

WER ETWAS tadeln will, sollte es wenigstens besser machen können. Aber es ist nun allmählich fünfzehn Jahre, dass ihr gegen unsere alten Götter anstürmtet und eine neue Kunst verhiesset, eine Kunst eures Könnens, und wir warten noch immer auf die Erfüllung eurer Verheissung und und auf einen Beweis zur Berechtigung eures Landfriedensbruches!“

Dieser Vorwurf des Nicht-besser-machen-könnens bildet noch immer und trotz allen Widerlegungen den eigentlichen letzten Grund für all die Wenn und Aber, mit denen man sich in weiten Kreisen gegen alles, was moderne Kunst und Dichtung heisst, mehr oder weniger ablehnend verhält. Und der Schein von Wahrheit, die halbe Berechtigung, die man diesem Vorwurf zugestehen muss, ist das Gefährliche dabei, denn das erlösende Wort, das ihm diese nähme, ist noch nicht gesprochen, die befreiende That ist noch nicht gethan . . . trotz Allem! und trotz Vielem, das eine übereifrige Begeisterung zu einer solchen aufbauschen möchte, und trotz Vielem, das wiederum weit höher steht, als man gelten lassen will.

Es sind allerdings schon volle fünfzehn Jahre, dass sich der Bruch mit der Epigonenkunst der Generation der dreissiger Jahre anbahnte. Von einem willkürlichen Landfriedensbruch aber darf nicht ge-

*

7
sprochen werden. Die ganze Bewegung ist von ihrer ersten Veranlassung, von ihren anfänglichsten Quellpunkten an bis auf ihren letzten Gedanken hinein eine nicht bloß natürliche, sondern auch durchaus notwendige Folge der gesamten Entwicklung unseres Jahrhunderts, die auf jedem Gebiet einer mit allem Veralteten aufräumenden Neugestaltung und Neuordnung der Dinge entgegendrängte und entgegendrängt.

Man darf in rein äusserlich politischer Beziehung nur an die ihr ganz kurze Zeit vorausgehenden Kriege und Siege von 1866 und 1870/71 erinnern. Sie hatten eine völlig andere Weltlage geschaffen. Sie hatten die Fragen und Ideen, die den Lebensinhalt der ersten Hälfte des Jahrhunderts ausmachten — für uns in Deutschland wenigstens — zum Teil gelöst und beantwortet, zum Teil als zunächst unwesentlich zurückgelegt. Es handelte sich fortan nicht mehr um Schaffung des nach aussen hin einheitlichen Reiches, das man haben wollte, sondern um seine innere Durchgestaltung, und dabei kamen durchaus andere Dinge in Betracht.

Aber diese politischen Ereignisse waren es nicht allein, infolge deren die Welt von heute ein so anderes Gesicht trägt, als die Welt unserer Väter, als die Welt von einst, und die den grossen Gegensatz schufen, der überall nach Gleichung und Klärung ringt. Sie bilden im Zusammenhang der Gesamt-Entwicklung auch nur ein Moment — ein äusseres Abschlussmoment einer Reihe von kleineren Phasen. Jeder Abschluss aber in der Geschichte ist zugleich wieder

ein Anfang zu Neuem. Und von diesem Gesichtspunkt aus, der die Geschichte eines Volkes — im weitesten Sinn des Wortes — nur als eine fortlaufende, ununterbrochene Kette, als eine in tausend Punkten sich bindende und lösende Summe von Umbildungs- und Entwicklungsmomenten versteht, von diesem Gesichtspunkt aus genommen, beginnen wir erst jetzt und ganz langsam und allmählich, tastend und suchend die eigentlichen, tieferen Konsequenzen jener Epoche zu ziehen, die man in unseren Lehrbüchern als die der Aufklärung bezeichnet, und unser Jahrhundert der Entdeckungen ist nur eine erste innere Folge. Die französische Revolution bildet dabei nur ein kurzes, blutiges Intermezzo.

Die ganzen Entdeckungen und Erfindungen auf den Gebieten der Technik, die ganzen Errungenschaften, die unsere Forschung und Wissenschaft im Laufe des Jahrhunderts mit unverdrossenster Arbeit sich gegen das Überlieferte ertrotzt hat, sei es auf dem Gebiete der Staatswissenschaft, oder auf dem Gebiete der Philosophie, Theologie, Philologie, oder auf dem der Medizin und Chirurgie, ganz vor allem aber die ersten hypothetischen Ergebnisse unserer Naturwissenschaften — sie alle wurzeln tief zurück in jene grosse stürmische Freidenkerzeit des vorigen Jahrhunderts und bilden im Stillen eine weit gewaltigere und umwälzendere Revolution, als die ganze Pariser Bastillenstürmerei und der Sieg ihrer Guillotine mit allen politischen Folgen.

