



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

4. Erzählung

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

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

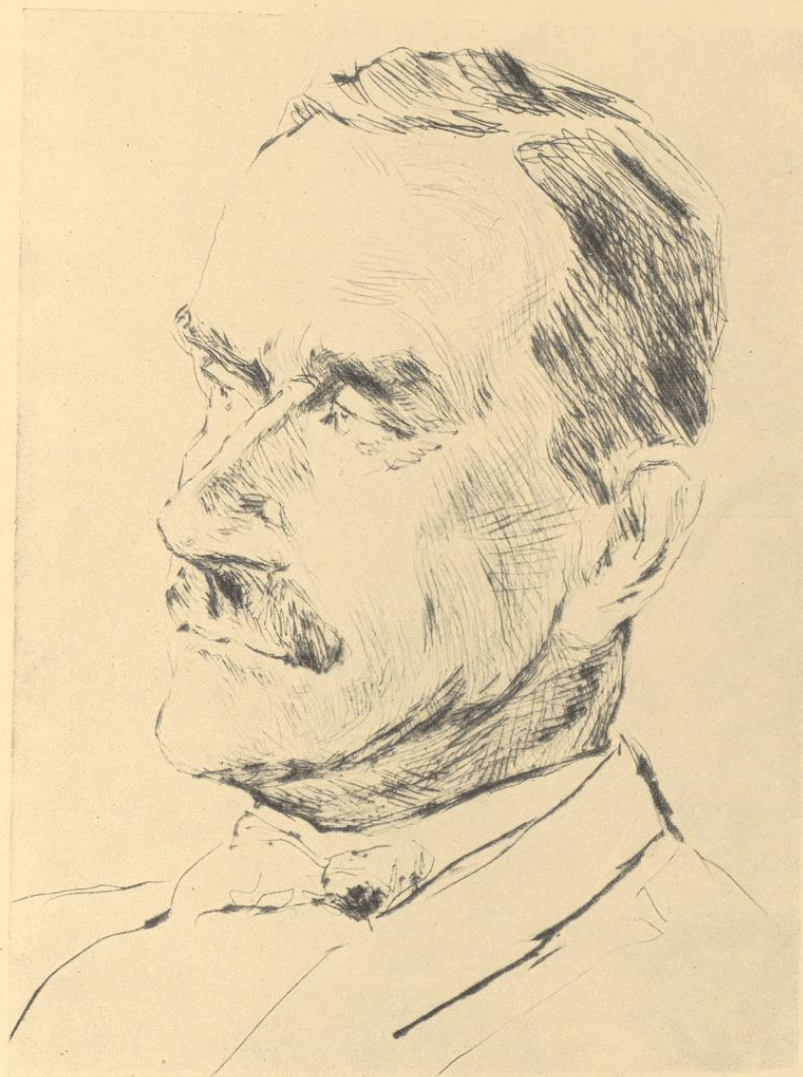
Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenköpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
An den Rädern Gebell...

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 auseinander tun 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-

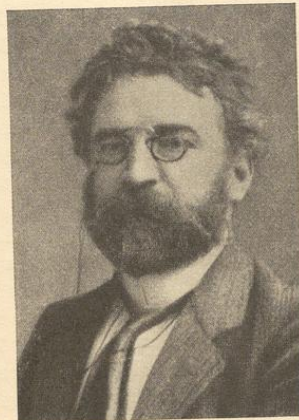


201. Otto Julius Bierbaum.
Karikatur von Olaf Gulbransson



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 unbedingtesten 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

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 packenden 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

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 „Weberdorfs“ 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 Grimmselhausens „Simplizissimus“): 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

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.



206. Gustav Frenssen. Gemälde von Nicolaus Bachmann
(Mit Genehmigung der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin.)

