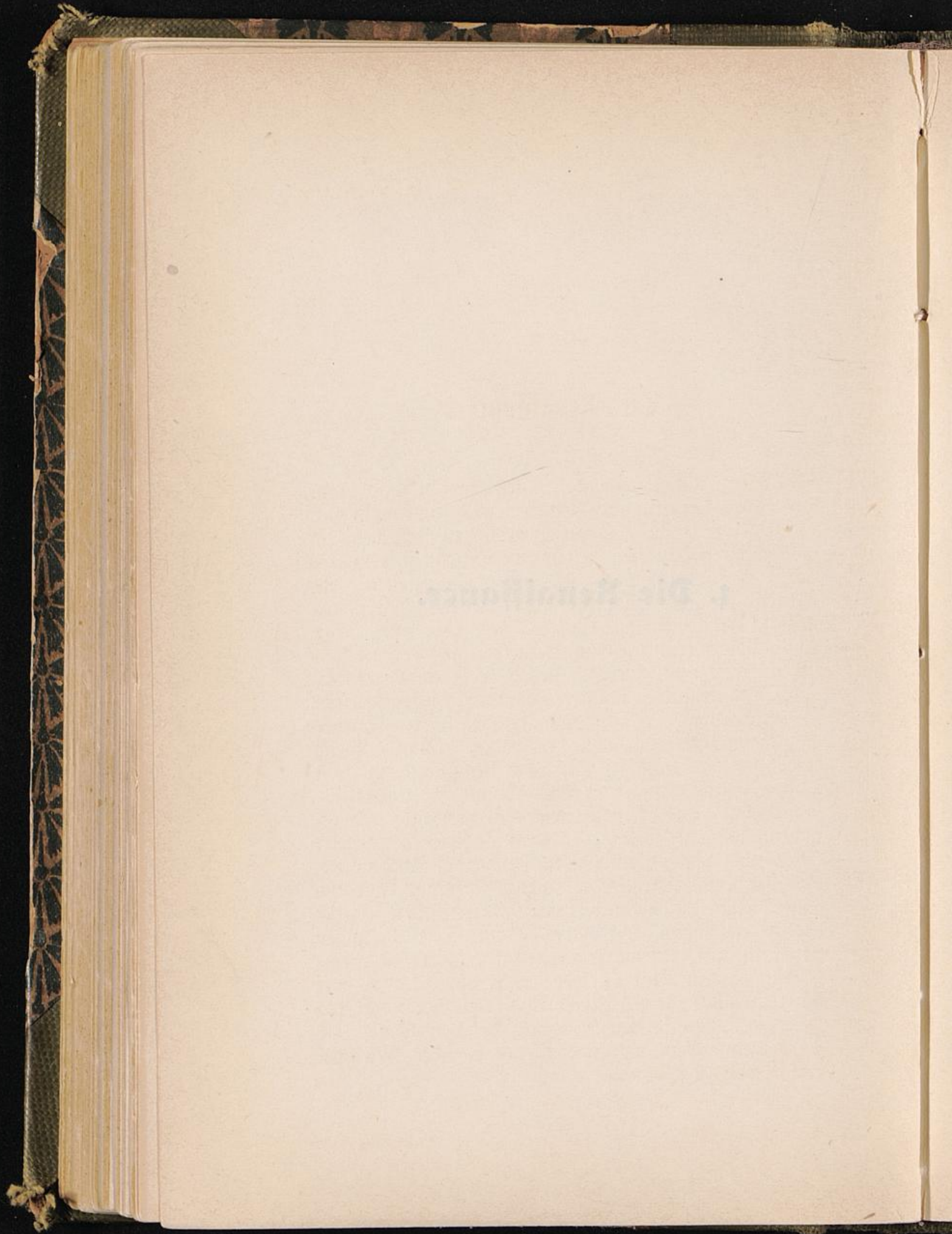


II. Teil.

1103 II

1. Die Renaissance.



Die Renaissance.

Wer zum erstenmal Italien besucht und nicht bloß sehen sondern auch genießen will, thut wohl gut, zuerst Florenz und sodann Venedig zu besuchen: so sieht er die herrlichsten Zeiten Oberitaliens in geschichtlicher Aufeinanderfolge an sich vorübergleiten. In Florenz tritt dem Wanderer die ernste, schwere, gewaltige Herrlichkeit des Quattrocento gegenüber, jener Abschnitt der reichsten Entfaltung der höchsten persönlichen Kraft und Energie, in Venedig fühlt er sich ganz und lebendig in das Cinquecento zurückversetzt, in dessen üppiger Pracht und zierlichen reichen Formen er sich mit Wohlgefallen zu baden glaubt. Welch eine Zeit war das! Ist nicht die Renaissance in ihrer ganzen Entwicklung und Ausdehnung über das gesamte Süd- und Mitteleuropa die herrlichste und erhabenste Epoche, welche der menschliche Geist gesehen? Alles aus dem unmittelbaren Drang des Augenblicks, aus der unwiderstehlichen, inneren Nötigung, nur um seiner selbst willen aus freier, überkräftiger Natur heraus geschaffen, als gäbe es für diese Menschen keine Zukunft, als müsse jenes Jahrhundert nie enden, in dem es eine Lust zu leben war, als gelte es, nur den Ueberschuß von geistiger und sinnlicher Kraft los zu werden, ihn in den Marmor, die Leinwand, das Pergament oder in den Leib des Feindes hineinzuzusetzen.

Alberti, Natur und Kunst.

schlagen. Wer kann dabei vergessen, daß das ganze Gebäude des Altertums mit seiner Kunst, seinem Staatsleben auf dem faulen Boden der Sklaverei begründet und völlig unmöglich war ohne die Vergewaltigung von Hunderttausenden von gleichberechtigten Menschen — die Renaissance aber getragen war von Menschen die, ob Fürsten oder Handwerker, ein mächtiges Gefühl der Freiheit im Busen trugen. Zwar erkannte die tyrannische Signoria von Venedig oder das den Freiheitshelden Michelangelo besiegende Medizäergeschlecht keine staatsbürgerliche Gleichheit, keine Freiheit in unserem Sinne an, aber wenn der Geist der Freiheit auch noch an manche politische und soziale Schranken stieß, er wallte doch mächtiger empor als je zuvor.

Und in was für Zeiten sind sie geschaffen worden, diese herrlichsten aller Kirchen, Bildwerke, Paläste, Epen, Dramen, Entdeckungen, Erfindungen! Zeigt sich hier nicht wieder, wie wenig der Kulturfortschritt der Nationen an ihr politisches Wohl gebunden ist?

Wann hätte ein Land der Erde wieder so furchtbare Jahrhunderte erdulden müssen, als sie auf Italien vom Falle Roms an bis zu unseren Tagen der Erhebung wie die erblichen Glieder einer Reihe fürchterlicher Tyrannen lasteten? Ward nicht hier zur Wahrheit, daß die Weltgeschichte das Weltgericht sei? Dieses Land, einst die Tyrannin der ganzen Welt, wurde vom Einbruch der Scharen Odoakers an ihre Dirne. Hatte Rom einst alle Völker besiegt, unterjocht, geknechtet, bis auf den letzten Blutstropfen ausgezogen und vom atlantischen bis zum roten, zum jütischen und zum indischen Meer eine einzige ungeheure Sklavenhütte geschaffen, in der es nach Gefallen die armen Anfassen mordete, ausbrannte, peitschte, so ward es jetzt anderthalb Jahrtausende lang die Strohecke, auf der sich alle anderen Völker der Welt die Füße ab-

traten. Gothen, Byzantiner, Normannen, Longobarden, Deutsche, Franzosen, Spanier — kein Volk in Europa, das nicht im Lauf derselben auf Italiens Boden umhergerast und Land und Volk zerrissen, zerfleischt hätte. Und nicht genug damit, entbrennen im Schoß des Landes selber Haß und Streit und Neid, jede Stadt bekämpft, verfolgt, bestürmt die anderen, in den Mauern jeder einzelnen Stadt selbst löst Bürgerkrieg den Bürgerkrieg ab, die Zünfte schlagen den Adel tot, die Armen stehen auf wider die Reichen, die Namenlosen wider die Geschlechter, der Vater wird zum Mörder des Sohnes, der Bruder zieht das Schwert gegen den Bruder. Die unnatürlichsten Gräueltaten brüsten sich frech in grellem Licht der Straße, und alle lasterhaften Ausschweifungen der Rohheit, der Leppigkeit, des Siegesrausches feiern auf den Märkten ihre rasenden Orgien. Wahrlich, wenn ihr hier nicht das Schicksal in der Geschichte erkennt — wo wollt ihr es finden?

Und doch — dasselbe Zeitalter, das Savonarola verbrannte und Ugolino in den Hungerturm warf, das Dante als Verbannten ruhelos von Ort zu Ort trieb, in dem Borgias Ring beim harmlosen Händedruck seine vergiftete Spitze in die Haut des Feindes senkte, schuf den Dogenplatz und die Marcusbibliothek, die Peterskirche, Giovanni e Paolo und die Medicäerkapelle, derselbe Benvenuto Cellini, der auf offener Straße einen gehassten Menschen niederstach, weil ihn „plötzlich die Wut unwiderstehlich übermannte,“ und dem dafür der Mund des Papstes Absolution erteilte, weil er für den letzteren zu derselben Zeit ein Gefäß von besonderem Kunstwert eiselierte — derselbe goß die herrliche und tiefempfundene Perseusgruppe hier in der Voggia dei Lanzi! Dieselbe Zeit, in der auch der Harmloseste und Friedfertigeste sich nicht über die Straße wagen durfte ohne sein gut geschliffenes

Schwert an der Seite und sich auf nichts verlassen durfte, als sein scharfes Auge und seinen festen Griff — sie schuf auch hier die herrlichen, gewaltigen Rusticopaläste, Pitti, Strozzi, den unvergleichlichen Palazzo Vecchio mit seinem göttlichen Turme, mit ihren mächtigen unbehauenen Mauern, so trozig und gewaltig wie Dantes Inferno und Macchiavells Fürstenbuch, den reinsten und edelsten Ausdruck des politischen Lebens ihrer Zeit, sie schuf Michel Angelos Nacht, Verocchio's Colleoni. Derselbe zugleich fanatische, Berge versetzende und naive, duldsame, mit allen Schwächen des menschlichen Herzens sich diplomatisch abfindende Glaube baute daneben diese heiteren, zierlichen Dome aus bunten Marmorfliesen, diese wie aus Zucker gegossenen Glockentürme, diese figurenreichen, mit Genrebildern bedeckten Kirchentürme, schuf diese anmutigen, heiteren, bürgerlich-ländlichen Madonnen, diese schalkischen, neckenden Jesuskinder und Engel. Dieselbe üppige, grenzenlose Verschwendung, dasselbe Raubsystem, durch welches Pisa und Venedig die unterworfenen Länder unerbittlich und erbarmungslos ausplünderten, schuf auch die Weltwunder hier, den Domplatz von Pisa und den Marcusplatz in Venedig, die endlose Doppelreihe dieser schönheitstrahlenden Palazzi längst des Kanal grande, die farbenglühenden Mosaiken von San Marco und die Wunder des Dogenpalastes, gegen die alle Pracht der Königsschlösser des unglücklichen Ludwig von Baiern sich ausnimmt wie Sonneberger Kinderpielzeug.

Wer wollte hier, angesichts der unsterblichen Werke Arnolfo di Cambio's, Giotto's, Sansovino's, Donatello's, Michelangelo's, Tizian's, Raphael's, Veronese's, Caravaggio's, in die Lektüre Dante's oder Macchiavelli's vertieft, dabei stehen bleiben, die Renaissance bedeute nur die Wiederbelebung des Altertums oder habe wenigstens aus derselben ihre beste

Kraft gezogen? Altertum, Hellenismus — zeigt mir doch eine Spur davon in der Linie des Palazzo Pitti oder des Dogenpalastes, im „Jüngsten Gericht“ oder in der Assunta, in Giotto's Fresken oder Lionardos Abendmahl, im Wahnsinn Heliodors, in der Sixtinischen Madonna oder in den Tageszeiten, im Fürstenbuch oder im Inferno! Oder entdeckt ihr gar Spuren antiken Geistes im Sebalbusgrab, in den gothischen Domen, in der Kreuzabnahme Rembrandts, in Murillos Gassenjungen, in „Romeo und Julie“ und dem „Richter von Salamea?“ Ist das nicht alles ebensowohl Renaissance? Oder sind etwa Rubens Amazonenschlacht und Silenenzüge, oder gar sein Ganymed antik gedacht? Oder die Kapitäle der Säulen des Dogenpalastes oder die Kanzel im Battistero zu Pisa, eines der ersten Skulpturwerke der Frührenaissance? Thorheit! Geht nach Italien, die ihr noch an jener alten Tradition hängt, und seht mit offenen Augen und hört auf das was euch eure Empfindung sagt und nicht auf eine alte vergilbte Kunstgeschichte.

Was also war das treibende Moment der Renaissance, wie sie uns auf italienischem Boden entgegentritt, der Sauerteig, der dieses köstliche Brot zum Steigen brachte? Bruch mit der konventionellen Schablone auf allen Gebieten und Einsetzung des freien unbeschränkten Rechtes hieß das Zauberwort, das in genial angelegten Gehirnen die Gedanken zur Vollendung all dieses Großen und Unvergänglichen weckte! In den Fesseln des Byzantinismus waren Kunst und Leben erstarrt, von Ravenna und Venedig aus hatte derselbe Italien überflutet und alles freie, kräftige gesunde Leben erdrückt, — erdrückt unter einer hochentwickelten, aber einseitigen, zur Schablone, zur stereotypen Steifheit, zur lächelnden Fälschung in der Darstellung herabgefunkenen Technik. Körperhaltung, Bewegung, Mienenspiel, die Falten der Gewandung,

Lebensformen, Gottesdienst, poetische Verhimmelung der Hochstehenden in den ewig gleichen Phrasen, gesellschaftliches Zeremoniell, alles hatte der Byzantinismus in prunkvolle, blendende, aber unabänderliche Formen und Farben gezwängt. Da gaben Dante, Nicolo, Pisano, Donatello, Giotto, Angelico zum erstenmal wieder das Schlagwort aus: Befreiung des Einzelnen aus den Banden des Konventionalismus, eigene Formen, eigene Farben, eigenes Denken, unablässige Beobachtung der Natur, treue und subtile Nachahmung derselben, ungehinderte künstlerische Entwicklung der Individualität des Einzelnen, die sich politisch in den Kämpfen gegen die Hohenstaufen, in den gewaltigen Bürgerkriegen, welche an den Einzelnen zur Selbsterhaltung im Kampf um's Dasein die Entwicklung der höchsten ursprünglichen Kraft stellten, schon längst selbst befreit hatte. Und so entstanden die Göttliche Komödie und Giordano Brunos Lustspiele, die Fresken im Campo Santo von Pisa und in Santo Croce, der Georg und David Donatellos, die Wickelfinder der Robbia. Carpaccio, Mantegna, Bellini, Verrocchio nahmen den Schlachtruf begeistert auf, Lionardo gab ihn weiter, ein unablässiger, Jahrzehnte langer Kampf voll Erbitterung und großer Thaten ward gegen die Schablone geführt, und nur gewaltiges, eigenartiges, selbst geschautes und studiertes Leben ward dargestellt, bis Tizian, Raphael, Veronese dem neuen Prinzip zum endgültigen Siege verhelfen. Frei standen und wandelten in Marmor und auf der Leinwand die Menschen, bewegten sich mit der eingehendsten, bis aufs Kleinste studierten Natürlichkeit hin und her! In den Komödien Macchiavells und Bibiennas wurden wieder auf der Bühne die Laute der Schlafstube und des Marktes vernommen. Nur Ruhe, Bornehmheit höfische Zurückhaltung hatte der Byzantinismus gepredigt, — jetzt machte sich die wildbewegteste, glut-

vollste Leidenschaft in den Gestalten der Assunta und der Transfiguration Lust. Nicht mächtig und strahlend genug hatte der Byzantinismus die Aureole des Heiligen und Göttlichen hervorbringen können, er hatte sie fast reliefartig aus der Leinwand herausgearbeitet — jetzt ließ die Renaissance auch die letzten Strahlen derselben verblinden und gab in Heiligen und Aposteln nur Menschen, Bürger, Bauern, gab in der Madonna nur die Mutter, in der Barbara und Cecilia nur das Weib, im kleinen Christus und Johannes nur das reizende, liebliche Kind, indem sie das menschliche und alltägliche mit kühner Kezerei höher stellte, als das unglaubliche, nie gewesene, angeblich göttliche. Wußten doch Veronese und Tizian so gut, wie ein im historischen Geiste erzogener Moderner, daß es auf der Hochzeit zu Kana und vor dem Tempel von Jerusalem nicht so zugegangen sei, wie auf den Gastmählern und vor den Gotteshäusern ihrer Zeit, aber so mächtig wirkte in ihnen das Grundgesetz der Anpassung, daß sie der unmittelbaren Wirkung auf die Empfindung der Zeitgenossen und der stärkeren Ausübung der eigenen Individualität zu Liebe willig auf den posthumen Beifall der Geister der Vergangenheit verzichteten. Sie wollten nichts sein als Söhne ihrer Zeit und wurden darum die Beherrscher der Ewigkeit. Sie wollten nichts geben, als voll und ganz sich selbst, und darum erkannte sie die Welt für immer als ihre Herren. Sie sahen nur die Gegenwart im Spiegel ihres eigenen Ich, paßten sich die Vergangenheit an und sorgten nicht um die Zukunft, und so sicherten sie sich die Bewunderung aller Zeiten. Sie verschlossen das Jenseits, aber sie versetzten Hölle und Paradies auf die Erde. Sie verwandten die gleiche künstlerische Sorgfalt auf die Ausarbeitung der dunkelsten Ecke wie des hellsten Mittelpunktes, der häßlichsten Kröte wie des himmlischen Engelskopfes, sie spiegelten im

Elementen

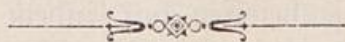
9

(E/4+)

kleinsten Wassertropfen ihre eigene, unermessliche Individualität wieder, sie kannten in ihren Werken keinen toten unbedeutenden Punkt, sie erblickten, was sie sahen, in einem neuen und verklärenden Lichte, sie studierten den Stein am Wege mit derselben Sorgfalt wie das schönste Frauenantlitz, ihre vornehme Natur übergoss auch die schmutzigste Ecke der Welt, die barbarischste Roheit der Gasse mit dem Schimmer der Poesie. Ihr Denken und Schaffen kannte keine Grenze, nichts war ihnen zu unbedeutend, nichts zu groß, und jeder Akt der Lebensthätigkeit ward von ihnen in der eigenen Lebensführung, wie in der künstlerischen Darstellung bis zur höchsten Kraftäußerung nach der bezüglichen Richtung hin gesteigert. Mit genialem Geschick wußten sie sich selbst das ihrer Natur widersprechendste anzupassen und machten aus der starren, spitzen, deutschen Gothik die zierliche, appetitliche Marzipangothik der venetianischen Paläste — ein Umding, und doch unsagbar schön. Sie haßten die unkünstlerische Leere und Dede, Kunst und Leben war ihnen Eines. Sie konnten keine Wandfläche sehen, ohne sie mit unsterblichen Fresken zu bedecken, und je größer die Fläche war, desto willkommener. Jede Fassade, jede Brücke, jede Zimmerdecke ward Verkünderin ihres Ruhmes. Du trittst noch heute in Venedig, in Florenz in das erste, beste Haus, von dem kein Meyer, kein Bädeler nur ein Wörtchen meldet und befindest dich plötzlich in dem herrlichsten Säulenhofe, der schönsten Treppe gegenüber. Unter den 104 Kirchen Venedigs keine einzige, die nicht wenigstens ein künstlerisches Denkmal — ein Altarbild, eine Grabstatue oder dergleichen — enthält. Bei uns heißt es: die Sehenswürdigkeiten stehen im Bädeler — und damit fertig; im historischen Stalien giebt es nichts, was nicht künstlerisch sehenswertig wäre. Heute ist einer stolz, wenn er ein leidliches Gemälde zustande bringt: Maler,

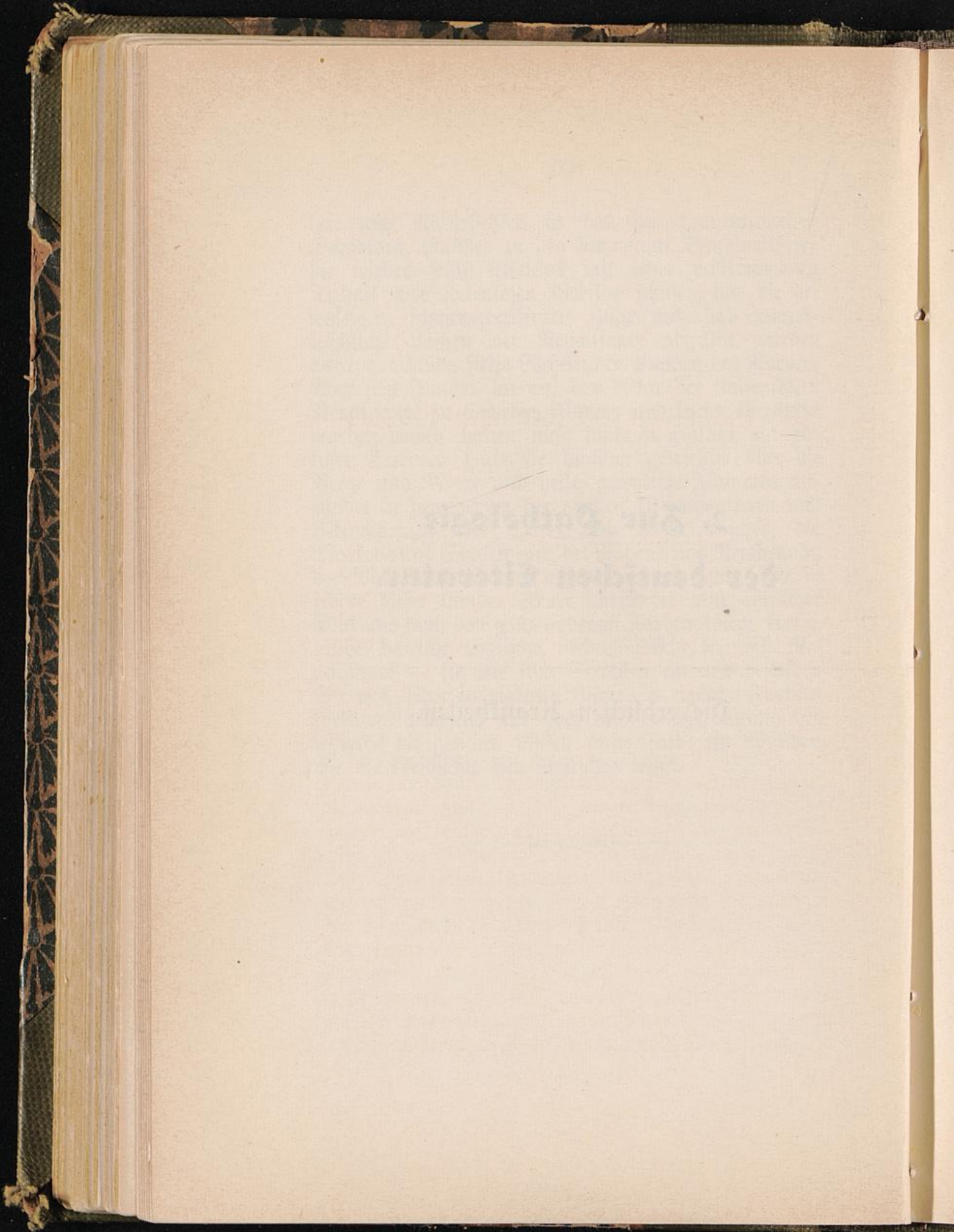
Bildhauer, Baumeister, Ingenieur, Dichter, Goldschmied, war bei jenen Geistesriesen alles eins. Von Michelangelos Feldherrnblick sprechen die Festungswerke von San Minatio, die er angelegt, und die Landleute Oberitaliens preisen noch heute Lionardo als ihren Wohltäter, denn von ihm sind die Entwässerungsanlagen der lombardischen Ebene entworfen. In seinem noch nicht vier Jahrzehnte umfassenden Leben hat Raphael Flächen mit Bildern bedeckt, die der greiseste moderne Maler nie erreichen wird, zu jeder einzelnen die eingehendsten Studien und Kartons entworfen, und dabei war er der vollendetste Weltmann, der mehr gelebt und geliebt hat, als alle Kavaliers unserer Tage. Aber für solche Individualitäten durfte es auch keinerlei soziale Schranken geben — die Gedichte, die sie an ihre Modelle richteten, wurden nicht in öffentlichen Gerichtsverhandlungen verlesen und kein Staatsanwalt beschäftigte sich mit ihrem bürgerlichen Verhalten. Nur in einer solchen Zeit, die so milde Anschauungen vom Recht der starken Individualität hatte, konnten sich solche Individualitäten entwickeln. Und solche Individualitäten waren sie eben alle! Michelangelo von allen die gewaltigste, aber indem er das Prinzip der höchsten Lebensäußerung in der Kunst bis auf die alleräußerste Spitze trieb, indem er allen seinen Gestalten Glieder und Muskeln gab, wie sie kein lebendes Wesen je besessen hat, indem er sie in Stellungen brachte, in denen kein Mensch aushalten könnte, und all seinen politischen Zorn, seine geheimsten, ihm selbst oft nicht völlig klaren Empfindungen in dieselben hineingeheimnigte und so den Weg der unmittelbaren Naturbeobachtung verließ, wie im „jüngsten Gericht“ oder „den Tageszeiten“, legte er auch schon den Grund zum Verfall der Renaissance, leitete er sie, ohne es zu wollen noch zu ahnen, wieder zurück aus dem Bett der individuellen und objektiven Wahr-

heit und Natürlichkeit in das der konventionellen Schablone, hinüber zu den Ammanati, Bandinelli re., die wieder selbst seelenlos mit einer vollkommenen Technik ihre seelenlosen Gebilde schufen, bis die gewaltigen, schmerzzerrissenen Züge und das unauslöschliche Lachen der Renaissance abgelöst wurden durch das blöde, steife Lächeln der Puppen des Rococo. Aber jene Funken, die auf dem Altar der italienischen Renaissance zu Venedig, Florenz und Rom entzündet worden waren, hatten nicht umsonst geglüht, ein gütiger Scirocco hatte sie hinüber getrieben über die Berge und Meere und helle, gewaltige Flammen entzündet in den Herzen der großen Ultramontanen und Ultramarinen, der Dürer und Peter Vischer, der Marlowe und Shakespeare, der Rubens und Rembrandt, der Murillo, Calderon und Cervantes, und hatte in jedem dieser Länder Feuer entzündet von ähnlicher Glut und doch von ganz anderem Farbenglanze, italienische, deutsche, englische, niederländische, spanische Renaissance — sie alle sind Strahlen ein und desselben Sternes, jeder in eigenem Lichte, in eigenem Farbenspektrum glänzend und doch bei der Betrachtung des letzteren die gleichen Linien aufweisend: ein Wunder, wie die Geschichte kein ähnliches kennt.



2. Zur Pathologie der deutschen Literatur.

Die erblichen Krankheiten.



Zur Pathologie der deutschen Literatur.

Die erblichen Krankheiten.

Der moderne Literaturhistoriker steht längst nicht mehr auf dem bornierten Standpunkte der einstmals herrschenden philologischen Anschauung vom Wesen seines Berufs. Wir sehen jetzt in der Literatur jeder Nation mehr als einen großen Haufen guter und schlechter Bücher. Nationalalliteratur bedeutet uns heute — je nach der eigenpersönlichen Auffassung des Betrachtenden — entweder einen einheitlichen, abgeschlossenen Organismus, in dem sich eine Reihe von Haupt- und Nebenströmungen, eine Anzahl besonders schön ausgearbeiteter und hervorragender Einzelteile geltend machen, oder eine große Anzahl, nach bestimmten Gattungen und Richtungen geordneter Einzelorganismen, welche sich zu einem großen, sich beständig fortentwickelnden Gesamtorganismen zusammenschließen. So kann ich auch einen Palast als ein in künstlerische Teile zerfallendes architektonisches Ganzes oder als einen Aufbau zahlreicher harmonisch geordneter und der Bestimmung des Ganzen im Einzelnen angepaßter Steine betrachten, von denen jeder den Andern stützt und hält, und jeder Einzelne um des Ganzen wie um der einzelnen Andern willen gleich notwendig ist.

Betrachten wir also die Nationalliteratur als einen einheitlichen Organismus, bezw. eine harmonische Zusammenfassung von Organismen, so werden wir dieselbe auch allen den Gesetzen unterworfen annehmen müssen, welche wir sonst als in der organischen Welt herrschend kennen, so den Gesetzen von der Erhaltung des Stoffes und der Kraft, der organischen Thätigkeit, also des Stoffwechsels, der unaufhörlichen Bewegung, der Fortentwicklung u. s. w. Natürlich ist Literatur, wie jeder Organismus, auch Krankheiten unterworfen, welche aus den verschiedensten Anlässen entstehen können, und zwar — hier so gut wie anderwärts — infolge mangelhafter Ernährung, Störung der Thätigkeit einzelner Organe, äußerer klimatischer Einflüsse u. dergl. Treten Krankheitserscheinungen nur zeitweilig oder vorübergehend auf, fliegen sie gewissermaßen von außen an, so sind sie für das Gesamtbefinden des Organismus nicht von erheblichem Schaden und ein geschickter Arzt wird sie auf operativem oder innerlichem Wege zu entfernen wissen. Handelt es sich aber um alt eingewurzelte Uebel, so ist die Sache bedenklicher. Die schlimmsten aller Krankheiten sind die erblichen, gegen diese vermag die Kunst in den seltensten Fällen etwas wirklich erfolgreiches, zumeist muß sie sich nach genauer Erkenntnis derselben mit Linderungsmitteln begnügen. Doch auch jene Erkenntnis ist für die Wissenschaft von großem Wert; die Therapie stets auf gleicher Höhe mit der Pathologie zu halten, hat sich ja schon längst in der Heilkunde als unmöglich erwiesen. Je nach unserer Betrachtungsweise werden wir nun auch in der Literaturkunde von erblichen Krankheiten sprechen, welche, wenn auch längere Zeit latent bleibend, häufig als gefährliche Entwicklungsstörungen auftreten. Meiner Ueberzeugung nach hat eben der Kritiker und Literaturforscher eine höhere Aufgabe als nur Bücher zu durch-

stöbern und Charakteristiken der Dichter zu schreiben, nämlich die: der Arzt der Literatur zu sein.

Als erstes Hauptgebreten möchte ich den Mangel an Centralisation bezeichnen. Nie hat es in Deutschland einen geographischen Punkt gegeben, an dem alle Bestrebungen der Poesie sich zusammenfanden, Austausch hielten, in sich selbst Stärkung suchten, mit einander wetteiferten, sich von einander trennten, wo sich eine Tradition entwickeln konnte, als Handhabe und fester Angelpunkt für die literarische Fortentwicklung. Trafen sich in irgend einem Winkel Deutschlands ein paar poetisch beanlagte Männer, so schlossen sie sich vielleicht zusammen, und dichteten in ihrem Krähwinkel hockend, munter drauf los, aufs Höchste bedacht, eine Anzahl Jünger um sich zu versammeln, nie in der Absicht, bestimmenden Einfluß auf gleichzeitige Bestrebungen zu gewinnen und die Poesie der Folgezeit an ihren Namen zu knüpfen. So liegt die führende Stelle bald am Rhein, bald in Schwaben, bald in Schlesien, bald in Leipzig, bald in der Schweiz, bald in Weimar, bald in Göttingen, bald in Wien und dazwischen an hundert anderen Orten. Von Zeit zu Zeit findet sich wohl einmal ähnliches Streben an derselben Stelle wieder, so spielt die Wartburg zu den verschiedensten Zeiten eine Rolle in der deutschen Dichtung, doch auch stets nur episodisch, ohne dauernde Führung. Jede Begabung scheint wie eine Pflanze an die Scholle gebunden, auf der sie zufällig gewachsen, und so kommen gewaltige Talente, wie Nicolaus Manuel, Hans Sachs, Jakob Böhme, Jean Paul, nie über ihren engen Kreis herauswachsend, auch nie zur vollen Entwicklung ihrer Begabung weder hinsichtlich des Ideenkreises, noch der formalen Gestaltung und leisten kaum das Zehntel dessen, was sie bei einem straffen zentralisierten und literarischen Leben hätten leisten können. Oder wären Molière

1.

in Dijon, Muffet in Brest, Shakespeare in Liverpool schließlich Molière, Muffet, Shakespeare geworden? Wie konnte sich in Deutschland ein einheitlicher Geschmack entwickeln, der großherzoglich badische Landesgeschmack mußte schließlich ein ganz anderer werden als der republikanisch lübeckische, die Lorbeeren, die sich der Bayer in München gewonnen, galten und gelten noch heute nichts in Hamburg und müssen erst dort von neuem erkämpft werden; der deutsche Dichter wußte zuletzt garnicht mehr, in welcher Geschmacksrichtung er schaffen sollte, denn sein Erzbild, seinen Gott, den man ihm in Süddeutschland angebetet hatte, Uhländ, verhöhten man ihm in Weimar. Und der gebildete Franzose, der sich einstmals über die Meisterwerke der deutschen Poesie hatte unterrichten wollen, und dem man in der Schweiz Klopstock als großen Dichter genannt, schüttelte erstaunt den Kopf und wußte nicht woran er war, wenn er diesen in Leipzig aufs unbarmherzigste getadelt hörte. Einer der genialsten Dichter der Neuzeit schrieb in einem Dialekt, den sieben Achtel seiner Mitbürger nicht verstanden, und der Russe, der die besten deutschen Dichter der Neuzeit kennen zu lernen wünschte, mußte nicht nur Deutsch, er mußte auch Plattdeutsch lernen. Das war ihm natürlich zu viel Mühe und so ging er hin und erzählte seinen Landsleuten, daß die deutsche Poesie nicht wert sei, näher studiert zu werden. So entstand der Zug ins Kleinliche, die Zerrissenheit des Geschmacks, die mangelhafte Darstellung, die Stillosigkeit, kurz Alles, was uns in der deutschen Literatur so abstoßend berührt. Ist es denn nicht entsetzlich zu denken, daß wir seit beinahe anderthalb Jahrtausend fest in unsern Wohnsitzen ansässig, seit tausend Jahren im Besitz einer hohen Kultur, aus Mangel an Centralisation erst seit 350 Jahren eine einheitliche Schriftsprache besitzen? Wo sollte da eine

starke einheitliche Literatur herkommen? Und wird nicht heute noch Wildenbruch in Berlin gefeiert, in Wien fast verhöhnt, Anzengruber in Oesterreich als Klassiker betrachtet, in Norddeutschland kaum verstanden? So entstand der Mangel an Achtung, den das Ausland der größten und schönsten Literatur der Welt entgegenbrachte und entgegenbringt. Alles dies, weil wir seit dem siebenten Jahrhundert, dem für uns nachweisbaren Anfang der deutschen Poesie, keinen Centralpunkt der literarischen Bestrebungen besitzen. So nur ist's auch möglich, daß wir keine Bibliothek haben, welche sich neben der Londoner oder Pariser zeigen kann, während die in allen deutschen Bibliotheken zerstreuten Kostbarkeiten vereinigt eine literarische Sammlung ergäben, die jene bei weitem überträfe. Hätte die Palatina einstmals in Berlin gestanden und nicht in Heidelberg, wir besäßen sie wohl heute noch. Und ähnlich wie oben verhält es sich auch mit der bildenden Kunst, mit den Museen und Galerien, und mit dem Theater. Noch heute leidet unsere Literatur schwer unter diesen Mängeln. Was hätte Gustav Freytags poetisches Talent schaffen können, wenn der Dichter den größten Teil seines Lebens nicht in dem trostlosen Leipzig oder seiner weltverlassenen Sieblebener Villa, sondern im rauschenden gewaltigen Berlin oder Wien zugebracht hätte! Wir hätten davon statt der doch im Großen und Ganzen philisterhaften „Verlorenen Handschrift“ vielleicht von ihm den deutschen Meisterroman, ein großstädtisches „Soll und Haben“, erhalten. Und ähnlich ergeht es mit Wilhelm Raabe, Hamerling und den anderen großen Talenten unserer Literatur. Sein einziges Werk von bleibender Bedeutung, die „Kinder der Welt“, verdankt Paul Heyse seinen Erinnerungen an einen großen Centralpunkt des öffentlichen Lebens. Und durch unsere Klassiker würde ein noch weit

tieferer nationaler Zug gehen, hätten sie an einem ebenderartigen Centralpunkt und nicht in dem weltverlassenen Weimar gewohnt. Heutzutage kann vol-
lends der Poesie das Heil nicht mehr aus der Provinz kommen, die derselben stets den Stempel philiströser Kleinstädtereie aufdrückt.

