem deutschen Naturalismus teilte, in den strengen Dienst dramatischer Formung. Weit mehr noch als in seinen früheren Werken ging er in den Gesellschaftsdramen auf die Erfüllung des Formgesetzes aus, das der Tragödie eingeboren ist. Von Lockerung ist nichts zu verspüren, nicht einmal von einem Gegensatz zu Schiller und zu dessen Gewährsmännern. Am unzweideutigsten erweist sich das an den Gesellschaftsstücken Ibsens, die zu analytischer Formung zurückgreifen, an „Rosmersholm“, an den „Gespensern“. Schiller war auf der Suche nach dem inneren Gesetz der Tragödie zur analytischen Form gelangt. Er wußte, daß sie dem Grundsatz bloßer Abspiegelung der Wirklichkeit entgegenarbeitet. Sie ist nur einer der vielen Griffe des Dramatikers Ibsen, die ihn zu einem bewußten Fortsetzer alter Bühnenkunst erheben.

Von dieser Seite gewinnt der Begriff der Vererbung in Ibsens Spätwerk, zunächst in den „Gespensern“, eine Bedeutung, die ihn zu mehr stempelt als zu einem bloßen Zugeständnis an die Psychologie der Zeit. Längst, auch in der „Braut von Messina“, hatte sich zu dem andern Werkzeug analytischer Tragik, dem Schicksal, die Vererbung gesellt; wie das Schicksal stellt die Vererbung einen begründenden Zusammenhang her zwischen der umfänglichen Vorgeschichte, die im analytischen Drama vor den Beginn des Stücks fällt, und dem Vorgang auf der Bühne, dessen wesentliche Aufgabe bleibt, die Vorgeschichte aufzuheben.

Ibsens Spätwerke waren tatsächlich ein vereinzelter Vorstoß im Dienst einer Kunst, die dem Drama und seiner Gestaltung neue, wertvolle Gewinne zuführte. Der Naturalismus kümmerte sich um diese Gewinne nicht. Eine der nächstliegenden Folgen war, daß naturalistische Stücke, etwa viele der Schöpfungen Gerhart Hauptmanns, nicht mehr fähig waren, den Bühnenvorgang zu einem festen, von Anfang an ins Auge gefaßten Ziel hinzuleiten. „Rosmersholm“ erreicht umgekehrt ein Ende, wie es selbst von Schiller hätte gebilligt werden müssen; denn auch hier erhebt das Schicksal zwei Menschen, gerade indem es sie zermalmen will. Genau das Gegenteil vollzieht sich in den stoffverwandtesten Dramen Hauptmanns, in den „Einsamen Menschen“, in „Gabriel Schillings Flucht“.

Ibsen hat Schiller nie für sich ins Feld geführt. Er überließ Wiederanknüpfen an das Drama und an die Gesetzgebung des Dramas der Klassik einem Kreis, der sich zum „Neuklassizismus“ bekannte; an der Spitze stand Paul Ernst. Den Kampf für eine überindividuelle Formung, die in dem inneren Gesetz des Dramas wurzelte, führte Paul Ernst so unbedingt,



233. Szenenbild einer Aufführung des „Demetrios“ von Paul Ernst

klassischen Tragik. Nicht bloß im Umkreis dramatischer Baukunst sonderte P. Ernst sich von den andern; er widersetzte sich auch der herrschenden Neigung, Tragik von sittlichem Werten loszulösen und dem Drama allein die Aufgabe zu stellen, daß es im Sinne von Seelenfassung auch das Ungewohnteste, ja das Unsittliche verstehe und verzeihe. Für P. Ernst war eine geschlossene Weltanschauung, die auch auf dem Gebiet der Sittlichkeit feste Maßstäbe kennt, unerläßliche Voraussetzung der Tragödie. Er verfocht diese Ansicht in einem Zeitalter, das dem Wort „Weltanschauung“ keinen Wert zubilligen wollte, mit Überzeugung sich „moralinfrei“ gebärdete und folgerichtig tragisches Leid nur noch in der Unfähigkeit sah, einen anderen Menschen zu verstehen. Überwunden wurde dieses Leid in dem Augenblick, der endlich das Verständnis für den andern zeitigte. Gerhart Hauptmann ist in seiner Zeit nicht der einzige Vertreter solcher Tragik des Verstehens.

Das Wesen und die eigentlichen Absichten des Neuklassizismus enthüllen sich am stärksten nicht in dem Kampf gegen Shakespeare oder gegen den Naturalismus, sondern in den Einwänden, die er gegen die ihm verwandtere Formkunst eines Teils impressionistischer Dramen erhebt. Zunächst könnte es scheinen, als ob Hofmannsthal, dann in einzelnen Werken Schnitzler, als ob selbst in seinen Versdramen Gerhart Hauptmann vom Standpunkt des Neuklassizismus nicht völlig abwicke. Am greifbarsten ist in Hofmannsthals Dramen das künstlerische Bedürfnis, über bloße Abspiegelung des Lebens auf der Bühne hinauszugelangen und dem Leben eine Formung zu geben, deren Gesetz von der Kunst vorgeschrieben wird. Unbillige könnten fast von Künstelei sprechen. Hofmannsthal ging im Tragischen zur Vergangenheit zurück, griff früh uralte Motive der Tragik wieder auf. Schnitzler kommt ihm in einer Reihe seiner Stücke nahe; sie sondern sich deutlich von seinen Gesellschaftsdramen ab, haben auch ein anderes, bewegteres Ethos. Hauptmanns Versdramen, schon die „Versunkene Glocke“, aber noch der „Bogen des Odysseus“, bleiben in ihrem geistigen Gehalt und ihrer Art, Menschen zu gestalten, seinen Gegenwartsdramen viel verwandter.

Der bannende Zauber von Hofmannsthals Versdramen ruht in einer Wortkunst, die nur ihm eigen ist; macht sie sich nach ihm bei andern fühlbar, sei es im Drama oder sonstwie, sie wirkt wie Nachbildung Hofmannsthals. Sie verrät eine ungemeine Fähigkeit, die geheimsten Stimmungen und Gedanken des

daß er sogar Shakespeare verwarf, auf den sich die Gegner klassischer Kunstform des Dramas immer berufen hatten. Wirklich ist Shakespeare ein Vertreter persönlichster Gestaltung des einzelnen Stücks, ist ihm wichtig, jedem seiner Werke ein besonderes Formgesetz zu schenken. Paul Ernst und seine Genossen widerstrebten dem Zug der Zeit, erreichten auch nie, was ihnen vorschwebte: eine sieghafte Wiedergeburt der

Menschen aus der Zeit um 1900 in Wortausdruck umzusetzen, sie gibt diesem Wortausdruck einen Rhythmus von ungewöhnlicher, abermals nur Hofmannsthal eigener Prägung. Doch wesentlich über diese Merkmale kunstvollen Formens geht der Kunstgestalter Hofmannsthal im Drama nicht hinaus. Er ist ein großer Künstler innerhalb der engen Grenzen wenig umfangreicher Werke. Als Ganzes kommt sein „Jedermann“ nicht auf gegen das knappe, streng in sich geschlossene und abgerundete Werk seiner Frühzeit „Der Tor und der Tod“. Seine „Elektra“ bindet sich im Bau des Ganzen eng an das griechische Vorbild; neu hinzu kommt lediglich eine Tönung des

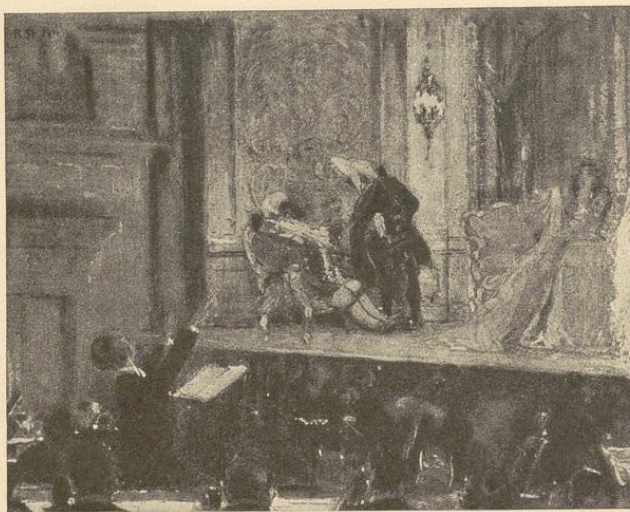
Menschlichen, die mit Jakob Burckhardt und mit Nietzsche den Griechen in vollem Gegensatz zu Winckelmanns „edler Einfalt und stiller Größe“ sehen will und im Dienst solcher Absicht alles heranholt, was am Verfallmenschlichen der Gegenwart jüngste Neuropathologie erkundet hat. Nimmt „Ödipus und die Sphinx“ sich Gleiches zum Ziel, so verzichtet andererseits diesmal Hofmannsthal auf engen Anschluß an die Baukunst des Sophokles. Paul Ernst wirft dem Stücke vor, es bringe unvorsichtig gerade das auf die Bühne, was ein Meister tragischer Kunst wie Sophokles nur der Vorgeschichte des Königs Ödipus zugewiesen und nicht mimischer Darstellung unterworfen habe. Mit Paul Ernst berührt sich Hofmannsthal bestenfalls in der spürbaren Neigung, von bloßem Verstehenwollen zu sittlichem Werten weiterzugehen, schon in „Der Kaiser und die Hexe“, später sehr stark in der „Frau ohne Schatten“. (Die Libretti für Richard Strauß sind – das steht heute fest – nicht reine Zeugnisse für Hofmannsthals Formabsichten; er mußte sich den Wünschen des Komponisten anpassen.)