Eisenbahn, Dampfschiff, die Erfindung des Zündhölzchens, Postwesen, Telegraph, Telephon haben in

einer Spanne von kaum zwei Menschenaltern die gesamte Kulturwelt derart von Grund aus umgestaltet und bis auf die heimlichsten, allerpersönlichsten Gewohnheiten des wertlosesten Einzelmenschen hinein, dass man sich fast wundern muss, dass eine so tiefgreifende Weltwandlung sich verhältnismässig noch so ruhig und friedlich hat vollziehen können, wie sie sich thatsächlich doch vollzogen hat. Und das Leben eines Menschen von heute, mit allem, was es ausfüllt, steht allein schon dadurch in einem so trennenden Gegensatz zu den ganzen Lebens- und Daseinsbedingungen unserer Väter und Grossväter, wie er trennender wohl kaum gedacht werden kann.

Das sind alles längst bekannte Dinge und That-sachen, aber ich glaube, man darf sie wohl einmal auch in diesem Zusammenhang überblicken.

In einem vielleicht noch schrofferen und jähren Widerspruch aber zu allem Gewesenen und Gewohn-ten haben uns, wie schon erwähnt, Hand in Hand mit diesen Umgestaltungen durch die Technik, die Ergebnisse unserer wissenschaftlichen Forschung ge-bracht. Noch schroffer — da sie zunächst vor-wiegend negativer Natur sein mussten und das Posi-tive ein so durchaus anderes Gepräge zeigt, als das liebgewordene Alte, dass man den Widerstand ver-steht, der ihm entgegengesetzt wird.

Schon Kant hatte dem Menschen klar und scharf die Grenzen der Erkenntnis gezogen, in die er sich fügen müsse. Die Gebrüder Grimm entkleideten seine Sprache ihres göttlichen Ursprungs und fanden Gesetze, die ihr Werden und Wandeln als etwas

durchaus Irdisches darthun. Comte stellt dem metaphysischen Wunderglauben der gesamten alten Philosophie den ruhigen Positivismus sachlichen Wissens gegenüber. Strauss wagt sich mit skeptischstem Rationalismus an die jahrtausendfeste Überlieferung der Evangelien. Humboldt bringt den Menschen in noch engere Beziehung zu seiner Erde, und Darwin geht noch weiter und zwingt ihn noch weiter ab von seiner erträumten Gottabstammung, während die englischen, französischen und deutschen Nachfolger Adam Smith's nach einer Klärung und Regelung seines breiten Nebeneinanders suchen.

Überall auf allen Gebieten erhebt ein stolzer, erdenfroher Rationalismus das Haupt — wenn man das Wort einmal in diesem allgemeinen Sinn gebrauchen darf —: eine neue Weltordnung und neue Menschheitsgesetze zu schaffen, immer weitere Kreise in Mitleidenschaft ziehend und einen innerlich immer tieferen Bruch reissend mit dem ganzen wissenschaftlichen, ethischen und politischen Bewusstsein und Glaubensbekenntnis der Vergangenheit. Er will keine Märchen mehr, er will sich nicht mehr mit beschönigenden Illusionen über den Ernst der Wirklichkeit, über das Ungewohnte, über das vielleicht Abschreckende der nüchternen Thatsache hinwegtäuschen, er will sich nicht mehr belügen, er will keine Potemkin'schen Dörfer mehr um sich herum aufgestellt haben, er glaubt, die Wahrheit ertragen zu können und stark genug zu sein, ihr frei und ohne Furcht ins Auge zu sehen.

Mochte nun auch noch so viel Verkehrtes mit unterlaufen, mochte auch noch so viel nur Hypothe-

tisches im Eifer und in der Erregung des Augenblicks als bewiesene Wahrheit ausgerufen werden, die einstige, in ihren letzten Grundzügen doch vorwiegend mythische Weltauffassung war ins Wanken gekommen, die mehr menschliche allerdings, die an ihre Stelle treten sollte, haben wir heute noch nicht und harret noch immer des Gesetzgebers, der ihre ersten Grundlinien ausbaut und zu einem festen Gefüge zwingt, das zum Ersatz für das verlorene alte werden kann.



Dass dies Alles aber, dieser ganze Bruch mit der Überlieferung und der ganze ihn umtobende Kampf der Geister früher oder später auch im Kunstleben der einzelnen Völker zum Ausdruck kommen würde und kommen musste, liegt auf der Hand.

Die Kunst einer Epoche ist immer der treueste und zuverlässigste Spiegel ihres eigentlichen Lebens- und Gedanken-Inhalts, obgleich sie zu allen Zeiten — immer ein wenig idealisierend — weit mehr ein Bild dessen gab, was man hoffte und wünschte, als ein Bild davon, wie es thatsächlich war. Ob als Folge, als Ursache, oder als blosses Begleitmoment äusserer Verhältnisse, ist schwer zu sagen. Beides steht in so hundertfach verknüpfter Wechselwirkung, dass sich vielleicht nur bei ganz wenigen, engbegrenzten Einzelfällen der wirkliche Zusammenhang erkennen lässt.