2.

Die zweite der erblichen Krankheiten steht in engen Beziehungen zu der erstgenannten: sie ist der gerade Gegensatz derselben — die Ausländerei, die willige Hingabe an das Fremde, im Aufnehmen und In sich selbst verarbeiten, sowohl rücksichtlich der Form wie des geistigen Gehalts. Dieser Vorwurf ist ja oft genug als schlimme Charaktereigenschaft der Deutschen hervorgehoben worden. Sie hängt eng zusammen mit dem Bornehmheits-, dem falschen Bildungsdünkel des Deutschen, der sich für recht gebildet hält und bei seinen Genossen das meiste Ansehen genießt — nicht, wenn er seine Sprache so vollständig und zierlich als möglich beherrscht, sondern wenn er ein paar fremde zur Not zu radebrechen weiß. Der Hauptgrund dafür mag freilich in geophysischen und wirtschaftlichen Verhältnissen liegen: seinen Bodenverhältnissen und seinem Klima zufolge ist Deutschland ärmer als die meisten romanischen Länder und daher zum Teil wirtschaftlich auf das Ausland angewiesen. Auch die Uebervölkerung kommt dazu: wie wir ja auch heut noch nicht alle verfügbaren Arbeitskräfte im Inland verwenden können. Und diese Abhängigkeit vom Auslande machte den Deutschen dem letzteren gefügig, über Gebühr willfährig und veranlaßte ihn, das reichere Land auch für das bessere zu halten, es selbstlos zu bewundern und ihn nachzustreben. Jedenfalls machen die überwuchernden Einflüsse des Auslandes sich früher in der deutschen Literatur sehr unangenehm bemerkbar. Ganz reine Nationalliteraturen giebt es heutzutage so wenig in Kulturländern

wie ganz reine Rassen, und gewiß kann ein vernünftiger und maßvoller literarischer Formen- und Idenaustausch nur für alle Parteien von Nutzen sein. Allein in der deutschen Literatur machen sich die Einflüsse Frankreichs, Italiens, Spaniens, Englands, der Antike in einer die ursprünglichen nationalen Reime beinahe vernichtenden Weise bemerkbar. Nur in der Lyrik hat sich das echt germanische Element trotz aller fremden Ueberwallungen noch stark und kräftig erhalten, noch im neunzehnten Jahrhundert bricht es in Goethe, Heine und Uhland in seiner ganzen Eigenart mächtig durch, der latenten Poesie, das heißt dem möglichst knappen Empfindungsausdruck, der Vermeidung jeglicher Rhetorik — im Gegensatz zum keltisch-romanischen — und der Einkleidung des psychischen Vorgangs in ein leibliches oder Naturbild. Das nationale Epos dagegen ist unter den Einflüssen des Auslandes — Italiens und Englands — vollständig zu Grunde gegangen. Welch unerseßlicher Verlust für die Poesie, wenn wir bedenken, wie hoch in künstlerischer Hinsicht das ganz auf nationalem Boden erwachsene Epos der Hohenstaufenzeit, das thörichter Weise sogenannte „Volksepos“, z. B. die Nibelungen, neben dem gleichzeitig unter französischem Einfluß entstandenen „Hofepos“, z. B. den in vielen Theilen dunklen, breiten und schwerfälligen Parzeval Wolframs, oder den zierlich gedrechselten Dichtungen Hartmanns (dieses Paul Heyse des Mittelalters) steht! Und doch haben sich die höfischen Epen und die Namen ihrer Dichter weit besser erhalten, als die nationalen Epen, deren Dichter nicht nur, nein die zum Theil selbst Jahrhunderte lang vergessen wurden. Die ersten Dichtungen, mit denen für uns sozusagen die deutsche Literatur beginnt, behandeln fremde Stoffe: das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht und das Rolandslied des Pfaffen Konrad, während von den alten herrlichen nationalen Balladen

kaum klägliche Reste geblieben sind. Man bedenke ferner den unermesslichen Schaden, den der Humanismus der nationalen Poesie und dem heimischen Recht zugefügt hat, man bedenke die lateinische Poesie, die jämmerliche, gleichfalls durch und durch romanische Schäferpoesie, die Amadis- und die Abenteuerromane, die Haupt- und Staatsaktionen, den vernichtenden Einfluß der „regelmäßigen“ französischen Tragödie! Des genialen Hans Sachs echt deutsche Dichtungen wurden belächelt, indeß das langweilige lateinische Schuldrama aufblühte. Die Antwort auf die Frage, was denn eigentlich deutsch sei in der deutschen Literatur, kann nur eine klägliche sein: Alle großen Epochen der Geschmacksverwirrung, welche unserer Literatur so unendlichen Schaden gethan haben, verdanken wir unserer Ausländerei. Und ist es etwa anders im neunzehnten Jahrhundert?

Von dem orientalischen Bersgeffingel Rückerts und Bodens tedts lassen wir uns über die vollständige Empfindungs- und Gehaltlosigkeit dieser würdigen Dichter soweit täuschen, sie unseren kräftigen nationalen Dyrifern überzustellen, wir huldigen dem Unsinn der exotischen Poesie Freiligraths, nur weil er uns in die Tropen führt, und stellen seinen miserablen Löwenritt über oder neben seine gewaltigen Dichtungen aus dem modernen sozialen Leben, z. B. sein unvergleichliches „Von unten auf“. Wir bewundern in unserm Bildungsdüsel Ebers und Eckstein — weil sie uns in historischen Romanen nach Aegypten oder Rom führen und lesen die einzigen historischen Romane, die wirklich Poesie enthalten, die Werke Willibald Alexis nicht mehr, weil sie ja nur in der heimischen Mark Brandenburg spielen. Unsere Klassiker ließen die herrlichsten Epochen unserer Geschichte, in denen Stoff genug für hundert Dramen und Epen ruht, z. B. die Bauernkriege, fast ohne Beachtung, und

begeisterten sich für französische, schottische gekrönte Dirnen und überspannte Hofspoeten der italienischen Renaissance.

Anstatt mit der Vollkraft seines Talentes für die Leiden des eignen, armen, geknechteten Volkes einzutreten, dichtete sich ein Teil unserer Poeten der zwanziger und dreißiger Jahre in eine übel angebrachte Begeisterung für griechisches Räubergesindel und polakische Abenteuerer hinein — und dasselbe gute deutsche Philisterpublikum jubelte ihnen zu, das die herrlichsten Gesänge nationaler Begeisterung Kleists „Hermannsschlacht“ und „Prinzen von Homburg“, kaum beachtet hatte. Fürwahr, wenn jemand eine Geschichte des poetischen Geschmacks in Deutschland schreibe — er würde damit eines der häßlichsten Blätter in dem großen Narrenbuche, „Völkerpsychologie“ genannt, aufrollen. Wie würden wohl die Franzosen einen einheimischen Dichter aufnehmen, der ihnen zumutete, sich für die Heldenthaten der Kreuzritter in Ostpreußen zu interessieren? Wir können heute ungefähr beurteilen, was es mit der schönen, zweifellos redlich gemeinten, Phrase Goethes von der durch deutsche Vermittelung geschaffenen Weltliteratur auf sich hat. Wir sind damit so weit gekommen, daß wir Alles, auch den kläglichsten Schund des Auslandes, auf der Stelle übersetzen, daß in unsern Zeitungen fast nur von ausländischer Literatur die Rede ist, und die einheimische Produktion ideell wie materiell den bittersten Schaden erleidet, während sich das Ausland um unsere exotisch angefränkelte Produktion keinen Deut kümmert. Höchstens übersetzt es die „Familie Buchholz“, die, enthält sie auch keinen Schimmer von Poesie, doch wenigstens deutsch ist. Nein, die Internationalität der Kunst ist ein leeres Schlagwort des deutschen Philistertums. Je nationaler eine Kunst, desto eher kann sie auf Beachtung des Auslands

rechnen. Und das ist ganz natürlich. Den Franzosen können wir ihre Landsleute nicht besser schildern, als sie selbst, denn sie selbst kennen sie, kennen ihre Geschichte am besten, und das dichterische Talent ist in Frankreich so stark vertreten als bei uns, wir können ihnen eben Neues und Unbekanntes nur über uns selbst sagen. Italien und den Italiener können uns wahrhaftig Salvatore Farina und Matilde Serraio besser schildern als Henje und Boß, den Russen Dostojewski und Turgenjeff besser als Julius Große, den Deutschen aber Niemand besser als wir selbst. Bleibt im Lande und dichtet redlich. Aber zu träg, unlässig Studien nach dem Leben zu machen, versehen die Herren die Ausgeburten ihrer Fantasie ins Ausland, weil sie wissen, daß sie da nur Wenige kontrollieren können, wenn ihre Darstellungen auch noch so verständlich sind. Der nationalste Maler der Gegenwart, Adolf Menzel, ist auch in Frankreich am höchsten geschätzt, während sich um Böcklin kein Mensch in Paris bekümmert. Nennt es meinethalb Beschränktheit, wenn der Franzose, Spanier, Russe, Norweger nur einheimische Stoffe und Verhältnisse behandelt, diese Beschränktheit hat Molière, Cervantes, Dostojewski, Björnson unsterblich machen helfen. Man komme mir nicht mit Shakespeare!

Sein mit keinem zweiten zu vergleichender Genius wächst freilich über die Schranke jeder Nationalität hinaus, wiewohl ein großer Teil seiner Werke stofflich und gedanklich echt britisch ist. Aber wer wollte wagen, mit ihm um die Palme zu ringen? Man komme mir ferner nicht mit den französischen Tragikern. Als ob Athalie, der Cid &c. nicht in jedem Gedanken, jeder Figur französisch wären, und zwar aus dem siècle de Louis XIV. heraus! Auf das äußere Kleid, die Maske kommt es nicht an. Das hat ja — in Gemeinschaft mit einem der folgenden Punkte, den

Vorzügen der Form — der französischen Literatur den Welteinfluß verschafft, daß sie streng national ist sich, soweit es die Kunst eben überhaupt kann (es, giebt natürlich da eine Grenze), von fremden Einflüssen fern hält und nur aus dem eigenen Volksleben und -denken schöpft. Wir Deutsche sind zu gebildet um eine weltbeherrschende Literatur besitzen zu können — das Wissen unserer Schriftsteller steht ja im Durchschnitt weit höher als das der französischen. Aber kein Zweifel, daß das übergroße Wissen die Ursprünglichkeit unterdrückt. Bildung macht fein, aber Ueberbildung ist der strengste Sklavenhalter, sie läßt keine frische gesunde Regung aufkommen. Ein Gramm natürlichen Talents ist aber mehr wert als 10 Kilo universeller Bildung. Deutschlands Unglück ist die — falsche — Ueberbildung, d. h. die Scheinbildung seiner produktiven Bevölkerungskreise. Jene Ausländerei ist es auch, die unsere schöne, kräftige, bergstromartige germanische Sprache in einen wüsten Sumpf verwandelt hat, in dem der Schlamm der Fremdwörter das klare Wasser verunreinigt. Seit der Mitte des elften Jahrhunderts kann man diesen hauptsächlich durch die französische Sprache hervorgerufenen allmählichen Verschlammungsprozeß in allen Phasen verfolgen, und dem vermittelt der lateinischen Sprache die deutsche verunstaltenden Einfluß der Kirche, von Karl dem Großen ab, gesellte sich seit dem fünfzehnten Jahrhundert als noch weit wirksamere Bundesgenosse der Humanismus hinzu. Niemals hätten diese aber so großen Einfluß bekommen, wenn die Anlage, die Empfänglichkeit dafür nicht im deutschen Wesen selbst von Uraufgang an gelegen hätten. Und da dem Deutschen, wie wir weiter unten sehen werden, auch der Formensinn, und damit auch der Geschmack, nur in geringer Menge verliehen ist, so mußten alle Bestrebungen der Sprachreiner früher Zeit, z. B. des

ehrenwerten Philipp von Hesen, ins Uebertriebene, Lächerliche und damit Erfolglose fallen. Andere versuchten den Teufel durch Beelzebub auszutreiben, so der brave Lauremberg, der aus Haß gegen das Französeln ins Platte geriet.

3. Die folgende Krankheit ist eigentlich mehr eine solche der Schriftsteller und Dichter, aber sie wirkt auch dadurch verderblich auf die Literatur ein. Ich behandle sie an dieser Stelle, weil sie mit den beiden vorigen zu einer Gruppe gehört. Es ist die Kriecherei der Schriftsteller vor den Höheren. Die früheren Zeiten kannten noch keinen Schutz des geistigen Eigentums, es sah mit der Bezahlung der literarischen Leistungen sehr windig aus. Die Spielleute der alten Zeit, die an den Höfen und unter der Dorfsinde sangen, wandten sich daher mit gerader Aufforderung um Lohn für ihre poetischen Leistungen an die, welche sie erheiterten und flochten oft diese Bitte in den Vortrag selbst mit ein. Diese Art des Betteln ist in mannigfach veränderter Form bis auf den heutigen Tag eine Krankheit der deutschen Literatur geblieben. Man denke an die Betteleien der Vaganten, an die schamlosen Schmierereien der Opizianer, ja überhaupt der ganzen deutschen dichtenden Gelehrten. Selbst ein so hochehrenwerter Mann wie Simson Dach verschmähte nicht poetische Bettelbriefe an gekrönte Häupter. Nun ist ja richtig, wir Deutschen sind nie eine literarische Nation gewesen, der Poet war uns selten mehr als ein Spaßmacher, ein Unterhalter, künstlerisches Mitempfinden blieb der Masse bei uns stets versagt. Auf Unterstützung und klingende Anerkennung hatte der Dichter in Deutschland nie zu rechnen. — Aber darum hätte der deutsche Dichter nicht gleich zum Angstmeier, Kriecher, Speichellecker und Schnorrer bei den Großen werden müssen, wie er es war. Nie

besaß er den Mut zu fordern, was ihm gebührte. Wo haben wir in der deutschen Literatur ein Seitenstück zu dem berühmten Briefe Molières an Ludwig XIV. nach dem Verbot des Tartuffe? Wie schwach erscheint dagegen selbst die Erklärung Freiligraths, welche seinen Verzicht auf die preussische Pension begleitete! Und ist es heutzutage besser? Sehen wir nicht „namhafte“ Schriftsteller sich Orden und Titel beharrlich bei winzigen Duodezfürsten erwidmen, die ein echter Dichter kaum der Beachtung als seinesgleichen würdigen sollte?

In jüngster Zeit ist eine neue Art der Kriecherei der Schriftsteller hinzugekommen; die vor den Verlegern, Redaktionen und Redakteuren. Der deutsche Schriftsteller läßt sich (mit wenigen Ausnahmen) von diesen dünselhaften, zum Theil an offenkundigem Größenwahn leidenden Leuten (natürlich setze ich auch hier Ausnahmen) nicht selten wie ein Schuhpußer behandeln, und macht keine Miene, sich gegen die gröblichsten Verletzungen des Anstandes aufzulehnen, nur weil er glaubt, vielleicht doch noch einmal an diesen Leuten ein paar Mark verdienen zu können. Ich weiß nicht, ob man es noch als der Poesie würdig bezeichnen kann, wenn Männer wie Spielhagen, der doch zu unseren Ersten zählt, sich um des Honorars willen, ganze Kapitel seiner Romane, also integrierende Teile von Kunstwerken, von den Redaktionen der Blätter ohne weiteres streichen lassen, in welchen dieselben zum Abdruck kommen, wie sich aus der nachherigen Buchausgabe ergibt. Auch der Neid, die Mißgunst, die Abneigung gegen den persönlichen Verkehr, die Cliquesbildung, der Mangel an Kollegialität, der Haß gegen aufkeimende Talente sind erbliche Eigenschaften des größten Theils der deutschen Schriftstellerwelt. Wie hat nicht Goethe darüber geklagt! Cher

möchte noch eine Frau eingestehen, daß eine andere schöner ist denn sie, als daß ein deutscher Schriftsteller vom Durchschnittsschlage einen anderen als ihm ebenbürtig erklärte oder einem aufblühenden Talente aus anderen als rein selbstfüchtigen Gründen seine Unterstützung liehe, ja nur freundlich entgegen käme. Gar nicht zu reden von der unwürdigsten Art der Kriecherei, der gegen das Publikum, der Hingabe an den Tagesgeschmack, dem Haschen nach dem Sensationellen, nur auf Kosten der Kunst ein paar Thaler mehr in der Tasche zu sammeln, wodurch sich der Schriftsteller zur geistigen Hure für das Publikum macht. Es ist immer dieselbe Krankheit, ob der Vagant, der Fresser und Luderer Ulrich von Lichtenstein seine blödsinnigen verlogenen nie erlebten Minnegeschichten erzählt (wie ja das spätere Minnesängertum das verlogenste Gesindel der Welt war), ob Lohenstein im Schwulst redet, Ziegler seine blutige und buntscheckige „asiatische Banise“ erzählt, Cl Lauren sein widerliches Süßholz verkauft, Gregor Samarow seine „historischen“ Romane schreibt, oder Oskar Blumenthal seine „aktuellen“ Sensationschauspiele auf die Bühne bringt: es ist immer die gleiche Spekulation auf die Geschmacklosigkeit der Masse.

4. Diese drei beschriebenen Krankheiten gehören zu einer Gruppe, da sie aus einer Quelle entspringen: dem Mangel an nationalem und individuellem Selbstbewußtsein. Eine Sonderstellung nimmt dagegen die folgende ein. Es ist der fehlende Sinn für die Schönheit der Form, für die Grazie der Anordnung. Der Deutsche tritt seinem Nachbar die Hühneraugen ab, sagt dann: „Entschuldigen Sie, es war nicht böse gemeint“, und glaubt Wunder wie höflich und liebenswürdig gewesen zu sein. „Klobige Stiefeln und ein gutes Herz“ ist seine Devise. Ohne Zweifel besitzt

er von allen Völkern das tiefste und innigste Gemüthsleben, aber er meint, er besäße einen Brustkasten von Glas, so daß jeder in seine Brust hineinblicken könne, und glaubt sich darum der Mühe überhoben, auch äußerlich zu zeigen, welch ein Herz er besitze. Die Absicht ist ihm Alles, die Form Nichts. Und so ist er, da die Welt zumeist nach dem Schein urteilt, bei allen Völkern als grob verschrien. Aus solchen Menschen können sich treffliche Philosophen bilden, aber die Schneider und Haarfräuser werden in diesem Lande so wenig gedeihen als die Künstler. Denn in der Kunst ist es eben nicht, wie der Deutsche so oft meint, mit der Idee, der Tendenz, dem poetischen Gehalt allein gethan, es will auch die Glätte und Schönheit der Form, das gefällige Arrangement dazu kommen. So lange die Art des Deutschen, das Herz in der Westentasche zu behalten und den Witz unterm Cylinderhut, sich in der Lyrik als Knappheit und Verstecken hinter anscheinend mit der Empfindung nicht zusammenhängenden körperlichen oder Naturvorgängen zeigt, so lange ist's gut und schön, wird sie aber zur Formlosigkeit, zur Vernachlässigung der Technik, des Ausbaues und Ausputzes, so sieht es schlimm aus. Schon die deutsche Metrik leidet bedenklich, da ihre Freiheit nicht selten in Zügellosigkeit umschlägt. Selbst der Nibelungenstrophe wünschte ich ein klein wenig straffere Silbenzählung. Und — ehrlich gestanden — das deutsche Vermaß reicht keineswegs an die Formenschönheit des antiken heran. Hat ein anderes Volk so viele Gedichte in „freien Rhythmen“ und Knüttelversen wie das deutsche? Nur den allergrößten Dichtern, Walther, Goethe, Heine, ist die Freiheit unserer Metrik wirklich Gewinn gewesen. Der gewaltige poetische Genius Hans Sachsens wird durch die klägliche Form, die mangelhafte äußere wie innere Technik für uns ungenießbar. Bis auf Lessing war unser Drama steif

oder plump, und das Lustspiel ist es heute noch. Die erbärmlichste Pariser Posse mit der abgedroschensten Handlung gefällt durch ihre flotte Lebendigkeit, ihre kleinen pikanten Zuthaten: wie viele gedankentiefe deutsche Trauerspiele, selbst Goethes „Natürliche Tochter“ sind von erhabener Langeweile!

Wer vermag bei aller Achtung für den überquellenden Ideengehalt aus den formlosen Werken Grabbes, Jean Pauls, Wilh. Raabes mit ihrer eigentümlichen schwerfälligen Darstellung vollen künstlerischen Genuß zu ziehen? Der schlechteste französische Roman ist noch lesbar, ein mittelmäßiger Deutscher nicht mehr. Versucht man einmal auf strengere Form zu halten, wie zur Zeit der Schäferorden und der Opitz'schen Schule, so ward bald starre Langeweile oder äußerliche Spielerei daraus, wie man an Clay, später an Rückert, Platen sieht. Meinte man nicht einst Wunder was zu thun, als man seine Gedichte in Form von Reichsapfeln und dergleichen drucken ließ?

Der Franzose weiß mit seinem angeborenen romanischen Formgefühl, daß ein ungeschliffener Diamant für die Welt nicht mehr ist als ein Kiesel. Es geht den beiden Nationen in der Poesie wie in der Küche: man giebt in Deutschland große, vortreffliche Braten, herrliches Fleisch, aber sie sind leider oft trocken oder halbroh oder zäh oder verbrannt. Der Franzose mischt ein Ragout aus den Dinerresten des vorigen Tages, aber er weiß es mit einer Sauce zu würzen, daß jedermann die Finger darnach leckt. Die Franzosen besitzen aber auch in der literarischen Saucenbereitung das meiste Geschick.

Und nun zur letzten Gruppe. Zu ihr gehören die durch den überwiegenden Einfluß des Philister-

tums hervorgerufenen Krankheiten oder besser gesagt Schwächezustände. Wir Deutsche sind nicht mehr eine Philisternation als die Franzosen, die große Masse ist allenthalben philisterhaft. Der Unterschied liegt nur darin: der Franzose ist sich seiner Herdennatur bewußt, das romanische Subordinationsgefühl steckt ihm im Blute, er folgt der Autorität.

Der Franzose besitzt mehr Achtung vor dem Genie als der Deutsche.

Der Deutsche ist nicht nur Philister, er hält auch sein germanisches Prinzip der freiwilligen Heerfolge noch heute aufrecht, er behält sich jeden Moment das Recht der freien Ueberzeugung vor, das heißt für den Philisterstand das Recht, alles besser zu wissen, über alles zu schimpfen. Der selben nationalen Eigenart, die der Welt einen Luther, Lessing und Kant geschenkt hat, verdanken wir auch unsere Reichsnörgler und politischen Kannegießer wie unsere Bierbankästhetiker. Darum fehlt unserer literarischen und ästhetischen Entwicklung der einheitliche und regelmäßige Gang, daher fällt es dem Talent so schwer in Deutschland durchzudringen, weil es jeder Philister nach seiner eigenen bornierten, ausgenommenen oder unbewußten Aesthetik mißt. Und indem das Philistertum sich nicht den ästhetischen Anschauungen der Besten anbequemt, sondern sich in der Literatur als brutale Masse zur Geltung bringt, tötet es alle Keime freier, gesunder Poesie durch die Schnürbrust der Tabulatur spießbürgerlicher Meistersänger, zwingt es einem Schiller als bevorzugten Nebenbuhler einen Kokebue auf, läßt es Albert Lindner verhungern und läuft Julius Stinde nach u. s. w. — kurz, unterdrückt es das Kraftvolle und hebt das Platte auf den Schild. Es vermag sich nicht zur Höhe freier, vorurteilsloser, objektiver Naturanschauung zu erheben, vermag nicht zu begreifen,

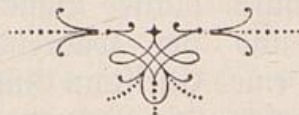
daß alles, was ist, notwendig, und alles, was notwendig gut, das heißt gut inbezug auf das Ganze der Welt ist, es schätzt alles nur nach der eigenpersönlichsten Erfahrung, betrachtet alles nur durch das Prisma des eigenen Empfindens und findet, weil es selbst beschränkt, schlecht, albern ist, auch die Welt so und verlangt von der Kunst empor gehoben zu werden über den angeblichen „Jammer des Erden-daseins“. Als ob dieser Jammer wirklich in der Welt wäre und nicht nur in ihrer eigenen Seele, in ihrem eigenen geistigen Auge, als ob die Kunst ihnen eine neue Seele einsetzen könnte! So ist das Philistertum der Erzeuger des falschen Idealismus, jener wie Pan Twardowski in der Luft schwebenden Kunst, die nicht in den Himmel, nicht zur Erde kann. Nur der reife, auf der Höhe der Erkenntnis seiner Zeit stehende Mensch kann Realist sein, weil ihm diese Welt immer genug neue, seine ganze Seele fesselnde Seiten und Erscheinungen zeigt; der Philister, dem die geschulte Beobachtungsgabe fehlt, der zufolge seiner eigenen Langweiligkeit sich selbst in der Welt langweilt und einer höheren, ideelleren bedarf, ist immer Idealist. Und weil in keinem Lande das Philistertum eine solche Macht ist wie bei uns, so besitzt auch kein Volk eine solche durch und durch von falschem Idealismus angefränkelte Literatur, während den Realisten der Versuch, eine bessere Welt aufzubauen, als die wirkliche als läppisches Kinderspiel erscheint, etwa wie das Bestreben des guten Wagner, künstliche Menschen zu fabrizieren, welche die wirklichen an Geist und Talent übertreffen sollen. Das mittelhochdeutsche „Volks“-epos ist realistisch, gesund; das „Kunst“-epos weist schon stark idealistische Anklänge auf, die philisterhafte Art, in der z. B. Hartmann den Realismus eines Chrestien de Troyes in eine „höhere Sphäre“ erhebt, ist für diese Periode hoch charakteristisch. Idealistisch

(das heißt fälschlich idealistisch) sind die Gelehrten-
dramen des Humanismus, realistisch das ursprüngliche
Volksdrama, und wieder wird das Kraftvolle von
dem schwächlichen nach und nach verdrängt. Die
„idealisierenden“ Amadisromane ertöten die vielver-
sprechenden Anfänge des realistischen deutschen Romans,
Jörg Wivram u. a., neben der Schäferpoesie, der
Schwulstperiode, dem biblischen Epos können niemals
die Reime einer natürlichen, kräftigeren Poesie auf-
kommen, und so schwankt die deutsche Literatur Jahr-
hunderte lang zwischen platter Banalität und hohlem
Idealismus hin und her während das wahrhaft
Gesunde, die Lyrik eines Christian Günther, der Roman
eines Grimmeshausen, die Naturpoesie eines Haller
verhältnismäßig nur vorübergehende Wirkung übt.
Der bildungssüchtige deutsche Philister kann es eben
nicht fassen, daß der heimatlose, arme, vagierende, im
Stehen dichtende Gumpelmann, der „freie Schrift-
steller“, der das Leben studiert, mehr Poesie besitzen,
Bedeutenderes zu schaffen vermögen sollte, als der
von obrigkeitsswegen in Amt und Würden eingesetzte
studierte Magister, der im Schweiß seines Angesichts
erbärmliche Verse drehselt, oder der Professor, der
historische Romane zusammenschmiert.

Man sieht, was ich hier als erbliche Krankheiten
der deutschen Literatur angeführt habe: den Mangel
an Zentralisation, die Ausländerei, die Vernachlässigung
der Form, den Einfluß des Philistertums u. s. w.
— das alles sind eigentlich krankhafte Zustände des
deutschen Volkscharakters, unter denen unser politisches,
soziales und Kulturleben nicht minder bitter gelitten.
Es sind Krankheiten, die wir fast in allen Entwicklungs-
perioden wiederfinden, erbliche Krankheiten, die unser
Volk vielleicht bereits aus Indien oder Iran mitge-
bracht. Wirkliche Hülfe giebt es gegen erbliche Krank-

1-5

heiten kaum, und so wird unsere Poesie wohl ewig unter ihnen zu leiden haben. In welcher Weise aber vielleicht bedeutende Vinderung geschafft werden könnte — das zu zeigen würde eine eigne eingehende Studie erfordern. Ich habe mich für diesmal mit der Diagnose begnügt.



5. Ziele und Aufgaben der modernen Dichtung.

1. Ziele und Aufgaben der
neueren Pädagogik

Ziele und Aufgaben der modernen Dichtung.

Der dankbarste Stoffkreis der Kunst, und zumal der Poesie, ist der Mensch; denn menschliches Schicksal, Menschen-Lust und Leid berührt uns am tiefsten, ergreift uns am gewaltigsten; das Denken, Handeln, Streben der Menschen von heut oder einst interessiert uns alle, persönliche Teilnahme beeinflusst hier das rein ästhetische Interesse, gern sehen wir in dem Leben der Tiere oder Pflanzen nur den Widerschein unseres eigenen Treibens, wie es Fabel und Märchen zeigen.

So spiegelt bei dem innigen Zusammenhange, der bei allen großen Dichtern zwischen Poesie und Leben herrscht, die Dichtung jeder Zeit- und Kulturepoche die Anschauung der letzteren vom Wesen des Menschen und der Stellung desselben im Weltganzen wieder. Die antike Poesie zeigt uns in Uebereinstimmung mit dem Glauben des Altertums den Menschen als ein den geheimnisvollen Mächten des Schicksals gleich den Göttern bedingungslos unterworfenen Wesen. Das Schicksal spielt mit ihm und lenkt auf wunderbare Weise alle menschlichen Pläne zu dem vorher bestimmten Ziele, mag der Wille des Menschen sich auch scheinbar noch soweit von demselben entfernen. Doch nicht nur nach außen hin ist der Mensch gebunden, nicht nur durch eine unsichtbare, über der Welt stehende Macht, sondern jeden seiner Schritte hemmt die Rück-

sicht auf das Ganze, dem er hier auf Erden angehört. Er ist ein Glied des Staates, den Geboten desselben unterworfen, und diese Zusammengehörigkeit, diese Beschränkung des Willen des Einzelnen ist ein Gesetz der Natur und der Götter; jede Auflehnung dagegen zieht die fürchterlichsten Folgen, die persönliche Vernichtung des Einzelwesens nach sich. In Sophokles Dramen verkörpert sich die antike Anschauung vom Wesen des Menschen am klarsten, und von ihnen ist es wieder die Oedipus-Trilogie, in welcher sie am reinsten zur Schau tritt; und wenn es gerade dort heißt: „Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch,“ so ist dieser Ausspruch vielleicht ironisch, zum mindesten nur sehr bedingt zu verstehen.