Ist Hofmannsthal überhaupt im eigentlichen Sinne des Worts ein Meister der Bühnenkunst? Die Bedeutung, die das stimmungsvoll gestaltete Wort bei ihm hat, legt manchem nahe, auch noch in seinen Dramen nur den großen Lyriker zu erblicken. Der Glaube, durch kunstvolle Gestaltung des Wortausdrucks schon den Aufgaben des Dramas zu genügen, mag Hofmannsthal aus d'Annunzios Werken sich ergeben haben. In den Stücken Hofmannsthals, die das Jähe und Überwuchtige seiner „Elektra“ und die kaum erträgliche Spannung seiner „Frau im Fenster“ weisen, waltet obendrein etwas von Maeterlincks Fähigkeit, Augenblicke vernichtend gespannter Erwartung des Gräßlichen der Bühne zuzumuten. Heißt es Hofmannsthals Wesen mißdeuten, wenn die überstarke Tönung, die in einzelnen seiner Stücke herrscht, als Widerspruch zu der ihm sonst eingeborenen, seiner Lyrik unentbehrlichen Dämpfung des Ausdrucks empfunden wird? Schlichter und einfacher gibt sich das Wort bei Grillparzer. In Hofmannsthals Sprache trifft das Bedürfnis nach dem Ungesuchten, Nächstliegenden, Gewohntesten vielfach gegensätzlich zusammen mit einer Wortwahl, die zu kunstvoll ist, um jenem Bedürfnis völlig zu genügen. Es ist geradezu das Bezeichnende von Hofmannsthals Sprache, in Worten, die jeder zu verwerten gewohnt ist, vor allem der Wiener, zugleich etwas zu gestalten, das gar nicht alltäglich wirkt, gerade durch die Wortgebung also eine weite Entfernung zwischen Kunst und Alltagsleben herzustellen. Bei solcher Grundhaltung fällt um so mehr auf, was in Hofmannsthals Dichtung irgendwie die Wucht des Barocks für sich in Anspruch nimmt. Die kurzen

Walzel, Deutsche Dichtung II.



234. Titel von Heinrich Vogeler-Worpswede zu Hofmannsthals „Der Kaiser und die Hexe“



235. Aufführung des „Rosenkavalier“. Gemälde von Robert Sterl.
Privatbesitz

dramatischen Gebilde aus seiner Frühzeit tun das nicht, sind desto ungebrochener von dem Wunsch nach kunstvoller Einfachheit erfüllt. Wer den unverkennbaren Eigentum dieser Schöpfungen Hofmannsthals sich geläufig gemacht hat, wird den Zusammenhang zwischen Hofmannsthal und Grillparzer kaum empfinden. Überhaupt dürfte der Nichtwienener das Gemeinsame beider stärker fühlen. Der „Rosenkavalier“ nimmt willig wie Grillparzer Bräuche der Wiener Volksbühne, der Vorstadtheater, auf. Nur konnte Hofmannsthal schon auch Mittel der Wiener Operette aus ihrer Blütezeit hinzufügen; sie stammten zum guten Teil aus dem alten Schatz der Vorstadtheater. Ist Grillparzers Stück „Der Traum ein Leben“ der Vorstadtkunst besonders ver-

pflichtet, so berührt sich mit Grillparzer eine Dichtung Hofmannsthals am nächsten, die wie „Der Kaiser und die Hexe“ nicht nur das Versmaß, auch die Verwertung des Wunderbaren mit dem Traumstück Grillparzers teilt. Nur die ungebrochene Selbstverständlichkeit, mit der sich Grillparzer auf der Bühne bewegt, war nicht Hofmannsthals Erbteil; sogar der „Rosenkavalier“ erweist nicht das Gegenteil. Weit näher kam von dieser Seite Schnitzler an Grillparzer heran.

Bühnensicher wurde Schnitzler schon sehr früh. Solche selbstverständliche Bühnenbeherrschung lockte ihn, mit der Bühnentäuschung Spiel zu treiben. Er nimmt gelegentlich das Letzte und Drolligste auf, was von der deutschen Romantik, zunächst von Tieck, an Illusionszerstörung dem Bühnenspiel zugemutet worden war. Aber neben aristophanisch gemeinte Verhöhnung der geläufigen Bühnenbräuche tritt bei Schnitzler, etwa im „Grünen Kakadu“, ein herrscherhaftes Können, das zwar die Bühne auf die Bühne stellt, in dem Zuschauer das Bewußtsein wach erhält, er habe nur Spiel und nicht Wirklichkeit vor sich, und dennoch aus solchem Zerstören rechter Bühnenstimmung unversehens desto erschütterndere Tragik erwachsen läßt. Dergleichen hat Grillparzer nie gewagt. Weitab von Grillparzer scheinen auch die vielen Gegenwartstücke Schnitzlers zu liegen, zumal soweit sie in ungebundener Rede Fragen und Entscheidungen aufnehmen, die durch Ibsens Gesellschaftsdramen angeregt worden sind. Greifbarer noch als bei Ibsen ist bei Schnitzler der Zusammenhang mit Hebbel.

Schnitzlers „Zwischenspiel“ weist unmittelbar auf einen Lieblingsgedanken Hebbels hin und wirft die Frage auf, wie weit der Konflikt des Stücks noch einer späteren Zeit tragisch erscheinen wird. Relativität des Sittlichen, gestützt auf die Wandlungen in der Entwicklung der Menschheit, herrscht schon bei Hebbel. Die Konflikte der Gegenwartstücke Schnitzlers aber sind mit den Wünschen und Hoffnungen, mit den Leiden und den Freuden, die der Zeit um 1900 und der Wiener Welt von damals eigen waren, aufs engste verbunden. Noch unbedingter als bei Ibsen stehen im Vordergrund das Verhältnis von Mann und Weib und die Fesselung des Mannes durch das Weib. Nur von fern gemahnt das an Grillparzers „Jüdin von Toledo“; aber sofort rückt Schnitzler näher an dieses Stück und an Grillparzer selbst heran, wenn er einen



236/237. Titel und Bild von Heinrich Vogeler-Worpswede zu Hauptmanns „Versunkener Glocke“

Vorfall und ein Weib, wie sie sonst in seinen Wiener Gegenwartstücken sich darstellen, in das Italien der Renaissance versetzt und seinen „Schleier der Beatrice“ schafft. Barockhafter gibt sich dann seine Kunst, wie überhaupt wenn er in die Vergangenheit zurückgeht und sich dabei des Verses bedient.

Schnitzlers Dramen waren mit ihrer Umwelt und mit deren Lebensauffassung so eng verknüpft, daß sie heute schon dem Zeitgefühl widersprechen. Dennoch dürfte der Augenblick jetzt gegen Schnitzler noch minder ungerecht sein als gegen Gerhart Hauptmann. Die Ansicht, sein Werk sei zu allen Zeiten überschätzt, er selbst nur von einer gewandten Kritik zum großen Dramatiker emporgelobt worden, kann heute auf reiche Zustimmung rechnen. Wirklich sind Hauptmanns Dramen nicht schlechthin Stützen und Träger einer Höherentwicklung dramatischer Kunst. Dennoch waltet in ihnen ein starkes Gefühl für die Bühne, mag es sich auch nur mittelbar kennzeichnen. Wer Stücke Hauptmanns, ohne sie auf der Bühne gesehen zu haben, zum erstenmal liest, fühlt sich leicht zum Widerspruch gedrängt und möchte ihnen vorwerfen, sie muteten der Bühne Unerträgliches zu. Allein sobald diese Stücke und in ihnen die scheinbar wirkungswidrigsten Stellen auf die Bühne gelangen, bezeugen sie eine beträchtliche, vielen unerwartete Bühnenwirkung. Gewiß hat sich von Anfang an wertvollste Darstellungskunst in den Dienst von Hauptmanns Dramen gestellt; sie mag zuweilen das Beste hinzugetan haben, einem Drama Hauptmanns oder wenigstens einzelnen Augenblicken dieses Dramas etwas mit Shakespeare Verwandtes, an Shakespeare Heranreichendes zu schenken. War es nicht so, als Josef Kainz sein bestes Können für Hauptmanns armen Heinrich aufbot? Kainz erwies ebenso durch seine Darstellung, wie unmittelbar dramatisch wirksam die große Rede Meister Heinrichs auf dem Höhepunkt der „Versunkenen Glocke“ werden kann.