Wie dem aber nun auch sei, die Entwicklung, die unsere Musik in Richard Wagner nahm, zeigt ganz den gleichen, rationalistisch gestimmten Zug. Und

in der Malerei bildete sich allmählich eine ebensolche, immer siegreicher werdende Richtung heraus.

Überall ein jubelnd aufstürmender Drang nach Rückkehr zu Natur und Natürlichkeit, ein Drang, von den immer mehr Schablone gewordenen Vorbildern einer früheren Zeit loszukommen, mit eigenen Augen zu sehen und dem eigenen Empfinden gerecht zu werden, ein Drang, rücksichtslos die eigene Welt zu Wort zu bringen.

Man wollte nicht mehr schön sein, man wollte wahr sein, und um jeden Preis. Aber man ging noch weiter, man zerriss die Schleier, mit denen eine vergangene Kunst über alles Allzumenschliche hinwegzutäuschen strebte, und suchte geradezu das Hässliche, Aufregende und Extreme, und möglichst nackt und unverhüllt, nur um keine Gemeinschaft mehr mit Altem haben zu wollen, und mit seiner Unnatur. Das Recht des Alltäglichen sollte wieder zur Geltung kommen, die innere Wahrheit sollte siegen, die Wahrheit der Natur.

Nur die Dichtung hielt lange Zeit nicht in diesem Masse Schritt mit der Entwicklung ihrer Schwesterkünste, obgleich sie doch am ehesten zur Verkünderin und Trägerin neu sich aufringenwollender Ideen berufen wäre, und obgleich zweifellos gerade sie doch von solchen am tiefsten in Mitleidenschaft gezogen wird. Vielleicht liegt jedoch eben darin schon eine gewisse Erklärung für dies Zurückbleiben.

Wohl gährte und drängte es auch hier an allen Seiten nach Neuem. Die Romantiker suchten über den Hellenismus Goethes und Schillers hinauszugehen.

kommen und erhoben das deutsche Mittelalter auf den Schild, und das „Junge Deutschland“ nachher lehnt sich wieder gegen diese auf, mit beiden Füßen in die unmittelbare Gegenwart springend und Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano, Fouqué und Eichendorff ihrem mondbeglänzten, minniglichen Rittertraume überlassend. Die unreifen politischen Verhältnisse aber, gegen die es sich erhob, nahmen ihm zu viel Kraft und Zeit. Und wenn auch nicht, ihr ganzes Kunstideal und das Beste, das sie hatten, wurzelte eben doch im Boden der zu Ende gehenden klassischen Periode. Ihre Kunst ist Übergangskunst, in jeder Beziehung, so viel Missbrauch im Allgemeinen mit dieser Bezeichnung getrieben wird. Ein Suchen nach Neuem und auch ein Finden von Neuem, aber ohne Kraft zu schöpferischer Durchgestaltung, ohne Kraft zu innerer Klarheit und Reife.

Sie fühlten, dass das Alte sich ausgelebt, sie fühlten, dass es neuen Zielen, neuen Idealen entgegengehe, sie fühlten auch die Richtung, in der sie gehen mussten, aber noch war der Weg dazu nicht offen und ihn aufzubrechen, hatten sie doch nicht genug ursprüngliche Kraft. Und so allein sind meines Erachtens Herwegh, Gutzkow, Laube, Heine und Börne zu verstehen, und ihre gallige Ironie und Satire — entspringend aus einer dunklen Ahnung ihrer Ohnmacht.

Was dann kam allerdings, die Generation der dreissiger Jahre, von braven Eltern und Lehrern mit Abscheu vor diesen unruhigen Gesellen erzogen und in den schönen, hohen Idealen unserer klassischen Kunst aufgewachsen, — was dann kam, hatte

weder ein tieferes Verständnis für das, was die Zeit bewegte und was not that, noch auch wirklich schöpferischen Sinn für Kunst überhaupt. Es begnügte sich vollauf mit dem, was es konnte; es reimte seine Verse und schrieb seine Romane, und deklamierte seine Jambendramen, weil und wie man es einmal gewohnt war. Anstatt Axt und Pflug zu nehmen und auszuziehen und neue Wege zu brechen und neues Land urbar zu machen, blieb man still an seinem Herd sitzen, und ästhetisierte und untersuchte, wie die Grossen von Weimar es einst gemacht und wie man es infolgedessen auch machen müsse, um gross zu werden, und baute ruhig, Jahr für Jahr weiter auf dem Boden vergangener Blütezeiten, ohne zu bedenken, dass seine Fruchtkraft längst erschöpft sein musste.

