

UNIVERSITY OF VIRGINIA LIBRARY

3001 PAULI HALL, STATEN HALL, BOX 8003, CHARLOTTESVILLE, VIRGINIA 22904





✓
V. 5/82

Jg. 1 H. 1-2 (=alles)
E.M.

W/G (H. Hest) 12

W. (J. Hest) 18

EA

UNIVERSITY
OF VIRGINIA
CHARLOTTESVILLE
LIBRARY

ON THE
SOLUTIONS OF
THE
EQUATION

Kritisches Jahrbuch.

Beiträge

zur

Charakteristik der zeitgenössischen Literatur

sowie zur

Verständigung über den modernen Realismus.

Unter Mitwirkung

von

Ferdinand Avenarius, Wilhelm Gilshe, Heinrich Gultknecht, Max Dreyer, Karl Graded,
Wolfgang Kirchhoff, Friedrich Lange, Odor Lindt, Otto Neumann-Hofer,
Albert Stern, Ernst Wehler, Bruno Wille u. A.

herausgegeben von

Heinrich Hart und Julius Hart.

1. Jahrgang. 1. Heft.

Hamburg.

Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals F. F. Richter).

1889.

PT
395
.K7
Jahrg. 1
1889-90

Druck der Verlagshandlung und Druckerei Actien Gesellschaft
(vorm. J. F. Richter) in Hamburg.

Vorwort.

Als die Herausgeber dieses Jahrbuchs im Anfange des Jahrzehnts, das gegenwärtig seinem Ende sich zuneigt, mit ihren „Kritischen Waffengängen“ auf den Wahlplatz der deutschen Literatur traten, war dort von Kampf, von Erregung, von unruhigem Durcheinandertreiben nichts zu spüren, nichts zu sehen. Die Dichter und Schriftsteller, welche sich in den vorhergehenden Jahrzehnten Einfluß und Geltung verschafft hatten, erfreuten sich eines ruhigen Besizes ihrer Würde und ihrer Einkünfte; zwischen ihnen und dem Publikum bestand ein behagliches Verhältniß, niemand verlangte von der Literatur mehr, als sie gerade bieten konnte, und eine fröhliche Genügsamkeit versetzte Schaffende und Genießende mehr und mehr in jene wohlthige Dämmerstimmung, die einen baldigen gesunden Literaturschlaf voraussehen ließ. Ein paar Jahre sind seitdem verrauscht, wie aber hat sich das Bild idyllischen Friedens verändert! Und wodurch, durch wen? Das läßt sich in zwei Worten beantworten. Bis zum Jahre 1880 gab es keine Jugend, keine literarische Jugend, — jetzt ist sie da, und mit ihr, wie natürlich, Bewegung, Gährung, Sturm. Als diese Jugend sich vor-drängte, schaarte sie sich zunächst um uns. Aber nur ein Theil des neuen Geschlechts machte uns Freude, und nur einem Theile machten wir auf die Dauer Freude. Dem andern Theile waren wir nicht wußt, nicht wirr genug, nicht einseitig genug in Bezug auf die Objekte der poetischen Darstellung. Auch wir hatten eine moderne Dichtung verlangt, die, von der Weltanschauung unsers Zeitalters erfüllt, sein Leben und Streben widerspiegeln, auch wir eine Dichtung, die zur Natur, zu den Quellen der Wirklichkeit zurückkehren sollte. Jener zweite Theil der Jugend aber wollte, bewußt oder unbewußt, ein ganz anderes; statt Natur setzte er den Naturalismus, und zwar den tendenziösen,

einseitig pessimistischen Naturalismus, und alles Moderne ging ihm in dem einen Begriff Sozialismus auf. So schieden sich die Wege. Der Ruf, den wir in den „Waffengängen“, später in den „Berliner Monatsheften“ und der „Täglichen Rundschau“ erhoben hatten, verhallte für eine Zeitlang unter dem Geheul eines Duzends von der Tarantel gestochener Revoluzerchen, die Löwen zu sein vermeinten, weil sie brüllten. Und sie hatten anfangs großen Zulauf, weil sie keine irgendwie erheblichen Ansprüche machten, sondern im Gegentheil eine gegenseitige Loberei aller Mittelmäßigkeit, die sich zusammengesunden, mit Zugabe der Photographie im Gesellschaftsorgan und Anwartschaft auf den Gesellschaftsverlag, ins Werk setzten. Selbst von den Alten wurde mancher irr und wirr, die Schlagworte betäubten ihn und er machte das Zugeständniß, seinen Romanen künftighin als Schauplay Berlin anzuweisen und das Adreßbuch mit seinem genauen Straßennachweis als wichtigstes literarisches Hülfsmittel anzuerkennen. Aber in die Gesellschaft waren doch neben den bloß kindischen Schreibern auch eine Reihe von jüngeren Männern hineingerathen, die gar nicht hineingehörten, die nur für einen Augenblick sich übertölpeln ließen und bald zu besserer Einsicht gelangten. Thun und im innersten Herzen auch manchem der Schreiber wurde es klar, daß in der den Franzosen eigenen Weise des Naturalismus diese selbst, was möglich war, geleistet, daß man ihnen wohl nachlaufen, sie jedoch nicht übermeistern könne, und weiterhin klar, daß auch in der sozialen Dichtung die Zukunftsdichtung nicht ganz beschlossen sei, da auch sie schon Meister gefunden, die schwer zu übertreffen, wie Dostojewski, Tolstoi, Ibsen; und so ist vielfach schnell genug dem Klauß der Klagenjammer gefolgt. Klagenjammer und Wirrwarr aller Enden! Tausend Wege kreuzen in der Literatur der Gegenwart bunt durcheinander, doch nur hier und da verfolgt Einer den seinen mit sicherem Schritt, das Ziel im Auge; die meisten verlassen bald den Weg, den sie eben erst eingeschlagen, und spähen irrrenden Blicks nach einem Pfad, der gangbarer erscheint. Mehr als einer aus dem Kreise jüngerer Dichter, die uns in diesem Jahre aussuchten, hielt mit dem Eingeständniß der Verwirrung und mit der Frage nicht zurück: was nun? Er durfte diese Frage an uns stellen, hatten wir doch selbst wacker mitgeholfen, literarischen Schlagworten Geltung und Verbreitung zu verschaffen. Aber als die Schlagworte gefährlich, als sie von der Mittelmäßigkeit ausgenutzt wurden, von allerlei Leuten, die zum Theil für ein behagliches Philisterdasein bestimmt sind, in der Jugend jedoch ihre Natur zu verdecken

meinen, wenn sie recht oft Purzelbäume schlagen, die zum Theil aber von einem vorsorglich gütigen Geschick für das Tollhaus prädestinirt sind, — da hatten wir uns mit demselben Eifer, wie einst gegen die Versandung, so jezt gegen die Versumpfung der Literatur, gegen alle Einseitigkeiten und Spielereien mit Worten gewandt. Und dieser Kampf soll im „Kritischen Jahrbuch“ seine Fortsetzung finden. Und weiterhin soll in dem Jahrbuche, wie gegen alle anmaßende Mittelmäßigkeit, Kleinlichkeit und Gemeinheit, so auch für alles Große, Echte, Tiefe der Kampf geführt werden. An seinem Theile soll es beitragen zur Klärung der Gemüther, zu einer Entscheidung in den großen Kämpfen unserer Zeit, zur Lösung der Fragen, die uns Alle bewegen, beitragen zu einer Erneuerung und Gesundung unserer Literatur. Diese Gesundung ist nothwendig, um als Ausgangspunkt zu dienen für einen Eroberungszug der Dichtung, welcher ihr als Siegespreis die lebendige Theilnahme unseres Volkes in seinem besten, zukunftsfähigsten Kerne gewinnt. Das nächste Ziel aber soll es sein, eine Reformation der Kritik anzubahnen, soll der Versuch sein, eine objektive Kritik zu schaffen, die, ausgerüstet mit dem geistigen Werkzeug, das die Größten der Dichter und Denker zusammengetragen, jeder literarischen Erscheinung mit mehr als subjektivem Beifall oder Tadel gerecht wird, und die unser Volk erziehen hilft zum innerlichen Verständniß, zur Theilnahme für alles Bedeutende. Niemals hat es in Deutschland so viele Kritiker und Kritiken gegeben, wie in der Gegenwart, und niemals so wenig Kritik. Die literarische Bildung muß beinahe von vorn wieder anfangen. Es scheint, als ob weder Lessing noch Schiller, weder Goethe noch Wilhelm Humboldt, weder Tieck noch Schlegel jemals für uns gelebt und gedacht hätten. Die Kritik ist heute in den meisten Fällen eine bloße Anzeige, oder ein selbstherrliches Zeugniß mit den Prädikaten gut, genügend, schlecht, oder auch ein Produkt parteiischer Vorurtheile. Nicht die Betrachtung dessen, was Kunst erst zur Kunst macht, steht im Vordergrund der Durchschnittskritik, sondern die Betrachtung des Stofflichen und der Tendenz. Deckt sich die Geistes- und Weltanschauung des Kritikers mit der des Poeten, bringt das Werk des Dichters moralische, politische, soziale oder religiöse Tendenzen zum Ausdruck, die dem Kunstrichter geläufig und angenehm sind, so wird man gewöhnlich finden, daß der Poet auch als Künstler Gnade vor den Augen des Rezensenten findet. Wir haben eine christliche und eine atheïstische, eine sozialdemokratische, liberale und konservative Kritik, eine Kritik des Libertinismus wie der altjüngferlichen Prüderie, und nur die Kritik, die allein sein sollte,

eine Kritik, welche untersucht, was eine Schöpfung ästhetisch bedeutet und werth ist, wie sie sich in das allgemeine Geistesleben einordnet, die ist selten wie der Quell in der Wüste. Es ist Zeit, daß die Kritik sich ihres eigentlichen Zieles und auch ihrer Bedeutung für die literarische Entwicklung wieder bewußt wird. Gegen die wahre und wahrhaftige Kritik schreit nur die künstlerische Ohnmacht Zeter und Mordio, der echte Künstler weiß, was sie ihm werth ist und wie sie ihn seinem Volke näherzubringen vermag; er verbittet sich allein, daß ihn irgend ein dummer, unwissender Hund anbellt. Es ist Zeit, wieder daran zu erinnern, daß die Kritik ursprüngliches Genie ebenso erfordert, wie die Kunst selbst. In dem guten Kritiker muß immer auch ein Künstler stecken, wenn auch vielleicht nur ein Künstler, der selbstschöpferisch nicht gestalten kann, — ein Raphael ohne Arme. Wie der Künstler, muß auch er die feinste Empfänglichkeit für alle seelischen Eindrücke besitzen. Intuitiv muß er die Absichten des Künstlers erkennen, das Leben und die Gestalten, die dieser ihm vorsührt, bis in ihre Tiefe hinein durchschauen, und intuitiv empfinden, ob auf einer Schöpfung der Schmelz der Innerlichkeit ruht, ob sie mühsame Kopfarbeit ist oder ein Ausbruch innerster Gewalten. Diese Intuition ist freilich noch keine Kritik, sie bildet aber die nothwendige Voraussetzung. Zur Kritik wird sie erst durch die Zuhülfenahme des Verstandes, der die Schöpfung analytisch untersucht, und der geistigen Kenntnisse des Kritikers, aus denen heraus er sein Urtheil begründet. Vor allem aber sei auch der Kritiker ein Charakter, wahrhaftig, furchtlos, beständig, daß sich in ihm, wenn auch im Kleinen, der Wunsch des Meisters unser Aller, Goethe's, verwirkliche: „Ich hätte die Erbärmlichkeit der Menschen und wie wenig es ihnen um wahrhaft große Zwecke zu thun ist, nie so kennen gelernt, wenn ich mich nicht durch meine naturwissenschaftlichen Bestrebungen an ihnen versucht hätte. Da aber sah ich, daß den meisten die Wissenschaft nur etwas ist, insofern sie davon leben, und daß sie sogar den Irrthum vergöttern, wenn sie davon ihre Existenz haben. Und in der schönen Literatur ist es nicht besser. Auch dort sind große Zwecke und echter Sinn für das Wahre und Tüchtige und dessen Verbreitung sehr seltene Erscheinungen. Einer hegt und trägt den Andern, weil er von ihm wieder gehegt und getragen wird, und das wahrhaft Große ist ihnen widerwärtig, und sie möchten es gern aus der Welt schaffen, damit sie selber nur etwas zu bedeuten hätten. . . Ein Lessing thäte uns noth. Denn wodurch ist dieser so groß,

als durch seinen Charakter, durch sein Festhalten. So kluge, so gebildete Menschen giebt es viele, aber wo ist ein solcher Charakter!"

Mehr noch als für Goethe's eigene Zeit, hat dies Wort für die unsere Geltung und Bedeutung. Ein ernster, ehrlicher Versuch aber soll im „Kritischen Jahrbuch“ gemacht werden, daß es besser werde; vielleicht gelingt er, wenn alle diejenigen, die in der Literatur noch ein Größeres sehen, als eine materielle Versorgungsanstalt, die lieber hungern, als sich ein Titelchen abhandeln lassen vom Geiste, der sie erfüllt, wenn alle diese an unserm Werke mitarbeiten oder es sonst fördern wollen. Der Ruf ergeht an sie

Das „Kritische Jahrbuch“ erscheint in zwanglosen Hefen. Jeder Mitarbeiter trägt für das, was er schreibt, die Verantwortung; wer zu uns kommt, ist im Geiste, im Wesentlichen mit uns eins; im Unwesentlichen mag Meinungsverschiedenheit sein und sich äußern, die Freiheit des Urtheils sei unbeschränkt. Wo Gutes mit Gutem wetteifernd ringt, wird das Bessere sich erzeugen.

Die Herausgeber.

Eduard von Hartmann's „Philosophie des Schönen“.

Eine Grabrede auf die schematisirende Aesthetik der Gegenwart.

I.

— „Es wird in demselben Sinne eine philosophische Aesthetik höheren Stils über der empirischen geben können, wie es eine Naturphilosophie über der Physik und Physiologie geben kann, wenn schon noch nicht giebt. Aber wie die rechte Naturphilosophie, auf die zu hoffen, diese Lehren nicht wird ersetzen oder aus einem aprioristischen Grunde herausgebären können, vielmehr derselben zur Voraussetzung und Unterlage bedürfen wird, ohne sich in ihre Spezialitäten zu verlieren, so steht es mit dem Verhältniß der philosophischen Aesthetik höheren Stils zur empirischen. Nun aber fehlt es leider noch gar zu sehr an der empirischen Unterlage; und so scheinen mir alle unsere Systeme philosophischer Aesthetik Riesen mit thönernen Füßen.“—

Verfasser dieser Worte ist Gustav Theodor Fechner, und sie stehen in einem Buche, welches sich bescheiden „Vorschule der Aesthetik“ nennt. Ich hatte sie nicht gesucht, sondern sie hatten sich mir zufällig dargeboten, als ich nach endlicher Ueberwindung von achthundert Seiten Hartmann im vollkommenen Banterott aller ästhetischen Hoffnungen und Wünsche nach dem älteren Werke griff, um mich an ihm doch wenigstens einigermaßen wieder aufzurichten und zu tröstlicherer Gesinnung zu ermannen. Der Absturz bei dem Hartmann'schen Buche wäre nicht so gewaltig gewesen, wenn ich nicht gerade in diesem einen Falle noch einmal eine so starke, vielleicht unmotivirte Gläubigkeit mitgebracht hätte. Ein Titel wie „Philosophie des Schönen“ sollte ja in unseren Tagen von Anfang an abschrecken, die Erwartung auf das geringste Maß einschränken. Aber es war doch bisher immer eine bestechende Eigenschaft der Philosophie gerade Eduard von Hartmann's gewesen, daß sie sich wenigstens bemühte, an reale Dinge anzuknüpfen, in gewissem Sinne weniger für willkürliche Konstruktion als für echte, im Thatsächlichen fördernde Forschung zu gelten. Das hatte schon dem Wünsche nach seine Bestätigung gefunden in jenem kühnen Motto von den „spekulativen Resultaten, gewonnen durch induktive Methode“ auf dem Titel der „Philosophie des Unbewußten“; und es hatte die Anlehnung an die Ergebnisse moderner Wissenschaft schlechthin nicht werthlos machen können, daß die besondere Form jenes Titelspruchs eine Forderung des Unmöglichen enthielt und der ganze Kunstbau jener „Philosophie des Unbewußten“ ein Gewebe von dialektisch verhältnen logischen Schnitzern und korrekten Folgerungen

aus handgreiflich falschen Voraussetzungen darstellte. Ihren beispiellosen Erfolg verdankte die Hartmann'sche Erstlingsarbeit wesentlich nur diesem scheinbaren Bunde, den Philosophie und Naturwissenschaft darin schlossen. Man konnte erwarten, daß der Philosoph, gereift und geläutert in der Zeitspanne, die seit jenem Jugendwerke verfloßen, den besten, berückendsten Vortheil seiner Methode nicht aufgeben werde in einem modernen Buche über Aesthetik. Jene Worte Fehner's, welche der älteren Konstruirwuth in der Aesthetik wenigstens für die Gegenwart so unzweideutig die Thür weisen, bilden zugleich den Ausgangspunkt für ein anderes Werk, welches in vieler Hinsicht das Programm der ganzen neueren Aesthetik aufstellt. Parallel zu ähnlichen Bestrebungen im Auslande, besonders in England, bahnt sich durch das Fehner'sche Buch eine wissenschaftliche Lehre von den Gesetzen der Lust- und Unlustempfindung an, die allerdings gar nichts mit Philosophie zu schaffen hat, aber dafür bemüht ist, endlich uns diejenigen Bausteine zu liefern, die in letzter Instanz dann auch wieder der schematisirende und konstruirende Philosoph benutzen mußte. Allerdings steht diese exakte Forschung noch beim Anfang. Umfangreiche Gebiete, wie beispielsweise die Entwicklung ästhetischer Gefühle bei den Naturvölkern, die tiefere psychologische und physikalische Ergründung der Phänomene des Rhythmus und so fort eine Fülle ähnlicher, an allen Ecken und Enden hervorquellender Sachen, sind noch nicht annähernd herangezogen und durchgearbeitet, vom Ausbau bis in's engere Gebiet der Kunstbetrachtung vor jedem Spezialfall ganz zu schweigen. Immerhin kann ein Einzelner in einer Reihe von Jahren und mit sicherer Konzentrirung auf den Kardinalpunkt des Ganzen, was die Methode angeht, hier Staunenswerthes leisten, da ganz rohes, in anderen Wissenschaftern achtlos mit angehäuftes Material für eine solche exakte Aesthetik in gewaltiger Masse bloß der Verwerthung harret. Und man würde selbst über eine starke Dosis von jener eigentlich im Prinzip dauernd verbannten Lust am Schematisiren und Spekuliren einem Verfasser zu Gute halten können, wenn er nur nebenher recht viel zu jenem eigentlichen Schätze beisteuern und seine Freunde nach dieser Richtung ins rechte Licht setzen wollte.

Leider muß es ausgesprochen werden, daß das Hartmann'sche Werk von diesem willig einzuräumenden Vorsprung gar keinen Gebrauch gemacht hat, und so ist es, weil trotzdem das helle Licht unserer Zeit wenigstens für den Kritiker darauf fällt, von allen bisher geschriebenen ästhetischen Systemen das schlechteste, oberflächlichste und für die wissenschaftlichen Zwecke der Gegenwart wertloseste geworden, — ein System, das in dieser seiner Unfähigkeit keine Anpassung einer absterbenden Richtung an neue Bedingungen darstellt, vielmehr typisch ist für die vollkommene Aussichtslosigkeit aller hartnäckigen Weiterverfechtung des alten schematisirenden Prinzips, — ein System, dessen Kritik sich in der That der traurigen Rolle einer „Grabrede“ nicht gut entziehen kann.

Dieser ganze achthundert Seiten starke Band ist in Wahrheit ein einziger großer Kirchhof, zwischen dessen Gräbern wohl hier und da ein paar Blumen blühen, dessen gesammte Stimmung aber selbst die Freude an diesen vereinzelt Zeugen fortgrünender Triebkraft vergällt. Ich will versuchen, dieses harte Urtheil so weit zu begründen, wie es in knapper Fassung, die den Stoff selbstverständlich nicht erschöpfen kann, aber auch nicht zu erschöpfen braucht, möglich ist; ein Buch, bei welchem die Polemik in Folge großer Dunkelheit der Probleme

wie der Schreibweise des Autors sich in großer Breite ergehen muß, um gerecht zu bleiben, liegt nicht vor, das Unsinnige tritt auf den ersten Seiten schon offen zu Tage und kann aus den mittelsten oder letzten dennoch mit gleicher Schärfe herausgelesen werden. Wenn ich ein so scharfes Wort, wie „Unsinn“ ohne Scheu ausspreche, so will ich vorher hier bemerken, daß ich einem Anfänger gegenüber mich maßvoller und höflicher ausdrücken würde. Ein Mann von der schriftstellerischen Bedeutung Hartmann's verdient, eben weil man sich von ihm eines Größeren versah, den bittersten Ausdruck. Der Anfänger ist unendlich harmlos, auch wo er irrt und handgreiflich deutlich irrt; der Mann von Namen, der auf ganze Kreise schlechtweg als Autorität zu wirken imstande ist, kann, wenn er so große Irrthümer vorbringt, nicht energisch genug zurückgewiesen werden, eben wegen der Gefahren jener Autorität.

II.

Dem Buche, welches sich „Philosophie des Schönen“ nennt, geht ein starker Band zur Geschichte der „deutschen Aesthetik seit Kant“ voraus. Ich sehe von ihm hier ab, da er ein geschlossenes Werk für sich bildet, wie ich mich denn auch, nach einigen allgemeineren Sätzen, bei dem vorliegenden Hauptwerke auf die Stichprobe der eingehenden kritischen Zergliederung eines Kapitels — ich wähle die Poetik — beschränken will. Ich erwähne bloß als bezeichnend, daß der Autor in der Vorrede zu dem systematischen Theil Seite VII f. ausdrücklich auf den geschichtlichen Zusammenhang seiner Aesthetik mit den früheren Systemen hinweist und zwischen den Zeilen nicht unbedeutlich zu verstehen giebt, daß er diese andern Versuche der Reihe nach kritisch abgefertigt, ihre Fehler sich zu Herzen genommen, ihre an vielen Stellen zerstreuten Vorzüge in seiner Darstellung zur Einheit verschmolzen habe. Um so trauriger nach solchem stolzen Bekenntniß das im Folgenden wirklich Geleistete! Noch zwei andere Stellen der übrigens formgewandten und lediglich ein günstiges Vorurtheil erweckenden Einleitung muß ich herausgreifen, deren Wortlaut nach Beendigung der Lektüre des Ganzen fast wie eine ungewollte Selbstironie des Verfassers erscheint. Ein Fundamentalfehler früherer Systeme der Aesthetik war nach Hartmann die Einseitigkeit der Philosophen in der Beherrschung der so sehr verschiedenen künstlerischen Disciplinen. „Je schwerer,“ fährt er (Seite VI.) fort, „ich möchte sagen, je unausführbarer die Forderung wäre, daß der Kunsthistoriker oder praktische Kunstkritiker die Theorie, Technik und Geschichte aller Künste in annähernd gleicher Weise beherrsche, desto wichtiger und unerläßlicher wird die Forderung an den philosophischen Aesthetiker, daß sein Interesse für alle Künste das nämliche sei, und daß er sich nicht nur mit den wichtigsten Proben aller, sondern auch mit deren Technik und Theorie bis zu einem gewissen Grade gleichmäßig vertraut gemacht habe. Ohne behaupten zu wollen, daß der Aesthetiker zugleich Maler, Musiker, Schauspieler und Dichter sein oder gewesen sein müsse, kann man doch so viel sagen, daß ein theoretisches und praktisches Studium der Künste, wenn dasselbe es auch nur zu dilettantischen Leistungen bringt, unmittelbarer, tiefer und besser in deren Wesen und Verständniß einführt, als eine immer

weitere extensive Ausbreitung einer bloß rezeptiven Bekanntschaft mit den vorhandenen Kunstwerken.“ Es ist Schuld des Buches selbst, daß man bei der Lektüre sich genöthigt sieht, für den vorliegenden Fall dem Worte Dilettantismus in jenen Sätzen die denkbar schärfste und gehässigste Nebenbedeutung unterzuschleichen. In der That wimmelt das ganze Werk von technischen Fachausdrücken aus allen Kunstgebieten, die Gelegenheiten werden an den Haaren herbeigezogen, um uns dieselben inmitten eines sinnverwirrenden Wustes anderer, ebenso überflüssiger Fremdwörter aufzudrängen. Man sehe sich beispielsweise das Kapitel über Malerei (Seite 643 ff.) darauf an, und man wird mir zugestehen, daß dieses Ausströmen von angeblichen technischen Kenntnissen, die in letztem Sinne lediglich auf eine Liste von Worten hinauslaufen, nichts bewirkt als ein Hinwegtäuschen des Laien über die grandiose Dürftigkeit der daran angeknüpften Ideen und die vollkommen scilletonmäßige Behandlung der schwersten Fundamentalfragen der Kunst. Ich will dem Verfasser nicht den Vorwurf machen, daß er das bewußt thut; er mag immerhin selbst der Täuschung unterliegen, als habe er mit seinem Spielen mit Fachausdrücken etwas positiv Neues gesagt; aber es wird ihm niemals glücken, diese Täuschung dauernd auch nur in halbwegs auf gleicher Bildungshöhe stehenden Lesern zu erwecken.

Eine zweite bemerkenswerthe Stelle der Vorrede (Seite VIII) betont, daß Nebst sich mit Rücksicht auf den allein der „wissenschaftlichen Grundlegung“ gewidmeten Raum „jene bei anderen Aesthetikern und beim großen Publikum so beliebten Abschweifungen in das Gebiet der „angewandten Aesthetik“ und jenes Brillantfeuerwerk „geistreicher Bemerkungen“ versagen müsse, ja daß er rundweg darauf verzichtet habe, „über das Schöne in schöner Form zu reden“. Wie es sich mit erzierter Reserve thatsächlich in der Praxis des Buches verhält, will ich weiter unten bei der Poetik an ein paar guten Beispielen darlegen. Was das „Schönschreiben“ betrifft, so hat Hartmann nur dann Recht, wenn man „schönen Stil“ mit jenem gefärbten Bewunderungsstil, wie er etwa bei Carriere sich findet, identifizirt. Giebt man dagegen der alten Ansicht Recht, daß derjenige Stil in einem wissenschaftlichen (und in letzter Instanz sogar einem poetischen) Werke der schönste ist, der das Bild der Sache am klarsten und zweifelstreichsten dem Leser übermittelt, einerlei, ob er nun Redefiguren heranziehe oder mit einfachen logischen Sätzen nacktester Art auskomme, so ist nicht wohl einzusehen, weshalb eine Aesthetik nicht „schön geschrieben“ sein sollte. Hartmann's Stil ist von dem letztgenannten Ideal insolge seines unsinnigen Aufhäufens von mehr oder minder schlechten Fremdwörtern allerdings oft bedenklich weit entfernt; wo er sich niehr gehen läßt, d. h. die unklaren und undeutlichen Abstrakta und technischen Reklamephrasen gelegentlich hineinzuwachsen vergißt, ist der Stil dagegen durchweg gut und lesbar, wobei freilich sehr viel auf Rechnung der Trivialität des Gedankens kommt, dem jenes Ueberquellen des Ideenreichtums wie des Reichthums an Beispielen konkreter Art, das Wischer ebenso auszeichnet, wie für die Lektüre schwierig macht, vollständig fehlt. Jene Beobachtung, die von Unzähligen bei Wischer (und ähnlich bei Schopenhauer) gemacht worden ist: daß das System unverbaulich ist und doch tausend Einzelheiten für die Mühe tausendfach entschädigen, — paßt allerdings auf Hartmann nicht; sein System ist reichlich ebenso ungenieß-

bar, und die „nebensächlichen“ Einzelheiten der Form wie des Inhalts hat er sich, wie er selbst vorausschickt, geschenkt; wo sie durch Inkonsequenz dennoch hineingerathen, sind sie aber, wie ich unten noch eingehender zeigen werde, obenein von zweifelhaftem Werth. Ich lasse die Vorrede bei Seite und gehe zum ersten, zum grundlegenden Kapitel über. Laut Vorwort Seite XV „dürfte es kaum ein Kapitel in diesem Bande geben, das nicht wesentlich Neues enthielte“, doch ist nach Seite X das erste „das Fundament der ganzen Untersuchung“. Es handelt vom „ästhetischen Schein“. Dieser Begriff (Seite XIII der Vorrede), von Schiller aufgestellt, von Schasler als Grundbegriff der Aesthetik empfohlen, ist „noch nirgend als solcher behandelt und ausgenutzt“. Unter den vielen bösen Fehlgriffen des Hartmann'schen Versuches ist vielleicht keiner, der dem ganzen Buche in der Werthschätzung so schädlich sein muß, wie die unglückliche Idee, gerade mit diesem Kapitel anzufangen. Es findet sich in dem Werke ein Abschnitt (als Nr. VIII bezeichnet), welcher von der „künstlerischen Produktivität“ handelt. Nach des Autors eigener Angabe ist er weitaus eingehender ausgearbeitet, als die unmittelbar vorausgehenden und die nachfolgenden. Stände dieses Kapitel am Kopfe des Bandes, so wäre die Stellungnahme zu dem Ganzen von Anfang an eine leichtere und in gewissem Sinne eine weit günstigere. Normal wie auch zum großen Theile inhaltlich ist der Abschnitt der beste des Werkes. Nachdem er eine Reihe von Nebenpunkten (zum Theil sehr gut) erledigt, hebt er in der Unterabtheilung „die künstlerische Inspiration“ wenigstens über alle Zweifel erhaben klar und deutlich den Punkt hervor, wo Hartmann's ästhetisches System, das sich hunderte von Seiten lang — zumal im Anfang — hinter allerlei bestridenden Phrasen von scheinbar objektiver, rein die Methode der Wissenschaft anwendender Forschung nach der Natur des Schönen versteckt, ganz und voll im Metaphysischen wurzelt und sich also endgültig von jeder Art „realistischer“ Aesthetik scheidet. Ich bemerkte in Parenthese, daß der Ausdruck „realistische Aesthetik“ in gewisser Hinsicht mangelhaft ist, aber ich denke, daß er wenigstens als Gegensatz zu „metaphysischer Aesthetik“ unschwer verstanden werden kann. In dem Abschnitt über Inspiration steht (Seite 583) offen zu lesen: „Die Inspiration schöpft ebenso wie die Phantasie nur aus der Tiefe des eigenen Geistes; weil sie aber aus tieferer Tiefe als jene schöpft, fördert sie etwas zu Tage, was schon nicht mehr dem individuellen Geiste als solchen, sondern seinem universellen Urquell angehört.“ Damit sind wir trotz aller Windungen und Quälereien glücklich auf dem Urgrunde des künstlerischen Könnens in Gott angelangt und haben das Räthsel, das wir nicht mehr wissenschaftlich fassen konnten, mit freier Spekulation durch einen metaphysischen „universellen Urquell“ des Geistes, das alte Gespenst des „Unbewußten“, gelöst. Stände das auf Seite 1, so wüßten wir dort schon, unter welcher Rubrik wir diese angeblich ganz neue und ganz „wissenschaftliche“ Aesthetik zu setzen hätten. Diese Erkenntniß aber machte — führte sie auch zum endgültigen Verwerfen des Ganzen vom Boden strenger Wissenschaft aus — dennoch gegen den Ausbau im Einzelnen um Vieles nachsichtiger. Statt dessen giebt uns das erste Kapitel ein neues oder doch neu gewendetes Wort: den ästhetischen Schein, und zwingt uns, ohne jeden Grundstandpunkt in eine scheinbar rein wissenschaftliche Diskussion über diese Neuerung einzutreten.

Folgender Grundgedanke wird uns mit ziemlich vielen Worten vorgeführt. Das Schöne haftet weder an den Dingen an sich, noch entsteht es bloß subjektiv aus dem Innern heraus bei einzelnen Menschen. Letzteres ist allerdings der Fall beim schaffenden Künstler. Bei den anderen Menschen findet sich bloß eine mehr oder minder stark entwickelte „Rezeptivität“ für Schönes. Zudem nun der Künstler das, was er in sich spontan erzeugt hat, nach außen in Dinge an sich, reale Stoffe projiziert, giebt er diesen Dingen die Macht, in den zur Rezeption genügend geeigneten anderen Menschen einen ästhetischen Schein zu erwecken. Ohne daß das vom Künstler gleichsam inspirierte reale Ding der Außenwelt dabei „an sich schön“ wird, erscheint es doch den anderen Menschen, die mit ihm vermöge ihrer Sinneswerkzeuge Fühlung gewinnen, schön. Dieser Schein von Schönheit, den das inspirierte Ding erweckt, läßt sich je nach den Mitteln, durch die der Beschauer seine Wirkung empfängt, einteilen in Augenschein, Ohrenschein und reinen Phantasieschein. Augenschein wecken Werke der bildenden Kunst, Ohrenschein Musik, Phantasieschein Poesie. Das Wesentliche des ästhetischen Genusses besteht darin, den vom Künstler durch das Medium des realen Objektes (Bild, Instrument u.) im Beschauer oder Hörer erweckten Schönheitschein „rein“ auf sich wirken zu lassen und nicht zu vermischen mit dem Eindruck, den der Körper da draußen an sich, als Leinwand, Marmor, Saite u., hervorbringt. Kein Mensch wird bezweifeln wollen, daß diese Sätze als Umschreibung einer gewissen Thatensache-reihe so nackt hingestellt vollkommen richtig sind. Das Unglaubliche ist nur, daß Hartmann uns einreden will, er habe hier das Fundament einer Theorie der Ästhetik geliefert. Was er da sagt, umschreibt den rein äußerlichen, vor Aller Augen klar dastehenden Prozeß der Uebertragung der Schönheitsempfindung vom Inspirierten, dem Künstler, auf den Inspirationsfähigen, den Beschauer oder Hörer. Ausgelassen sind geradezu alle dunklen, der Theorie bedürftigen Punkte, vor allem der: wie entsteht die Empfindung des Schönen im Künstler, wie die Rezeptionsfähigkeit im anderen Menschen? Ausgelassen ist die Definition der Unterklasse des „Naturschönen“ in der Generaldefinition, denn das Schöne der Natur ist doch nur durch Rezeptionsfähigkeit aufzufassen, ohne daß ein sich manifestirendes Schönheitsgefühl eines schaffenden Künstlers wenigstens unserem Wissen nach vorliegt. Ausgelassen ist die von Zechner so bestridend klar angebaute Erörterung des Problems, ob der rezipierende Mensch jemals imstande ist, den ästhetischen Schein vollständig zu trennen vom Gefühl, das gleichzeitig das reale Ding da draußen erzeugt, sowie von den associativen Vorstellungen reakter Art, die der geweckte Schein zugleich in der Erinnerung mit auslöst. Kurz: ausgelassen ist überhaupt alles, was Problem ist, zu gunsten einer absolut nichts Neues bietenden Umschreibung des bekannten rein äußerlichen Sachverhalts.

Was den Leser im ersten Augenblick verwirrt und wahrscheinlich auch den Verfasser selbst verwirrt hat, ist die vollkommen abstrakte Sprache, die nie und nirgends an Beispielen ihre Sätze klar macht. So geschieht es, was bei hinreichender Vergewenwärtigung gar nicht geschehen könnte, daß Hartmann in der umständlichen Beweisführung, daß das Schöne nicht an den realen Kunstwerken an sich haftet, auch nicht in den davon ausgehenden Schall- und Lichtwellen stecke, sondern lediglich in uns rezipierenden Menschen entstehe, also „rein

ideal“ sei, nicht einseht, daß er hier „das Schöne“ schlechtthin mit jeder Empfindung in ihrem Gegensatz zur mechanischen Kraft identifiziert. Man lese aufmerksam den Satz auf Seite 11: „Das Schöne liegt also allemal im Schein, sei es im Sinnenschein, sei es im Phantasienschein, also immer in der subjektiven Erscheinung, wie sie idealer Bewußtseinsinhalt ist, und weder in den realen Bewegungen der Luft oder des Aethers, noch in irgend welchen Dingen an sich. Das Schöne ist als solches rein ideal, und seine Realität ist nur die ideale Realität eines wirklich perzipierten Bewußtseinsinhalts.“

Wäre uns auf Seite 1 gesagt worden: das Schöne gehört in's Gebiet der Empfindungen, haftet wie alle Empfindungen am menschlichen Subjekt, kann aber wie alle Empfindungen nicht direkt von Subjekt zu Subjekt übertragen werden, sondern fordert ein Einschalten mechanischer Vorgänge zur Ueberleitung, die aber selbst nicht Empfindung, sondern etwas fundamental Verschiedenes sind — so hätten wir uns elf Seiten sparen können. Es muß aber leider auch rein sachlich gesagt werden, daß Hartmann sich des wahren Inhalts seiner Definition keineswegs bewußt ist. Anstatt in fechnerischer Weise denn nun thatsächlich die Gesetze der Aesthetik auf die allgemeinen Gesetze der Lust- und Unlustempfindung zurückzuführen, was ja in der That der einzig erprießliche Weg zum Fortschritt wäre, schlägt er im Verlaufe seines Buches aus seinem angeblich neuen Satze vom „reinen ästhetischen Schein“ nicht einmal, sondern an sämtlichen das Praktische streifenden Punkten und mit wahrer Herzenslust in der Weise Kapital, daß er den „Realismus in der Kunst“ für den Antichrist erklärt, unzählige Seiten mit wilder Polemik gegen die Realisten unter den Malern, Bildhauern, Musikern und Poeten füllt und gegen Ende die ganze Aesthetik bloß noch als Vorwand benutzt, um die allerfeinlichsten Rörgelien an bekannteren Realisten der Gegenwart vorzubringen, wovon des Weiteren bei dem Kapitel über Poetik noch Erbauliches mitzutheilen sein wird. So geht eine furchtbare Nemesis von dem ersten logischen Wirrwarr dieses an und für sich keineswegs auf falsche Bahn hienelenden ersten Abschnitts für das ganze weitere System aus, und man fragt sich, ob das energische Nichtsehenwollen am Anfang nicht bloß rückwärts wirkender Ausfluß einer persönlichen Stimmung einer modernen Künstlerschule gegenüber sei, was sich denn allerdings bis zur vollkommenen Selbstvernichtung rächt. Der zweite treibende Grund so unsinniger Verblendung liegt dann allerdings in der schon zu Beginn betonten Sucht des Schematisirens, die zu jenen ergebnislosen Begriffen des Augen-, Ehren- und Phantasienscheins führt, Begriffen, denen jener hohle Nach des Nichts jagenden anhaftet, der oft schlimmer wirkt, als ein derbes, aber konsequentes Fehlgreifen. Jede Umwandlung der Lichtwellen in ein inneres Bild, jeder „Empfindungsakt“ beim „Sehen“ ist „Augenschein“, es ist schon formal reine Willkür, beim Sehen eines „Kunstwertes“ das Wort im Spezialsinne als Rubrik einschalten zu wollen. Jeder Erinnerungsakt weckt „Phantasienschein“, der zugleich „ideal“, weil psychisches Faktum und doch „real“, weil im höheren Sinne auch das Psychische zur „Welt“ gehört, sein muß.