Hauptmann findet nur schwer das rechte Wort, den gedanklichen Gehalt eines Augenblicks bis in seine Tiefen auszuschöpfen, so auszuschöpfen, daß jeder immer nur diese Worte zu wiederholen braucht, um sich an ihrem Sinn zu stärken. (Ein Merkmal dieses Sachverhalts ist die Tatsache, daß es Hauptmann kaum je gelungen ist, den Schatz deutscher geflügelter Worte



238. Josef Kainz. Photographie

oder gar Sinnsprüche zu erweitern; freilich lag dergleichen gar nicht in der Absicht des Zeitalters.) Man schloß aus solcher Voraussetzung auf Mängel und Unzureichendes von Hauptmanns Geist. Man tat dabei dem Bühnendichter Unrecht. Was auf der Bühne benötigt wurde, den Eindruck zu wecken, als handle es sich im Augenblick um etwas besonders Bedeutungsvolles, stand ihm zu Gebote. Mit Schiller zu sprechen, wurde er dem künstlerischen „Schein“ gerecht, mochte ihm auch nicht so erfolgreich wie Schiller glücken, mit dem Schein wertvoll geprägten Gedankengehalt zu verbinden. Hauptmanns Spiel „Und Pippa tanzt“ stellt den Leser, der den Sinn all dieser wechselnden bunten Bilder deuten will, vor kaum lösbare Fragen. Der Zuschauer ahnt einen greifbaren Hintergrund und freut sich an dem Bilderreichtum um so mehr, als im Theater nicht Muße bleibt, ängstlich dem Sinn der einzelnen Züge nachzuspüren.

Zuzugeben ist, daß am Schluß der Stücke Hauptmanns, nicht bloß aus Gründen rein künstlerischen Gestaltens, auch wegen solchen Versagens im Wortausdruck des eigentlichen Sinnes leicht etwas Unbefriedigendes bleibt. Auch darum gewinnen Dramen Hauptmanns den Anschein, nicht alles Entwurfsmäßige überwunden und eine endgültig feste Gestalt noch nicht gefunden zu haben. Wohlwollendste und verständnisvollste Zeitkritik führte sogar recht häufig zu Hauptmanns Gunsten an, seine Stücke seien nicht zu Ende gedacht und nicht zu Ende gestaltet, seien mithin in ihrem Kern wertvoller und bedeutsamer als in ihrer Gesamterscheinung. So sah man selbst „Elga“, das Stück, das eine Erzählung Grillparzers umschafft. Der Eindruck, nicht ganz ausgeführter Entwurf zu sein, verschwand mehr und mehr, je häufiger „Elga“ die Bühne betrat. Wiederum bestätigte sich, in welch vollem Ausmaß Hauptmann den Schauspielern zu bieten gewohnt war, was durch rechte Darstellungskunst zu einem in sich geschlossenen Ganzen werden konnte. Letzte und wichtigste Aufgabe rechten Ergründens von Hauptmanns Bühnenkönnen wäre mithin der Nachweis, wieviel auf der Bühne nicht gesagt zu werden braucht, um doch zu erreichen, was erreicht werden soll. Natürlich müßte nicht bloß Hauptmanns Werk herangezogen werden, auch Verwandtes aus anderer Welt.

Im Fröhenaturalismus setzte Hauptmann ein. Er hatte eine Bahn zu brechen, aber er war sich bewußt, dies nicht als einziger, auch nicht als erster zu tun. Er fühlte sich den Anwälten des „konsequenten“ Naturalismus verpflichtet. Arno Holz und Johannes Schlaf hatten in der „Familie Selicke“ das Drama fast nur noch zum Mittel gemacht, das Leben peinlichst genau widerzuspiegeln. Nur ein dauernder Zustand ist auf der Bühne festgehalten, darüber hinaus diese oder jene Folge aus diesem Zustand. Altgewohnte Vorstellung von Handlung des Dramas, von der inneren Notwendigkeit der Abfolge, von strengem Verknüpfen der Wirkung mit der Ursache schied so gut wie ganz aus. Das war überhaupt der kräftigste Vorstoß auch gegen die Bühnenbaukunst Ibsens und zugunsten voller Auflösung dramatischen Gestaltens. Nicht einmal Psychologie wurde in ausgiebiger Weise verwertet. Schlaf kehrte in „Meister Oelze“ bald zurück zu Handgriffen aus alter Zeit, brachte wieder einen Willenskampf und als dessen Träger eine ausgeprägte Persönlichkeit. Holz dagegen, stets geneigt, einen künstlerischen Gedanken bis in seine letzten Folgerungen durchzuführen, gelangte in späteren Dramen zu einer Bühnendarstellung, die dem Leben noch gerechter sein sollte. Alle Geräusche, die uns wie etwas Selbstverständliches umgeben, so selbstverständlich, daß man ihrer nicht mehr achtet, klingen mit. Die Bühnenangabe verzeichnet sie auf Schritt und Tritt. Doch indem die Geräusche wie eine Musik die gesprochenen Worte begleiten, meldet sich ein kunstvoll ordnendes

als ein Verkannter und Unterschätzter, als der eigentliche berufene Dramatiker der Zeit von manchem an die Stelle Hauptmanns gesetzt wurde.

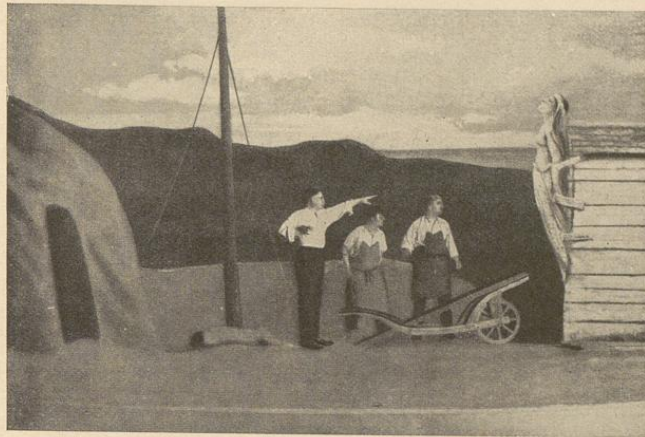
Hauptmanns dramatisches Schaffen war nie bloß an den Naturalismus gebunden. Wurde überhaupt unmittelbar nach dem einseitigen Programm des Frühnaturalismus das deutsche Drama in recht vielfältiger Weise gestaltet, bei Hauptmann steht neben Erdennähe Phantasievolles, neben Gegenwart Vergangenheit, neben Armeleutdichtung höhere Gesellschaftsschicht, neben gebundener Rede ungebundene, neben Heimatdichtung Exotisches, neben Schlesien griechische Antike, neben engumgrenztem Großstadtleben die schrankenlose Weite des Märchens. Verdacht wurde ihm diese Vielgestaltigkeit um so mehr, als sie in der raschen zeitlichen Abfolge seiner Werke eine feste Entwicklungslinie zu finden nicht zuließ. Als Hauptmann in „Hannele“ zum erstenmal den Vers aufnahm, widersprach er noch nicht den Grundsätzen des Naturalismus; denn nur im Traum eines Kindes macht gebundene Rede sich vernehmlich, verknüpft mit Vorstellungen aus der Schule, die dem unglücklichen, von seinem Vater gepeinigten Kinde das schönste Erlebnis seines Daseins bedeutet. Doch bald warf Hauptmann diese wie andere Fesseln ab, griff auch wieder zum Selbstgespräch. Verblieb er mithin weit weniger Neuerer, nahm er unbedenklicher Altgewohntes wieder auf, als seine Anfänge es erwarten ließen: der eine große Schritt, den er die Bühnenkunst tun ließ, war vollends nur ein vereinzelter Fall, die Auflösung des Bühnenhelden in eine Reihe von Persönlichkeiten; durften doch die „Weber“, die diesen Schritt versuchten, für jeden Aufzug ein besonderes Personenverzeichnis sich gestatten. Fortan wurde das Einheldendrama für Hauptmann wieder das Selbstverständliche, sogar trotz allem in „Florian Geyer“.

In dem Nacheinander seiner Stücke tauchte zuweilen wieder mehr Naturalismus auf. Stücke wie „Fuhrmann Henschel“ oder „Rose Bernd“ kennzeichnet vielmehr, was sogar für das Drama von Odysseus unverkennbares Merkmal bleibt: Hauptmanns künstlerisches Bedürfnis, Menschenleid ganz auszuschöpfen und es so auf die Bühne zu stellen, daß nicht verklärende Täuschung und mit ihr Einschränkung, ja Entwertung dieses Leids sich durchsetzt. Es ist immer wieder das Streben Hauptmanns, der Legende den wahren Tatbestand entgegenzustellen, zu zeigen, wie etwas wirklich gewesen ist. Das nimmt dem Heldenhaften allen berückenden Schein, es wirkt herabstimmend, es ist schließlich mit der Verbürgerlichung verknüpft, die seit langem im Gange ist, übersteigert sie sogar. Bis ins Sittliche hinein reicht dieser Entzauberungsvorgang, er verleitet einen Dichter, der von tiefem Mitleid für den Unglücklichen erfüllt ist, an dem unglücklichen Weibe, dem Opfer der Sinnenbrunst eines Mannes, Züge aufzuzeigen, die es als ein nur zu gefügiges Opfer erscheinen lassen. Das geschieht noch in Hauptmanns epischer Dichtung „Anna“.