Die Kriege und Siege von 1866 und 1870/71 donnerten über die Welt. Es riss sie mit und sie rafften sich auf. Nicht ein Einziger aber schuf etwas bleibendes, nicht ein Einziger aber fand ein Wort, das sein Volk im Herzen behalten hätte, als unvergessenen Dichterweihgruss jener Tage.

Und das ist vielleicht der schwerwiegendste Vorwurf, den man ihnen machen muss. Gleims Grenadierlieder sind heute noch in Erinnerung; die Befreiungskriege hatten ihren Arndt und ihren Theodor Körner, Achtundvierzig sogar — seinen Herwegh. Von 1870/71 blieb uns nur die ein ganzes Menschenalter vorher entstandene „Wacht am Rhein“ und das — Kutschkelied. Nicht dass kein Sinn dafür vorhanden gewesen, wie man gern entschuldigen möchte: wer

das Schwert in der Hand habe, habe keine Zeit für Kunst! Nein, es war kein Dichter da! Kein Dichter wenigstens, wie er not gethan und den seine Begeisterung zur Persönlichkeit gereift hätte, wie das bei Arndt und Körner der Fall war. Nachträglich hie und da kam dann Einzelnes auf den Markt, das vielleicht wert gewesen wäre, Beachtung zu finden, aber es war doch nicht stark und zwingend genug, so sehr man auch nach einem Homer verlangte. Und das ist ein deutlich redendes Zeichen und Urteil genug!



Erst etwa zehn Jahre später tauchte aus all den tiefgreifenden Wandlungen der Zeit eine jüngere Generation auf, die von 1860, und drängte schaffensfroh nach neuer Lebensgestaltung.

Die sogenannte realistische Bewegung, in der wir heute stehen, leitete sich ein.

Dass diese nun aber gleich als Widerspruch gegen die herrschende Richtung auftrat und nicht sofort mit Schöpfungen klassischer Reife und goethescher Überlegenheit kam, was man ihr heute noch entgegenhält, bedarf eigentlich kaum einer näheren Begründung.

Sie konnte zunächst gar nicht anders, als negativ sein.

Man war immer weiter abgekommen von Natur und Natürlichkeit. Man war immer geschenkfähiger, auch für höhere Töchter, immer artiger, und immer lederner und langweiliger geworden. Hauptsache war

eine schöne glatte Sprache, „antiker Form sich nähernd,“ und möglichst tadellose Reime. Auf Gedanken kam es nicht weiter an. Und in Novelle und Roman drehte sich Alles fast um die ausschliessliche, aber um so gewichtigere Frage: ob und wie die betreffenden Beiden sich kriegen würden, „um fortan glücklich zu sein,“ und wenn es so weit war, war die Sache zu Ende. Ob die beiden wirklich nun fortan glücklich waren, blieb dahingestellt. Jedenfalls aber! Denn der Dichter sagte es und Glücklichsein ist ja immer die Hauptsache. Dass es ausserdem freilich im menschlichen Leben dann und wann auch damals Dinge gab, die vielleicht noch wichtiger, als dieses Glücklichsein, und die einer dichterischen Behandlung vielleicht ebenso wert gewesen, das störte Niemand die Mittagsruhe.

Es war die Art und Weise des alten Märchens, das da schliesst: Und der Schweinehirt heiratete die Prinzessin und wurde König und regierte lang und glücklich und wenn er nicht gestorben ist, so lebt er heute noch! Die Frage, über die wir heute kaum mehr hinauskönnen: ob denn diesem ehemaligen Schweinehirten das glückliche Regieren wirklich so glatt aus der Hand ging, wie seine frühere Beschäftigung, kommt dabei auch nicht einen Augenblick lang in Erwägung.

Wozu auch die Kunst mit dem trübseligen Ernst des Lebens belasten und mit den schweren Konflikten der Zeit! Tendenz war noch immer der Tod, jeder Kunst! Der Dichter stehe auf einer höheren Warte und habe nicht Dinge zu erörtern, die man

nicht auch seinen Kindern geben konnte — die diese Kinder aber, und viel schlimmer noch jeden Abend in der Zeitung lasen.

Dieser ganzen Unnatur entgegen bildet das Jahrzehnt von 80 bis 90 eine Art Einleitung der neuen Bewegung, die Zeit ihres Kampfes, die Zeit ihrer „kritischen Waffengänge.“

Die beiden Brüder Heinrich und Julius Hart hatten von Berlin aus mit einer so betitelten Sammlung von Streitschriften 1882 das Signal gegeben, nachdem in München M. G. Conrad zwei, drei Jahre vorher auf eigene Faust schon einen ähnlichen Kampf begonnen, und in Kurzem bildeten sich an allen Ecken und Enden des Reichs kleine Freischärler-Fähnlein, die nun mit dem Schlagwort „Realismus!“ gegen die herrschende Langweiligkeit und „Höhere-Töchter-Kunst“ zu Felde zogen.