Nicht aus eigenem Willen, nicht als Sklave seiner eigenen Leidenschaft wird Oedipus zum Mörder seines Vaters, zum Gemahl seiner Mutter, nicht er zieht Verbrechen und Strafen auf sein Haupt, sondern die Macht des Schicksals treibt ihn, den Willenlosen, vorwärts. Indem Antigone die Pflichten der Menschlichkeit und der Geschwisterliebe erfüllt, verletzt sie das eiserne Band, welches den Einzelnen an die Gemeinschaft des Staates fettet. Schicksal und Staat sind im Altertum die Mächte, welche den menschlichen Willen beherrschen und seine soziale Stellung fast bis zur Knechtschaft einengen.

Im stärksten Gegensatz dazu steht der Geist der christlichen Poesie. Für das Christentum ist das Erdenleben nicht um seiner selbst willen da, sondern nur eine Vorbereitung auf das Jenseits. Der Mensch ist von vornherein durch den Fall Adams ein Sünder. Was er thun mag, all sein Werk ist Jammer und Fluch, er ist den finstern Mächten verfallen, nur der unerschütterliche Glaube an die Dogmen, nur die unausgesetzte Buße und Selbstkasteiung können ihn

würdig machen, in das eigentliche wahre Leben nach dem irdischen Tode einzugehen. Diese Weltanschauung tritt am klarsten zutage in Dantes „Göttliche Komödie“, dem gewaltigsten Denkmal mittelalterlicher Poesie. Hier ist das Leben ein düsterer Urwald, in dem der Mensch ein gefährvolles Leben führt. Nur der Glaube und von ihm herbeigezogen die göttliche Gnade vermag ihn aus diesen Gefahren zu retten, indem das Wunder zur beständigen That wird und die Liebe selig waltet.

Diese düstere Anschauung wird mit einem Schlage verdrängt und zerrissen durch die Renaissance. Aber nicht ausschließlich als eine Wiederbelebung der Anschauung des Altertums stellt diese sich dar: die antiken Studien sind oft nur ein äußerliches Kennzeichen dieser Epoche, der Geist der Renaissance geht seine eigenen Wege. Eine neue, selbstständige freie Anschauung vom Wesen des Menschen und seiner poetischen Darstellung bricht sich Bahn. Befreiung der Individualität vom Zwange jedes Dogma's ist die Losung. Rücksichtslos tritt die Individualität ins Leben, und die Gestalten der Poesie der Renaissance rufen sie uns mit tausend Munden zu. Wunderbarerweise tritt in der deutschen Poesie noch während des Mittelalters diese Anschauung wie eine Vorahnung der Zukunft bereits klar zutage. Nicht mit Dante's „göttlicher Komödie,“ sondern mit dem Nibelungenlied sollte man die Geschichte der Dichtung der Renaissance beginnen; denn hier folgen bereits alle Gestalten nur dem Triebe und dem Rufe ihrer eigenen Leidenschaften, ihr Wille allein bereitet ihnen ihr Schicksal. Nur dieses Erdenleben hat für sie Bedeutung und Wert. Der Teil der Renaissance gelangt zu seiner höchsten Blüte in Shakespeare. Die freie Entfaltung der geistigen Individualität, wie sie Luther lehrte und Shakespeare in seinen Gestalten verkörperte, ist eines Wesens. Die Leidenschaft treibt Othello, Coriolan, Macbeth, Lear

(6)

zu ihren Thaten und ist das Schicksal eines jeden. Sie wird verhängnisvoll für den, welchen sie bis zur Verletzung der Daseinsrechte einer anderen Persönlichkeit treibt; das Leben im Jenseits, die politischen Schranken haben wenig Einfluß auf die Entschließung der Menschen Shakespeare's, sie setzen sich über alle Dogmen hinweg, und andererseits ist es oft die eigene Schwäche, der Mangel an Kraft, die Aufgaben ihrer Individualität durchzuführen, welche den Einzelnen ins Verderben stürzen, wie Hamlet.

Renaissance und Reformation waren nur der Beginn jener Bewegung zur geistigen und politischen Befreiung des Menschen, deren notwendige Folgestufe die „Kritik der reinen Vernunft“ war. Kant befreite den Menschen völlig von jenem Zwange, der bis dahin auf sein Denken und Handeln von überirdischen Mächten ausgeübt worden war, und löste ihn aus der engen Gemeinschaft des besonderen Landes und Staates: der Mensch wurde zum Weltbürger. Kant stellte ihn als ein selbstständiges, freies Einzelwesen hin, das im Denken und Handeln nur einem Gebot zu folgen habe: der Macht des in ihm wohnenden sittlichen Bewußtseins, des Pflichtgefühls. Und Wilhelm v. Humboldt zog aus dieser Anschauung die natürliche politische Folgerung, indem er die Grenzen der Wirksamkeit des Staates so viel als möglich einschränkte und innerhalb derselben der freien Entschließung des Einzelnen weiten Spielraum ließ. Die Anschauung jener Epoche fand ihren politischen beredtesten Ausdruck in Schillers Dramen. Das ist der Unterschied zwischen den Helden Shakespeares und Schillers. Gene handeln in ihren Leidenschaften, unbewußt und naiv, von der gewaltigen Gefühlsregung fortgerissen sehen Othello, Koriolan, Julia, kaum die Grenzen, die sie überschreiten; Wallenstein aber und die Junfrau von Orleans grübeln über ihre Handlungs-

weise und fechten erst in ihrem Innern einen Kampf zwischen der Leidenschaft und dem kategorischen Imperativ aus, der ihnen die Treue gegen den Kaiser, die Enthaltung von irdischer Liebe befiehlt. Natürlich mußte diese vollständige geistige Befreiung des Einzelwesens schließlich bis zu einer äußersten Grenze führen, an der das Individuum sich für den Herrn der Welt hält, um sie nach seiner subjektiven Anschauung zuzustutzen und alles Wirkliche und Feste durch seinen Geist und seinen Willen in eine auseinanderfließende Masse aufzulösen. Das geschah durch die Philosophie Fichtes, durch die Poesie der Romantiker, vor Allem durch Heines Willen.

Aber alle diese Anschauungen sind nicht mehr die unseren. Wir kennen kein allwaltendes, unbittliches Schicksal mehr und unser Glaube an ein Leben nach dem Tode, als dem eigentlichen Zweck des Menschen, ist erschüttert. Wir wissen, daß der Wille des Menschen keineswegs frei und unbeschränkt ist, und daß kein Mensch ein ewiges Sittengesetz schon bei der Geburt in seiner Brust mit auf die Welt bringt. Wir zweifeln, ob die letzten Dinge, der Grund alles Seins, die geheimnisvolle Macht, welche so viele Dinge in dieser sichtbaren Welt schafft und geschehen läßt, jemals eine Erklärung finden werden. Und unsere Dichter haben gelernt, unter allen Umständen nur das darzustellen, was wir kennen und wissen, nur das zu sagen, was wir heute zu sagen vermögen, ohne die geheime Befürchtung, darob von unseren Kindern verlacht zu werden, sobald sie herangewachsen sind. Was der alten Zeit heiliges Symbol war, ist uns zur bloßen Allegorie geworden. Wir haben gelernt, daß die physisch mechanischen Vorgänge im Gehirn des Menschen zwar nicht die Ursachen unseres Denkens und Handelns sind, sondern daß hier noch ein unaufgeklärtes Etwas verborgen sein muß; aber

wir wissen, daß sie es stark beeinflussen, daß oft physische Störungen und Abweichungen Ursachen der tiefsten seelischen Bewegungen und Veränderungen sind, so daß es schon aus physiologischen Ursachen eine freie Selbstbestimmung für uns nicht giebt. Benedikt würde Lears Größenwahnsinn heute vielleicht einfach aus dem Bau seines Schädels erklären. Ebenso wenig sind dem Menschen moralische Empfindungen angeboren, ja nicht einmal der Reiz, recht zu handeln, liegt in der Brust des Menschen. Es giebt kein angeborenes Pflichtbewußtsein. Alle jene Anschauungen, deren zeitliche Aufeinanderfolge wir eben erwähnten, können daher für den Schilderer des Menschen nicht mehr die gedankliche Grundlage seiner Poesie sein, so sehr er bei den alten Meistern die tiefe Durchdringung der dichterischen Stoffe durch dieselben bewundert. Sie befinden sich im Widerspruch mit der heute geltenden Anschauung vom Wesen des Menschen, und die realistische Poesie muß sich daher eine neue gedankliche Grundlage suchen, die mit diesen Anschauungen im Einklang steht, wenn die Kunst nicht zu einem leeren Kinderspiel herabsinken, sondern der Stellung und den Grundsätzen treu bleiben will, die sie bisher im Leben der Völker eingenommen. Der wahre Realismus besteht eben darin, die Menschen zu schildern, so wie sie sind, oder richtiger, da es ewig geltende Wahrheiten außerhalb der Mathematik nicht giebt: wie sie jede Zeit ansieht. In diesem Sinne waren Sophokles, Dante, der Dichter der Nibelungen, Shakespeare, die größten poetisch schaffenden Geister aller Zeiten Realisten.

Welcher Art sind nun die Grundlagen unserer Anschauung vom Wesen des Menschen, so weit sie für die Fortentwicklung der Poesie inbetracht kommen? Zunächst sind wir verpflichtet, das Dasein des Menschen auf der Erde als das einzig Erkennbare, demnach

inbezug auf die Poesie als das einzig Reale zu halten. Unbewiesene und unerweisbare Dogmen, die das Gut nur eines Theils der Menschheit sind, können nicht mehr die geistigen Grundlagen poetischer Werke werden. Die moderne Poesie wie die moderne Kunst überhaupt kann den Menschen nur darstellen soweit es sich um sein Erdenwallen handelt: religiöser Fanatismus, der Drang nach der Erkenntnis des Uebersinnlichen können als menschliche Leidenschaften poetische Motive werden, aber nie der religiöse Gedanke, die übersinnliche Anschauung selbst. Noch schärfer als in der Literatur tritt dieser Grundsatz in der modernen Malerei zutage. Fritz von Uhde's rein menschliche Auffassungen der neutestamentlichen Motive, denen jede religiöse Symbolik abgestreift ist, erscheinen uns immer mehr als die einzig mögliche Darstellung dieser Stoffe in unserer Zeit, während die Behandlung religiöser Vorwürfe im alten Geiste nach Art eines Blockhorst und anderer nur noch zu einer wirksamen Kirchen- oder Betstualdekoration wird.

Der vorzüglichste Vorwurf der poetischen Darstellung sind die menschlichen Handlungen, und diese entspringen dem menschlichen Willen. Der letztere ist aber durchaus nicht vollkommen frei, wie frühere Anschauung annahm, sondern er wird durch die Naturgesetze, durch physiologische Umstände, durch ererbte und erworbene Eigenschaften beschränkt. Gar oft zwingt der Kampf um das Dasein den Einzelnen wider seine bessere Erkenntnis, die Rechte des Anderen zu verletzen und Handlungen zu begehen, die sein Verstand mißbilligt. Dieser Widerstreit zwischen dem natürlichen, unwiderstehlichen Selbsterhaltungstrieb und der Erkenntnis der Grenzen der individuellen Rechte und Pflichten, das Existenzrecht eines andern nicht zu verletzen, ist vielleicht der würdigste Gegenstand der modernen Poesie. Eine zweite Naturgewalt, in

(6)

1) Wille

Kno

o

2) Vererbung

Thesen

deren Wirken sich die ursprüngliche, nicht durch menschliche Anschauung hineingetragene Tragik der Natur noch deutlicher zeigt, ist die Vererbung. Läßt sich ein natürlicherer, ergreifenderer seelischer Konflikt denken, als der leidenschaftliche Wille zum Leben, zum Schaffen, das ideale Bestreben, zur Fortentwicklung der Menschheit und der Kultur beizutragen, und die gemeine physische Unmöglichkeit, die das reinste und höchste Streben zu Boden drückt? In den „Gespenstern“ hat Ibsen versucht, diesen Konflikt durchzuführen, aber er hat ihn nur angedeutet, seine Kraft versagte zur Durchführung desselben. Wir empfinden wohl Mitleid mit dem jungen genialen Maler, der mit allen Fasern an dem Kunstwerk, das er schaffen möchte, hängt, und den väterliche Schuld arbeitsunfähig macht und vernichtet; aber eine Menge anderer minder poetischer Motive drängen sich in den Grundgedanken und verwischen die dichterische Wirkung völlig. Andererseits führt die Erbschaft der Ahnen die Enkel trotz der individuellen Neigung vom Wege des Guten, des Kulturfortschritts abzuweichen, doch endlich an das Ziel der höchsten Entwicklung, wie es Gustav Freytag in den „Ahnen“ so bedeutsam dargestellt hat. Dieser Kampf des Menschen mit der Natur, der im Grunde aussichtslos und von Uraufgang an entschieden ist und dennoch von dem Menschen, der diesen Umstand in seiner Leidenschaft und Verblendung vergißt, mit der gewaltigsten Thatkraft beharrlich bis zum eigenen Untergang fortgesetzt wird, ist das herrlichste tragische Grundmotiv der modernen Poesie. Dasselbe, was für die griechischen Tragiker der Kampf der Menschen gegen das Schicksal war. Auch eine Fülle humoristischer Motive erblüht aus dieser neuen ästhetischen Anschauung; denn die Natur selbst ist in ihrem unbewußten Schaffen ein größerer Humorist und Satiriker als der flügste und witzigste menschliche Kombinator.

Immer deutlicher erkennen wir, daß es ein Irrtum ist, den freien Willen als eine notwendige Eigenschaft der tragischen oder komischen Poesie anzunehmen. Nur weil wir seit der Renaissance durch Jahrhunderte hindurch eine Poesie des unbeschränkten freien menschlichen Willens gehabt, sind wir an dieselbe gewöhnt und halten dieser Kunstanschauung gemäß denselben für notwendig zur poetischen Wirkung. Nichts aber kann künstlerisch, nichts kann schön sein, was den Gesetzen der Natur widerspricht. In dem Kopfe des gebildeten modernen Menschen, der sich mit einem Kunstwerk dieser Anschauung beschäftigt, tritt alsbald ein Widerstreit ein zwischen dem, was er unmittelbar vor sich sieht, und jenen anderen Erinnerungen, welche ihm sagen, daß es keinen vollkommenen freien Willen giebt. Er stutzt und zweifelt an der Wahrheit des Dargestellten und schon dadurch wird ein Teil der künstlerischen Wirkung geschwächt und der Genuß vermindert. Die geistige Grundlage der Poesie jeder Zeit muß mit der jeweiligen Weltanschauung derselben übereinstimmen. Diese Forderung ist die erste Bedingung für die Wirkung eines jeden Kunstwerkes.

Doch nicht nur nach der physiologischen Seite erscheint der Wille des Menschen gebunden, sondern auch nach der sozialen. Wie Wundt, Lippert und andere Forscher nachgewiesen haben, erscheint der Mensch nirgend und zu keiner Zeit, auch nicht in den frühesten Perioden und auch nicht in den entlegensten Gegenden der Erde, als ein freies selbstständiges Einzelwesen, sondern überall in einer, wenn auch noch so unvollkommen organisierten Gesellschaft. Wir müssen daher annehmen, daß ihm der soziale Trieb angeboren und für ihn ein Naturgesetz ist. Jede Verletzung desselben durch den Menschen erscheint als Sünde gegen die Natur, die sich früher oder später rächen muß. Von diesem Standpunkte aus zeigen sich einzelne Stoffe

(4)

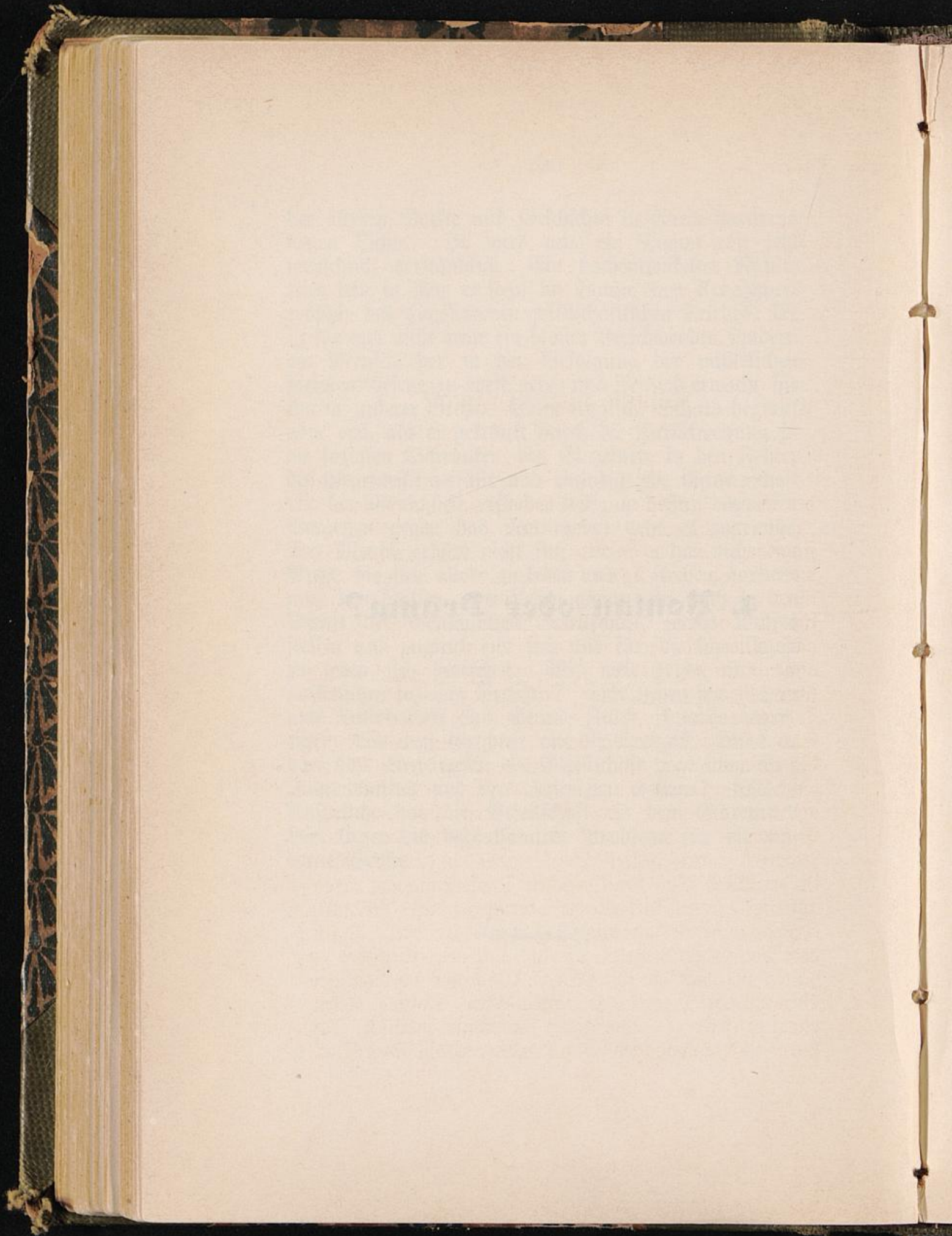
Renaissance

Wundt
Lippert

der älteren Poesie und Geschichte in einem durchaus neuen Lichte. So wird uns ein Timon erst jetzt menschlich verständlich. Ein hochentwickelter Naturtrieb lebt in ihm, er steht im Banne einer Art Hypertrophie des angeborenen gesellschaftlichen Triebes. Er ist für uns nicht mehr ein bloßer Verschwender, sondern ein Mensch, der in der Befolgung der natürlichen sozialen Gesetze zu weit geht, und Mitleid erwacht für ihn in unserer Brust. Seine tragische Schuld beginnt aber erst, als er gekränkt durch die Zurückweisung in die sozialen Schranken des Einzelnen, in den Fehler des Gegenteils verfällt und einseitig jede Gemeinschaft mit der Menschheit aufheben will; an diesem doppelten Vergehen gegen das Naturgebot geht er zugrunde. Der Mensch gehört nicht sich allein, er hat nicht das Recht, für sich allein zu leben und zu streben, sondern muß den Willen zum Leben gleichzeitig auch in den Dienst der menschlichen Gesellschaft, seines Volkes stellen und zugleich für sich und für die Gesellschaft zu leben sich bemühen. Wie weit gehen nun die natürlichen sozialen Grenzen? Sind neben Gesellschaft und Nationalität auch Stand, Zunft, Familie berechtigt? Wo liegt für diese alle die Grenze? Wie weit darf das Einzelwesen der Gesellschaft gegenüber seine Individualität und ihre Interessen wahren? Welche Ansprüche hat die Gesellschaft an den Einzelnen? Hier liegen die bedeutsamsten Probleme für die moderne Poesie.



4. Roman oder Drama?



Roman oder Drama?

In Frankreich ist vor nicht langer Zeit gelegentlich der Wieder-Aufführung des Schauspiels der Goncourts „Henriette Maréchal“, von dem noch am Leben befindlichen der beiden Brüder die Frage aufgeworfen worden, ob das Drama überhaupt in unserer Zeit nicht im Verfall begriffen sei, ob es nicht anfangs, sich zu überleben. Die hohe Wichtigkeit dieser Frage wird Niemand verkenne, ihre Berechtigung bei dem augenblicklichen Ueberwiegen des modernen Romans über das moderne Drama hinsichtlich des dichterischen Wertes Keiner in Abrede stellen. Spruchreif ist sie noch keineswegs, schon darum nicht, weil das Gebiet des Romans noch nicht so fest begrenzt, seine Gesetze, seine Technik noch nicht so genau festgestellt sind, als die des Dramas. Der Maler weiß mit ziemlicher Genauigkeit, für welche Vorwürfe sich die Del-, Aquarell- oder Pastelltechnik eignet, und wird selten in der Wahl der künstlerischen Darstellungsart irren, auf literarischem Gebiet aber herrscht in dieser Richtung eine heillose Verwirrung, ja man darf dreist sagen, daß hier feste Regeln, an die sich der Künstler zu halten vermag, die ihn bei der Wahl der jedesmaligen Behandlungsform eines concipierten Stoffes leiten, gänzlich fehlen. Wie wäre es sonst möglich, daß Heijse und Spielhagen so oft in der Wahl ihrer Dar-

stellungsformen irrten, daß sie Vorwürfe wie in „Getrennte Welten“, „Gerettet“ u. s. w. auf die Bühne brachten, die gar keine andere als eine erzählende Darstellung zulassen? Oft hängt es von einem kleinen Zufall, von einer Laune, einer persönlichen Vorliebe ab, daß ein Dichter einen Stoff so oder so behandelt. Und nicht immer sind Augenblickseingebungen bedeutender Geister richtig, gar oft spielt ihnen ein böser Geist, der ihnen ihre Erfolge neidet, einen Schabernack, spiegelt ihnen ein überfülltes Theater, donnerndes Händeklatschen, Lorbeerkränze und endlose Hervorrufe so deutlich in ihrer Fantasie vor, daß sie den stilleren aber gewisseren Erfolg einer erzählenden Dichtung für den lauten aber unsicheren einer dramatischen hingeben.

[Daß das Theater in Deutschland im Verfall ist, scheint unbezweifelbar zu sein. Die großen Schauspieler der früheren Zeit, welche den Hauptwert auf das geistige Durchdringen ihrer Rollen legten, welche nichts mehr wollten, als den Gestalten der Dichter Leben und volle Plastik zu geben, sind, mit ein paar Ausnahmen, ausgestorben, an ihre Stelle sind Virtuosen getreten, die mit Vorliebe bei der Ausmalung des Beiwerks verweilen, denen das dichterische Kunstwerk vollständig Nebensache ist, da es ihnen nur darauf ankommt, sich selbst in das hellste Licht zu stellen und sogar ihre Mitspieler neben sich verschwinden zu lassen. Es ist diesen Leuten ganz gleich, ob sie Shakespeare oder L'Arronge spielen, ja sie ziehen den letzteren bei weitem vor, wenn er ihnen erlaubt, mehr „in ihre Rollen hineinzulegen“ als jener, das heißt, ihn mit ihren sentimental oder komischen Harlekinsmäzchen — denn es giebt auch Harlekine der Sentimentalität, so widerspruchsvoll beide Begriffe auch scheinen mögen — nach Belieben auszuputzen. Auch inbezug auf das „Ensemble“ einer Theatervorstellung

ist unsere Zeit zurückgeschritten, sie legt den Hauptwert auf Dekorationen, Kostüme, Massenauftritte und Gruppenbilder, kurz auf jene Aeußerlichkeiten, welche Meister wie Laube mit Recht so gering achteten.

Hand in Hand mit dem Verfall des modernen Theaters geht der Verfall des modernen Dramas — beide Schwesterkünste sind ja nun einmal untrennbar. Bühnen, welche noch ein wenig die ernste, hehre Richtung der dramatischen Kunst pflegen, sind fast ausschließlich auf die älteren Stücke, die der deutschen Klassiker, Shakespeares und Calderons angewiesen, nur ganz wenige ernste Dramen moderner Dichter, wie Gutzkows „Uriel Acosta“, M. Lindners „Bluthochzeit“ und noch ein paar, zu denen in neuester Zeit die Dramen Wildenbruchs getreten sind, gesellen sich diesen bei. Unsere Lesewelt dagegen hat, wenn sie sich auch auf die besseren belletristischen Werke beschränken will, immerhin eine recht stattliche Auswahl unter den Werken der modernen Dichter: Freytag, Henze, Spielhagen, Muerbach, Keller, Raabe, Jensen, Hopfen, Franzos u. s. w., die Ausländer, Russen, Franzosen, Italiener garnicht eingerechnet. Wem fällt bei dieser Gegenüberstellung nicht sofort auf, daß die brauchbaren modernen Dramen fast alle historische Stücke sind — Wildenbruchs zur Zeit der Befreiungskriege spielende „Väter und Söhne“ sind wohl das „modernste“ — während die Zahl der lesbaren und modernen Romane, welche in der Gegenwart spielen, eine sehr beträchtliche ist. Freilich ist die Zahl der historischen Romane ebenso groß, allein über den Kunstwert dieser ganzen Gattung ist bekanntlich gerade jetzt ein heftiger, noch unentschiedener Streit entbrannt.

Seit Jahren ruft eine Schar literarischer Kritiker, besonders jüngerer, in alle Winde: „Wenn ihr keinen dauernden Erfolg erzielt, deutsche Dramatiker der Jetzt-

zeit, so ist es, weil ihr eure Zeit nicht begreift! Ihr sitzt tagaus, tagein an eurem Schreibpult, versenkt euch in den Wust längst vergangener Jahrhunderte, in die Kämpfe der Kreuzzüge oder gar der Völkerwanderung, wenns hoch kommt in die Reformationszeit, konstruiert euch die Menschen jener Zeit und schreibt fünfaktige Attilas, Konradins und Moritz von Sachsens! Die Kämpfe und Heldenthaten, das Ringen der Modernen nach hohen Idealen, nach Einigkeit und Freiheit aber erkeant ihr nicht, wollt ihr nicht erkennen! Die herrlichsten Stoffe zu modernen Dramen liegen buchstäblich auf der Straße — diese beliebte Phrase findet sich fast in jeder Kritik wieder — und ihr seid zu blind, sie zu sehen, oder zu träg, sie aufzuheben! Auf! greift hinein ins volle Menschenleben, thut was unsere Erzähler schon längst gethan, und schafft uns endlich das moderne Bühnenkunstwerk, auf das wir so lange schon vergeblich harren!“ Aber so oft diese und ähnliche Worte auch gesprochen worden sind und noch werden, so mannigfaltige Zustimmung sie auch finden, bleiben sie doch stets ohne alle praktische Folgen. Der alte Schlendrian der unaufführbaren, langweiligen historischen Stücke, wie man sich ausdrückt, geht immer weiter. Höchstens, daß ein oder das andere erträgliche Lustspiel entsteht, in dem wirklich moderner Geist, modernes Leben herrscht. Allein dieser merkwürdige Umstand giebt jenen kritischen Gemütern nicht im geringsten zu denken, sie schimpfen ruhig fort auf die Blindheit und Trägheit unserer Dramatiker, und seufzen unbeirrt weiter nach Darstellung der modernen Konflikte auf der Bühne. Das ist ja das Traurige im Charakter des Deutschen, daß er, wenn er auf philosophisch-kritischem Wege die Ueberzeugung gewonnen hat, die eigentlich dem Himmel gebührende Farbe sei schwarz, sich in endlosen Vorwürfen gegen denselben

ergeht, weil dieser sich zumeist erdreistet, blau zu sein. Denn wie, wenn jenes eben erwähnte Verhalten in der Natur der Dinge begründet ist? Wenn wir kein modernes Drama haben, aus dem einfachen Grunde, weil überhaupt ein solches nicht möglich ist? Weil der Geist der modernen Zeit sich in die dramatische Form nicht binden läßt? Wenn der Rückgang des Dramas in unserer Zeit nur eine Folge des Umstandes ist, daß dasselbe keine den Anforderungen der modernen Zeit mehr entsprechende Kunstform ist?

Dies zu erkennen und zu beweisen, ist meines Erachtens nach eben nicht schwer.

Wir haben ja eine garnicht unbedeutende Dichterschule, welche das schon längst ins Werk zu setzen versucht hat, was jene Herren begehren, aber die Erfolge, welche ihre Vorkämpfer erzielt haben, sind ganz dazu angethan, jeden begabten Schriftsteller von der Nachfolge abzuschrecken. Ich meine natürlich die nordische Schule, vor allen Björnson und Ibsen. Beide, ganz besonders Ibsen, sind zweifellos große Dichter, aber unglückliche Dramatiker. Ibsens Stücke haben auf keiner Bühne festen Fuß fassen können, selbst bei der glänzendsten Darstellung (z. B. „Nora“ am Wiener Stadttheater) haben sie auch dem unparteiischen, dem ganz vorurteilslosen Zuschauer nie andere Gefühle hinterlassen, als die der Leere und Unbehaglichkeit. Und das trotz der echt modernen Vorwürfe, welche sie behandeln, trotz ihrer feinen psychologischen Entwicklung, ihres Gedankenreichtums und ihrer virtuosen Bühnentechnik. Lassen sich Konflikte und Vorwürfe denken, welche tiefer in das Leben unserer Zeit hineingreifen, als der Gegensatz des modernen Strebertums zu dem altadeligen Familienbewußtsein (wie im „Bund der Jugend“), der Zwiespalt zwischen der allgemein gültigen sogenannten Moral und der echten, auf Wahrheit beruhenden

Sittlichkeit („Stützen der Gesellschaft“), der Widerstreit zwischen der großen, die Interessen der Allgemeinheit wahren Gerechtigkeit und der niedrigen Vorteilspolitik des Kirchsprengels („Volksfeind“), zwischen der engherzigen, unvernünftigen Frauen-erziehung, welcher der wahre Ehrbegriff immer fremd bleibt, und den Anforderungen des wildbewegten Lebens („Kora“), oder das Problem des Vererbungsgesetzes („Gespenster“)? Und warum gewähren alle diese Stücke trotz ihrer Vorzüge im Großen und im Einzelnen nun doch keinen harmonischen, wirklich künstlerischen Genuß? Ganz einfach: weil ihr Dichter sich jedesmal eine vortreffliche Erzählung verborben hat, um ein mittelmäßiges Bühnenstück zu schaffen. (Ich bemerke, daß ich unter dem Gesamtbegriff Erzählung hier und im Folgenden Roman und Novelle begreife, unter Bühnenstück Tragödie und Schauspiel.)

Das moderne Leben ist nicht dramatisch und ver-
trägt nach seinen ernsten Seiten hin keine dramatische Darstellung. Ihm fehlt das Unentbehrlichste, Notwendigste, ohne welches ein Kunst drama zusammen-
stürzen muß, wie ein Mensch ohne Rückgrat: das dramatische Heldentum. Unser Leben kennt keinen dramatischen Helden, ja überhaupt keine dramatischen Gestalten mehr. Diese letzteren sind — mit Ausnahme eines ganz besonderen Spezialfaches, der schleichenden Intrigants — ausschließlich Menschen, deren Handlungen (aus welchen das Drama besteht) ihre eigene Leidenschaft bestimmt, und der notwendig unglücklich endende Konflikt der eigenpersönlichen Leidenschaft mit dem für Alle geltenden ehernen Sittengesetz, beziehentlich mit den Schranken der Ordnung, welche die Menschheit nun einmal für alle Zeiten sich selbst gesetzt hat, bildet die Tragödie, das Nichtanerkennen dieser Schranken, das Ueberpringen derselben durch die Leidenschaft bildet die „tragische Schuld“. Die Leidenschaft,

welche Othello verhindert, die Anklagen Jago's genau zu prüfen, und ihn antreibt, die vermeintliche Ehebrecherin nicht vor ein bürgerliches Gericht zu stellen (etwa wie Leontes im „Wintermärchen“, der darum auch nur ein halber tragischer Held ist), sondern zu töten, die Leidenschaft des Ehrgeizes, welche es Wallenstein unmöglich macht, seinen Kommandostab niederzulegen und seinem Kaiser den Treuschwur zu halten, ihn vielmehr in die Arme des Landesfeindes treibt, ist dramatisch. Die Tragödie nimmt, ohne sich um alle psychophysischen Untersuchungen zu kümmern, die freie Selbstbestimmung des Menschen als selbstverständlich an, sie glaubt, daß es in der Macht des Menschen liegt, sich Freuden oder Leiden, Glück oder Elend zu verschaffen („Sein eigenes Schicksal schafft sich selbst der Mann“) und leitet beides nur von dem genügenden oder ungenügenden Maße der Selbstbeherrschung her. Darum ist jede faktische Beschränkung des freien Willens, sei es nun durch Schicksalsbestimmungen, Eltern- und Zigeunerinnenflüche oder Vererbung geistiger und körperlicher Eigenschaften dem Wesen der dramatischen Kunst widersprechend, darum sind Ibsens „Gespenster“ genau so undramatisch wie Müllners „Schuld“, darum ist für unsere Zeit, welche das Gesetz der Vererbung anerkennt, welche dem Einfluß körperlicher, lokaler, klimatischer und vieler anderer Besonderheiten auf das Seelenleben des Menschen so viele Macht zugesteht, die Tragödie — dies Wort im strengen Schulsinne genommen — nicht geschaffen. Der Roman dagegen kann alle jene Einflüsse, angeerbte Eigenschaften u., welche im Drama nur als Ornamente, als charakterisierende Nebenumstände angewendet werden dürfen, als auf Personen und Handlungen einwirkende Motive benutzen. Im Drama würden sie als letztere abstoßend berühren, in der Erzählung spannen und fesseln, im Drama das Interesse

am Helden schwächen, in der Erzählung verstärken. Freytags „Ahnen“, Zolas „Rougon-Macquarts“, in denen die Gesetze der Vererbung gleichfalls als dichterische Motive durchgeführt sind, wären als Dramenzyklen ganz unmöglich.