Hauptmann wäre nicht der Dramatiker des Mitleids, wenn ihm seine Gestalten nicht trotz ihren bedenklichen Neigungen mitleidswert blieben. Vielleicht macht, was von andern als unsittlich gewertet wird, sie ihm besonders lieb. Nur aus solcher Voraussetzung konnte Hauptmann zum vollen Widerpart einer Dramatik werden, die den Bösewicht vom Standpunkt christlicher Sittlichkeit oder von einem verwandten beurteilt. Nicht bloß mehr oder minder verzeihliche Schwäche des Menschen, auch ihre Steigerung bis zum Verbrecherhaften findet Hauptmanns Verständnis. Ebenso mühen sich Persönlichkeiten seiner Stücke, gleiches Verständnis zu gewinnen. So sieht Michael Kramer seinen Sohn, sieht Kaiser Karl der Große die Dirnennatur Gersuinds.

Mitleid mit einem einzelnen Verkannten und Verworfenen erfüllt die große Mehrheit der Stücke Hauptmanns, doch in seinen Anfängen und später zur Zeit des Expressionismus dehnt sich dies Mitleidsgefühl auch auf große Mengen aus. Die „Weber“ und „Florian Geyer“, dann „Der weiße Heiland“ machen Hauptmann zum Dramatiker des gesellschaftlichen Mitleids. Nur weil die „Weber“ besonders stark Aufsehen erregten und, als die Sozialdemokratie

noch schwer zu kämpfen und zu ringen hatte, ihr Hilfe zu leisten schienen, wird leicht übersehen, wie wenig Hauptmann sonst im Drama sich um das Wohl und Wehe ganzer Gesellschaftskreise kümmert. Das scheidet ihn vom Expressionismus; die Neigung des Expressionismus, den Mitleidsvollen, der dem unterdrückten Teil der Gesellschaft dienen will, zum Mittelpunkt eines Stücks zu machen, ist noch weit seltener bei Hauptmann anzutreffen.



240. Uraufführung von „Gabriel Schillings Flucht“ in Lauchstädt 1911.
5. Akt. Strand mit Schuppen der Rettungsstation. Schilling: „Sagen Sie mal, wie kommt denn das, daß diese Figur dort oben immer abwechselnd hell und dunkel wird?“

Die stärksten reinmenschlichen Wirkungen ergaben sich den Stücken Hauptmanns zu ihrer Zeit, wenn sie das Innere eines einzelnen Menschen enthüllten und dergestalt dessen Lebensanrecht aufdeckten. Da entstanden Offenbarungen, da erkannten sich viele wieder und sahen sich und ihr heimlichstes Sinnen gerechtfertigt. Wer das unmittelbar und aus nächster Nähe miterlebt hat, kann kaum begreifen, wie fremd es der Nachwelt geworden ist. In Johannes Vockerat wollten die Alten damals nur einen unausstehlichen, die ändern mehr als sich selbst quälenden Weltschmerzler sehen, während die Jugend in ihm ihre Anliegen und ihr Lebensgefühl beglückt wiederfand. Heute urteilt auch die Jugend über Johannes nicht viel anders als einst das Alter.

Als Dichter des Mitleids kehrt Hauptmann sich von Nietzsche ab. Wenn er gelegentlich, etwa in der „Versunkenen Glocke“, einen Übermenschen vorführt, er macht stärker als das Siegreiche und Beglückende des Übermenschentums dessen Gefahren spürbar und ist wesentlich der Gestalter von Persönlichkeiten, deren Kraft nicht hinreicht, die rechte Haltung des Übermenschen zu finden und seine Aufgabe zu lösen. Aber auch diese Menschen, voran Meister Heinrich, sind bei Hauptmann von unstillbarer Sehnsucht nach einer Welt erfüllt, die alles Hemmende einer naturfeindlichen Sittlichkeit überwunden hat. „Hellenist“ in Heines Sinn ist Hauptmann, von einem Dritten Reich träumt auch er, das dem Sinnenglück unbeschränkte Bahn eröffnen soll. Ibsen hatte auch diesen Gedanken, wie alle, die ihm am Herzen lagen, unerbittlicher Prüfung unterworfen. In seinen Dramen berichtet er nur von Mißerfolgen, die sich aus dem Wunsch ergeben, das Dritte Reich in Wirklichkeit umzusetzen. Viel mehr Erfolg blüht auch bei Hauptmann den Trägern des „Hellenismus“ im Drama nicht. Nur einmal, nicht in einem Drama, sondern in der Erzählung „Der Ketzer von Soana“, findet Hauptmann den Weg zu geglückter und reueloser Überwindung des „Nazarenismus“. Noch wenn sein „Hellenismus“ die ihm liebe hellenische Welt wiederaufruft, kommt es nicht zu ungebrochenem Sinnenglück. Hauptmanns „Bogen des Odysseus“ nimmt alter Griechenwelt nichts von der Seelenqual, die in gleicher Lage den späteren Menschen, vor allem den Menschen der Gegenwart



241. Hermann Sudermann. Karikatur von Bruno Paul

zufiel. Meint auch Hauptmann mit Jakob Burckhardt und mit Nietzsche die Griechenwelt richtiger zu sehen als das deutsche 18. Jahrhundert, das angeblich nur von glücklichen Griechen gekündet haben soll?

Etwas Verwandtes besteht zwischen dem Mitleiddichter Hauptmann und dem Expressionismus im Verhältnis zu Nietzsche. Nur wollte der Expressionismus die Wurzel vernichten, aus der wesentlich die Sehnsucht nach dem Sinnenglück der Griechenwelt erwachsen war: die Bindung der Sinne des Mannes an das Weib. Bei Hauptmann ist diese Wurzel noch in voller Kraft.

Unbedingter und unbedenklicher nutzte Hermann Sudermann die Gedanken Nietzsches. Sudermann meinte, im Adel seiner ostdeutschen Umwelt den Übermenschen Nietzsches längst verwirklicht zu finden. Im Gegenwartsdrama und Gegenwartroman ist solcher Typus bei Sudermann anzutreffen. Wenn Sudermanns „Glück im Winkel“ den Stoff von Ibsens „Frau vom Meer“ zurechtbiegt, entzieht eine Verheiratete sich der bannenden Macht, die ein ostelbischer Herrenmensch auf Frauenseelen ausübt. Trat Sudermann in unmittelbarem Wettbewerb mit Hauptmann, schuf er nach der „Versunkenen Glocke“ sein Märchenspiel „Die drei Reiherfedern“, so hatte ein Träger von Nietzsches Glaubensbekenntnis die Heilslehre vom Übermenschen uneingeschränkter vorzutragen, als es jemals bei Hauptmann der Fall war. Überhaupt fand Sudermann leicht den Ausdruck für seine Absichten, viel leichter als Hauptmann, dem es widersprach, es sich und andern gleich bequem zu machen. Andererseits ist der lockere Baukunst Hauptmanns nie eine so starke Leistung analytischer Tragik gelungen wie Sudermanns Einakter „Fritzchen“, der mit sparsamsten Mitteln unheilbar Tragisches schafft. Daher konnte Sudermann als der Berufenere erscheinen. Als dann die Kritik auf Hauptmanns Seite trat, seine Kunst wie eine echtere und innerlichere den Bühnenwirkungen Sudermanns entgegenstellte, vollzog sich volle Umkehr. Hatte noch eine Zeitlang jedes neue Stück Sudermanns auch bei den Deutschen viel Beachtung gefunden (das Ausland, selbst Amerika, kümmerte sich noch weit mehr um ihn), so änderte sich das mit einem Schlage, als Sudermann unvorsichtig genug die ihm feindliche Kritik unmittelbar angriff. Seitdem galt er nur noch als eine Scheingröße von einst. Jetzt könnte man meinen, die Abkehr von Hauptmann komme auch Sudermann zugute; schon erklingen Stimmen, die wieder Sudermann gegen Hauptmann ausspielen.