Der Hauptunmut wandte sich zunächst gegen die „Mumienpoësie“ Georg Ebers', gegen die „sentimentale Aprilabend-Weichheit“ Geibels, gegen die „Hoppedanz- und Ridewanz-Dichterei“ Julius Wolffs und Baumbachs, vor allem aber auch gegen die geistreich-sein-sollende Frivolität des französischen Ehebruch-Dramas, das damals, als „Revanche für Sedan“, unsere Bühnen beherrschte.

Der Fehler jedoch und das Überstürzte dabei war, dass man eine neue Kunst, die Kunst des Realismus ausgerufen hatte und mit allen möglichen Theorien und Gründen kam, ihre Berechtigung nachzuweisen, und eigentlich noch nichts weiter von ihr wusste, als das blosse Schlagwort. Man ging infolgedessen

natürlich überall viel zu weit und übertrieb, bei Angriff sowohl wie bei Abwehr, und das, was man an Eigenem auf den Markt brachte, bot der gegnerischen Kritik eine nur allzu willkommene Gelegenheit zu Spott und Hohn.

Allmählich aber lernte man.

Man war auf Zola gestossen, der sich jenseits des Rheins gegen eine ganz ebenso zu toter Schablone gewordene Kunst erhoben hatte, und all das unklare und ziellose Suchen und Drängen fand nun eine Zeit lang wenigstens einen festen Punkt. Man hatte einen Wortführer und einen Wortführer, dessen blosser Name schon wie ein rotes Tuch auf das Philistertum wirkte, das man aus seiner dicken Ruhe stacheln wollte. Man begeisterte sich für ihn und verteidigte ihn, besser und vielseitiger vielleicht, als er sich hätte selbst verteidigen können. In erster Linie aber — und das war das Gute —: man lernte von ihm. Dass man Falsches, Unbrauchbares und Zweckloses herübernahm, war nur eigene Schuld und kann nicht auf Zolas Rechnung gesetzt werden.

Und da war ganz besonders das soziale Moment seiner Kunst und in engstem Zusammenhang damit seine Technik. Und beides war das, wonach man suchte. Das Wort Technik, das bisher eigentlich nur für die Bühnenmache des französischen Salonstücks geprägt schien, gewann plötzlich eine völlig andere Bedeutung. Man hörte, man las, und man sah es vor allem in jedem seiner Romane selbst, wie er arbeitete. Nicht wie bei uns gearbeitet worden war — das ganze Wort ist dafür falsch — nicht aus der Enge einer dumpfen Studierstube hinaus,

mit dem, was einem gerade einfiel, sondern gleichsam von draussen hinein, mit eigener, sich wie von selbst dazu formulierender Sprache, ohne akademisch sanktionierte Regeln und Clichés, rücksichtslos dem unmittelbaren Leben, der Natur selbst nachschaffend und diese an Stelle der überlieferten Ästhetik zum obersten Gesetz erhebend. Beobachtend und sammelnd, mit fast wissenschaftlichem Ernst und Eifer.

Vieles allerdings, das trotzdem klein an ihm war, überschätzte man und anderes, Momente, in denen er wirklich gross und überlegen, unterschätzte man, wie das so der Fall zu sein pflegt, und obgleich er selbst deutlich genug ausgesprochen hatte, wie er verstanden sein wollte: *une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament*. Ein Satz, den wir, richtig genommen, wohl noch lange nicht als erledigt zurücklegen dürfen.

Die Lyrik bemächtigte sich nun sozialer Momente. Roman und Drama ebenso. An Stelle der alten Familienblattseligkeit setzte man die grossen wühlenden Konflikte des Kampfes ums Dasein, Einzelner und Vieler. Der Dichter sollte ein Helfer werden und sollte vor allem ... wahr sein. Er sollte keine Märchen mehr erzählen, er sollte nicht mehr mit schönen Worten und Gefühlen über die Not und Last des Alltags hinwegtäuschen, er sollte seine Kunst nicht mehr dazu missbrauchen, Potemkin'sche Dörfer aufzubauen, sondern den Mut haben, der nüchternen, nackten Wirklichkeit ins Auge zu sehen und den Kampf mit ihr aufzunehmen! Es ist das aber die gleiche Forderung, die durch das ganze geistige Leben

unseres Jahrhunderts ringt und die sich so nun auch in unserer Dichtkunst zum Ausdruck zu bringen sucht — eine Forderung, so ernst und gewaltig, wie sie vielleicht noch von keiner Zeit gestellt wurde, und die deshalb auch kaum von heute auf morgen zu erfüllen sein wird.