Wie die Aesthetik im Einzelnen auf so werthlosen Grundphrasen aufgebaut wird, kann ich auf dem Raume, der mir hier zur Verfügung steht, nicht wiedergeben, ein Band ist eben, wenn man alles sagen will, auch nur mit einem ebenso starken Bande zu widerlegen. „Konkreter phänomenalistischer Idealismus“

tritt dem Leser in dem ganzen System (Seite 26) entgegen, „der als solcher ebenso entschieden allem Realismus wie allem abstrakten Idealismus entgegen gesetzt sein muß.“ Obwohl ich weiß, daß Sätze, die einem Zusammenhang entrisen werden, im allgemeinen ein anderes Gesicht bekommen und zur Beurtheilung durch einen Unkundigen wenig förderlich sind, will ich doch noch eine Stelle aus dem ersten Abschnitt hier wörtlich beifügen, die jenes oben Gesagte über den wesentlich „metaphysischen“ Charakter dieses „konkreten phänomenalistischen Idealismus“ noch einmal bekräftigen soll. „Die kritische Kontrolle des ästhetischen Scheins durch den Seitenblick auf parallellaufende Ausdrucksweise der Wirklichkeit“ heißt es auf Seite 29, „gehört offenbar nicht zum Wesen der künstlerischen Produktion und ästhetischen Perception, sondern zu ihrer menschlichen Schwachheit und Bedürftigkeit, zu ihren reflexionsmäßigen Vorbereitungen und Nachhülser, welche die gelähmten Flügel des Genius erheben sollen. Das absolute künstlerische Genie, das es nicht giebt und nicht geben kann, müßte die Welt des Augenscheins vermittelst unbewußten Hellschens eben so gut aus sich idealiter erschaffen können, ohne sie je gesehen zu haben, wie das absolute Genie des Welt schöpfers dies mit seiner Welt realiter gethan hat, wie das Genie der Menschheit die Welt des Chrenscheins in der Geschichte der Musik ohne Vorbild erschaffen hat, und wie das Genie der Menschheit in der von ihr durch die bildende Kunst geschaffenen Welt des Augenscheins über die reale Welt weit hinaus gelangt ist. Da jedes, auch das größte menschliche Genie doch mehr oder minder flügelahm ist, so wäre es ein Thor, die Krücken, die sich ihm darbieten, unbenutzt zu lassen oder gering zu schätzen; aber darum braucht man doch nicht zu verkennen, daß es nur Krücken sind, und daß der Genius als solcher sich nur da offenbart, wo er von dem durch die Krücken erklimmenen Punkte aus sich auf seinen Flügeln empor schwingt in den blauen Aether der reinen Idealität.“

Ich denke, diese Stelle ist lang genug, um auch als losgelöstes Glied aus einem Zusammenhang ähnlicher Art verständlich zu bleiben. Wer sie aber auch nur als einzelne Stichprobe gelesen und erfaßt hat, der wird mir zugeben, daß eine neue Aesthetik, die mit solchen Begriffen wie „absolutes künstlerisches Genie“, „unbewußtes Hellschens“, „Genie des Welt schöpfers“, „blauer Aether der reinen Idealität“ u. s. f. wirthschaftet, zu den Bestrebungen der neueren streng wissenschaftlichen, nicht spekulirenden, sondern lediglich erklärenden Aesthetik nicht die geringste Beziehung hat. Das harte aber gerechte Urtheil, das Friedrich Albert Lange einst über die Hartmann'sche „Philosophie des Unbewußten“ gefällt: daß sie alle Fehler der früheren Systeme gröber und handgreiflicher wiederhole, paßt fast in erhöhtem Maße auf das ästhetische Werk.

So viel über die allgemeine Tendenz und Anlage des Buches. Suchen wir jetzt den Verfasser auf einem engeren Gebiete auf.

III.

Ich wähle das Kapitel über Poetik nicht deshalb aus, weil es vielleicht das beste oder auch das schlechteste des Buches wäre. Der Abschnitt über Malerei ist beispielsweise weit oberflächlicher und schlechter; andere Kapitel wiederum sind dem eigenen Geständniß des Verfassers nach viel sorgfältiger

geseilt und ausgeführt, so das von der dichterischen Produktion oder die breiten mathematischen Exkurse der ersten Hälfte. Aber bezeichnend ist diese Poetik für die unheilvollen Wirkungen des todtten Schematisirens, die hier weit mehr zur Entfaltung kommen, als der Fluch des spekulativen Elements, der auf den früher berührten Theilen lastet; am Ende hängt ja beides zusammen, das Schema, in das die Dinge gebannt werden, ist allezeit in gewissem Sinne auch reine Spekulation, und die spekulativen Resultate wiederum sind nicht Ergebnis „induktiver Methode“, wie es damals bei Hartmann hieß, sondern lediglich willkürlicher Vermischung der schematischen Umrahmung auf dem engeren Gebiet mit den großen, ebenso leeren Rubriken einer Gesamtphilosophie.

Entsprechend der einmal gewählten verunglückten Terminologie ist die Poesie für Hartmann „die Kunst des Phantasiescheins“. Nun ist es aber mit diesem reinen Phantasieschein ein böses Ding. Der erste Blick auf die verschiedenen Elemente, in welche sich die Poesie äußerlich gliedert, beweist bereits, daß, wenn man überhaupt einmal die Dinge so zerschneiden will, auch der „Augenschein“ für die dramatische Poesie, der „Ohrenschein“ für alle sangbare und vorlesbare Poesie schlechthin und speziell dann auch wieder für dieselbe dramatische Poesie herangezogen werden müssen. Und wie es denn das Unglücksfelige in einem erzwungenen, willkürlich den Dingen ausgenüthigten Generalschema ist, daß es bei fortschreitender Spezialisirung zur Willkür nur immer mehr nöthigt, so ergibt sich aus jener Erkenntniß für unseren Philosophen die Zweitheilung der ganzen Poesie in solche, wo der Phantasieschein mit Ohren- und Augenschein mehr oder minder vermischt bleibt, und solche, wo er rein und und uneingeschränkt waltet. Das liefert das Schema: 1) Vortragspoesie. 2) Lesepoesie. Die Verwirrung wird dabei eine grenzenlose. Das Versepos und das Prosaepos gerathen an die entgegengesetzten Pole, bloß weil man ersteres vorlesen kann oder soll, letzteres nicht. Daß der Satz, das Versepos bedürfe der lauten Rezitation, eine — vielleicht berechtigte — „Forderung“ ist, dem That-sächlichen aber keineswegs entspricht, wird übersehen und umgekehrt gänzlich vergessen, daß man auch den Roman recht wohl vorlesen könne — ich will nur an Friedrich Kauter erinnern. Wie beim Epos, so geht es beim Drama, wo Bühnendrama und Lesedrama möglichst weit auseinander gezerrt werden. Daß die ganze Lyrik im Rahmen der Vortragspoesie bleibt, ist lediglich Inkonsequenz, da bei einzelnen Zweigen ausdrücklich die Unbrauchbarkeit für Gesang und Vortrag nahe gelegt wird.

Die ganze Eintheilung wird schon durch den einfachen Satz hinfällig, den jeder Poet kennt: daß es überhaupt kein dichterisches, in irgend einer Kunstform (sei diese nun Vers oder nur schöne, künstlerisch bemessene Prosa) abgefaßtes Werk giebt, das nicht im rhythmischen Wort- und Periodensatz ein Element enthielte, welches, wenn irgend möglich, immer nach lautem Vortrag verlangt und durch diesen stets nur gewinnen kann. Herodot soll seine griechische Geschichte öffentlich vorgelesen haben, die Werke von Rommen oder Treitschke wären zweifellos zum lauten Vortrag sehr geeignet, aber die Gelegenheit fehlt. Sollen wir vielleicht deshalb die Geschichtschreibung vom formalen Standpunkt aus in „Vortragshistoriographie“ und „Lesehistoriographie“ einteilen? Wenn ein Preis ausgesetzt würde für ein nichtsagendes, Verwandtes möglichst vom Verdorbenen losreisendes Schema zur Eintheilung der Gesamt-

poesie in zwei Hälften, so dürfte das von Hartmann gewählte sicherlich die Siegespalme davon tragen.

Die allgemeine Einleitung zur „Vortragspoesie“ beginnt mit der Behauptung, daß die poetische Wirkung als solche lediglich vom „Wortsinne“ abhängt, wohingegen schöne Sprache und schöner Vortrag außerpoetische ästhetische Wirkungen mit hinzubrächten, die in dieses engerer Kapitel nicht hinein gehörten. Wir befinden uns also glücklich vor der Tatsache, daß die „Form“ eines Gedichtes in ein ganz anderes Kapitel der Ästhetik gehört, als der eigentliche poetische Sinn. Nun denke man an ein beliebiges lyrisches Gedicht von Goethe oder Heine und mache den Versuch, Wortsinne und Diktion in dieser Weise als zwei vollkommen getrennte Dinge einzeln zu analysieren! Das fundamentale Unglück bei Hartmann kommt hinzu, daß er vulgäre Auslegungen bekannter Schlagworte bunt mit feinerer Deutung vermischt. So ist es ja gewiß wahr, daß ein Ausdruck wie „schöne Sprache“ (Hartmann liebt die Anführungszeichen, um das Wort nur ja als Schlagwort zu bezeichnen) unter Umständen so viel wie Pathos, sogar hohles Pathos, Stilarabesken, Sprachkunststücke und dergleichen bedeuten kann, beispielsweise wenn ein Realist der modernen russischen Schule es Viktor Hugo, oder Jbsen Schiller gegenüber gebrauchen wollte. Aber diesen Einzelfall zur Allgemeinheit zu erheben und „schöne Sprache“ nur so zu fassen, hieße doch die Begriffe vollständig willkürlich verwirren. Nun lese man folgenden Satz auf Seite 715: „Eine formalschöne Diktion wird in derselben Weise der poetischen Wirkung zu Hülfe kommen wie ein klangvolles Organ und ein formalschöner Vortrag, aber die Sprachgestaltung kann auch dann noch poetisch ausdrucksvoll sein, wenn sie nicht im formalschönen Sinn als „schöne Sprache“ anzieht, ja sogar die formale Schönheit der Sprache muß sehr oft der Charakteristik des Ausdrucks geopfert werden.“ Wer das unsern großen Dichtern, vor allem den Lyrikern, nicht abgelernt hat, daß eben in der Charakteristik alles steckt und eine besondere „Schönheit“ der Sprache, die der Charakteristik geopfert werden müßte, überhaupt nicht existiert, vielmehr nur ein „Schwulst“ der Sprache, den eben der Dichter immer mehr vermeidet, je größer er ist, — der verdient sie gar nicht gelesen zu haben.

Entsprechend der anfänglichen Definition, wonach nur der Künstler intuitiv schafft und sein inneres Bild nach außen in ein für andere sichtbares Ding an sich projiziert, die übrigen Menschen aber lediglich Rezeptionsfähigkeit genug besitzen, beim Anblick des Dings das schöne Bild auch in sich als „Schein“ entstehen zu lassen, — folgt im weiteren ein scharfes Betonen dieses Sachverhalts für die Poesie im engeren Sinne, bei der es sich um Erwecken des „Phantastischen“ handelt. Und schon hier wird (Seite 718), also gleich zu Anfang, der „Realismus“ als Sündenbock hervorgezerrt. Die Anknüpfung ist drollig genug. Der Zuhörer oder Leser der Dichtung ist, wie gesagt, rein rezeptiv beanlagt. Seine Fähigkeit beschränkt sich auf innere „scheinhafte“ Wiedererzeugung des Bildes, das der Dichter in sich selbst geschaffen und in die Dichtung nach Kräften projiziert hat. Sehr wohl. Aber: „Je lebhafter die Phantasie des Hörers ist, desto mehr wird sie unvermerkt aus dem Eigenen Ergänzungen hinzuthun. . . . Alle solche Thaten werden aber für die poetische Wirkung unwesentlich sein, wenn der Dichter auf der Höhe seiner

Aufgabe steht, nicht als ob überhaupt die selbstthätige Durchbildung des angeregten Phantasieſeins zur individuellen Bestimmtheit gleichgültig wäre, sondern nur in dem Sinne, daß die vom Dichter unbefimmt gelassene Ausführungen in ihrer näheren Beschaffenheit unwesentlich für die poetische Wirkung der Handlung sind, wofern sie nur den wesentlichen Zügen nicht widersprechen, sondern mit denselben dem Korrelationsgesetz gemäß harmoniren. In diesen unwesentlichen Dingen können also ganz verschiedene Ergänzungsweisen des poetischen Phantasieſeins gleich gut der poetischen Wirkung dienen, und es ist für die Beurtheilung der Vollständigkeit des sprachlichen Ausdrucks gleichgültig, wenn sich durch nachträglichen Befragen herausstellt, daß der Phantasieſchein verschiedener Hörer sowohl unter einander als auch vom Phantasieſchein des Dichters merklich abweicht. Die Dichtung soll und darf den Phantasieſchein nur so weit und nicht weiter durch sprachliche Anleitung bestimmen, als die Bestimmtheit seiner Züge für die Versinnlichung des idealen Gehaltes wesentlich ist . . .“ (Seite 717 f.). Man beachte, wie mit dem Worte „idealer Gehalt“ hier etwas eingeschmuggelt wird, was streng genommen keineswegs zur Sache gehört, vielmehr spekulatives Element ist. Im Uebrigen betont der ganze Passus etwas Bedenkliches in scheinbarer Konsequenz von etwas Thatsächlichem. Der Leser soll — das unterschreiben wir Alle —, da er doch eben immer nur ein vom Dichter gewolltes Bild, nicht die absolute Wirklichkeit bekommt und der Raum immer gewisse Schranken auferlegt, nur das Charakteristische bekommen, nicht auch das Unwesentliche. Die ganze Tiefe der Forderung steckt aber eben in der Grenzfrage: Was ist im einzelnen Falle charakteristisch und was nicht? Wenn Zola uns im Verfolgen eines besonderen Prinzips den Hintergrund, die Details der Umgebung, die Vertäufung des Menschen mit diesen Details als wesentlichen Inhalt seines dichterischen Bildes hinstellen will, so sind für ihn eben diese Details und das andere Genannte das eminent „Charakteristische“, auf dem für ihn nothwendig der Schwerpunkt liegt. Ich gebe zu, daß diese Bestimmungen unendlich komplizirt und schwierig sind, aber sie sind unumgänglich nothwendig, will man den einzelnen dichterischen Individualitäten gerecht werden. Wie man sich jedoch stellt: der Satz bleibt, daß das Charakteristische das Wesentliche sei, das Dominirende, das absolut Maßgebende. Der Hartmann'sche Schluß aber: man lasse das Unwesentliche deswegen fort, um der Phantasie des Lesers Spielraum zu gönnen, ist durchaus falsch. Sobald die Phantasie des Lesers von dem als charakteristisch Gebotenen nicht ausgefüllt ist, noch Zeit findet, sich anderes daneben auszumalen, liegt nach meiner festen Ansicht eine Schuld des Dichters vor. Sie kann begründet und entschuldigt sein durch Raumangel im Kunstwerk, also rein äußerliche Motive, aber sie wird dadurch niemals in Umkehrung aller Begriffe etwas Gutes. Wenn jener umständliche Prozeß des Projizirens nach außen und des Rezipirens durch andere vermittelt dieses Umweges irgend ein Aeußeres hat, so ist es das, daß der Hörer nun auch wirklich in seiner Phantasie ganz und voll das vom Dichter geschaute Bild neu erzeuge. Was er selbst hinzuthut, ist auf alle Fälle eine — oft entschuldigte, aber nie fördernde — Verfälschung, und je größer der Dichter, desto höher seine omnipotente Suggestion auf den Hörer, die alle mitarbeitende „Dichterphantasie“ (nicht Phantasie schlechthin, die stets nöthig ist zur Umsehung der Schriftzeichen in innere

Bilder!) des Rezipirenden absolut ausschließt. Ist so schon die allgemeinere Hartmann'sche Folgerung grundsätzl. falsch, so gehört die angeknüpfte Polemik gegen den „Realismus“ vollends ins Gebiet des handgreiflichen Unsinn's.

„Zu keinem Punkte,“ sagt Hartmann (Seite 718), „offenbart der Realismus in der Dichtkunst auch dem unkundigen Auge deutlicher, daß er auf einem Irrwege ist, als durch seine unpoetische Beschränkung der Freiheit der Hörerphantasie in Betreff der selbstthätigen Durchbildung des angeregten Phantasiescheins; weil das Wirklichkeitsvorbild keinen Unterschied zwischen wesentlichen und unwesentlichen Zügen kennt und der Realismus ohne Widerspruch gegen sein Prinzip kein eigenes Unterscheidungsmerkmal für diese beiden an die Wirklichkeit heranbringen darf, so führt sein Streben nach realistisch-er Wahrheits ihm nothwendig zu einem Streben nach allseitiger Exaktheit und Vollständigkeit in der Nachahmung, deren Wirkung eine geradezu unerträgliche Langweiligkeit seiner Schilderungen ist. Der konkrete Idealismus dagegen begnügt sich auch in der Dichtung mit der sprachlichen Darstellung der wesentlichen, d. h. für die Verfeinerung des idealen Gehaltes unentbehrlichen und entscheidenden Züge . . .“ Hier ist zunächst das Wort „Langweiligkeit“ als ganz unlogisch in diesem Zusammenhange, wo es sich um Deutlichkeit oder Nichtdeutlichkeit des rezipierten Bildes handelt, zu streichen. Dann aber ist die Geschicklichkeit des Autors zu bewundern, mit welcher er plötzlich „Realismus“ schlechthin mit einer Kunstform identifiziert, die den Begriff des „Charakteristischen“ beiseitigen will. Eine solche Kunstform aber hat es nie gegeben und giebt es nicht, aus dem unendlich einfachen Grunde, weil kein Mensch, auch der exakte Forscher nicht, bei einer Schilderung, die bezweckt, in Anderen ein Bild von irgend etwas zu erzeugen, in'stand ist, von den einfachsten Formgesetzen derart zu abstrahiren, daß er nicht Einzelnes betonte und Einzelnes wegließe, je nach Art seiner subjektiven Beigabe zu dem Bild. Jenes sogenannte Photographiren der Wirklichkeit, das man gelegentlich (blos nicht von ausübenden Künstlern selbst) als bezeichnend für den „Realismus“ nennen hört, ist eine einfache Unmöglichkeit. Wenn Hartmann an Zola's Gedacht haben sollte, so empfehlen wir ihm dringend die Lektüre von Zola's theoretischen Schriften. Was von Zola's Praxis in der Auswahl des Charakteristischen zu halten sei, habe ich oben schon erwähnt. Hartmann erklärt sich ja nie durch Beispiele deutlicher, hier aber sollte es ihm denn allerdings auch herzlich schwer fallen. Er nenne uns Erzeugnisse seines Spezial-Realismus. Ich denke, es möchte ein schwereres Kunststück werden, als wenn einer ein reales Beispiel für seine Definition einer vierten Raumbimension herbeischaffen wollte. Ich verstehe wohl, wie man sich innerhalb der Kunstgrenzen darüber streiten kann, ob der Sieg des willensstarken Individuums über die Details des Lebens das Charakteristische bestimme oder umgekehrt das Erliegen des Einzelnen unter der Wucht zahlloser Einzelheiten. Aber das ist, wie ich gesagt habe, ein Streit „innerhalb der Kunstgesetze“ höchster Art, die wiederum nur Ausfluß der allgemeinen Deut- und Vorstellungs-gesetze sind. Wenn einer in'solge mangelnden Projizirungsvermögens nach außen überhaupt seine innen geschauten Bilder nicht klar machen kann und Feßen liefert, aus denen der Leser keine Anschauung gewinnt, so ist er eben ein unfähiger Stümper, einerlei, ob er nun Dichter oder Parlamentsredner oder beschreibender Naturforscher oder ein Soldat, der

einen Rapport erstatten soll, ist. Realist ist er aber wegen seiner geistigen Stümperei wahrhaftig nicht, so wenig wie ein Mensch deswegen Sozialist oder konservativer Parteimann sein kann, weil er überhaupt nichts vom Staat versteht und kennt.

Die erste Unterabtheilung der „Vortragsepik“ bildet die Epik. Sie sei analog zur bildenden Kunst unter den Wahrnehmungskünsten, und zwar gebe es eine Klasse, die mehr der Plastik, und eine, die mehr der Malerei entspreche. Die plastische Epik sei älter als die malerische, erstere habe ihren Höhepunkt im Hellenisch-Klassischen, letztere in der Romantik. Wo „Hermann und Dorothea“ hingehört, sagt diese runde Abgrenzung nicht; später wird es als Mittelglied zwischen plastischer und malerischer Epik, ja als ein Zwittter, der schon mehr Novelle in Versen sei, sehr nebensächlich abgethan. Es ist bezeichnend, wenn das beste Epos, das wir Deutschen besitzen, schon gleich nicht in die Schablone paßt! Im Banne jener unglaublich äußerlichen und für die Sache unwesentlichen Analogieschablone folgt: „*a.* Die plastische Epik oder die rein epische Epik.“ Hier herrschen die reinen, objektiven Formen. Stimmungsvolles Hellbunzel wird vermieden. Die breite Volksmasse ist wichtiger als der einzelne Held, der Gang der Handlung wird mehr durch Götterathschluß und Schicksalsfügung, als durch Menschenwillen beeinflusst. Leicht übersehbare Kulturzustände sind Voraussetzung, Schilderung der Vertikalität ist entbehrlich, da der Schauplatz nothwendig allgemein bekannt sein muß. „Aus allen diesen Gründen ist das sogenannte Heroenzeitalter das günstigste für die Sujets der plastischen Epik“. (Seite 726.) Lieft man den letzteren Satz, so sollte man doch wohl glauben, Hartmann habe Homer im Auge. Nun halte man aber die vorausgehenden Thesen dagegen! Ein Epos, das beginnt: „Den Mann nenne mir, o Muse“, soll mit breiten Volksmassen an Stelle des Individuums operiren, — Ilias und Odyssee, die an unzähligen Stellen mit der Genauigkeit eines topographischen Handbuchs das Detail der Vertikalität ausmalen, sollen „die Vertikalität der Handlung als etwas Bekanntes voraussetzen, mit deren Schilderung sie sich nicht näher einzulassen nöthig“ haben (Seite 726)!!! Für die neuere Zeit wird im weiteren der Werth dieser Epen der Völkerverbindlichkeit nicht allzu hoch angeschlagen, bloß wird man wohl thun, „die Dichter in einer Zeit, die zum falschen Realismus hin gravitirt, immer wieder auf die Muster der plastischen Epik hinzuweisen, damit sie an ihnen lernen, daß trotz oder vielmehr gerade wegen ihrer naiven Anschaulichkeit und subjektivitätslosen Objektivität (!!) die plastische Epik ebenso unter allen Dichtungsarten dem Streben nach realistischer Wahrheit am weitesten entrückt ist, wie die Plastik unter den Wahrnehmungskünsten, und daß nichts irreleitender sein kann, als die subjektivitätslose, kühle, rein anschauliche Objektivität der Epik für „realistisch“ auszugeben, während sie vielmehr noch nicht einmal konkret-idealistisch ist, sondern sogar bis zu einem gewissen Grade wie die Plastik im abstrakten Idealismus der typischen Gattungsmäßigkeit stecken geblieben ist.“ (Seite 726 f. Ich mache nebenbei hier noch einmal auf die wahrhaft barbarische Stilverbildung aufmerksam!) Man sieht: der Realismus muß schon wieder herhalten, und sogar Homer wird gegen ihn ausgepielt. Da uns ein so beschaffener Realismus nicht bekannt ist, so müssen wir es Hartmann schon selbst überlassen, die Adresse für seine Schmähbriefe zu bestimmen. Wie es sich mit „Hermann und Dorothea“, diesem köstlichen Juwel realistischer Be-

handlungsweise, verhält, erfahren wir überhaupt nicht, da dieses „genrebildlich gefärbte Spezimen einer in kleinbürgerlichen Kreisen spielenden plastischen Epik“ (Seite 728) leider in der Hartmann'schen ästhetischen Kaserne keine feste Zelle erhalten kann und wie das Luftschiff des Hamerling'schen Homunculus zwischen Welt und Welt schwebt.

Parallel zu Abschnitt *α* behandelt *β*: „Die materische Epik oder die lyrische Epik.“ Die Plastik weicht vor dem Reichthum und der Pracht des Kolorits, aber die Individualisirung wird nicht schärfer. Das Humoristische mischt sich ein, Reflexionen des Dichters selbst werden möglich. Das Verschiedenste findet Platz unter dieser Rubrik: von den Epen des deutschen Mittelalters bis zu Tante und Ariost und bis zu Byron. Das Verschmelzen mit der Lyrik wird betont, dagegen der Uebergang zum Drama, der eine besondere „dramatische Epik“ erzeugen würde, mit folgendem wunderlichen Argumente als unmöglich zurückgewiesen: „Die dramatische Selbstbestimmung und eigene Schicksalschmiedung bildet zur Epik einen Gegensatz, der innerhalb des Rahmens der Epik nicht auszugleichen ist, sondern denselben sprengt. Wo das Individuum sich auf sich selbst besinnt, da weichen die Götter zurück, und je heller das Licht des Geistes den irdischen Schauplatz erleuchtet, desto mehr vertrieben sich Zaubersput und Wunderthaten in ohnmächtige Schlupfwinkel des Aberglaubens.“ (Seite 731.) Also Götter und Zaubersput sind nothwendige Requisiten des Epos!! Byron's „Don Juan“ wird sich demnach wohl ebenso wie „Hermann und Dorothea“ zu jenem Homunculusfluge im leeren Raum zwischen den einzelnen festen Kreisen des Systems anschiden müssen! Die Lyrik, so erfahren wir aus den nächsten Ueberschriften, zerfällt in „epische Lyrik“, „rein lyrische Lyrik“ und „dramatische Lyrik oder Lyrik der Leidenschaft“. Die epische Lyrik ist „Anschauungslyrik, bei welcher die Anschauung im Vordergrund steht und allein da zu sein scheint, während das Gefühl als immanentes in ihr verborgen bleibt“. Der Dichter „scheint bloßer Zuschauer und Berichterstatter zu sein“. (Seite 732 f.) „Die epische objektive Lyrik findet man als selbständige Dichtung fast nur im naiven Volkslied und den im Volksliederton gehaltenen Kunstliedern, daneben auch in solchen Balladen, welche nicht dramatisch, sondern episch komponirt sind und doch ihren Schwerpunkt in der immanenten Lyrik der Begebenheit und der durch dieselbe herbeigeführten Situation haben, also lyrische Episoden oder lyrische Höhepunkte in echten Epen sein könnten.“ (Seite 733.) Nicht alle Volkslieder seien übrigens hierher zu rechnen. Im ganzen sagt die einzige Seite, die dieser epischen Lyrik gewidmet ist, herzlich wenig und kommt kaum über den Satz hinaus: epische Lyrik ist eine Dichtungsart, die, wenn sie im Epos vorkommt oder von da aus betrachtet wird, lyrisch, von der echten „lyrischen“ Lyrik aus aber episch erscheint, womit denn das Wort umschrieben, im übrigen aber nichts Förderndes angeregt ist.

Die „rein lyrische Lyrik“ (der Ausdruck ist, obwohl der Verfasser ihm einen gewissen Sinn unterzieht, einfach entsehrlich!) läßt sich schlechtthin als „Gefühlslyrik“ bezeichnen oder auch als „Stimmungslyrik“. Sie zerfällt nach den Gefühlsmotiven in drei Gruppen: 1) anscheinend motiulose Gefühlsllyrik, die sich ihrer Ursachen nicht bewußt ist, oder eigentliche Stimmungslyrik,

2) Situationslyrik, 3) kontemplative Lyrik, die das Wesentliche und Gesetzmäßige aus dem Zufälligen heraushebt, aber doch intuitiv bleibt und niemals zu „abstraktem Denken“ wird. Die kontemplative Lyrik ist Hartmann, wie es scheint, am besten bekannt, er widmet ihr einen umfangreichen Exkurs, der eine kleine Dase in der großen abstrakten Wüste bildet. Nicht, daß sich erwähnenswerthe neue Gesichtspunkte fänden; aber das meiste ist, wenn nicht überraschend neu, so doch ungefähr richtig. Man hat hier einen der Punkte vor sich, wo man den Wunsch nicht unterdrücken kann, Hartmann möchte uns an Stelle einer diden Aesthetik eine kleine Sammlung von Essays über solche Punkte der Aesthetik gegeben haben, die er thatsächlich studirt hat. Wir hätten dann eine Blüthenlese erhalten, die zwar durchaus in jenes von dem Autor so grimmig zurückgestoßene Reich der „geistreichen Gedanken“ fiel, aber dem Wörtchen „geistreich“ dafür auch thatsächlich Raum böte, während das große System allen Tadel so überreichlich herausfordert, daß man kaum die Stimmung für den gelegentlichen guten Exkurs sich rein erhalten kann.

Die „dramatische Lyrik oder Lyrik der Leidenschaft und der Motivation“ stellt wieder eine jener unglückseligen Uebergangsrubriken dar, die den Leser zur Verzweiflung bringen. Wie unsinnig ist es an sich schon, „Lyrik der Leidenschaft“ als Besonderes aus dem Ganzen der Lyrik herauszulösen! Der „Liederzyklus“ wird in den Vordergrund geschoben. Zum wesentlichen Unterschiede vom „epischen“ Liederzyklus wird beim dramatischen wiederum jene alte Karte ausgespielt: im Epos entscheiden Schicksal, Zufall, Götterschluß u. über den Menschen, im Dramatischen wirkt der Mensch aktiv nach eigener Selbstbestimmung. Nachher beim Drama selbst werden wir hören, daß es ganze Klassen von Dramen giebt, auf welche diese Definition des Dramatischen nicht paßt, so daß die Verwirrung sich trotzdem ins Grenzenlose steigert. Und dabei macht sich Hartmann die Sache noch verhältnißmäßig sehr leicht, indem er die moderne dramatische Richtung der Ibsen'schen Schule vollständig ignorirt, die allein genügen sollte, um zu beweisen, daß der Nerv des dramatischen Helden im Gegensatz zum epischen nicht in dem Verhältniß von Aktiv und Passiv liegen kann. Feiner und richtiger ist die Ausführung im Folgenden, daß die dramatische Lyrik niemals die That einschließt, sondern entweder vor der That oder nach der That den Schatten, den die That vorauswirft oder hinter sich läßt, widerspiegelt. Aber wie sehnt man sich auf diesen endlosen Seiten voll abstrakter Erörterungen nach einem einzigen Beispiele! Soll man es denn für möglich halten, daß eine „Aesthetik“ von jeglichem Citat, jeglichem Hinweis auf irgend eine einzelne konkrete Dichtung abzugehen vermag? Der Erfolg ist nothwendig der, daß selbst die besseren Stellen gar kein festes Bild beim Leser hinterlassen, man wird nie und nirgendwo zum Weiterdenken angeregt und erschöpft die ganze Kraft in dem unfruchtbareren Bemühen, sich aus dem gesammten konkreten Erinnerungsschatz heraus die Frage zu lösen: von was für Werken ist denn hier die Rede, — baut der Philosoph ins Blaue der Zukunftspoesie oder schöpft er aus dem Quell des bereits Geleisteten, giebt er Forderungen oder analysirt er bekannte Proben? Gewöhnlich ergeben sich dann beim Nachdenken durch eine gewisse Schicksalsironie dem Leser auch noch gerade solche Beispiele, die das Gerüst des Generalschemas hoffnungslos zusammenschlagen.

Die Dramatik, so meldet Abschnitt c, entwickelt sich aus der Lyrik, nicht aus der Epik. In ihr ist das Gleichgewicht zwischen epischer Anschauung und lyrischem Gefühl hergestellt. Dieser letztere Satz, der strenggenommen so viel Raum läßt, daß man auch den ganzen Prosaroman darin unterbringen könnte, wird sehr, sehr breit ausgezogen, schließlich gar bis in solche auslächerliche angrenzenden Ausprüche hinein, wie Seite 747: weil die dramatische Dichtung bei der Aufführung vier Stunden nicht überschreiten dürfe, ja besser noch auf zweieinhalb bis drei Stunden beschränkt bleibe, trete ja auch schon „der Umfang einer dramatischen Dichtung in die Mitte zwischen die Kürze eines Liebes und die Länge eines Epos.“ Das heißt doch die absolut nichtsfagenden Vergleichen an den Haaren herbeiziehen! Zum — ich weiß nicht mehr wievielten Male folgt das große Dogma: „Die Dichtungsgefallen der Epik sind äußerlich aktiver, als die der Dramatik, aber innerlich fehlt es ihnen oft ganz an Aktivität, so daß sie sich wie ein schwankendes Rohr von dem Laufe der Ereignisse oder von den ihn leitenden höheren Mächten treiben lassen; die Dichtungsgefallen der Dramatik hingegen sind arm an äußerer Aktivität, aber desto reicher an innerer.“ (Seite 748.)

Eingetheilt wird die Dramatik nach ähnlichem Schema wie die Lyrik in *a.* lyrische, *β.* epische, *γ.* rein dramatische Dramatik, und diese Einteilung wird als die vortheilhaftere empfohlen im Gegensatz zu der anderen in Versöhnungs-drama oder Schauspiel, Komödie, Tragödie und humoristischen Drama. Die drei Einzelsätze über jene drei Formen des Dramas sind verhältnismäßig sehr umfangreich. Ich muß mich darauf beschränken, den Grundfaden des Inhaltes hier zu geben und die kritische Erörterung zurückhalten, da ein tieferes Eingehen den angezeigten Raum weit überschreiten würde. Bei der lyrischen Dramatik wird zunächst die geschichtliche Entwicklung (von der man bei der Lyrik so gut wie nichts erfuhr) in den Vordergrund gerückt. Diese Form des Dramas hat sich bei den Griechen (und Indern) aus monologischer und dialogischer Lyrik entwickelt; nur unter diesem Gesichtspunkte ist der Chor verständlich. Aus diesem lyrischen Drama der Griechen aber ist noch keine echte Theorie der dramatischen Dichtung abzuleiten. Es entspricht als Ganzes unserem fünften Akt. Was die Handlung in diesem lyrischen Drama angeht, so ist sie „wesentlich episch“ (Seite 753); das Fatum regiert den passiven Helden. Da die Musik unzertrennlich von diesem Drama, so wird der Schluß gezogen, daß, wenn auch sonst das lyrische Drama vollkommen überwunden sei, doch sein absolutes Fortbestehen sich in der Oper offenbare. „Die einzige wahrhaft lebendige Erneuerung der hellenischen Dramen liegt in ihrer Verarbeitung zu modernen Opern.“ (Seite 754.) Die Theorie der Oper wird im Anschluß an diese Sätze höchst eingehend behandelt, wobei ich aus einer durchaus hierher gehörigen späteren Stelle der Aesthetik (Seite 821 ff.) vorwegnehmen will, daß Richard Wagner zwar als der Mann genannt wird, der „die widerspruchsfreie Möglichkeit der Oper als Vereinigung von musikalischer Bedeutsamkeit und höchster dramatischer Ausdrucksfähigkeit“ geschaffen habe, daß von demselben Richard Wagner aber noch auf derselben Seite bemerkt wird, daß seine Operndichtungen „keineswegs hervorragend dramatisch oder auch nur so dramatisch sind, wie sie aus dem Gesichtspunkt der Operndichtung sein dürften . . . und oft völlig maßlos in lyrischer Ausbreitung und in unpoetischer, phraseologisch verhäßter Reflexion

sind.“ Nahezu alle wichtigen Neuerungen Wagner's (Beseitigung des Chors, Ausschließung des Durcheinandersingens und Gegeneinander-singens der Solisten, Bruch mit der Arienform, Leitmotive u. s. w.) werden einzeln als gänzlich unberechtigt mit großer Schärfe zurückgewiesen. Die epische Dramatik entwickelt sich geschichtlich (Seite 758 ff.) aus den Mysterienspielen des Mittelalters mit ihrer naiven Uebertragung der epischen Legenden auf die Bühne. Epische Dramatik bildet der Hauptmasse nach den Inhalt der Shakespear'schen und Calderon'schen Dichtungen. Bei Calderon fehlt dabei noch gänzlich jene „dramatische Selbstbestimmung der Dichtungsgestalten“, während Shakespeare in diesem Punkte schon rein dramatisch ist. Die epische Dramatik hat als solche nur noch kulturgeschichtlichen Werth, dagegen keine Spur von absoluten. Jegliche Nachahmung Shakespeare's (Goethe's Götz, Grabbe) sei Unsinn, desgleichen jeder Versuch, die Mysterienschauspiele wieder zu beleben, sei es nun durch Wallfahrt nach Oberammergau oder durch akademische Experimente wie die bei Gelegenheit des Lutherfestspiels. (Seite 760.) Ueber das epische Element in den Massenwirkungen der Meininger findet sich in diesem Kapitel kein Wort.

Ist der rein dramatischen Dramatik offenbart sich die Synthese des griechischen und Shakespear'schen Dramas. Obgleich das Kapitel lang ist, enthält es nur ein paar recht dürftige Fragmente zur Theorie und Technik des Mysteriendramas. Bei Gelegenheit einiger einleitender Sätze über Ort und Zeit wird vor allzu großen Zeitintervallen zwischen zwei Akten mit folgenden Worten gewarnt: „Wenn selbst ein Mord nach dreißig Jahren verjährt, wenn meistens schon ein Jahrzehnt völliger Trennung genügt, um die intimsten Freunde einander zu entfremden, wenn eine Liebesleidenschaft schon nach ein- bis dreijähriger Trennung völlig abgekühlt zu sein pflegt, und wenn der menschliche Körper nach sieben Jahren durch den Stoffwechsel vollständig erneuert ist, [sic. !!!] so kann man nicht annehmen, daß nach jahrelanger Unterbrechung die Charaktere, Leidenschaften, Gefühle, Stimmungen und Interessen der Dichtungsgestalten noch soweit dieselben geblieben sind, um die nämliche Handlung in einheitlichem Zusammenhang weiter zu führen.“ (Seite 761 f.) Ich citire den Satz, weil er charakteristisch dafür ist, wie Hartmann gelegentlich selbst mit Energie für strengen Realismus in der Praxis eintritt obwohl er in der Theorie dagegen kämpfen zu müssen glaubt; versteigt er sich doch hier sogar bis zu dem ans Lächerliche streifenden Argument aus der Wissenschaft vom Stoffwechsel, an das kaum der fanatischste Naturalist von der Schule Zola's zu denken gewagt haben würde; daß das Argument in Wahrheit keines ist, will ich, da es eine rein physiologische Frage berühren würde, hier nicht weiter erörtern. Der merkwürdigste Passus des ganzen Kapitels folgt unmittelbar hinterher auf Seite 762. Ich muß ihn ganz wiedergeben, da er sonst in seiner erstaunlichen Wirkung abgeschwächt werden könnte.

„Man kann im allgemeinen behaupten, daß seit Lessing die Aufgabe einer höheren Synthese des griechischen und Shakespear'schen Dramenbaues richtig erkannt ist, auch das Bestreben lebendig geblieben ist, durch diese Synthese das eigentliche Wesen des Dramatischen d. h. die motivatorische Spannung der innern Handlung und die Steigerung von Akt zu Akt, herauszuarbeiten. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß die auf dieses Ziel gerichteten Bestrebungen theils insofern einer gewissen Unklarheit der Absicht und einseitiger

Vorliebe entweder für das griechische oder Shakespeare'sche Drama, theils insofern einer vorwiegend lyrischen und epischen, aber schlechtthin undramatischen Veranlagung der Dichter zu mehr oder minder einseitigen Ergebnissen geführt haben. Es zeigt sich theils ein gewisses Schwanken zwischen den zu vermittelnden Extremen, theils aber auch ein bloß äußerlicher Ausgleich zwischen denselben ohne die Kraft, die innegehaltene Mitte der Kompositionsweise mit dem Pulsschlag dramatischen Lebens zu befehlen. Goethe z. B. beginnt bei seinen dramatischen Dichtungen episch und endet lyrisch, um schließlich im zweiten Theil des Faust beides buntgedig durcheinander zu würfeln. Grillparzer beginnt lyrisch und geht mehr und mehr nach der epischen Seite hin, Beide ohne Veranlagung zum spezifischen Dramatischen. Andre hervorragende Dichter wie Uhland und Rückert bieten mit ihren dramatischen Versuchen völlig Verfehltes. Grabbe bleibt trotz starker dramatischer Veranlagung von seinem ersten bis zum letzten Versuch ganz in der epischen Dramatik stecken. Schiller experimentirt mit seiner bedeutenden dramatischen Begabung bald mit der epischen, bald mit der lyrischen Kompositionsweise und wird abberufen, als er das rechte Gleichgewicht gewonnen zu haben scheint. Kleist vergeudet lebend und sterbend sein großes Talent vor Erlangung der Reife, die ihn vielleicht ohnehin durch seine pathologische Belastung versagt geliebt wäre.“

Wir wollen mit dem Verfasser hier nicht darüber rechten, daß er in einer Tabelle der wichtigsten Dramatiker des Jahrhunderts, die sogar Rückert nennt, einen Namen wie Otto Ludwig einfach ausläßt, — wir wollen uns freuen, daß er wenigstens einmal Beispiele zugelassen hat, wenn auch für ein negatives Ergebnis. Also kurz: es giebt kein rein dramatisches Drama, die Rubrik umschließt ein Zukunftsideal. Dasselbe soll an die Reime bei Shakespeare anknüpfen, doch wird der wahre Sachverhalt nicht recht verständlich, da Hartmann sofort wieder abschweift, um den entsetzlichen Gedanken von sich zu weisen, als sei etwa dieses Zukunfts-drama „realistisch“ und als liege im „Realismus“ das erlösende Janbervort. Der Ausdruck „realistisch“ oder „idealistisch“ sei gänzlich werthlos, denn: „als psychische Funktion eines existierenden Geistes ist das subjektive Gefühl ebenso real wie die objektive Anschauung, ja sogar es ist der Gefahr des Irrthums und der Täuschung entzündet, von dem diese bedroht ist, als Bewußtseinsinhalt, Bild oder ästhetischer Schein ist die objektive Anschauung ebenso ideal wie das subjektive Gefühl. Für die Schönheit der Dichtung kommt es nur darauf an, daß beide adäquate Ver sinnlichung des idealen Gehalts bieten, also idealistisch wahr sind; sind sie dies, so sind sie schön, und ist es ästhetisch ganz gleichgültig, ob sie dabei unwahr im realistischen Sinne des Wortes sind, — sind sie dies nicht, so sind sie formal häßlich, und die größte realistische Wahrheit kann ihnen nicht ein haarbreit Schönheit hinzubringen.“ (Seite 764.) Ich füge zu diesen Worten nichts hinzu sondern hänge sie bloß durch das Zitat im Sinne des alten Frib „liefer“, worauf sich dann jeder seine Meinung darüber bilden mag.

