



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

2. Konsequenter Naturalismus und Impressionismus

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



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.

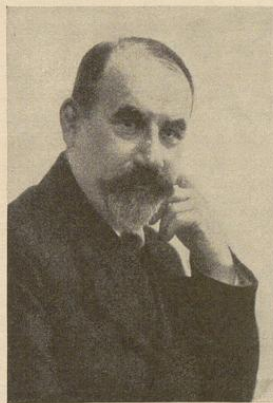
Das Wesen des konsequenten Naturalismus soll der eine knappe Satz ausdrücken: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein, sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“ Später hat Holz diese begriffliche Bestimmung noch geändert und gekürzt. Liegt 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 Gebärde 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 Gebärde 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.