Diesem Ziele nun galt es und gilt es durch alle Wandlungen hindurch noch heute.

Mit beinahe überstürzender Hast aber überlebt sich die einzelne Phase und bildet sich der anfängliche „Realismus“ zum „konsequenten Realismus“, zum „Naturalismus“ und zum „konsequenten Naturalismus“ weiter. In ganz gerader Linie, und so schnell und durcheinanderkreuzend, dass diese Schlagworte längst ausser Kurs waren, ehe man eigentlich wusste und in feste Sätze fassen konnte, was mit ihnen gemeint sei.

Immer neue Momente greifen in die Bewegung ein, teils klärend, teils verwirrend.

So viel auch Zola gegeben hatte —: je rascher man sich seine Technik zu Nutze gemacht und je tiefer man in Folge dessen ihm selber ins Herz sah, um so deutlicher erkannte man auch, dass er im letzten Grunde doch etwas uns fremdes hatte und dass gerade darin ein gut Teil seiner Grösse und Stärke lag. Man wusste nicht recht, was es war, doch man fühlte, dass es im Blut liegen müsse, und dass er trotz allem Germanischen in seiner Kunst in der Tiefe seines Wesens doch Franzose und Gallier und Romane war und blieb.

Ein Rückschlag trat ein und verknüpfte sich

nach aussen hin mit einer ersten Aufführung von Ibsens Gespenstern in Berlin, Anfang 1887. Man wollte den zerschmetternden Eindruck, den sie hinterliess, erst abschütteln, aber er war nicht abzuschütteln. Eine plötzliche Begeisterung für diesen gewaltigen Nordlandkönig mit seinem finsternen Ernst flammte auf, und was Zola für den Roman, wurde Ibsen nun für das Drama. Wenigstens übernahm dieses jetzt die Führung, wie ganz am Anfang einst die Lyrik. Und alle grossen Schlachten später, ob zu Sieg oder Niederlage, wurden auf der Bühne geschlagen.

Auch die anderen Dramen Ibsens wurden jetzt aufgeführt und gaben, trotz dem Widerspruch, den sie erregten, ja gerade durch ihn, Anlass zu allerlei interessanten Fehden und Erörterungen, die die Fragen der neuen Bewegung auch in weitere Kreise trugen.

Eine Vorstellung der Nora, Anfang der achtziger Jahre, war, wenn ich recht berichtet, ausgezischt worden. Nun hatte sich die Zeit geändert: man jubelte auf der einen Seite und auf der andern wies man wenigstens nicht mehr ohne weiteres zurück, sondern suchte zu verstehen und wartete ab.

Ibsen steht allerdings in vielem völlig auf dem Boden des französischen Salonstücks, aber nur — mit den Füßen und nicht wie etwa Sardou selbst und Andere auch mit dem Kopf, und als freier, seine eigenen Gesetze schaffender Übermensch, nicht als Frackheld mit dem Klapphut unterm Arm. Und so war er wieder einer von denen, nach denen man rief, wieder ein groser Träger und Gestalter moderner Zeitideen.

Und dennoch ging es auch bei ihm, wie bei Zola, und trotz aller germanischen Stammesverwandtschaft. Der Deutsche will eine synthetische Kunst und die Ibsens ist in ihren Grundmomenten durchweg analytisch. Seine Technik ist es ganz. Als sich dies nach und nach aber immer fühlbarer und erkennbarer herausbildete, als er immer mehr „nur blosse Schemen gab, anstatt lebendige Menschen“, wie man sich ausdrückte, vermochte man ihm nicht mehr Schritt zu halten auf seinem einsamen, immer steileren Höhenweg und blieb zurück.

Aber man hatte von ihm gelernt. Wieder, und nicht weniger vielleicht, als von Zola. Nur nicht nach der äusseren Seite des breiten sozialen Lebens hin, sondern nach der inneren des einzelnen Menschen. Unsere Abhängigkeit von Frankreich jedoch war damit gebrochen und es vollzog sich so eine Art Ausgleichung, die eine gewisse Ruhe und Sammlung zur Folge hatte und uns zu uns selber führte. Man war ausserdem auch des ewigen Streitens und Theoretisierens endlich müde und sehnte sich darnach, zu schöpferischer That zu kommen.

Und hier tritt nun Nietzsche in die ganze Bewegung.

Man war reifer und ruhiger geworden und hatte sich durch all diese Wandlungen und Überwindungen hindurch allmählich auch ihm entgegengefunden, der da längst schon überwunden hatte. Anfänglich nur vereinzelt und widerstrebend, doch immer ergriffener und überwältigter. Man hatte draussen bei andern nach dem Befreier gesucht, der da stark und über-

legen genug wäre, voranzugehen und in dessen Zeichen man siegen könne, und plötzlich erkannte man, dass man ihn gar nicht zu suchen brauchte, dass er längst da war, nur in ganz anderem Gewande.