Eine lange Abhandlung über die Redeform im rein dramatischen Drama — ob Vers, ob Prosa — entscheidet sich im allgemeinen für den fünfsüßigen Jambus, womit wir denn allerdings keinen Schritt weiter sind. Das nöthige Schimpfen auf die Realisten, welche den Vers verbannen wollten, fehlt natürlich auch hier nicht. Am Schlusse des ganzen, fünfundzwanzig große, eingedruckte

Seiten umfassenden Kapitels vom Drama fragt man sich unwillkürlich mit Staunen, wie es möglich sei, auf so viel Raum so unglaublich wenig zu bieten; selbst wenn ich voll und ganz auf Hartmann's theoretischem Boden stände, würde ich die Oberflächlichkeit peinlich empfinden, mit welcher so schwere Probleme abgehandelt worden sind; ein paar geistreiche Bemerkungen, wie die von der Oper — und eine Fülle hohler Worte voll ewiger Wiederholungen: das ist alles, was diese Aesthetik uns bei Gelegenheit des Dramas zu bieten weiß. Kein beschränkender Satz der Einleitung, der das Fragmentarische betont, kann über diese Empfindung hinweg täuschen. Fünfundzwanzig Seiten sind Platz genug, um etwas Förderndes zu sagen, wenn man etwas Förderndes zu sagen weiß!

„Alle echte Epik, Lyrik und Dramatik ist dazu da, um gesagt, gesungen und gespielt zu werden.“ Im Gegensatz dazu handelt der zweite Haupttheil der Hartmann'schen Poetik von der „Vesepoesie“. „Die Vesepoesie,“ heißt es auf Seite 771, „legt ebensowenig Werth auf formalschöne Sprachgestaltung nach der Seite des schönen Wortklangs, als auf eine zum ausdrucksvollen Sprachvortrag veranlassende Sprachgestaltung; ihr kommt es lediglich und ausschließlich auf den Wort Sinn an, und höchstens in negativer Hinsicht wird sie dem Sprachklang soweit Rechnung tragen müssen, daß die abgeblähten nebenherlaufenden Wortklangbilder nicht etwa gar durch phonetische Unannehmlichkeit störend wirken und sich der Aufmerksamkeit aufdrängen, anstatt unbeachtet zu bleiben. Hieraus geht hervor, daß die Vesepoesie den Vers nicht brauchen kann und ihn als ein störendes Element der Sprachgestaltung verwerfen muß. Sie kann wohl eine schöne Sprache haben, aber nur insofern als dieselbe durch ihren Wort Sinn poetisch schön ist, nicht sofern dieselbe durch ihren Wortklang schön sein will.“ Ich fürchte sehr, daß diese Definition höchstens auf die Zukunft (und zwar eine unsäglich leberne, nie und von Niemand zu erhoffende Zukunft) bezüglich ist, daß es aber einen konkreten Fall von dieser Hartmann'schen Vesepoesie bis zu dieser Stunde nicht giebt. Mag das nun immerhin nach Ansicht des Philosophen ein Fehler sein: Thatsache ist, daß keine einzige bedeutende Prosadichtung — sagen wir, kein Roman in irgend einer Sprache existirt, der nicht auch durch den Klang seiner Prosa, den Klang sowohl der gewählten Wörter wie der ganzen Perioden das Ohr anregte. Wie bei jeglicher Art von Prosa, so vor allem in der dichterischen, ist es vollständig unmöglich, „gut“ zu schreiben, wenn man sich nicht beim Schreiben auch den Wortklang innerlich vergegenwärtigt. Wenn es angeht, wird sogar lautes Vorlesen erwünscht sein, und je feiner der Stil werden soll, desto feiner wird das Gehör sich vorher geschult haben müssen. Das Faktum ist übrigens jeden Poeten so bekannt, daß es Raumverschwendung wäre, hier noch mehr Worte darüber zu verlieren.

Daß von diesem allgemeinen Gesetz bis zum willkürlichen und geschmacklosen Hineindrängen echt metrischer Formen und der Figuren der gebundenen Rede in die ungebundene, das in „Schwulst“ und „Redeblumen“ im bösen Sinne ausartet, ein weiter Schritt ist, braucht ebensowenig weiter ausgeführt zu werden. Ganz so thöricht, daß er den Unverstand seiner nirgendwo anwendbaren Definition nicht in etwa merkte, ist unser Philosoph nun nicht. Echt im Sinne des geistlosen Schemas scheidet er im weiteren wieder die Vesepoesie in „reine und echte“ und in solche, die „aus verunglückter Epik,

Lyrik und Dramatik“ erwächst oder auf Unbekanntschaft des Dichters mit dem „Unterschiede von der Vortragspoesie“ in ihren Fehlern zurückzuführen ist. (Seite 771.) Lesepos, Leselyrik und Lesedrama werden im Anschluß an diese letztere unechte Form der Lesepoesie behandelt. Aus inneren, mehr stofflichen Gründen werden sodann aus der echten Lesepoesie noch alle entschieden „realistischen“, sowie alle einseitig „idealistischen“ Erzeugnisse ausgeschlossen. Vom Realismus heißt es, er werde „immer in seiner unkünstlerischen Richtung genötigt sein, nach Verschüttung des echten Brunnens der Kunst und Poesie in den trüben Gewässern der realistischen Naturnachahmung zu fischen und dabei sogar im realistischen Sinne unwahr werden, indem er aus Haß gegen jeden Schimmer von Idealität in der Natur das Unangenehme, Häßliche und Widrige einseitig bevorzugt und karikierend übertreibt“ (Seite 775), vom andern Extrem gilt; daß „die Prüderie und Beschäftigungslosigkeit des weiblichen Geschlechts der höheren Stände zu einer Massenproduktion von Lesepoesie“ führe, deren wasserjuppenartige Gehaltlosigkeit nur durch die idealistische Unwahrheit der darin dargestellten Charaktere und Handlungen übertroffen wird.“ (Seite 775).

Aus allen diesen Erörterungen ersieht man, „daß von der unendlichen Menge dessen, was sich für Lesepoesie ausgiebt, nur ein verschwindend kleiner Theil innerhalb der Grenzen der Dichtkunst liegt.“

Eingetheilt wird die echte Lesepoesie wiederum nach dem alten Schema in *a)* epische, *β)* lyrische, *γ)* dramatische Lesepoesie.

Die epische Lesepoesie wird scharf gesondert von der echten Epik. „Schon der Fall, wo der Erzähler seine eigenen wirklichen oder fingirten Erlebnisse berichtet, widerspricht der Form des Epos.“ (Die ganzen Bücher der Odyssee, in welchen der Held seine Schicksale erzählt, wäre demnach keine echte Epik!) Vollends kein Zusammenhang mit echter Epik bestehe da, wo der Roman sich in „Briefen entfalte“. (Seite 777.) Aus der Form allein lasse sich überhaupt nicht definiren, ob Lesepoesie „episch“ sei. Das Entscheidende liegt vielmehr wieder in jenem alten Satz: wenn mehr Passives, Schicksal, Götterfügung u. s. f., so ist der Verlauf episch, — wenn umgekehrt, dramatisch. (Seite 778.) Der Abschnitt über „lyrische Lesepoesie“ beginnt mit dem köstlichen Satz: „Daß das Lyrische in der Lesepoesie einen breiten Spielraum hat, bedarf kaum einer Ausführung. Sie kann zunächst eingestreute lyrische Gedichte mit verifizirter Form ihren Gestalten in den Mund legen, wenn dieselben eine poetische Ader in sich tragen.“ (Seite 778.) Was sonst hier noch folgt, sind ein paar nichtsagende Andeutungen. Die dramatische Lesepoesie gilt in gewissem Sinne als Gipfelpunkt, doch wird vor einseitig dramatischer, „nervöser“ Spannung gewarnt. Da wieder die Beispiele fehlen, kommt die Erörterung, die ohnehin sehr kurz ist, über Phrasen nicht hinaus. Mehr Raum erhält die Analyse der sachlichen Eintheilung der echten Lesepoesie in „Roman“ und „Novelle“, wobei eine Fußnote auf Spielhagen's „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“ verweist. Manches, was im Anschluß an Spielhagen gesagt wird, ist richtig, aber keineswegs neu. Biemlich abrupt kommt gegen Ende der Satz: „So bleibt der Roman eigentlich die einzige Dichtungsart, in welcher die Charakteränderung und Gefühnngsumwandlung, denen die höchste mikrokosmische Bedeutung zukommt, in einer der Idee adäquaten Verfinstlichung, d. h. mit idealistischer Wahrheit dargestellt

werden kann, und dieser Vorzug allein würde genügen, ihm auf dem Gipfel aller Poesie seinen Platz anzuweisen." (Seite 783.) Der Schluß der ganzen Poetik lautet: „Die echte Lesepoesie hat die Kraft, die Epik, Lyrik und Dramatik der Vergangenheit in sich aufzuheben und über Zeiten, wo das Sagen, Singen und Spielen derselben aufgehört hat oder doch in Verfall gerathen ist, hinüberzuretten, bis dahin, wo es wieder auftaucht, und sie dann zu neuem, selbständigem Leben als Vortragspoesie wieder aus sich zu entlassen. (Seite 783.)

Die Aesthetik hat schon Fortschritte gemacht auch durch Bücher, an denen sich sehr viel tabeln ließ. Kann sie aus der „Philosophie des Schönen“ von Eduard von Hartmann irgend etwas für ihren Emporgang entnehmen, so ist es lediglich Negatives. Dieses Werk ist von Zeile zu Zeile eine einzige große Mahnung: „So sollt ihr es nicht machen!“ Es gab eine Zeit, wo man für den Lateinschüler Tabellen für nützlich erachtete, welche die gewöhnlichsten Uebersetzungsschnitzer übersichtlich als abschreckendes Beispiel aufgereiht zeigten. Aber die Philologen halten heute nicht mehr viel von solchem Spielen mit der Gefahr zur Abwehr der Gefahr. Auch jener negative Werth des Hartmann'schen Buches ist nur ein scheinbarer. In unklaren Köpfen kann es Unheil anstiften. Nur unter diesem Gesichtspunkte ist es an dieser Stelle so ausführlich besprochen worden. Ein kritisches Unternehmen, das zur Verständigung über das Wesen des Wortes Realismus Beiträge liefern will, hat vor allem auch die Pflicht, sich gegen Bestrebungen zu wenden, die systematisch die Verwirrung der ästhetischen Begriffe ins Grenzenlose steigern, indem sie, um an ein früher erwähntes Wort noch einmal anzuknüpfen, unter dem Schein des Neuen alle Fehler ihrer Vorgänger in verschärfster Fassung wiederholen und überbieten.

Wilhelm Bölsche.

Eine schein-empirische Poetik.

Die Aesthetik befindet sich seit einigen Jahren in einem außerordentlichen Umgestaltungsprozeß. Die gewaltigen Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem Gebiete, die unaufhaltam fortschreitende Erweiterung unserer Weltkenntniß und Umgestaltung unsrer Weltanschauung zwingen auch sie, neue Bahnen einzuschlagen, ja, in mancher Richtung ihren Weg ganz von neuem zu beginnen. Noch schwankt sie allerdings unsicher einher und zweifelt, welcher Pfad festen Grund und ein mühelohnendes Ziel verheißt, aber schon jetzt läßt sich das eine mit Bestimmtheit behaupten, daß die ältere, spekulative und systematische Aesthetik, wie sie Hegel, Vischer, Carriere u. A. in äußerlich stolzem Aufbau errichtet haben, in sich selbst mehr und mehr zusammenbricht. Dafür kommt Rechner, der schon vor langem die Wissenschaft von der Kunst auf die Erfahrung

gründen wollte, zu Ehren. Gewiß sind die Werke der Aelteren reich an feinen Einzelbeobachtungen und Einzelwahrheiten, aber sie haben die Köpfe auch mit dunklen und nichtsagenden Begriffen erfüllt, die wirr und verwirrend in die Tageskritik übergegangen sind und das Aufkommen eines echten und allgemeineren Kunstverständnisses unmöglich machten. Es genügt, an den Schönheitsbegriff zu erinnern, den Jeder anders zu deuten gezwungen war, und über den schon Goethe heißenden Spott ausgoß, da er zu dem völlig unhaltbaren Grundsatz führe, daß die Kunst, mithin auch Poesie Darstellung des Schönen sei. Die tiefsten ästhetischen Feinheiten haben wir doch bis heute den Dichtern selbst zu verdanken, Lessing, Schiller, Goethe vor Allem, die intuitiv das Wesen ihrer Kunst erfaßten. Aber es darf wohl keinem Zweifel unterliegen, daß die Aesthetik der Zukunft zu ganz festen Kunstgesetzen gelangen wird, die auf unumstößlicher Wahrheit beruhen, nichts mit Regelzwang zu thun haben, Genie und Talent nicht einschnüren, sondern umgekehrt ihre freie Entfaltung als erste Nothwendigkeit fordern und fördern. Und so wird die laxe Alltäglichkeit, daß über den Geschmack nicht zu streiten ist, hinter der sich heute Verständnißlosigkeit und Denks Faulheit so billig verchanzen, in Zukunft wohl Niemandem mehr ungestraft hingehen, und zwar von dem Augenblicke an, wo eine wahrhaft empirische Poetik vorhanden sein wird: eine Poetik, die sich vom bloßen Meinen und Tisteln ebenso zum Wissen erhebt, wie die Naturforschung über die Naturphilosophie zu einer Naturerkenntniß emporgewachsen ist. Eine Poetik, welche die Psychologie des Dichters enthält und auf einer gründlichen Analyse der Werke der Dichtkunst, der verfehlten wie der als Meisterwerke bewährten, sich aufbaut, die aber nicht minder die geschichtliche Entwicklung der Poesie von ihrem Ursprunge an zu würdigen und für das Verständniß der Poesie von heute zu verwerthen weiß. Schon Lessing hebt hervor, daß er als Künstler fast alles der Kritik zu verdanken habe, und jedenfalls sind die Ansichten einer herrschenden Aesthetik nicht ohne tiefgehenden Einfluß auf die Ausgestaltung der Kunstwerke selbst. Ein in falschen Theorien befangener Künstler wird nur zu leicht seine Schöpfungen selber mit allerhand Gebrechen behaften, irrtümliche Regeln haben immer wieder das dichterische Schaffen tief geschädigt. Wie Lessing's „Hamburgische Dramaturgie“ eine Befreiungsthat war, so kann andererseits auch eine Poetik die verderblichsten Wirkungen anstiften, und jener heftige Streit, der sich im vorigen Jahrhundert um die Gottsched'schen und die Bodmer-Breitinger'schen Ansichten von der Dichtung erhob, war nicht ein Streit um des Kaisers Bart, der über die engen Gelehrtenstuben nicht hinausdringen sollte, sondern ein „Kulturkampf“ wichtigster Art, dessen Früchte wir und alle Zeiten genießen. Die Klärung aber, die im vorigen Jahrhundert noththat, ist für die Gegenwart in fast noch höherem Grade wünschenswerth; eine Poetik, wie wir sie erhoffen und erwarten, könnte in den heutigen literarischen Kämpfen zum Panier werden, das zum Siege führt. Könnte? Besitzen wir sie denn noch nicht? Hat uns nicht der verstorbene Professor Wilhelm Scherer eine „empirische“ Poetik hinterlassen, die alle Hoffnungen über alle Erwartung hinaus erfüllt? Allerdings ein Buch, das sich „Poetik“ und Wilhelm Scherer seinen Vater nennt, besitzen wir; untersuchen wir denn, wie es mit der Empirie dieses Werkes aussieht, ob es in der That unsere Hoffnungen erfüllt. Scherer galt für einen unserer ausgezeichnetsten Germanisten, hatte einen weiten Kreis begeisterter Schüler und

Anhänger um sich verjammelt, welche heute seine Anschauungen in Schrift und Wort weiter und weiter tragen. Er hat auch eine Geschichte der deutschen Literatur geschrieben, die nicht zum Wenigsten infolge der Glätte und „Weltmännlichkeit“ des Vortrages große Verbreitung fand, ungeachtet der mancherlei Seltsamkeiten, welche darin zu Tage treten. Alles in allem kann man sagen, daß sein Name für Viele auch in kunstkritischer Hinsicht ein großes Ansehen besitzt; einer der Gewaltigen unter unseren „Goethereisen“, urtheilte er über poetische Dinge frisch von der Leber weg, und was er urtheilte, werden gewiß Viele unbesehen nachsprechen. Die Lieblingsarbeit seiner letzten Jahre war eine „Poetik“. Nach den zahlreichen mißglückten Versuchen der Vergangenheit unternahm er es von neuem, die Wissenschaft der Dichtkunst zu ergründen. Seit längerem war dies Werk von den Schülern des Meisters schon im Voraus mit Worten des höchsten Lobes angekündigt worden. Es sollte ein Werk von bahnbrechender Bedeutung sein, reich an neuen Entdeckungen, großartig in der Weite des Gedankens, sollte die Poetik auf völlig neuen Grundlagen errichten, mit dem Alten brechen u. s. w. u. s. w. Man hörte auch, daß Scherer bei seinen Untersuchungen von der Erfahrung und von den neuen Entdeckungen der Naturwissenschaft ausgegangen sei, und konnte darum die fröhliche Hoffnung hegen, daß von ihm die neue Aesthetik, von der oben gesprochen, um ein gewaltiges Stück gefördert worden sei.

Freilich durfte man auch einige Befürchtungen hegen. In den Schriften Professor Scherer's steckte immer etwas, was bedenklich an Salonweisheit, um nicht zu sagen, an Salongeschwätz, erinnerte, seine Anschauungen über Poesie hatten merkwürdige Aehnlichkeit mit mancherlei Trivialitäten, denen man in der Tageskritik begegnet; wo es mehr darauf ankam, zu denken, als gelehrte Kenntnisse auf einem engeren Fachgebiete auszubreiten, stieß man nur zu häufig auf schillernde Oberflächlichkeit.

Das nachgelassene Werk hat leider die Hoffnungen zerstört, die schärfsten und weitgehendsten Befürchtungen aber als nur zu berechtigt erscheinen lassen. Die ersten Seiten schon machen stübig, aber das wird bald zum Erstarren, und wenn man das Buch zu Ende gelesen, ist man entsezt. Ich habe das Buch verschiedene Male durchgearbeitet und bin immer von neuem auf neue böse Flachheiten und böses Unverständniß gestoßen. Die Gefahren der Literaturphilologie sind mir nie in deutlicherem Lichte erschienen, als in diesem Werke. Was mir einmal ein bevorzugter Schüler Scherer's, der heute an einer Univerſität über Literaturgeschichte liest, offen bekannte, muß doch wohl wahr sein: „Früher,“ sagte mir derselbe, „als Student, las ich poetische Werke mit großem Genuß, heute lese ich ein Werk von Goethe oder dem Allerunbedeutendsten, ohne daß ich weiß, was ich lese, unbekümmert um seinen Inhalt, seine dichterischen Schönheiten, ganz gleichgültig gegen dieselben. Ich sehe, nur Worte, Kommata, Punkte. . .“ So macht Scherer auch in diesem Buche hundert Verbeugungen gegen Lessing und Goethe und rühmt ihre ungemein feine Aesthetik, aber er muß doch wohl nicht verstanden haben, was sie sagen. Seine eigenen Behauptungen stehen geradezu im vollkommenen Gegensatz zu den übrigen, von neuem stellt er auf, was Jene ihr ganzes Leben hindurch aufs Heftigste bekämpft haben, — kurz und gut, er läßt die Gottsched'sche Poetik in ihrem ganzen Wesen von Neuem aufwachen, eine Poetik, die von

allen verständigen Kritikern als Erzeugniß eines trockenen Gelehrtengehirns gründlich verspottet, längst gründlich abgethan ist. Die „Goethereifen“ nennt sich mit eitler Ueberhebung eine Philologengemeinde, zu der als einer der Vornehmsten Scherer gehörte. Stehen diese Goethomanen alle auf dem Scherer'schen Standpunkte, so wäre ihnen dringend anzurathen, daß sie sich zuerst einmal „poesieret“ machen. Diese Leute schreiben hundert Faust-Kommentare, aber die Dichtung Goethe's bleibt ihnen doch ein Buch mit sieben Siegeln. Man kann nicht sagen, daß Scherer von dem wirklich neuen Geist unserer Aesthetik nichts geahnt habe. Nur hörte er die Glocken läuten und wußte nicht wo. So trug er aus einigen naturwissenschaftlichen Werken einige Stellen, die sich auf die Dichterspsychologie beziehen, zusammen, blieb aber offenbar im Unklaren, was er damit anfangen sollte, konnte sie nicht denkend verarbeiten und die Schlussfolgerungen daraus ziehen. Das Wesen der Poesie ist ihm unklar, und da er es nicht aus dem Innern heraus erklären konnte, meinte er, als rechter Literaturphilologe, damit „die Härner“ doch etwas zu thun bekommen, es müsse die Masse bringen. Aber wer nicht aus zehn dichterischen Schöpfungen das eigentlichsste Wesen dieser Kunst herauszuerkennen vermag, dem ist auch nicht zu helfen, wenn, wie Scherer es wünscht, alle poetischen Erzeugnisse sammt und sonders (also doch auch wohl die der Zukunft) nach allen Richtungen hin durchforscht und durchgeackert sind. Da werden wir denn wohl bis zum Ende der Welt vergebens auf eine gütliche Poetik warten müssen und haben nur die fröhliche Aussicht, unsere Aesthetiker an einer trostlosen Danaidenarbeit sich abmühen zu sehen. Was sind denn nun aber poetische Erzeugnisse? Damit kommt Scherer wieder an den Punkt zurück, von dem er ausgegangen. Er wagt sich denn auch an eine Erklärung heran, fñhlt aber selber wohl, daß dieselbe nicht stichhaltig ist und ahnt, daß, was er sagt, im vollen Widerspruche steht zu den von Lessing, Goethe u. A. gefundenen tiefen Erkenntnissen. Die eigene Ansicht vermag er nicht zu vertheidigen, die entgegengesetzte nicht zu widerlegen, und so taumelt er wie verirrt im Garten der Poetik umher, in unlösliche Widersprüche sich verstrickend. Wenn man das Buch lieft, hat man das Gefühl, daß der Verfasser die eigene Unklarheit empfunden haben muß, aber ein beneidenswerthes Selbstgefühl läßt ihn lächelnd über alle Bedenken hinwegsetzen und mit einer stolzen Zuversicht das Selbstsamste behaupten, logische Dunkelheiten in überraschender Fülle austreuen.

Um eine so harte Verurtheilung zu rechtfertigen, genügt es an dieser Stelle, Scherer's grundlegende Anschauungen zu kennzeichnen; die ganze große Fülle seiner Unkenntniß, seiner Widersprüche auszudecken, verlangte ein Buch. Auch soll sich diese Kritik rein auf die Abwehr, auf die Negation beschränken. „Die Poetik,“ sagt Scherer, „ist vorzugsweise die Lehre von der gebundenen Rede; außerdem aber von einigen Anwendungen der ungebundenen, welche mit den Anwendungen der gebundenen in naher Verwandtschaft stehen.“ Man kann sich viel unbestimmter wohl nicht gut ausdrücken, schon dieser Satz läßt uns die Eigenart Scherer'scher Definitionen ahnen, von denen er selbst erklärt, daß sie „im Sinne der strengen Logik recht unvollkommen sind“. Ein Zugeständniß, das zu machen ein Gelehrter um alles in der Welt nicht nöthig haben sollte. Sehen wir, auf welchem Wege

Scherer zu solchen Verschönerungen gelangen muß. Vorzugsweise! „Denn,“ sagt unser Autor, „nicht alle Poesie ist kunstmäßige Anwendung der Sprache. Sie werden das ohne Weiteres (! der Verfasser setzt offenbar bei seinen Schülern rechten — Denkleist voraus) zugeben; denn Sie werden mit mir einverstanden sein, daß das Erfinden eines Ballets, d. h. einer zusammenhängenden dramatischen Handlung, bei welcher nicht gesprochen wird, ein Akt poetischer Erfindung ist. . . . Wenn Einer eine selbsterfundene Pantomime aufführt, nach seinen eigenen Gedanken, nach seiner eigenen Erfindung, so braucht er die Sprache überhaupt nicht; und dennoch kann dies ein dichterisches Kunstwerk sein.“ Man wird sich doch überlegen müssen, ob man das so ohne Weiteres zugeben soll. Es ist gar nicht wahr, daß das bloße Ausfüllen einer Handlung schon ein poetisches Schaffen ist; der Balletkomponist, der die Gestalten seiner Phantasie ordnet, dichtet ebenso wenig wie Beethoven, wenn er in seiner Pastoralsonne bei gewissen Tonreihen erklärt, daß jetzt ein Gewitter ausbricht und daß jetzt die Sonne aufgeht. Scherer nennt etwas, was allen Künstlern gemeinsam ist, einen dichterischen Akt, sondert also nicht das Allgemeine der Kunst von dem Besonderen der Poesie, das, was dieser unter den Künstlern eine eigenartige Stellung einräumt. Auch in der Malerei spricht man von poetischer Auffassung, Stimmung u. s. w., aber das Wort poetisch wird hier doch in einem Sinne verstanden, der mit dem Sinn jenes Poetischen, das einer „Poetik“ zu Grunde liegen muß, gar nichts zu thun hat. Es ist weiterhin nicht wahr, daß, wie Scherer fortfährt, ein nicht ausgeführtes Drama nur das Fragment eines Kunstwerkes ist. Ein Drama ist auch ohne alle schauspielerische Darstellung ein in sich abgeschlossenes Erzeugniß, ebenso gut wie ein Musikstück, wenn es niemals gespielt wird, von dem Komponisten nach dem inneren Gehör niedergeschrieben wurde. Bülow macht nicht erst Beethoven und kein Schauspieler vollendet erst Shakespeare'sche „Fragmente“. Auch von der Urkunst, wo Poesie und Musik noch eng Hand in Hand gehen, kann man nicht sagen, daß hier Poesie Musik oder Musik Poesie ist. Die Vereinigung zweier Künste hebt nicht das Sonderbestehen derselben auf; Sauerstoff und Stickstoff ergeben Luft, aber man kann beide auch sehr wohl wieder von einander trennen. „Nicht alle künstlerische Anwendung der Sprache ist Poesie,“ erklärt Scherer weiterhin. „Wohl aber unterliege es keinem Zweifel, daß das gesammte Gebiet der gebundenen Poesie (der „Poesie“ selbstverständlich, aber Scherer wollte offenbar „Sprache“ schreiben, — eine seiner kleinen beliebten Flüchtigkeiten mehr!) in den Bereich der Poetik falle. Was irgend in Rhythmus und Reim, in irgend welchen Formen der gebundenen Rede abgefaßt wurde, muß uns als Poesie gelten.“ Das Sätzchen: „Was man nicht dekliniren kann, das sieht man als ein Neutrum an“ ist nach Scherer's Meinung Poesie. Bis jetzt hat's noch kein Mensch dafür gehalten, aber die Definition, ob sie gleich lahm ist wie eine alte Mähre, fordert es, liebes Herz, und Scherer ist dann und wann konsequent. „Vollends,“ schreibt er, „nun etwa das ganze didaktische Gedicht aus der „eigentlichen“ Poesie ausscheiden zu wollen, ist der Gipfel der Willkür und verdient von unserem Standpunkte (?) aus gar keine Widerlegung; denn wenn man nicht daran festhält, daß alle gebundene Poesie in die Poetik gehört, dann sind die Grenzen gleich unsicher und subjektiv.“

Das müssen wir nun von Scherer auf guten Glauben hinnehmen; seine aller Logik bare Definition von der Poesie verlangt es, und das genügt ihm an Stelle von Gründen. Aristoteles sagt, didaktische Poesie ist kein Poesie; Lessing hat für die Wahrheit dieses Satzes verschiedene, sehr zu erwägende Gründe beigebracht, und als Goethe einmal eine Poetik aus der Feder eines seiner Zeit angesehenen Literaturprofessors in die Hände bekam und nur aus dem Inhaltsverzeichnis eine Einteilung der Poesie in Lyrik, Epik, Dramatik und Didaktik ersah, warf er das Buch ohne weiteres unbelesen in die Ecke. Er meinte, daß es nicht der Mühe verlöhne, ein solches Werk zu lesen, da der Verfasser schon durch diese Einteilung beweise, daß er von der Poesie nichts verstehe. Und Scherer ist doch ein Goetheeiferer. Ich weiß, ich stelle Scherer hier nur Autoritäten und keine Gründe entgegen. Da aber auch Scherer keinen Versuch macht, all' die gegen eine „didaktische Poesie“ erhobenen alten und schwerwiegenden Einwände zu widerlegen, (der Einwurf gegen Aristoteles zeigt deutlich, daß er den Ausdruck „Gestaltung“ überhaupt nicht versteht), so wollen wir doch vorläufig noch Lessing und Goethe mehr vertrauen, als ihm, und annehmen, daß diese nicht nur aus bloßer „Willkür“ gesprochen haben. Ihre Schriften beweisen das Gegenteil, beweisen, daß sie sich die Sache sehr wohl überlegt haben, mehr wahrscheinlich, als es Scherer gethan. „Dann sind die Grenzen gleich unsicher und subjektiv.“ Warum? Weil Scherer uns nicht zu sagen weiß, was Poesie ist, weil er sich im vollkommenen Dunkel darüber befindet, deshalb soll kein Mensch wissen, wo sie anfängt und aufhört. Das ist zum mindesten recht selbstbewußt gesprochen. „Weit schwieriger nun,“ heißt es alsdann, „ist die Frage, was gehört aus dem Reich der ungebundenen Rede in die Poetik?“ Schwierig muß sie ihm allerdings vorgekommen sein. Derartige Fragen löst man eben nicht durch Aufzählung von historischen Thatsachen, sondern durch Nachdenken, durch Schlussfolgerungen, wie sie auch der Urnensch bereits angestellt haben muß. Scherer giebt sich auf einer längeren Reihe von Seiten Mühe, nicht nachzudenken, und dann erklärt er natürlich ebenso weise wie oberherrlich: „Die Hereinziehung von Stoff der ungebundenen Rede ist mehr oder weniger willkürlich.“ Die Willkür also, die er bei der Frage von der didaktischen Poesie den Lessing, Goethe, weil er sie nicht verstanden, in die Schuhe schiebt und verächtlich abthut, nimmt er jetzt für sich frank und frei in Anspruch. Der historische Roman gehört in die Poetik hinein, aber die Wissenschaft in ungebundener Rede ist nach ihm ausgeschlossen. „Es war wohl Niemand so voller Poesie wie Jakob Grimm (muß mindestens heißen: ausnahmsfähig für Poesie, aber solche Klarheiten liebt Scherer nicht); und dennoch wird Niemand von seinen grundlegenden Werken behaupten, daß sie poetische Werke seien — bei aller Kunst der Darstellung. So ist auch die philologische Anmerkung wieder eine Kunstform für sich, Untersuchungen, wie die Lessing's, haben eine bestimmte Kunstform und sind dennoch keine Poesie. Das Lehrgedicht in gebundener Rede gehört hinein, aber nicht das Lehrgedicht in ungebundener,“ u. s. w. Im allgemeinen wirds wohl stimmen, aber warum nun das eine ins Gebiet der Poetik fällt, das andere nicht, nach einem Grunde sucht man ganz und gar vergebens. Worauf alles ankommt, die Unterscheidung zwischen Wissenschaft und Dichtung aufzustellen, dazu wird nicht der leiseste Versuch gemacht.

Die Berufung auf den „Gebatter Niemand“ ist doch gar zu wohlfeil, Scherer sagt's, und nun lebe das „jurare in verba magistri“. So kommt denn unser Autor recht ungezwungen zu dem angeführten Satz: „Die Poetik ist vorzugsweise die Lehre“ u. s. w., über dessen leere Verschwommenheit man sich nicht weiter wundern kann. Allerhand Behauptungen, zu deren Beweis nicht die geringsten Bemühe gemacht werden, die aber des Beweises außerordentlich bedürftig sind, eingeleitet mit den Phrasen: „Es ist über allem Zweifel erhaben“, „Niemand wird widersprechen“, während die Sachen doch gar nicht über dem Zweifel erhaben sind, während bisher alle Autoritäten widersprochen, — ja, damit kann auch ein Professor der Literaturgeschichte, auch ein „Goethereifer“, nicht Anspruch darauf erheben, daß man ihn ernst nimmt.

Nach einer längeren Abhandlung über die Geschichte der Poetik kommt Scherer auf die Frage vom Ursprung der Poesie zu reden. Ich muß mich auch hier darauf beschränken, den wesentlichen Inhalt seiner Ansicht wiederzugeben. „Die Poesie,“ sagt er, „entspringt aus dem Ausdruck des Vergnügens durch Springen, Jubeln, Lachen.“ Auch das Unangenehme wird in der Poesie angenehm, auch der dargestellte Schmerz macht Vergnügen. 3. B. bewirkt ja das Schauerliche angenehme Erregungen, ein Todtenlied dadurch, daß wir uns vergegenwärtigen, was der Verstorbene gethan, oder wenn ich nie einen Wahnsinnigen oder Todten gesehen habe, und nun zum ersten Mal etwa auf der Bühne den Wahnsinn oder das Sterben vor mir sehe, so empfinde ich das Vergnügen der befriedigten Bißbegier u. s. w. Alles in allem hat also der erste Dichter eine angenehme Unterhaltung für das Publikum erfunden, ein Spiel, das ja vielleicht geistreicher als Stat oder Sechshundsechzig ist, aber doch gar Manches mit ihm gemeinsam hat. „Warum,“ fragt Scherer, „greifen wir (warum nicht offen? wir Salomonschen) zu einem Roman? Warum gehen wir ins Theater? Um uns zu unterhalten. Dies Element darf nicht vernachlässigt werden. (Also glaubt er selbst doch auch noch an andere „Elemente“.) Warum greift man wohl bei längerem Zusammensein nach einem Band Gedichte und liest ein paar vor? Um der Konversation neuen Stoff zu geben, oder wo die eigene Kraft nicht ausreicht und etwa Langeweile entstehen würde, diese zu verschenden: wieder das Element der Unterhaltung. Wer eine Reise über Meer, ans Meeresufer, auf eine Insel unternimmt, führt wohl die Odyssee mit sich — nicht als ein Objekt des Veruens (wirklich nicht?), um die homerischen Darstellungen mit der Wirklichkeit zu vergleichen, sondern um eine leere Stunde damit auszufüllen, die Elemente des Vergnügens in seiner Reise-Existenz zu verstärken, — freilich auch mit Rücksicht auf die Harmonie zwischen der Wirklichkeit, die ihn umgibt, und der Dichtkunst.“ (In einem und demselben Satze sagt Scherer also das gerade Entgegengesetzte: „nicht“ — „freilich auch“.) „Aber diese Freude an der Nichtigkeit der Darstellung und Nachahmung ist nur Ein Motiv dabei. (Aber? Dann ist der Wunsch, eine leere Stunde auszufüllen, doch auch nur Ein Motiv dabei.) „Ein anderes, 3. B. die Schärfung des Blickes für die Wirklichkeit: sein Laicenauge bewaffnet sich gleichsam mit dem Mikroskop eines Künstlerauges; ein drittes die Belebung der Wirklichkeit mit Gestalten der Dichtung, die sich nun stärker

und lebendiger aufknüpfen, also Steigerung des Vergnügens an der Wirklichkeit.“ Bei solchen Worten greift man sich denn doch an den Kopf. Trivialer kann man allerdings wohl nicht von der Poesie denken. Das wäre ganz im Sinne Goethe's gesprochen, meint Scherer. Gibt Goethe doch in seiner 1. Epistel dem Dichter folgenden guten Rath:

„Sollen wir freudig horchen und willig gehorchen, so mußt Du
Schmeicheln. Sprichst Du zum Volke, zu Fürsten und Königen, allen
Magst Du Geschichten erzählen, worin als wirklich erscheinet,
Was sie wünschen und was sie selber zu leben begehren.“

Ja, ich kann mir nicht anders helfen, ich halte das für eine beißende Ironie auf schlechte Poeten, auf den schlechten Geschmack des Publikums, auf Scherer'sche Anschauungen von der Dichtkunst. In dem ganzen großen Kapitel vom „Ursprung der Poesie“ beweist unser Kesthetiker nur das Eine, daß er nicht poietereif ist. Er zählt in diesen Untersuchungen eine wahre Unmasse von Standpunkten auf, von denen aus man ein Kunstwerk nicht betrachten soll. Es ist richtig, daß die überwiegend große Masse der Menschen ähnlich bei einem poetischen Erzeugniß empfindet, wie Scherer, bei einem Roman vor allem danach fragt, ob sich das Liebespaar kriegt oder nicht, u. ähnl. Der sich über sich selbst klare Genuß eines Kunstwerkes als solches verlangt eine derartige Anspannung aller geistigen Kräfte, daß ihn nur sehr entwickelte Intelligenzen und auch diese nur auf den Höhepunkten ihres Daseins bewältigen können. Es ist ebenso mit der Wissenschaft, der Religion, mit dem ganzen geistigen Leben. Immer nur sehr Wenige vermögen wahrhaft daran theilzunehmen. Jeder sagt, die Erde ist eine Kugel, aber wer spricht's nicht nach, weiß ihm vorgefagt ist? Wer hat die volle Erkenntniß des Sages in sich aufgenommen? Scherer sieht in der Poesie nur ein rein Stoffliches, aber er hat keine Ahnung davon, wodurch das Stoffliche erst zum Kunstwerk wird. Oder doch eine Ahnung? „Die Quelle dichterischer Kraft können wir nicht nachempfinden; im höchsten Sinne kann Goethe nur von Goethe verstanden werden,“ sagt er an einer Stelle. Hätte er nur nach dieser Erkenntniß gehandelt. Wie kann er sich erdreisten, vom Ursprung der Poesie zu reden, irgend etwas Gältiges darüber zu sagen, überhaupt eine Poetik zu schreiben, wenn er selber gesteht, daß er die Quelle dichterischer Kraft nicht kennt. Da hätte er sich doch sagen müssen, daß er zuerst bei einem Poeten, welcher sich psychologisch erkannt, sein intuitives Fühlen zu wissenschaftlicher Erkenntniß ausgestaltet hat, anfragen mußte: was ist denn nun Poesie. Hätte er Goethe's zerstreute ästhetische Aeußerungen verstanden, so würde er immerhin sehr wichtige Winke bekommen haben und würde gewiß nicht niedergeschrieben haben, was er jetzt orbi et urbi verkündet. Allerdings scheint sich Scherer diese und jene seiner Weisheiten bei einem „Dichter“ geholt zu haben, nämlich bei — Julius Rodenberg (er nennt ihn aus einer Stelle), demselben „Dichter“, der jüngst als „Sachverständiger“ vor Gericht Vocacecio für unmoralisch erklärte; der Gerichtshof war jedoch ästhetischer gebildet als der „Dichter“ und ließ die „Unmoral“ nicht gelten. Für Scherer ist also die Poesie Ausdruck des Vergnügens. Da schreibt der Urldichter ein Liebesgedicht, um die Geliebte gleichsam durch Schmeichelei, durch Vorstellung ver-

lockender Bilder u. s. w. zu kirren. Aber es hat ja jeder einzelne Mensch, ja schon das Thier, das Bestreben, die durch große Lust allzu angepannten Nerven zu entladen, ein jeder Mensch sucht die Geliebte durch „Süßholzraspeln“ zu gewinnen — wie kommt es denn, daß nur so sehr wenige Menschen Dichter sind? Gewiß liegt in jenem Bestreben nach der Befreiung von heftigen Eindrücken ein Keim der Poesie, aber diese Befreiung geht auf vielsache Weise vor sich, ohne daß irgend welche Kunst dabei herauskommt; wie jener Drang zur Dichtung wird, das hätte uns Scherer zeigen müssen, und das suchen wir vergebens. Alles, was er, bestimmt durch Fehner, von Lust- und Unlustempfindungen erzählt, ist an und für sich richtig, aber alles das hat mit der Poesie im besonderen nichts zu thun und wird auch ohne Poesie erreicht. Wenn ich in der Seele einer Wittve angenehme Gefühle erregen will, dadurch, daß ich von den Tugenden ihres verstorbenen Gatten rede, so brauche ich dazu doch noch kein Gedicht zu machen. Wie, frage ich noch einmal, kommt der „traurige oder lustige Mensch“ gerade dazu, daß er dichtet?