Die Leidenschaft, fanden wir oben, ist das Trieb-
rad der Dramen und ihrer Helden, sie erklärt und
entschuldigt alles auf der Bühne, sie allein flößt uns
für Richard III., für Shylock Interesse ein; ein Dar-
steller des Franz Moor langweilt uns, wenn er diesen
jungen Menschen als kalten, raffinierten Bösewicht
auffaßt, und unsere besseren Charakterdarsteller versuchen
sogar den Wurm in Kabale und Liebe dadurch weniger
abstoßend zu machen, daß sie seine sinnliche Leiden-
schaft für Luise ganz besonders hervorheben. Glühende,
lodernde Leidenschaft muß also der dramatische Dichter
seinen Gestalten einflößen, wenn er sein Publikum
für dieselben interessieren will. Nun schaue man sich
einmal um in der ganzen zivilisierten, modernen Kultur-
welt, wo noch Menschen zu finden sind, welche im-
pulsiv handeln, welche die Leidenschaft zur Richtschnur
ihrer Thaten machen. Man wird lange vergeblich
suchen. Eine Zeit, welche den kategorischen Imperativ
auf den Thron gehoben hat, welche die höchste, mensch-
liche Moral darin sieht, daß Wille und Pflicht zu-
sammenfallen, eine Zeit der unbedingten Herrschaft
und Anerkennung der Majoritätsgesetze ist undrama-
tisch. Zu tief ist das moderne Rechtsbewußtsein bis
in die untersten Schichten des Volkes gedrungen.
Heutzutage wäre ein Stück wie „Der Kaufmann von
Benedig“ undenkbar, denn wo in aller Welt ließe
sich noch ein so dummer Teufel wie Shylock finden,
oder wen vermöchte Porzias Sophistik noch zu blenden.
Wir hegen kein Fünkchen von Bewunderung mehr
für einen Mann, welcher sich über das Gesetz erhaben
dünkt, sich über dasselbe hinwegsetzt, sondern erklären

ihn einfach für einen Verbrecher. Ein Verbrecher aber kann wohl der Held eines Romanes sein, wie in Dostojewskis Raskolnikow, nie aber der eines Dramas, außer etwa eines Stückes in der Art von Zschokkes unglaublich albernem „Abällino“. Selbst Karl Moor imponiert keinem von uns mehr. Nur der Mann kann uns noch imponieren, welcher innerhalb der gültigen gesetzlichen Schranken die höchsten, begehrenswertesten Ziele erreicht, ein holdes, liebes Weib, Ruhm, Ehre und Vermögen. Der andere vermag uns allerdings zu interessieren, unsere Teilnahme, unser Mitleid zu erwecken, aber nimmermehr als leuchtendes Vorbild voranzuschweben. Aber weder der erste noch der zweiterwähnte sind dramatische Figuren, sondern allein Romangestalten. Ein Beitel Ifig („Soll und Haben“), eine der schönsten deutschen Romanfiguren, wäre auf der Bühne durchaus unmöglich. Man hört öfters dem Gedanken Ausdruck leihen: „Wenn heutzutage jemand einen Richard III. schriebe, wie würde er von allen kritischen Seiten getadelt und durchgeheckelt werden!“ Das würde ganz gewiß der Fall sein, und man könnte jenen Kritikern nicht einmal so ganz Unrecht geben. Denn dieser moderne Shakspeare würde sich eben im Widerstreit mit dem Geiste seiner Zeit befinden. Die Mitwelt hat ein Recht zu verlangen, daß dieser Geist ihrer Zeit in jedem Werke lebt und webt, dessen Entstehung und Erscheinen sie beobachtet, und noch viel mehr als der Schauspieler soll der Dichter der Spiegel und die abgekürzte Chronik seines Zeitalters sein. Seien wir ehrlich: was wir von heute an Richard III. bewundern, das ist nicht die Natur, sondern die Kunst, die in ihm steckt, wir preisen das Stück nicht, weil seine Gestalten Fleisch von unserem Fleisch und Bein von unserem Bein sind, sondern weil der Plan desselben riesenhaft und gewaltig und jede einzelne Figur mit wunderbarer

Plastik und feinsten Harmonie aller Teile ausgearbeitet ist, wir staunen das uns Fremde, Dämonische an, weil es uns neu und möglich, nicht weil es uns bekannt und wahr dünkt, Wohl lesen und sehen wir auch heutzutage noch oft, daß ein Mann seine Frau auf die Einflüsterungen irgend eines falschen „guten Freundes“ hin aus Eifersucht ermordet, daß die Liebe zweier Kinder in Konflikt zu dem Hause ihrer Eltern tritt, daß ein Vater seinen Besitz unter seine Kinder verteilt und dann von diesen mit dem schmachvollsten Undank belohnt wird; allein diese und ähnliche Vorkommnisse gehören eben zu den ewigen tragischen Motiven, zum eisernen Fond der poetischen Vorwürfe, sie sind niemals alt gewesen und werden immer modern sein, die Hand eines Gottfried Keller oder Turgenjeff wird ihnen stets irgend eine neue und interessante Seite abgewinnen, während ein Durchschnittsschriftsteller sie nicht behandeln kann, ohne dem Vorwurfe zu begegnen, eine Anleihe bei Shakespeare gemacht zu haben.

Es ist gewiß merkwürdig, daß G. Keller („Romeo und Julie auf dem Dorfe“), Turgenjeff („König Lear der Steppe“) u. a. bei ihren Modernisierungen jener Shakespearschen Stoffe, abweichend von dem großen Briten, ihre Darstellungen in das Gewand der Erzählung gekleidet haben. Die beiden Meister, welche so tief und eingehend über das Wesen ihrer Kunst nachzudenken pflegten, sind hier völlig dem Zuge ihrer Zeit gefolgt. Und wenn schon jenen „ewigen“ Stoffen das Gewand der Erzählung vortrefflich steht, um wie viel mehr ist dies bei jenen der Fall, welche allein dem modernen Leben entnommen sind. Dasselbe, welches der humoristischen dramatischen Behandlung durch all seine Kleinlichkeiten und Lächerlichkeiten, Schwächen und Thorheiten, an denen es reicher ist als irgend ein früheres Jahrhundert, so mannigfachen

Stoff bietet, verschließt sich förmlich der ernstesten dramatischen Behandlung, teilweise eben darum, weil jene Kleinlichkeiten und Lächerlichkeiten, Schwächen und Thorheiten, deren Darstellung im Drama peinlich berühren würde, eine so große Rolle in unserem Leben spielen. Wir Menschen von heute haben viel zu viel Nerven und zu wenig Blut, um uns auf der Bühne vor uns selbst mit Ehren zeigen zu können. „Um Himmelswillen, nur keine Szene!“, rufen wir selbst bei den erschütterndsten Familienvorgängen, und „Szenen“ sind gerade das, wovon das Drama lebt, ohne was es nicht bestehen kann, während es die heute herrschende, glatte, konventionelle Lebensform nicht verträgt. Öffentliche Vorgänge und Szenen wie im Tempelakt in „Uriel Acosta“, die Werbeszene in „Richard III.“, die Forumscene in „Julius Cäsar“, die Theaterszene in „Hamlet“, ja selbst die Gartenszene in „Maria Stuart“ sind heute undenkbar. Wenn wir also ein modernes Drama haben sollten, so müßte dieses in vielen Punkten über die Natur hinausgehen, es müßte uns, um interessant zu werden, Szenen voll Leidenschaft und Gewalt bieten, wie sie die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr kennt und deren Unwahrheit und Unmöglichkeit sofort auch dem unbefangenen Zuschauer in die Augen springen würde. Der Romandichter kann auf alle naturwidrigen Uebertreibungen verzichten, ja er muß es sogar, denn seine Werke sind wirkungslos, wenn sie die Grenze der Naturwahrheit überschreiten. Es soll durchaus nicht geleugnet werden, daß das moderne Leben an bewegten und gewaltigen Momenten nicht arm ist, allein auch diese werden besser ihre Stellen im Roman als im Drama einnehmen. Die Versammlung der Grubenarbeiter in Zolas „Germinal“ ist ein Beleg dafür. Im Roman erzielt sie die höchste Wirkung, auf der Bühne hätte sie nicht die geringste.

Vor Allem muß im Drama jede große Szene, in Besonderheit jede Volksszene einen Umschwung der Handlung, eine Katastrophe im Gefolge haben, während heutzutage Massenszenen, wie Volksversammlungen u. in der Regel ohne sichtbare, direkte Folgen zu verlaufen pflegen. Eine resultatlose Volksversammlung auf der Bühne würde aber genügen, ein Stück unmöglich zu machen.

Aber nicht nur in diesem einen Falle ist das Drama zur Unnatürlichkeit gezwungen, sondern die Gesetze und Gebote der dramatischen Kunst verlangen die letztere überhaupt. Das Drama kann nie vollständige, sondern immer nur schematisierte, entworfene, halb ausgeführte Menschen vorführen, es muß Handlungen ununterbrochen und auf derselben Stelle einander folgen lassen, zwischen denen naturgemäß lange Zeiträume und weite Ortsentfernungen liegen müßten, und der Dichter kann uns nur durch große Kunstmittel, durch technische Virtuosenstücke über diese Unnatürlichkeit hinweghelfen, oder er muß eben auf die geschlossene dramatische Szene und auf die Bühnengemäßheit verzichten und dann mehr eine bunte Reihe lebensvoller Bilder in Dialogform, wie z. B. Goethe im „Götz“ und „Faust“ geben. Wie viel geht auf der Bühne nicht oft in einem Akte innerhalb einer halben Stunde vor: Wandlungen von glühendem Haß zu leidenschaftlicher Liebe und umgekehrt! Wie lächerlich erscheint einem in der Psychologie auch nur wenig Erfahrenen die große Szene zwischen Fedora und Spanoff in Sardous „Fedora“. Und selbst die große Szene zwischen Richard III. und Anna hat bei Kundigen schon mannigfaches Kopfschütteln hervorgerufen. Andere Bühnenschriftsteller verlegen wieder die psychologischen Wandlungen ihrer Heldinnen und Helden in die Zwischenakte, weil ihnen eben Zeit und Möglichkeit fehlen, dieselben im Drama gehörig dar-

zustellen und zu motivieren — ein allerdings leichtes, aber durchaus unkünstlerisches Verfahren. In allen diesen Klippen segelt der Romanschriftsteller vorüber, er kann mit Zeit und Raum nach Belieben spielen, er braucht nie Sprünge in der Entwicklung eines Charakters oder einer Handlung eintreten zu lassen, und indem er uns so Alles, was er schildert, mit erleben läßt, vermag er uns für seine Gestalten und Stoffe ganz anderes Interesse einzuslößen als der Dramatiker.

Genau betrachtet, ist ja das Feld, welches das Drama zu kultivieren vermag, ein so kleines, eng begrenztes! Es kann immer nur einen Lebensabschnitt oder vielmehr einzelne Szenen aus einem Lebensabschnitt eines Menschen darstellen, während der Roman den ganzen Lebensgang eines Menschen behandeln, seine geistige und sittliche Entwicklungslaufbahn in allen einzelnen Phrasen mit ziemlicher Genauigkeit wiedergeben und so dem Leser die höchste und umfangreichste Anregung spenden kann. Goethes „Wilhelm Meister“, Freytags „Anton Wohlfahrt“, Farinas „Epaminonda Placida“ (mio figlio) sind ganze, mit voller Plastik ausgeführte Menschen, die uns darum so anziehend erscheinen, weil wir ihr Werden, ihren ganzen Bildungsgang vom Beginn bis zum Höhepunkte im Auge haben, während das Drama uns die Menschen stets nur hinstellt, wenn sie schon fertig sind. Das Werden zu beobachten, ist aber im Allgemeinen anziehender als das Sein. Nur durch wenige kurze Andeutungen kann der Dramatiker uns Aufschluß über das Vorleben seiner Helden geben, und doch ist es dieses zumeist, welches auf jenes bestimmend einwirkt.

Das Schönste, was diese Welt bietet, die Natur mit allen ihren Reizen, ist dem Dramatiker ein verschlossenes Paradies. Sie, die schöner und anziehender

] *Natur*

ist als der Mensch mit seinen Leidenschaften, öffnet sich nur dem Erzähler, der Dramatiker muß sich auch hier wieder mit wenigen kurzen Versen und trockenen Szenenangaben begnügen, denn eine auch nur wenig ausführliche Naturschilderung, die uns in der Erzählung so ergreift, würde auf der Bühne langweilen. Einzig und allein Schillers Genius hat im „Tell“ der Natur auch auf der Bühne zu ihrem Rechte verholfen, aber selbst in diesem Stücke müssen Dekorationsmaler und Theatermaschinist mehr thun, als der Dichter gethan, der ohne sie verloren wäre.

Bei diesen großen Unterschieden, die zwischen Drama und Roman bestehen, ist es kein Wunder, daß bisher fast alle Versuche, den Vorwurf eines Romans auf die Bühne zu übertragen, gescheitert sind. Ein dramatisirter Roman kann zwar eine oder die andere gute und starke Szene, die auf der Bühne von großer Wirkung ist, besitzen, im Großen und Ganzen aber vermag er einen künstlerischen Eindruck nicht zu erzielen. Die zahlreichen Dramatisirungen bekannter Romane durch die bühnenkundige Birch-Pfeifer („Frau Professorin“, „Glöckner von Notre Dame“ etc.), in neuester Zeit Dostojewskis Raskolnikow u. a. m. sind sprechende Beweise dafür. Sieht man solch ein Roman-drama auf der Bühne, so erkennt man recht deutlich, was bei dieser Umwandlung verloren gegangen ist, weil es verloren gehen mußte: die ganze feine Entwicklung der seelischen Vorgänge und dadurch die Motivierung der Handlungsweise der Personen, die gesamte reizvolle Detailarbeit, und daß nichts geblieben ist, als was die Bühne allein bieten muß und kann: ein paar leidenschaftliche, wirkungsvolle, unvermittelt aneinander gereichte Auftritte. Das Thun und Handeln der Gestalten, das uns im Roman menschlich wahr, glaubhaft erschien, berührt uns auf der Bühne peinlich, lächerlich, urmöglich. So kommt es, daß gute

Erzähler in der Regel schlechte Dramatiker sind und umgekehrt: denn im ersteren Falle wirkt das Moment, dem ihre Erzählungen den Haupterfolg verdanken, die vernunftgemäße seelische Entwicklung, auf der Bühne langweilig, während in den Erzählungen eines sonst erfolgreichen Dramatikers der Mangel an Motivierung, das plötzliche unvermutete Hereinbrechen der Katastrophen gewöhnlich peinlich berührt.

Es ist eine alte Erfahrung, daß man dem Leser viel mehr und Stärkeres bieten darf als dem Zuhörer, daß Vorgänge, welche uns auf der Bühne peinigend und ängstigend berühren, selbst wenn sie naturwahr sind, uns im Buche nicht das geringste unangenehme Gefühl erwecken. Von Zola gar nicht zu sprechen, dessen „*Ussommoir*“ und „*Nana*“ sich auf der Bühne trotz der genialen Wiedergabe des „*Coupeau*“ durch Mitterwurzer nicht erhalten konnten, wirken selbst viel weniger brutale Dinge abstoßend auf dem Theater. Der feinste Zug in Björnson's „*Fallissement*“ — das jämmerliche Betragen des Lieutenants Hamar — Hebbel's ganze „*Maria Magdalena*“, ja selbst die Entführungsszene im „*Richter von Salamea*“ oder der wohlbekannte Aktluß in Wilbrandt's „*Arria und Messalina*“ — wo bei dem Fallen des Vorhangs einstmals ein biederer Sachse ausrief: „*Na, 's war aber die höchste Zeit!*“ — hinterlassen auch dem vorurteilsfreiesten Zuschauer keine kunstfrohe Stimmung. Auf der Bühne gilt Mephisto's Wort:

„Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können!“

Für den Erzähler existiert auch diese Schranke nicht, er darf frei sprechen, ungehindert schildern, wie und was ihm gefällt: die Bruderie, welche mit dem Theater so untrennbar verbunden ist, darf ihn nicht beunruhigen.

Wenn wir also fragen, welches die höhere und berechtigtere Kunstgattung sei, Roman oder Drama, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Der Roman besitzt alle wahrhaft künstlerischen und edlen Vorzüge des Dramas ohne eine der damit verbundenen Schattenseiten. Er kann dieselben gewaltigen Wirkungen auf das Herz des Lesers üben, wie jenes auf den Hörer, und doch stets in den bescheidenen Grenzen der Naturwahrheit bleiben, er kann sein Thema vollständig erschöpfen, es bis ins kleinste Detail ausführen, auf alle Sprünge in der Darstellung verzichten — und alles dies mit den einfachsten Mitteln: durch das bloße Wort, das keine Schminke, keine Perrücke, kein bunter Flitter- und Farbenkram verunreinigt. Und so kann auch kein Zweifel darüber herrschen, wem die Zukunft der Literatur gehört. Da, wo die größere Naturwahrheit ist, wird auch die höhere Kunst sein.



**5. Zur Technik
des modernen Romans.**

Der moderne Roman.
v. Emil Cechovitz

Zur Technik des modernen Romans.

Unter allen literarischen Gattungen, welche das moderne Schrifttum pflegt, ist der große Roman in technischer Hinsicht ohne Zweifel die schwierigste. Der Laie wird dazu vielleicht den Kopf schütteln, aber wer selbst literarisch thätig ist, wird sie vollaus bestätigen. Es könnte scheinen, die streng gebundenen Gesetze des Dramas, wie sie Lessing, Schlegel und Freytag festgestellt haben, ließen der Darstellungskraft des Dichters geringere Freiheit und kleineren Spielraum als eine Form, welche ihren Werken nicht einmal die mindesten Grenzen des Umfangs steckt, und für die unumstößliche Grundgesetze noch nicht festgestellt sind. Dies aber ist ein Irrtum. Sowie die unrhhythmische freie Prosa gut zu behandeln weit schwieriger ist als der durch hundert Vorschriften streng gebundene Vers, so bilden auch die dramaturgischen Regeln mehr Handhaben als Fesseln, denn auch in der Poetik ist das Gesetz „der Freund der Schwachen“ und die Freiheit nur ein Glück für die Starken. Der Romandichter muß zum größten Teil verzichten auf jene perspektivische Verkürzungen, Ueberschneidungen und Sprünge, durch welche der Dramatiker über die Nebenstadien der Entwicklung eines Charakters oder einer Handlung hinweg von einem Hauptschlag zum andern gelangen kann. Der Roman ist die Dichtung der ununterbrochenen

organischen Entwicklung und darum recht eigentlich die Dichtform des darwinistischen Zeitalters; er verlangt die genaueste, klarste Darlegung aller mitwirkenden Motive, den fortlaufenden Bericht über die Wirkungen ihrer Kreuzungen, er verlangt die eingehendste Behandlung für die Stadien der Vorbereitung, für die Uebergänge, über die der Dramatiker nach dem Gesetz der Konzentration hinweggleiten darf. Wie auf einer Barometerkarte soll sich auch die leiseste Veränderung der Atmosphäre eingetragen finden. Er macht Wiederholungen, Zurückgreifen auf früher Gesagtes fast unausweichlich, er zwingt, auf Ueberraschungen, auf den Reiz der Spannung beinahe völlig zu verzichten — und dennoch soll er nicht einen Augenblick aufhören, zu fesseln, soll der Leser ohne zu ermatten mit immer wachsender Teilnahme den Schicksalen, der geistigen und der äußeren Entwicklung der Gestalten des Dichters folgen. Um dies zu erreichen, bedarf der Dichter der größten Lebhaftigkeit der Darstellung, des fortreizendsten Temperaments, der genauesten Kenntniss und Beherrschung aller technischen Hilfsmittel. Der Roman verzichtet auf jedes sinnfällige Mittel, auf jede Unterstützung durch eine andere Kunst, auf die Plastik der Bühne, wie sie dem Drama fördernd zu Hilfe kommt, auf die Umwebung der Töne, wie sich ihrer das Lied erfreut. Er wendet sich einzig und allein an den Verstand, an die Einbildungskraft des Lesers, und zwar des Durchschnittslesers, bei dem dieselben meist nicht allzu hoch entwickelt sind, und diese toten, schwarzen, eintönigen Buchstabenreihen müssen in dem Gehirn des Lesers durch viele Stunden in unmittelbarer Wirkung die mannigfaltigsten, wechselndsten Vorstellungen der wildesten Leidenschaften, der verwinkeltesten Verhältnisse klar auslösen, und dieser schwierige Vorgang darf sich keinen Augenblick unterbrechen, da sonst der geistige Zusammenhang, das Ver-

ständnis des ganzen Buches, völlig gestört ist, und darf trotz der höchsten, andauernden Anspannung der Einbildungskraft der Leser auch nicht für einen Augenblick ermüden. Wahrlich, wenn schon die Literatur selbst die vornehmste aller Künste ist, weil sie die höchsten seelischen Wirkungen erzielt mit den geringsten äußeren Hilfsmitteln ohne den greifbaren Stein, die blizende Farbe, den klingenden Ton, allein durch die ihr innewohnende geistige Gewalt, so ist der Roman gewiß die vornehmste literarische Gattung, aber in technischer Hinsicht eben auch die schwierigste.

Man darf annehmen, daß seine Formen heute für lange Zeit hinaus feststehen. Ich sage: die Formen, denn eine seiner wesentlichsten Eigentümlichkeiten ist es, daß es eine einzige unwandelbar gültige Kunstform, wie für die Tragödie die Shakespeare-Schillersche, für ihn nicht giebt, daß die nationalen Unterschiede sich in seiner Gestaltung ganz wesentlich und charakteristisch ausprägen.

Drei Völker haben sich um die Vervollkommenung dieser Dichtungsart besondere Verdienste erworben: die Franzosen, die Russen und die Deutschen. Sie allein haben sich eigenartige und selbständige Techniken geschaffen, — andere Nationen, wie die Engländer, die Italiener, die Spanier, die Scandinavier, leisten wohl Tüchtiges und Bedeutendes im modernen Roman, allein sie wandeln hinsichtlich der Form, des Aufbaus, der Anlage, der Darstellung doch nur in der Bahn der einen oder andern jener drei Literaturen, oder stellen sich aus denselben eklektisch neue Regeln zusammen.

Der moderne Roman hat in erster Linie das Ziel, ein möglichst fesselndes und wahrheitsgetreues Spiegelbild der zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer Sitten zu geben, und jede der genannten Nationen schlägt einen anderen Weg ein, um zu diesem Ziele zu gelangen. Henri Taine stellt den Gedanken einer

sozialen Geologie auf, indem er die Schichten der Gesellschaft, ähnlich denen der Erdrinde, nach ihrem Alter, ihrer Lagerung, ihrer Ausdehnung und Mächtigkeit, ihrer Entstehung durch Revolutionen, durch langsame Entwicklung, fremde Einflüsse — einteilt und beschreibt. Halten wir uns an diesen Vergleich! Betrachten wir, wie jede der drei führenden Klassen nach ihrer Weise die Aufgabe löst, ein Profil dieser Schichten zu geben: denn um ein plastisches, lebensvolles Profil handelt es sich, nicht um eine trockene, berichtende Beschreibung.

Zola

Der maßgebende Vertreter des französischen Romans ist Zola. Neben dem Ernste, der Wucht, der Gründlichkeit, mit welcher dieser Schriftsteller an seine Arbeit geht, erscheinen selbst so geschickte Autoren wie Daudet und Maupassant als bloße Unterhaltungsschriftsteller. Diese leichtere Gattung des bloß unterhaltenden Romans wollen wir für heut von unseren Betrachtungen ausschließen. Zola erfüllt seinen Plan, in dem großen Romanzyklus der Rougon-Macquart, ein vollständiges Rundgemälde der zeitgenössischen französischen Gesellschaft zu entwerfen, in der Weise, daß er von dem Berge derselben eine Lagerung um die andere abteuft und bloßlegt und in allen ihren Einzelheiten in seinen Romanen verkörpert. Nach einander behandelt er die einzelnen Schichten der Gesellschaft, die Arbeiter, die Halbwelt, den Großhandel, die Kunst, die Landwirtschaft, den Bergbau und das Hüttenwesen, er sucht sie mit der eingehendsten Genauigkeit ab, studiert sie in allen ihren Beziehungen, soweit sie ihm nach irgend einer Richtung ausbeutbares Material bietet. So lange er sich mit einem dieser Stände beschäftigt, existieren die anderen nur soweit für ihn, als sie unmittelbare Beziehungen zu jenem haben. Nur dann, nachdem er sein Material vollständig gesammelt hat, setzt er sich hin und ver-

körpert dasselbe in einem anschaulichen und lebendigen Gemälde jenes Standes, um sogleich wieder an die Beschäftigung mit einem angrenzenden zu gehen. Er zeichnet uns jeden beobachteten Typus, der diesen Kreisen eigentümlich ist, mit Gewissenhaftigkeit ab, er schildert uns aufs genaueste, wie diese Menschen in allen Lagen ihres Berufs, unter allen möglichen Verhältnissen empfinden, denken, handeln, und mit Augen und Ohren, die für die feinsten Abtönungen geschärft sind, malt er lebendig die Stimmungen nach, welche die gewohnten Einflüsse und Umstände in regelmäßiger Wiederkehr in jedem dieser Kreise zur Herrschaft bringen, entrollt er ein Gemälde aller Kämpfe, Irrtümer, Fortschritte innerhalb eines jeden dieser in sich geschlossenen Mikrokosmen. So liefert er gewissermaßen eine Reihe Grundprofile durch die Gesellschaft, eine genaue mineralogische Analyse jeder Gesteinschicht, den Fehler der Breite und Eintönigkeit, in die er leicht verfällt, durch die genaue Wiedergabe jeder nur irgend wie bedeutenden Einzelheit aufwiegend. Eine große Anzahl Schüler hat seine Methode acceptiert und sich auf diejenigen Gebiete gestürzt, welche der Meister noch nicht in Angriff genommen: das Meer, den Alerus u., stets den Hauptgrund bewahrend, daß es immer nur gelte, eine Schicht abzunehmen und aufs genaueste zu untersuchen und sich sofort zurückzuziehen, sowie Bohrer und Grabscheit auf eine darunter oder seitwärts gelegene stoßen.

Ganz anders, ja geradezu entgegengesetzt geht der deutsche Roman zu Werke, als dessen Hauptvertreter wir Gutzkow und Freytag bezeichnen müssen. Er trägt nicht die starre Einheitlichkeit des Stoffkreises, die ihm als Zwang erscheinende gallische Systematik. Seinem Drange nach der bunten, abwechselnden individuellen Mannigfaltigkeit, wie er dem germanischen Geiste angeboren ist, dünkt der genau begrenzte Kreis

Gutzkow
Freytag

einer Gesellschafts-, einer Berufsschicht zu eng für die volle Entfaltung dichterischer Leidenschaft, er sucht sich weitere Reiche. Ihm ist der Mensch zuerst Mensch und sodann Bourgeois, Arbeiter, Bauer, Edelmann, indeß der französische Romandichter das soziale Element mit starken Strichen in den Vordergrund stellt. Das Ziel des zweiten ist die Kenntniss der Gesellschaft; das des ersteren die Erkenntniss der Gesetze ihrer Entstehung und Erhaltung. Die geistige Einheitlichkeit der Gesellschaftskreise will er darstellen, die Wirkungen der gleichen sozialen Strömungen in allen Gebieten der Gesellschaft, die Hebungsrichtungen und ihre Wirkungen in allen Lagen, die Formen, Veränderungen, Gestaltungen, welche ein beständiges Gesetz, eine neue Erschütterung durch den ganzen Aufbau der Gesellschaft hervorruft. Der französische Roman umfaßt die Breite, der deutsche dringt in die Tiefe, an Stelle des Querschnitts setzt er das Längsprofil, er hebt wie mit einem riesigen Erdbohrer eine Säule aus dem Berge heraus, die, vom Fuß bis zum Gipfel reichend alle Gesteinschichten in der Lagerung und Mächtigkeit ihres Aufbaues bloßlegt. Und nachdem er so eine Reihe von Profilen entworfen, ist er imstande, die ganze Entwicklung und Geschichte des Berges wiederzugeben, eine vollständige Chronik der Erdrevolutionen und des genauen Umfanges und der Art der Wirksamkeit einer jeden Bewegung. Der Franzose zeigt uns oftmals durch viele Lagen hindurch taubes, ödes Gestein in weiter Ausdehnung, um dann plötzlich wieder edle Schichten vor uns aufzurollen, starrend von so gewaltigen Massen gleißenden Goldes, funkelnder Steine, daß wir geblendet die Augen schließen. Der Deutsche zeigt uns niemals nur taubes Gestein, stets erscheint eines neben dem anderen gelagert, wie es die Natur aufschichtet, von den verschiedensten Arten, in den mannigfachsten Veränderungen, doch beides immer

in einzelnen, geringeren Mengen. „Germinal“, „La Terre“, „L'Assommoir“, „Nana“ — ein entsetzliches, lichtloses Bild wie das andere . . . „Une page d'amour“ — ein einziger, mächtiger Sonnenstrahl, ohne Wolken, ohne Flecken, blendend, brennend . . . „Soll und Haben“, „Die Ritter vom Geist“ — ein buntes Gemenge von Liebe und Haß, Größe und Gemeinheit, sinnverwirrend, kaleidoskopisch. Und doch streben alle diese tausend Interessen, welche einander unablässig zu kreuzen scheinen, in jedem Romansystem nach einem gemeinsamen Ziele. „Soll und Haben“ legt die soziale Bedeutung und das Prinzip der kaufmännischen Arbeit in allen Ständen dar: die nachlässige Aristokratie, der sie noble Passion ist, der feste, bürgerliche Kaufmannsstand, der sich eindringende Schwindel, sie alle diese werden in ihren typischen Erscheinungsformen und den mannigfaltigen gegenseitigen Einwirkungen dargestellt. „Die Ritter vom Geist“ schildern das gemeinsame Emporstreben aller idealen Elemente im Volke, das Ringen nach neuen, der modernen Zeit entsprechenden Idealen und Symbolen in allen Gesellschaftsklassen, der „Zauberer von Rom“ den Kampf der bisherigen geschichtlichen Glaubensanschauungen mit denen der Zukunft und den Versuch der ersteren, sich dem Verlangen der modernen Zeit anzupassen. Die alle Klassen gleichmäßig ansteckende Sucht nach der leichteren Eroberung des Reichtums, das Hasten, auf dem unredlichen Wege des Börsenspiels sich leichteren Besitz der irdischen Genüsse zu verschaffen, und dabei die Bahnen der soliden Arbeit zu verlassen, hat Spielhagen in „Sturmflut“ dargestellt. Und daß auch die jüngeren deutschen Schriftsteller dieses Prinzip ihrer großen Vorbilder zu dem ihrigen gemacht haben, beweist Karl Bleibtreu's „Größenwahn“, welcher an einer Reihe von Typen aus allen Ständen schildert, wie

diese Krankheit unserer nervösen Zeit, das Bestreben mehr darstellen, mehr gelten zu wollen, als man zu beanspruchen das Recht hat, contagiös in alle Kreise dringt, das Heer, das Beamtentum, die Bourgeoisie, die Literatur, die Kunst vergiftet, und die merkwürdigsten Bildungen hervorrust. Auch ich habe, wenn es mir erlaubt ist, von mir zu sprechen den Versuch gewagt, in meinem Roman „Wer ist der Stärkere?“, die Wirkungen des Naturgesetzes des Kampfes ums Dasein in den wichtigsten Kreisen der modernen Gesellschaft zu verkörpern. Um es daher in einen Satz zu fassen: der Zusammenhang zwischen den Gestalten des französischen Romans ist ein materieller, sozial-beruflicher, zwischen denen des deutschen ein geistiger, sozial-ethischer.