Eine neuentdeckte Welt that ihre Thore auf, und wenn man ihre erhabene, fremde Grossartigkeit vorderhand auch nur mit dem Instinkt verstand — und wenn man sie auch auf langhinaus noch kaum anders verstehen wird und wenn es vielleicht auch noch Jahrzehnte dauern wird, ehe man ihre Abgründe und ihre Gipfel erstiegen haben wird, — so fühlte man überall doch den Herrn und Sieger, der in seiner gewaltigen Persönlichkeit einen Weg gefunden hatte aus dem wogenden Chaos der nach Klärung ringenden Zeitideen hinaus . . . einen Herrn und Sieger, der wie Prometheus das Feuerlicht einer neuen Weltanschauung vom Himmel geholt und nun zur Strafe dafür sich an den Felsen schmieden und sein Herz den Geiern zum Frass lassen musste.

Die letzten Jahre der Entwicklung gehören fast ausschliesslich ihm. Sein Einfluss allerdings ist äusserlich in keiner Weise so bemerkbar und zu Tage tretend, wie der Zolas oder Ibsens. Er besteht hauptsächlich in einer im Stillen wirkenden philosophischen Konzentrirung des Einzelnen, in einem stillen inneren, festenden Ausbau und einer immer fruchtbarer werdenden Wertung seiner Anschauungen und Gedankenläufe.



Dass eine derartige Bewegung aber, wie die, in der wir stehen, die Bewegung dieses ganzen, urkraftstolzen Rationalismus, mit all der Metaphysik, mit all der Spekulation der bisherigen Weltanschauung aufräumend, sich auch eine neue äussere Gestalt, neue Ausdrucksmittel schaffen würde, liegt in der Natur der Sache. Mögen die überlieferten alten noch so gut gewesen sein, sie genügen nicht mehr, sie haben keine Worte mehr, für das was man sagen will und sagen muss. Ein neuer Geist will neue Äusserungsformen, eine neue Welt ihre neue Sprache haben. Junger Wein geht nicht in alte Schläuche. Genau wie das Mittelalter einst, wie die Welt Luthers und die Welt Lessings sich ihre neue Sprache schuf. Fast unbewusst, nur dem Drange gerecht zu werden, zu sagen, was sie bewegt, und möglichst so, wie es sie bewegt.

So brach in unserer Dichtung gleich zu Anfang die Lyrik auch in dieser Beziehung mit Allem, was heilig war, und Roman und Drama folgte nach. Und wie Lessing einst mit dem alten Opitz'schen Alexandriner, so räumte man nun mit Lessings Jambenvers auf und damit allein fiel schon eine starke Stütze der alten klassischen Kunst. Der Mensch sprach in Prosa, nicht in fünffüssigen Jamben — also wurde Prosa die Sprache des Dramas. Doch man ging noch weiter. Man wollte noch naturunmittelbarer werden und verwarf auch die aristokratische Prosa, wie sie Lessing und Goethe formuliert hatten. Der Mensch sprach nicht in so ruhigen, logischen und stilgerechten Sätzen. Er sprach nicht nach grammatikalischen

Regeln, sondern wie ihm der Schnabel gewachsen, unruhig, abgerissen, in blossen Ausrufen und andeutungsweisen Bruchstücken. Und so suchte man seine Sprechsprache wiederzugeben, ja man griff ohne weiteres sogar zum Dialekt.

Ein ganz neuer Wortschatz arbeitete sich heraus und mit ihm, in befruchtendster Wechselwirkung, ein ganz neuer Geist wunderbarer Jugendkraft, alles neuprägend und umwertend.

Zola und Ibsen haben hiezu weniger gethan, wie auf der Hand liegt, um so mehr aber Nietzsche, dessen Sprache allein schon die ganze alte Philosophie allmählich unmöglich machen wird. Er führte uns auch hier zu uns selbst zurück und konzentrierte uns auch hier immer mehr auf die eigene schöpferische Individualität.

Die Zeit der kritischen Waffengänge aber hatte sich so allmählich selbst überwunden und war vorüber. Die Versuche, die man gemacht hatte, die Richtigkeit der aufgestellten Theorien mit eigenen Werken zu beweisen, waren bis auf wenige Ausnahmen gescheitert und Feinerfühlende erkannten plötzlich die hemmenden Schranken, mit denen Realismus und Naturalismus, so wie man ihn wollte, die ganze freie Schaffenskraft in Bann schlug. Sie sahen, wie sie dabei am Kleinen, am Äusserlichen hängen blieben, und wie die Technik die ganze dichterische Persönlichkeit in Schach hielt und lahm legte, obgleich das vielleicht nur darin seinen Grund hat, dass man innerlich eben doch nicht so reif war, sie zu zwingen.