An ihren Früchten sollt Ihr sie erkennen! Welche Aufgaben hat nun die Poesie zu erfüllen? fragt unser Autor. Wirklich, wir scheuen es uns niederzuschreiben, wir glauben, einen Augenblick zu träumen, aber leider ist gar kein Zweifel daran, da steht es deutlich gedruckt: „Die Poesie dient zum Vergnügen und zur Belehrung.“ Es ist also genau dasselbe, was Gottsched sagt, weswegen er in unser Aller Angeben als der Geist der Richtigkeit und Sachtheit dasteht. Wir haben seit jener Zeit gewaltige Dichtwerke erhalten, deren Wesen und Inhalt jenes Wort tausendmal Lügen straft, von unseren Ersten, von Herder, Lessing, Goethe, Schiller, Humboldt, Schlegel, Tied, Allen Allen ist das so gründlich widerlegt, daß wir es endgültig abgethan glauben konnten, — aber, als ob all' diese Großen nicht gelebt hätten, als wäre nichts geschehen, darf am Ende des neunzehnten Jahrhunderts ein Professor der deutschen Literaturgeschichte an der Berliner Universität, der unsere Klassiker bis auf das β studirt haben will, auftreten und die öden Klatschereien des achtzehnten und siebzehnten Jahrhunderts wieder vorbringen, — und das alles, ohne daß er sich auch nur die geringste Mühe giebt, jene Lessing, Herder, Goethe, Schiller zu widerlegen. Unter dem jauchenden Beifall seiner Schüler, die ihn als den Messias der Aesthetik preisen! Haben denn diese Philologen die Werke der Dichter, über welche sie immer neue Bücher schreiben, überhaupt gelesen? „Was Goethe,“ sagt Scherer, „theoretisch über Poesie äußerte, sind goldene Worte, von denen kein's für uns ganz verloren sein darf.“ In seinem Munde ist das die schellenlanteste Phrase, denn ein größerer Widerspruch, als wie er zwischen seinen Thaten und derartigen billigen Redensarten herrscht, läßt sich nicht denken. „Die Poesie dient der Vergnügung und der Belehrung.“ Man könne sich schon an dem Wortlaut stoßen, denn Belehrung ist auch Vergnügung, aber man hat's nicht nöthig, Haarspaltereien zu treiben. Geduldig wollten wir es auch hinnehmen, hätte Scherer gesagt, eine Dichtung macht Spaß und man kann auch etwas daraus lernen. Wir würden nur bemerkt haben, daß das eine platte Selbstverständlichkeit ist, etwa wie „der Regen macht naß,“ denn was giebt es überhaupt auf Erden, welch' eine Erscheinung, welch' ein Vorgang existirt, von denen wir nicht lernen und die uns nicht in

irgend einer Art Vergnügen bereiten können? Scherer jedoch geht viel weiter: Die Poesie dient, es ist also ihr Zweck, ihre Aufgabe, zu amüsieren und zu belehren. Es verlohnt nicht der Mühe, dagegen mit Gründen anzukämpfen, nachdem so viel auf diesem Gebiete schon geleistet ist. Die ganze ästhetische Weisheit Scherer's steht auf derselben Höhe, als wenn uns Jemand erklärt: „Ein Schmetterling macht uns Menschen Vergnügen, ergo ist der Schmetterling dazu da, uns daselbe zu bereiten, ergo hat ihn eine Vergnügungsabsicht erzeugt.“ Mit demselben Rechte, wie von der Kunst, kann man von der Wissenschaft sagen, daß ihr Zweck ist, uns Vergnügen zu bereiten. Aber was würden dazu wohl unsere Gelehrten sagen? Und mit gutem Grunde! Wesen einer Erscheinung ist das, was ihr ganz allein zukommt, was sie bestimmt von allen übrigen absondert. So ist das Wesen der Wissenschaft Erkenntniß der Welt. Ihr Zweck ist das, was nur sie am vollkommensten erreichen kann, und das ist wiederum: die Welt erkennen. So kann nicht Zweck der Kunst sein, — das, was jede Erscheinung bewirkt, also Vergnügung, Belehrung, sondern nur, was sie ganz allein und keine andere uns gewährt: und dieses ist Gestaltung, Neulebung und Neuschaffung der Welt durch den menschlichen Geist. Die Wissenschaft forscht und erkennt, die Kunst schafft und gestaltet, das ist der Unterschied zwischen den beiden großen Aeußerungen des Geisteslebens.

Nachdem Scherer einmal in das herrliche Fahrwasser des Vergnügens und Belehrens eingefahren, wird eigentlich nichts mehr Wunder nehmen. Und es kann uns dann nur noch ein trüb-vergnügtes Lächeln ablocken, wenn ihm der Einfall kommt, daß man für Gedichte auch zuweilen Honorar zu erhalten pflegt, und wenn er sich dann in längerem Kapitel mit dem Zweck der Poesie, Geld zu verdienen, beschäftigt. Ja, wozu dient nicht alles die Poesie! Aus den Blättern einer Gedichtsammlung kann man Fribusse machen, freilich auch aus denen einer Literaturgeschichte, und in die Druckbogen eines Romans, allerdings auch in die einer Poetik, lassen sich Butterstullen einschlagen. Wenn die Poetik von all' dem, was Scherer wünscht, gründlich sprechen soll, so bewältigt sie den Stoff nicht in tausend Konversationslegikons-Bänden. Meint Scherer, daß die Geldfrage in eine Lehre von der Dichtung hineingehört, was uns allerdings noch sehr fraglich erscheint, nun gut, es soll uns schließlich nicht kümmern. Da jedoch ebenso gut Zweck der Wissenschaft ist, Geld zu verdienen, so stellen wir eine Bedingung. Füge man zunächst in den Lehrplan unserer Universitäten Vorträge hinein, etwa „Die Wissenschaft als milchende Kuh betrachtet“, „Die Honorare deutscher Gelehrten“, „Um wie viel besser wird eine Literaturgeschichte, wenn man zehntausend Mark vom Verleger dafür erhält, als wenn man nur tausend bekommt?“ und ähnliche interessante Dinge mehr. Unsere Studenten müssen doch nach Scherer'schen Anschauungen ein Recht darauf haben, auch in diese Geheimnisse der Wissenschaft eingeführt zu werden. All das Neue, was Scherer in die Lehre von der Kunst aufnehmen will, mag in die Geschichte derselben hineingehören, kann in den biographisch-psychologischen Untersuchungen über die einzelnen Dichter berücksichtigt werden, aber sollte nicht die Theorie überladen, welche Dichter und Dichtung nur in ihrer scharf begrenzten Sondererscheinung als Dichter und Kunstwerk, in ihrem Wesentlichen, betrachtet.

Leider zwingt uns der Raum, Einhalt zu machen. Es würde, wie schon gesagt, ein Buch verlangen, wollte man unseren Autor Schritt für Schritt auf seinen wirren Wegen verfolgen, all' seine Widersprüche, seine Unklarheiten, seine Irrthümer aufdecken, zeigen, wie seine Anschauungen, wenn sie zur Herrschaft kämen, die flachste Mittelmäßigkeit befördern und alle große und gewaltige Dichtung vernichten müssen, wie sie uns gar keinen Maßstab geben, nach dem wir das Gute vom Schlechten zu unterscheiden instande sind. Scherer sieht das auch ein, und so rafft er sich zu guter Letzt auf zu dem Sage: „Eine Poesie, von der gesagt werden kann, daß sie auf die edelsten Menschen aller Zeiten gewirkt hat, ist gewiß werthvoller, als eine andere?“ Was ist das anders als eine Phrase? Wer sind denn die edelsten Menschen? Es giebt sehr Edle, die von der Dichtung nichts verstehen und welche an Shakespearer gar keinen Gefallen finden. Es hat große Zeitperioden gegeben, ich erinnere nur an das siebzehnte Jahrhundert, in denen man die Alexandrinische Poesie hoch über die Homerische stellte, Byron schätzte Pope höher als Shakespearer. Wie viel tausend Jahre müssen denn nun darüber hingehen, bevor wir uns erlauben dürfen und sagen: Lessing war größer als Gottsched? . . . Es wäre noch vieles Wichtige gegen das Scherer'sche Buch zu sagen. Flüchtig hebe ich nur hervor, was er von den Seelenkräften des Dichters sagt: „Die eigentliche Quelle, aus der die Dichtung fließen muß und immer floß, ist die Phantasie.“ Nein, durchaus nicht, alle Phantasie der Welt macht noch keinen Dichter. Die Phantasie ist ein Allgemeingut der Menschheit, und Scherer muß selbst später zugeben, daß die Seelenkräfte, die er als die dichterischen bezeichnet, ebenso gut in dem die Poesie aufnehmenden Publikum thätig sind. Ein Erfinder, ein Feldherr und nun erst jeder andere Künstler, als der Dichter, ist doch auch auf sie angewiesen. Hat der Dichter vielleicht eine stärkere Phantasie, als der Alltagsmensch? Das wäre doch noch sehr des Beweises bedürftig. Man sagt das ebenso leicht hin, als wenn man behauptet, daß starkes Empfinden den Dichter macht. Wir sehen aber, daß Viele aus unglücklicher Liebe sich das Leben nehmen und also diese Leidenschaft jedenfalls heftiger empfunden haben, als Goethe, der von einer Schönheit zur andern ging. Und doch schuf Goethe die schönsten Liebesgedichte, während Jene wohl vergebens danach das Hirn sich zermartern würden. Warum machen sie sich's nicht auch bequem und „schreiben sich ihre Leidenschaften von der Seele ab?“

Wie mit der Empfindung, so ist es mit der Phantasie. Erst Derjenige, der Gedachtes, Empfundenes und in der Phantasie Angesehenes in Charakteren und Bildern durch die Sprache so objektiviren kann, daß sie wie das Leben selbst wirken, — erst Derjenige ist Dichter.

Julius Hart.

Die realistische Bewegung.

Ihr Ursprung, ihr Wesen, ihr Ziel.

I.

Alle Völker, deren Geistesleben in der abendländischen Weltanschauung wurzelt, bilden einen einzigen geistigen Organismus, und zwar in der Gegenwart, dank den Erleichterungen des Verkehrs, mehr denn je. Eine Bewegung, die ein Glied erfasst, setzt sich fort von Glied zu Glied, dann und wann aber durchfluthet auch eine große Erschütterung alle Glieder auf einmal, daß kaum zu erforschen ist, wo der Sturm sich zuerst erhob. In diesen Erschütterungen gehört die literarische Bewegung, welche in unjeren Tagen in fast allen Ländern Europas die gleichen geistigen Kämpfe erzeugt, deren Einwirkungen sich Niemand, auch der Widerstrebende nicht, entzieht, und welche selbst die breitere Masse des Publikums beeinflusst, ohne daß diese sich der ästhetischen und geistigen Umformung, welche sich mit ihr vollzieht, unmittelbar bewußt wird. Es ist ein Geist, der die französischen Naturalisten Flaubert, Zola, Maupassant, wie die Veristen Italiens, Stecchetti, Verga, Capuana, beseelet, derselbe Geist, welcher die russische Anlageliteratur wie das gesellschaftliche Tendenzdrama der Norweger ins Leben gerufen hat, es sind die gleichen Vorstellungen, welche sich in Polen an den Namen des Erzählers Sinkiewicz und in Spanien an den Namen des Dramatikers Echegaray küssen. Ein Geist, aber in tausend Offenbarungen, verschieden je nach der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung der einzelnen Nationen. Und verschieden ist auch der literarische Ausgangspunkt der Bewegung in diesem und jenem Lande. Der französische Naturalismus betont, sobald er austritt, seinen Gegensatz zur Romantik, zu dem Schwulst der lyrischen Phrase und des phantastischen Unterhaltungsromans, er will in der Sprache des Lebens sich äußern und eine Anatomie des Menschen und der Gesellschaft in der Form der Erzählung schaffen. Der Verismus der Italiener dagegen kämpft gegen die formale Hohlheit, die edle Langweiligkeit der Klassik an; in dieser Hinsicht bildet er selbst eine Art von Romantik, aber er ist zugleich eine geistige Revolution, welche die Fesseln mittelalterlicher Geistesknechtung zu zerbrechen sucht und mit Carducci, der freilich nur dem Inhalt seiner Lyrik nach zu den Realisten zählt, auch den Teufel als Bundesgenossen nicht schent. Ähnliches gilt von den Realisten Spaniens und Polens. In Norwegen und Rußland ist gleichfalls literarisch die Romantik die Mutter des Realismus, sie gab den Anstoß zu einer Neuertwckung des nationalen Selbstgefühls; dieses Selbstgefühl stieß jedoch, als es sich vertiefen wollte, auf den steinigen Grund veralteter sozialer Einrichtungen und Vorurtheile, und so wurde die Literatur wie durch Naturgewalt zu einer Literatur des Kampfes und der sozialen Tendenz.

Kein Zufall ist es, daß ich bisher die größeren germanischen Völker nicht erwähnte, daß ich weder die deutsche noch die englische Literatur in Betracht

gezogen habe. In diesen Ländern tritt eine realistische Strömung von modernem Ideengehalt erst seit wenigen Jahren und bislang ohne besondere Eigenart zu Tage. Noch herrscht in Deutschland der Eklektizismus, ein Gemisch aus dem geistigen Schaffen der Vergangenheit, und die englische Literatur ist auf dem Gebiete der Erzählung, des Dramas beinahe versumpft, auf dem der Lyrik einer mehr betäubenden als erquickenden Ueberreife, in formaler wie ideeller Hinsicht, verfallen. Ich erinnere nur an Browning, Swinburne und Tennyson. Und doch glaube ich zu sehen, daß gerade diese germanischen Nationen dem Realismus die Zukunft erobern werden, daß er auch in seiner modernen Gestalt bei ihnen die wahrsten und echten Triumphe feiern wird. Vor Allem deshalb, weil dem germanischen Wesen der realistische Trieb von Natur aus inwohnt, dem romanischen aber als ein fremdes Reis eingepropft ist. Ein kurzer geschichtlicher Rückblick wird das erweisen. Sehen wir einmal von der modernen Form und Gestaltung des Realismus ab und fassen wir nur das allgemeine, ewig gültige Prinzip, das er vertritt, ins Auge. In dieser Allgemeinheit bedeutet der Realismus ohne Frage eine Neigung und ein Vermögen, das Wirkliche zu erfassen und wiederzuspiegeln, das Wirkliche im Gegensatz zum bloß Erklügelten, mühsam Ausgedachten, künstlich Verschrobenen; Natur und Wahrheit sind ihm das Wesentliche, der Schein des Angenehmen das Nebensächliche, innerer Gehalt gilt ihm mehr als äußere Form. Infolge dessen steht der Realismus überall und zu allen Zeiten im Gegensatz zur Formkunst, zur Akademik, zur rhetorischen Phrase und zur verstandesmäßigen Nüchternheit; allen diesen ist Kunst und symmetrische Ordnung ein und dasselbe, ihr Ziel findet die Kunst in dem wohlgepflegten, von festbegrenzten Wegen säuberlich durchschnittenen, und von zierlich zugestutzten Tagashecken umfriedigten Park. Der Realismus zieht den Wald vor und mit ihm die Wildniß. Er ist darum nicht auf das Formlose verfallen, aber er glaubt an eine Naturform, die mit dem Inhalt gegeben ist oder doch zwanglos aus ihm erwächst; ihm graut davor, den Gehalt in eine von außen herbeigeholte Form hineinzuzwängen. Dieser Realismus ist so alt wie die Dichtung selbst, alles das, was wir Genie nennen, wurzelt von jeher in ihm. Aber seiner selbst bewußt geworden ist er sich erst in neuerer Zeit, als sein Widerpart, der Geist der Akademik, mit kunstvollen Fesseln das ganze literarische Leben für immer einzuschnüren und alles freie Schaffen durch ein slavisches Nachzeichnen in überlieferten Schablonen zu erschöpfen drohte. Da raffte sich auf, was noch ungeschminkt und ungeschmüht an Geist war. Die Losung „Natur!“ wurde von da an immer von neuem ausgegeben, wenn die Literatur verflachte, in Verschnörfelung oder Einförmigkeit ausartete. Von wem, von wo aber ging diese Losung aus? Zunächst von England, als es sich nach den Tagen Pope's und Dryden's wieder auf seine große Vergangenheit besann, auf die jugendfrische Zeit von Chaucer bis Shakespeare, weiterhin aber in noch martigerem Tone von dem Deutschland des Sturmes und Dranges. Mit dem Tage, wo die Ebbezeit der romanischen Kultur beginnt und der germanische Geist wogend die Literatur durchflutet, erhebt auch der Realismus sein Haupt und schreitet von Sieg zu Sieg. Formalismus ist die typische Eigenthümlichkeit der romanischen, Realismus die der germanischen Kunst; Realisten waren bereits Hans Sachs

und Albrecht Dürer. Als Goethe und Schiller in ihrem Alter die Pfade ihrer Jugend verließen und dem Hellenismus opferten, da bildete selbst die Romantik ursprünglich eine realistische Gegenbewegung, eine so oberflächliche und wirre freilich, daß sie bald ins Extrem verfiel und nun gleichfalls in ein dem Realismus widersprechendes Prinzip umschlug. Dieser Ausartung trat das „junge Deutschland“ entgegen; indem es sich der phantastischen Träumereien der Romantiker entschlag und den Blick auf das Leben, auf die Kämpfe der Zeit wandte, kehrte es wiederum zum Realismus zurück, aber es erfaßte ihn nur in seiner äußeren, stofflichen Umhüllung, nur in seinen unwesentlichsten Theilen.

Gleichwohl sind die gesellschaftliche Tendenzliteratur des „jungen Deutschlands“, die Naturbegeisterung der deutschen Romantik, das revolutionäre Kraftbewußtsein der Stürmer und Dränger, und zum Theil auch der in die Tiefen des Lebens sich einwühlende humoristische Roman der Engländer ganz ohne Zweifel die Quellen, aus denen der romanische wie der slavische und nordische Realismus der Neuzeit literarisch ihr Wesentlichstes geschöpft haben. Die Eigenart, welche gleichwohl den Neueren innewohnt, beruht darauf, daß diese sich mit modernem Lebens- und Ideengehalt erfüllt haben, nicht zum wenigsten aber auch darauf, daß sie sämmtlich auf Einseitigkeiten aufgebaut sind, die mit Bewußtsein in alle, auch die verderblichsten Konsequenzen hinaus ausgebildet werden. Zu diesen Konsequenzen gehört die Verwischung der Natur- und Wirklichkeitstreue mit photographischem Abklatsch, der nur das Aeußere, nicht die Seele der Dinge erkennen läßt, gehört die Tendenz pessimistischer Weltbetrachtung, die als Tendenz geradezu im Gegensatz zum Wesen des echten Realismus steht, gehört schließlich die Verwerfung des Verses, dem man die Prosa als Erforderniß des Naturalismus entgegenstellt, als ob die literarische Prosa nicht auch eine Kunstform, ganz verschieden von der Sprache des Alltags, wäre. Diesen Einseitigkeiten gegenüber will ich versuchen, ein Bild des großen, allumfassenden Realismus zu zeichnen, wie er aus dem Wesen der Poesie heraus sich ergibt, des modernen Realismus, wie er mit Nothwendigkeit aus dem gesammten geistigen Leben unserer Zeit heraus erwächst, des nationalen Realismus, wie er eine Eigenart bilden soll und muß dem des Auslandes gegenüber, den allerlei kleine Geister verständnißlos uns anzuladen suchen.

II.

Was ist Poesie, wo sind ihre Quellen? Sie finden werden wir am ehesten, wenn wir den Menschen betrachten, nicht wie er ist, sondern in seinem ursprünglichen Wesen, das noch von keiner Kulturschicht überlagert erscheint. Sobald der Urmensch, der Thierheit entwachsen, die thierische Dumpsheit von seiner Seele weichen fühlt, sobald er ansäugt, in der Welt sich umzusehen und der tausend Bilder und Vorstellungen, die auf ihn eindringen, sich klar zu werden, fängt er auch an, innerlich die Welt zu erleben. Sein Geist ist wach geworden. Er stellt sich selbst der Natur gegenüber und merkt, daß er Einwirkungen erfährt und ansüßt. Das erste deutliche Bewußtsein ist zugleich das erste geistige Schaffen. Alles geistige Schaffen erstrebt nichts anderes,

als der Natur sich zu bemächtigen, sie zu unterwerfen, das, was flüchtig und vorübergehend ist, als einen dauernden Besitz dem Schaffenden anzueignen.

Dadurch, daß der Mensch einen bestimmten Baum, der ihm in glühender Sonnenhitze einmal besonders kühlen Schatten spendete, oder dessen hartes, kräftiges Holz ihm eine vorzugweise gute Keule bot, mit dem Namen „Eiche“ belegte, also all' seine Eigenarten, Bestimmtheiten und Merkmale willkürlich, verstandesmäßig (von der immerhin vorhandenen Mitwirkung der Phantasie darf als etwas Nebensächlichem hier abgesehen werden) in einem kurzen Worte zusammenfaßte, ging der Baum gewissermaßen in sein Eigenthum über. Der Baum mochte gefällt oder vom Blitze zerschmettert werden, der Urnensch, nehmen wir an, in eine völlig andere Gegend gerathen, in der überhaupt keine Eichen vorhanden, oder er mochte seines Augensichtes verlustig gehen, — so besaß er doch für immer die Kenntniß der Eiche; der Klang eines Wortes rief sie ihm sofort ins Gedächtniß, und wenn er nach Jahren erst wieder Birken, Tannen und Eichen sieht und wieder des Schattens und wieder einer Keule bedarf, so braucht er nur zu vergleichen und er weiß bald, welcher der Bäume am besten ihm beides liefert. Dieses Wissen beruht darauf, daß er erkannt hat; er hat unterschieden Blatt, Stamm, Rinde und Wuchs der Eiche von dem anderer Bäume. Und dieses Erkennen nimmt mehr und mehr zu, zieht immer weitere und weitere Kreise; einen Stein legt der Mensch auf den anderen, bis das Erkennen zu dem mächtigen und doch so feingegliederten Gebäude der modernen Wissenschaft sich ausgestaltet. Durch die Wissenschaft wird der menschliche Geist Herr über die tausendfältigen Erscheinungen der Natur; er steht nicht mehr dumpf unter dieser, nur mehr ihr Geschöpf, sondern er schwingt sich über sie hinaus, und vermag sie sogar tausendfältig durch seine Erfindungen wiederum zu bereichern, indem er die von ihr gebotenen Stoffe trennt und mit anderen vereinigt, so daß ein schier Neues entsteht. Die Wissenschaft gewinnt die Natur, indem sie das von dieser gebotene Ganze zertheilt und zerlegt und die erhaltenen Einzelercheinungen geistlich ordnet nach ihrer innerlichen Zusammengehörigkeit. Das Erkennen ist ein Vorgang, bei dem hauptsächlich der Verstand thätig ist. Mit dem Botaniker machen wir uns vertraut mit den besonderen Merkmalen und Kennzeichen, sagen wir einer *Victoria regia* bekannt. Wir kennen diese Blume nicht und um uns zu vergewissern, ob eine uns vorgelegte Blume wirklich eine *Victoria regia* ist, müssen wir die Blume aneinandernehmen und untersuchen. Dann erst haben wir erkannt.

Die Wissenschaft gewährt uns nur eine bedingte, vor allem nicht die lebendige Natur, und der Besitz, den sie uns verschafft, gehört ausschließlich dem Verstande an.

Erst der künstlerisch schaffende Geist gelangt über diese Einseitigkeit hinaus. Die Kunst ist wie die Wissenschaft ein Erzeugniß geistigen Lebens. Wie durch die Wissenschaft so sucht sich der Geist auch durch die Kunst zum Herrn über die Natur zu erheben. Aber auf andere Weise.

Gehen wir wieder auf den Urnensch zu rück. Schon bei den Thieren sehen wir die durch heftige innere Bewegungen hervorgerufenen ekstatischen Zustände, welche zu einer Aeußerung gewaltsam drängen und in ihr sich Lust

machen. Der stumme Hase stößt, auf den Tod verwundet, zum ersten Male einen Schrei aus, der liebesbrünstige Vogel singt, das brasilianische Felsenhuhnmännchen fängt an zu tanzen. Wilde Lust und tiefer Schmerz, Freude, Bönne und Leid schreien. Solche Schreie stößt auch der von heißen Leidenschaften bewegte Wilde aus. Es ist der erste Versuch, sich der Gefühle zu bemächtigen, sie von der Seele sich „aufzuschreiben“. Der höher sich entwickelnde Geist macht sich mehr und mehr klar über die Art der Gefühle, wie sie auftreten, wodurch sie sich bemerkbar machen. Der liebesbrünstige Wilde lernt all' die Symptome sinnlicher Erregung kennen, das heißer gewordene Blut erfüllt ihn mit einer inneren Gluth, er verspürt im Herzen ein Stechen: „Ich brenne — ich brenne!“ schreit er auf. Aber dieses Zerlegen der Gefühle, obwohl es mit jenem verstandesmäßigen Erkennen sich berührt und theil an ihm hat — sind doch Wissenschaft und Kunstausströmungen des einen ungetheilten Geistes —, es ist doch auch noch ein anderes. Der Urnensch legt in jene erregten leidenschaftlichen Ausrufungen die ganze Tiefe und Wildheit der Gefühle selbst hinein, das Gefühl selber soll zum Ausdruck kommen, ganz wie es ist, und nicht erst durch den Verstand hindurchfiltrirt: es ist also nicht mehr ein bloßes Zerlegen, ein kaltes und kluges Erkennen, sondern es ist ein Gestalten der durch die Liebesbrunst erregten Leidenschaft. Die Worte kommen deshalb auch ganz eigengefärbt heraus; sie werden in einem singenden Tone ausgestoßen, unter wilden rhythmischen Bewegungen der Arme, der Beine und des ganzen Körpers. Noch steht dieses Gestalten nämlich auf der untersten Stufe; es ist noch unreif und unklar, das Wort allein noch nicht mächtig genug, die ganze Stärke des Gefühls wiederzugeben, und so wird alles zur Hülfe herbeigezogen, das kraupfhafte Schütteln der Glieder, der Gesang, die Musik, d. h. die Sprache der Empfindung.

Wendet sich nun der Urnensch von der Betrachtung des eigenen Innern ab, sucht er sich klar darüber zu werden, wodurch denn all' diese eigene wilde und leidenschaftliche Erregung in ihm wachgerufen worden, so tritt er aus der Gestaltung des Subjektiven in eine Gestaltung des Objektiven hinein. Er sieht jenes weibliche Wesen vor sich, welches das Brünstgefühl in ihm erweckte, und er malt sich in lebhaften Farben die Reize aus, die ganz besonders sein Wohlgefallen, seine Lust und Begierde entzündeten. Aber auch hier genügt ihm nicht das bloße Aufzählen der Reize, die Zerlegung. Er sagt sie nicht mit dem Verstande, sondern mit der Phantasie auf. Er sieht sie in ihrer ganzen Natürlichkeit und Wirklichkeit vor sich. Und wenn er auch tausend Meilen fern von der Geliebten sich befindet, so genügt doch diese bloße Phantasievorstellung, daß im Augenblicke sein Blut entdreunt, daß seine Seele in jene leidenschaftlichen Schwingungen versetzt wird, wie damals, als er die Geliebte in Wirklichkeit in seine Arme schloß. Die Gestalt der Geliebten selber hat er zur Seite. Der flüchtige Genuß einer einzigen Stunde wird zu einem dauernden und ewigen, der ihn nie verläßt, das Flüchtige und Wandelnde wird auf immer fixirt.

Die Erregung, welche durch diese Erinnerung wachgerufen wird, äußert sich jedoch anders als jenes ausschließliche Gestalten des Subjektiven. Sie sucht nicht nur die inneren Gefühle darzustellen, sondern auch dasjenige, was diese hervorrief. Sie sucht die Reize der Geliebten darzustellen in ihrer Wirkung, welche sie auf den Geliebten ausübten. Sie zählt sie nicht bloß auf,

sondern sie malt und schildert sie. Auch ein ganz Unbetheiligter, in dessen Phantasie durch das Hören der Worte die Gestalt jenes Mädchens hineintritt, dessen Empfinden durch die gesangsartigen Töne erweckt wird und der durch das Anschauen dieser in wilder rhythmischen Bewegung fliegenden Glieder in Erregung geräth, kommt in den geistigen Zustand, daß er genau daselbe empfindet und durchmacht, was der von dem ursprünglichen Gefühle Ergriffene erlebt. Auch über ihn kommt eine Ekstase.

Die Phantasie also ermöglicht es dem Geiste, daß er einmal gesehene Bilder und Vorstellungen immer in ihrer ganzen Natur- und Lebensfülle zurückerufen kann. Die geistige Fähigkeit nun, welche diese Bilder der Phantasie und die von ihnen hervorgerufenen, an ihnen nach werdenden Gefühle und Leidenschaften zum Ausdruck bringt, d. h. gestalten kann, so daß die Bilder der Phantasie vor Leben hintreten mit der Wirklichkeit und Schärfe der Natur selber, so daß die Gefühle Leben packen und ergreifen, als wenn er sie in Wirklichkeit erlebte, . . . diese Fähigkeit ist die künstlerische.

Wie die Wissenschaft giebt also auch sie eine Herrschaft über die Natur indem sie das Vorübergehende festbannt und zu einem Dauernden macht. Das, was die Natur nur einmal gewährt, die Lust, den Schmerz, den sie einmal hervorgerufen, kann der menschliche Geist in jedem Augenblick von neuem sein Eigen nennen. Das Schlachtlieb, in der Erregung einer Stunde geschaffen, kann noch nach Jahrtausenden dieselbe Erregung wachrufen, erweckt wilde Kampflust, Muth und Tapferkeit, auch wenn eine äußere natürliche, diese Leidenschaften sonst erweckende Veranlassung nicht vorhanden ist; das Liebestied ruft die zartesten und innigsten oder mächtigsten Lustgefühle in uns wach, mag das Herz auch von der wirklichen natürlichen Liebe durchaus nicht getroffen sein. Das ist es, was die Kunst von der Wissenschaft unterscheidet, daß sie nicht nur erkennt, sondern daß sie auch gestaltet, wie die Natur selber, in der Ganzheit, Fülle und Lebendigkeit der Natur selbst. Dichten aber ist ebensowenig wie Erkennen in den Grundwurzeln eine Sonder Eigenschaft Einzelner, beides ist Allgemein Gut der Menschheit. Indem der Mensch die bewegten Atome der Wirklichkeit zum Weltbild zusammensetzt, dichtet er bereits. Man könnte dies als ein Dichten erster Potenz bezeichnen. Das Dichten zweiter Potenz sucht, wie weiterhin ausgeführt werden soll, die Wahrheit des durch Phantasie und Empfindung erschauten Weltbildes synthetisch aufzubauen, während die Wissenschaft analytisch die dem Weltbild zu Grunde liegende Bewegungs-Wirklichkeit erforscht. Die Kunst ist ferner nicht Darstellung des Schönen. Kein Poet schreibt eine Dichtung, um etwas Schönes darzustellen. Was den Dichter drängt, das haben die Dichter selbst auch hundertfach ausgesprochen, Goethe voran. Auch der größte Dichter von heute thut im wesentlichen nichts anderes als das, was auch der Wilde, der Poet des Urmenschen thums, gethan. Poesie ist die Gestaltung alles dessen, was das Innere des Menschen bewegt, und jener Vorgänge, jener Wirklichkeiten, oder auch Gedanken, welche die Bewegung wachgerufen haben, und zwar Gestaltung mittelst des phantasie- und empfindung-erregenden Wortes, Wortgefüges und Lautes. Die ganze Welt ist mithin Stoff der Poesie, nichts kann von der Behandlung durch den Dichter ausgeschlossen werden, denn alles, das Kleinste wie das Größte, das Ange-

nehme wie das Abstoßende, übt Erregungen aus. Aber das Erregende, das Empfundene muß gestaltet werden, wenn es in Poesie umgeschmolzen erscheinen soll; das bloße Empfinden, das eine allgemein menschliche Fähigkeit ist, genügt ebensov wenig wie das bloße Aussprechen, denn auch der Philosoph, der Redner sprechen sich aus. Der Philosoph giebt Nachricht von dem, was er empfunden und erforscht hat, der Redner legt dar, bringt Zeugnisse vor für das, was er für wahr hält und für wahr empfindet. Nicht so der Poet. Auch als Dyrifer gestaltet er, indem er nicht von seinen Empfindungen einfach berichtet, sondern die Empfindung selbst in Worten gleichsam verkörpert. Gestaltung ist also das Wesen der Poesie, Leidenschaft (Empfindung, Gefühl) und Phantasie (Aufschauungskraft) sind ihre Quellen.

III.

Die Wirklichkeit gestalten, heißt aber nicht sie nachahmen; die Poesie thut mehr, sie erhebt die Wirklichkeit zur Wahrheit. Goethe hat die Erzählung seines Lebens mit „Wahrheit und Dichtung“ überschrieben, also geradezu diese beiden Begriffe in Gegensatz zu einander gebracht. Hätte er das mit Zug gethan, so sänge die Poesie dort an, wo die Wahrheit aufhört. Aber Goethe hat dem Klang zu Liebe den Titel dem gewöhnlichen Sprachgebrauch entlehnt und in Folge dessen, wie sich alsbald ergeben wird, ein Oxymoron, nichts anderes, zu Stande gebracht. Der Gegensatz von Wahrheit ist Lüge, ist Fälschung, die Poesie fälscht aber nicht die Dinge und Erscheinungen, im Gegentheil, sie verleiht ihnen eine höhere Wahrheit, als die Wirklichkeit selbst es vermag. Vielleicht hätte Goethe schreiben sollen: „Wirklichkeit und Dichtung“, doch auch diese Bezeichnung ermangelt der Bestimmtheit, falls ein Kontrast mit den Worten beabsichtigt sein soll, eher bilden sie eine Ergänzung. Es scheint so einfach zu sein, einen Vorgang in der Wirklichkeit von einem nur in der Dichtung vorhandenen zu unterscheiden, und doch sehe ich kaum, wie dies abstrakt und theoretisch möglich sein, wie ich es begrifflich erklären soll. Das Werk des Dichters wird in der Phantasie erzeugt, gewiß, aber auch das Wirkliche vermag ich nicht anders zu erfassen, als daß ich mir ein Bild von ihm in der Phantasie reproduziere oder eigentlich sogar ein Bild überhaupt erst produziere. Die Sinne stoßen ja nur auf lauter Einzelheiten, und erst im Hirne entsteht ein Gesamtbild des Erfaßten. Man könnte nun einwenden, daß dieses Wirklichkeitsbild eine mittelbare Schöpfung der Phantasie, ein Erzeugniß ihrer Vereinigung mit der Wirklichkeit, das Gebild des Dichters aber eine unmittelbare, freie und unbedingte ist. Dieser Einwand ist deshalb nicht stichhaltig, weil auch der Dichter nicht aus einer nur ihm eigenen Quelle schöpft, sondern seine Gesichte aus dem in der Wirklichkeit Erschauten zusammenfügt, oder doch an die Wirklichkeit anknüpft. Ein wesentlicher Unterschied besteht daher zwischen dem wirklich Erlebten und dem dichterisch Geschaffenen nicht, vor allem kein stofflicher, nur durch die Art und Weise, wie jedes von beiden in der Phantasie behandelt und gefnetet wird, durch die formale Gestaltung also kommt die Verschiedenheit zu Stande. Ein Beispiel mache das klar. Welch' einen Gegensatz bildet ein Jahr der Liebe, wenn es erlebt und wenn es

dichterisch gestaltet wird, obwohl beidemal die Liebe, mithin das Stoffliche, ganz dasselbe ist. Der Dichter erzählt das Entstehen, das Wachsen der Liebe bis zu einem bestimmten Zeitpunkt, er giebt Aufschluß über alles, was die Empfindung wie ihre Aeußerungen hemmt und fördert, er legt die Fasern bloß des Unbewußten, in dem alle Triebe wurzeln, die äußere Welt aber zeichnet er nur, um einen stimmungsvollen Hintergrund zu erhalten. Das poetische Jahr hat demnach nur wenige Stunden, aber es ist dafür in der That ein Liebesjahr. In der Wirklichkeit dagegen ist nur eine Auch-Liebe möglich, das wirkliche Jahr hat mehrere tausend Stunden, und nur in einem Bruchtheil derselben ist der Liebende wirklich, was sein Name besagt, in den übrigen arbeitet er, trinkt, isst und schläft er wie irgend ein anderer Sterblicher auch, von tausend Zufälligkeiten ist er wie sein Empfinden abhängig, über sein Gefühl ist er selbst sich unklar und die Welt um ihn hat zu seinem Innern wenig Bezug. Was aber von der wirklichen Liebe gilt, das gilt vom Erlebten überhaupt; es bildet eine wirre Häufung von Zufälligkeiten um einen geringen Kern von Zweckerfülltem, während umgekehrt dem Dichter das Ziel die Hauptsache ist, die zu erreichen er aus der Fülle der Erscheinungen nur das Nothwendige auswählt und alles Einzelne zu einer in sich abgeschlossenen Einheit konzentriert. Die Poesie ist somit eine höhere Potenz des Seienden, als die Wirklichkeit, es überragt dieselbe in gleichem Maße, wie die Wirklichkeit den Traum, der außer der Nothwendigkeit auch der Logik und der festen Umgrenzung seiner Bilder entbehrt. Beide, Traum wie Dichtung, beruhen auf der Wirklichkeit, insofern diese ihnen den Stoff liefert; während jener aber die Wirklichkeit verfälscht, sinnlos zerlegt und durcheinanderwirft, wird sie von der Poesie dadurch erhöht, daß die Wahrheit, die als innerster Kern in der Wirklichkeit eingeschlossen liegt, aber von dem Wirrwarr der Erscheinungen verhüllt wird, in der Dichtung licht und klar zum Vorschein kommt. Wahrheit, psychologisch genommen, heißt eben nichts, als innere Konsequenz, sicheres Ruhen in einem Schwerpunkt, Gleichgewicht aller Einzeltheile, oder mit einem philosophischen Ausdruck Zielstrebigkeit. Dichterisch schaffen heißt also, wie nochmals gesagt sei, die Wirklichkeit zur Wahrheit erheben. Daraus ergibt sich von selbst, daß, wie gesagt, die Wirklichkeit die Grundlage der Poesie sein muß, daß die letztere um so tiefer stehen wird, je verschwommener und unklarer die Grundlage zu Tage tritt, um so höher, je bestimmter und schärfer sie erscheint. Aus Unwirklichem einen Bau zu errichten, vermag auch der Phantast nicht, aber er wird der Wirklichkeit nur zusammenhangslose Stücke entnehmen, er wird diese noch zerlegen und verzerren, er wird Fragen statt Gesichter bilden, weil seine Phantasie die Außenwelt nicht anders als im Hohlspiegel anfängt. Mit einem Worte, die Poesie phantastisch behandelt, nähert sich dem Traum. Das ist kein Widerruf des bisher Gesagten, denn die Darstellung des Wahren ist allerdings die ideale Aufgabe der Poesie, aber sie wird dieser Aufgabe keineswegs auf allen Stufen ihrer Entwicklung gerecht. Und eine Entwicklung hat die Poesie ebenso durchgemacht, wie der Geist selbst, dessen edelste Blüthe sie ist. Auf der Stufe ihrer Kindlichkeit steht die Dichtung der Wirklichkeit im wesentlichen nur rezeptiv gegenüber, sie spielt mit dem Stoffe, wie der Traum, und findet in der Lust am Stofflichen ihr Genüge. Auf dieser

Stufe bilden sich daher die Märchen der Tausend und einen Nacht, auf ihr verharrten aber auch heute noch die meisten aller Romane, deren klassischer Vertreter der „Graf von Montecristo“ des älteren Dumas ist. Ja, es ist nicht zu viel gesagt, auch die Masse der heutigen Leser ist über die erste Stufe noch nicht hinausgedrungen, und in Stunden der Erschlaffung wird selbst der ästhetisch gebildete, der ästhetisch moderne Mensch wieder Kind, der Reiz des Stofflichen übt auch auf ihn seine veräcztliche Gewalt aus. Das Jünglingsalter der Poesie kennzeichnet sich dadurch, daß der Dichter das Stoffliche wohl geistig zu erfassen sucht, aber nicht um das Wirkliche selbst zu begreifen, nicht um es zur Idee zu erheben, nicht um es in seiner Wahrheit zu gestalten, sondern nur um es als Symbol des eigenen Empfindens auszubenten, um es mit der eigenen Subjektivität zu erfüllen, kurz, um es als bloße Form zu benutzen, in welche der Dichter sein Ich hineinzulegen vermag. Während also auf der ersten Stufe der Stoff alles in allem ist, wird er auf der zweiten ganz und gar zur Nebenache, und es ist selbstverständlich, daß der subjektive Dichter keinen Respekt vor dem Wirklichen hat, daß er es verzerrt und modelt, wie es seinen Launen und seiner Willkür gerade paßt. Braucht es noch gesagt zu werden, daß diese zweite Stufe identisch mit der Romantik ist? Der Romantiker setzt sein Ich über die Menschheit, über die Welt, nur das Ich ist wirklich, alles, was außerhalb desselben, Schein, der nach Belieben so oder so gedeutet werden kann. Der Romantiker sieht alle Dinge durch die Brille einer maßlosen, unbefchränkten Subjektivität, und deshalb idealisirt er alle Wesen und Dinge entweder nach der guten oder der schlechten Seite hin, nur er kennt Engel und Teufel, nur er ein absolut Gereines und ein absolut Unreines, nur er Paradies und Hölle. Verwandt mit dem Romantiker ist der Tendenzdichter, der die Wirklichkeit nur von einer Seite aus erfährt, der mit dem Stoffe nicht spielt, ihn aber benutzt, um aus ihm einen Beweis, ein Zeugniß für irgend welche Anschauungen des Dichters herzuleiten. Diesen Fälschungen der Wirklichkeit gegenüber, denn etwas anderes ist weder die idealisirende, noch die Tendenz-Poesie, und in schroffem Gegensatz zu ihnen bildet sich auf der dritten Stufe der Realismus, der ebenso objektiv ist, wie die Romantik subjektiv, und nicht wie diese die Wirklichkeit durch die Phantasie, sondern die Phantasie durch die Wirklichkeit korrigirt. Der Romantik ist es um den schönen Schein zu thun, um die Verherrlichung des Ichs, der Realismus aber sucht die Wahrheit, er sucht nach dem, was allgemein, was ewig gültig ist. Diesem auf die Spur zu kommen, darf er die Wirklichkeit nicht betrachten als Gegenstand, eben gut genug zum Spiel, sondern als ein Ernstes, das studirt, erkannt, in allen Tiefen und Höhen durchforscht sein will, wenn es die Geheimnisse, die es in sich schließt, enthüllen soll. Die getreue Wiedergabe des Wirklichen ist daher der Grund, in welchem der Realismus wurzelt, aber nicht sein Ziel; indem das Wirkliche durch die Phantasie des Dichters hindurchgeht, wird alles Unwesentliche, Zufällige ausgeschlossen und nur das Nothwendige, der Kern der Erscheinungen, ihre Wahrheit bleibt.