Welch anderes, gänzlich verschiedenes Bild gewährt uns die Formation des russischen Romans! Wie durchaus eigenartig ist die konstruktive Technik der sozialen Profile, welche uns die Dichter dieses Landes in ihren Schriften geben! Sie kümmern sich scheinbar wenig um den Zusammenhang, die Ordnung, die Bildung der einzelnen Gesellschaftsschichten, sie denken nicht daran, große umfassende Rundbilder einer Klasse zu geben oder eine Menge gleichartiger Gestalten aus den verschiedensten Schichten zu versammeln. Ihre Technik ist durchaus monistisch, individualistisch. Sie berichten immer nur von einer oder einigen wenigen Personen, die sie uns scheinbar nur als Menschen darstellen, losgelöst aus ihren sozialen und physiologischen Verbindungen, sie suchen sich scheinbar nicht solche Menschen heraus, die auf den ersten Blick als soziale Typen erscheinen, sondern eher als Ausnahmen, als Individuen mit ganz besonderen Anschauungen, Empfindungen, Lebensgewohnheiten, die gar nicht zu ihrer Umgebung passen. Aber diese Menschen schildern sie uns mit solcher Plastik, zeigen sie uns so

von allen möglichen Seiten, in jeder Beleuchtung, sezieren ihr Hirn, ihr Herz, ihr Nervensystem, merken auch die kleinste Abweichung vom Normalen, die unbedeutendste Veränderung an, daß wir zum Schluß zehnmal reicheres Material an menschlichen und sozialen Dokumenten gesammelt haben und uns zehnfach treffendere Vorstellungen von der russischen Gesellschaft machen können, als aus den größten, figurenreichsten Panoramen. Ein Zola, ein Freytag würden uns mitten hineingeführt haben in das wilde, wüste Agitationstreiben der Petersburger Nihilisten, in die Armut, Not und die Kämpfe der studierenden Jugend... Turgenjews auf der Besizung seines Vaters in sich selbst zerfallender Bazarow, der Prozeß des auf sich selbst und wenige Freunde angewiesenen Raskolnikow Dostojewskis gewähren uns in ihrer Beschränktheit des Gebietes, der Handlung, der Personen, doch das lebendigste und eingehendste Bild großer Teile des russischen Volkslebens. Alles ist in diesen literarischen Kulturbildern konzentriert, nach innen gedrängt, man wird an das feine, winzige Loch in einem Kartenblatt erinnert, durch welches der Blick eine meilenweite, unabsehbare Gegend überfliegt. Der russische Romandichter scheint in den Schichten der Gesellschaft sich garnicht um die ungeheuren Flöße, Aldern, Lagen der Gesteine zu bekümmern, nur auf jene kleinen, gelegentlichen Funde zu Stein gewordener Reste vor-sündflutlicher Geschöpfe scheint sein Blick gerichtet, nur nach ihnen gräbt er, nur diese sammelt er, stellt sie auf — aber indem er uns ihre Eigenheiten, ihre Abweichungen und Beziehungen aufs eingehendste erläutert, rollt er allmählich, kaum daß wir es selbst merken, mit Meisterhand ein glänzendes, überraschendes Bild auf von der ganzen Schicht, in der er sie gefunden, der Zeit und den Umständen ihrer Entstehung und ihres Unterganges.

Mit einem Wort: der Franzose ist der praktische Bergmann, der Deutsche der Geolog, der Russe der Paläontolog.

Ohne Zweifel sind in technischer Hinsicht die Franzosen von allen dreien die größten Künstler, die Russen die tiefsten Denker. Bei den Deutschen halten sich Kunst der Darstellung und Eindringen der Anschauung ungefähr die Wage. Wir haben das mit den Franzosen gemein, daß beider Roman zumeist ein deduktiver ist, daß er den Menschen schildert und darstellt, wie er aus den Umständen, dem Milieu herauswächst und sich bildet, indeß die Russen die Verhältnisse uns durch das Medium des Individuums zeigen. Sene sind anschaulicher, diese eindringender. Aber die glückliche Mischung im Temperament des Deutschen bewahrt ihn davor, in die Fehler seiner Mitstreibenden zu verfallen. Denn bei den Franzosen, zumal bei Zola, läuft die nach der größten plastischen Wirkung strebende Technik auf die groben Wirkungen der Stellung lebender Bilder hinaus, übertriebener, bis ins Unglaubliche gesteigerter Situationen, die sich inmitten der Fülle verbräustlichen Kleinwerks doppelt wunderbar ausnehmen und nicht selten eine erheiternde Wirkung erzielen: so die groteske Liebes- szene der beiden Verhungernden in dem überschwemmten Kohlschacht am Schluß des „Germinal“. Die Personen stehen im Augenblick in einer wirkungsvollen Gruppe — auf ein Zeichen des Kapellmeisters rennt alles in rasendem Wirbel scheinbar ordnungslos, wie wahnsinnig, durcheinander, die höchste Verwirrung droht einzutreten... da — ein neues Klopfszeichen — und mit einem Schlage steht wieder eine gänzlich veränderte, wirkungsvoll geordnete Gruppe vor uns, Männer und Frauen in den kühnsten, gewagtesten Stellungen.

Alles ist bei den Franzosen auf Klarheit, auf vollste Anschaulichkeit berechnet, auch der letzte Schleier muß fallen, nichts von jenen geheimnißvollen Reizen des Halbdunkels ist hier zu finden, durch welches die germanische Kunst oft wunderbare Wirkungen erzielt. Im französischen Roman scheint immer die klarste Mittsommersonne, und selbst die Nacht ist erhellt — nicht durch die mystischen, die Gegenstände mehr andeutenden als zeigenden Strahlen des Mondes, sondern durch den grellen weißblauen Glanz der Bogenlampen. Jede Wandlung, jede Entwicklungsstufe der Charaktere, der Handlung wird in allen ihren Motiven bis aufs Subtilste auseinandergesetzt, jedes wichtige Moment wird so lange und bei jeder passenden Gelegenheit wieder hervorgebracht, bis es auch der schwachköpfigste Leser nicht mehr vergessen kann, jedes Motiv, welches erst gegen den Schluß hin wirkend eingreift, stets bereits gegen den Anfang geschickt angedeutet und nach und nach, anscheinend ganz zwanglos, in den Mittelgrund vorgeschoben, bis es schließlich das ganze Bild siegreich beherrscht.

Wie entgegengesetzt die Russen! Wie scheinen sie jeder theatralischen Wirkung geradezu aus dem Wege zu gehen, auch den geringsten Anschein willkürlichen Zurechtlegen seitens des Dichters vermeiden zu wollen. Wie langsam schleppt sich die magere Handlung hin, wie oft erfahren wir die eigentlichen Thatfachen erst aus zweitem, drittem Munde! Wie lange Zeit vergeht, ehe wir zu dem Hauptthema kommen! In wie breiter Darstellung entfalten sich oft die kleinsten Nebenumstände! Wie schwerfällig, abgehackt fließt oft die Rede, wie lange verweilt sie bei den scheinbar entlegensten Dingen! Wie viele Personen treten vor uns hin, welche mit der Handlung in gar keiner Verbindung stehen! Und doch, weissen Blick nur einigermaßen für die literarische Psychologie geschärft ist,

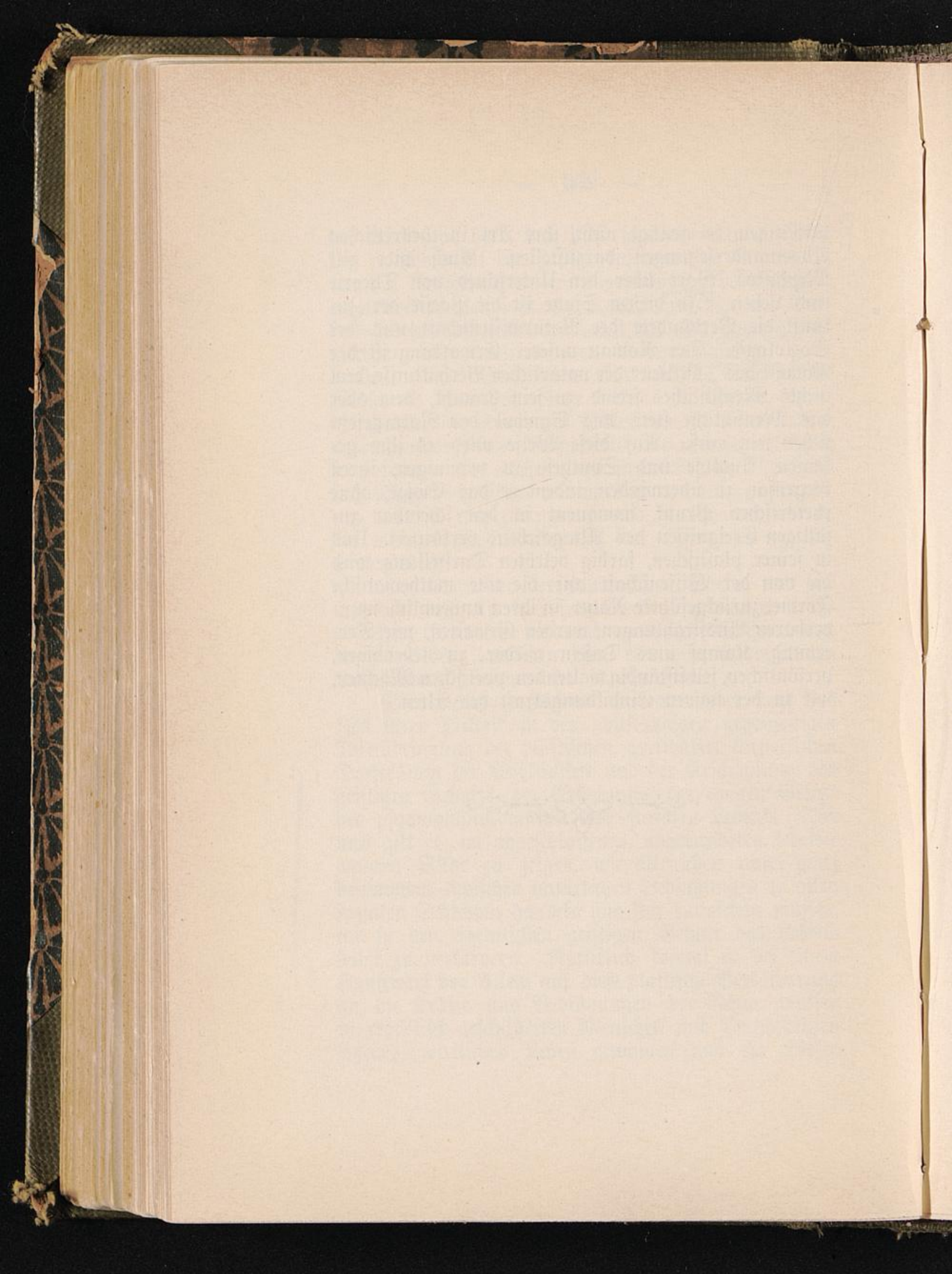
der merkt gar bald, daß diese scheinbare Unbehilflichkeit in Wahrheit die feinste, raffinierteste Absicht ist, um den Anschein höchster, ungeschwinkter Natürlichkeit zu erwecken, gleichsam als erzähle sich hier ein Vorfall des wirklichen Lebens selbst mit allen jenen gleichgiltigen, aber untrennbaren Nebenumständen, jener breiten, ganz allmählichen Entwicklung, wie sie die Natur in Wahrheit bietet. Und wie stehen, Dank der Anhäufung eben dieses zahlreichen, scheinbar völlig zusammenhangslosen Kleinwerks, das uns jetzt plötzlich so wohlbegründet erscheint, mit einem Schlage Menschen und Dinge so greifbar und wirklich vor unseren Augen, um wie viel ungezwungener und glaubhafter, als es die absichtsvolle Konsequenz der Franzosen zu bewirken weiß!

Der Charakter der romanischen Poesie, und zumal der stark mit keltischem Element gemischten französischen, ist trockene Rhetorik, analytische Beschreibung, derjenige der slawischen eine Art von symbolischem Lakonismus, sentimentaler Umschreibung.

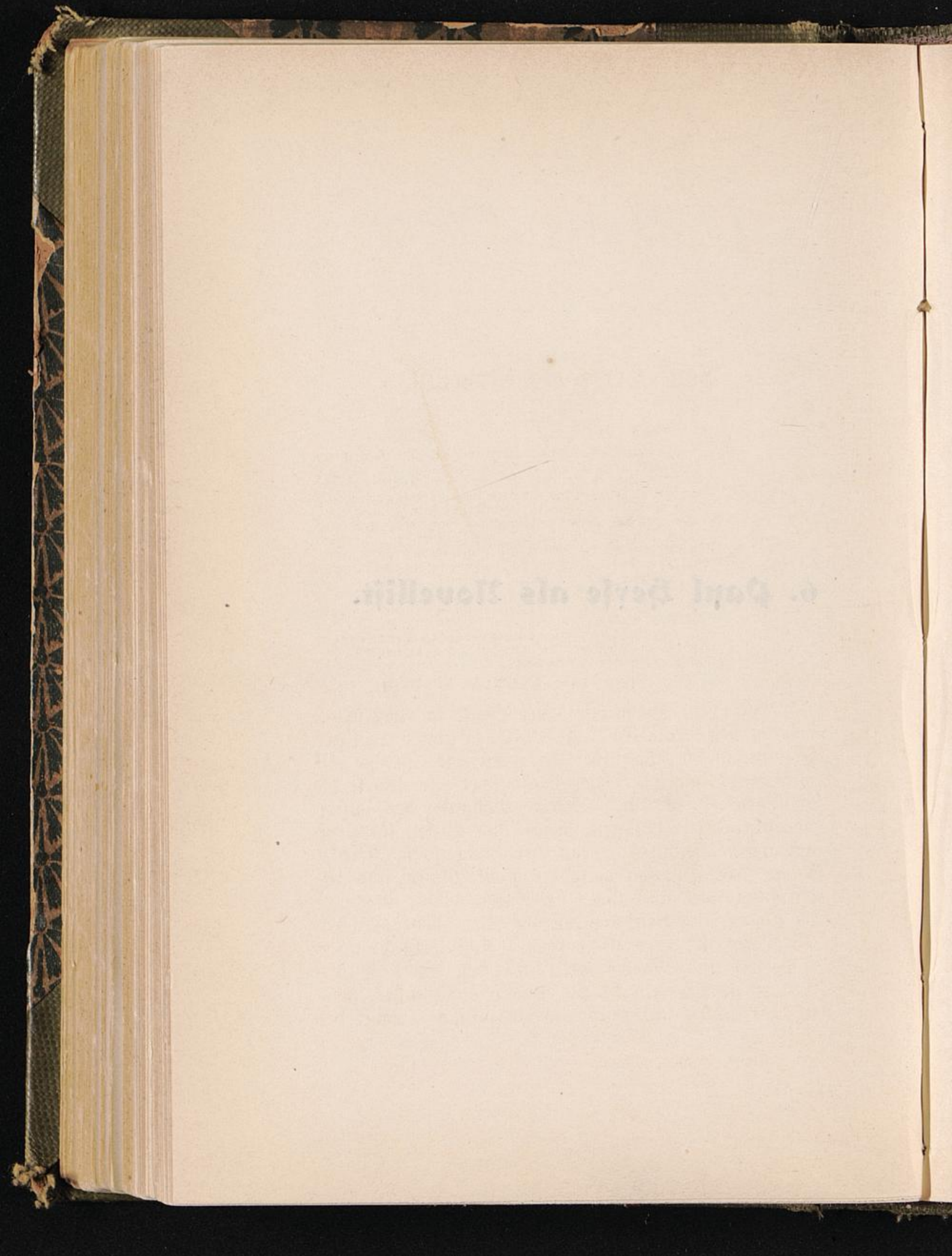
Die deutsche erzählende Literatur aber sieht das Ziel ihrer Technik in der vollständigen gegenseitigen Durchdringung der plastischen, greifbaren, körperlichen Darstellung der Wirklichkeit und der Erschöpfung des geistigen Gehalts, der Erkenntnis der ewigen Gesetze des psychophysiologischen und sozialen Lebens. Für uns gilt es, im abgeschlossenen, abgerundeten lebenswahren Bilde zu zeigen, wie Menschen unter ganz bestimmten, typischen natürlichen Bedingungen in allen sozialen Schichten handeln und sich entwickeln müssen, um so den eigentlichen geistigen Gehalt des Lebens selbst zu verkörpern. Natürlich kommt es bei einem Kunstwerk vor Allem auf diese plastische Verkörperung an, die Kräfte und Bedingungen der Natur müssen in realistisch geschilderten Menschen und Verhältnissen eigenes, wirkliches Leben gewinnen und ihr Wesen

bethätigen, es genügt nicht, ihre Art in theoretischen Auseinandersetzungen darzustellen. Auch hier gilt Mephistos Wort über den Unterschied von Theorie und Leben. In diesem Sinne ist die Poesie der Zukunft die Verbündete der Naturwissenschaft und der Soziologie. Der Roman unserer Erwartung ist der Roman des „Milieu“ der natürlichen Verhältnisse, dem nichts Menschliches fremd zu sein braucht, dem aber das Menschliche stets das Symbol des Naturgesetzhlichen sein muß. Auf diese Weise wird es ihm gelingen, Analyse und Synthese zu vereinigen, ihren Gegensatz zu überwinden, indem er das Ewige, ohne rhetorischen Prunk, immanent in den scheinbar zufälligen Ereignissen des Alltagslebens verkörpert. Und in seiner plastischen, farbig belebten Darstellung wird die von der Wissenschaft auf die tote mathematische Formel zurückgeführte Natur, in ihren unheimlich wunderbaren Ausstrahlungen, werden Gewalten, wie Vererbung, Kampf ums Dasein wieder zu lebendigen, persönlichen, selbstständig waltenden, poetischen Mächten, wie in der naiven Einbildungskraft der Alten.





6. Paul Heyse als Novellist.



Paul Heyse als Novellist.

„Es waren ausbündige und gewichtige Streitfragen, um welche die Kämpfenden ihr Hülfselock tummelten; als zum Exempel, was vorzuziehen sei: von der Geliebten die Erlaubnis zu erhalten ihr das Haar statt des Kammerfräuleins zu flechten und aufzustechen, oder ihr die Schuhe anzuziehen; oder wer von Dreien beglückter sei: der, dem eine Frau einen Biß schenke, der, dem sie verstoßen die Hand drücke, oder der, auf dessen Fuß sie den ihren stelle? Denn je weniger der Vizgraf von dem eigentlichen Wert und Wesen der Dichtkunst begriff, desto eifriger warf er sich auf diese Scholastik des Minnegesanges, deren müßig schwärmende Witzesfunken in seinem nicht allzu klaren Haupte eine angenehme wetterleuchtende Vorstellung von etwas ungemein feinem und erheblichem hervorbrachten.“

Paul Heyse: Die Rache der Vizgräfin.

Hat Paul Heyse mit dieser Stelle in einer seiner bekanntesten Novellen sich selbst verspotten wollen? So oft ich die Rache der Vizgräfin las, ist es mir wenigstens immer erschienen, als seien jene Worte die gelungene unfreiwillige Selbstverhöhnung der ganzen novellistischen Thätigkeit dieses von Vielen für groß gehaltenen Dichters; denn der boshafteste Kritiker könnte das Unwesen derselben nicht kürzer und erbarmungsloser aufdecken, als Heyse selbst, indem er die literarischen Bestrebungen des alten provenzalischen Vizgrafen ins Lächerliche zieht. Auch Heyses ganzes Schaffen und Wirken zielt auf den einen Punkt: uns etwas als Kunst, als Poesie aufzutischen, was in Wirklichkeit nichts ist als ein müßiges Spiel des Witzes.

Vor einiger Zeit machte ich mir die Mühe — um im Widerstreit der Parteien zu einem sicheren Ergebnis zu kommen — einmal sämtliche Novellen Heyse's von vorn bis hinten in einem Zuge durchzulesen: eine Arbeit von mehreren Wochen. Nur die Novellen — und nur von diesen will ich sprechen. Denn wenn man die eifrigsten Verehrer Heyse's ins Gedränge bringt, so sprechen sie alle: „Ja, ja — wir gestehen Ihnen zu — als Dramatiker geben wir Heyse von vornherein auf: er ist nicht für die Bühne geboren. Auch seine Romane geben wir preis: „Im Paradiese“ ist breit und locker, und wer so schülerhafte, schablonenmäßige, muskellose Gestalten zeichnen konnte wie den widerlich süßen Balder, den schuftigen Lorinser in den „Kindern der Welt“, der ist kein Romanschriftsteller. Seine Lyrik: Versdrehseleien, Kling und Klang — nichts weiter. Seine Sinnsprüche — mancher hübsche darunter, aber im Ganzen zu unbedeutend, um ernsthaft darüber zu reden. Aber seine Novellen! In denen beruht seine eigentliche Bedeutung. Wir haben auf diesem Gebiet keinen Größeren. Da ist Poesie, Mannigfaltigkeit, Charakterzeichnung, Darstellung!“

Ich sah mir also, wie bemerkt, einmal den Novellisten Heyse in seinem ganzen vielbändigen Umfang an — und war entsetzt über diese geistige und gemüthliche Dede. Eine große Novellenfabrik zur Befriedigung des Lesebedürfnisses des denkfaulen Bildungspöbels, nach rein kaufmännischen Grundsätzen geleitet: das war der Haupteindruck, den ich vom Gesamt-schaffen Heyse's empfing. Was man von Schegarav — auch solch einer aufgebauchten Größe! — gesagt hat, er sei mehr Mathematiker als Dichter, gilt noch weit mehr von Heyse. Sein ganzes Schaffen beruht auf kühler mathematischer Kombination, auf einer Anwendung der Permutations- und Kombinations-

lehre auf die Erzählungskunst. Man erkennt darin so recht deutlich den nüchternen, rein verstandesmäßigen arbeitenden Berliner: Heyse stammt von der Spree. Er sucht zwischen zwei, drei, vier gegebenen Größen alle möglichen Kombinationen zu erschöpfen — erst rechnet er diese aus, und setzt dann die algebraische Kombination in eine novellistische Handlung um. Welche Verwicklungen sind möglich zwischen einem Mann und einer Frau — zwei Männern und einer Frau — einem Mann und zwei Frauen — zwei Männern und zwei Frauen u. s. w.? Jeder Pri-
maner, der ein leidlicher Mathematiker ist, kann die Antwort sofort ausrechnen, und man gewinnt auf diese Weise unendlich viele Novellenstoffe: Material auf hundert Jahre literarischer Thätigkeit. Zum Beispiel: ich habe drei Figuren zur Verfügung, a bedeutet einen Maler, b und c sind Frauen, natürlich die eine Gräfin, die andere eine Kammerzofe. Ich ordne nun einfach die Stellungen.

Anfang der Novelle b — a — c (der Maler schwankt zwischen beiden Frauen.)

Zweite Position b, a — c. Die elegante Gräfin raubt den Maler dem einfachen, schlichten Mädchen.

Schlussstellung b — a, c. Die echte Liebe siegt über das Raffinement und die Koketterie. Je nachdem ich nun die Buchstaben Zahlen bewerte und die Kombinationen verändere, kann ich die wunderbarsten Verwicklungen zuwege bringen, z. B. a — b, c, d. h. die Kammerzofe entpuppt sich als natürliche Tochter, Schwester oder dergl. der Gräfin. Man sieht, die Novellenstoffe lassen sich nur so aus dem Aermel schütteln. Viel einfacher ist noch das Verfahren, das einmal die „Fliegenden Blätter“ empfahlen: auf jede Seite dreier Würfel ein novellistisches Moment zu schreiben — „Maler — Kommerzienratstochter — Entführung — Attaché — Ueberfall u. s. w.“, und

dann die Verwickelungen auszuknobeln: und ich habe auch die Vermutung, daß Heyse in besonders begnadeten Stunden seine Novellen auf diese Weise konzipiert. Man betrachte nur die Serien seiner Novellen, in denen ein- und dasselbe Motiv in allen möglichen Veränderungen umgestaltet wird — bis zum Ueberdruß.

3. B. 2 Personen (Mann und Frau): Unvergeßbare Worte, Lottka, L'Arrabiata, Kleine Mama, Mutter und Kind, Zwei Gefangene, Mädchen von Treppi, Lorenz und Lore.

3 Personen (1 Mann und zwei Frauen): Frau v. F., Frau Marchese, Better Gabriel, Geteiltes Herz u. f. w.

Dito (1 Frau und 2 Männer) Beatrice, Auf-
erstanden, Auf der Alm, Here vom Corso, Romulus-
enkel, Barbarossa, Schön-Räthchen.

u. f. w.

u. f. w.

Man lege sich also einfach folgende Tabelle an:

1	1a	2	3	4	5	6	7
Onkel, Bruder, Onkel, Vater, Stiefmutter, Better, Zunggefelle.	Onkel, Schwester, Tante, Mutter, Stiefmutter, Muhme, Zungfrau.	älter, jünger, gleichaltrig.	Kommerzienrat, Marchese, Offizier, Dörster, Weinbüter, Kellnerin, Maler, Bauerin, Modell.	Am See, auf der Alm, Rom, Golf von Neapel, Unter den Linden, Konzert, Feuerwerk, Meister, Burggrüne, München.	Krankheit, Ueberfall, Modellstehen, Angriff durch ein wildes Tier, Entführung, rohe Behandlung, plötzliche Genesung, Traum, häuslicher Zwist, uneheliches Kind, Kinderlosigkeit, auf der Reise.	Durch früheres Unglück in der Liebe schon und abweisend gemacht, sehr sinnlich, frivol, leichtsinnig, fromm, verschlossen, zwischen Sinnlichkeit und Entfaltung schwankend, gemüthslos.	Stürmisches Verlangen, Heirat, Entfaltung, Mord, Tod durch Epidemie, Verlobung, for- perlicher Verfall, plötzliche Abneigung Schwangerschaft.
u. f. w.				u. f. w.			

Nun greife man aus 1 a oder 1 b soviel Personen heraus als man für die Novelle verwenden will, und alsdann aus jeder der andern Reihen 1 bis 2 Worte und verbinde dieselben mit einander, dann hat man die herrlichste Novelle; diese nackte Nebeneinanderreihung der tabellarischen Punkte nennt man ein „Problem“. Zum Beispiel:

Gatte	Gattin	Mädchen	Auf der Reise
Offizier	älter	jünger	München
Genußfroh	fromm	Kellnerin	Hofbräuhaus
	verschlossen	sehr sinnlich	
	Kinderlosigkeit		
Abneigung			
zwischen Entsagung und Genuß			
schwankend			
Rohe Behandlung		Plötzliche Sinnes-	
Schwangerschaft		änderung	
Versöhnung		Muhme	
		Verführung	
		Verstoßen	
		Versöhnung	

So haben wir eine herrliche Novelle konzipiert, und durch beliebige Erweiterung der Tabelle und Ver-
setzung der einzelnen Punkte kann man eine Mannig-
faltigkeit der Stoffe hervorbringen, welche keine Grenzen
kennt. Man kann es so leicht auf hundert Novellen
das Jahr bringen durch bloße tabellarische Kombi-
nation, ohne einen Schritt vor die Thür zu machen,
und je drolligere und scheinbar widersprechende Punkte
der Zufall zusammenbringt, desto „schöner“ ist das
„Problem“. Z. B. den Urgroßonkel ergreift eine plötz-
liche glühende Leidenschaft für die Urgroßnichte, er
verfolgt sie mit Heiratsplänen, bis die Kleine eines
Tages eines gesunden Knäblein genest und es sich
herausstellt, daß sie mit einem jungen Arzte schon
längst heimlich verheiratet ist. Der Greis ist außer
sich, fällt in ein Nervenfieber, aus dem ihn nur die

Kunst des von dem Kranken zurückgewiesenen Gatten der Geliebten zu retten vermag, nachdem alle Doktoren umsonst ihr Glück versucht — er verzeiht dann und setzt seinen Retter zum Universalerben seines ganzen Vermögens ein, um dessentwillen, aus Furcht es zu verlieren, die junge Frau die ganze Heimlichkeit betrieben hatte. Ist das nicht ein Problem, des großen Heyse so würdig wie nur eins? Man sieht, es giebt nichts leichteres als die Kunst, ein großer Novellist zu sein.

In der That, wenn man die ganze Reihe der Heyse'schen Novellen überblickt, so ist man entsetzt über die Dürftigkeit seiner Vorwürfe. Entweder die platteste Nüchternheit oder die ausgeflügeltste Unnatürlichkeit. — Ausschnitte aus dem Lokalteil hauptstädtischer Klatschblätter oder Ausgeburten eines sich am Schreibtisch zermarternden Gehirns. Der wahre Novellist entnimmt seine Schöpfungen entweder der beflügelten Fantasie, die ihn in das Reich der Träume trägt — E. T. A. Hoffmann, Poe — oder der scharfen, unausgesetzten Beobachtung des wirklichen, sich unablässig wandelnden Lebens um ihn: Zschokke; Kleist, Maupassant; oder er weiß, wenn er ein Genie ist, beides mit einander zu verschmelzen und zu durchdringen: Goethe, Balzac. Heyse dagegen hat weder trunkene Fantasie noch scharfe Beobachtung — er hat nichts als schematisierenden Kaufmannsgeist, nüchterne Berechnung, Schablone. Nur ein einziges Mal hat er die Darstellung eines wirklichen „Problems“ versucht, das heißt die Erklärung und Darstellung eines interessanten und typischen seelischen Prozesses, der sich in einem eigenartigen Ergebnis ausdrückt: in der „Kaiserin von Spinetta“ — die Entwicklung des Größenwahnsinns bei einem Bauernmädchen, hervorgerufen durch einen Kuß, den dem Kinde einmal Napoleon I. gegeben: aber wie hat er den schönen

Vorwurf verhunzt! Er zeigt uns — echt Heyses! — nicht die allmähliche stufenweise Entwicklung des seelichen Vorganges, wie jeder wirkliche Dichter gethan hätte, sondern das plötzliche Losbrechen desselben auf seiner höchsten Stufe. Alle übrigen Novellen Heyses: welch traurige, kleinliche oder lächerlich unnatürliche Vorwürfe! Ein junger Bursche ist toll auf ein Mädchen, mitten auf dem Meere, in seinem Kahn beträgt er sich roh gegen sie, sie beißt ihn in die Hand, schwimmt zurück, bittet ihn später um Verzeihung, sie versöhnen sich. Das ist die hundertmal als Muster Heysescher Kunst, als Blüte deutscher Novellistik gepriesene „L'Arrabbiata“. Was ist uns Hefuba? Was gehen uns die persönlichen Zwistigkeiten all der Bauernburschen, Maler, Förster, Marchesen an? Welche Beziehungen haben sie zu uns? Welch Neues, welche intime Aufschlüsse geben sie uns über uns selbst und über die Welt? Der Landrichterssohn hat ein armes Mädchen verführt, heiratet dann ein reiches, jenes stürzt sich mit dem Kinde ins Wasser, ihre alte Mutter steckt das Haus über ihrem eigenen Kopfe an — („Die Eselin“). — Ein Schwede liebt eine Italienerin, diese flieht mit ihm, ein verschmähter Liebhaber ersticht sie, wird dann Bandit und endet als solcher (Barbarossa.) — Ein Deutscher verliebt sich in eine hübsche Italienerin, ihre Eltern zwingen das Mädchen, einen Italiener zu heiraten, der sie nicht liebt; in der Brautnacht entflieht sie zu ihrem Schatz und bietet sich ihm dar; der betrogene Gatte läßt dem Gegner aufslauern, statt seiner wird aber das Mädchen erstochen (Beatrice). — Ein Bräutigam und ein Ladenmädchen verlieben sich in einander, diese hält sich in sentimentaler Auffassung seiner für unwürdig, weil ihre Mutter Dirne und Kupplerin gewesen, schließlich geht sie doch zu ihm aufs Zimmer, giebt sich ihm hin, und am nächsten Morgen — nachdem sie einmal die Süßigkeit der

Liebe genossen, des Lebens höchsten Reiz kennen gelernt, und nun, wie man denken sollte, erst recht ans Leben gefesselt sein sollte! — geht dieses psychologische Monstrum hin und vergiftet sich (die berühmte „Lottka“). Diese teils gruselig-schaurigen, teils thränenjelligen, teils unglaublich kindischen und unvernünftigen Geschichten . . . sind das die Gegenstände, die einer großen Kunst, die der Poesie würdig sind? Für den Gerichtsteil des „Berliner Lokalanzeigers“ mögen sie trefflich geeignet sein — aber welches Interesse haben wir an diesen Banditen- und Ladenmamsellgeschichten? Wenn Othello Desdemonen erwürgt, Faust Gretchen verführt, Ferdinand das Gift in die Limonade schüttet, so zittern wir mit, denn ein ganzes, ungeheures Blatt des rätselhaften Buches der menschlichen Natur, der sozialen Ordnung, des immanenten Gesetzes der Dinge wird damit vor uns aufgeschlagen und erläutert. Heysses Lottkas, Beatricen, Barbarossas sind nur einzelne unbedeutende Persönchen, deren Schicksale für einen hungrigen Zeitungsreporter Manna sein mögen: die Menschheit, die deutsche Nation, die Leser, meine Wenigkeit gehen sie garnichts an, in ihnen ist auch nichts zu finden von der Art des echten Dichters, der Gott ähnlich, seine Menschen macht sich selbst zum Ebenbilde. Ein und dasselbe kleine, unbedeutende Motiv wird bis zum Erbrechen wiederholt und breitgetreten, als handle es sich um das Problem der Erlösung der Menschheit — z. B. die Liebe zwischen einer älteren Frau und einem jüngeren Manne, einmal mit Todesfall (Kleine Mama, Frau v. F., Zwei Gefangene, Frau Marchese etc.): immer dieselbe Geschichte, nur mit anderen Umständen, anderem Ausgange — denn nur das äußere Geschehnis interessiert Heyse, nicht das innere seelische Erlebnis, und jenem zu Liebe wird die natürliche Psychologie verrenkt und gebrochen (s. v. Lottka). Ueber die Darstellung eines

rein individuellen Vorganges von rein individuellem Interesse oder eines ausgeflügelten durchaus unwirklichen, der Natur widersprechenden Problems kommt Heyse nie heraus — was den eigentlichen Dichter macht, die Durchdringung des Individuellen und Typischen (Naturgesetzmäßigen), ist ihm für ewig verschlossen.

Er hat wohl alltägliche Menschen und Geschichten geschaffen, aber nicht eine Gestalt, eine Handlung, von der man sagen kann: sie ist ewig, weil sie alltäglich ist — es ist eine alte Geschichte und doch erscheint sie bei dem Dichter wie neu . . . denn Heines: „Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu“ ist das Motto der ganzen Poesie, der Prüfstein jedes Kunstwerkes.

Noch viel verwerflicher als Heyses Stoffe und Gestalten erscheint mir der Geist seiner Novellen. Denn dieser Geist ist nichts als die Lüge, die verhüllte Lüsternheit.