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-



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

schmelzen 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

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 ver-



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

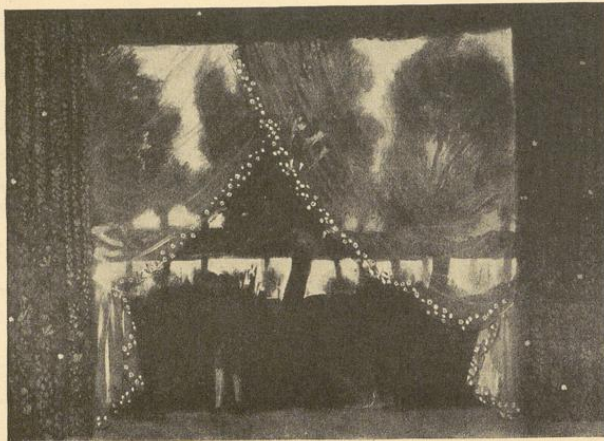
der Kindheit seines Malte Laurids Brigge das kränkliche Erleben seiner eigenen Kinderzeit abspiegelt? Rilke verzichtet auf jedes Wort der Anklage, das sich gegen Eltern oder Lehrer richtet. Um so unmittelbarer wirken die fast überempfindlich erlauchten Erlebnisse des Knaben Malte; wer als Kind wie Malte 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 Verfallmenschen 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 Trübsand mit Meer mit Hümpf mit Pfeil,
Griffen Weiberfließ mit Talangebin,
Griffen Lief mit Pfeil, Griffen Heil mit Vög,
Da gab ein ganzer Mann - grüßte.

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.

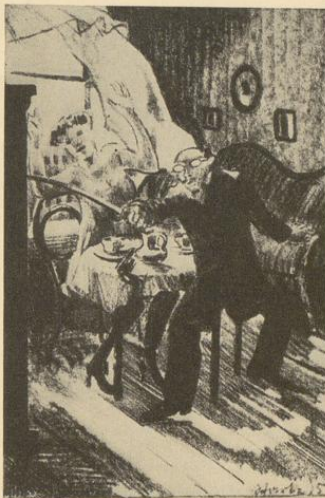
Auch Thomas Mann verharnte nicht bei den Erzählbräuchen seiner „Buddenbrooks“. Um wieviel mehr vom Leben abgerückt sein Roman „Königliche Hoheit“ (1909) ist, um wieviel mit Absicht geformter, hat er selbst überzeugend dargelegt. Im „Zauberberg“ (1924) rückte er endlich so weit von Spielhagen ab, daß 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, aufzuwiegen 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.

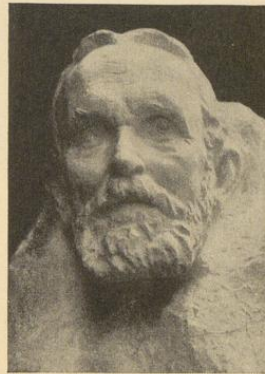
Neben einem Werk von der Schwingungsweite der „Herzogin von Assy“ wirken die Romane des Zeitalters fast ausnahmslos nüchtern und erkältend schlicht. In einer Frauenseele vereint Heinrich Mann einen Überreichtum an gegensätzlichem Erleben, das vom Geistigsten hinab bis in krankhafte Tiefen des Sinnen- 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.

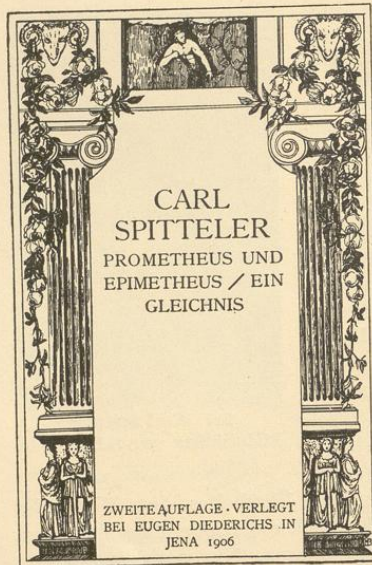
Dem Sinn und dem Formwillen des Zeitalters war hier ein äußerstes Zugeständnis an freischaffende Phantasie abge-



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“