Man suchte nach einem Ausweg, fand aber keinen

und brach ab und flüchtete sich zum Märchen, zur freien Phantasiedichtung, in der man all dieser Schranken ledig war, und so bildete sich seit etwa zwei bis drei Jahren (wenigstens bei uns), in direktem Zusammenhange mit Ibsen und Zola, von beiden einzelne Seiten und Momente aufgreifend, eine Art „Symbolismus“. Ein neues Schlagwort, das im Hinblick auf eine sich so nennende Phase der Entwicklung in Frankreich aufgegriffen wurde und wiederum ganz einseitig ein blosses Kunstmittel zum Kunstprinzip erhoben haben will. Im Allgemeinen aber ist es bei uns nur eine ungefähre Bezeichnung für eine Art von Reaktion gegen die allzugrosse Bindung der dichterischen Persönlichkeit durch den konsequenten Realismus und Naturalismus.



Was nun noch einmal den Verlauf der ganzen realistischen Bewegung anbelangt, so muss ja zugestanden werden, dass die grossen Siege, die man sich und anderen laut und leise vorgeträumt, noch nicht geschehen sind. Die entscheidende That, die man auf seine „Weber“ hin von Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“ zu erwarten berechtigt war, ist in diesem Sinn missglückt. Trotzdem aber kann die ganze Bewegung in der Chronik ihrer Geschichte eine immerhin erkleckliche Reihe grösserer und kleinerer Einzelsiege verzeichnen, und sie hat sich durch diese, in der kurzen Spanne Zeit von fünfzehn

Jahren, doch schon manch Stückchen festen Bodens unter den Füßen geschaffen.

Die groben Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten, die im Namen der modernen Kunst von allerlei Gernegrossen gesündigt wurden, sollen nicht im geringsten verteidigt oder entschuldigt werden. Man darf sie aber ebensowenig den Bestrebungen des Ganzen zur Last legen, als den marktschreierischen Lärm, mit dem sich irgend ein fahrender Gesell als Prinz aus Genieland ausposaunen lässt und eine zeitlang in Scene zu setzen weiss. Freibeuter, Profitmacher und falsche Waldemare gibt es überall, auch in der Kunst.

Wenn man aber fragt, worin nun Alles in Allem eigentlich die grosse Bedeutung dieser neuen Bewegung liege und was durch diese ganze Schilderhebung gewonnen worden, so wäre darauf etwa zu antworten:

dass sie, wie Lessing einst für seine Zeit, den toten Formalismus und die Unnatur und Unwahrheit der Kunst vorher uns zum Bewusstsein brachte und damit einen Riss riss zwischen sich und dieser, den keine Brücke mehr überbrücken wird —

dass sie, wie Lessing, den Dichter aus dem Dunst seiner Gelehrtenstube hinaus an das Urevangelium der Natur und des unmittelbaren Lebens verwies, und ihn aus der Fremde zur Heimat zurückführte, in der Goethes und Schillers Jugendschaffen seinen starken Wurzelgrund hatte —

dass sie, auch hier wieder wie einst Lessing, eine Kunst der Gegenwart fordert und verlangt, dass der

Dichter seines Prophetenworts bewusst werde und sich um die Fragen kümmere, die sein Volk bewegen, und Antwort darauf suche —

dass sie damit den grossen rationalistischen Ideen und Philosophemen einer neuen Zeit, die wie hochflammende Bergfeuer durch das Jahrhundert leuchten, endlich auch in der Dichtkunst zum Wort verhilft, wenn auch vorerst nur stammelnd und stotternd —

und dass sie durch das Alles, noch einmal wie Lessing, zur schöpferischen Neugestalterin unserer Sprache wird, aus dem unversiegbaren Jungbrunnen unseres Volkstums heraus.

Mag das Alles auch noch so sehr in blossen Anfängen stecken, so sind es doch Aufgaben und Ziele, so gross und weittragend, wie sie sich die Kunst einer früheren Periode wohl kaum zu stellen wagte. Man darf nur nicht gleich mit allzu hohen und mit allzu eiligen Erwartungen kommen wollen und gleich klassische Werke fordern. Das ist immer misslich und enttäuschend. Selbst Goethe und Schiller brauchten ein Vierteljahrhundert vorher Lessing als Vorbereiter und Bahnbrecher.

Was aber not thut, das wäre: dass man endlich mit ein bischen mehr Liebe und Geduld und weniger Vorurteil der Entwicklung gegenüber träte, mit mehr Teilnahme und Mitfreude, und nicht bloss das Ungenügende sähe, sondern auch das Gute und Reifenwollende.

CAESAR FLAISCHLEN