Ein Kennzeichen von Sudermanns Werken, auch seiner Romane, entsprach einem Zug der Zeit, vielleicht auch nur einer Zeitmode. Sie ist vorbereitet durch den Naturalismus, und zwar schon durch Zola. Die herrschende Lebensschau meinte in der Umwelt eine der wichtigsten zwanghaften Voraussetzungen der Geisteshaltung entdeckt zu haben. Das schenkte der Umwelt, dem Milieu, starke Bedeutung und warmen Anteil. Es war dabei gar nicht nötig, mit Zola und so unbedingt, wie er es tut, Menschen zum Ergebnis des Milieus zu machen. Es genügte, wenn gezeigt wurde, daß innerhalb eines mehr oder minder kleinen Umkreises eine besondere Menschenart gedeihe. Wenn dergleichen Gedanken sich eines Zeitalters bemächtigen, so ergibt sich gern die Folge, daß ihre dichterische Verwertung allein schon alle Kunstansprüche zu befriedigen scheint. So erging es auch einst der Schicksalstragödie. Sie konnte zeitweilig für die beste tragische Bühnenform gelten. Immerhin steht Tragik mit dem Begriff Schicksal in engerer Beziehung als mit dem haptisch gedachten Begriff des Milieus. Dennoch gewann



Ein Weberaufstand.
Radierung von Käthe Kollwitz.



242. Max Halbe.
Photographie

in der Zeit nach dem Frühnaturalismus das Milieudrama eine Verbreitung und eine Schätzung ähnlich wie einst die Schicksalstragödie. Um den Ansprüchen tragischer Kunst nachzukommen, schien es zu genügen, daß irgendein engeres Gebiet, sei es geographischer oder gesellschaftlicher Artung, auf die Bühne gestellt wurde. (Im Roman kam der Umwelt unvergleichlich besseres Recht zu.) Unterstützt wurde diese Entwicklung durch das Erwachen der Heimatkunst. Auch Sudermann ist Heimatkünstler. Den Menschen aus dem deutschen Nordosten eröffnete sich nun im Drama wie im Roman breiter Raum, kenntnisreiche Abzeichnung, besseres Verständnis. Menschen,



243. Otto Erich Hartleben. Photographie

Stimmungen, Erlebnisse aus einer Umwelt, die dem Heimatort Sudermanns benachbart ist, fanden ihr Unterkommen in den Werken Max Halbes. Die Brüder Hauptmann konnten da mittun; vielen ihrer Werke ist ja Schlesien rechter Nährboden. Zu voller Entfaltung gedieh, was von der Romantik, was am unbedingtesten von Zacharias Werner erstrebt worden war. Wenn schon bei Werner deutscher Nordosten und mit ihm Slawentum in ganz neuer Weise die Stoffwahl des Dramas bedingten, er wollte gleichwohl deshalb nicht nur für engere Kreise, er wollte für die Welt wirken. Gerhart Hauptmann meinte es nicht anders. Doch indem er dem schlesischen Dialekt in seinen Stücken breiten Spielraum ließ, setzte er sich der Gefahr aus, dem Los der Mundartdichter zu verfallen. Er erfocht einen seiner schwersten Siege, indem er weit über Schlesien hinaus der Bühne und dem Publikum das Deutsch seiner engsten Heimat geläufig, ja lieb machte.

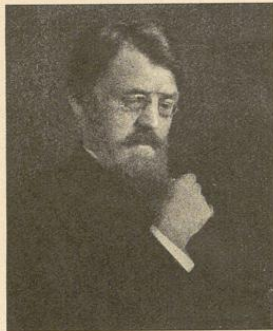
Um so schärfer wird künftig die Heimatkunst Hauptmanns wie anderer, die durchaus sich an die weiteste Welt wandten und gar nicht Dialektdichter sein wollten, von dem Brauch der vielen zu scheiden sein, die gleichzeitig die alten Traditionen mundartlicher Stücke weiterführten und an verschiedensten Stellen deutschen Bodens Dramen ansiedelten, in denen sie Leben und besonders Sprache ihrer Heimat vorführten. Wesentlich sind diese Heimatdichter nicht über die Grenzen ihrer Umwelt hinausgedrungen. Schon Anzengruber und sein Gefolge hatten ein besseres Schicksal, um so besser, je weniger eng sie den Kreis zogen, in dem ihre Stücke sich bewegten.

Das Milieudrama schränkte sich nicht auf Heimatdichtung ein. Das Wichtige der Umwelt machte sich noch stärker geltend, wenn ein Berufsumkreis zum Gegenstand gewählt wurde. Das war von vornherein dramatisch dankbar, weil innerhalb eines Berufs sich zwischen den Menschen leicht Gegensätze und daher auch Kämpfe einstellen. Wenn auf der Bühne Mönche im Kloster miteinander stritten, so ergab sich un schwer ein Zusammenprall von Menschen und Reden, wie er seit uralten



244. Max Halbe.
Karikatur von Olaf
Gulbransson

Zeiten auf der Bühne zu beobachten war. Hämisch konnte man sich an solchem Streit freuen. Ebenso gut taugte dergleichen Zwecken die Welt der Lehrer und die der Gelehrten, taugten die Vorgänge im Kreis der Armee. Zeitgemäße Fragen gab es da überall, ihre Erörterung durfte Anspruch auf Anteil erheben. Wie auf diesem Weg etwas Wirksames zustande kommen konnte, das zugleich mit den Motiven des natura-



245. Karl Schönherr.
Photographie

listischen und impressionistischen Dramas arbeitete, erweist Otto Erich Hartlebens „Rosenmontag“. Daß ein echter Künstler dieses Stück geschrieben hat, ist immer noch zu spüren, obwohl es ungefähr mit allen Mitteln arbeitet, die damals dem Theater geläufig waren: Offiziersleben, Gegensätze im Beruf, der Offizier, der zu nahe dem Verfallmenschen des Zeitalters verwandt ist, um ohne Hemmungen und ohne Bedenken es zu machen wie seine Kameraden, echtes Gefühl, das



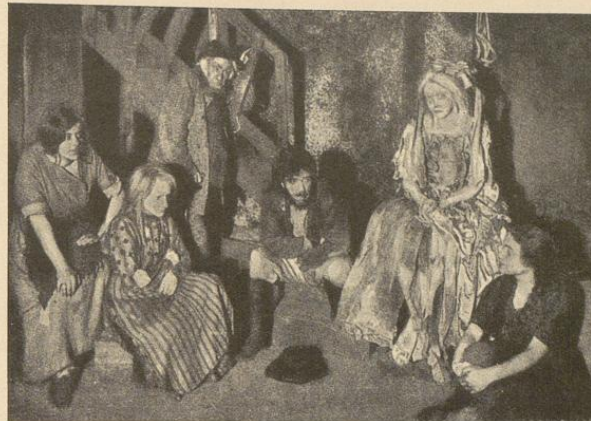
246. Herbert Eulenberg. Bildnis
von Lovis Corinth

beirrt wird, um sich nur spät wieder zurechtzufinden; dann aber ist das Leben schon verspielt, und es bleibt nur der Freitod übrig. Und das Ganze getaucht in rheinische Karnevalstimmung; sie verstärkt durch den Gegensatz zur Tragik des Stoffs die Wirkung.

Wie Max Halbes „Jugend“ wäre auch der „Rosenmontag“ vor Gerhart Hauptmann anders geworden, als er ist. Doch beide Stücke verzichten auf Hauptmanns lockere Szenenführung und suchen Spannungswirkungen, die von Hauptmann gemieden werden. Spannungskünstler ist auch Sudermann. Mißwollende Kritik sagte ihm nach, ihm sei es überhaupt nur darum zu tun, den Zuschauer möglichst lange im Ungewissen zu lassen; da bewähre sich sein Können. Wenn die Spannung endlich gelöst sei, dann habe Sudermann freilich nichts Besseres mehr auszuspielen. In Sudermanns Aufzugschlüssen betätigt sich diese Fähigkeit, Erwartung kommender Gefahr zu wecken. Eine Zeit gedämpfter Kunst empfand Hauptmanns Verzicht auf solche Mittel und Mittelchen wie etwas echter Künstlerisches. Bis eines Tages Karl Schönherr seine Zuhörer mit kraftvoller Hand in die Bande einer Spannung warf, die vom Anfang bis zum Ende das Stück beherrscht, und zugleich in Gegensätzen wurzelt, neben denen die Konflikte von Sudermanns Dramen wie etwas Zufälliges, Zeitweiliges und Nebensächliches erscheinen könnten. Das Neue und Zwingende von Schönherrs Können lag in der Artung seiner Menschen, die etwas Bekennerhaftes birgt; es rückt weit ab von den Verfallstimmungen der Nervösen, die im Naturalismus und Impressionismus die Bühne beschreiten.