Eine ähnliche Auslese nimmt freilich auch der Romantiker vor, denn auf einen Ausschnitt aus dem Wirklichen ist stofflich alle Dichtung beschränkt, aber ihn leitet dabei nur Willkür, den Realisten aber ein inneres Gesetz, das ihn

drängt, in dem Werden und Vergehen außer ihm, nicht wie jener ein phantastisches Spiel eines in sich Fertigen, sondern ein organisches Wachstum, ein Entwickeln zu erkennen. Auf dem Gebiete der Wissenschaft haben wir ein Vergleichsbild zu den getrennten Brüdern, dort heißen sie: Scholastik und moderne Entwicklungswissenschaft. Besonders deutlich tritt die Schwäche der romantischen Methode bei einem ihrer gewaltigsten Vertreter, obwohl er paradox selbst als der Realist unter den Romantikern bezeichnet werden könnte, bei Dante hervor. Um seine Personen individuell zu gestalten, giebt er uns, mit geringen Ausnahmen, geschichtliche Daten aus ihrem Leben, von den furchtbarsten Lastern wird ein bloßer Bericht gegeben, die Schilderung des Äußeren athmet riesenhafte Größe, in das Innere sehen wir fast nirgends. Der Romantiker betrachtet eben die Welt, der Realist sezirt sie. Diese anatomische Methode hat freilich eine Gefahr im Gefolge, welcher der mittelmäßige Realist nur zu oft erliegt, die Ueberschätzung des Stückwerks und des Fortschens als solches. Nur zu oft erhalten wir von den Realisten dieser Art bloße Studien, Theile, denen das geistige Band fehlt, Präparate; sie vergessen, daß die Forschung für den Dichter nur Mittel, daß sein Zweck ist, ein lebendiges Ganzes zu schaffen. Nicht das Wirkliche an und für sich, sondern die Wahrheit in dem Wirklichen interessiert ihn, auch will er nicht nur wie die Wissenschaft darstellen, sondern auch wirken, Wirkungen erzielen auf Geist und Gemüth. Um dieser Wirkungen willen müssen die Geschöpfe aber, die er aus dem Material der Wirklichkeit neu gestaltet, nicht nur Leben athmen, sondern auch innerlich wie äußerlich wahrscheinlich sein. Das Wirkliche macht auf Wahrscheinlichkeit keinen Anspruch, es ist und drängt sein Dasein, ich möchte sagen brutal dem Lebenden auf; auch die Romantik kümmert sich nicht um das Wahrscheinliche, da ein reines Phantasieleben seiner nicht bedarf; der Realismus aber, der die Logik gesetzmäßiger Entwicklung für sich in Anspruch nimmt, schwebt in der Luft, wenn er die Wahrscheinlichkeit außer Acht läßt. Wiederum möge ein Beispiel das erläutern. Angenommen, es werde in der Zeitung erzählt, in Berlin lebe gegenwärtig ein Mann, der in diesen Tagen seinen 300. Geburtstag feiere. Ohne Zweifel wird jeder Leser dieser Nachricht gegenüber den Kopf schütteln und einen Druckfehler vermuten; zugleich aber wird ihn die Unwahrscheinlichkeit unangenehm berühren, in zweifelhafter Unruhe verweilen, bis er sich etwa mit der Kritik: Schwindel! eine lindernde Selbstbefreiung verschafft. Nun wird jedoch am anderen Tage die Nachricht bestätigt, durch ein amtliches Dokument oder sonstwie, dann hört alsbald der Zweifel vollends auf, die unwahrscheinliche Thatsache verwandelt sich in eine ungewöhnliche und sie ist berechtigt, weil sie sich nicht leugnen läßt. Das ist die Brutalität der Wirklichkeit; im Grunde genommen hat die Thatsache an Wahrscheinlichkeit nichts gewonnen, selbst durch tausend Befestigungen nicht, aber die oftmalige Wiederholung, daß etwas ist, schläfert den Zweifel ein. Will der Romantiker jene Thatsache dichterisch verwerten, so wird auch er sie als wirklich einfach hinnehmen, als ein Wunder unter den vielen Wundern, mit denen seine Phantasie erfüllt ist, und er wird sich hinstellen und das außerordentliche Leben von Anfang bis zu Ende erzählen. Der Realist dagegen findet in der Unwahrscheinlichkeit der Sache ein schwer zu überwindendes Hinderniß; das Außergewöhnliche scheint sich der inneren Geset-

mäßigkeit zu entziehen, welche der Realist gerade aus den Dingen heraus zu gestalten sucht, und ein Werk, in das er die Thatsache einfach als solche übernehmen würde, müßte in der Konsequenz des organischen Aufbaues, in der Harmonie seiner Wirkungen empfindliche Einbuße erleiden. Dem zu entgehen, kann er die Unruhe nicht wie die Wirklichkeit etwa durch Wiederholung der Thatsache oder durch ein Dokument beschwichtigen, sondern ihm bleibt kein anderes Mittel, als das Unwahrscheinliche wahrscheinlich zu machen, und zwar von innen, aus sich selbst heraus, indem er seine Möglichkeit aus dem Wesen der Erscheinung, ihrer Entwicklung, ihres Zusammenhangs mit anderen Erscheinungen u. s. w. erweist. Auf diese Weise dringt er wiederum bis zum Kern des Wirklichen vor, und so wird die Nothwendigkeit, Wahrscheinliches zu schaffen, das Mittel, die Wahrheit, d. h. das Wirkliche als ein gesetzmäßig sich Entwickelndes gefaßt, zu gestalten. Anders gesagt, mit der Wahrscheinlichkeit empfangen die Gestalten der dichterischen Phantasie den Schein der Wahrheit, statt lebendig wirklich zu sein, sind sie logisch und damit ewig wirklich. Der poetische Realismus steht demnach mit der tiefsten Empfindung des Menschengewisses, mit dem Drange nach Wahrheit, in unmittelbarem Zusammenhang; diese ist auch sein Ziel, und die Wahrscheinlichkeit der Weg, der ihn zum Ziele führt. Und deshalb ist allein die Poesie, die in ihm Leben gewinnt, die realistische Gestaltung des Wirklichen, der Menschheit in ihrem geistigen Mannesalter würdig, weil nur sie die Hingabe des Dichters an die Allgemeinheit bedeutet, während Romantik und Tendenzpoesie das Allgemeine dem Ich tributpflichtig machen.

IV.

Aus dem Streben nach Wahrscheinlichkeit fließt aber noch eine andere wesentliche Eigenschaft des Realismus: seine Schöpfungen sind modern. Eine Schöpfung ist jedoch modern, wenn sie den innersten Geist der Zeit athmet, in welcher sie entstanden ist, den Geist, welcher charakteristisch ist für eine bestimmte Epoche und nur für diese. Die Empfindungen und Ideen, welche die Menschheit befeelen, sind freilich in ihren Wurzeln zu allen Zeiten dieselben, aber sie zeigen in den verschiedenen Jahrhunderten immer neue Ringe an, sie zeigen sich heute als Blüthe, morgen als Frucht, ihre Gestalt und Färbung wechselt derart, daß es oft schwer ist, die gemeinsamen Keime zu erkennen. Nach dieser Begriffsbestimmung ist es zweifellos, daß auch die Gebilde der Romantik modern sein können, aber sie sind es nur zufällig, im großen Ganzen ist Zeitlosigkeit ihr Gepräge, nur äußerlich tragen sie das Gewand einer bestimmten Periode, der Realismus jedoch ist nothwendig modern. Er ist es, weil er das Wahrscheinliche sucht und das Moderne dem Lebenden, weil es Blut von seinem Blut und Geist von seinem Geist ist, ganz von selbst wahrscheinlich, ja das Wahrscheinliche in seiner höchsten Potenz, Gewißheit, ist. Aber auch das Moderne hat seine Abstufungen. Etwas anderes ist es, die Erscheinungen des Tages aufzufassen und für den Tag zu schaffen, etwas anderes in die Tiefen der Zeit einzudringen, den Kern aufzuspüren, der auch noch morgen, der für alle Zeiten von Bedeutung ist. Der Begriff des „Modernen“ ist in unserer Literatur erwachsen, aus dem Gegensatz zu der neuertwachten Antike und zu den frommen Bestrebungen, den Geist des Mittelalters wieder lebendig zu machen. Der

Hellenismus, als mustergültiges Prinzip, ist beinahe abgestorben, das Gespenst des Mittelalters spukt aber noch überall, wo es wirre Köpfe und feige Seelen giebt. Das „junge Deutschland“ war es, welches dieses Gespenst zuerst zu bannen suchte; aber die Lösung, die es erhob, klang phrasenhaft, seine Reform blieb am Stofflichen kleben. Die Schöpfungen, die es hervorbrachte, waren ein Zwitтерding, nicht Kunst, nicht Wissenschaft, mehr didaktisch, als ästhetisch werthvoll, kurzlebig wie das Tagesinteresse, dem sie ihr Dasein verdankten. Tageszeitungsliteratur, konservativ oder demokratisch gefärbt, politische und soziale Tendenzromane und Tendenzdramen schossen wie Unkraut empor, als das „junge Deutschland“ der literarischen Herrschaft sich erfreute, und nur zu treu folgt das „jüngste Deutschland“ von heute diesen Spuren. Für modern gilt allen unreifen Schwärmern Derjenige, welcher etwa soziale Agitatoren vorführt, Parlamentsitzungen und Volksversammlungen schildert, oder bekannte Persönlichkeiten der Zeit in leichter Verkleidung auftreten läßt. Der Geist, der diese Schwärmer befeuert, spricht auch aus jener Forderung, welche Gottschall erhebt, daß der Dichter seine Stoffe nicht den Zeiten vor der Reformation entnehmen dürfe, da die Ideen, welche in der Gegenwart wirkten, in den Tagen Luthers aufgekeimt seien. Ein jüngerer Gottschall erklärt ebenso weise wie sein Vorbild die Ära von Beginn der französischen Revolution bis heute für den einzig möglichen Schacht moderner Dichtung. Man braucht diese Vorschriften nur auf die Wissenschaft zu beziehen, und der Unsinu springt in die Augen. Ein moderner Historiker ist offenbar nicht der, welcher die Geschichte der Gegenwart schreibt, sondern der, welcher irgend eine Geschichtsperiode, und sei es die altbabylonische, nach einer dem Bedürfnis und der Erkenntnis unserer Zeit entsprechenden Methode behandelt. Die Haltlosigkeit jener rein äußerlichen Theorien erweist denn auch die dichterische Praxis in jedem Augenblick. Ich möchte das Publikum sehen, das im Theater eine geringere Wirkung von der Darstellung „Wilhelm Tell“ empfängt, als von der „Wallenstein's“, weil der Stoff jenes Schauspiels dem 14. Jahrhundert entlehnt ist, während Wallenstein dem 17. angehört. Nicht das Was bedeutet in der Literatur das Meiste, sondern das Wie. Die stoffliche Modernität, die Darstellung gegenwärtiger Partekämpfe, die Verwerthung „brennender“ Zeitfragen ist sehr geeignet, durch sich selbst die Theilnahme weiter Kreise des Publikums zu gewinnen, aber dieser Erfolg ist ein Erfolg für den Tag, wenn der Dichter nur das Stoffliche bietet, wenn er es nicht versteht, aus dem Zeitlichen das ewig Gültige herauszuarbeiten, die Charaktere realistisch und psychologisch zu Typen zu vertiefen, die Tendenz zum Ideal zu erheben. Auf die Tendenz legt sich bald der Staub der Jahre. Nach wenigen Jahrzehnten schon steht das Volk den Gegenständen ehemaligen Hasses und ehemaliger Liebe verständnißlos und gleichgültig gegenüber, und was der Dichtung, als sie entstand, zum Segen gereichte, wird ihr in der Folge zum Fluch. Eine moderne Tendenzdichtung vermag auch ein Poet zu schaffen, der dem wahrhaft modernen Geiste feindlich gegenübersteht; athmete doch der weiland berühmte Roman „Eritis sicut Deus“ die ganze Schwüle mittelalterlichen Zelotismus. Empfehlenswerth ist es ja fast immer, den poetischen Stoff der Gegenwart, und zwar der unmittelbaren Gegenwart zu entnehmen, da die Menschen und Dinge, die um uns sind, durch kein Medium betrachtet zu werden brauchen, sondern nur das Aufthun der eigenen Sinne verlangen; empfehlenswerth vor allem für den Durchschnittsdichter. Nur

der große Dichter sieht klar in alle Zeiten hinein, nur er vermag auch Menschen der Vergangenheit so vor uns hinzustellen, daß ihre Adern warmes Blut durchrollt, als ob sie lebendig seien, daß wir in ihnen Fleisch von unserem Fleisch erkennen.

V.

Der Realismus von heute, der wahre, nicht bloß scheinbare Realismus, ist aber noch in besonderem Sinne modern. Und zwar als objektiver Realismus, als ästhetisches Prinzip, das aus dem innersten Geiste unsres Zeitalters erwachsen ist. Dieser Geist ist kein anderer, als der des vorurtheilslosen Forschens, des Forschens, das sich durch keine Wünsche und Neigungen des eigenen Ichs, durch keine Satzungen der Außenwelt, durch kein Glauben und Hoffen beirren läßt, das nur das eine Ziel vor sich sieht, die Wahrheit zu erkennen. Es ist der Geist der absoluten Objektivität, der zugleich die Hingabe an die Allgemeinheit, das Zurückdrängen des Subjekts bedeutet. Dieser Geist tritt zu Tage vor allem in unsrer Naturwissenschaft, die sich über die spekulativen Hirngespinnste der Naturphilosophie empor zur Naturforschung erhoben hat, die nicht mehr mit einem philosophischen System, mit einer religiösen Offenbarung sich in Einklang zu bringen sucht, die nicht mehr irgend eine subjektive Voraussetzung beweisen will, sondern die allein die Eingeweide der Natur blozulegen, Schritt für Schritt alle Gebiete der Natur zu erobern strebt. Er tritt aber kaum geringer zu Tage in dem sozialen und demokratischen Ringen der Zeit, dessen Voraussetzung, dessen Ziel wiederum mit der Unterordnung des Ichs unter die Allgemeinheit, des Einzelwohls unter das Wohl Aller, und der möglichst engen Beschränkung subjektiver Willkür durch objektives Gesetz gleichbedeutend sind. Auch der Literatur stellt dieser Geist der Zeit neue Aufgaben und neue Ziele, neu, eben so wenig wie in der Wissenschaft, ihrem innersten Kerne nach, aber neu wegen der Bestimmtheit, Ausschließlichkeit und Fruchtbarkeit ihrer Anforderungen. Auch die Literatur muß sich von der subjektiven Willkür befreien, von der ausschweifenden romantischen Phantasiefeligkeit, die lieber in maßlosen Bildern und Träumen schwelgt, als die Wahrheit des Lebens durchdringt und gestaltet; sie muß erkennen, daß sie mehr als ein Gaukelspiel, eine Byron'sche Phantasmagorie, ein Schmetterlingsnippeln an den Blüten des Daseins, mehr als ein zerstreutes Vergnügen ist, daß auch sie mitzuarbeiten hat an dem großen Bau der Menschheit, der allumsfassenden Humanität, mitzuarbeiten in erster Reihe. Auch sie muß, bildlich gesprochen, aus wirrer, wurzelloser Spekulation zur Wissenschaft emporklimmen, zu einer Psychologie in Gestalten, zu einer allumsfassenden Weltansicht in lebenathmenden Bildern. Das Objekt, Natur und Menschheit, ist gegeben. Die Wissenschaft erforscht die Gesetze, welche Natur und Menschheit beherrschen, die Dichtung giebt eine Neuschöpfung beider in typischen Charakteren, in Verkörperung aller Erscheinungen, ihrem Wesen, ihrem ideellen Kerne, nicht ihren zufälligen Außerlichkeiten nach. Gesetze dort, hier Typen. Diese Aufgabe erfüllen kann jedoch die Poesie nur, wenn sie objektiv verfährt, wenn der Dichter schafft, wie die Natur selbst. In ihrem großen Buche giebt es u u r Erscheinungen und Gestalten, keiner ist ein Zettel angehängt, welcher besagt: diese oder diese Idee verrete ich. Und gerade deshalb vermag der Leser so vieles, so großes hineinzufragen, herauszulesen. So sei es auch mit den Büchern des Dichters. Je bedeutender er selbst

ist, desto bedeutender werden seine Gestalten sein, je mehr er es versteht, Wesen zu schaffen, die ein selbständiges, eigenartiges Leben führen, Wesen von Fleisch und Blut, nicht bloß Phonographie, welche Ansichten nachsprechen, deren sich der Dichter gerade entledigen will, desto tiefer und reicher wird die Wirkung sein, die er erzielt. Nicht als ob der objektiv schaffende Dichter sich seiner Subjektivität entäußern sollte, — das vermag Niemand, aber das Subjekt soll nicht selbst rhetorisch oder philosophirend in seinen Werken auftreten, sondern sich in Gestalten auseinanderlegen. Je reicher das Subjekt an Empfindungs- und Phantasiekraft ist, desto mehr, desto bedeutamere Eindrücke wird es von der Außenwelt erfahren und in sich aufnehmen; diese Eindrücke in Gestalten wiederzugeben, das ist die Art des objektiven Dichters, sie bloß in Gedanken umzusetzen, das ist die Beschränkung, an welcher der Subjektivismus leidet. Gedanken sind bald ausgeschöpft, Gestalten aber sind unsterblich. Diese Verschiedenheit des Schaffens hat bereits Schiller durch die Begriffe *naiv* und *sentimental* deutlich gekennzeichnet: er irrt nur, wenn er annimmt, daß das *naive* Schaffen das Wesen der Antike ausmache, das *sentimentale* dem modernen Dichter eigenthümlich sei. Ich glaube gezeigt zu haben, daß gerade in der objektiven Auffassung des gesammten Lebensinhaltes noch ein literarischer Fortschritt möglich ist, und es liegt in der Natur der Dinge, daß diese objektive Auffassung am sichersten in poetische Form umgesetzt werden kann durch ein objektiv technisches Verfahren. Eine Poesie, die in diesem Sinn modern ist, bildet dann auch kein bloßes Postulat mehr, sie ist angebahnt durch Männer wie Bala, Ibsen, Tolstoi. Angebahnt, aber noch nicht verwirklicht, denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Weltanschauung dieser Dichter wohl eine tiefbringende, aber doch nur nach einer Richtung hin ist. Das Subjekt erscheint bei ihnen noch nicht überwunden, schon deshalb nicht, weil eine pessimistische Tendenz im allgemeinen bei ihnen unverkennbar ist, eine Tendenz, die vielfach die Gestaltung noch beeinflusst und selbst rhetorische Ergüsse, die nur schwach verdeckt sind, zuläßt. Besonders tritt dies bei Ibsen hervor, dessen Subjekt unter der Maske irgend einer seiner Gestalten sich bestimmend geltend macht und dessen Ideen selten ganz in Gestalt umgesetzt sind; selten läßt eine ohne Zettel herum, und zwar einen sehr vollgeschriebenen Zettel. Angebahnt haben gleichwohl diese Dichter bereits auch den Weg, auf dem der moderne Realismus allein das Ziel der Objektivität erreichen kann. Dieser Weg läßt sich beschreiben durch die zwei Worte: *Vertiefung des psychologischen Verfahrens* und *beachtende Genauigkeit in der Schilderung*. Auch die bedeutendsten Dichter der Vergangenheit haben die Psychologie ihrer Charaktere mehr oder weniger als ein Nebensächliches behandelt, insofern, als sie sich mit Umrissen, mit Andeutungen begnügt haben. Der moderne Realismus hat dagegen die Aufgabe, auch das Innerste der Charaktere bloßzulegen, jede Handlung, jeden Gedanken bis zu ihren letzten Gründen und Quellen zu verfolgen, zu seziren und mit Tageshelle zu beleuchten. Und was von dem Einzelwesen gilt, gilt auch von der Gesellschaft, von der Menschheit. Auch von der Poesie verlangen wir, daß sie ihre Erscheinungen nicht in mystischem Halbdunkel, sondern in ihrem Kern und Wesen, in jeder Faser erkennen lasse. Nicht Phantasterei, sondern Erkenntniß. Nicht das *Was* ist zu betonen, sondern das *Wie*, stärker zu betonen denn je. Was aber die psychologische Vertiefung innerlich bedeutet, das bedeutet äußerlich die

Genauigkeit der Schilderung, die Ausmalung der uns umgebenden Welt in möglichst reichen Einzelzügen. Man mag diese Weise als realistische Kleinmalerei bezeichnen, aber sie ist nothwendig, wenn der Zusammenhang zwischen Natur und Mensch deutlich zur Erscheinung kommen soll. Diese Deutlichkeit des Zusammenhanges muß allerdings der Zweck sein, nicht die Kleinmalerei an und für sich. Auch der Realismus hat seine großen und kleinen Vertreter. Nur der Meister wird das Mittel nicht zum Zwecke werden lassen und über den Einzelheiten nicht das Ganze aus dem Auge verlieren. So betrachtet, bildet der moderne Realismus in keinerlei Hinsicht ein Widerspiel zum Idealismus. Der Realist geht auf der Erde, nichts aber hindert ihn, mit dem Auge in die Sterne zu dringen. Die ganze Fülle der Welt ist sein Eigenthum, er ist der berufene Ideenträger unserer Zeit; und so gewiß die Kämpfe, die wir heute zu kämpfen haben, die Weltanschauung, die sich heute aus dem Schoße neuer Erkenntnisse, neuer Bestrebungen gebiert, der Athem eines Idealismus, der mit dem jeder anderen Zeit wetteifern darf, durchweht, so gewiß ist auch der moderne Realist zugleich Idealist. Idealismus ist eben ein anderes als Idealisirerei. Wer die Aufgabe des Dichters allerdings darin sieht, Menschen und Dinge zu idealisiren, statt ihre Wahrheit zu gestalten, der wird im Realismus ein Feindliches erblicken. Aber nicht der Realist, der Idealisirer geht in der Irre; die höchste Wahrheit ist das höchste Ideal. Und das wahre, vorurtheilslose Erkennen führt schließlich auch allein zum wahren Lustempfinden. Eine Lust, die aus der trüben Quelle der Idealisirer fließt, die sich selbst belügt, der Träumerei, die hinwegzugucken sucht über alle Abgründe des Daseins, der Beschränktheit, die lieber im Dämmer bleibt, als sich auf den lichten, klaren Höhen des Lebens ergeht, das ist keine Lust, die des Menschen von heute noch würdig ist.

VI.

Ich habe erreicht, was ich gewollt, wenn ich die Ueberzeugung angefaßt habe, daß der moderne Realismus kein Prinzip bildet, welches dichterisch bereits erfüllt ist, sondern daß auf ihm die Literatur der Zukunft beruht, daß er Aufgaben stellt, unendlich wie die Welt, wie Erkennen und Forschen selbst. Und nur in Umrissen habe ich Wesen und Bedeutung des Prinzips gezeichnet, weil ja eine der Aufgaben dieses Jahrbuches darin besteht, an den Erscheinungen des Tages die näheren Merkmale, die Fortbildung und die Ziele des Realismus in breiteren Zügen aufzuweisen. Noch aber habe ich meinen Ausführungen hinzuzufügen, was ich von der deutschen Literatur für die Fortbildung des Realismus erwarte. Von so menschheitlicher Bedeutung auch das Prinzip ist, so muß es doch wie alles Menschliche aus dem Boden des Nationalen Lebenssaftes ziehen. Die deutsche Literatur tritt mit am spätesten in die realistische Bewegung ein, soweit diese das Gepräge einer modernen Eigenart trägt. Der Vortheil liegt auf der Hand. Es wird ihr leichter sein, wenn sie nur will, die Fehler, vor allem die Einseitigkeiten zu vermeiden, denen andere Literaturen verfallen sind. Für diese bildete der Uebergang zum Realismus eine nicht nur geistige, sondern auch ästhetische Revolution; eine Revolution macht aber zumeist ungerecht und in gewissem Sinne auch unklar. Diese Unklarheit zeigt sich am deutlichsten bei allen Deuten, welche in Deutschland die Realisten des Auslandes einfach nachzuahmen suchen. Ihnen

ist der Realismus fast einzig eine Bezugsquelle neuer Stoffe, wie sie dieselben bei Russen, Norwegern oder Franzosen vorgefunden haben. Der Eine nennt sich Realist, weil er mit Zola das Bordelleben zu schildern unternimmt, der Andere, weil er mit Ibsen den konventionellen Lügen der Gesellschaft zu Leibe geht. Und dabei guckt dem Einen wie dem Andern der alte Kack der idealistischen Phrase durch alle Risse des realistischen Mantels. In Deutschland bedarf, wie ich bereits hervorgehoben, der Realismus keiner Revolution der Anschauungen; nicht klarer tritt das zu Tage, als in der Thatfache, daß sobald die realistische Lösung ausgegeben wurde, alle deutschen Dichter, die größten, wie die geringsten erklärten, „im Grunde“ ja auch Realisten“ zu sein. Und mancher meinte das zu sein, wenn er auch nichts anderes gethan, als daß er Berlin zum Schauplatz seiner Schöpfungen gewählt und die Straßen und Häusernummern getreu nach dem Adreßbuch wiedergegeben hatte. Mit demselben Recht, wie so mancher unserer Jüngsten sich für ein Genie hält, wenn er in wüstem Wirrwort sich ergeht, als ob unsere Literatur im Kindesalter und nicht im Mannesalter stehe, als ob Vallén genialer sei, denn Psalmiren. Vor aller Einseitigkeit also sich zu bewahren, das ist die erste Anforderung, die an den deutschen Realismus zu stellen ist. Er soll das Prinzip in seinem vollen Reichthum, in seiner ganzen Größe zur Durchführung bringen. Nicht diese oder jene Seite der Welt, des modernen Lebens sollen durch ihn zur Gestalt werden, sondern alle Ideen, welche die Menschheit bewegen, die gesammte Weltanschauung des Zeitalters soll er verkörpern. Was aber ist die neue Weltanschauung, was ist die treibende Idee unserer Tage, die uns und welche wir zum Siege führen sollen? Keine Religion mehr holt uns Frieden vom Himmel herab, kein philosophisches System mehr lüßt uns ein. Hin und wieder gab es Tage in unserem Jahrhundert, da man glaubte, die Erlösung sei nahe von allem Druck, der auf uns lastet, auf unserem Leib, unserer Seele, unserem Begehren. Eine lange Friedenszeit beglückte die Länder, schien es da nicht, als würde die Menschheit verlernen, Blut gegen Blut zu tauschen, — nun brach das Gewitter der Revolution herein, dursteten wir da nicht glauben, für immer seien unhaltbare Ruinen gefallen, die Freiheit innerhalb der Gesellschaft zum Siege gelangt? Später waren es die Erfolge der Technik, der adlerföhne Ausflug der Wissenschaft, welche unsere Hoffnungen trunken machten, soziale Propheten fanden tausend und abertausend Gläubige und politische Wiedergeburtten von ganzen Nationen begeisterten uns zu endlosen Hymnen auf die allmächtige Zeit, in der es uns vergönnt, zu leben. Diese Träume haben wir ausgeträumt, wir glauben nicht mehr an einen plögliehen Umschwung des Rades von unten nach oben, wir glauben nicht mehr, daß die Klarheit und der Uebermuth der goldenen Zehntausend, daß die Trägheit der Massen mit einem Defret aus der Welt zu schaffen ist, wir glauben nicht mehr, daß die Wissenschaft unfehlbar, und die Fortschritte der Technik lauter Segensschritte der Menschheit sind. Aber wir sind darum keine Zweifler geworden, noch weniger verzweifeln wir. Aus der Wissenschaft haben wir uns den unüberwindlichen Glauben an das Entwickelungsgesetz gerettet, das die Welt, die Menschheit, die Individuen beherrscht, von den Religionen haben wir nur die dürren Schalen weggeworfen, aber die Mythe der eigenen Seele, die Hoffnung auf Entföhnung, die Kraft der Liebe sollen in uns neue Schöflinge treiben.

Und welche Zieladwege auch die Technik macht, um die Kultur zu fördern, es ist ein Zug der Größe, des Muthes, dem nichts unmöglich dünkt, ein Zug alle Klüfte überbrückender Thatkraft in ihr, der in uns übergegangen und uns gewiss macht: die Welt ist unser, die Tage des Kleinmuthes und des Welt-schmerzes, der allein Sinn hatte für die Kümmernisse des lieben Ichs, sind vorüber und das Ich ist erstarkt im opferwilligen Streben für die Allgemeinheit. Weltumspannender Muth, klares Bewußtsein von den Aufgaben der Menschheit, durch die Kenntniß ihrer Entwicklung geweckt und statt der christlichen Askese und Weltverachtung, Weltfreude und Bestreben, die Menschheit mehr und mehr aus den Fesseln zu befreien, mit welcher Natur und rücksichtsloser Egoismus sie gekettet haben, daß schon auf Erden das Ideal, das die Vernunft fordert, sich erfülle, das sind einzelne leuchtende Merkmale der Zeit, die aller Rebel von Dummheit und Gemeinheit, der auch über ihr lagert, nicht verhüllen kann. Freilich, unsere Weltanschauung ist noch im Fluß begriffen, sie hat noch keine feste Gestalt gewonnen, sie ist noch nicht in Fleisch und Blut der Mitlebenden übergegangen. Aber hatte denn das Christenthum des ersten Jahrhunderts eine festumschriebene Gestalt oder war Gautama's, des Buddha's eigener Glaube mehr als ein Ringen, Kämpfen und Suchen? Heute wie zu allen Zeiten bildet der große Kampf zwischen dem Göttlichen und Thierischen im Menschen wie in der Menschheit den Mittelpunkt allen Lebens und Treibens, aber daß er nicht mehr aussichtslos ist, aber daß er auch nicht mit einem Federstrich, nicht mit dem Worte eines Propheten zu entscheiden ist, sondern Schritt für Schritt in mühsamem Vorwärtstringen gewonnen werden muß, das giebt unserer Zeit ihr neues, eigenes Gepräge. Und sicherlich steht in dieser Weltanschauung mehr, als bisher die Dichter hervorgeholt haben. Weiterhin erwarte ich von der deutschen Dichtung, daß sie das Neue annimmt, ohne das Große, das sie bereits gewonnen, aufzugeben. Besonders das reiche Empfindungsleben, das unsere nationale Eigenart dem Romanismus gegenüber ausmacht, der lyrische Stimmungszauber, der über dem Westen ruht, was unsere Dichter geschaffen, mit einem Wort den poetischen Urgrund aller Poesie soll sie nicht, durch unverständiges Geschwätz beirrt, das Realismus und Poesie als Gegenfäße behandelt, sich rauben lassen. Vor allem aber bewahre ein gütiges Geschick die deutsche Dichtung davor, nur diesem oder jenem Theile ein Lebensquell zu sein, oder einseitig zur Salon-, zur Gelehrten-, zur Pöbel-dichtung zu werden. Was uns mehr denn je noth thut, ist eine Volkspoesie im wahren und großen Sinne des Wortes, eine Poesie, die aus der Nothwendigkeit unseres nationalen und sozialen Daseins erwächst, die eine Lebensbedingung, kein bloßes Beiwerk ist. Nicht der Dichter, welcher den Neigungen der Masse schmeichelt, sondern wer die Seele des Volkes aufzurütteln versteht, nicht der, welcher Verkereien, sondern wer Lebensbrot bietet, nicht derjenige, welcher schafft, um sein Ich in den Vordergrund zu stellen, sondern wer sein Ich mit dem Fühlen und Wollen der Allgemeinheit durchdringt, wer es priesterlich ernst mit den Aufgaben der Nation, der Menschheit, der Literatur meint, — der wird der Volksdichter der Zukunft sein. Auch für das Volk ist das Beste eben gut genug. Das Beste aber ist das Bedeutende in lebens- und wirkungsvollster Fassung.

Heinrich Hart.

Das französische Sittendrama.

Nach dem Vorgange Goethe's und Schiller's hat das deutsche Drama in diesem Jahrhundert sich mit besonderer Vorliebe auf den Wegen des heroischen und geschichtlichen Trauerspiels ergangen, die Charaktertragödie großen Stils aufgesucht, und die Ideen unserer Zeit mehr in gegebenen historischen Gestalten verkörpert, als in frei erfundenen Menschen und Handlungen, die unserer nächsten Umgebung entnommen sind. Auch das „junge Deutschland“ hat sich dem beherrschenden Einfluß der Klassiker nicht entziehen können, auch Widenbruch die nationalen deutschen Empfindungen der Gegenwart durch die Kinder fernliegender Jahrhunderte, durch einen Harold, den Angelsachsen, durch den Mund von „Karolingern“ aussprechen lassen. Das herbe Wort, welches Schiller über Iffland aussprach, wirkte offenbar nach, und allgemein war jenes ästhetisch nicht unberechtigte Gefühl verbreitet, daß große menschliche Leidenschaften und Charaktere auch eines großen Hintergrundes bedürfen und die Enge der Bürgerstube und des Salons eher den „nassen Jammer“, als die gewaltige Erschütterung umspannen wird.

Als die dichterische Schöpfungskraft nun in unserer Literatur nachließ — und jenes Drama des hohen Stils bedarf der größten Kraft, läßt ganz anders als das bürgerliche Drama künstlerisches Unvermögen deutlich hervortreten! — als durch die Nachahmung Schiller's unser geschichtliches Trauerspiel sich fast ganz ins Deklamatorische auflöste und die Charaktere ins Rebelhafte sich verzogen oder im Herkömmlichen erstarrten, machte sich nothwendigerweise bald der Ueberdruß an Dichtungen dieser Art geltend. Die Zuhörer fingen an, bei den Aufführungen sich zu langweilen, die Bühnen erlitten mit den Versdramen einen „Achtungserfolg“ nach dem anderen und der Titel „Geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen“ ward die Losung für alle Spötter und Wibholde der Kritik. Als die armen enthaupteten Königinnen der Weltgeschichte, die unglücklichen Hohenstaufen, die sich auf dem Theater leider immer als traurige Don Quixotes erwiesen, die ganze Reihe der Fürsten und Herren, welche einmal ihren Kopf verloren haben, waren dem Deutschen keine furchtbaren Geister mehr, von denen er sich in seiner Ruhe stören ließ. In dem Bestreben, die Gründe für diese Mißerfolge aufzusuchen, irrte die Kritik, wie fast immer, kurzsichtig umher auf falschen Wegen. Man stellte die Behauptung auf, daß die geschichtlichen Ideen, welche in diesen Dramen zum Austrag kamen, zu weit abseits lägen von den der Gegenwart bewegenden Gedanken, und Gottschall gab das Rezept, in der Stoffwahl nicht über die Reformation hinaus zu greifen; Lindau meinte, daß die deutschen Dichter überhaupt zu schwerfällig seien für die theatraleische Macho, und was derartiger thörichte Ansichten mehr waren, welche allen Thatsachen und Erfahrungen geradezu ins Gesicht schlugen. Der eigentliche Grund war, wie immer, die künstlerische Mittelmäßigkeit, unfähig, den Stoff zu überwältigen und eigenartig zu gestalten.