Sinnlich ist das Wesen jeder echten Kunst, aber nicht Lüsternheit. Die Sinnlichkeit einer gesunden und großen Natur ist offen und ehrlich, sie posiert nicht, sie geht am hellen Tage auf ihr Ziel in kräftiger, schöner Nacktheit, aber steckt sich nicht in den durchsichtigen Byßfußschleier, wie eine Hetäre, die bekleidet geht, um nicht mit den Vorschriften der Polizei zusammenzustoßen, und doch ihre Reize ausstellen will. Die Sinnlichkeit steht nackt da wie eine antike Göttin, die Lüsternheit trägt Pariser Korsets und Culs. Heyses Gestalten tragen immer Korsets, welche die Brüste hinaufpressen und Culs, welche den Hintern vergrößern. Wenn Romeo und Julia in Gesellschaft sind, fügen sie sich der Lüge der Etikette und greifen zu gedrechselten, idealistischen Phrasen, welche die natürliche Empfindung verhüllen — so wie sie im Garten allein sind, sagt das Mädchen kurz und

deutlich: „ich verlange nach Dir, ich will mich Dir hingeben, vorausgesetzt natürlich, daß Du mich heiraten willst. Verlangt Dich also nach meinem Besitz, so sei um die und die Zeit beim Vater Lorenzo.“ So spricht die wirkliche Sinnlichkeit, welche immer ehrlich ist: so denken und sprechen Gretchen, Klärchen, Kleopatra, Adelheid und alle sinnlichen Gestalten eines ehrlichen Dichters. Antigone klagt, daß sie als Jungfrau in den Hades muß. Es fällt weder Goethe noch Shakespeare noch Sophokles ein, über die Sinnlichkeit ihrer Helden breite Sentimentalitäten zu gießen. Romeo und Julia wollen sich paaren, weil sie unwiderstehlich nach einander verlangen, ihre Leidenschaft ist natürlich, es fällt ihnen nicht ein, sie vor der Welt noch als besondere Schönheit darstellen zu wollen — wenn sie einander im Arme haben, so kann sie die ganze übrige Welt auf dem Monde suchen. Nichts macht ihre Leidenschaft schön, als die Größe derselben — lieber sterben als leben und ihr entsagen. Heyses Gestalten weigern und zieren sich und entsagen dreimal im Handumdrehen, um sich immer wieder nach dem springenden Punkt zu wenden — sie wollen immer, und thun zimperlich, wenn es dazu kommt, sie weinen und halten das Tuch vor die Augen, halten seitenlange Reden gegenseitiger Entsagung, treiben Aesthetik, Philosophie, und denken dabei: „Ach, wenn es doch erst so weit wäre“ — und schließlich sinken sie sich doch in die Arme und paaren sich. Mit einem Wort: sie wollen die Menschen und die Natur betrügen, sie schämen sich des höchsten und heiligsten Gefühls und verunzieren es durch allerhand sentimentalen Firslefsanz — sie sind verlogen bis in den Kern der Seele. In „Lorenz und Lore“ verlieben sich zwei junge Menschen in einander während einer Epidemie. Dann schlafen sie in einem Zimmer zusammen ohne einander zu berühren (!!!), am nächsten

Tage schämt sich das Mädchen ihres Geständnisses zu Tode, will nichts von Heirat wissen, obgleich sie nach dem jungen Menschen nur so glüht, und sie beruhigt sich erst, als der Onkel-Pfarrer sie ohne ihr Wissen in der Kirche ausbietet. Welche Verlogenheit! welche Erbärmlichkeit! „Ich möchte es gern thun, aber geniere mich so . . . ach, bitte, zwingt mich doch dazu!“ Nicht eine einzige große, den Menschen ganz ausfüllende, durch und durch erschütternde Empfindung, nicht eine mächtige Leidenschaft, die den Menschen zu den größten und schrecklichsten Thaten treibt, findet sich im ganzen Heise: Alles ist Empfindelei, kleinlich, rührselig. Wenn einer einen Mord aus Haß oder Eifersucht begeht, so ist es immer ein heimtückischer, feiger, meuchelnder Gefelle (Beatrice, Andrea Delfin, Barbarossa &c.)

Und welch frivole, lüsterne, durch und durch verfaulte Lebensanschauung findet sich in Heises Novellen verkörpert!

Ein reicher junger Mann geht auf die Brautfahrt. Unterwegs lernt er ein hübsches Mädchen kennen. In der Nacht klopft er an ihre Thür, jungfräuliche Scham hält sie zurück, ihm Einlaß zu gewähren, wütend reitet er davon, verunglückt unterwegs, und das Mädchen ist elend für ihr ganzes Leben. (Reise nach dem Glück.) Was heißt das auf gut deutsch anders, als: hätte sie dem von plötzlicher Lüsternheit Ergriffenen lieber die Thüre geöffnet, so verlor sie den Geliebten nicht, rettete dessen Leben und erhielt sich ihr Glück. Also, ihr jungen Mädchen, ihr wißt, was ihr vorkommenden Falls zu thun habt! Nicht der großen Leidenschaft gebet nach, die macht nur unglücklich, sondern der kleinen aufwallenden Lüsternheit, welche den Moment befriedigt.

Ein Graf hat seine Frau beim Ehebruch ertappt, und sie (statt wie natürlich sofort hinauszumwerfen —

aber wo bliebe dann das „Problem“?) in sein Burgverließ gesperrt (hu, wie grauslich!). Ein Fremder kommt hinzu, sieht sie, will mit der Eingesperrten durchgehen. Der Plan wird vereitelt, dabei kommen die Gatten wieder zusammen und versöhnen sich. („Auferstanden“.) Ein Ehebruch? Eine Kleinigkeit! Merk es dir, betrogener Gatte und drücke über die Lüsterheit deiner Frau ein Auge dazu!

Ein junger Förster verliebt sich in ein Mädchen. Er erfährt, daß sie schon ein Kind gehabt hat, von einem Lieutenant, von dem sie sich, ohne irgend eine große Leidenschaft für ihn, in purem Leichtsinne hat verführen lassen. Aber der Förster kehrt sich nicht dran — das Kind ist so ein lieber Fraß — er wird Gatte und Vater zu gleicher Zeit („Mutter und Kind“). Was ist denn so ein kleines voreheliches Verhältnis mit Folgen? ein vernünftiger Mann spricht nicht darüber, dergleichen kommt ja in den besten Familien vor!

Das ist der Geist der Heyseschen Novellen. Man wird zugeben: etwas frivoleres, empörenderes, unsittlicheres läßt sich nicht denken. Nicht die große Leidenschaft entschuldigt bei ihm alles, jene Passion, welche sich ausleben muß und wenn sie es erreicht, willig in den Tod, die Martern geht, die die stumpfe, kleinliche, brutale Welt über sie verhängt. Diese Leidenschaft treffen wir bei Heise nie — er kennt sie nicht. Alles bei ihm ist aufflackernde und schnell wieder verlöschende Lüsterheit, und dieser gesteht er alle jene Rechte zu, auf welche nur die große Leidenschaft Anspruch hat, weil sie jederzeit bereit ist, mit Blut und Leben dafür einzutreten; Hingabe, Ehebruch und jeden nach positivem Recht verbotenen Genuß. Eine solche Anschauung, welche dem gewöhnlichen äffisch geilen, lüsternden Bourgeoisphilister alles das zugesteht, was nach natürlichem Recht nur der natürliche, große Mensch beanspruchen darf, der Mensch der gewaltigen

Leidenschaften, der Ehrlichkeit, der Mensch, welcher die gesunde Verkörperung des Naturgesetzes ist, der Mensch Shakespeares und Goethes — eine „Poesie“ mit solchen Anschauungen mußte natürlich ungeheure Zustimmung in dem zahllosen Lager eben jener kleinen, verlogenen Philisternmenschen finden, denen sie schmeichelte, bei jenen Millionen unserer heutigen Bourgeoisie, die statt der Leidenschaft nur Lüsternheit, statt der Natürlichkeit nur Verlogenheit besitzen. Man wird sich über die Erfolge Henses daher nicht wundern: der Mann kennt eben sein Publikum, er ist ein geschäftsschlauer Fabrikant, nichts weiter, er ist in seiner Mischung von Lüsternheit und posierender Sentimentalität der Claqueur unserer Zeit und besitzt dasselbe Publikum und dieselben Erfolge wie jener.

Nur in einer sittlich so ganz verfaulten Gesellschaft wie der unseren ist es möglich, daß Erzählungen wie der „lahme Engel“ oder die „Rache der Vizgräfin“ Beifall finden konnten, anstatt Ekels und Abscheus. Eine vierzigjährige Jungfer verliebt sich in einen ganz grünen Bengel. Da der Bursche nach Jahren zurückkommt, wird die alte Schachtel ganz mannstoll: um die Sinnlichkeit des jungen Menschen zu erringen, nimmt sie einen Liebestrank, der sie wieder jung und schön machen soll. Weil sie aber zu viel von dem Zeug säuft, vergiftet sie sich und stirbt. (Lahmer Engel.) — Eine schöne tugendhafte Gräfin hat einen Ekel zum Gemahl. Ein strammer Troubadour (wir würden heut sagen, ein Operntenor) will sie genießen. Mit Reckheit gelingt es ihm, den Alten so zu fassen, daß er ohne es zu wissen seine Frau zum Ehebruch auffordert. Nun glaubt sich die keusche Gattin von jeder Pflicht befreit und will sich schon dem Sänger in die Arme stürzen, da hört sie, daß dieser die letzte Nacht bei einer andern geschlafen, und um ihn zu ärgern, läßt sie einen ihr ganz gleichgültigen Menschen

den Freund des Sängers, in ihr Schlafzimmer. (Rache der Vizgräfin.) Und dieses ekelhafte Lumpengesindel von mannstollen alten Schachteln, Hahnreis, adligen Huren, Lüderbolden erdreistet ein deutscher Dichter sich uns als schön und groß und künstlerischer Darstellung würdig auszugeben! Und tausend deutscher Jünglinge und höhere Jungfrauen verdrehen vor Entzücken die Augen darüber. Nur in einer Gesellschaft, die bis ins Innerste versaut und zerfressen ist, kann dergleichen möglich sein. Nein, wahrhaftig: Paul Heyse ist kein einzelner Mensch — er ist ein Symbol, die plastische Verkörperung der ganzen sittlichen Verkommenheit der deutschen Bourgeoisie, welcher die Gemeinheit, die Lüsterheit, die Frechheit, die Schamlosigkeit als das Ideal der Schönheit gilt.

Heyse ist nichts mehr und nichts weniger als ein Fälscher schlimmster Sorte. Ein bewußter Fälscher, der die Dinge absichtlich falsch wiedergiebt, um den schlechten und korrupten Ansichten der Masse des Lesepöbels zu schmeicheln und ihr seine Fabrikate aufzunötigen. Was für die natürliche Anschauung ein Schuft, ein Idiot, eine Dirne, eine Nymphomanin ist, stellt er als Ideale, Helden, Liebesgöttinnen hin. Für einen wirklichen Dichter ist ein Lump ein Lump, er erklärt ihn seelisch, zeigt uns wie er werden mußte, was er ist — aber es fällt ihm nicht ein, ihn uns mit der Glorie zu umgeben und die Welt zu betrügen. Shakespeare denkt nicht im geringsten daran Iago zum Helden, die verbuhlten Töchter Lears zu Heldinnen zu machen, und nur eine ganz korrupte Rathederweisheit kann in dem Schwächling Hamlet, dem größtewahnsinnig kindischen Lear, der geilen Kleopatra, der gemeinen Margarete, der leichtsinnigen Anna ideale Gestalten stehen. Goethe giebt uns nirgends die Adelheid für ein Tugendideal aus. Er schildert die Sünde interessant und die Tugend langweilig (Marie),

wie es so oft der Fall ist, wir sehen, warum beide nicht anders sein können, aber Adelheid bleibt immer eine Schlange und Marie immer eine Taube. Bei Heyse haben die Schlangen aber noch Brillantkronen auf den Köpfen und Wunderwasser in den Zähnen und sind die Perlen der Schöpfung, und die Tauben sind gerade gut zum Futter für jene.

In welcher unzuverlässiger Weise fälscht Heyse das Bild der Welt in seinen Novellen! Alle die — mehr als hundert Geschichten — haben — so gut wie seine Romane und Dramen, immer nur das eine, bis zum Erbrechen wiederkehrende Motiv: die Liebe. Was Heyse unter Liebe versteht, wissen wir bereits. Nicht das vollständige Aufgehen zweier Menschen in einander, ihre Sineiswerdung, ihr vollständiges Zusammenwachsen in Herz und Geist, so daß eine Trennung den Tod beider Hälften zur Folge haben muß — um diese Art der Liebe kümmert sich Heyse den Teufel — sondern einfach den sexuellen Genuß. Für die wahre und echte Leidenschaft, die Heyse nicht kennt, ist der Geschlechtsgeuß nur eine *conditio sine qua non*, ein unentbehrlicher, selbstverständlicher Teil, der aus der Einswerdung zweier Wesen mit Notwendigkeit entfließt, er ist der Zapfen, der den Wein im Fasse hält — für Heyse ist er das Wesen der Liebe selbst. Von einem geistigen Sineinanderaufgehen, einem gegenseitigen Emporziehen, einer gemeinsamen Arbeit, einem seelischen Austausch ist nirgends bei ihm die Rede. Wie erbärmlich klein ist diese Anschauung! Dreht sich denn wirklich die ganze Welt, das ganze Seelenleben des gereiften Menschen um das bißchen sexuellen Genusses? Gewiß, die Befriedigung dieses Triebes ist für den normalen Menschen, Mann wie Weib, ein großes natürliches Bedürfnis, aber ich müßte ausspeien vor dem Menschen, dessen Leben nur dieser eine Gedanke und immer wieder dieses Verlangen er-

füllte, der wie Heyse im Weibe nichts anderes sähe als ein Stück Fleisch, in dem er seine überflüssige Lebenskraft niederlegt, eine Art Stätteplatz, an dem jeder seinen Schutt abladet, der ihn im eignen Hause belästigt. Ehrgeiz, Glaubenseifer, Freiheitsdurst, Gerechtigkeitsgefühl, Vaterlandsliebe sind mindestens ebenso starke und wichtige menschliche Triebe wie der geschlechtliche, sie wirken thatsächlich ebenso viel und mehr auf den Gang der Welt ein als dieser, und sie wegläugnen, heißt das Bild der Welt verfälschen. Alle echten großen Dichter: Homer, Sophokles, Shakespeare, Calderon, Goethe, Zola, Dostojewski haben der Liebe als Leitmotiv ihren angemessenen Teil gegeben, aber sie erscheint bei ihnen nur eben anderen gleichbedeutenden Leidenschaften als gleich berechtigt, sie wiegt nicht vor. Derselbe Goethe, der eine Philine geschaffen, gab uns auch eine Sphigene, eine Leonore von Este! Erst der Mann, der im Weibe nicht nur ein Wesen sieht, das sein nächtliches Lager teilt, sondern seine ebenbürtige Genossin im Kampf und in der Arbeit fürs Wohl des Hauses und der Menschheit, hat die wahre Höhe geistiger Freiheit errungen. Heyse fehlt sie. Er sieht immer und überall nur den Priap, in seinen Novellen wird ihm überall gefröhnt, hinter jeder Hecke sieht er liebende Paare liegen, er bevölkert jedes Kanapee mit ihnen, seine ganze literarische Persönlichkeit zeigt alle Symptome der Satyriasis, und sein ganzes Streben geht darauf aus, diese als den normalen Zustand hinzustellen. Wir sehen eben wieder den berliner Fabrikanten vor uns, der auf ein bestimmtes Publikum als Absatzfeld spekulirt: diese reichen, müßigen Frauen und Mädchen unserer Bourgeoisie, denen der Begriff der Arbeit, des geistigen Ringens ein unbekanntes Ding ist, die auf der Höhe ihrer Töchterchulenbildung sich im Besitz der Weisheit der ganzen Welt glauben, und ihre freie Zeit tot zu

schlagen — 24 Stunden täglich — keine anderen Orte kennen als Bett, Chaiselongue, Theater, Ballsaal — deren einziger Beruf ist, gut auszusehen und reiche Gimpel zu fangen, die in dieser stickenden Salonluft, aus welcher sie nie herauskommen, in dieser sitzenden, ungesunden Lebensweise, von ausschweifenden, frühzeitig impotenten Männern umgeben, bald hysterisch werden, nymphoman, und sich dem ersten besten albernen Bierbengel an den Hals werfen, einem affektierten, schwammigen Schauspieler, einem arroganten Maler, und ihre krankhafte, indolente Sinnlichkeit mit dem heiligen Namen der Leidenschaft bemänteln, den sie entweihen. Sie verlangen nach einer Beschönigung ihres lüsternten Treibens, die ihre Faulheit als Martyrium, ihre Unzucht als Heldentum darstellt und das Recht der Lüstertheit, des Ehebruchs, der Uebertretung jeglicher Schranke aus Frivolität als schön und herrlich preist. Der eine Schriftsteller giebt es ihnen mit Witz und Humor, der andere mit Sentimentalität und Pathos — Dumas und Heyse . . . beide sind die Lieblinge dieser Gesellschaftsklasse — und der eine ist so viel wert wie der andere.

Also die Liebe, das heißt die Paarung, ist das einzige physische Motiv auf der Welt, welches das Handeln der Menschen allein bestimmt — nach Heyse — meinetwegen! Bescheiden wir uns vorläufig mit diesem Ergebnis! Wer hat nun nach Heyse ein Recht, einen Anspruch auf diese Liebe?

Nur der schöne Mensch, nur der Mann mit strammen Schenkeln und das Weib mit üppigem Busen und runden Armen. Wer nicht Apollo oder Venus ist, hat keinerlei Anspruch auf die Liebe eines anderen Wesens. Sobald der eine Teil eines Paares dem andern nicht mehr gefällt, sobald ein Fältchen um die Augen ihn stört, hat der andere Teil das Recht, ihn sitzen zu lassen, zu betrügen, wegzustoßen — und

jener Unglückliche kann nichts gescheidteres thun, als sich eine Kugel in den Kopf zu schießen oder ins Wasser zu springen. (Zwei Gefangene, Frau Marchese, vergl. auch die Kinder der Welt.) Welch plebejische, äußerliche, rohe Auffassung von der Liebe! Alles ist fleischliche Beziehung. Von jenem Sineinander-aufgehen der Seelen, jenem Sichaneinanderemporrichten der Geister, jenem psychischen Zusammenwachsen, welches das innerste Mystorium des Mystariums der Liebe ist, findet sich bei Heyse nirgends eine Spur. Ihm ist das das Wesen, was doch nur ein Teil — ein unentbehrlicher, aber doch nur ein Teil — ist. Darin gleicht er Grillparzer, dessen Auffassung der Liebe gleichfalls eine rein bestialische, materialistische ist (Sappho). Für Heyse ist Liebe ein rein physiologischer Vorgang, kein psychischer — es ist Karl Vogtsche Philosophie in Novellenform. Hat Heyse nie etwas gehört von jener geheimnisvollen, gewaltigen seelischen Macht, welche oft selbst häßliche Menschen über die Herzen der schönsten besitzen? Haben ein Mirabeau, eine Du Deffant, eine George Elliot nie für Heyse existiert? Die häßlichsten Männer haben oft das größte Glück bei Frauen, bei denen die schönsten Männer haufenweise abfallen — und umgekehrt. Es ist nicht wahr, daß die Liebe bloß durch den Anblick strammer Schenkel und voller Brüste hervorgerufen wird, wie Heyse es darstellt — was die Liebe entzündet, und meist eine stärkere als die rein physiologische, das ist vor allem die Ueberlegenheit, das Temperament, die natürliche Dialektik, das Feuer, die Grazie, die Unterwürfigkeit. Was die Frau vom Manne verlangt, ist Männlichkeit; was der Mann vom Weibe verlangt, ist Weiblichkeit, und beide äußern sich in den mannigfaltigsten Formen, nicht nur in der persönlichen Erscheinung, sondern vor allem im Wesen. Die höchste geistige Ueber-

legenheit, das fortreißendste Feuer, die glänzendste Beredsamkeit — (ah, wohl das stärkste Mittel auf die Frauen zu wirken), die vollendetste Anmut helfen Dir bei Heyse nichts, wenn Du zufällig eine Pocken-
narbe auf der Nasenspitze hast. Welche Rohheit, welche Brutalität liegt in einer Novelle, wie der oben genannten „Zwei Gefangene!“ Wie wenig kennt der große „Liebling der Frauen“ in Wirklichkeit die Weiber — von den Männern garnicht zu reden! Wie wenig Beobachtung hat er! Aber gerade diese Brutalität sichert den Heyse'schen Novellen ihren Erfolg bei jener Klasse des Publikums, welche wir oben gekennzeichnet haben. Denn eben diese Brutalität ist wieder nichts als eine raffinierte Spekulation auf die Eitelkeit dieser Kreise, deren Herz und Sinn mit nichts anderem gefüllt ist als Eitelkeit. Wenn ihr Dichter den Grundsatz proklamiert: nur die fleischliche Schönheit hat Anspruch und Recht auf Liebe, so sagt sich natürlich jedes dieser höheren Töchterlein im Stillen: „ich selbst bin ja eben dieses Ideal von Schönheit (welches eitle Weib hielte sich nicht dafür), ich habe daher allein Anspruch auf die höchste Liebe, das Recht auf den größten Lebensgenuß, ich darf mir alles erlauben, jede Freiheit; was bei anderen Verbrechen wäre ist bei mir höchstes Recht, ich darf genießen, darf ehebrechen, treulos werden, denn ich bin ja schöner als die andern; ich habe keinen Geist nötig, keine Leidenschaft, kein Temperament, keine Anmut, ich brauche nur gut aus-
zusehen.“ Es wäre ein Wunder, wenn ein Dichter, der eine solche Anschauung verbreitet, nicht der Liebling unserer ganzen, von Eitelkeit plazenden Bourgeoisie wäre, die nur im Außerlichen lebt und in der Welt nichts so wütend haßt und verfolgt wie den Geist.

Wie leichtfertig, oberflächlich und gewissenlos Heyse bei seinen Arbeiten verfährt, wie er, um den Schwächen seines Publikums zu schmeicheln, lächelnd

die größten Fälschungen begeht, zeigt sich am besten an seinen italienischen Novellen. Heyse läßt seine lüfternen Geschichten mit Vorliebe in Italien spielen. Er hat einen guten Grund dazu. Wenn er uns fortwährend diese von Geilheit verstandenen Männer und Frauen, welche den ganzen Tag über nichts zu thun haben als den Geschlechtsgeuß, als Deutsche vorführen würde, so hätte er es bald verschüttet; man würde ihn auslachen und ihn fragen, in welcher Gegend Deutschlands denn diese wunderbaren Zustände herrschten? Im Allgemeinen hätten die Leute bei uns doch noch was anderes zu thun, als das was die Franzosen faire l'amour nennen. Er geht über die Alpen. Italien ist den meisten Deutschen trotz aller Reisebeschreibungen in Wirklichkeit etwa so bekannt wie Zentralafrika. Einige unklare nebelhafte Vor Spiegelungen spuken in den Köpfen der meisten Deutschen, Vorstellungen von etwas ungemein süßem und lieblichem, einer Art Schlaraffenlandes — daß in Italien auf allen Gebieten mindestens so viel und so ernst gearbeitet wird wie in Deutschland, ist den wenigsten bekannt. In dieses „hesperische Märchenland“ kann man nun ungestört die tollsten Ausgeburten einer satyriasischen Fantasie verlegen: der gute Deutsche glaubt das alles aufs Wort — es ist ja „italienisch“, und er stellt sich etwa vor, daß dort die liebenden Paare in intimer Verschlingung auf dem Straßenpflaster liegen. Wie bei Heyse die italienischen Mädchen und Frauen sich den liederlichen Malern und ähnlichem Gefindel nur so an den Hals werfen und sie um der Madonna willen beschwören, doch ja in ihr Kämmerlein zu kommen! Wer Italien kennt, weiß wie spröde und zurückhaltend dort die Mädchen sind, wie ängstlich dieselben ihre Jungfräulichkeit bewahren, wie vorsichtig sie im Umgang mit Männern sind, wie sorgsam und zärtlich sie von den Eltern behütet

werden — viel mehr als in Deutschland. Ganz besonders aber Fremden gegenüber! In Genua z. B., also in einer Seestadt, finden sich unter den öffentlichen Mädchen nur verschwindend wenige einheimische, fast alle sind Piemontesinnen, also Gallierinnen. In Venedig existieren im ganzen fünf oder sechs weibliche Modelle, die Künstler sind in beständiger Verzweiflung, weil keine Einheimische sich dazu hergeben will. Die Italienerinnen sind im großen und ganzen viel keuscher als die Deutschen, wenigstens als Mädchen. Erst südlich von Rom fängt das Reich der Unkeuschheit an. Intimer Umgang zwischen italienischen jungen Leuten kommt keineswegs häufig vor, zwischen fremden und italienischen Mädchen äußerst selten — sehr häufig dagegen zwischen Italienern und deutschen Damen. Kenner Italiens vermögen über eine Novelle wie „Das Mädchen von Treppi“ nur in das hellste Hohngelächter auszubrechen. Dieses italienische Rädchen, welche sich ihrem spröden Geliebten an den Hals wirft, und da er sie von sich stößt, ihm immer wieder und wieder nachläuft, bis ins Gebirge hinein — mag in der ganzen Welt vorkommen, nur nicht in Italien: ein italienisches Mädchen wäre viel zu stolz sich so wegzuwurfen. — Und welch sentimentale Phrasen Henke seinen Appenninbauern in den Mund legt — den Italienern, denen jede Spur von Rührseligkeit fehlt, welche die nüchternsten, positivsten Menschen der Welt sind, natürlich und einfach in jedem Wort, jeder Bewegung! Renzo und Lucia in Manzoni's „Verlobten“ das sind wirkliche italienische Bauern, wie sie leben und leben!

Ich glaube in der That, daß es nicht erlaubt ist, ein fremdes Volk unter genauer Angabe von Verhältnissen, Zeitumständen u. dergl. als durchaus verlodert und verlogen darzustellen, wie Henke thut, nur um für die Ausgeburten der eigenen lüsternden

Fantasie einen scheinbar realen Boden, eine Glaubwürdigkeit zu erwecken. Verlegt ein Dichter seine Schöpfungen nach Italien, so hat er auch die Pflicht, die Italiener so zu schildern, wie sie wirklich sind — positiv, realistisch, klar, gesund, stolz, zurückhaltend &c. — aber nicht wie er sie sich in seinen sinnlich überhitzten Träumen ausmalt. So wie der Dichter überhaupt realen Boden betritt, muß er auch auf demselben bleiben, sonst wird er zum Fälscher.

Aber was wollen die Stoffe, die Anschauung, die innere Wahrheit der Heyse'schen Geschichten bedeuten gegen seine Erzählungskunst! hört man oft sagen. Diese klare, eindringende, plastische und doch so gleichmäßig ruhige Darstellung, welche das Entzücken aller Leser ist!

Gemach — auch damit ist es nicht weit her. Wie Heyse in seinen Stoffen und Gestalten nie über das Reporterhafte hinauskommt und stets am einzelnen Fall, an der oder jener Mordgeschichte klebt, ohne ins Allgemeingültige hinauszustreben, so ist auch seine Erzählungskunst eine durchaus rohe und schülerhafte. Nie kommt er über den reporterhaften thatsächlichen Bericht heraus: das, was für jeden echten Dichter die Hauptsache ist, die allmähliche psychologische Entwicklung, das stufenweise Wachsenlassen der Leidenschaften und Gestalten vor den Augen des Lesers — worin sich die höchste Kunst des Dichters zeigt — liegt ihm ganz fern, er macht nicht einmal den Versuch dazu. Das Hauptereignis, die seelische Wendung, liegt in seinen Geschichten fast immer lange vor Beginn der Erzählung. Eine dritte an der Geschichte ganz unbeteiligte Person kommt dann und erzählt wie ein Reporter den Vorgang (z. B. das Seeweib, die Eselin, die Frau Marchese &c.). Das ist ein sehr leichter Kunstkniff: der Schwerpunkt liegt dann eben auf dem rohen Thatsächlichen, während dem echten

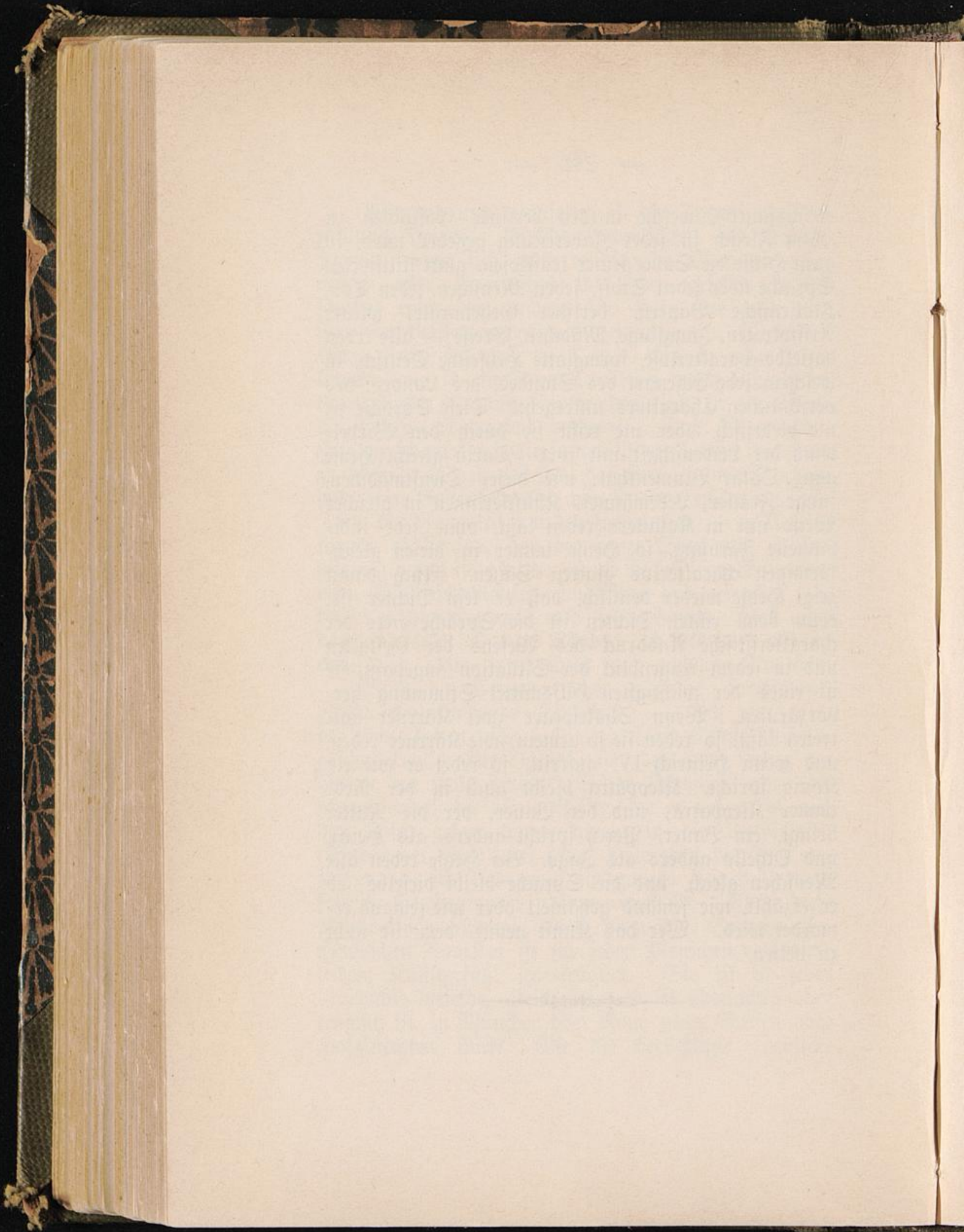
Dichter das thatsächlichste erst in zweiter Linie kommt und die psychologische Entwicklung seiner Gestalten die Hauptsache ist. (Othello, Macbeth, Wallenstein, Faust, Raskolnikow). Daß Hans den Kunz todschlug, kann jeder Reporter erzählen — zu schildern was dabei in der Seele des Hans und des Kunz vorging, kann nur ein großer Künstler. Für die gänzliche Unfähigkeit Heyse's nur ein Beispiel. In „Auf der Alm“ wird ein oberbayerischer Wilderer eifersüchtig auf einen Baron, der seinem Liebchen den Hof macht. Er will ihn auflauern und ihn töten. Der Baron geht auf die Jagd; auf einem schmalen Grat kommt ihm plötzlich ein riesiger Hirsch entgegen, so schnell, daß der Baron nicht mehr laden kann und vermutlich im nächsten Moment in die Tiefe gestürzt werden wird. Hundert Schritte davon steht der Wilderer mit seiner Flinte. Plötzlich drückt er los, der Hirsch stürzt in die Tiefe, der Baron ist gerettet! Sehr hübsch! Nun fragt sich doch jeder Mensch: was ist in diesem Augenblick in der Seele des Wilderers vorgegangen, daß er den verhaßten Nebenbuhler rettete. Das ist das einzige, was uns bei dieser Räubergeschichte interessiert! Heyse, bei seiner künstlerischen Unfähigkeit, fällt es nicht ein darauf zu antworten. Der Wilderer schießt — und damit gut: später erklärt er, er habe selbst nicht gewußt, was mit ihm vorgegangen sei, er habe schießen müssen. Mit der Antwort müssen wir uns begnügen. Wahrhaftig, es giebt keine billigere Art Novellen zu fabrizieren. H. bleibt immer an den rohen Aeußerlichkeiten haften, nie dringt er in den inneren Kern vor. Alle Poesie, die nicht Darstellung seelischer Entwicklung, Zerlegung eines großen seelischen Vorganges in seine hauptsächlichsten Einzelmomente ist (natürlich an der Hand einer festen, einheitlichen Handlung), ist nicht des Druckpapiers wert — und in Heyse's Novellen ist nichts darin zu finden.