Was Schönherr zu der herrschenden Gestalt des Dramas in Gegensatz brachte, war zunächst ein Schritt zurück zur älteren Bühnenkunst. Der Beifall, den er fand, erwies, daß die Welt allmählich den Menschen, den Stimmungen und der künstlerischen Form des impressionistischen Dramas sich entfremdete. Es war auch Abkehr von der weit ältern Neigung zum Unauffälligen, Schlichten, Beruhigten, war Wiedererwachen der Freude am Starkbewegten. Die Menschen Schönherrs haben nichts von der Passivität impressionistischer Gestalten. Er brauchte sie ja nur aus der Umwelt zu holen, in der er geboren und aufgewachsen war, aus dem deutschen Tirol, um in knorrigen Bauern entschiedenen Willen zur Tat oder auch zum Beharren darzustellen. Gewiß verwertet auch Sudermann den Willensmenschen. Doch indem er mitten hinein in einen Kreis von passiveren Naturen, wie sie dem ausgehenden 19. Jahrhundert gerecht waren, etwas wie einen vereinzelt Übermenschen stellt, gelangen seine Konflikte nicht zu der Schärfe, die dem zähen Ringen von Spieler und Gegenspieler bei Schönherr sich

ergibt. Darum hat Spannung bei Schönherr noch andere Voraussetzung und Wirkung als bei Sudermann. Sudermann legt den Vorgang spannend an, während seine Menschen dies Spannende meist nur angstvoll miterleben; Schönherrs Spannung wird durch das Jähe seiner Menschen ausgelöst. Sudermann erregt den Zuschauer, indem er ihn etwa vor die Frage stellt, ob ein gefährliches Geheimnis unenthüllt bleiben wird dank der Geschicklichkeit der Betroffenen. Schönherr weckt bangende Erwartung, ob dem einen oder dem



247. Bühnenbild zu Carl Hauptmanns Märchenspiel „Die armseligen Besenbinder“. Aufführung in Berlin, Theater am Bülowplatz
(Photo Zander u. Labisch.)

andern von zwei miteinander ringenden Willen der Sieg zufallen wird. Zusammenprall von Wille mit Willen war in früherer Zeit und auf den Höhen der Weltichtung eigentlicher Träger der Tragik gewesen. Schönherr führte also wieder ein, was im naturalistischen Drama bestenfalls Johannes Schlaf in „Meister Oelze“ gewagt hatte, was vom impressionistischen Drama nur dann versucht wurde, wenn es mit Hofmannsthal vereinzelt zum Barockhaften griff. Wirklich holte sich Schönherr den Stoff für „Glaube und Heimat“ aus der Barockwelt, und zwar aus deren religiösen Kämpfen. Sah er diese Dinge auch anders als kurz vor ihm Enrica von Handel-Mazzetti, so gab er der Dichtung doch eine ähnliche Wendung ins Willensstark-Bekennerhafte wie sie.

Schönherr griff wieder die festere Baukunst älterer Dramatik auf und scheute auch von dieser Seite nicht den Vorwurf, dem Zug der Zeit zu widerstreben. Dieser Zug hatte schon zu einer noch weit beträchtlicheren Lockerung geführt, als sie im Naturalismus und Impressionismus besteht. Der Schritt, der bisher aus guten Gründen noch nicht getan worden war, wurde von Eulenberg und Wedekind nachgeholt. In beiden erlebt das „deutsche“ Drama eine Wiedergeburt; die Erfolge, die ihnen zufielen, rechtfertigten mit einem Schlag und machten vielen Zuschauern lieb, was bis dahin für etwas Vereinzelt, wenig Berechtigtes und grundsätzlich Bühnenwidriges gehalten worden war. Nun wurde Grabbe, aber auch sein Vorläufer Lenz und sein Übertrumpfer Büchner williger als je anerkannt.

Eulenburgs Verwandtschaft mit Büchner kennzeichnet sich am besten auf dem Gebiete der Komik. Büchners „Leonce und Lena“ wetteifert mit Komödien Shakespeares; shakespearesche Tönung setzt sich auch bei Eulenberg durch, nicht zuletzt das ganze traumhaft-schwärmende, weltferne Verhalten der Träger der Komik. Der Tragiker Eulenberg berührt sich nicht bloß in der Neigung zur Groteske mit den älteren Vertretern „deutscher“ Dramatik, er sondert sich auch von den impressionistischen Gestaltern der passiven Menschen. „Leidenschaft“ betitelt sich eines seiner ersten Stücke; unüberwindliche Leidenschaft, geboren aus dem sinnestarken Wesen von Eulenburgs Menschen, lebt sich aus. Ihnen hat Kultur nicht das



248. Carl Hauptmann. Holzschnitt
von J. F. Zalisz
(Aus dem Kalender „Kunst und Leben“.)

Temperament untergraben. Sie denken weniger als die Nervösen der Zeit; und wenn in ihnen etwas Krankhaftes bestehen bleibt, so ist es eher ein Besessensein, das unbeirrbar seine Wünsche erfüllen möchte. Naturnäher erscheinen dadurch diese Menschen, sie verzichten gern auf den Anspruch, die Welt so gut zu durchschauen wie die Gestalten Hofmannsthal's oder Schnitzlers. Verwandt sind sie den Stürmern und Drängern, die in der Welt gleichfalls nur ein Wirrsal erblickten. Sie wissen, daß sie sich in diesem Irrgarten nicht zurechtfinden, und beharren desto unbedingter bei ihrem persönlichen Wesen, das der Welt widerspricht.

Fortschreitend gab Eulenberg manches von dem Urwüchsigen seiner Menschen auf. Klang viel in seinen frühen Dramen engverwandt der Jugendsichtung Goethes, so schritt er später gleich dem reifenden Goethe zu willigerer Anerkennung des Kulturmenschen vor. Das verrät sich in seiner „Belinde“. Goethes Neigung, sich von dem Schweren des Lebens zu befreien, indem er es in Dichtung umsetzte, übersteigerte sich in Eulenberg's „Insel“.

Unmittelbar neben Eulenberg und zuweilen mit ganz verwandten Mitteln schuf Gerhart Hauptmann's Bruder Carl Dramen „deutscher“ Form. Er trat später auf als Gerhart, er galt lange nur als der zweite, als ein bühenfremder Nachfolger seines Bruders. Greifbarer und wirksamer war, was sein Bruder schuf. Noch war ja der Sinn „deutscher“ Dramatik unerschlossen. Sobald dieser Sinn indes einiges Verständnis gefunden hatte, begann das Blatt sich zu wenden. Heute möchten viele den frühdahingegangenen Carl Hauptmann höher einschätzen als seinen Bruder; vollzog sich doch in ihm die Wendung, die über den Impressionismus hinausführte. Er ist ein machtvoller Schöpfer in der Welt des Überwirklichen und Wunderbaren. Die schlesische Abkunft kommt ihm besser zu Hilfe als seinem Bruder. Strengere Anforderungen, denen manches in Gerharts Märchendramen, gleich in der „Versunkenen Glocke“, nicht genügt, werden von Carl Hauptmann erfüllt. Er ist ein Seher, dem sich kurz vor Beginn des Weltkriegs fast apokalyptische Gesichte in die Zukunft ergaben. Glaubhaft gestaltete er Wunderbares mitten in der Welt des Alltags. Ihm lag es weit besser als dem Dichter der „Versunkenen Glocke“, Shakespeares Wechsel von Wirklichkeit und Wunderbarem wieder aufleben zu lassen. Wuchtiger wird bei ihm wieder der Mensch, urwüchsiger, willensstärker, zielsicherer.

Groteskes ist Carl Hauptmann geläufig. Wedekind scheint grundsätzlich nur auf Groteskes auszugehen. Er bedeutete um 1900 in Deutschland den unbedingtesten Widerspruch gegen bloßen Naturalismus und bloßen Impressionismus. Daneben ist er immer noch seinem Zeitalter zu streng verpflichtet, als daß nicht auch Züge und Motive naturalistischer und impressionistischer Kunst bei ihm zu beobachten wären. Das Eigenste und Neueste, das er hinzuzutun hatte, war das Bedürfnis zu entschiedenem sittlichem Werten. Das war nicht bloß Wiederaufnahme des Alten. Wedekinds Kampf gegen eine Tragik des bloßen Verstehens gewinnt ihren besonderen Ton durch die groteske Färbung seiner sittlichen Ansprüche. Sie wurden vielleicht zuerst übermäßig stark empfunden, weil sie noch etwas Fremdes waren. Oder erkennt die Nachwelt noch das eifervolle sittliche Wollen der Auftrittsfolge aus Wedekinds Frühzeit „Frühlings Erwachen?“ Wirkte das nicht auch deshalb grotesk, weil es Dinge nicht bloß zu berühren,

auch auf die Bühne zu stellen wagte, um die sogar der Fröhnlaturalismus ängstlich sich herumgedrückt hatte? Wedekind selbst empfand es als schweres Geschick, daß man in ihm nur den Groteskkünstler, nicht den sittlichen Aufrufer sehen wollte. Er war darauf aus, die Unsittlichkeit der Zeit zu entlarven; das Publikum aber wollte in ihm nur einen Hanswurst erblicken. So schwer lastete solche ungewollte Wirkung auf ihm, daß er in mehreren Dramen dies sein Schicksal einem Menschen auferlegt, der sein Ebenbild ist. Wehleidig aus gekränkter Eitelkeit kann er da wirken, zu widerstandslos, als daß er seiner großen sittlichen Aufgabe hätte genügen können. Noch mehr gefährdete er seine Kunst, wenn er wie in „Musik“ sich fast ohne Maske in ein Stück hineinversetzte. Er ist dann der wahrhaft Sittliche; ihm werfen die Unsittlichen vor, daß er durch seine sittlich gedachten Forderungen die Welt ins Unsittliche treibe, ein unglücklicher Nachfolger Gregers Werles. Schon da zeigt sich, wie weit Wedekind von Ibsen abgekommen war. Ibsen überwand Stimmungen, die ihn zu einem Gregers Werle stempeln konnten (er hat sie reichlich durchgemacht), indem er sie wie etwas Fremdes von sich wegrückte, sie seinem dichterischen Formen unterwarf und zuletzt eine Persönlichkeit schuf, die durch solche Stimmungen unglückselige Ursache von Tragik wird. Verwandtes Objektivieren blieb für Wedekind unerreichbar.