Ungefähr um dieselbe Zeit, als zum ersten Male die Schwäche unserer neueren dramatischen Dichtung sich für Alle deutlich offenbarte, in den sechziger

Jahren, hallten die Theater Frankreichs von stürmischem Beifall wieder. Sardou, Augier, Dumas erzielten ihre ersten starken Erfolge, und das Sitten- und Gesellschaftsdrama des zweiten Kaiserreiches wurde bald in allen europäischen Literaturen als Muster angepriesen. In den Tagen der Klassik und der Blüthe der Romantik hatte das französische Drama bei uns literarisch so gut wie gar keine Geltung, und wenn auch damals die Bühnen ihren Tagesbedarf an Poesien und Schwänken noch immer mit Uebersetzungen und Bearbeitungen aus der Literatur unseres westlichen Nachbarn deckten, so war doch im Gebiete der eigentlichen Dichtung Deutschland durchaus der gebende, Frankreich der reichlich nehmende Theil. Erst das „junge Deutschland“ suchte wieder nach Anleihen im Ausland, holte sich Ideen und Anregungen von Paris und brachte den Geist des Feuilletons zu uns herüber, welcher auf alles Dichterische so zerfetzend einwirken sollte. Einer der Führer des jungen Deutschlands, Laube, hat denn auch das große Ansehen, daß er auf theatralischem Gebiete genöthigt, ganz besonders für die Dramatik des zweiten Kaiserreiches eingesezt und wohl am meisten dazu beigetragen, daß sie bei uns eine so beherrschende Stellung errang. Schon Gustav Freytag hatte im „Grafen Waldemar“ und in der „Valentine“ das Gesellschaftsdrama in französischem Stile auszubauen gesucht, doch trat die völlige und slavische Nachahmung erst in den Erzeugnissen Lindau's, Lubliner's und späterhin auch Blumenthal's hervor, als die Sittenschilderer des zweiten Kaiserreiches bei uns schon überall festen Fuß gefaßt hatten.

Etwas ganz Besonderes und Eigenartiges schien mit ihren Werken auf die Bühne gekommen zu sein, und die Franzosen wurden begrüßt, als ob sie eine neue Welt entdeckt hätten. Man vergaß, daß die deutsche Literatur eine Reihe von Dichtungen besaß, und darunter einige, in denen die Gattung eine außerordentliche und wahrhaft, ja höchst künstlerische Ausgestaltung erfahren hatte. Die ersten kraftvollen Wurzeln unseres neueren Dramas haben gerade in den Boden des Sittendramas eingeschlagen. „Miß Sara Sampson“ und „Emilie Galotti“, „Katale und Liebe“ und später Hebbels „Maria Magdalena“ sind wohl die vier bedeutungsvollsten Aeste, die es bei uns getrieben hat und jenes wunderbare und wunderjame Wurzelwerk, die Dramatik des Sturmes und Dranges, . . wie viel Saft und Kraft, wie viel unmittelbare Natur, welche wilde Fülle der Poesie steckt in diesen sozialen Dichtungen: und vor allem in dem „Hofmeister“ und in den „Soldaten“ des unglücklichen Venz.

Im Wesen hängt das Sitten- und Gesellschaftsdrama aufs allerengste mit dem bürgerlichen Drama zusammen und ist überhaupt nichts als ein Zweig desselben. Sehen wir die charakteristischen Merkmale, die sich an dem neueren französischen Schauspiel ausgebildet haben. Der gesellschaftliche Boden ist zunächst ein anderer geworden. Die deutschen Poeten haben uns mit besonderer Vorliebe in die kleinen und traulichen Stuben des guten Mittelstandes eingeführt, die stillen Freuden und Leiden, wie sie der Alltag für Leben bringt, mit einem gerührten Lächeln und einer Thräne im Auge erzählt und von großen Geschicken berichtet, die durch ein Geschenk von hundert Thalern zu glücklichem Ende geführt werden. Bei Dumas und Sardou geht es nun allerdings vornehmer zu. Wenn Iffland von fünfzig Thalern sprach, dann redet man hier von fünfhunderttausend oder auch einer Million Franks. Das glänzende Licht der kostbaren Kronleuchter bricht sich in sinnverwundenden Seiden- und

Atlasgewändern, leuchtet auf entblößte Schultern und Brüste herab und erhebt strahlende Säle und verschwenderisch-üppig ausgestattete Damenboudoirs. Die Luft ist schwer von Patchouliduft und dem Gerüche wohlriechender Parfüms. Der bescheidene Haus- und Arbeitsvrod hat durchweg dem Grad und der weißen Weste den Platz geräumt, und nur der ist würdig, in ein Dumas-Sardou'sches Drama eingeführt zu werden, welcher zum mindesten auf seiner Visitenkarte als Baron oder Bankier sich ausgeben kann. Wenn bei Zffland die braven Gräfinnen so gut hausmütterlich reden und handeln wie eine kleine Beamtenfrau und bescheiden in einer Dienstmädchen-Sphäre sich ergehen, sprechen umgekehrt im französischen Gesellschaftsdrama die Bedienten wie Grafen, sagen wir lieber, geistreicher als Grafen, denn sie sprechen wie Mitarbeiter des „Figaro“. Die Gesellschaft der höheren Zehntausend, die sittlich abgestumpfte, moralisch nicht sehr wetterfeste, nervös zerrüttete, nach sinnlicher Aufregung und Betäubung lästern, auf einem Vulkan tanzende große Welt des zweiten Kaiserreiches rauscht, rast und jagt an uns vorüber. Die armseligen Gedanken und Gefühle der geschwiegelten jeunesse dorée, die ihre Kirche in der Schneiderwerkstatt hat, auf dem Kennplatz und am grünen Tisch ihre Andachten verrichtet, ist es, die in bengalischem Lichte uns gezeigt wird. Gefallene Weiber, öffentliche Dirnen, die entweder, je nachdem es der Theaterereffekt verlangt, vom Dichter mit katonischer Strenge zum Tode verurteilt werden oder unter Zugabe sentimentaler Thränen die „echte Liebe“ entdecken, Abenteuerer und Abenteuerinnen, treulose Ehemänner und Cicisberos sind die Helden und Heldinnen dieser Welt. Eine kleine Welt, enger und beschränkter, als es die der Familienstube ist, bevölkert von Menschen, die einander ähnlich sehen, wie die Ankleidfiguren einer Modezeitschrift und in den Gefühlen und Anschauungen des Alltags sich wie in einer Mühle drehen.

Eine höhere, künstlerisch interessantere Welt als die der Zffland und Apebue ist es gewiß nicht. Eigenartige Charaktere, bedeutende Naturen, Menschen von großem oder auch nur besonderem Fühlen und Wollen begegnen uns nicht. Das höchste Ideal stellt noch der „brave Junge“ dar in der Form des jugendlichen oder des gezehten Liebhabers; letzterer giebt gewöhnlich noch den „verständigen Raifonneur“ ab, welcher die nicht eben abgrundtiefen Weisheiten des Salons und der gesellschaftlichen Moral predigt und einen weiteren Gesichtskreis nicht hat, als wie ihn der Kennplatz, das Boudoir einer Dame der Halbwelt, der Spielsalon eben gewähren. Es sind denn auch nicht eigentlich geistige Fragen, bedeutsame menschheitliche Ideen, welche in diesem Drama zum Austrag kommen. Zu einer höheren Auffassung der Dinge schwingen sich die Verfasser nicht auf, nicht über den niedrigen Standpunkt empor, von dem ein Lebemann die Welt aus anzuschauen pflegt. Der biederen bürgerlichen Natur der Zffland und Venedig lag jede eigentliche Tendenz fern; nur ganz allgemein moralische Anschauungen, die der Kinderfibel und des Katechismus werfen ein bescheidenes frommes Licht auf die Wege, welche ihre Muse wandelt. Bei den Franzosen geht es nun allerdings etwas lebhafter zu, wie es natürlich ist bei einem Menschen, der sich mehr gewöhnt hat in der „Vie Parisienne“ und im „Figaro“ zu lesen. Weit entfernt von der Größe und Kühnheit, der gewaltigen Unerforschbarkeit unserer Lessing, Schiller und Hebbel, der tiefen Eindringlichkeit, mit der von ihnen die Probleme behandelt werden, begnügen sie sich einige Fragen oberflächlich aufzufassen und sie von obenher zu besprechen. Sie lösen

nicht die Fragen, sondern machen, nur um wieder von ihr fortzukommen, einen Scheinabschluß mit der Sentimentalität und Gemüthlichkeit der Zuschauer und erweisen sich zuletzt doch wieder als dieselben Helden des nassen Jammers und dieselben trockenen und unbedeutenden Moralprediger, deren Jffland-Typus von Schiller so bitter gegeißelt worden ist.

Das französische Sittendrama dreht sich, man kann sagen durchaus um das Sexuelle, um das Verhältniß der Geschlechter zu einander. Die Psychologie und Physiologie der Liebe ist ihm völlig unbekannt und es geht daher nicht von dem großen und allgemein gültigen Standpunkt der Natur aus, wie Hebbel in der „Maria Magdalena“, wie Zola es gethan, um in die Tiefe des Themas einzudringen, die Sache bei der Wurzel anzufassen, sondern es sieht die Dinge nur in ihrer engen Bedeutung für den engbegrenzten Kreis der höheren französischen Gesellschaft an, es kann sich nicht von dem wenig bedeutenden Standpunkt der gesellschaftlichen Conventionalität losmachen. Die Ehefrage, die Frage, ob ein Mädchen, das seine Jungfräulichkeit verloren hat, ob eine Femme entretenu noch geheirathet werden kann, diese ausschließlichen Tendenzfragen der französischen Dramatik sind gewiß Zeitfragen von einschneidender Bedeutung für die Civilisation, und ihre Behandlung kann von vornherein auf allgemeine Aufmerksamkeit rechnen.

Der Erfolg, den das Sittendrama Frankreichs bei uns gefunden hat, ist denn auch nicht zum geringsten aus seiner Tendenz hervorgegangen und aus dem Stofflichen. Nicht nur das Urtheil der Menge, auch das der landläufigen Kritik wird fast ganz durch Tendenz und Stoff bestimmt und nicht durch die Größe und Reinheit der künstlerischen Gestaltung. Der ästhetische Werth dieser Erzeugnisse ist ein höchst geringer, und die geistige Bedeutung der Verfasser geht nicht über die eines geistreichen und witzigen Tageschriftstellers hinaus, der sich in besonders guter Stunde vielleicht einmal zu einem Paradox erhebt. Da seit einem Vierteljahrhundert den deutschen Dramatikern immer wieder das französische Gesellschaftsschauspiel als Muster angepriesen wird, obwohl man sich doch immer nur das wahrhaft Große und möglichst Bedeutende zum Vorbild nehmen sollte, so muß man auch immer wieder untersuchen, ob die vielen Vorzüge, welche nach dem Urtheil der Bewunderer ihm zukommen, auch in Wahrheit und Wirklichkeit hier anzutreffen sind. Es ist nun weniger wirksam, wenn man in Pausan und Vogen kritisiert, als wenn man an einem einzelnen charakteristischen Beispiele die Schwächen und Verschrobenheiten der ganzen Gattung nachweist. Und ein charakteristisches Beispiel ist ohne Frage Dumas' „Francillon,“ welches die Eigenart, alle Vorzüge und alle Fehler der Gattung in sich vereinigt.

Auch dieses Drama fesselt zunächst das gewöhnliche Theaterpublikum dadurch, daß es seine Voraussetzung aufgreift, welche den Gesellschaftsverhältnissen der Gegenwart durchaus entspricht. Nicht nur in Paris, sondern überall giebt es eine Ueberzahl dieser Luciens de Riverolles, welche auch außerhalb der Ehe noch einem oder dem anderen Liebesabenteuer nachgehen und ohne weitere Gewissensbetrümmungen wie etwas Selbstverständliches ihre kleinen auferhebelichen Romane ausspinnen, — ganz im Sinne der Gesellschaftsmoral, welche dem Mann alle die Anstrengungen, die sie der Frau aufs strengste verbietet, lächelnd hingehen läßt, so lange er nur den äußeren Schein wahrt. Dumas hat schon früh den

Sitten- und Bußprediger in sich entdeckt, den Moral- und Sittenverbesserer, welcher der leichtsinnigen Gesellschaft seiner Zeit ein Mene Tekel an die Wand schreibt und ihr die Wege zeigt, auf denen sie zur Tugend gelangen kann. Und so entdeckte Dumas, daß jene Männer vom Schlage der Luciens de Riverolles im Grunde nicht schön handeln, mit der Ruthe etwas verdienen und einmal im Angesicht des ganzen Publikums, im Angesicht von Tausenden von Luciens und ihren verehrlichen Frauen und Geliebten abgefanzelt werden müssen. Geben diese Männer ihren Frauen nicht das allerböseste Beispiel, sind sie es nicht, welche die Frau dem Ehebruch in die Arme treiben? Eine ernste Frage! Und wenn die Frau nun dasselbe Recht für sich beansprucht, wenn sie dem Manne mit derselben Waffe entgegentritt und ihm die bittere Philosophie des „Dir wie mir“ ins Angesicht schleudert?

Die übermüthige Posseliteratur, in welcher der Geist des Boeaccio lebt, kennt längst ausgelassene und pikante Weibchen dieser Art, lustige Soubretten, welche dem untugendlichen Gemahl auf seine Untreue jene übermüthige Antwort geben. Mit vergnügtem Lachen werfen sie sich dem Liebhaber in die Arme und wollen uns auch gar nicht in eine Täuschung einwiegen: auf nichts weniger als auf den Tugendpreis erheben sie einen Anspruch und das Verbrechen des Herrn Ehegemahls ist ihnen nur die willkommenste Gelegenheit, die Langeweile des Ehelebens mit einem eigenen lustigen Abenteuer zu unterbrechen, und sie würden in das Abenteuer auch dann mit lachendem Munde hineinsteigen, wäre der Gemahl der beste und tugendhafteste der Menschen. Töchter Boeaccio's sind es und an ihrer Wirklichkeit und Möglichkeit läßt sich ja wohl nicht zweifeln.

Dumas ist die Poffe nun wohl zu alltäglich und zu bekannt erschienen und er kam so auf den fruchtbaren Gedanken, die Soubrette in eine Heldendarstellerin, das übermüthige Lächeln in Thränen des Jornes, der Verzweiflung und der Scham zu verwandeln. Auch die Wirklichkeit und Möglichkeit dieses tragischen Charakters kann nicht bezweifelt werden. Freilich eine Art Medea-natur ist es, die uns da entgegentritt. Denn ist es nicht ein Weib von rein dämonischer Beanlagung, welches aus Tugend und Reinheit Reinheit und Tugend in den Noth tritt, aus verletztem Schamgefühl alle Scham von sich wirft, in widtem Sinn das thut, was ihr das Eckelhafteste und Verdammenswertheste sein muß? Die Natur und Psychologie lassen die Möglichkeit solcher Handlungen zu, verlangen aber auch die Nothwendigkeit des tragischen Ausgangs: denn eine so völlige Umstürzung des Seelenlebens muß dieses zerstören und vernichten. Einer Frau, die so handelte, der die Reinheit als das höchste galt und die sich selbst als unrein verachten muß, kann das Leben nichts mehr bieten. Sie hat aufgehört, das zu sein, was sie früher war. Die künstlerische Ausgestaltung eines solchen Charakters verlangt allerdings die höchste Begabung, und wenn ein geringerer Geist ihn darzustellen wagt, wird der Künstler nur seine eigene Kläglichkeit offenbaren.

Ich habe oben gesagt, daß das französische Sittendrama der psychologischen Einsicht entbehrt und darum fortwährend der Natur widerstreitet. Es schafft keine Menschen, sondern Gliederpuppen, die sich bald so und bald anders drehen, ganz nach der Willkür des Poeten, den nicht seelische Kämpfe, sondern Theater-effekte ergriffen haben, und dem der Blick für das Wahre und Wirkliche völlig

abhanden gekommen ist. Suchen wir das an Dumas und der Heldin seines Dramas nachzuweisen.

Francillon soll der vollendete Typus einer ehrenhaften Frau sein, eine tadellose Gattin, eine brave Mutter. Sie darf sich rühmen, ihr Kind selber gefäugt zu haben, und bildet damit jedenfalls eine Ausnahme in der höheren französischen Gesellschaft. Wir dürfen sagen, daß sie sich mehr dem Ideal der deutschen Hausfrau nähert, welche ihr höchstes Glück in der Häuslichkeit, der Familiensube sucht und dafür auf den Ruhm verzichtet, als Beherrscherin des Salons gefeiert zu werden. Eine ehrenhafte Frau! Der erste Aufzug macht uns mit den Männern und Frauen bekannt, die Francillons täglichen Umgang zu bilden pflegen. Doch bald entspinnen sich merkwürdige Gespräche, die damit eingeleitet werden, daß zunächst die Schwester der Heldin, der Badfisch des Dramas, aus der Stube geschickt wird, weil jene Gespräche für jungfräuliche Ohren nicht taugen. Es weht in ihnen denn auch ein Duft, halb Patchouli, halb Stallgeruch, es fallen recht freie Worte, und alles in allem lauscht man einer Unterhaltung, die nach deutscher Anschauung mehr in dem Boudoir einer Dame der Demimonde möglich ist, als in dem Gesellschaftszimmer einer anständigen Frau von Welt. Nach deutscher Anschauung nur? Nein, auch nach ganz natürlichem Empfinden! Diese pikante, lüsterne und burleske Unterhaltung, an welcher Francillon mit ganzem Feuer theilnimmt, bei der sie sich unendlich behaglich fühlt, soll nun wirklich getreu den Geist wieder spiegeln, der in der vornehmsten Pariser Gesellschaft herrscht. Es soll hier eine Art Mode bei den Damen sein, die freien Manieren der Demimonde nachzuahmen, sich mit den Männern auf möglichst vertrauten Fuß zu stellen, so daß diese in ihrer Gegenwart von den Reizen und Vorzügen ihrer Maitresses, von den Süßigkeiten, die ihr Umgang bietet, ohne weitere Scheu alles ausplaudern dürfen. Ich zweifle daran durchaus nicht! Aber ich bezweifle entschieden, daß in dieser Gesellschaft gerade der Geist der sexuellen Scham besonders groß ist, daß jungfräuliche Gefühle hier vor allem verbreitet sind, daß gerade jene Weiblichkeit, als deren Vertreterin Francillon gelten soll, auf solche Weise sich äußern kann. Vom psychologischen Standpunkte aus ist es undenkbar, daß Frauen, welche mit besonderer Vorliebe mit den Geheimnissen der Dienerinnen der Venus vulgiva sich beschäftigen, deren Umgangsformen und Wesen nachahmen, gerade durch Keuschheit des Herzens sich auszeichnen. Die französische Gesellschaft, wie sie in dem ersten Akt der Francillon gezeichnet wird, weist umgekehrt einen recht bedeutlichen Grad sittlicher Kälte auf. Aber Dumas hat sie auch nur schildern wollen, wie sie ist, und eine Satire auf diese Zustände schreiben, einen Spiegel der Gesellschaft vorhalten wollen, damit sie erschreckt erkenne, wohin sie bereits gekommen ist. Diese fromme Absicht des Dichters will ich nicht leugnen. Francillon, welche selber ihr Kind säugt, ist eben eine Ausnahme unter den vornehmen Frauen ihres Landes und soll diesen ein Beispiel geben, daß sie in sich gehen und einen neuen Menschen anziehen. Leider sehen wir von dieser Ausnahmenatur nichts. Umgekehrt! Francillon ist ja gerade die Vertreterin der wunderbar moralischen Gesellschaft, in welche Dumas uns führt. In ihrem Salon befinden wir uns, sie selbst interessiert sich lebhaft für Mysterien der Demimonde, ihr ganzes Thun und Lassen trägt den Stempel der Unweiblichkeit, ihre Neben athmen den Geist der Herzenskeuschheit. Daß

eine Baronin Smith, welche den Standpunkt des Alltags vertritt und von der Ehe nicht mehr verlangt, als was sie zu geben pflegt, an solcher Unterhaltung Gefallen findet, nimmt weiter nicht Wunder. Aber eine Francillon soll an dieser Brutalität der Gesinnung sich erfreuen? Ein wahrhaft keusches Herz soll vor dem Gemeinen nicht Ekel empfinden, in welcher Form es auch hervortritt, und wenn es auch nur in Worten sich äußert? Es sollte sich nicht selbst gegen das Darandenten zu schützen suchen? Und diese Francillon sucht es geradezu auf, läßt den Geist der Demimonde in ihren Salon durch Fenster und Thüren hinein. So zeigt sich schon in den ersten Scenen des Dramas der Autor unmächtig aller Seelentunde, unfähig das Natürliche zu begreifen, ohne Verständniß für das, was er darstellen und verherrlichen will, nämlich die Keuschheit und das Schamgefühl einer reinen Frauenseele, die sich ihre Reinheit inmitten einer demoralisirten Gesellschaft erhalten hat.

Innerhalb einer Viertelstunde verwandelt sich die Dumas'sche Heldin in ihr gerades Gegenteil. Mit ihrem Gatten Lucien ist sie zum Schluß des ersten Aufzuges allein, sie nicht ohne Nachgedanken. Denn vorher haben ihr die Herren viel Gutes und Schönes von Rosalie Michon, einer jener pikanten Damen erzählt, welche für die Jeunesse dorée eine so große Bedeutung haben. Francillon ist eitel auf die Fülle und Schönheit ihres Haars, aber ihr Gatte und ihre Freunde versichern sie, daß Rosalie Michon ein noch viel schöneres besitz: „quand elle se couche, on marche dessus!“ Lucien ist vor der Hochzeit ein erklärter Liebhaber dieser Rosalie gewesen und hat, da seine Frau das Kind säugte, ohne weitere Gebissensstrupel die alten schönen Beziehungen zu der ehemaligen Geliebten wieder angeknüpft. Francillon argwöhnt das und wird in ihrem Verdacht bekräftigt, als ihr Gemahl zu elf Uhr den Wagen bestellt, um in den Klub zu fahren. Man weiß, was das im französischen Drama bedeutet, und Francillon hat gewiß genug von Dumas gelesen und gesehen, um auf die vollständig richtige Vermuthung zu kommen, daß Lucien eilend von ihrer Seite in die Arme Rosalien's fliegen wird. Es kommt zu heftigen Worten, und da ihr Gatte durchaus nicht von seinem Entschlusse abzubringen ist, so droht die Aermste zuletzt verzweiflungsvoll mit dem „*Tir wie mir!*“ Sie wird dasselbe thun, was ihr Gatte an ihr begeht, und noch in derselben Nacht einen Liebhaber sich suchen, wie dieser eine Geliebte sich gesucht hat. Lucien zuckt mit den Achseln. „Eine anständige Frau,“ sagt er kalt, „welche einen derartigen Gedanken sich durch den Kopf gehen lassen kann, hat das Fieber und bedarf der Ruhe. Bis morgen!“ Er geht, und Francillon nimmt sich kaum Zeit, ihren Mantel umzuhängen und eilt dann aus dem Hause, um wahr zu machen, was sie gedroht hat.

Wie uns Dumas seine Heldin in der ersten Hälfte dieses Aufzuges dargestellt hat, könnte man allerdings auf die Vermuthung kommen, daß Francillon aus Mangel an moralischem Gefühl ein lustiges Abenteuer aussucht und sich der schönen Gelegenheit freut, endlich einmal bei nachtschlafender Zeit aus dem Hause schlüpfen zu können. Aber es ist klar, daß der Verfasser ganz andere Absichten verfolgte, daß er die That seiner Heldin und seine Heldin selbst durchaus ernst genommen haben will. Wir müssen uns also ein ganz neues Bild von ihr machen. Etwas Außerordentliches, durchaus Ungewöhnliches ist es, was sie thut. Sie gehört nicht zu jenen Frauen des Alltags,

die ein Auge darüber zudrücken, wenn der Gatte einmal auf Abwege geräth, sondern sie fährt in wildester Verzweiflung auf über die Schmach, die man ihr zufügt. Alles, was ihr bisher heilig war, tritt sie mit Füßen: sie wirft ihrem guten Namen von sich, befudelt ihre Ehre und die ihres Gatten, thut ihm das Herbe an, was sich erfinden läßt, zerstört ihr Leben und ihre Zukunft. Denn, wenn sie so tief die Treulosigkeit ihres Gatten empfindet, wie wir nach Dumas annehmen sollen, dann muß sie diesen Gatten wahrhaft lieben, die Ehe als ein höchstes Heiliges ansehen, aufs gewaltigste von ihrer unantastbaren Würde als Frau überzeugt sein, — alles in allem eine Hüterin der Reinheit und Weiblichkeit, die lieber sterben, als mit dem Gemeinen zusammenleben will, vor dem sie etwas wie einen physischen Ekel empfinden muß. Ohne all diese Voraussetzungen ist diese That psychologisch nicht zu erklären. Denn in Wahrheit ist ihr Ehebruch viel unerhörter, viel schlimmer als die Treulosigkeit des Gatten. Lucien ist der Typus eines Flachtopfes, ein geistig beschränkter Pflégmatiker. Dumas selbst hat es gefühlt, denn er läßt es den alten Marquis von Riverolles deutlich genug sagen: „Voulez vous que je vous dise mon opinion sur mon fils? . . . C'est un simple serin!“ Nun, dieser Lucien hat für seine That wenigstens die Entschuldigung seiner Dummheit. Er folgt nur dem Beispiel Aller, thut was alle Welt thut und alle Welt entschuldigt und hat gar kein Bewußtsein davon, daß er gemein handelt. Umgekehrt müssen wir bei Francillon das allerfeinste moralische Empfinden, das schärfste Bewußtsein der Unfittlichkeit des Ehebruchs annehmen, da es sich sogar im Gegensatz zu den Anschauungen des Alltags entwickelt hat. Was man ihrem Gatten hingehen läßt, wird man ihr als größtes Verbrechen anrechnen. Sie wird geschieden werden von ihm, den sie nach der Versicherung des Verfassers so heiß liebt, — was übrigens recht Wunder nimmt und ihrem Geist und Geschmaek wenig Ehre macht, denn dieser Lucien ist wirklich nichts weniger als ein Ideal, ein ebenso hohler Kopf wie ein leeres Herz. Und Francillon hat noch dazu ein Kind, das später mit Schmerz und Scham verstreuen lernen wird, daß es eine ehrlose Mutter hat. Wie gesagt, es muß ein seltenes dämonisches Weib sein, welches wie diese Francillon handelt, und wenn wir ihre That auch nicht billigen, ebenso wenig wie die einer Medea, einer Hofamunde, einer Kriemhild, so werden wir sie doch anstaunen müssen.

Im ersten Akt hat allerdings Dumas noch nicht gezeigt, daß er einen solchen Charakter in seiner Natur und Tiefe aufzufassen weiß. Umgekehrt! Er hat offenbar nicht einmal die Bedenken ins Auge gefaßt, welche da beseitigt werden müssen. Hals über Kopf stürzt Francillon davon, ohne ihres Kindes einmal zu gedenken; wir wollen doch nicht denken, daß auch Dumas Hals über Kopf in Situationen und Charaktere sich hineinstürzt, die er dichteriſch gar nicht beherrscht.

Der zweite Akt bringt uns eigentlich nicht weiter. Die Handlung steht da, wo sie beim ersten Fallen des Vorhanges stand. Wir wissen ja genau, was Francillon gethan hat und halten es zunächst für überflüssig, daß sie uns in sehr langer Erzählung, welche ungefähr den ganzen Aufzug ausfüllt, in alle Einzelheiten hinein die Ergebnisse der Nacht schildert. Sie macht ihrem Gatten gegenüber durchaus kein Hehl von dem, was sie gethan. Fünf Minuten nach Ihnen verließ ich das Haus und fuhr zu Ihrem Klubhaus. Dort habe

ich auf Sie gewartet, bis Sie um zwei Uhr das Haus verlassen und zum bal d'Opéra fahren. Auch dorthin folgte ich Ihnen nach und habe von der Loge aus, in der ich mich befand, keine Ihrer Bewegungen verloren. Sie waren mit Rosalie Michon zusammen und fuhren um drei Uhr Morgens in Begleitung dieser Dame nach der Maison d'Or. Ich nahm darauf den Arm eines jungen Mannes von achtundzwanzig bis dreißig Jahren und folgte Ihnen auch dorthin: „zwischen gestern und heute liegt Ihr Verrath und meine Schande, d. h. etwas Unverzeihliches für den Einen wie für den Anderen . . . Ich liebe Sie nicht mehr und verachte mich. Weder Scham kenne ich mehr, noch Verzweiflung . . .“ „Es ist gut, es ist gut!“ antwortet Lucien: Jetzt bleibt nur noch eins übrig; schwören Sie mir, daß alles das, was Sie gesagt haben, wahr ist.“ „Ich schwöre es!“ „Worauf?“ „Auf die Ehre!“ „Welche Ehre?“ „Auf die Ehre von gestern!“ Das Einzig Neue, was wir erfahren, ist, daß Beide sich scheiden lassen werden; Lucien ruft seinen Vater und bestellt zugleich den Rechtsanwalt. In den eigentlichen Charakter Francillons thun wir auch jetzt noch keinen tieferen Blick hinein, und sehen um so gespannter dem Kommenden entgegen. Freilich, eine größere Ueberraschung kann ein Dramatiker seinen Zuschauern wohl nicht bereiten, als es Dumas mit seinem dritten Akt der „Francillon“ thut.

Eine große Frage ist es, welche der Verfasser angeregt hat und die gewiß mit höchstem Ernste behandelt werden sollte, ein eigenartiger wilder Frauencharakter ist von ihm angelegt worden. Aber siehe da, wie er uns diese große Frage beantwortet, wie er den Charakter erklären und ausführen soll, da sehen wir den armen Poeten schwindlich werden; die glühende Kohle läßt er rasch auf die Erde fallen, jäh wirft er zusammen, was er eben mühsam aufgebaut hat. Nichts Kläglicheres, als wenn so ein unglücklicher Zammervogel seine Verbeugung macht und um Verzeihung anfleht: Bitte, das ist ja nur alles Späß und Unsinn gewesen, was ich Euch da erzählt habe, ich habe Euch einen Bären aufgebunden und etwas vorgelogen. Ihr seid doch nicht wirklich die Narren gewesen und habt meinen Schwindel geglaubt, habt diese Francillon, dieses Spahengehirn für ernst genommen, diese Spitzbäbin, die Euch das Blaue vom Himmel herunter lügt . . .

In der That, im dritten Akt erfahren wir, daß der Dumas'schen Francillon die falschen Schwüre leicht wie Wasser aus dem Munde gehen, daß sie ihrem Gemahl eine große Weibecomödie vorgespielt hat und daß wir, die Zuschauer, unser Mitleid hätten sparen können. Man hat in der That uns und unsere Empfindungen zum Narren gehabt. Das Thema, über welches in den beiden ersten Aufzügen bis zum Ueberdruß viel geschwätzt worden, wirft Dumas gelassen wie einen alten Handschuh bei Seite. Eine ganz neue Comödie, die auf einem einzigen witzigen Einfall beruht, hebt plötzlich an: „Ist es wirklich wahr, daß Francillon einem fremden Manne sich hingegeben und ihre Frauenehre verkauft hat?“ Und das wäre nicht eine ganz andere Frage, als die, deren Beantwortung Dumas uns in den zwei ersten Aufzügen versprochen hat? Das Charakterdrama, das Thesen- und Sittendrama läuft in eine kleine harmlose Intriguecomödie aus: Francillon wird eine Falle gestellt, damit sie bekennet, ob sie wirklich bis zum Aeußersten gegangen ist. Francillon geht in die Falle hinein und verräth sich: Sie ist noch immer eine

tugendhafte und ehrsame Frau, — — und schließlich Lucien versöhnt in ihre Arme.“ Also alles, was in den zwei ersten Aufzügen behauptet wird, wird plötzlich mit einem einzigen Worte zurückgenommen. Francillon, die sich gewaltig in die Brust wirft, Rächerin der geschändeten Frauenehre zu sein, welche mit wildem Wort verkündet, daß sie das Furchtbarste thun wird, — entpuppt sich plötzlich als eine eifersüchtige und immer komische Märrin, die ihrem Gatten auf den Ball und in die Wirthshäuser nachläuft; Francillon, die mit so rührenden und so verzweifelten Worten von ihrer verlorenen Ehre, der Ehre von gestern spricht, ist nichts als eine Komödiantin mit erlogenen Gefühlen, die ihren Gatten ein wenig ärgern will. Man kann nun sagen, daß sie in der That die Absicht hat, sich von ihrem „simple serin“ scheiden zu lassen; wenn sie weiter nichts wollte! Dazu bedurfte es doch nicht dieses ganzen Spektakels, der zwei Akte hindurch aufgeführt wird. Sie will wirklich vor der ganzen Welt als eine Verworfenne sich verachten lassen, wenn sie auch in Wahrheit keine Verworfenne ist, nur damit ihr Gatte sein ganzes Leben lang bitter den Schmach und Schmerz empfindet. Das wäre kleinlich genug! Da wäre Francillon nicht mehr die Vertreterin aller Frauen, deren Würde von den Männern mit Füßen getreten wird, sondern nur ihres vereinzelten Leides. Und ihr Kind? Spricht denn das Muttergefühl, dessen sie sich im ersten Akt so laut rühmt, gar kein Wort mehr mit? Und ihr Gatte, der uns als ein so hohles Herz und so flacher Kopf geschildert wird, sollte nicht nach einem Jahre schon fröhlich wieder mit Rosalie Richon in der „Maison d'Or“ zu Nacht speisen? Francillon muß sich doch in einem merkwürdigen Irrthum über das wahre Wesen dieses simple serin befinden.

Alle Einwände aber, die noch eben gemacht werden könnten, wirft der Schluß vollends über den Haufen. Gerade, als wäre nichts geschehen, als hätten sich die Ehegatten über eine verbrannte Suppe gezankt, reichen sie sich plötzlich versöhnt die Hand. In diesem Augenblicke wird mir Francillon völlig unverständlich. In der vierten Scene des zweiten Aufzuges wählt sie die stärksten Worte, um die That ihres Gatten zu brandmarken: „Entre hier et aujourd'hui, il y a votre trahison et mon infamie, c'est-à-dire ce qui est inoubliable pour l'un comme pour l'autre, irréparable pour vous comme moi. Dieu lui-même n'y pourrait rien..“ Alles hat also die That ihres Gatten zerstört, und in den bewegtesten Worten schildert sie den Zustand ihrer Seele: „Il me semble, que j'ai passé cette nuit sur les tables de pierre, et dans les linceuls de glace de la Morgue..“ Und dennoch reicht sie ihrem Gatten ganz plötzlich versöhnt die Hand. Was hat denn dieser gethan, um seine That zu sühnen, seine That, die gerade das Unrecht ist, gegen welches Dumas seine Stimme erheben will? Lucien tritt nach der Beichte seiner Frau durchaus als der Herr auf, er ist es, der die Scheidung beantragt, er ist es, der nicht einmal ein Wort des Mitgefühls findet, sondern kalt und frostig seine Maßregeln trifft. Die Sache wird im dritten Akt gerade in ihr Gegentheil verwandelt, Francillon ist es, die als Schuldige verklagt dasteht, die vor ihrem Gatten Verzeihung erhält, weil ihre Unschuld sich erweist. Sie hat zuletzt gründlich die Partie verloren und braucht für den Spott nicht sorgen. Ihr Gatte hat Recht behalten, wenn er im ersten Akt bei seinem Fortgange gleichgültig die Achseln zuckend bemerkt: Une honnête

femme à qui une pareille idée peut passer par la tête est une femme qui a la fièvre et qui a besoin de repos.“ Denn in Wahrheit hat Francillon bewiesen, daß ihre Drohungen kindische waren, wie jede Drohung eine kindische ist, die man nicht ausführen kann, in Wahrheit hat sie in einem Fieber, in einer jähörnigen Aufwallung gehandelt, ohne Ueberlegung dessen, was sie thut. Sie hat sich vor ihrem Gatten als Komödiantin und Lügnerin bloßgestellt und muß sich darauf gefaßt machen, daß er in Zukunft nur noch mehr über ihre Krämpfe und Leidenschaften lächelt. Weiter hat sie nichts erreicht, als daß sie ihren Gatten einige Stunden lang in eine ärgerliche und verdrießliche Stimmung hineubraute, und das sollte eine oberflächliche Natur wie diese gebessert und umgewandelt haben? Das glaube, wer kann. Die tief einschneidenden Mängel und Fehler des Dumas'schen Wertes sind aber aufs höchste charakteristisch und lassen sich in allen neueren französischen Sittendramen nachweisen. Der künstlerische Geist, der aus ihnen spricht, steht geradezu in Feindschaft zu dem Geiste, welcher unsere deutsche Poesie groß gemacht, die Meisterwerke unserer Dichtung geschaffen hat. Der Geist unserer Dichtung ist der der feinsten inneren Wahrheit und Wirklichkeit, der Geist des französischen Dramas der des äußeren Scheins und der inneren Verlogenheit. Oder ist es nicht Schein und Verlogenheit, wenn sich Dumas den Anschein giebt, als wolle er eine wichtige und ernste Frage behandeln und schleicht sich durch eine Hintertür vor der Beantwortung davon? Ist es nicht Schein und Verlogenheit, wenn er seine Heldin in Gefühlen und Empfindungen reden läßt, von denen sich nachher herausstellt, daß sie dieselben gar nicht besitzt, wenn er unsere gespannte Aufmerksamkeit für eine Tragödie wachruft, die sich nachher als eine lächerliche Komödie herausstellt, wenn er eine Zeitlang Empfindungen in uns wachruft, von denen wir uns sagen müssen, daß sie für nichts in uns geweckt sind? Ueberall ist es nur ein Spiel, das die Frauen mit ihren Zuschauern treiben. Es genügt ihnen, wenn sie uns für einen Augenblick gespannt haben, und ihr ganzes Streben geht dahin, nur äußere aber nicht innere Wirkungen zu erzielen. Um des Theatererfolges willen halten sie uns moralische Reden, ohne ein wirklich moralisches Empfinden zu besitzen, — zerstören sie die Möglichkeit und Wahrheit der Charaktere, zerreißen sie das Drama in eine Reihe von zusammenhangslosen Szenen. So dieses Dumas'sche Werk, das allem dramatischen Geiste widerspricht, da es in zwei ganz verschiedene Stücke zerfällt, in das Theatendrama des ersten und das Intriguedrama des dritten Aufzuges, welches statt der Handlung Erzählungen und Abhandlungen bringt. Und diese Technik, welche ganz allein auf dem äußeren Schein und den theatralischen Ueberraschungen aufgebaut ist, durch kleine Einzelwirkungen uns blendet, täuscht und betrügt, soll uns als Muster angepriesen werden? Und was ist dieser vielgepriesene Dialog anders als glänzende Unwahrheit. Die große Enthüllungsscene zwischen Francillon und Lucien ist ein Gewebe von Witz, — und der Zuschauer kommt aus dem Lachen nicht heraus. Doch das wäre Wahrheit, dichterische Wahrheit, die Stimmung, welche das Erste in uns wachrufen soll? Allerdings, um ihre innere Hohlheit und Leere zu verdecken, haben die Frauen den glänzenden mit Witz und Anspielungen aller Art durchflochtenen stilistisch ausgeglätteten Dialog besonders ausgebildet. Der Witz soll eine äußere Augenblickswirkung

erzielen und dem Lachenden die kritische Waffe aus der Hand winden. Aber ist denn ein wichtiger Dialog wirklich, wie uns tausend Zungen versichern, an und für sich etwas Gutes und Erstrebenswerthes? Es will in Wahrheit durchaus nicht mehr sagen, als wenn man einem Jambendichter glatte Versbehandlung nachrühmt. Nicht im Geist und Witz besteht der Werth des Dialogs, sondern darin, daß er charakteristisch ist, daß sich in seiner Färbung, seiner Bildung, seinen Worten die allgemeine ständige feste Eigenart des Sprechenden klar und natürlich ausdrückt, sein Herz und Geist, Bildung, Erziehung, Lebensstellung, daß aber auch die augenblickliche Seelenstimmung ebenso wahr zum Ausdruck kommt. Diesen Dialog finden wir bei den Meistern der Poesie, dieser entspricht gerade dem nach der Wahrheit und nach der Innerlichkeit strebenden Geiste der deutschen Dichtung, — und ihn sollen wir aufgeben um des leeren kalten Feuerwerkes willen, welches die Franzosen entzündet?

Es sind keine wirklichen Menschen, Einzelwesen, lebendige Charaktere, welche die romanischen Schriftsteller schaffen, sondern Schablonen, Schemen. Selbst Calderon und Molière kommen nicht über eine leere Allgemeinheit hinaus. Die germanische Poesie aber kommt gerade dem nahe, was man Naturalismus im besten Sinne des Wortes nennen kann, sie schafft Menschen wie die Natur. Und die gesättigte Naturwahrheit, die Frische und Ursprünglichkeit unserer Charakteristik sollen wir fortgeben gegen die dünnen konstruirten Gliederpuppen des französischen Dramas? Sehen wir doch unser einheimisches Theater an, welches sich nach dem französischen Ideal entwickelt hat. Gibt es etwas Unausgeglicheneres, als die Schablonen des Wadisches, des Kommerzianthes, des Bonvivants, der geistreichen Salon dame und des schüchternen Liebhabers?