Wie roh und leichtfertig ist die Technik der Erzählung Heyjes! Welche Vüderlichkeit der Arbeit! Immer, wenn sich zwei wildfremde Menschen zum ersten- oder zweitemal im Leben gesehen haben, schüttet einer dem andern sein Herz aus und teilt ihm seine tieffsten, innersten Geheimnisse mit. (Geteiltes Herz, Frau Marchese u. s. w.) Wo in aller Welt kommt denn so etwas vor? Dabei welch äußerlicher theatralischer Aufputz, hinter dem sich in der Regel die hohlste Nichtigkeit verbirgt: „Das Meerweib“. Hu, wie schauerlich! Ein junger Mann kommt irgendwo zu Besuch, er geberdet sich, daß Hamlet und Macbeth mit ihren Geistersehereien wie Knaben erscheinen, alle Töne der Romantik wurden losgelassen — schließlich kommt es heraus, daß der ganze Spuk nur in Bewegung gesetzt ist, weil der junge Mann seine Schwester beim Schlittschuhlaufen eindrechen und ertrinken sah, bevor er hinzuspringen und helfen konnte. Was geht das uns an? Darum Räuber und Mörder? Ganz ebenso in „Am toten See“ und anderen Novellen.

Aber die Sprache, diese göttliche, formschöne, glatte, wohlklingende Sprache! . . . Ich will mich bei Einzelheiten nicht aufhalten, sonst könnte ich solch geschmackvoller Wendungen wie „das Herz schlug ihr bis in den Hals hinein“ (Schön Rätchen) oder „er schaute durch die blaue Brille, die er neben sich auf den Tisch gelegt hatte, hinein in die Landschaft“ (Kinder der Welt) auf jeder Seite zwei bis drei anführen — ich habe mir ein ganzes kleines Lexikon solcher Heyjeanismen zusammengestellt. Aber diese gleichmäßige, schleimig glatte, verzußerte Sprache aller Heyjeschen Novellen ist für jeden Menschen von wirklichem Kunstgefühl unerträglich. Sie ist in jeder Geschichte dieselbe, gleichgiltig ob sie übermütig oder tragisch ist, in München oder Rom, unter Grafen oder Holzknechten spielt. Wie die berüchtigte „deutsche

Reichssauce“, welche in den berliner Gasthöfen zu jedem Fleisch in jeder Zubereitung gegeben wird, so gießt Heyse die Sauce seiner kraftlosen, glatt stilisierten Sprache über jeden Stoff, jeden Menschen, jeden Ton. Italienische Bauern, berliner Geheimräte, wiener Aristokraten, Jünglinge, Mädchen, Greise — alle reden dasselbe charakterlose, formglatte Heyse'sche Deutsch, in welchem jede Eigenart des Standes, des Landes, des persönlichen Charakters untergeht. Diese Sprache ist nie plebejisch, aber nie reißt sie durch den Wirbelwind der Leidenschaft mit fort. Darin gleicht Heyse ganz Oskar Blumenthal: wie dieser Dienstmädchen, junge Frauen, Lebemänner, Künstlerinnen in gleicher Weise nur in Kalauern reden läßt, ohne jede individuelle Färbung, so Heyse immer in diesen gleichförmigen charakterlos glatten Sätzen. Auch damit zeigt Heyse wieder deutlich, daß er kein Dichter ist; denn beim echten Dichten ist die Sprache stets der charakteristische Ausdruck des Wesens der Gestalten und in jedem Augenblick der Situation angepaßt, sie ist eines der wichtigsten Hilfsmittel Stimmung hervorzurufen. Wenn Shakespeare zwei Rärrner auftreten läßt, so reden sie so gemein, wie Rärrner reden, und wenn Heinrich IV. auftritt, so redet er wie ein König spricht. Kleopatra bleibt auch in der Rede immer Kleopatra, und der Bauer, der die Ratter bringt, ein Bauer, Percy spricht anders als Heinz, und Othello anders als Iago. Bei Heyse reden alle Menschen gleich, und die Sprache bleibt dieselbe, ob er erzählt, wie jemand gehänselt oder wie jemand ermordet wird. Wer das Kunst nennt, dem ist nicht zu helfen.





7. Die Zukunft der
deutschen Literaturgeschichte.

Die Kunst der
deutschen Literaturgeschichte.

Die Zukunft der deutschen Literaturgeschichte.

Eine Krankheit des Geisteslebens unserer Zeit ist die Uebertreibung der Spezialistik. Hervorgegangen aus der das moderne Geistesleben beherrschenden darwinistischen Weltanschauung, in engem Zusammenhange mit den Gesetzen der Anpassung und der Auslese, welche, auf das geistige Gebiet übertragen, den Gewinn genauester und festester Resultate, die größtmögliche Sicherung des geistigen Besitzes bei Beschränkung des Individuums auf ein möglichst enges Gebiet lehren, mußte die Spezialistik doch bei der Uebertreibung, mit welcher sie auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft geübt wurde, bald zu einer gewissen Zusammenhangslosigkeit von Natur aus naheliegenden Disziplinen, zu einer Ueberhäufung mit wertlosem Kleinmaterial, zu einer Ueberschätzung des Wertes der geistigen, für den Zusammenhang des Ganzen wenig bedeutenden Einzelercheinungen führen, über der die Erforschung der großen, die Allgemeinheit regierenden Gesetze in den Hintergrund gedrängt wurde. Indem z. B. die Mehrzahl der Aerzte sich zu Spezialisten für gewisse Einzelorgane ausbildete, wurde der Kranke, dem dasselbe Leiden zwei Organe zu gleicher Zeit ergriff, auf die oft verschiedenen Methoden folgenden Behandlungen mehrerer Aerzte angewiesen, da jeder der letzteren nur „sein Organ“

behandeln wollte, und dieser Mangel an Einheitlichkeit wurde durch die erhöhte operative Geschicklichkeit der Spezialisten keineswegs ausgeglichen. Wie sich jedoch neuerdings, durch Dubois-Reymond u. A. angeregt, eine freiere und fortgeschrittenere Auffassung der darwinistischen Weltanschauung Bahn bricht, welche die geistvollen Excentricitäten Häckels weit hinter sich läßt, so hat sich auch in der oben angedeuteten Richtung eine Gegenbewegung eingestellt, welche dem Ueberwuchern der Spezialistik steuern, die Wissenschaft und die Kunst ferner nicht mehr in tausend Einzelteile zerreißen lassen will, sondern auf ein geschlossenes Vorgehen aller Glieder nach den großen Zielen hinstrebt.

Wie zu allen Zeiten zwischen den einzelnen Ausstrahlungen des geistigen Lebens der Menschheit ein inniger Zusammenhang bestanden hat und die großen, die Strömungen und Gegenströmungen leitenden Grundideen in allen Buchten ihre Wellen geworfen haben, so spiegelt sich die eben gekennzeichnete Bewegung auch in der literaturgeschichtlichen Forschung unserer Zeit wieder.

Es lassen sich in der modernen deutschen Literaturgeschichtschreibung seit Wachler, Menzel, Gervinus außer vielen Neben- zwei Hauptströmungen unterscheiden. Die ältere, deren Eintritt noch vor die oben angedeutete Periode fällt, geht vor allen Dingen auf die möglichst vollständige Anhäufung, Sichtung und Gruppierung des Materials aus. Die Literatur wird als das Ergebnis des Schaffens geistig thätiger Männer und Frauen betrachtet, die möglichst vollständige Aufzählung der Dichter und ihrer Werke wird angestrebt. Das Gesamtchaffen jedes Dichters sowie seine Hauptwerke werden nach den allgemein gültigen Regeln der Aesthetik beurteilt, die literarische Physiognomie eines jeden wird nachzuzeichnen versucht,

die gleichzeitig lebenden Schriftsteller ähnlichen literarischen Charakters werden zu Gruppen vereinigt und als Schule gemeinsam beurteilt, ihre Vorzüge wie ihre Schwächen, ihre Ähnlichkeiten und Unterschiede erläutert. Die Entdeckung eines verschollenen Dichters, einer bisher unbekannten Schrift eines bekannten heißt eine wissenschaftliche That. Wo zwischen den einzelnen Dichtern, oder Gruppen derselben oder verschiedener Zeiten literarische Beziehungen und Anknüpfungen offenkundig sind, z. B. zwischen den Minne- und den Meistersängern, werden dieselben dargelegt. So stellt sich diese Richtung der Literaturgeschichtschreibung in der Hauptsache als kritische Bibliographie dar. Als ein besonderes charakteristisches Beispiel wäre vielleicht Gödke's „Grundriß“ zu nennen, ein hinsichtlich der Vollständigkeit wie der übersichtlichen Anordnung des Materials gleich vortreffliches Buch.

Ein wenig später als diese trat die sozialistische Strömung hervor. Man empfand, daß es mit der ursprünglichen deduktiven Methode nicht mehr vorwärts wolle, welche eine Charakteristik der Literatur und ihrer Strömungen auf Grund vorher gefaßter allgemein ästhetischer Anschauungen geben zu können vermeinte, und daß beurteilende Beschreibung und Aneinanderreihung noch nicht Literaturgeschichte sei, daß zu einer Charakteristik der Literatur aus ihren Quellen heraus bloße Bücherkenntnis nicht genüge. Man legte immer größeren Wert auf den Zusammenhang des Schaffens mit dem Leben der Dichter und auf die Kenntnis des letzteren. Man suchte das Entstehen eines Kunstwerks, eines Dichtercharakters aus seiner Zeit zu entwickeln und erforschte die Quellen, aus denen der Dichter seine Stoffe geschöpft, die Vorbilder, nach denen er gearbeitet. Man verglich, wie andere Dichter, andere Zeiten den gleichen Stoff oder ähnliche aufgefaßt und behandelt. Nicht mehr das Stu-

dium der Werke erschien als Hauptsache, sondern das ihres Lebens, der Briefe und Urkunden, der Tagebücher und Vorbilder. Der Dichter und seine Werke schienen schließlich nicht mehr um ihrer selbst willen da, sondern um ihrer Ausleger und Beurteiler willen, nicht die Freude am Kunstwerk war die Hauptsache, sondern die Analyse desselben, der Literaturhistoriker verwandelte sich in einen Profektor. Es gab keine Literaturgeschichte mehr, es gab nur noch literarische Philologie zum guten Teil war die deutsche Literaturgeschichte zur Germanistik geworden. Die Fülle des Stoffes wuchs bei solcher Behandlungsweise von Tag zu Tag denn es gab für diese Auffassung nichts Unbedeutendes und Wertloses, da die Untersuchung, die Methode Selbstzweck geworden war. Und da der Einzelne unmöglich diese Fülle der Detailstudien übersehen und beherrschen konnte, so trieb schnell das literarische Spezialistentum seine Blüten; beinahe jeder Literaturhistoriker wählte sich eine Periode aus, in der er sich ganz heimisch machte; über die er Jahr aus, Jahr ein schrieb und dozierte, ja Manche gingen in der Vereinzlungssucht noch weiter und beschränkten sich auf einen einzigen Dichter oder Dichterkreis, ohne zu empfinden, daß ihnen darüber der Zusammenhang mit der Gesamtliteratur, die Fähigkeit verloren ging, den Wert des Einzelnen für die gesamte Kunst, die Beziehung des Einzelnen zu den gleichzeitigen ähnlichen Erscheinungen des Lebens zu verstehen. Das Geheimnis des überraschend schnellen und weiten Umsichgreifens dieser wissenschaftlichen Strömung lag eben darin, daß sie wie keine zweite dem talentlosen, der großen Anschauungen und Ideen entbehrenden, aber unermüdlichen Fleiße Gelegenheit gab, sich zu zeigen und für etwas zu gelten: wie dies zu allen Zeiten der Fall war, in denen die bloße Technik die Herrschaft hatte.

Thatsache ist, daß auch diese Strömung schon heute in das Unterwasser gedrängt ist und einer anderen hat weichen müssen, welcher voraussichtlich die nächste Zukunft gehört. Die Uebertreibungen einzelner Anhänger der ersteren, welche aus der Literaturgeschichtsforschung beinahe nur ein Studium von alten Wäszzetteln und Briefen berühmter Männer machten, haben der ganzen Richtung das Grab gegraben, so viel Gutes dieselbe auch durch die genaue Erforschung des Details geschaffen. Jede Nationalpoesie ist nicht bloß das Werk der Fantasie der einzelnen Dichter, auch nicht bloß eine notwendige Erscheinung ihrer Zeiten; ein inniger Zusammenhang besteht zwischen der dichterischen Fantasie und den Erscheinungen, dem Leben der Zeiten: politische, soziale, Kulturgeschichte, Philosophie, Rechtsanschauung, Kunst und Literatur standen zu jeder Zeit im engsten Zusammenhange, ein richtiges und vollkommenes Erkennen und Beurteilen der einen ohne die Betrachtung der gleichzeitigen Bestrebungen in den anderen ist nicht möglich. Dieselben Zeitströmungen treten auf allen jenen Gebieten des öffentlichen Lebens gemeinsam auf, Fortentwicklung und Reaktion machen sich auf allen Gebieten gleichzeitig bemerkbar. So stellt sich die Idee der Renaissance auf allen Gebieten des Lebens in ähnlichen Formen dar, so zeigt sich im Rococo die Anlehnung an das Vorbild Chinas so gut in der Politik, dem Anwachsen der Beamtenherrschaft, des Mandarinentums, wie im architektonischen Pagodenstil und in der Herrschaft des Popses. Ähnliches gilt von der klassifizierenden, von der romantischen Periode. Georg Brandes hat die letztere in seinem Werke über die „Hauptströmungen in der Literatur“ besonders gut charakterisiert. Heute ist es der Realismus, der sich in dem Vorwalten der sozialen Frage, der Herrschaft der Technik, der Naturwissenschaft, den Bildern Wereschagin's und der fran-

zösischen Schule, den Werken Ibsens, Zolas und der neuen deutschen Literatur gleichzeitig ausprägt. Die eine Richtung der Literaturgeschichtschreibung der Zukunft wird also die Literatur einfach als einen Zweig der Nationalgeschichte betrachten und behandeln. Die Art, wie Treitschke dieses Problem in seiner „Deutschen Geschichte“ gelöst hat, dürfte auf lange Zeit hinaus mustergiltig bleiben. So wenig man auch im Einzelnen mit Treitschke's Urteilen übereinstimmen mag, muß man doch seine Methode bewundern, die literarische Entwicklung im engen Zusammenhange mit der politischen und sozialen, wissenschaftlichen und künstlerischen darzustellen. Auch an Versuchen, dem Problem von der entgegengesetzten Seite unter demselben Gesichtspunkt beizukommen, hat es nicht gefehlt. In seiner „Geschichte der deutschen Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts“ stellt Ludwig Salomon die literarische Entwicklung in den Mittelpunkt und sucht den Zusammenhang der einzelnen Abschnitte mit den gleichzeitigen Phasen der nationalen politischen Fort- oder Rückschritte nachzuweisen.

Aber der Charakter einer Zeitepoche tritt nicht bloß in den Lebensausstrahlungen einer Nation zu Tage, sondern gleichzeitig im Leben alles oder vieler Nationen, bei einer jeden ihren nationalen, angeborenen Charaktereigentümlichkeiten gemäß, eigenartige Erscheinungen und Bildungen hervorbringend. Es giebt kaum einen größeren geistigen Genuß als nachzuspüren, wie verschieden sich der Gedanke der Renaissance, des Rococo, der Aufklärung bei den verschiedenen Nationen ausprägt, zu welchen Bildungen er sich mit den verschiedenen Nationalcharakteren mischt. Das Cinquecento und die Blüte der Kunst in Italien; der Humanismus in Deutschland, auf dessen Schultern sich die Reformation erhebt, die Kunst, der Freiheitskrieg der Niederlande, die Elisabethanische Epoche in England,

ist es nicht eine Kraft, welche in allen diesen Bewegungen lebt? Und welch herrliche Aufgabe für den Kulturhistoriker und seine Verbündeten, den Kunst- und Literaturgeschichtsschreiber, die gleichzeitigen Erscheinungsformen großer Zeitgedanken und ihre Umbildungen unter dem Einfluß der Nationalcharaktere bis in die Einzelheiten zu untersuchen und in lebendigen, farbenreichen Gemälden darzustellen! Tausend Beziehungen zwischen dem einen Volke und dem andern, die man vorher kaum geahnt, treten dann plötzlich klar vor das Auge, tausend feine Fäden schlingen sich von einer Nation zur andern, von einer Generation, einer Epoche zur späteren oder zurück, und das Verhältnis zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit im Geistesleben erscheint in neuer Beleuchtung. Carrière, Hettner, Brandes, Adolf Stern, haben den Entwicklungsgang der Kunst oder einzelner Künste zu gewissen Zeiten unter diesem Gesichtspunkte aus betrachtet und zum Teil selbst den bekanntesten Thatfachen auf diese Weise neue Reize verliehen. Doch noch fehlt die vollendete Darstellung auch nur einer der zahlreichen Stilepochen; denn jede neue ihre Zeit mit sich fortreißende Strömung ruft auch einen neuen Kunststil hervor, noch ist, was bisher nach dieser Richtung geleistet worden, nur der Anfang dazu, wenn auch, wie z. B. in Carrières gewaltiger Geschichte der Kunst im organischen Zusammenhang der Kulturentwicklung ein mächtiges Fundament. Da sich jedoch die moderne Wissenschaft immer mehr dieser Richtung zugewendet, so ist zu hoffen, daß dieser Teil der vergleichenden Kunst- und Literaturgeschichte bald zu herrlicher Entwicklung gelangen wird. Die Fähigkeit des Deutschen, sich in fremde Anschauungen und Empfindungskreise einzuleben, die anderen Nationen nicht in diesem Maße verliehen ist, wird ihn hierbei kräftig unterstützen.

Schon längst wissen wir, daß es reine National-
literaturen in Kulturländern so wenig mehr giebt als
Bevölkerungen von reiner Rasse. Notwendigerweise
auf den Verkehr mit einander, den gegenseitigen Handel
und Austausch angewiesen, richteten die Kulturvölker
auch schnell einen geistigen und künstlerischen Tausch-
handel unter einander ein. Eines gab dem andern
von seinen poetischen Motiven, eines entlehnte dem
andern poetische Figuren, ein Dichter feuerte durch
seine Werke im Nachbarlande andere zur Nachahmung
an. Bei dem für alles Fremde empfänglichen Sinne
des Deutschen, der wohl in den Bodenverhältnissen
Germaniens seine Begründung findet, welche den Ger-
manen schon im ersten Jahrhundert vor Christi Ge-
burt zwangen, außerhalb seines Vaterlandes in reicheren
Ländern Sitz und Nahrung zu suchen, bei dem uns
angeborenen Wandertriebe ist es natürlich, daß wenige
Literaturen so stark unter dem Einfluß des Auslandes
standen wie die deutsche. Das Christentum und die
Antike, Frankreich, Italien, Spanien, England, Nord-
amerika, in neuerer Zeit Skandinavien und Rußland,
haben fördernd, umgestaltend oder hemmend in die-
selbe eingegriffen und wirklich germanisch ist von
allen poetischen Gattungen nur die Lyrik, und auch
diese nur zum Teil geblieben. Der Römische mit
seinem gefestigteren Nationalbewußtsein hat seine Lite-
raturen ohne Schaden für deren Mannigfaltigkeit
reiner zu erhalten gesucht, ohne sie doch von allen
fremden Einflüssen frei halten zu können. Am inter-
essantesten stellt sich das Problem, wo ein Land nach
und nach der Gegenstand der Eroberung verschiedener
nicht oder nur entfernt verwandter Nationen gewesen
ist, wie z. B. Großbritannien. Das ist es, was eine
nach dieser Methode geschriebene Literaturgeschichte,
wie Taine's „Geschichte der englischen Literatur“, so
außerordentlich anziehend macht. Neben dem Studium

der Strömungen ist es besonders das Studium der fremden Einflüsse, dem eine große Zukunft winkt. In der deutschen Literaturgeschichte wird diese Behandlungsweise vermutlich zu den interessantesten und überraschendsten Ergebnissen führen, und einzelne Erscheinungen, ja ganze Epochen, wie z. B. die Sturm- und Drangzeit, vielleicht in ganz neuem Lichte erglänzen lassen. Zunächst müßte untersucht werden, was in der deutschen Literatur wirklich germanisch ist, was davon jedem einzelnen deutschen Volksstamm zufällt, dann müßten die Einwirkungen jeder einzelnen fremden Nation im Zusammenhang aufgezeigt und genau festgestellt werden, was wir unverändert herübergenommen und was der Nationalgeist sich nur angepaßt hat.

Man würde bei solchen literarisch-chemischen Untersuchungen in allen Literaturen bedeutende Reste finden, welche sich nicht weiter auflösen und zurückführen ließen, deren Einzelheiten aber große Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten unter einander aufwiesen. Schon längst ist es bekannt, daß der ganze thatsächliche Gehalt der epischen und dramatischen Poesie aller Länder auf gewissen überall wiederkehrenden Grundgedanken und Urmotiven beruht, die in immer neuen Zusammensetzungen überall auftauchen. Diese literarischen Urelemente sind entweder bei den einzelnen Völkern unabhängig von einander entstanden oder auf eine gemeinsame Urquelle zurückzuführen. Ebenso schön als wahr sagt hierüber Dilthey: „So walten in den Werken der dichterischen Einbildungskraft psychologische Gesetze. Wie diese Werke aus dem Gefühl gestaltet sind, so erregen sie es wieder. Daher ist jede wahre Dichtung eine mächtige Lebendigkeit, aber für den Verstand unfassbar, inkalkulabel sagt Goethe. Sie stellt nicht eine Idee dar, wie schulmeisterliche Poetik annimmt, aber sie entsteht nach Gesetzen. Und aus dieser Gesetz-

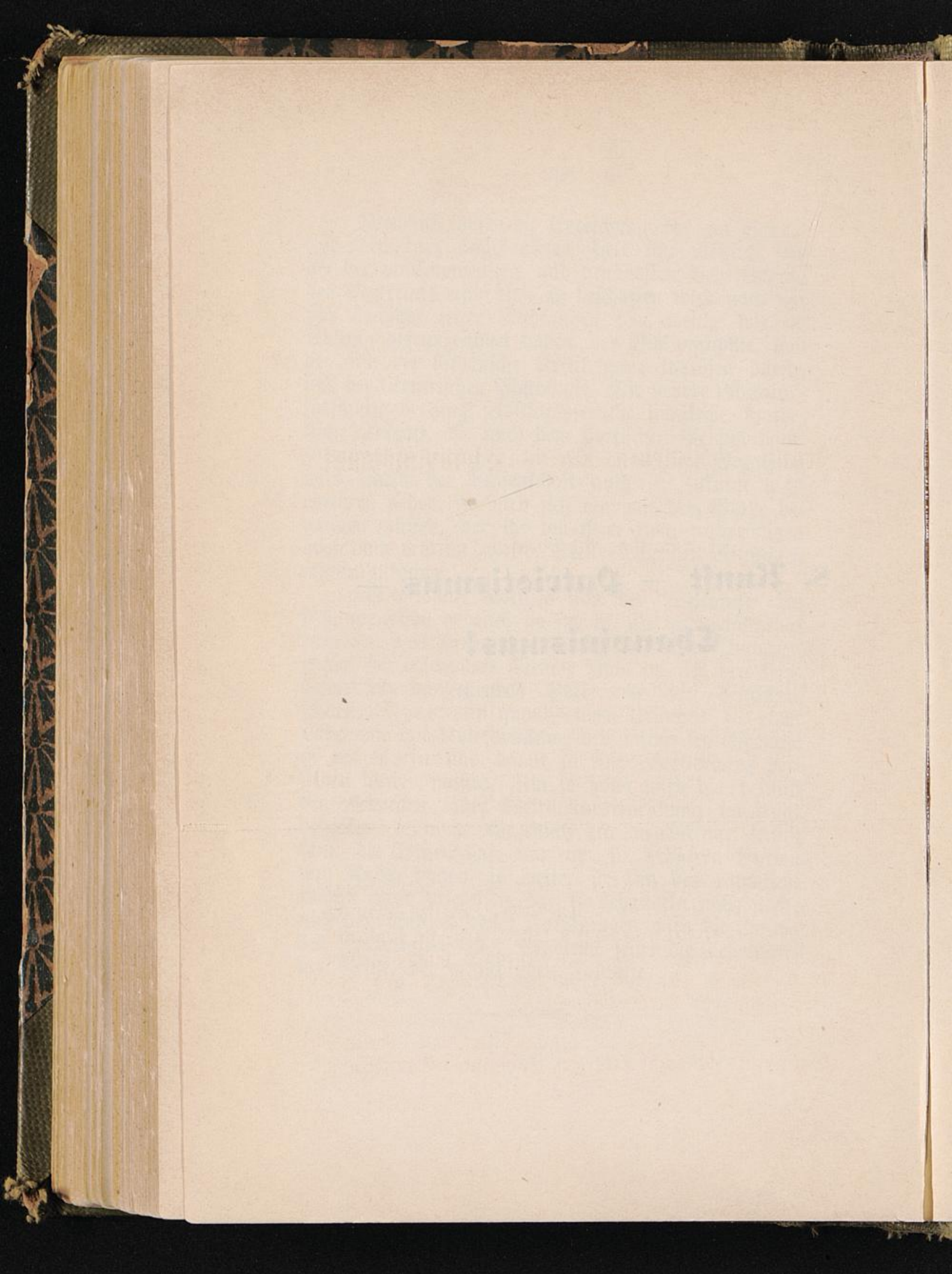
mäßigkeit, mit welcher die Einbildungskraft in dem Dichter wirkt, folgt, daß sie das Typische, das Idealische hervorbringt. Wir finden schon Trauer und Wahnsinn mit merkwürdiger Regelmäßigkeit an Sensationen und innere Zustände stets bestimmte Bilder gebunden, welche jene Zustände deuten, erklären und darstellen. Eine Art von armen, verkümmerten Symbolen. Man könnte den Kreis dieser typischen Bilder beschreiben. Reich und gesetzmäßig entfalten sich aber in der Menschheit die großen, festen Symbole des Mythos, der Metaphysik, der Poesie. Und wenn das Leben dieser Erde erstarrte, und irgendwo entstünde neue Menschheit aus denselben Keimen: es würde wieder dieselbe beschränkte Zahl von Motiven, Situationen und Typen entstehen, das Wesenhafte von Faust, Richard, Hamlet, Don Quixote müßte sich wiederholen, von Neuem sähe man den bescheidenen Jüngling, Wilhelm Meister oder Copperfield — er hat noch viele Namen — sich aus einfachen Anfängen durch widrige Verhältnisse zur Freiheit des Lebens emporarbeiten: denn das ist doch unsere moderne Ilias und Odyssee. Dies Alles müßte wiederkehren, denn dieselben Gesetze beherrschen überall die Einbildungskraft und die Natur des Menschen. Glückliche, wer in ihrem Studium leben darf.“ Nun findet sich, abgesehen von jenen autochthonen Urelementen der Nationalliteraturen, der größte Teil des allen gemeinsamen Ideen- und Figurenschatzes bereits in der ältesten Poesie, der indischen — ein neuer Beweis für die Richtigkeit der Dilthey'schen Annahme von der Naturnotwendigkeit der Poesie in ihrer jetzigen Gestalt. So weiß wohl jedermann, daß der anscheinend so echt moderne Stoff von Dumas Kameliendame sich bereits im Indischen findet. Und sind nicht z. B. Rätchen von Heilbronn oder Griseldis nur nationalisierte Umwandlungen der indischen Figur Sawitris? Drei Hauptströmungen

scheinen von Indien ausgegangen zu sein, welche das vorhandene poetische Material mit auf die Reise nahmen und jede für sich wieder in kleine Kanäle verteilten: die arische, die semitische und die ostasiatische (chinesisch-mongolische). Von Zeit zu Zeit stoßen Kanäle des gleichen Systems mit solchen des anderen zusammen, Kanäle des gleichen Systems kreuzen sich und Sammelbecken entstehen, in denen der ganze alte Besitz in neuer Gestaltung wieder zusammengefloßen zu sein scheint. Solche literarische Sammelbecken sind die großen Fabulisten, wie Boccaccio, Shakespeare, Hans Sachs. Es läßt sich kaum ein größerer wissenschaftlicher Genuß denken, als die Wanderungen jener Urmotive durch die Jahrtausende und Nationen zu verfolgen, zu untersuchen, wie jedes Volk, jeder Poet dieselben seiner Individualität gemäß verändert hat, oder zu betrachten, wie selbstständig an den entferntesten Ecken der Erde die gleichen Motive aus dem Boden sprießen, wie vielfach die gleichen Blumen und Bäume, und doch wie diese unter dem Einfluß der verschiedenen Klimate, durch Zeichnung oder Größe verschieden. Diese Untersuchungen zu fördern und abzuschließen ist die schönste, wenn auch schwerste Aufgabe der Literaturgeschichtschreibung der Zukunft: eine vollkommene Darstellung der poetischen Urmotive der Menschheit in ihren Wanderungen und Wandelungen das lohnende Ergebnis. Es hat nicht an bedeutenden Vorarbeiten in dieser Richtung gefehlt. Bensens berühmte Einleitung zum Pantchatranta, der großen indischen Fabelsammlung, Marcus Landaus bienenfleißige „Quellen des Dekameron“ — eine Reihe von Einzeluntersuchungen Grisebachs, Weilens und Anderer bilden einen vielversprechenden und rühmlichen Anfang. In Max Kochs „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ finden die modernen Bestrebungen rege Förderung.

Natürlich wird die Erreichung der im Vorausstehenden kurz angedeuteten Ziele nur möglich sein bei der vollkommensten und genauesten Beherrschung des Materials und diese zu beschaffen wird nach wie vor Aufgabe jener Richtungen sein, welche wir im Anfang gekennzeichnet haben, der Bibliographie, von der sich die ästhetische Kritik ganz loslösen dürfte, und der literarischen Philologie. Die neuere Literaturforschung verlangt selbstschöpferische, induktive, synthetische Talente, die auch dem poetischen Genius nachzuempfinden verstehen, die rein analytische Begabung wird darum der Wissenschaft auch in Zukunft nicht verloren gehen, sie wird sich nur mit dem Plätze begnügen müssen, der ihr um ihrer zwar notwendigen aber doch erst an zweiter Stelle stehenden Leistungen willen zukommt.

Der Gedanke Goethes von der Weltpoesie hat sich, wie schön er auch an sich ist, als undurchführbar erwiesen, weil seine Ausführung in vollem Umfange, zumal bei einem das Fremde schon an sich dem Einheimischen vorziehenden Volke wie dem deutschen, schließlich aus rein quantitativen Ursachen zu einer Lähmung und Unterdrückung der nationalen Eigenart in der Poesie und damit zu einer Verflachung derselben führen müßte. Um so fester wird die Zukunft den Gedanken einer Weltliteraturforschung im Auge behalten, denn im Gegensatz zur produktiven Kunst kann die Wissenschaft nur um so größeren Vorteil und Ruhm ernten, je weiter sie sich das räumliche Gebiet ihrer Interessen, das sie behandeln will, steckt; und das Endziel dieser Forschungen wird die Lösung des schwierigsten aller Probleme sein: die Erkenntnis der Gesetze der menschlichen Fantasie.

8. Kunst — Patriotismus —
Chauvinismus!



Kunst — Patriotismus — Chauvinismus!

Die „Norddeutsche Allgemeine“ ärgerte sich ihrerzeit über die Beteiligung deutscher realistischer Maler an der pariser Weltausstellung. Das damalige Organ des Leiters der deutschen Politik erklärte es für unpatriotisch, für Vaterlandsverrat, daß deutsche Künstler sich erdreisteten, ihre Gemälde an Franzosen, an die Gäste aller Nationen zu verkaufen, welche auf der pariser Weltausstellung zusammenströmen. Sie erklärte es für unpatriotisch, der deutschen Kunst da Bewunderung und Anerkennung verschaffen zu wollen, wo sich die meiste Gelegenheit dazu bietet, und behauptete, der Patriotismus verpflichte einen Liebermann, einen Uhde, in Deutschland unbekannt zu bleiben und zu verhungern.

Diese Auslassungen waren der Anschauungen würdig, welche in den, maßgebenden, Kreisen Deutschlands über Kunst und Künstler herrschen, sie beweisen, daß das deutsche Reich noch auf lange hinaus bleiben wird, was es ist: das Land der Barbarei und des Popstums, das europäische China.

Die Franzosen, so argumentiert das berliner Blatt, sind ja auch nicht zur Jubiläums-Ausstellung

nach Berlin gekommen — warum sollen die Deutschen also ihnen nachlaufen?