249. Frank Wedekind im Prolog zum „Erdgeist“. Aufführung der Kammer-spiele des Deutschen Theaters in Berlin

Allerdings stellte er sich auch eine unerfüllbare Aufgabe, als er sich an die Schaffung einer neuen Sittlichkeit begab. Sie war auf materialistischer Unterlage aufgebaut, sie entsprach wiederum dem alten Traum von einem Dritten Reich, in dem das Naturhafte des Menschen sich voll auslebte. Recht behielt Wedekind nur, soweit er gegen Heuchelei kämpfte, die nach außen hin die Gebärde strenger, das Naturhafte zügelnder Sittlichkeit wahr, im geheimen desto unbeschränkter dem fröhnt, was naturfeindlicher Sittlichkeit Laster heißt. Was er selbst den Menschen predigte, konnte den Anschein gewinnen, als würdigte er die Frau zur Dirne herab, den Mann zum Sklaven solchen Dirnentums. Der Untergang Lulus in der Fortsetzung von Wedekinds „Erdgeist“ hat zu viel Ähnlichkeit mit einem unerwarteten Theaterstreich, als daß Stück und Fortsetzung nicht wie Verklärung des dämonischen Weibes wirkten, das, Übersteigerung von Shakespeares Kleopatra, nur bestimmt zu sein scheint, Männer, sogar Frauen sinnlich zu binden und sittlich zu zerstören. Machtvoller bestätigt sich, was von Wedekind sittlich erstrebt wurde, in seiner anderen Formung des Kleopatra-Motivs, in dem Versdrama „Simson“.

Wedekind führte dem deutschen Drama viel zu, was in der Zeit lag. Anderswo kam es ungefähr gleichzeitig zum Durchbruch. Ein guter Teil von Bernard Shaws Dramen berührt sich nahe mit den Motiven, Stimmungen und Absichten Wedekinds. Auch zwischen Oscar Wilde und Wedekind besteht Verwandtschaft. Sogar die Aufnahme, die den dreien zuteil wurde, hat Verwandtes, ganz besonders sah Shaw sich gleichfalls durch die Neigung zur Groteske mißverstanden und seine sittlichen Absichten unterschätzt. Wie Wedekind nahm auch er unbedenklich den verklärenden Schleier weg, den immer noch Dichtung, wollte sie auch möglichst wirklichkeitsecht sein, über die Beziehungen der Geschlechter zueinander, des Alters zur Jugend, der Eltern zu den Kindern, legte. Die Jugend achtet bei Shaw das vierte Gebot nicht eifriger als bei Wedekind. Dem Vater oder der Mutter die Wahrheit schonungslos ins Gesicht zu sagen



250. Dekoration von Caspar Neher zu Wedekinds „Lulu“ 1926 (Nach Kunstblatt.)

wöhnt hatte, aus der Dichtung die Menschen verstehen zu lernen, nur wie etwas Nachahmenswertes wirken. War das nicht auch das Los eines großen Teils von August Strindbergs Schöpfungen? Sein Werk ist zu vielgestaltig, als daß es in eine einzige Formel zusammenzudrängen wäre. Es umspannt den ganzen weiten Weg vom unbedenklichsten Naturalismus bis zu einer Symbolik von religiöser Tönung, wie sie dann im Expressionismus zum Durchbruch kam. Strindberg empfand sich als Genius von größter Vielseitigkeit. Wirklich hat seit Goethe kein anderer Dichter sich auf gleich vielen Gebieten betätigt, natürlich auch auf dem der Naturwissenschaft. Genial hingeworfen ist, was er dichtet, in starkem Gegensatz zu dem bedachtsamen Feilen Ibsens. Gegensatz zu Ibsen ist überhaupt Voraussetzung für Strindbergs Wirken geworden. Fast könnte man bedauern, daß eine Persönlichkeit von solcher Wucht sich selbst und ihr Schaffen einengte, indem sie nicht unmittelbar ihr Eigenstes aussprach, sondern ihr geistiges Besitztum im Widerspruch gegen andere, und wäre es auch gegen eine Persönlichkeit von den Maßen Ibsens, vertat. Ibsen galt als Vorkämpfer der Frau, die neue Wege sucht; Strindberg ist grundsätzlicher Gegner der Frau. Ibsen fand noch einmal eine strenge und folgerichtige Baukunst für das Drama; Strindbergs Stücke sind wie aus dem Stegreif geschrieben, sie gemahnen nicht bloß an die „deutsche“ Form, sie scheuen handgreiflichen Widerspruch nicht, wie er bei eiliger Abfassung sich gern einstellt. Ibsen, an sich eine sittlich geartete Persönlichkeit, ist zu vorsichtig, als daß er nicht bei Warnungen oder gar nur bei Fragezeichen stehen bliebe; Strindberg stellt unbedenklich Forderungen auf, überzeugt, daß er den wahren Kern der Sittlichkeit aufgedeckt habe. Wenn Strindberg in steter Abwandlung, im Roman wie im Drama, die Sinne des Mannes aus der Versklavung durch die Frau lösen möchte, verrät sich dennoch ganz wie in Strindbergs Leben sein Hang, sich trotz allem immer wieder von neuem durch die Frau versklaven zu lassen. Dadurch gewinnt, was er gegen die Frau vorbringt, das Unfreie und Minderwertige haßvollen Heimzahlens. Dennoch fand die Zeit mit Freuden bei Strindberg wieder, was ihr von der führenden Dichtung lange völlig entzogen war: das Bedürfnis, zu bewerten und besonders zu entwerten. Strindbergs großer Erfolg, der sich im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durchsetzte, bestätigte, wie satt man des Verstehens und Nachfühlers geworden war. Gleichzeitig vollzog sich der Umsturz, den der Expressionismus brachte; bei ihm wie bei Strindberg kündigte sich in zuweilen recht unvollkommener Weise an, was auch heute noch nicht zu voller Abklärung gekommen ist: der heiße Wunsch, eine neue Sittlichkeit zu gewinnen, deren Wesen nicht willige Hinnahme des Gegebenen, sondern entschiedenes Erfassen des Rechten und Notwendigen ist. Zur Sophistik war

oder das, was die Jugend für Wahrheit hält, ist da wie dort üblich. Zag erscheint daneben, was in Ibsens „Wildente“ oder in Hauptmanns „Friedensfest“ zwischen Kindern und Eltern spielt. Wo waren die Zeiten und die Dichtungen geblieben, die den Menschen edle Gebärde auch im Alltagsleben und im Verkehr mit ihrer nächsten Umgebung einprägten? Sie hatten Kultur schaffen wollen; nun setzte sich in der Dichtung Verfall da am stärksten durch, wo er geißelt wurde. Verstrengerung der Sittlichkeit war die Absicht. Allein was auf die Bühne trat, um seinesittlichen Schwächen zu enthüllen, konnte auf eine Zeit, die sich ge-

man herabgekommen, indem man noch das Recht des Unberechtigten nachweisen wollte. Eines Tages sank solche Absicht in Nichts zusammen. Die Welt wollte wieder wissen, was sie zu bejahen oder was sie zu verneinen hatte.

Für den ganzen Abschnitt darf hier in Bausch und Bogen auf den Band „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“ verwiesen werden. Man hat es diesem Teil des Handbuchs zum Vorwurf gemacht, daß er sich zu viel mit neuester Dichtung auseinandersetze. Es geschah unter anderem auch, um die Darstellung jüngster deutscher Dichtung zu entlasten. Die Anmerkungen zu dem Abschnitt 4 nennen daher *GuG* nicht immer, wenn es angeführt werden könnte, sondern nur, wo in der vorliegenden Darstellung kurz zusammengefaßt ist, was dort ausführliche Erörterung gefunden hat. Vgl. auch O. Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, 2. Auflage, Berlin 1920 S. 195ff.