Viel hat der Realismus in Deutschland schon gethan, wenn er gründlichen Widerspruch erhebt gegen die Bewunderung, welche das französische Drama seit laugen Jahren gefunden hat, wenn er die Unwahrheit, Unnatur und künstlerische Ohnmacht dieser Erzeugnisse in der Kritik immer wieder nachweist und vor allem die Nachahmung und Nachäffung dieser Dramatik bekämpft, die Schlagworte von den Vorzügen der französischen Technik, des Dialogs, der logisch-scharfen und geistreichen Behandlung von Zeitfragen, der feinen Beobachtung in der Schilderung der Menschen der Gegenwart. Wenn er immer wieder darlegt, daß alle diese Vorzüge nur auf äußerem Schein, auf Effekt und Unnatur aufgebaut sind, und dem gegenüber das Ideal der Einfachheit und Innerlichkeit, der Wahrheit aufstellt, das Ideal einer Kunst, welche den Stoff und Gegenstand der Dichtung im Auge behält und aus ihm heraus schafft und gestaltet, statt an die Wirkung zu denken und an den Beifall der Menge.

*

Das deutsche Theater hat sich dem französischen und norwegischen Sittendrama erschließen müssen, und es ist richtig, daß wir durch alle Kritik und trotz aller Einsicht von seinem ästhetischen Unterwerthe so leicht das erstere nicht von der Bühne verdrängen werden. Man kann nun freilich, ohne ein Prophet zu sein, leicht voraussagen, daß in absehbarer Zeit die Franzosen von selbst

aus unserem Theater verschwinden werden, da sie ein gar zu beschränktes Gesichtsfeld übersehen, und die unablässige Behandlung eines einzigen Themas, die Einförmigkeit der Handlung und die entfesselte Gleichheit der schablonenhaft behandelten Figuren Ermüdung und Abspannung hervorrufen müssen. Dies Drama wird an sich selbst sterben. Aber was dann? Soll unsere Bühne dann ganz dem Leben der Gegenwart entstremdet werden, soll von ihr herab nun gar keine Frage mehr behandelt werden, welche für die geistigen Kämpfe unserer Zeit Bedeutung hat, soll sie ganz den Schwänken und Possen überlassen werden, bei denen man nichts anderes sucht als eine Abendzerstreuung?

Im vorigen Jahrhundert ist der ausländische Geist aus unserer Literatur endgiltig auch nicht durch die Lessing'sche Kritik, sondern durch eigene dichterische Erzeugnisse des deutschen Geistes hinausgedrängt worden. Und so muß es auch heute wieder sein. Ein aus dem Blut unserer Zeit herausgewachsenes ursprüngliches deutsches Sittendrama ist es, was wir ersehnen. Gerade ein solches wird die deutsche Literatur aber nie erzeugen können, wenn sie auf die Nachahmungen der Laube, Lindau, Blumenthal, Frenzel hört und das französische Sittendrama zum Vorbild sich nimmt. Was wir am schärfsten bekämpfen müssen, ist, wie gesagt, der ungelige Rath, daß wir die Eigenthümlichkeiten der Franzosen nachahmen und einen Abklatsch ihrer Erzeugnisse geben sollen; verderblich ist die Bewunderung, welche uns in eine ganz falsche Richtung hineintreibt, daß wir die eigene Kraft geringschätzen, den Charakter der deutschen Poesie umzumodeln suchen nach dem Muster, welches die französische uns bietet. Keine Dichtung giebt es, deren Geist dem Geiste unserer Poesie mehr widerstrebt, als gerade die französische Dichtung. Sie hat immer zerfetzend und vergiftend auf unsere einheimische eingewirkt. Worin die Franzosen groß sind, darin sind wir klein und umgekehrt. Sollen wir nun das uns besonders Gegebene unausgebeutet lassen und das erstreben, was unsere Nachbarn auszeichnet, ohne daß wir es auch nur annähernd erreichen können? Und sicherlich, das was das Wesen und den Werth der deutschen Poesie ausmacht, das ist ein unendlich Besseres und Höheres, als wodurch die französische Dichtung glänzt und besticht. Das deutsche Sittendrama der Zukunft kann nicht aus der Nachahmung der Dumas-Gardou'schen Werke erwachsen, sondern wird sich gerade im schroffen Gegensatz dazu entwickeln müssen und im Charakter von ihm ebenso verschieden sein, wie sich eine Shakespeare'sche Tragödie von der Voltaire'schen, wie ein Goethe'scher „Götz“ sich unterscheidet von einer Racine'schen „Baedra“, oder greifen wir doch unsere deutschen Sittendramen selber auf, wie „Kabale und Liebe“ etwas wesentlich anders ist als „Francillon“. Gewiß wird der Weg des deutschen Sittendramas weit näher dem liegen, den das norwegische Schauspiel heute wandelt, wie wir denn bereits in Hebbel's „Maria Magdalena“ ein Werk besitzen, das in seinem künstlerischen Wesen sehr viel Gleichartiges mit einem Ibsen'schen hat, in Hebbel einen Charakter, der dem Ibsen's in vielem ähnelt. Wir können mit den nordgermanischen Dichtern eine ehrliche Waffenbrüderschaft schließen, wie im vorigen Jahrhundert unsere Poesie mit der englischen Hand in Hand ging, ohne daß sie deshalb der Nachahmung und Nachäffung verfiel. Damals hat die deutsche Literatur unendlich viel Neues, Eigenartiges und auch Tieferes gebracht, und so wollen wir denn doch getrost annehmen, daß auch Ibsen unseren Dramatikern nicht alles vortweggenommen

hat, daß eine geistige und künstlerische Kraft über ihn hinaus sich unendlich leicht vorstellen läßt.

Wir haben schon in der Einleitung bemerkt, daß das heroisch-ideelle Drama in Deutschland alle höheren künstlerischen Geister vorwiegend in seinen Dienst genommen und damit ihre Kräfte erschöpft hat, so daß das Sittendrama nur dann und wann gelegentlich eine Bearbeitung erfuh. Nicht zum Schaden der Größe unserer Literatur. Denn wenn man alles genau gegeneinander abwägt, so kann man sich der Ueberzeugung nicht verschließen, daß das ideell-heroische Schauspiel in geistiger und künstlerischer Hinsicht eine höhere Stelle einnimmt, als das Sittendrama und darum auch ein gewaltigeres dichterisches Können, ein stärkeres genialeres Geistesleben bedingt. Es ist falsch, wenn man glaubt, daß der Idealdramatiker nicht auch die Ideen seiner Zeit gestaltet; er ist ihr dichterischer Verkünder ebenso, wie der Sittenschilderer, aber in einem höheren Sinne, indem er den innersten Kern, das eigentliche Wesen, die Idee der Erscheinungen erfährt und sie in bleibenden allgemein menschlichen Gestalten verkörpert. Der Sittenschilderer hält sich hingegen an die Erscheinungen selbst, giebt die Ideen auch in den zufälligen und gewöhnlich nur theilweise bedeckten Formen, die der Tag hervorbringt, in Formen, die morgen vielleicht schon zersprungen sind, in Schlagwörtern, die nach gewissen Zeiträumen vielleicht nicht mehr verstanden werden. Während der Idealdichter mit besonderer Vorliebe die Vergangenheit aufsucht, entlegene Zeiten und Länder, um die Idee desto reiner und unbeeinträchtigt durch die Parteileidenschaften und Kämpfe des Tages fassen zu können, mit Vorliebe Menschen schafft, die das alltägliche Maß übersteigen, damit sie fähig sind, die Idee auch in ihrer ganzen Größe und Bedeutung zu verkörpern, unterwirft sich der Sittenschilderer zumeist ganz der Gegenwart, nimmt die Menschen seiner Umgebung, läßt sie sprechen und fühlen, was und wie es augenblicklich auf den Zungen und in den Herzen der Zeitgenossen liegt, sucht für die zufälligen Formen der Idee auch die zufälligen Vertreter auf und kommt zuletzt dazu, daß er statt jener großen Idealmenschen Menschen des Alltags und des Durchschnitts schafft. Es liegt in dieser Dichtung daher etwas Vertrauliches, Anheimelndes, Kleines, was im allgemeinen verständlicher ist; überall werden schon geläufige Gedanken- und Gefühlsverfettungen angeknüpft, rasch und klar springen die Tendenzen ins Auge, man tritt für und gegen den Verfasser auf, welcher die nächsten persönlichen Interessen berührt und übersieht selbst um des schneidigen Kämpfers willen die Schwäche des Künstlers. Die mehr auf das Erhabene gestimmte Idealdichtung, welche die Ideen mehr symbolisirt, von ihnen wie von einem geheim fließenden Strom sich durchfluthen läßt und daher, um erfährt zu werden, eine weit höhere Geistesbildung des Zuschauers voraussetzt, welche eine weit reinere ästhetische Genußfähigkeit verlangt, wird immer eine Kunst des Sonntags sein, während jene andere die sechs Alltage ausfüllen muß. Das Theater, wie es sich bei uns entwickelt hat, bedarf des Sittendramas als des starken Unterbaues, als des täglichen Brotes, und es ist daher eine Nothwendigkeit, daß unsere Literatur hier eine reichere Fruchtbarkeit entfaltet als bisher, um durch urprünglich deutsche Dichtungen das Widerdeutsche von unserer Bühne zu verdrängen, und in innigen geistigen Beziehungen zu dem Leben der Gegenwart zu bleiben.

Man jage nicht glänzenden Traumbildern nach, glaube nicht, das Ideal-

drama, wie es in unserer klassischen Periode sich entfaltet hat, so leicht gewinnen zu können. Nur die wahrhaft auserlesenen Geister dürfen es wagen, die Hand nach dieser goldenen Gabe auszustrecken, und die Ueberschätzung der eigenen Kraft wird sich gerade hier rasch offenbaren, da jede geringere Kraft immer nur jene verschwommenen Schemen und Schatten schaffen wird, die wir genugam aus unseren Zambendramen kennen. Jeder kann nur das als Dichter schaffen, was er als Mensch selber ist. Und wer nicht den Cäsar in sich fühlt, wird auch einen Cäsar nicht gestalten können.

Die Hoffnung auf ein von modernem Geist erfülltes deutsches Sittendrama ist eine nicht ganz unbegründete. Sie beruht auf der Erkenntniß von der Umgestaltung des neuzeitlichen Geisteslebens, von den Wandlungen, die unser Denken und Empfinden durchmacht; unsere religiösen und sittlichen Anschauungen ändern sich, die Naturwissenschaft läßt uns die Welt in einem neuen Lichte erscheinen, wir haben große politische Ereignisse hinter uns, die unsere nationalen Gefühle gewaltig gesteigert haben, mit dem Sozialismus ringen sich neue Ideale empor, welche an Stelle des Jhs die Allgemeinheit stellen, . . . überall ein Gähren und Wallen, aus dem eine neue Weltanschauung emporsteigen muß. Deutlich genug tritt schon jetzt hervor, wie die Dichtkunst davon beeinflusst wird, wie sie neue Stoffgebiete sich aufschließt, wie sie andere geistige Mächte einführt, so bei Zola und Ibsen das Fatum der Vererbung, welches die Motive, Handlungen und Charaktere naturgemäß ganz umgestalten muß.

Der überwältigende Eindruck des Neuen ist aber so groß, daß wir immer, die Geister selber das Neue noch nicht völlig verarbeitet haben; sie können die reine Idee von den Erscheinungen und Formen des Tages noch nicht löstrennen und müssen daher die Idee in diesen Erscheinungen des Tages gestalten. Es kommt dazu, daß der großen Menge das Neue noch nicht geläufig ist, daß sie es noch nicht als etwas Selbstverständliches und Natürliches hinnimmt, wie etwa der Zeitgenosse Calderon's das Wunder, das direkte Eingreifen des christlichen Gottes in die Geschichte der Menschen als etwas Natürliches hinnahm und so auch durch Motivirungen und Schlüsse befriedigt wurde, die nicht mehr für den modern gebildeten Menschen als Motivirungen und Schlüsse gelten können. Die Dramatiker sehen sich gezwungen, nicht nur das Neue zu beweisen, kämpfend dafür einzutreten, sondern auch so deutlich wie möglich dem Zuschauer ihre Anschauungen zu entwickeln, ja zuletzt, wie es selbst Ibsen thut, in ganz un-künstlerischer Weise nüchtern und klar reden zu lassen über die Ideen, statt daß sie dieselben mit der Unmittelbarkeit der Natur gestalten. Diese nothwendigen Uebel einer Durchgangszeit, eines Werdeprozesses hindern die Dichter an jener vollen freien Entfaltung der rein künstlerischen Kraft, welche die große ideale Poesie verlangt. Auch die Literatur der klassischen Periode hebt mit dem Sittendrama an, immer wieder eine neue künstlerische Bewegung mit jenem Realismus, der die nächste Umgebung, die Wirklichkeit des Alltages aufsucht, um zunächst im Kleinen wieder den Blick und den Sinn für Natur und Wahrheit zu gewinnen, nachdem dieser Blick und Sinn in der Zeit des Epigonenthums und der Nachahmung verloren gegangen sind. Erst wenn in diesen sicheren Boden der Wirklichkeit und Objektivität unter den Füßen wieder gewonnen, die Fülle des Neuen verarbeitet und als festen Besitz in sich aufgenommen hat, gewinnt sie die Freiheit und geistige Ueberlegenheit, um auch das Große überwältigen

zu können. Darum wird auch unser Drama, nachdem es in der Nachahmung der klassischen und romantischen Dichtung in die Willkür und Zerfloßenheit hineingerathen ist, die Fähigkeit verloren hat, lebendige Menschen zu schaffen, überhaupt die ganze große künstlerische Gestaltungskraft, zuerst in Anlehnungen an die nächste Wirklichkeit die Wahrheit und Natur suchen wieder zu gewinnen, indem sie die Unmittelbarkeit des Empfindens und des Denkens erstrebt, das Vermögen nach dem lebenden Modell zu arbeiten und nicht nach den Mustern und Vorbildern die schon in der Kunst vorhanden sind. Und diese Bewegung des Realismus hat bereits unsere Gemüther ergriffen, und um dieser Bewegung willen glaube ich, daß unser Drama in der nächsten Zeit auf dem Boden des Sittendramas seine Kraft erweisen wird, um späterhin wieder neue und eigenartige Idealwerke zu schaffen.

Julius Hart.

Phantastie und Wirklichkeit.

Eine Betrachtung auf Grund des Voss'schen Romans
„Dahiel, der Konvertit“.

Von Richard Voss ist in der „Deutschen Verlags-Anstalt“ zu Stuttgart ein neuer Roman „Dahiel, der Konvertit“ erschienen, welcher von dem Verfasser als das Beste seiner Werke angesehen wird. So verkünden wenigstens verschiedene geschäftliche Anzeigen, denen wir in den Zeitungen begegnet sind. Unter den Hunderten von Romanen, die alljährlich bei uns erscheinen, trifft man nur eine ganz geringe Anzahl solcher, in denen eine wirklich dichterische Kraft, ein künstlerisches Anschauungsvermögen sich offenbart. Das jüngste Werk, das Voss geschaffen, gehört ohne Zweifel zu diesen wenigen, und das allein legt schon die Pflicht einer Besprechung auf, einer ausführlicheren, als sie die besondere Einrichtung unserer Tages- und Wochenblätter ermöglicht. Aber auch ein weiterer Ausblick auf das, was der deutschen Literatur der Gegenwart besonders eigen ist und was ihr Noth thut, damit sie nicht noch mehr erstarrt und in Herkömmlichem zu Grunde geht, läßt sich von diesem Werke aus gewinnen.

Die Dichtung eines Volkes sinkt beständig gleich der Welle auf und nieder. Wenn sich die Seele der Menschheit mit neuem Gedanken- und Empfindungsinhalt erfüllt und nach einer neuen Seite hin plötzlich ein großes und weites Gesichtsfeld aufgethan sieht, das sie bisher nur gleichsam durch einen Nebel hindurch erblickte, wenn Altes und Bekanntes auf einmal ganz ungewohnte und eigenartige Färbung annimmt, dann wird wie alles geistige Schaffen, auch das des Künstlers in einen trunkenen Frühlingsrausch hineingerissen, und er sieht die Welt verwandelt und mit anderen Augen an. Die

Kunst wird von dem Geist einer neuen Religion, Philosophie, Wissenschaft, eines neuen Volkslebens durchdrungen, und die neue Kunst durchdringt das Volksleben, Wissenschaft Philosophie und Religion. Nach Stoff, Form, Gefühl und Gedanken hin erweitert und verändert sich die Dichtung. Es treten alsbald Dichter auf, welche den Stoffen, Gefühlen und Gedanken, die gerade ihre Zeit in den Vordergrund gedrängt hat und in denen der Charakter dieser Zeit sich ausprägt, die höchste und vollendetste Gestaltung verleihen. Aber die Welle sinkt wiederum nieder. Die nachfolgenden Poeten finden das Bedeutendste bereits am bedeutendsten ausgedrückt; die vor einigen Jahrzehnten so neuen Empfindungen sind alt und gewohnt worden, in die Menge eingebrungen und haben fast den Reizgeschmack des Alltäglichen erhalten.

An die Behandlung der alten Stoffe gehen die Nachfolger nicht mehr mit der ersten Frische, der Wärme und Ursprünglichkeit des Gefühls heran, wie es ihre Vorgänger besaßen, und die Flamme der Begeisterung schwelt niedrig am Boden hin. Die Entdeckung Americas macht uns nicht mehr von hoher Freude trunken. Und mehr und mehr erstarbt das Epigouenthum in sich selbst. Die alten Stoffe und Gestalten stellt es in immer blässeren Bildern vor uns hin, der lebendige Geist entweicht aus seinen poetischen Formen und ein leeres Rhythmengesippe bleibt zurück; die von den großen Genien aufgestellten Muster bestimmen das Schaffen und lassen die bloße Nachahmung heranwachen, welche nicht mehr aus sich und der Natur heraus schöpft, sondern aus den Büchern, Tiute für Blut uns bescheert. Dunkel empfindet das Volk die Leere und Schattenhaftigkeit einer solchen Dichtung, von der es nicht mehr begeistert, hingerissen und erhoben wird, und verfällt ihr gegenüber in Gleichgültigkeit, wendet sich, wie heute, anderen Interessen zu.

Und so lange dauert diese Zeit der Unfruchtbarkeit, bis ein neuer mächtiger Anstoß kommt, neue Gedanken, Gefühle und Stoffe sich wieder in den Vordergrund drängen und dieses Neue seine charakteristische dichterische Gestaltung empfängt. Aber nur langsam gelangt alles Eigenartige zum Siege. Ein echter und tüchtiger Poet ist immer mindestens um ein Jahrzehnt seinen Zeit- und Volksgenossen geistig voraus. Das Gehirn der Menschheit ist mit Urväter-Hausrath vollgestopft und die angeborene Trägheit liebt es nicht auszuräumen. Empfindet man, daß das Alte langweilig ist, so geräth man durch das Neue in eine peinliche Erregung, nur weil es neu ist, weil es dem Hergebrachten vielfach widerspricht, weil es in die alten Schläuche sich nicht bequem einfüllen läßt. Es kommt zu erbitterten literarischen Kämpfen, und die Fahne, gegen und für die man dort und hier kämpft, ist immer ein kurzes und knappes Schlagwort, ein Schlagwort, das vielfach die mangelnden Begriffe ersetzt, unter dem sich Jeder etwas anderes denkt, so daß man blind aufeinander losschlägt und nicht weiß, auf wen und wohin. Die tiefsten und eindringendsten theoretischen Erörterungen bringen keine Klärung und sind ohne Werth gegenüber der Thatsache, daß Empfindung mit Empfindung im Streit liegt und ein Gefühl durch keine Vernunft sich bestimmen und weisen läßt.

Das Schlagwort, mit dem unsere klassische Dichtung sich einleitete, war das Wort vom Geniethum, von Natur und Wahrheit, wenige Jahrzehnte später er fand man den Parcirus Romantik, und heute lautet das Feldgeschrei: Realismus — Naturalismus. Ganz verschiedene und zum Theil

entgegengesetzte Bestrebungen drücken ihre Wünsche und Anschauungen mit demselben Namen aus, und ebenso werfen auch die Gegner bei ihren Angriffen alles bunt durcheinander. Geniehum — Romantik — Realismus! Wie verschiedenes scheinen diese Worte zu besagen und besagen doch zum Theile wenigstens ganz dasselbe. Denn immer wieder setzt eine neue Literaturbewegung mit gleichen Forderungen ein. Und genau wie wir hat auch die Romantik den Ruf nach Natur und Wahrheit erschallen lassen. Dennoch bekämpfen wir heute ihren Geist und wenden uns gegen die Schatten, die von ihr heraufbeschworen wurden.

Unter dem Vielen, das bei einer früheren Zeit unter dem Namen Geniehum zusammengefaßt wurde, später die Gesamtbezeichnung Romantik annahm und heute Realismus sich nennt, bildet ein Element den eigentlichen Kern, um den sich alles andere wirt und ungeordnet herumlegt. Ästhetische Theorien sprechen da gar kein Wort mit, mit Formeln und Begriffsbestimmungen hat's nichts zu thun: das eigentliche Wesen vielmehr ist nur die Neuerung und Erneuerung, die Bekämpfung des Alten, die Feindschaft gegen das Herkömmliche. Was einst jung und lebendig war, ist greis und hinfällig geworden, Kraft hat sich in Schwäche verwanandelt. Die Jüngeren wenden sich gegen das Einseitige, das in der Literatur der Älteren zum Ausdruck gekommen ist und erst allmählich in seiner zerstörenden und zerstörenden Eigenschaft erkannt wird. Das gerade Entgegengesetzte wird als Allheilmittel angepriesen.

So ist denn der große Kampf, der im letzten Viertel des vorigen und im ersten Viertel unseres Jahrhunderts die europäische Literatur erregte, in seinem Wesen rasch und kurz zu kennzeichnen: die Phantasie wird wiederum als Urmutter der Poesie erkannt und in ihre Rechte eingesetzt. Der im nüchternen Verstandesleben verknöcherten Dichtung flößt sie neues Blut und Leben ein.

Aber die reine Phantasiekunst der Romantik artete im Laufe der Zeit in Phantasterei aus. Sie verlor die Beziehungen zum Leben und zur Wirklichkeit und gerieth in die Verschwommenheit hinein. Der blaue süßliche Dunst, welcher über unserer Literatur liegt, die nebelhaften Gestalten, die in unserer Dichtung ihr Wesen treiben, ihre Gefühlsüberschwänglichkeit, Verlogenheit und innere Unwahrheit: alles das ist Romantik, welche Seele und Kraft verloren hat.

Die neue Literaturbewegung des Realismus setzt deshalb wieder am entgegengesetzten Ende an. Es kommt heute darauf an, auch den Verstand wieder in die Kunst einzulassen und die ausschweifende Phantasie einzuschränken. Eine ganze Reihe der realistischen Forderungen muß in diesem Sinne gedeutet werden: so wenn man ihr die Wirklichkeit als Aufsichtsräthin zur Seite giebt, wenn man vom Dichter die Beobachtung des Lebens verlangt, Klarheit und Schärfe der Bilder, Eindringlichkeit und Genauigkeit der Charakteristik. Es ist nur natürlich, daß diese gesunden und richtigen Forderungen auch bei den Jüngeren wieder in's Einseitige ausarten. Theilweise sind es die kleinen und schwachen Poeten, welche über die Neuzerlichkeiten nicht hinauskönnen, theilweise starre Individualitäten, wie Zola und Ibsen, welche das Alte mit der Wurzel ausreißen möchten, auch das Gute und Richtige nicht anerkennen und

so selber in nichts als Irthümer gerathen. Bei dem Bestreben, dem Phantastischen aus dem Wege zu gehen, geräth man ins satzlose Nüchternere, das von der wahren großen Kunst vielleicht noch weiter entfernt ist, als jenes. Man meint fälschlich, es könne die Beobachtung die Phantasie ersetzen, verwechselt Wissenschaft mit Dichtung, und so ruft man denn feierlich aus: Wenn ich mich zum Dichten hinsetzen will, jage ich zunächst die Phantasie aus dem Hause hinaus. Wahrscheinlich ist es aber nicht viel, was diese Leute aus dem Hause überhaupt jagen können. Groß und Kühn muß die Phantasie eines jeden echten Dichters sein, aber Klarheit und Schärfe fehle ihr nicht und sie befruchte sich, lasse sich durchdringen von der Beobachtung der Wirklichkeit: das ist die Forderung dieses vernünftigen Realismus, der ebensowenig von verschwommener Phantasterei wie von Nicolaitisch-Gottschedischer Trockenheit etwas wissen will.

Daß dieser Realismus heute noch so viele Gegner zählt, darf uns nicht kümmern, daß man immer wieder über die Häßlichkeit und Feinlichkeit des Neuen schreit, bedeutet sehr wenig. Jenes frühere an die dürre nüchterne und geregelte Pseudoklassik gewöhnte Geschlecht litt Fein von der Regellosigkeit, der phantastischen Gluth der Romantiker, unsere Alten, besangen in den verschwommenen und süßlichen Phantastereien, den Märchengebilden des Romanticismus, fühlen sich durch die Herbheit und den Wirklichkeitsfinn der realistischen Dichtung beunruhigt und gequält. Immer ist es nur geistige Unbeweglichkeit und Erstarrtheit, die nicht zu verstehen mag, daß in gewissen Zeiträumen eine Kunst sich immer wieder umgestalten und erneuern, andere Ideale erstreben muß, soll sie nicht verkümmern und absterben, wie heute die Dichtung orientalischer Völker erstarrt ist.

•

Ich habe gesagt, daß unter den verschiedenfachen Bestrebungen, die unter dem Namen Realismus sich zusammenfassen, eine einzelne darauf hinausgeht, das überschwängliche und überschwellige Phantasielieben durch die verstandesmäßige Beobachtung der Wirklichkeit zu überwachen, zu klären und einzuschränken. Eine nähere Erörterung des Voss'schen Romanes „Dahiel, der Konvertit“ wird uns die Wichtigkeit und Nothwendigkeit dieser realistischen Forderung klar machen.

Die Dichtung hat zum Schauplatz das Rom des achtzehnten Jahrhunderts. Im Ghetto wird der Held als Sohn des jüdischen Rabbiners, eines ausgezeichneten vortrefflichen Mannes, eines in jeder Hinsicht außerlesenen Idealmenschen, geboren, und auch die Mutter zeichnet sich durch außerordentliche Vollkommenheit aus; es darf daher nicht Wunder nehmen, daß man ein Gleiches von Beider Sohne Dahiel vernimmt. Durch ungewöhnliche körperliche Schönheit ausgezeichnet, von tiefem und edlem Gemüth, eine milde verständliche Natur, ein etwas passiver Charakter, vermag er selbst gegen die Christen weder Zorn noch Haß zu empfinden, trotzdem er sieht, wie seine Glaubensgenossen von ihnen auf die brutalste, ganz unmenschliche Weise behandelt werden, trotzdem sein jugendlicher schwärmerisch von ihm verehrte Freund Moses fanatischen Haß gegen die Christenheute in ihm anzuschüren sucht. Zum Jüngling herangewachsen, verliebt sich Dahiel in ein Mädchen von beräckernder Schönheit, Myrrha, die mit ihrer Mutter Judäa — auch diese ist von einer „satanischen“ Wohlgestalt des Leibes! — zu einer besonderen jüdischen Sippe gehört, welche von den

Juden des Ghetto tief verachtet und als verworfen angesehen wird und vor dem appischen Thore in dem Hain und der Grotte der Egeria ein überaus jämmerliches Dasein fristet. Vergebens bittet darum Dahiel seine Eltern, daß sie ihn Myrrha zum Weibe nehmen lassen. Enttäuscht in seinen Hoffnungen, schweift er einsam mit seinem Liebeskummer umher und schließt sich enger einem Franziskanermönch an, der ihm, weil er rebliche Theilnahme für seinen Schmerz an den Tag legt, lieb und theuer wird. „Alle Juden sind in alle Ewigkeit hinein verdammt ob der That, die sie an Christus verübt haben,“ lehrt ihn der Priester; „das Leid, welches Ihr hier auf Erden erduldet, ist nur ein geringer Vorgesmack von den Qualen des Jenseits. Auch Deine Eltern, Myrrha, Dein Freund Mose sind verdammt auf immer, nur weil sie Juden sind.“ „Und nichts kann sie retten?“ fragt der geängstigte Dahiel. „Doch,“ lautet die Antwort, „Du kannst sie retten, wenn Du Priester der alleinseignuachenden römisch-katholischen Kirche wirst, und bei Gott Deine priesterliche Fürbitte für sie einlegst.“ Und Dahiel, der Schwärmer, will sich für das Heil seiner Glaubensgenossen wie Christus aufopfern, das Schwerste thun, alles verlassen, was ihm bisher theuer war, und den Fluch seiner Eltern, den Haß seines Freundes, auf sich nehmen: er tritt zum Christenthum über und in den Franziskanerorden ein. Zu spät erkennt er, daß ihn jener Mönch belogen, absichtlich belogen hat, daß er nur für sich der christlichen Seligkeit theilhaftig werden kann, daß aber sein Uebertritt den anderen Juden in nichts zu Gute kommt, oder sie müßten sich gleich ihm zum Christenthum bekehren. Zu gleicher Zeit lernt er die christlichen Priester in den unwürdigsten Gestalten kennen, sieht unter ihnen nur Heuchler, Hurer, Dummköpfe und Zeloten, während bei den Juden nichts als eitel Licht und Vollkommenheit ist. Dennoch unterzieht er sich mit allem Eifer den Geboten der Kirche, fastet und kasteit sich, und ist unter all den Klosterbrüdern der einzig Gerechte, der wahre tugendhafte Christ. Sieghaft besteht er die Versuchung, da er auf einem seiner Bettelgänge in das Haus der Clelia, der gefeiertsten Schönheit Roms und einer großen Sünderin, gelangt. Der Koran und die orientalische Dichtung haben die biblische Erzählung vom keuschen Josef und der Frau Potiphars in großem Sinn fortgeführt und eigenartig vertieft. Zuleicha, von der sittlichen Hoheit des Jünglings erschüttert und zur Bewunderung hingerissen, geht in sich und wendet sich ab von dem Wege des Lasters. So führt Dahiel auch Clelia wieder auf den Pfad der Tugend zurück und giebt dem Mädchen, welches ihm willenlos ergeben und in jener Liebe zugethan ist, die wir beim Rätchen von Heilbronn gefunden haben, einen tüchtigen und braven Mann zum Gatten; und sie nimmt diesen, weil Dahiel es so will und für in der Ordnung befindet. Nach dieser guten That kehrt unser Held in sein Kloster fromm zurück. Aber seine Gedanken weilen stets bei seinen ehemaligen Glaubensgenossen; die Stätten seiner Kindheit kann er nicht vergessen, und gewaltig zieht es ihn zu den schmutzigen und elenden Gäßchen des Ghetto hin. Je tiefer er die Christen verachten lernt, je mehr steigert sich seine Liebe für die Juden, sein Mitleid mit dem armen und unterdrückten Volke. Zuletzt kommen denn alle lang verhaltenen Gefühle zum Ausbruch. Von seinen Oberen erhält er den Auftrag, den Juden zu predigen, d. h. in einer Predigt, welche anzuhören die armen Ebräer gewaltig gezwungen werden, das Judenthum zu lästern, die Seligkeit des Christenthums zu preisen

und die ehemaligen Glaubensgenossen zur Bekehrung aufzufordern. Dahiel aber redet in ganz anderm Sinn von der Kanzel der christlichen Kirche herab: Wie, ihr wollt euch nicht bekehren, nicht eurem falschen Gott abschwören? Wohl, ich preise euch selig darum! Ihr thut gut daran! Den verdamme ich, der meinem Beispiel nachfolgt.

Zur Strafe wird er dafür in ein abgelegenes Felsenkloster verlegt, und da auch das nicht seinen Trost beugen kann, in einsame Wildniß zur Sühne seiner verbrecherischen That verbannt. Hier in der Einsamkeit vollzieht sich nun eine neue Wandlung im Charakter des Helden. Dahiel lebt ganz nach dem schrecklichen Vorbilde der Mönche von Theben, hungert, dürstet und geißelt sich bis aufs Blut, erfundet die sinnreichsten Dinge, um sich selber zu quälen. Beim Volk geräth er in den Ruf der Heiligkeit und da er öffentliche Buße verspricht und widerrufen will, was er in jener Judenpredigt ausgesprochen, so führen ihn seine Klosterbrüder im Triumph zurück. Dahiel kennt jetzt nur noch ein Ziel: höher und höher zu steigen und vielleicht sogar die höchste Ehrenstelle der römischen Kirche zu erreichen. Er ist ein harter gefühlloser Fanatiker geworden, der von Mitleid und Erbarmen nichts mehr verspürt. Den Abt seines Klosters ermordet er, damit dessen Würde ihm zufallen kann, durch seine Schuld wird jene Clelia, die er einstmal aus dem Sündenpfehl gerettet, zur Kindesmörderin, und zuletzt mehlet er an der Spitze seiner Mönche einen Haufen wehrloser Juden nieder, da sie die Annahme des Christenthums verweigern.

Damit schließt der Roman. In einer kurzen „Relation“ erfahren wir nur noch, daß Dahiel bald nach dieser That Kloster und Abtwürde im Stich läßt, einer Räuberbande sich anschließt, viel Unthaten noch anrichtet und zuletzt, von päpstlichen Soldaten umzingelt, mit einer Haarflechte vom Haupte jener Clelia sich erwürgt. „So mußte es kommen,“ endet Richard Voß seine Dichtung: „zuerst ein Gläubiger und Idealist; Schwärmer und Konvertit; — dann Zweifler und Fanatiker; zuletzt Atheist, Mörder und Selbstmörder. Das war das Ende eines Lebeus, welches schön und gut begonnen hatte.“

*

Ich habe in kurzen Umrissen den Gang der Handlung gezeichnet. Aber selbst diese dürftigen Umrisse lassen wohl erkennen, wie viel Außerordentliches, Nicht-Alltägliches in diesem Buche vorgeht. Denn unter all den Charakteren ist kaum einer, der nicht in einem Zuge über das gewöhnliche Maß der Menschenkinder hinauswüchse. Vor allem trägt der Held ein durchaus dämonisches Wesen zur Schau. Eine Art Zauber übt er auf das weibliche Herz aus, und der erste Kublick schon macht alle Frauen in ihn verliebt, daß sie willenlos seiner Gewalt ergeben sind. Clelia läßt, kaum daß sie ihn gesehen und wenige Worte mit ihm gewechselt hat, allen Reichtum und Glanz, an dem sie sich bis dahin berauschte, im Stiche, empfindet Ekel vor ihrem sündigen Treiben und reicht sogar einem ihr sonst gleichgültigen Jüngling die Hand, nur weil sein Wunsch sich dahin ausspricht. Sie wird eine glückliche Mutter, die ganz in Liebe zu ihrem Kinde aufgeht und aller Lust des Erdendaseins sich erfreut, bis von neuem Dahiel in ihr Leben eingreift und ihr in seinem

Fanatismus das düstere Wort der Bibel predigt. Die Sünden der Väter werden heimgesucht an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied. Und da Clelia früher eine Duhlerin gewesen, so fürchtet sie, ihr Kind möge dereinst denselben Pfad betreten, und um es davor zu bewahren, wählt sie, durch den Umgang mit Dahiel in dumpfe Bigotterie hineingetrieben, das kürzeste und sicherste aller Mittel: sie ermordet ihr Kind und verfällt dann selber dem Wahnsinn. In ebenso leidenschaftlich-schwärmerischer Glut hängt Myrrha dem Helden an und schent nichts, um sich mit ihm zu vereinigen. Einen Stich ins Ueberspannte hat alles Thun und Treiben dieses Dahiels. So, wenn er, um für sein Volk die ewige Seligkeit zu erringen, seinen Glauben abschwört, und alles verläßt, was ihm das Liebste und Theuerste auf Erden war, wenn er trotz des bösen Beispiels, das ihm seine Klosterbrüder geben, gleich einem Schwärmer rein und tugendhaft durchs Leben geht, — und zuletzt sein Büßertum, seine Energie im Erdulden aller Leiden, seine Energie im Ringen nach den höchsten Zielen, seine Mordgier und Blutlust! In gleich einseitigem Fanatismus, in gleich heftiger Leidenschaftlichkeit bewegt sich sein Jugendfreund Mose. Gerade eine einzige Empfindung erfüllt dessen ganzes Dichten und Trachten, eine aufs höchste angespannte Empfindung, die kein Wenn und Aber kennt, und das ist sein Haß gegen das Christenthum. Von nichts träumt er schon als Knabe, als wie er sein Volk an den Glaubensfeinden rächen kann, und vollkühlig begehrt er nichts so sehr, als von ihnen gepeinigt zu werden; die Mißhandlungen, die er erleidet, sind seine höchste Freude, und mit Lust erfüllt es ihn, daß er durch diese Mißhandlungen zu einem Krüppel auf immer gemacht wird. Seine heiße Jugendliebe für Dahiel schlägt denn auch, sobald dieser von seinem Glauben abgefallen, in den wildesten Haß um. Er speit ihm ins Gesicht, versucht ihn zu ermorden, ja er will sogar sein Weib Myrrha, das ihm lieber ist als sein Leben, an Dahiel abtreten, wenn dieser nur in den Schoß des Judenthums zurückkehrt. Und später, da er wohl empfindet, daß der Konvertit im Herzen aufs gewaltigste erregt wird durch den Anblick der Leiden der Ebräer, läßt er sich mit einem Haufen derselben ganz in der Nähe des Klosters nieder, damit Dahiel stündlich den Jammer vor Augen sieht, dem Israel hier auf Erden anheimgegeben ist. Sobald er wahrnimmt, daß Myrrha den Abtrünnigen liebt, reißt er auch all die heiße Leidenschaft für sein Weib aus dem Herzen und stürzt sich zuletzt, von Dahiel bedrängt und bedroht, das Christenthum anzunehmen, lähn und unbeugsam, wie er gelebt, in den Abgrund. Dieselbe Hasserin ist Judäa, die Mutter der Myrrha, deren unheimlich wildes Rachegefühl gegen Dahiel und seine Eltern durch nichts befänstigt werden kann. Einseitigkeit der Auffassung tritt in der Darstellung des Christenthums hervor, das ganz vom Laster durchseucht erscheint, Einseitigkeit in der Darstellung des Judenthums, das im Gegensatz dazu fast in idealer Vollkommenheit leuchtend vor uns hintritt. So entwickelt sich die Dichtung aus lauter scharfen Kontrasten, wechselt beständig in grellen Lichtern, setzt scharf ein Weiß neben ein Schwarz und rollt eine Reihe effektvoller Bilder auf, stürmisch erregter Szenen, welche die trunkenen Sinne wirblich machen.