Allerdings, — die Franzosen kommen nicht zu den Deutschen, weil sie diese nicht nötig haben, aber die deutschen Künstler müssen zu den Franzosen gehen, weil sie sie brauchen. In Frankreich ist noch kein Künstler gestorben, der nicht bei Lebzeiten die verdiente Würdigung empfangen. In Frankreich, ja in der ganzen Kulturwelt ist der Künstler ein Fürst — in Deutschland ist er ein Bettler. Alle anderen Nationen, Franzosen, Skandinavier, Engländer, Italiener, Russen — ja, selbst diese sogenannten „Barbaren“, — ehren, lieben, erhalten die Kunst und die Künstler: die Deutschen allein verachten sie. Bei uns allein muß der echte gottbegnadete Künstler wie Albert Lindner verhungern, im Irrenhause enden. Der Maler, der Bildhauer, der Dichter wollen leben — sie müssen es, wenn sie der Menschheit unsterbliche Schöpfungen schenken sollen — mit erfrorenen Fingern kann man nicht malen, mit leeren Eingeweiden nicht dichten. Der Künstler will wirken, er will den Eindruck seiner Werke auf die Menschheit sehen, er will teil nehmen an der Kulturarbeit der Nationen, er will sich überzeugen, daß sein Kämpfen und Ringen nicht vergeblich ist, daß er seine Perlen nicht vor die Eber wirft, sonst erlahmt sein Wille, sein Genie, seine Begeisterung. Die Kunst hat in Deutschland kein Publikum. Wenn der Franzose, der Skandinavier sich einen Genuß verschaffen will, greift er zu einem Buche — der Deutsche in demselben Falle zum Bierglas oder zur Skatkarte. Saufen und spielen — damit sind die geistigen Bedürfnisse des normalen Deutschen befriedigt. Der Deutsche ist der größte Materialist unter allen Nationen. Er würde den Gedanken nicht ertragen, drei Mark dem Buchhändler zugewendet zu haben,

die er dem Bierbrauer hätte entziehen müssen. Der Kapitalist wendet sein Vermögen nur an, um sich feinere Weinsorten zu verschaffen, um höhere Spieleinsätze zu machen. Der deutsche Adel geht auf in Pferdezücht und Hundedressur. Es veredelt die Tierassen, aber seine eigne Rasse degeneriert immer mehr. Der langjährige Leiter der deutschen Politik, der genialste Politiker seines Jahrhunderts, steht der Kunst gegenüber auf einem niedrigeren Standpunkte als der letzte Dorfschullehrer, er hat keine Ahnung von der sozialen, von der volkserziehlichen Seite der Kunst. Die Regierung hat für die Kunst kaum einen Bettelpfennig. Vom Minister bis zum Droschkenfutscher haben in Deutschland nicht tausend Menschen Verlangen, Liebe, Verständnis für die Kunst. Unsere feile, bestochene Presse unterdrückt die echte Kunst wo sie kann, polnische Reporterlümmel speien die größten Geister in der frechsten Weise an; um einen Kalauer zu machen, schont der deutsche Journalist nicht die Ehre seiner Mutter.

Bei allen anderen Nationen wird jedes eigenartige Streben, jeder selbstständige Geist in der Kunst anerkannt, gewürdigt, geehrt, jeder Versuch, der Kunst neue Gebiete zu erschließen, neue Richtungen zu geben, mit Teilnahme verfolgt, jede echte und große Leistung bewundert — in Deutschland allein werden sie beigeisert. Jedes Ringen nach dem Außerordentlichen wird von der Masse des gemeinen Philistertums, welches die Herrschaft in Deutschland ausübt, verlacht und mit Kot beworfen. Nur der Dichter oder Maler gilt in Deutschland, der ebenso albern, kindisch, verlogen, philiströs ist, wie die Masse des Publikums: Thumann und die Marlitt, Anton von Werner und Paul Heyse, Sichel und Ebers, Knut Schwall und Lindau — das sind die Heroen des deutschen Pub-

lifums. Die platte Gemeinheit, der lüfterne Sinnes-
figel, die lederne Bildungsmeierei, der faule Witz —
das sind die Elemente der Kunst, welche die Deutschen
anerkennen, bezahlen, bewundern. Diejenigen deutschen
Künstler, welche nach dem Hohen, Gewaltigen, Mäch-
tigen ringen, werden in Deutschland ohne Ausnahme
verhöhnt, begeistert, verleumdet, von jener Masse, welche
zu dumm ist, sie zu verstehen, oder zu niederträchtig,
ihnen die verdienten Erfolge zu gönnen. Und diese
selben Liebermann, Uhde, Bleibtreu, Conrad, über
welche der deutsche Philister entsetzt die Hände zusam-
menschlägt, welche jeder hergelaufene neidische Lummel
im Börsenkurier oder Berliner Tageblatt mit Rot
begießt, werden im Auslande anerkannt, geschätzt, ver-
ehrt, demselben Auslande, das sich von einem Heise,
einer Marlitt, einem Ebers mit Lachen oder Ekel ab-
wendet.*) Der echte deutsche Künstler muß in Deutsch-
land untergehen, und ist verloren ohne das Ausland.
Der große deutsche Maler muß dort ausstellen, wo
alle andern Nationen außer der deutschen zusammen-
strömen, weil nur jene ihn zu würdigen wissen —
und des Künstlers Heimat ist da, wo man ihn ver-
steht. Derselbe böse Jaques St. Gère, welcher von
Herrn Pindter als Jude und Gott weiß was für ein
Verbrecher noch gebrandmarkt wurde, bewillkommnete
die in Paris ausstellenden deutschen Künstler in einer
so höflichen Weise, so voll eingehenden Verständnisses
für die Ideen dieser Künstler, wie es ihnen in Deutsch-
land nie entgegengebracht wurde, wo eines der größten
Blätter, Uhde erst jüngst wieder in einem Tone ab-
tanzelte, wie ihn Albert Wolff nicht dem jüngsten
Schüler der Pariser Akademie gegenüber wagen würde.

*) Man sehe Figaro v. 24./IV. 90, Indépendance belge,
27./VII. 90., Untiden v. 1888 und unzählige andere.

Ein Bleibtreu, ein Ziliencron, ein Kreger, in Deutschland mißhandelt, sind nur im Auslande verstanden, in ihrer Größe erkannt worden. Wo hat eines unserer chauvinistischen Blätter über diese großen Dichter je etwas geschrieben, was das Verständnis erreichte, daß die Nationaltidende, der Figaro, Le Livre, das ein Hansen, ein Brchlichy diesen Dichtern entgegenbrachte? Die deutschen Realisten sind für Deutschland Frechlinge, Narren — für das Ausland geniale Dichter — und ihr wollt dem deutschen Künstler verbieten, sich dahin zu wenden, wo er allein für seine Schöpfungen ein Verständnis findet, ein Publikum? Berlin ist als Kunstmarkt von den deutschen Künstlern wie eine Pesthöhle gemieden; das ist eine zahlenmäßig feststehende Thatsache — sie verkaufen in Paris, Kopenhagen, London, Petersburg ihre Werke glänzend, weil man sie dort versteht. Wenn unsere Chauvinisten doch einmal nach Leipzig kämen, — an die Kontrollstelle der Auslieferung des deutschen Buchhandels! Sie würden dann die beschämende Thatsache erfahren, daß dreiviertel aller Bücher Bleibtreus, Ziliencrons, Heibergs, Albertis nach dem Auslande gehen, nach dem geschmähten Frankreich, nach dem Orient, Skandinavien, Rußland, Holland. Und der deutsche Dichter sollte für diese Länder welche ihm die höchste Gastfreundschaft gewähren, die Gastfreundschaft des Geistes, nicht Ehrfurcht, Liebe, Bewunderung empfinden? Er sollte nicht jede Gelegenheit benutzen, ihnen seinen herzlichsten Dank abzustatten, er sollte wohl gar auf die Anerkennung dieser Länder verzichten und in das lächerliche Wutgeheul der „Norddeutschen“ mit einstimmen — nur weil es denen so gefällt, die hinter ihr stehen, die uns verachten, weil sie unfähig sind uns zu verstehen, und welche das Ideal der deutschen Poesie in der „Familie Buchholz“ erblicken? Wenn Herrn Pindter die Beteiligung der deutschen Maler

an der pariser Ausstellung nicht paßt, so schaffe er ihnen doch erst in Deutschland ein Publikum, er trage dazu bei, ihnen den Boden im Vaterlande zu bereiten, den sie zu verlangen berechtigt sind. Wenn der Hintermann des Herrn Bindter sich über die Herren Liebermann und Genossen ärgert, so höre er auf, die deutschen Künstler zu diesem „unpatriotischen“ Verhältnis zu zwingen, so erfülle er doch diejenigen Wünsche der deutschen Kunst, welche sie an ihn als Millionär, Edelmann und Leiter der inneren Verwaltung zu stellen berechtigt ist. *) Bis dahin aber mögen seine Trabanten aufhören, deutsche Künstler zu beschimpfen, weil sie sich verehrungsvoll dorthin wenden, wo man sie versteht.

Herr Bindter sei gewiß, sie werden dies auch noch für lange thun, denn an eine Besserung in Deutschland glaube ich so bald nicht. Der Philister wird nicht im Handumdrehen zum Athener. Wie es heute in Deutschland ist, wird es noch lange sein — und es ist immer so gewesen. Immer haben nur die Philisterhaften, die Erbärmlichkeit in Deutschland Erfolg gehabt — und die wahre künstlerische Größe ist, wenn sie nicht verhungern wollte, immer aufs Ausland angewiesen gewesen. Ein Händel mußte nach England gehen, um die verdiente Anerkennung zu finden, ein Beethoven ward nur durch wenige Freunde notdürftig erhalten, ein Wagner kam nur durch die zufällige Gunst eines halbwahnsinnigen Königs zum Durchbruch, ein Sebastian Bach, ein Schubert gingen in der Mitte ihres Volkes rettungslos unter. Dänische Fürsten mußten Klopstock und Schiller vor dem Hungertode retten, den ihnen ihr eigenes Volk zu be-

*) Als der Artikel seiner Zeit in einer Monatschrift erschien, war Fürst Bismarck noch im Amte.

reiten bemüht war. Wer waren im Anfang unseres Jahrhundert, in der großen klassischen Zeit die Götter des deutschen Publikums? Schiller und Goethe? Den Teufel! Ausgelacht wurden sie in Weimar! Kogebue und Clauren waren die Dichter des deutschen Volkes! Das deutsche Volk verhöhnte Schiller und ließ ihn beinahe verhungern — das französische machte ihn zu seinem Ehrenbürger. Bei wem ist hier das künstlerische Verständnis? Als dem Vaterlande endlich eine leise Ahnung aufzugehen anfang, was der Dichter des Don Carlos für ein Mann sei — auf welche Weise ehrte es ihn dann? Es machte ihn zum Professor — in Jena . . . es begrub den himmelstürmenden Genius unter staubigen Folianten, es legte eine Last auf ihn, welche noch lange nachwirkend durch neun schwere Jahre jeden Funken dichterischen Triebes in seinem größten Dichter tötete, es zwang den guten Poeten, ein schlechter Professor zu werden — und nach hundert Jahren feiert dasselbe Volk den Tag, an dem es seinen größten Dichter geistig verstümmelte, zwei Jahre lang enferkerte, ein Jahrzehnt lähmte und der Welt wenigstens zehn der gewaltigsten Kunstwerke im Embryo raubte, um zwei heute unbrauchbare, halbvollendete Historienbücher dafür einzutauschen!

Und ist es heut anders? Ist es anders auf anderen Gebieten des Geistes? Deutschland hat augenblicklich zwei Denker, so tief, so gewaltig, so wundervoll, daß seit Darwins Tod kein anderes Land der Welt ihnen gleiche an die Seite stellen kann. Der eine ist Wundt, der andere Nietzsche. Fragt einen Berliner Kommerzienrat, wer Wundt sei? Erbittet euch von einem pommerischen Gutsbesitzer Auskunft über Nietzsche! Schweigen des Todes wird euch antworten. Lindau und Blumenthal — die werden sie kennen. Aber die Jugend aller Länder der Welt

strömt in Scharen nach Leipzig, um Wundt zu hören, aber der Däne Georg Brandes hält einen Vortrag in Kopenhagen, in dem er Nietzsche verdienstermaßen als einen der größten Denker der ganzen Philosophie feiert. Verlangt ihr nun etwa auch Chauvinismus, Haß gegen das Ausland von diesen Männern? Wollt ihr angesichts solcher Thatfachen die Phrase vom Volk der Dichter und Denker noch aufrecht erhalten? Lüge ist sie, nichts als eine gemeine Lüge. Frankreich, Rußland, Skandinavien, Italien sind Länder mit einem geistig angeregten Publikum — Deutschland ist das Land der Säufer und Spieler, der Schlafmützen und der Bierkrüge.

Nein, die Chauvinisten brauchen die deutschen Künstler nicht zu belehren, was Patriotismus ist. Wer vertritt mehr die Gedanken der Nationalität, als die deutschen Realisten? Haben sie ihn doch zum erstenmal in die Kunst eingeführt — in der kosmopolitischen, allgemein-menschlichen, farblosen Kunst der Klassiker ist er nicht zu finden, jener Klassiker, welche die „Norddeutsche“ den nationalen Realisten gegenüber stets als ideales Muster vorführt. Aber wohl gemerkt, für die Realisten ist die Nationalität nicht ein Mittel zur politischen Aufreizung, wie für die Chauvinisten, sondern lediglich ein Mittel zur Erhöhung des künstlerischen Ausdrucks, zur schärferen Charakteristik. Aber indem sie die nationale Eigenart unseres Volkes zum künstlerischen Ausdruck bringen und indem ihre Werke hauptsächlich vom Auslande gekauft, betrachtet, gelesen, anerkannt werden, werben sie der nationalen Eigenart im Auslande Freunde. Sie sind also bessere Patrioten als die Chauvinisten, deren Patriotismus darin besteht, die Völker zu verheizen und Haß zu säen, indes jene Liebe pflanzen. Indem sie aber in ihren Werken wahr sind, indem

sie die deutsche Art treu schildern, wie sie ist, das Herrliche hervorheben, aber das Niedrige nicht verschweigen, machen sie durch ihre sachliche Darstellung unser Volk auf jene Schwächen aufmerksam, welche ihm bisher durch Jahrhunderte die Abneigung der ganzen Welt zugezogen haben, wie solche thatsächlich besteht. Sie legen den Finger in die Wunde, sie enthüllen die tiefsten Ursachen dieser nationalen Geisteskrankheiten und erleichtern es unserem Volke auf diese Weise, diese Schwächen abzulegen, damit es endlich die Liebe der ganzen Welt gewinnt, die es verdient und die ihm Frankreich bisher vorweg genommen. Denn darüber gebe sich unser Volk keiner Täuschung hin: die Stelle Frankreichs wird Deutschland im Herzen der Nationen nur einnehmen, wenn es jene großen und schweren Fehler ablegt, die es heut noch verunzieren, von denen Frankreich frei ist: die Philistenhafteigkeit, die Knechtschaffenheit, die Rohheit, die Schädigkeit, den brutalen Materialismus. Diese Schwächen bemänteln, wie es die Chauvinisten thun, heißt nichts anderes, als das deutsche Volk auf dem Wege der Kultur zurückhalten, es verhindern, sich die Liebe der anderen Völker zu erringen, welche es bedarf, wenn es seine führende Stellung in der Welt aufrecht erhalten will.

Das ist der Unterschied. Der Chauvinist belügt sein Volk, redet ihm seine Fehler für Vorzüge ein, und verfeindet es dadurch mit der ganzen Welt. Der Patriot macht es auf seine Fehler aufmerksam, arbeitet an der Ablegung derselben, setzt die wahren Vorzüge dem Auslande auseinander, und verschafft seinem Volke so die Liebe aller Völker. Der Chauvinist beschimpft die anderen Völker, schließt sein Vaterland vom Verkehr mit denselben ab und zieht ihm so die Feindschaft der ganzen Welt zu. Der Patriot sucht

bei strengster Wahrung der eigenartigen Vorzüge seines Volkes dessen Verkehr mit den anderen Nationen zu erleichtern und zu erhöhen, und die Achtung der fremden Völker für die Vorzüge des seinen zu gewinnen. Der Chauvinist hegt für sein Vaterland, der Patriot arbeitet für dasselbe, der Chauvinist schafft seinem Vaterlande den Haß der anderen Nationen, der Patriot ihre Liebe. Man kann kein Realist sein, ohne in diesem Sinne Patriot zu sein.



**9. Die zwölf Artikel des
Realismus.**

Ein literarisches Glaubensbekenntnis.

Die Kunst der
Schönheit

Ein historisches Dokument

Die zwölf Artikel des Realismus.

Ein literarisches Glaubensbekenntnis.

1.

Die Kunst ist nicht ein überirdisches Ding, welches die gnädige Gottheit der schönheitsbedürftigen Menschheit fertig in den Schoß warf, sondern sie ist rein menschlichen Ursprungs. Sie ist ein natürliches und notwendiges Erzeugnis der Einrichtung des menschlichen Geistes, wie diese ein natürliches Ergebnis des Baues des menschlichen Gehirns ist. Sie ist eine rechte und leibliche Schwester der Politik, Technik, Wissenschaft, Religion, mit denen sie vereinigt die menschliche Kultur bildet. Sie ist ein wesentlicher Teil der menschlichen Kultur, zu der sie sich verhält wie eine Farbe aus dem Sonnenspektrum zum ungebrochenen Lichtstrahl. Ursprünglich ward sie lediglich und ausschließlich zur Erfüllung realer Zwecke geschaffen, und zu solchen hat sie allen Völkern in den ersten Stadien ihrer Kultur gedient, — zu Zwecken der Religionsübung, der ehelichen Muslese, der Befestigung dynastischer Herrschaft, der Uebung von Zaubereien u. s. w. — und auch in ihren höchsten Entwicklungsphasen, in den anerkanntesten und unsterblichsten Kunstwerken lassen sich ihre rein ästhetischen Zwecke niemals von eng damit verbundenen realen, praktischen, außerästhetischen trennen, also politischen, sozialen und dergleichen z. B. in der Dresteia, der Göttlichen Komödie, dem Don Quixote,

dem Tell, den vatikanischen Stenzen, den Medicäergräbern, der Neunten Sinfonie.

2.

Als wesentlicher Faktor der menschlichen Kultur ist die Kunst dem Gesetz der organischen Fortentwicklung unterworfen, dem obersten aller Naturgesetze. Die Kunst ist in beständiger organischer Fortentwicklung begriffen, sowohl als Ganzes betrachtet, wie jede einzelne Kunst im besonderen. Nur von dem Gesichtspunkte einer beständigen organischen Fortentwicklung aus den in natürlicher Notwendigkeit der menschlichen Organisation in ihrer Eigentümlichkeit begründeten Anlagen läßt sich ein sachliches und positives Urtheil über Kunstperioden, Künstler und Kunstwerke gewinnen. Da die Nationalität, die Rasse eine natürliche und wie zu vermuten, ursprüngliche, nicht erworbene, mindestens aber uralte Einrichtung der Menschheit ist, so ist die Forderung einer nationalen Kultur und somit auch einer nationalen, den Charakter ihres Volkes in seinen Entwicklungsphasen widerspiegelnden Kunst eine berechtigte. Jede Nationalkunst ist also ein organisches Ganzes, entweder in sich abgeschlossen, oder sich noch beständig fortentwickelnd, aus dem eigentümlichen Geiste der Nation herausgeboren und mit demselben fortschreitend, nicht aber etwa eine Pyramide zufällig entstandener und zusammengeworfener guter, schlechter, mittelmäßiger Bücher, Bilder, Statuen u. s. w.

3.

Da alle Naturgesetze, welche die mechanischen Vorgänge in der physischen Welt regeln, auch alle geistigen Vorgänge und Erscheinungen bestimmen, so ist auch die Kunst genau denselben Gesetzen unterworfen wie die mechanische Welt. Die Prinzipien des Kampfes ums Dasein, der natürlichen Auslese,

kurz

der Vererbung und der Anpassung haben in Kunst und Kunstgeschichte ebenso unbedingte Geltung wie in der physiologischen Entwicklung der Organismen. J. B. behauptet sich unter allen Kunstwerken, welche ein und dasselbe Motiv verkörpern, dasjenige am längsten und unterdrückt die andern, welches die kräftigste Organisation besitzt, das heißt, welches das ihm eigene Motiv am stärksten, deutlichsten, klarsten und einfachsten, ohne Hinzuziehung fremder, die Aufmerksamkeit ablenkender Motive darstellt, welches daher den Betrachter am leichtesten zu fesseln und am längsten festzuhalten vermag. So überstrahlt Goethes Faust alle anderen gleichzeitigen Fauste und tötet dieselben literarisch. Alle großen und ewigen Naturgesetze sehen wir auch in der Kunst herrschen. Das Gesetz der Erhaltung der Energie ist das Grundprinzip der Tragödie, besonders der Forderung der Katharsis, sowie überhaupt des organischen Abschlusses eines jeden Kunstwerkes. Das Gesetz der Konstanz der Materie wird hier dadurch bewiesen, daß alle poetischen Motive der Weltliteratur sich bereits in der ältesten aller Literaturen, in der indischen vorfinden, und von da in immer neuen Kombinationen bis zu Shakespeare, Goethe, Dumas in allen Literaturen auftreten und sich wiederholen, so daß nur die Erscheinungsformen, die Fassungen sich verändern, die Summe der poetischen Motive selbst sich aber nicht vermehrt. Das Gesetz des kleinsten Kraftmaßes ist das natürliche Prinzip des Reims, ja auch das Prinzip der ästhetischen Zweckmäßigkeit, welches früher irrthümlich als das oberste ästhetische Prinzip galt. Denn zweckmäßig und darum künstlerisch schön erscheint nur diejenige Handlung, zu der das Minimum der zu ihr erforderlichen Kraft aufgewendet wird, jedes Zuviel, wie jedes Unzureichend an Kraftaufwendung läßt sie unästhetisch erscheinen.

T. HS

4.

Mithin erscheint jedes ästhetische Gesetz nur dann gerechtfertigt, wenn es sich als die Anwendung eines allgemeinen Naturgesetzes auf die besonderen Bedingungen der Kunst darstellt.

5.

Als notwendiges Naturprodukt hat die Kunst keinen absoluten Zweck: sie ist, weil sie sein muß. Als Kulturfaktor aber hat sie einen bestimmten Zweck. Dieser besteht nicht in der Verbreitung eines weichen Vergnügens, eines unrealen, ästhetischen, scheinhaften Lustgefühls, eines bloßen Nervenkitzels, einer leeren Erhöhung der Stimmung, eines unklaren Wohlgefallens an dem dargestellten Gegenstande, wie die bisherige Aesthetik will, sondern er ist ein realer Zweck: die Förderung und die Fortbildung der menschlichen Kultur, deren letztes Endziel die Erkenntnis des Wesens der Welt, die Erkenntnis unserer selbst ist. Die Kunst ist Ringen nach höchster Erkenntnis in den eigentümlichen Formen, mit den eigentümlichen Mitteln der Kunst.

6.

Alle Zweige der menschlichen Kultur, von der die Kunst ein Teil ist, streben zu diesem Ziele. Die Naturgesetze sind wohl an sich nichts wirkliches, denn die unbewußt schaffende, aus sich fortentwickelnde Natur weiß nichts von Gesetzen, aber sie sind die einzige Form, in welcher uns das Wesen der Natur, die derselben immanente Vernunft, zu erscheinen vermag. Die Wissenschaft ist die rein theoretische Analyse der Naturgesetze auf allen Gebieten des Daseins, die Politik ist die Uebertragung derselben auf das Zusammenleben der Menschen, die Ethik auf das Seelenleben und Verhalten des Einzelnen — die

Kunst ist die Synthese der Naturgesetze, die plastische, gestaltliche, lebendige Verkörperung eines derselben oder einer Anzahl einander kreuzenden, in individuellen Formen.

7.

Alle Kunst ist symbolisch, von außen individuell, von innen naturgesetzmäßig. Jedes Kunstwerk ist eine Diaphanie: durch die individuellen Formen (Gestalten, Farben, Worte) scheint in jedem Augenblick das Naturgesetz oder scheinen die Gesetze hindurch, welcher oder deren Gegenwirkung das Kunstwerk verkörpern will, doch ist die gegenseitige Durchdringung eine vollständige chemische, so daß es dem Auge unmöglich ist, beides zu trennen: beides erscheint vielmehr in jedem Teile des Kunstwerks, jedem Moment des Genusses als eines einheitlichen Wesens, ohne die Spur einer künstlichen Zusammensetzung, eines Widerspruchs zwischen dem ewig-naturgesetzmäßigen Kern und der zufällig individuellen Schale. Diese Doppelnatur des Kunstwerks, die doch zugleich einen einheitlichen Eindruck hervorruft, ist der Grund des sogenannten ästhetischen Scheins. Das Tragische z. B. ist die Selbsttäuschung des Individuums über sein eigenes Ich, die Annahme eines freien individuellen Willens und der Versuch denselben dem Naturgesetz entgegen zu setzen, indes dieser freie Wille in Wirklichkeit nur Schein ist, nur die Folge einer Gegenwirkung mehrerer Naturgesetze ist, und bei der ersten Berührung mit dem natürlichen Prinzip zerbricht. Die Alten sahen das Naturgesetz nur in der Form des Schicksals: in diesem Sinne ward für sie Oedipus eine tragische Gestalt. Der Renaissance erschien es (längst vor Kant) als der kategorische Imperativ, als das Willengesetz, und der Versuch, dasselbe durch den individuellen Willen zu umgehen oder zu durchbrechen, galt

Rep.

9
(5)

ihr als tragisch (Hamlet, Macbeth, Wallenstein). Uns erscheint es in seiner einfachsten mechanisch-physiologischen Form, und der Kampf mit demselben ist das Prinzip der modernen Tragödie (Oswald in den „Gespenstern“).

8.

X Es giebt nicht eine Kunst für alle Zeiten, jede Zeit hat vielmehr ihre eigene Kunst, indem die Kunst jederzeit die Kulturhöhe ihrer Zeit verkörpert, und diese, d. h. der Umfang der Erkenntnis, in beständiger Fortentwicklung begriffen ist. Es giebt daher auch keine feste Kunstlehre mit ewigen Regeln und Wahrheiten, da dieselbe aus der Auffassung der Natur abgeleitet ist, und diese beständig wechselt. Eine Kunst ist gesund, sobald sie die Kulturhöhe ihrer Zeit darstellt und widerspiegelt; krank, sobald dies nicht der Fall. Sophokles, Phidias sind die ganze Antike, Shakespeare, Raphael die ganze Renaissance. Eine Kunst, ein jedes Kunstwerk lebt so lange, als die Kulturanschauung lebt, welche sie verkörpern, und lebt wieder auf mit dem Augenblick des Wiederauflebens derselben. Homer und Virgil waren tot mit dem Beginn der Herrschaft des Christentums und lebten wieder auf mit der Renaissance, die an die Antike anknüpfte. Das deutsche Heldengedicht ging unter mit dem nationalen Rittertum, mit dem Verfall des nationalen Gedankens und lebte wieder auf zu Friedrichs des Großen Zeit, mit dem Wiedererwachen des deutschen Nationalbewußtseins.

9.

Die vier Wurzeln der modernen Kunst sind Nationalität, Demokratie, subjektiver und objektiver Realismus. Durch sie saugt die Kunst gesundes, echtes, kräftiges Leben ein, den Saft der Wahrheit, den Nahrungsstoff der festen Erde, welcher sich an

ihrem Stamme zu herrlichen Blättern und Blüten umwandelt. Die moderne Kunst sei national, sie spiegle in ihren Formen, ihren Auffassungen, ihren Empfindungen den Geist der Rasse des Künstlers wieder, denn das beste, was der Mensch und Künstler besitzt, verdankt er seinem Volke: nationale Unterschiede und Eigenheiten sind natürlich und berechtigt, nicht nur in der äußeren Erscheinung, sondern auch in der geistigen und seelischen Anlage, Weltauffassung, Charakterbildung. Je schärfer ein Künstler, ein Kunstwerk den Geist seiner Nationalität widerspiegelt, eine desto schärfer ausgeprägte Eigenart sichern sie sich, desto größeres Interesse werden sie auch anderen Nationen einflößen. Die moderne Kunst sei demokratisch — freilich nicht in dem alltäglichen politischen Parteisinne, nicht als die Trägerin einer politisch-doktrinären Tendenz, sondern in dem höheren, allgemein-menschlichen Sinne, daß es vor ihr wie vor dem Gesetz keine Standesunterschiede giebt, daß vor ihrer Theorie alle Menschen gleich sind und der Kaiser so viel gilt wie der Proletarier. Im Proletarier lebt dieselbe Leidenschaft, verkörpert sich dasselbe Menschentum, dasselbe Naturgesetz so gut wie im Fürsten und in derselben Stärke, nur daß er sich in anderen, doch künstlerisch gleichstehenden Formen ausdrückt. Im Gegenteil, jede Empfindung drückt sich bei dem Manne und der Frau aus dem Volke elementarer, schlichter, natürlicher aus, weil diese durch keinerlei konventionelle Rücksichten gehemmt sind. Das geheimnisvolle, mächtige Walten der ehernen Naturgesetze, der Gegenstand der künstlerischen Darstellung, prägt sich in den Vorgängen, im Leben des Volkes ebenso wohl und oft schärfer aus als in dem Leben und Treiben der Herrscher und Helden, und darum ist jenes als Gegenstand der Kunst so gut und mehr geeignet als dieses. Der

Künstler sei subjektiver Realist, das heißt, er stelle nicht dar, was er nicht wirklich mit eigenen Nerven durchlebt hätte. Durchlebt, nicht erlebt! Im Geiste, in seinem Gehirn durchlebt. Nicht, was er nicht aufs genaueste erforscht, geprüft, studiert hätte, darein er sich nicht durch Autosuggestion bis zur vollendeten Selbstdurchlebung versetzt hätte. Er lasse den Stoff fallen, der ihm solche Selbsthineinversetzung unmöglich macht. Kein Klügeln, kein talmudisch-kasuistisches Kombinieren, kein Aushecken unmöglicher Probleme am Schreibtisch, die nur eine Spielerei des Geistes, die Freude gelungener Seifenblasen erwecken können! Er erhebe seine Gefühle in die höchsten Potenzen — nur daß er richtig rechne! Aber er schildere kein Gefühl, zu dem er in seinem Innern nicht die rechte Grundzahl oder nicht die zu seiner Erzeugung nötigen Faktoren besitzt, denn er wird sonst nur kalte, nüchterne, glatte Klügeleien nach Art eines Paul Heyse zustande bringen, die nicht vermögen, wie ein echtes Kunstwerk, unmittelbar, gleichsam elektrisch auf den Betrachter zu wirken, sondern Zweifel, Bedenken, Streit hervorrufen.

10.

Jedes Kunstwerk sei objektiv realistisch. Die reale Natur ist das einzig Erkennbare, mithin für uns Menschen das einzig Wahre und daher der einzig berechtigte Gegenstand künstlerischer Darstellung, ihr unablässiges Studium die einzige Aufgabe des Künstlers. Was nicht reale Natur ist, was nicht den Gesetzen und Erscheinungen derselben entspricht, ist Frage, Thorheit, Fantasterei. Die Natur selbst erschöpft in ihrer unermesslichen Kraft alle Kombinationen, welche im Reiche der Materie und des Geistes kraft ihrer eigenen, ewigen, unumstößlichen Gesetze möglich sind, und jede Abweichung von der Natur, jedes Darüberhinaus-

wollen, jedes Schminken derselben ist eine Fälschung der Natur, eine Verletzung ihrer Gesetze und ästhetisch verboten.

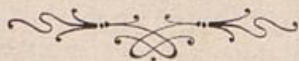
11.

Wie die Natur das einzig Reale und darum das einzige Gebiet des Künstlers ist, so ist auch kein Winkel, kein Fleck, kein Geschöpf, kein Vorgang in derselben, der nicht der künstlerischen Verkörperung würdig und fähig wäre. Denn auch in dem unbedeutendsten Geschöpfe, dem verborgensten Winkel, dem gleichgültigsten Vorgang offenbart sich die Größe und Herrlichkeit der allwaltenden Naturgesetze. Darum giebt es für den Künstler keine Stoffe zweiten oder dritten Ranges, sondern rein stofflich betrachtet, steht jedes natürliche Objekt, jeder Vorgang gleich hoch, weil der göttliche Geist in einem jeden wohnt; Sache des Künstlers ist es nur, den natürlichen Stoff zum Kunstwerk zu adeln, indem er in seiner Nachahmung das demselben innewohnende natürliche Gesetz, den Geist, der denselben beseelt, zur klaren Anschauung bringt und ihm doch seine individuelle Form und Erscheinung wahrt. Und der Künstler steht um so höher, je reiner und wahrer er in seiner Darstellung die Natur in ihrer unermesslichen Größe, ihrer allwaltenden Schönheit, ihrer Vermischung des gesetzmäßigen Wesens und des individuellen Scheins hervortreten läßt, mit möglichster Unterdrückung seiner Persönlichkeit. Also giebt es in der Natur nichts an sich Häßliches, Schmutziges, Gemeines, Unkünstlerisches. Und in der Kunst ist häßlich und schmutzig nur das Fantastische, Naturwidrige, der realen Beziehung Entbehrende, das Gesetz seines Daseins Verschleiernde, der individuellen Erscheinung Ermangelnde.

12.

Die schlimmste, verbreitetste und gefährlichste Fälschung der Natur, welche die heute herrschende Kunst-

richtung übt und welche diese jedem klar und vernünftig denkenden, modern empfindenden Menschen völlig ungenießbar macht, ist das einseitige Hervorkehren des psychischen Motivs der Liebe, das heißt des Verlangens nach dem geschlechtlichen Genuße, welches das immer wiederkehrende Motiv aller Schöpfungen Paul Heyßes, Grillparzers und der ganzen nachklassischen Literatur bildet. Die Liebe, das heißt die Sinnlichkeit, der geschlechtliche Genuß ist keineswegs der einzig würdige oder auch nur vorzüglichste Gegenstand künstlerischer Darstellung, sie als solchen ausgeben, heißt an der Wahrheit grobe Fälschung begehen, denn das Prinzip der Zuchtwahl, das sich im Menschen als Liebe verkörpert, ist keineswegs das einzige weltbewegende Naturgesetz, oder nur das vorzüglichste derselben, sondern nur eines unter anderen. Die Liebe nimmt keineswegs im Organismus der Welt, im Dasein der Menschheit eine so allseitig beherrschende Stellung ein, wie die heutigen Künstler uns glauben machen wollen, welche daher das Bild der Welt fälschen, sondern sie ist nur ein psychisches Motiv unter vielen ebenso starken und wirksamen, wie Kampf ums Dasein, Vererbung — das heißt Eigensucht, Trägheit, Stolz u. s. w. Es ist aber Aufgabe der Kunst, ein wahres und vollkommenes Bild der Welt zu geben und daher die Gesamtwirkung aller gleich starken, wichtigen und einflußreichen Naturgesetze zu verkörpern, von denen die Liebe nur eines ist.



1211

22 39.

5 gilen

1.55

1.55