- S. 211. Über Dostojewskis Aufnahme in Deutschland: Theoderich Kampmann, Dostojewski in Deutschland, Münster i. W. 1931 (Universitas-Archiv, Literarhistorische Abteilung Bd. 10).
- S. 218. Den Gegensatz von umrißhafter und umrißloserer Kunst bezeichnen mit voller Schärfe die Grundbegriffe Wölfflins. Näheres *GuG* S. 300ff., besonders S. 306ff.
- S. 220f. Über Impressionismus und Relativismus *GuG* S. 87ff. Hier auch Näheres über Ernst Mach und über Hermann Bahrs Folgerungen aus Mach.
- S. 227. „Fallhöhe“ wird von Schopenhauer im 37. Kapitel des 3. Buchs seines Werks „Die Welt als Wille und Vorstellung“ erörtert. Der Ausdruck stammt aus der Physik. Aber schon ältere Erörterung ästhetischer Fragen bahnt an, was von Schopenhauer durchgeführt wird. Vgl. *A2* S. 160f.; auch S. 545f.
- S. 228. „Reizsamkeit“: vgl. Karl Lamprecht, Moderne Geschichtswissenschaft, Freiburg i. B. 1905 S. 57. — Die Tatsache, daß seit dem 18. Jahrhundert der Verfallmensch sich mehr und mehr bemerklich macht, zugleich aber sich wie den wertvollern Menschen empfindet, ist ein Leitmotiv der ganzen vorliegenden Arbeit. Siehe oben 1, 149f., dann das Register des ersten Bandes unter „Verfall“.
- S. 230. Hauptmanns Festspiel, sein Verhältnis zu Krieg, Gegenkriegdichtung und Expressionismus: Preußische Jahrbücher 1922 90, 171ff., bes. S. 193f.
- S. 233. Heinz Mertens, Unheldenhafte und heldenhafte Menschen bei den Wiener Dichtern um 1900, Bonn 1929.
- S. 234f. Psychoanalyse, Sigmund Freud und sein Gefolge: *GuG* S. 104ff.
- S. 235. Luise Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus, München 1928.
- S. 236. „Ein guter Kenner der Weltliteratur“: Eduard Engel, Was bleibt? Die Weltliteratur, Leipzig 1928; vgl. auch O. Walzel, Neuere deutsche Dichtung und die Schule, Bonn 1929 S. 11ff.
- S. 237. Wilhelm Schlegels Besprechungen aus der Jena'schen „Allgemeinen Literaturzeitung“: Sämtliche Werke, Leipzig 1846, Bd. 10 und 11; Ergänzungen ebenda Bd. 12.
- S. 241. Clara Viebig's Heimatkunst und Alexander von Roberts: vgl. O. Walzel, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 1925 S. 748ff., besonders S. 750f.
- S. 244. Technische Leistung im neueren Schweizer Roman: O. Walzel, Die Wirklichkeitsfreude der neueren Schweizer Dichtung, Stuttgart und Berlin 1908.
- S. 245. Hermann Stehrs „Heiligenhof“ und „Brindeisener“: O. Walzel in der Zeitschrift „Der Werber“ 1924 1, 106ff.
- S. 246. Goethes Pädagogik in den „Wanderjahren“: oben 1, 348f.
- S. 248. Schnitzlers „Leutnant Gustl“: *GuG* S. 380.
- S. 249. Über den dramatischen oder mimischen Einsatz von Erzählung siehe *W* S. 189f., auch *GuG* S. 379ff.
- S. 250. Thomas Mann über den Stilgegensatz von „Buddenbrooks“ und „Königliche Hoheit“ in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ (Berlin 1918 S. 53ff., 61ff.); ich freue mich, Stilgegensätze, die ich zu entwickeln versuche und die auch in *GuG* dauernd erwogen sind, derart durch einen lebenden Dichter bestätigt und gewertet zu sehen. — Über den Stil des „Zauberbergs“ vgl. *W* S. 201ff.
- S. 251. Über „Erlebte Rede“ vgl. *GuG* S. 380ff. und *W* S. 207ff. Der Ausdruck stammt von E. Lörck, die Erscheinung selbst war schon früher festgestellt worden. Da noch immer Fehlgriffe sich einstellen, wenn von erlebter Rede gesprochen wird, sei, um an dieser Stelle Verwechslungen vorzu-

- beugen, ein Beispiel angeführt; im Text hätte es hemmend gewirkt. In Thomas Manns „Buddenbrooks“ (1, 495) heißt es: „Der Konsul ging, die Hände auf dem Rücken, umher und bewegte nervös die Schultern . . . Er hatte keine Zeit. Er war bei Gott überhäuft. Sie sollte sich gedulden und sich gefälligst noch fünfzigmal besinnen!“ Der erste Satz ist Bericht des Dichters. Für ihn ist der Dichter verantwortlich. Die drei folgenden kurzen Sätze sagen nicht, was der Dichter meint, sondern bieten eine Aussage des Konsuls. Sie ersetzen geläufigern Ausdruck. Er würde lauten: Der Konsul sagte: „Ich habe keine Zeit. Ich bin bei Gott überhäuft. Gedulde dich und besinne dich gefälligst noch fünfzigmal.“ Entscheidend wichtig ist, daß er die Äußerung einer Gestalt des Dichters ist, für den Eiligen aber in der gewählten Form klingen kann, als spräche der Dichter selbst. (Es ist sehr leicht, über erlebte Rede wegzulesen, ohne zu erkennen, daß erlebte Rede vorliegt.) Der Eindruck drängt sich auf, daß der Dichter mit einem geschickten Griff die Verantwortung dem Menschen seines Berichts zuschiebt. In solchem Sinn kann Leo Spitzer von „Pseudoobjektiver Motivierung“ reden (Stilstudien, München 1928 2, 166ff.) Daß F. H. Jacobi gern die erlebte Rede bringt, ist in dem oben angeführten Aufsatz von W noch nicht vermerkt.
- S. 251f. Ricarda Huch: vgl. O. Walzel, Ricarda Huch, ein Wort über Kunst des Erzählens, Leipzig 1916, bes. S. 98ff.
- S. 254. George und Spitteler: vgl. Ernst Ewalt, Spitteler oder George, Beispiele zum Gehalt- und Formproblem, Berlin 1930.
- S. 255. Paul Ludwig Kämpchen, Die numinose Ballade, Versuch einer Typologie der Ballade, Bonn a. Rh. 1930.
- S. 256. Zur Form von K. Henckells Gedichten vgl. O. Walzel, Neuere deutsche Dichtung und die Schule, Bonn 1929 S. 17ff.
- S. 257. Zu der Bemerkung über Liliencron und über den Vorwurf, den man gegen einzelne seiner Gedichte erhoben hat, siehe *GuG* S. 375f. Hier ist berichtet von einem Vergleich, den zwischen Mörike, Liliencron und Hans Carossa in dem Band „Dichter und Dichtung“ (Leipzig 1923 S. 68ff.) Albrecht Schaeffer angestellt hat.
- S. 258. Über Hartleben vgl. O. Walzel, Leben, Erleben und Dichten, Leipzig 1912 S. 54ff.
- S. 260. Zu George vgl. O. Walzel, Deutsche Dichtung der Gegenwart, Leipzig 1925 S. 18ff.
- S. 261. „Umkehrbare Lyrik“: vgl. Leo Spitzer, Stilstudien 2, 42ff., dann *W* S. 297ff.
- S. 263. Enjambement bei Rilke; vgl. Annemarie Wagner, Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik, Bonn 1930. Weiteres über die künstlerische Gestaltung von Rilkes Versen in Aufsätzen O. Walzels (Rilkeheft der Zeitschrift „Orplid“ April-Mai 1927; Zeitschrift „Neophilologus“ 14, 12ff.).
- S. 265. „Entichung der Lyrik“: vgl. *W* S. 260ff.
- S. 267. Über Morgensterns Wortmythen siehe oben S. 93 zu S. 53ff. und den dort angeführten Aufsatz O. Walzels (Zeitschrift „Die Böttcherstraße“ April 1929 S. 9ff.).
- S. 270. Falsche Deutung von Ibsens Wesen und Nachweis, daß er nicht schlechthin Thesendramatiker sei: siehe *A* 2 S. 478ff. Dieser Aufsatz ist auch als Nr. 25 der „Inselbücherei“ erschienen.
- S. 271. Analytische Dramenform bei Schiller: siehe oben 1, 312f.
- S. 273. Paul Ernst über Hofmannsthal: Der Weg zur Form, München 1928 S. 149, ferner in dem Bändchen 37 „Sophokles“ der Sammlung „Die Dichtung“ (Berlin und Leipzig o. J.)
- S. 274. Schnitzler und Hebbel: O. Walzel, Hebbelprobleme, Leipzig 1909, S. 60.
- S. 275ff. Einzelnachweise zu den Ausführungen über G. Hauptmann in dem oben zu S. 230 genannten Aufsatz O. Walzels.
- S. 280. Für Sudermann tritt jetzt am unbedingtsten ein: Eduard Engel, Was bleibt? Die Weltliteratur S. 499f.
- S. 282f. Spannung bei Sudermann: Alfred Kerr, Die Welt im Drama, Berlin 1917 1, 265ff.
- S. 284. Über Eulenberg's „Insel“: O. Walzel, in dem Sammelband „Einführung in die Kunst der Gegenwart“ (3. Auflage, Leipzig 1922) S. 26ff.