Der Boß'sche Roman ist ein Stück romantischer Poesie und durchgluthet von dem, was dieser Poesie einen eigenartigen blendenden Zauber verleiht, von dem Feuer einer mächtigen Phantasie. Eine Phantasie ist es, die einen

starken subjektiven Charakter trägt, und deshalb hat auch die Vorliebe der Romantiker für alles Märchenhafte eine tiefere Bedeutung. Die Phantasie, die in beiden zum Ausdruck kommt, nenne ich deshalb eine subjektive, weil sie das Ich des Dichters der Welt entgegen und über dieselbe setzt. Der Poet fragt gar nicht darnach, ob die Gestalten, die er schafft, und die Bilder, welche er malt, der Wirklichkeit entsprechen; mehr oder weniger weicht er vielmehr bewußt von derselben ab und darf vielleicht auch ruhig eine Kritik ablehnen und verspotten, welche an seine Schöpfung den Maßstab eben dieser Wirklichkeit anlegt. Es kommt ihm nicht darauf an, die Welt im Spiegel der Dichtung aufzufangen, sondern sein eigenes Ich, den Stimmungen und Gefühlen, den Bildern und Gedanken, die sein Inneres glänzend erfüllen, Gestalt zu verleihen. So malt Voedlin eine Natur, Gräser, Bäume, Sträucher, Felsen, Wasser und Menschen, die nur subjektiv, aber nicht objektiv wirklich ist, und es würde dem Künstler auch nicht darauf ankommen, einen rothen oder blauen Baum zu malen, wenn er will, wenn er an solchem Farbenpiel Freude findet, wenn er mit ihm eine Stimmung aufs tiefste und bedeutendste ausdrücken kann. Der wirklichen Welt setzt diese Kunst eine andere innere Welt entgegen, in welcher der Künstler ganz als absoletter Gott regiert, die nur seine Schöpfung ist und die er durchaus nach seinen Wünschen und Begierden einrichtet. In dieser Welt geht es daher meistens auch außerordentlich prächtig zu; das Gute siegt, das Böse unterliegt, entsprechend unseren allgemein menschlichen Wünschen und Idealen. Wenn es dem Poeten jedoch Vergnügen macht, und wenn seine Phantasie gern im Grausigen und Spulhaften sich ergeht, dann führt er uns auch, wie es Hoffmann, Poe und andere machten, in eine höllische Welt ein, durch welche wir hingejagt werden, wie von schrecklichen Träumen geplagt, die Brust von einem Alp belastet. Lieber ergeht sich jedoch die menschliche Seele in heiteren und fröhlichen Vorstellungen, und der Geist dieser romantischen Kunst, die für die wirkliche Welt eine schönere erbaut, beherrscht auch heute fast ganz die ästhetischen Anschauungen der Durchschnittskenner: auf ihn ist es zurückzuführen, wenn man von der Poesie verlangt, daß sie uns den Jammer des Alltags vergessen machen, eine moralische Weltordnung erfinden, heiter sein soll im Gegensatz zum ernststen Leben.

Das Goethe'sche Wort, daß die Kunst aus Subjekt und Objekt besteht, findet auch auf diesem engeren Gebiete seine Anwendung. Aus einer ähnlichen Anschauung heraus bezeichnet Zola die Kunst als einen Ausschnitt aus der Natur, unter dem Gesichtswinkel eines Temperamentes angesehen. Goethe nennt ferner nur den einen tüchtigen Künstler, der aus dem Subjektiven zu dem Objektiven sich zu erheben vermag. Es ist das ein Wort, welches der romantischen Poesie wie ein Pfeil ins Herz fährt. Alles einseitig Uebertriebene drängt die Kunst zuletzt in die Wüste hinein und läßt sie dort verschmachten. So wird die überschwänglich subjektive Phantasie in demselben Augenblick zur Verbrecherin, tödtet die Dichtung, wenn sie sich ganz von der Vernunft löst, ins Unlogische und Willkürliche sich verstrickt und die Möglichkeit der Vorgänge nicht mehr begreifen läßt. Das Märchen ist im höheren Sinn nicht unwirksam, weil es nichts bietet, was unserer Logik widerspricht, sondern nur etwas, daß sich mit unseren Kenntnissen und Erfahrungen nicht verträgt. Feen und Zauberer sind in Wahrheit Menschen wie wir, nur mit einer besonderen Kraft

ausgerüthet, aus der sich alle Begebenheiten, die wir von unserem Erfahrungspuncte als Wunder ansehen, doch natürlich, selbstverständlich und logisch-nothwendig ergeben. Eine absolute, aus irgend einer mythischen Urquelle schöpfende Phantasie giebt es nicht. Thatsächlich wurzelt sie im Boden der Wirklichkeit und kann etwas im Wesen Neues nicht hervorbringen, vorhandene Formen verändern, aber nicht neue schaffen, Erinnerungen und Bilder in überraschender Weise verknüpfen, doch nicht aus dem Nichts hervor solche gebären. Ein vierdimensionales Wesen vernag Niemand sinnlich sich vorzustellen und jene Phantasiegebilde, Löwen mit Adlerflügeln, Adler mit Löwenhäuptern und ähnliche Ungeheuer bringen jenes wesentlich Neue nicht, zeigen auffällig, daß die Phantasie immer nur das Wirkliche erweitern, aber es nicht zerstören, an seine Stelle nichts absolut Eigenes setzen kann.

Ueberall geht alle Kunst auf die Wirklichkeit zurück. Der Künstler schafft und gestaltet wie die Natur, aber er ist darin ihr Sklave, daß er, selbst Geschöpf der Natur, im Banne ihrer Anschauungen, Formen und Gesetze verharret, über sie sich nicht hinaus schwingen kann. Der Künstler als Mensch kann die Logik ebensowenig ausheben, wie man sagt, daß ein Gott aus zweimal zwei fünf machen kann. Eine absolut subjektive Dichtung, die in sich und nicht in der Wirklichkeit beruht, kann es nach allem menschlichen Ermessen überhaupt nicht geben, und so kommt denn auch die romantische Poesie auf das Objektive zurück. Und die realistische Kunst kann deshalb auch nichts von ihr wesentlich Unterschiedenes sein, der Realismus der Gegenwart keine im eigenen Sinne neue Poesie hervorbringen, sondern nur eine Veränderung, Erweiterung und Vertiefung der alten und ewigen Kunst, die von den ersten Urfanfängen bei den Naturvölkern an bis heute ein Einziges und Untheilbares ist und so lange wir Menschen Menschen bleiben, sein wird, was sie bisher immer war. Wir müssen nur das Mehr oder Weniger betonen, das Einseitige zurückweisen und zeigen, daß die größte Kunst aus der größten Harmonie der Geisteskräfte erwächst. Dem subjektiven Phantasieleben stellt der Realismus das objektive Phantasieleben entgegen. Der Künstler empfindet nicht mehr jene brennende Vorliebe für die Gestalten des Ichs, sondern wendet sich der Außenwelt zu, erfreut sich an allem, was ihn umgiebt, nur weil es lebt und da ist. Auch das Kleinste und Unbedeutendste, das Fernste und Beziehungsloseste gewinnt auf einmal einen ungeheuren Werth; nach Goethe'scher Weisung nimmt der Dichter jeden realen Gegenstand auf und erhebt sich über seine Subjektivität. Wendet man die Jola'sche Begriffserläuterung an, so wird in der romantischen Poesie vor allem Gewicht auf das Temperament gelegt, durch welches das Stückerhen Natur angeschaut wird, in der realistischen dagegen muß das Temperament vor der Natur zurücktreten. Der reine Realismus sucht nun die Natur, möglichst ungefärbt durch alle Subjektivität, darzustellen, die reine Natur möchte man sagen, wenn es diese gäbe. Die romantische Phantasie nimmt die Blume der Wirklichkeit, setzt sie in fremde Erde und sucht künstlich eine bunte Spielart zu erzielen, die realistische erfreut sich gerade am frischen herben Erd- und Waldgeruch, sucht das Ursprüngliche zu erhalten und zu bewahren. Der Romantiker nimmt nur einen blassen Schein der Wirklichkeit in sich auf, nebelhafte Gebilde, die in seinem Innern Farbe und schärfere Form gewinnen; im Ich geht daher der bedeutendste Proceß vor sich. Die

realistische Phantasie hingegen sucht möglichst klar und gegliedert die Objekte zu erfassen, stellt die sinnliche Auffassung als das Wichtigste voran und ist vor allem bestrebt, das so Gewonnene treu festzuhalten, damit die Bilder, die sie nun in der Dichtung projizirt, der ersten sinnlichen Auffassung möglichst genau entsprechen. Der große Vorzug der objektiven Phantasie vor der subjektiven ist nicht zu verkennen. Der einzelne menschliche Geist ist immer etwas Beschränktes, Enges und Kleines in Hinsicht auf die große, das Bedeutendste wie das Geringste umfassende Natur. Die Romantik verengt die Welt in das Ich, der Realismus erweitert das Ich zur ganzen Welt. Und während die Bilder der subjektiven Phantasie immer etwas unter sich Gleichförmiges, Aehnliches, Einförmiges haben werden, zeichnen sich die der objektiven durch Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit aus. Man braucht da nur die Fälle der Charaktere, welche wir in Shakespeare's realistischer Welt antreffen, mit der Armuth zu vergleichen, wie sie bei Byron herrscht, wo einer des anderen Abdruck nur ist, eine und dieselbe Gestalt immer wieder, nur unter verschiedenen Masken auftritt.

Aber wie sich eine absolut subjektive, alles Wirkliche verneinende Kunst gar nicht vorstellen läßt, so ist auch eine vollkommen objektive nicht denkbar. Was ist Wirklichkeit? Alles was vorhanden ist, kommt nur durch unsere Sinne uns zum Bewußtsein, das Wirkliche können wir nicht darstellen, wie es ist, denn das kennen wir nicht, sondern nur, wie es uns, dem Einzelnen, erscheint. Das Subjekt wird daher die durch die Phantasie aufgenommenen Bilder immer in seiner besonderen Weise färben, individuell umgestalten, in mehr oder weniger bewußter Weise. Was dem Einen grün erscheint, erscheint dem Andern roth, und diese Verschiedenheit des Ichs macht einen absoluten Naturalismus zur Unmöglichkeit. Die Natur nachahmen, heißt die Natur wiederholen. An und für sich wäre es schon eine Thorheit, noch einmal zu machen, was bereits da ist, aber wie sollen wir überhaupt die Natur nachahmen können, die wir selber ein Geschöpf der Natur sind? Wo nehmen wir das Material her? Können wir aus einem Lehmloß einen lebendigen Menschen schaffen? Der Affe, der dem Menschen nachahmt, bedient sich genau derselben Werkzeuge wie dieser, doch die Poesie, die Nachahmung der Natur sein soll, bringt immer nur Worte hervor, niemals aber wirkliche Bäume und Thiere, die Gestaltung kommt hier also durch ein ganz anderes Medium zustande, als es bei der Natur ist. Sache der Dichtung ist es niemals gewesen, nie hat sie es erstrebt und kann es nie erstreben, das Wirkliche um seiner selbst willen darzustellen. Bei der Unendlichkeit der Natur und bei der Beschränktheit des menschlichen Geistes kann sie immer nur ein unendlich kleines Stückchen der Welt auffassen, und so sehen wir vom ersten Anfang an das Subjekt seine Thätigkeit entfalten. Es sondert und unterscheidet und faßt nur das auf, was ihm Interesse einflößt, wodurch es bewegt und erregt wird. Die Beobachtung, die der künstlerische Realismus verlangt, darf nicht, wie bei der Wissenschaft Selbstzweck werden, sondern kann nur Material zur Verarbeitung liefern. Man muß das betonen, weil allerdings die naturalistische Aesthetik heute im Bestreben, radikal das Romantische zu vertilgen, oder gar im Wahn, eine wirklich neue Kunst hervorzubringen zu können, so Abstruses zu Tage fördert und die schaffenden Poeten auf allerhand falsche Bahnen treibt.

Nicht die Natur nachahmen, sondern von der Natur lernen, das muß man vom Künstler verlangen. Dichtung ist Subjekt und Objekt, und der größte Dichter muß beides vereinigen, eine große und starke Individualität, große und reiche Kenntniß von Welt und Wirklichkeit. Mit der objektiven Phantasie muß er aufs schärfste die umfassendsten Bilder von der Natur aufnehmen und, wenn er sie innerlich erhöht, vertieft, verallgemeinert, trotzdem die Bestimmtheit und Feinheit darüber nicht verlieren.

*

Wir haben gesehen, daß der Titelheld des Voh'schen Romanes durch die Thaten, die er begeht, als eine über das gewöhnliche menschliche Maß weit hinausgehende dämonische Krafnatur sich erweist. Der Dichter hat offenbar große farbige Bilder mit seiner Phantasie aufgenommen, an allerhand Heiligen und Helden sich berauscht; geflüßentlich ruft er Bilder und Szenen wach, die den Schauer des Uebernatürlichen und Himmlischen in uns wecken sollen. So wiederholt er die biblische Scene, da Martha die Füße des Heilands wäscht und mit ihren Haaren trocknet; ein Gleiches thut Clelia an Dahiel. Aber auch sonst slicht er Züge in das Charakterbild seines Helden, welche an die Christusgestalt erinnern, ruft weiterhin die Erinnerung an die reine Keuschheit und Schamhaftigkeit des biblischen Josephs hervor und die wunderbare große und bedeutende Natur eines Franciscus d'Assisi. Christus, Joseph und Franciscus d'Assisi verwandeln sich aber zuletzt und gehen auf in einem jener wilden fanatischen Mönche der Thebais, die mit Knütteln und Geißel in die Städte einbrachen und niedermegelten, was ihnen in den Weg kam, Heiden und Keger.

Ist dieser Dahiel aber nicht zuletzt eine reine Phantasiegestalt, eine Gestalt, welche der inneren Wahrheit und Möglichkeit völlig entbehrt, hat der Dichter nicht vielleicht eine Reihe von Erinnerungen an bedeutende oder auch nur seltsame Menschennaturen, die er aus Büchern kennen lernte, genommen und willkürlich unorganisch durcheinander geworfen? Hat er nicht vielleicht nur ein Fabelwesen geschaffen, einen Löwenkopf an einem Pferdeleibe?

Das ist das Zeichen des großen Dichters, daß er uns von seinem Helden nicht nur große Thaten berichtet, sondern den ganzen Charakter und die Natur desselben völlig durchlebt. Seine Gestalt hat insolgedessen dieselbe innere Wirklichkeit und Wahrheit, wie der aus der Hand der Natur hervorgegangene Held, d. h. es ist in beiden eine vollkommene Einheit des Geistes- und Gefühlslebens, es widerspricht sich nicht das Wollen und das Handeln, sondern letzteres ist ein vollkommen natürlicher Ausdruck des ersteren. Wenn sich aber der Künstler damit begnügt, nur große Handlungen und Ereignisse uns vorzuführen, ohne daß er uns aus den Charakteren seiner Helden die Möglichkeit solcher Thaten erweist, oder wenn diese Thaten sogar im Widerspruch mit dem Charakter stehen, so geräth er aus der Welt der Wirklichkeit in die der Wunder hinein, welche nicht nur unserer Erfahrung, sondern auch unserem logisch-vernünftigen Denken widerstreiten. Der Dichter ist von seiner Phantasie so trunken gemacht, daß er seine Gestalten nicht mehr unter natürlichen, unter Verstandesgesichtspunkten auffassen kann, die subjektive Einbildungskraft auf Kosten der objektiven unnormal ausgebildet, und es folgt daraus für ihn die

Unmöglichkeit, die Helden, wie es der Künstler soll, innerlich zu durchleben; er trägt nur, wie gesagt, Phantasieeindrücke von hierher und dorthier zusammen, ohne daß er daraus ein organisches Kunstwerk bilden kann.

Dieser innere Organismus, der auch als ein wesentliches Erforderniß des künstlerischen Realismus für uns gilt, ist nun gerade das, was dem Richard Vos'schen Romane fehlt: dieser Dichter giebt uns, auch in seinen übrigen Dichtungen, blendende Einzelszenen, die aber keinen Zusammenhang untereinander haben. So stehen wir ungesähr vor jedem, was sein Dahiel thut, wie vor einem unlösbaren psychologischen Räthsel. Gleich die wichtigste Voraussetzung, auf welcher die ganze Dichtung aufgebaut ist und ohne die sie überhaupt nicht geschrieben werden konnte, ermangelt der Begründung.

Wie kommt denn Dahiel überhaupt dazu, zum Christenthum überzutreten? Wenn Richard Vos darauf antwortet, um seinen Glaubensgenossen die ewige, die christliche Seligkeit zu sichern, so giebt er damit keine Antwort, sondern verschiebt nur die Frage. Es heißt dann, wie kommt Dahiel zu der Ueberzeugung, daß die Juden ein verlorenes Geschlecht sind, die Christen das auserwählte Volk Gottes, daß er, Dahiel, imstande sei, für die Glaubensgenossen den christlichen Himmel zu erringen? Ein christlicher Mönch ist es allerdings, der ihm solche Ansichten verkündet, und wir wollen auch Richard Vos gern zugeben, daß Dahiel einigen Grund zu einer gewissen Neigung für diesen christlichen Priester hat. Aber auf der anderen, der entgegengesetzten Seite stehen Personen, für die nach der eigenen Schilderung des Verfassers die Liebe Dahiel's eine unendlich größere ist. Er hat eine wahrhaft heilige Verehrung für seine Eltern, seinem Freund Moise bringt er eine fast unheimlich schwärmerische Freundschaft entgegen, hingegen lernt er seit seiner Jugend die Christen als ein brutales, wüthes und ganz verrohtes Geschlecht kennen, dem er die Kohheiten vielleicht in hohem edlen Geiste verzeihen, das er aber niemals als ein höher stehendes, edleres ansehen kann. Es ist aber ganz ausgeschlossen, daß Dahiel aus seiner Zuneigung für eine Person, aus rein persönlicher Verehrung der Christen als Menschen eine Sache verläßt, an welche er durch eine unendlich stärkere Liebe zu Personen geknüpft ist, die er durch seinen Uebertritt, wie er wohl weiß, aufs tödtlichste treffen wird. Die Sache wäre sofort klar und einfach, wenn die Verhältnisse umgekehrt lägen, wenn Dahiel seine Glaubensgenossen so kennen lernte, wie er die Christen kennen lernt, als ein geistig und moralisch verworfenes Geschlecht, und die Christen in dem idealen Lichte sähe, in dem die Juden hier erscheinen. Als idealisch angelegte Natur würde er zu den ihm geistig Verwandten übertreten und in einer ganz natürlichen Erkenntniß deren Glauben für den höheren und reineren ansehen, die irdischen Bande zerreißen, um mit dem Himmel ein Verhältniß anzuknüpfen. Daß die äußeren Verhältnisse der Christen günstiger sind, als die der unterdrückten Bewohner des Ghetto könnte nur eine nach äußerem Glanze strebende, also eine niedrigere ganz alltägliche Seele zum Uebertritt bewegen, nicht aber eine tiefangeregte Schwärmernatur, wie es die Dahiel's sein soll. Daß uns sein Renegatenthum verständlich wird, bleiben, da der äußere Zwang ausgeschlossen, nur noch zwei Wege übrig. Es wäre erstens der bei unseren Romanschriftstellern so beliebte erotische Beweggrund, also auch ein aus rein persönlicher Zuneigung hervorgehender. Nun hat allerdings Dahiel kurz vor seinem Uebertritt das Leid einer

unglücklichen Liebe zu jener Myrrha, der Tochter Jacobäa's durchgekostet und die Eltern ihm ihre Einwilligung zur Heirath versagt. Aber wir kommen an der Hand des Dichters auch auf diesem Wege nicht weiter. Wohl erklärt Dahiel, übertreten zu wollen, um vor allem Myrrha, die selbst von seinem Vater als eine Verworfenen angesehen wird, die ewige Seligkeit zu sichern. Aber da sind wir wieder bei der alten und ersten Frage angekommen. Das Liebesleid kann den armen Jüngling auch in eine allgemein schwärmerische Stimmung der Entsagung hineindrängen, welche einem frommen Christen den Gedanken, ins Kloster zu gehen, nahe legen mag; wo sind aber in dem Geistesleben des Rabbinerjohnes die Brücken zu einer speziell christlich religiösen Anschauung, wie ergiebt sich für ihn die innere Nothwendigkeit eines solchen Entschlusses? Der Verfasser zwingt uns sogar, das Erotische für seinen Helden ziemlich gering anzuschlagen; nicht nur, weil er sich späterhin als ein gegen die sinnliche Verführung überhaupt sehr gefestigter Charakter erweist, kurze Zeit auch nach dem traurigen Ausgange seines Liebesglüdes wird er direkt vor die Wahl gestellt, Myrrha als Gattin heimzuführen oder durch Eintritt in das Kloster ewig auf sie Verzicht zu leisten. Nur um ihren Sohn dem Glauben der Väter zu erhalten, wollen die Eltern alles zum Opfer bringen, und selbst Myrrha ihm zur Frau geben. Dahiel läßt sich trotzdem nicht in seinem Entschlusse wankend machen. So bleibt nur ein psychologisches Motiv übrig, das interessanteste, tiefste, aber auch künstlerisch am schwierigsten darzustellende: der Sohn des Ghetto hat, trotzdem das Christenthum in der unwürdigsten Art ihm entgegentritt, geistig die höhere Wahrheit und die Ueberlegenheit dieses Glaubensbekenntnisses über das Jüdische erkannt, dogmatisch sich bekehren lassen, die jüdische Religion als eine falsche und verwerfliche angesehen. Aber vergebens suchen wir in dem Buche auch nach einer Darlegung, wie dieser Prozeß in der Seele Dahiel's sich entwickelt hat, vergebens nach den inneren Kämpfen, nach den Gründen, welche Dahiel den jüdischen Glauben verachten und den christlichen bewundern lehren. Hier und da eine vage Aumerkung, daß sich der Jüngling durch die Vorstellung des am Kreuze sterbenden Christus gerührt fühlt, kann doch gewiß in keiner Weise so ernste Umwandlungen, wie es religiöse zu sein pflegen, motiviren. Wenn ein solcher Prozeß dargestellt wird, der dazu noch die ganze Dichtung erst möglich macht, so muß diese Darstellung mit allem Nachdruck in den Vordergrund geschoben werden.

Klar und deutlich ergiebt sich schließlich immer wieder, wie man die Sache auch drehen und wenden mag, daß den Dichter für den Uebertritt Dahiel's zum Christenthum gar keine zureichenden Gründe uns an die Hand giebt; und damit steht der ganze Bau seines Romanes in der Luft, der Held verliert den Boden der Wirklichkeit und Möglichkeit unter den Füßen und ist weniger als ein Märdenheld. Die an und für sich passenden Scenen, die sich aus diesem Uebertritt ergeben, die Scene zwischen Dahiel und seinen Eltern im Klosterhof und andere sind Phantastereien, Augenblickeffekte, und wir werden sehen, wie sich im Verlaufe der Darstellung die psychologische Unmöglichkeit mehr und mehr rächt und die Figur des Helden in eine ganze Reihe von Helden auseinanderreißt. Wir haben bereits jetzt in Dahiel zwei ganz verschiedene Personen kennen gelernt, einen Dahiel, den zärtlichen Sohn, den um Glaubenssachen wenig bekümmerten Liebhaber, und einen Renegaten Dahiel, zwei ganz verschiedene Personen des-

halb, weil wir nicht die Entwicklung von einem zum anderen sehen. Aber wir werden nochmals Leute kennen lernen, die den Namen Dahiel tragen und immer etwas ganz Neues sind.

Bald nach seinem Eintritt in das Kloster belauscht Dahiel zufällig ein Gespräch zwischen seinem Prior und dem Mönche, der seine Bekerung veranlaßt hat und erfährt daraus, daß dieser ihn schmätzlich betrogen. Es ist nicht wahr, was dieser ihm erzählt, daß Dahiel durch seine priesterliche Fürbitte bei Gott seine ehemaligen Glaubensgenossen vor der ewigen Verdammniß erretten kann. Man sollte nun glauben, daß eine solche Enthüllung geradezu vernichtend auf den Unglücklichen wirken muß. Denn sie offenbart ihm, daß er um nichts und wieder nichts die schwersten und blutigsten Opfer gebracht hat, daß er seine edlen und heißgeliebten Eltern, seinen schwärmerisch verehrten Freund Mose verließ, um sich rohen und brutalen Betrügnern anzuschließen. Denn all seine Klosterbrüder sind ohne Ausnahme verächtliche Gesellen. Man sollte denken, er habe nun nichts Eiligeres zu thun, als die That, die ihm in diesem Augenblick doch als eine Thorheit, ja als eine wenn auch nur aus Verblendung begangene Schurkerei erscheinen muß, wieder gut zu machen; das Natürlichste wäre, daß er sofort dem Kloster den Rücken kehrte oder sich doch einmal wenigstens anbaumte gegen die Niedertracht, die sein ganzes Dasein zerßört hat. Aber nichts von alledem geschieht. Wenn sich auch Dahiel kurze Zeit von Schmerz ergriffen zeigt, so wird er doch in seinem Thun und Handeln nicht im geringsten umgestimmt. In tiefster Demuth unterwirft er sich vielmehr allen Anordnungen des Abtes und führt im Kloster ein musterhaftes Leben, so wie man es in den Geschichten der Heiligen aufgezeichnet findet. Unter Fasten und Kasteien bringt er seine Tage zu, in jener Keuschheit und Sittenreinheit, welche uns aus dem Verhältniß zu Clelia bekannt geworden ist. Die Erklärung, daß Dahiel, einmal Mönch geworden, überhaupt nicht mehr bei den Verhältnissen jener Zeit und des damaligen Roms zurückkehren kann, ohne daß er die schärfsten Strafen gewärtigen muß und daß er daher gezwungen gute Miene zum bösen Spiel macht, hält nicht Stich. Und da braucht man nicht einmal auf die Idealität des Charakters hinzuweisen. Nein, Dahiel hat es in der Hand, das Klosterkleid von sich abzuwerfen, Clelia zu heirathen, zu thun was er will, ohne daß sich die Geistlichkeit irgendwie um ihn kümmert. Denn, von einem eifersüchtigen Liebhaber Clelia's auf den Tod verwundet, wird er von dieser heimlich aufs Land gebracht und bei dem Kloster als todt angemeldet. Niemand zweifelt daran, daß er gestorben ist! Er jedoch kehrt freiwillig zu seinen Mönchen zurück. Ich muß gestehen, daß mir dies Thun und Treiben Dahiel's im Gegensatz zu all dem erscheint, was vernünftig und selbstverständlich ist. Der Dichter läßt seinen Helden allerdings erklären, er müsse ins Kloster zurück, weil er früher Jude gewesen, d. h. doch wohl nicht anders, als er fühlt qualende Reue, ewige Unruhe in seiner Brust und sucht daher den Frieden des Klosters auf, wie es ein von großem Schuldbewußtsein bedrückter Christ thut. Ja, ein Christ, der da glaubt, durch Büßen und Beten sein Verbrechen sühnen zu können, mag so handeln. Richard Voss hat dieses Gefühl, das tausendmal schon dichterische Verwerthung gefunden, aus dem Schatz der christlichen Literatur gelassen übernommen, aber übersehen, daß es in der Brust Dahiel's gar nicht wohnen kann. Denn sein Kloster ist nicht, wie in

jener christlichen Literatur, ein Ort des Friedens, der Liebe und des Mitleids, sondern eine Stätte der Lüge und des Lasters, Dahiel kann nicht zu dem Prior wie zu einem Vater, einem geistlichen Berather und Tröster aufblicken, sondern muß in ihm einen Veträger, einen ganz unwürdigen Priester sehen, Dahiel ist kein Christ, sondern, wie der Dichter in jedem Augenblick versichert, noch immer Jude: alles in allem handelt er vollständig widersinnig, wenn er von jenem quälenden Bewußtsein sich nicht dadurch zu befreien sucht, daß er einfach zu seinen Glaubensgenossen, zu seinen Eltern wieder zurückkehrt. Noch viel weniger hält die andere Erklärung Stich, auf die der Verfasser sich berufen könnte, die Erklärung, daß die katholische Kirche ihren Priestern den Geist des unbedingten Gehorsams einflößt. Aber wie kann jemals einer gegen seinen Willen und gegen seine Vernunft, gegen seine Ueberzeugung und Gefühl dem Gehorsam huldigen. Gehorchen wird doch auch ein Priester nur aus Dummheit, weil er gar nicht darüber nachdenkt, was man ihm sagt, aus Feigheit und Furcht, aus Berechnung oder Ueberzeugung, daß es gut ist, was der Obere ihm aufrägt. Bei Dahiel trifft nichts von allem zu, gehorsam ist er, nur weil Richard Voß seinen Mangel an Psychologie durch eine Phrase, ein Schlagwort glaubt ersetzen zu können.

Erst die Schlussszenen des zweiten Bandes sind möglich und wirklich, haben eine innere Wahrheit für sich. Denn hier geschieht endlich, was längst hätte geschehen müssen; der Held ruft in öffentlicher Predigt seine Reue über seine Bekehrung aus, verdammt seine Verfäher und segnet die Juden.

Aber kaum hebt der dritte Band an, kaum tritt an den Dichter die Nothwendigkeit heran, eine schwierigere psychologische Frage in dichterischer Weise und in höherem Sinne zu lösen, so gerathen wir wieder in den dichten Nebel hinein. Dieser dritte Band ist der schrecklichste, weil er am deutlichsten offenbart, wie eine einzige un reale Voraussetzung immer mehr und mehr den inneren Organismus des Kunstwerks zerstört und auflöst, bis das Ganze plötzlich zusammenstürzt; eine einzige un reale Voraussetzung führt zehn und hundert falsche Folgerungen herbei. Denn in diesem dritten Bande geht alles wirr und toll daher, der Charakter des Dahiel splittert völlig auseinander, und sein Thun und Treiben ist durchaus das eines Irrsinnigen, das wir mit dem besten Willen nicht mehr zu begreifen vermögen.

Wir sind von dem Helden geschieden, wie er sich öffentlich vom Christenthum losgesagt hat. Zur Strafe wird er dafür in eine einsame Felsenwildniß gebannt, wo er, abgeschlossen von den Menschen, in einer Höhle lebt und von Wasser und trockenem Brod sich nähren muß. Man könnte nun sagen, daß er doch einfach diesen Ort der Qual verlassen und entfliehen soll, denn nichts steht einer solchen Flucht im Wege; wer hat jemals gehört, daß ein Gefangener aus einem martervollen Gefängniß nicht entweichen wäre, wenn ihm alle Thüren und Thore offen ständen, wenn er des Gelingens seiner Flucht völlig sicher sein kann? Dahiel aber thut noch viel Thörichteres. Treu dem Gehorsam des Priors verschärft er noch die Qualen seines Aufenthaltes durch tägliche blutige Geißelungen. Wieder ganz unbesehen entnimmt der Dichter seinen Erinnerungen die ganze Vorstellungreihe, die uns aus dem Leben der Asketiker vertraut ist, überfieht aber, daß diese Asketiker aus für sie vernünftigen Anschauungen heraus, also logisch handelten, Dahiel aber, wenn er das Gleiche thut, wie ein Berrückter

handelt. Si duo faciunt idem, non est idem! Doch wir gehen hier wohl zu weit. Wir erfahren später, daß der Held von sehr raffinierten Ueberlegungen ausgeht, und wir wollen anerkennen, daß er, obwohl der Dichter es anders vermuthen läßt, sofort bei seinem Eintritt in die Felsenwildniß diesen Plan gefaßt hat: Dahiel wird zum Asketiker aus Rachegefühl! Was er thut, ist Verstellung und Heuchelei. Mit vollem Bewußtsein will er sich durch seine Bußübungen in den Ruf eines Heiligen bringen, in der christlichen Kirche eine Ehrenstelle nach der anderen zu erringen suchen, um zuletzt vielleicht den apostolischen Stuhl sogar zu besteigen. Dann aber wird er — nun klar sagt uns der Dichter nichts, aber wir können annehmen, daß er dann von seiner Machtstellung aus der christlichen Kirche selber den schwersten Schaden zufügen, jedenfalls aber seine ehemaligen Glaubensgenossen in jeder Weise von dem Druck, der auf ihnen lastet, erlösen wird. Wichtig ist auch, daß die blutigen und wilden Selbstpeinigungen, denen sich Dahiel unterzieht, sehr wohl die Milde und Weichheit seines Charakters umändern und sie in Hartherzigkeit, Gefühllosigkeit und Grausamkeit verwandeln können. Dahiel ist also ein großer Heuchler geworden, der aber ein sehr klares und einfaches Ziel verfolgt. Sehen wir nun aber seine Thaten, so sind sie uns wieder völlig unverständlich, da sie stets etwas Gegensätzliches ausdrücken. Abt geworden, erlaubt er den Juden, sich in der Nähe des Klosters niederzulassen, trotz des Jornes und Widerspruchs der Mönche. Sehr wohl, denn er will nicht nur seinen ehemaligen Glaubensgenossen eine Wohnstätte gönnen, sondern auch durch den ständigen Anblick ihrer Leiden sich selber für sein Knegeathum quälen, sich immer neu zur Erfüllung seiner Aufgabe anstacheln. Dann aber handelt er plötzlich ohne einen dem Leser ersichtlichen Grund wie ein wahrer christlicher Fanatiker von der schlimmsten Art. Er quält die Juden auf barbarische Weise, indem er ihnen das Wasser versagt und dem Tode des Verdurstens nahe bringt, stürzt dann mit seinen Mönchen über sie her, um sie zur Annahme des Christenthums zu zwingen und meißelt, da die Ebräer es verweigern, alle nieder, bis auf die Weiber, Greise und Kinder. Ebenso wie ein wahrer christlicher Fanatiker handelt er, wenn er Clelia veranlaßt, ihr Kind zu ermorden, die Mutter selbst dem Wahnsinn in die Arme treibt. Und wir müssen doch glauben, daß er Clelia wahr und aufrichtig verehrt. Der Dichter hätte uns das immerhin erklären können, wenn er uns das als tragisches Verhängniß dargestellt hätte: gegen seinen Willen thut alles das Dahiel, nur um die Christen über seine wahren Absichten zu täuschen, wenige Juden schlachtet er hin, um das ganze Volk hereinzu zu erretten. Leider sehen wir aber nichts von einer Nothwendigkeit, die Dahiel zwingt, in sein eigenes Fleisch zu schneiden, nichts von inneren Kämpfen: die Unmöglichkeiten und Unglaublichkeiten scheinen vielmehr etwas ganz Selbstverständliches zu sein. Zu guter Letzt scheint er auch für Myrrha plötzlich in sinnlicher Gluth zu entbrennen, wie sie für ihn entbrannt ist — aber der Schluß ist so flüchtig und unklar, daß man das, was der Verfasser will, nur noch aus der nüchternen Erklärung versteht, die er selbst in den letzten Zeilen des Romans giebt. Es ist fast, als ob Richard Voh selber den „Wirrwarr“ erkannt hätte, da er ganz plötzlich die Feder aus der Hand wirft und den vierten Band des Romans in zehn Zeilen zusammenbrängt. Die letzte doch ebenso wie alle übrigen richtige Wandlung in dem

Charakter des Helden, der Umschlag vom religiösen Fanatismus in den Atheismus stellt er überhaupt nicht mehr dar, so daß sein Werk geradezu ein Bruchstück ist, eine unfertige Handschrift, der ein Erklärer eine Nachschrift zugefügt hat, welche nur Leserneugierde befriedigen soll, aber mit dem Kunstwerk nichts mehr zu thun hat.

Wäre es meine Aufgabe, vor allem den Roman von Richard Voß um seiner selbst willen auf seinen ästhetischen Werth zu untersuchen, so könnte ich die Unwahrheit und Unwirklichkeit der Dichtung noch an zahlreichen anderen Beispielen nachweisen; ich könnte nachweisen, wie hier der Ueberschuß an Phantasie, den man Phantasterei nennen muß, das Dichterische noch in sehr vielen anderen Beziehungen verkümmern läßt, wie das einseitig Romantische seiner Auffassung zur Verschwommenheit und Nebelhaftigkeit ihn verführt; ich müßte aber auch auf die vielen und glänzenden Vorzüge seines Talents aufmerksam machen, betonen, daß doch ein echter Dichter in ihm steckt, der wahrhaft Großes leisten würde, könnte er sich zum Realismus durchdrängen, seine Einbildungskraft mit Bildern der Wirklichkeit erfüllen, den bunten blendenden Schein, den Theatereffect aufgeben, um die Wahrheit, die Innerlichkeit aufzusuchen, könnte er lernen, die Natur zu erfassen und zu verstehen.

Julius Hart.

Robert Hamerling's „Homunculus“.

Modernes Epos in zehn Gesängen.

Diesem und Jenem dürfte noch die glänzende Betrachtung in den Ohren klingen, mit welcher Graf Schad seine „Erinnerungen“ in dem umfangreichen Werke: „Ein halbes Jahrhundert“ beschließt: Der greise Dichter, der freilich vor so vielen seiner Mitgenossen mit noch ganz besonderen Gaben gesegnet, überschüttet wurde, preist sich glücklich, gerade ein Kind unseres Jahrhunderts zu heißen, glücklich, alle Leistungen früherer Zeiten genießen zu können, und bei Vergleichung des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen für die Zukunft, für den Fortschritt der Menschheit, die allerschönsten Hoffnungen im Herzen hegend.

Jeder echte, moderne Mensch, zumal der Künstler und wahre Menschenbetrachter, wird sicherlich diesen erhabenen Standpunkt mit ihm theilen. Mag noch viel im Laufe der Jahrhunderte wieder schwinden, scheinbar verloren gehen, der „Glaube“ an den Fortschritt der Menschheit ist kein Wahn mehr, er ist mehr als eine Hypothese, er ist ein Wissen, wenn man eben mit Jahrtausenden rechnet. Aber diese selbe Betrachtungsweise kann uns auch auf die abschüssige Bahn hochmüthiger Selbstverblendung führen, wenn wir den „geschichtlichen“ Horizont allzu eng fassen. Wer die Zeiten des Sophokles, Wolfram's,

Cervantes', Goethe's etwa mit der Herrschaft der — „Frau Buchholz“ oder des Telephons vergleicht, kann sehr wohl mit berechtigtem Spotte fragen: „Einverstanden! Sehr schön — die Leistungen des Geistes sind wunderbar; euer Dynamit, euer Telephon und vieles andere kommen euch sehr zu gute; aber der Mensch selbst, als solcher, als Lebewesen von Blut, voll Herz und Leidenschaft, ist er sittlich besser geworden?“ Gewiß nicht! wird man hinzufügen, seine Zustimmung jedoch gleich dahin einschränken, daß man erwidert: Etwas besser ist die Menschheit geworden, muß sie schon geworden sein nach dem natürlichen Gesetze der Logik, wenn die Voraussetzung von der Entwicklung des menschlichen Gesetzes richtig ist; aber dieses Etwas, bei Betrachtung eines so winzigen Zeitraumes, wie für uns drei bis vier Jahrtausende bedeuten, ist so klein, so winzig, daß es sich der Wahrnehmung entzieht; d. h. in Worten können wir nicht angeben, ob dieses Etwas an dem Besser ein Mehr von einem Tausendstel oder Millionstel oder noch weniger heißen will.

Ja, auch wir preisen unser Jahrhundert, unsere Zeit, ganz im allgemeinen; und in vollster Aufrichtigkeit rühmen wir sogar die Segnungen des teuflischen Dynamites, welches dem Bergmann freundliche Dienste leistet und den Kriegsmann doppelt und dreifach warnt, die Höllepfad des Krieges in die Welt zu schleudern; indessen, zumal wenn wir Anlage zur Wahrheit, zu launischer Satire besitzen, dürfen wir uns auch nicht der Beobachtung verschließen, daß, im Grunde genommen und nur schleierhaft angedeutet, heute im Kampfe Aller gegen Alle „alles“ in langamer, aber stetiger „Auflösung“ begriffen ist, daß wir, wie weiland Moses, das gelobte Land einer neuen Welt nur erst sehen, nicht mit offenen Augen, sondern wie verzückte Seher im Geiste.

Kämpfer des Geistes, seid auf der Hut, daß ihr dabei nicht den Besitz der Herzensgüter verliert! Wo kein Herz, kein Gemüth, keine Seele vorhanden ist, da sind auch die Leistungen des Geistes ein werthloser Ballast!

Darauf muß besonders in unserer Zeit immer und immer wieder aufs Ernstlichste hingewiesen werden. Was Vielen so wunderbar, erhaben, so „noch nie dagewesen“ erscheint, ist in Wirklichkeit oft nur blendender, augentäuschender, flüchtiger Flitter.

Ein derartiges poetisches Renekel in der Form einer Dichtung, eines umfangreichen, alle Geistesströmungen der Gegenwart humoristisch beleuchtenden Epos giebt uns Robert Hamerling mit seinem neuesten Werke, dem „Homunculus“.

Wenn Schopenhauer gelegentlich einer Betrachtung über die Universitätsphilosophie in seinen „Parerga und Paralipomena“ sagt: „Ich wünschte, ich könnte dieser „Zekzeit“ in einem Zauberspiegel zeigen, wie sie in den Augen der Nachwelt sich ausnehmen wird“, so werden diese Worte Manchem unwillkürlich einfallen, nachdem er Hamerling's neueste, höchst eigenartige Dichtung zu Ende gelesen hat. Auch dieser Homunkel ist eine Art Zauberspiegel für gewisse Uebermuthsstimnungen und Hochmuthstrebungen im Allgemeingeiste der Gegenwart. So mag es kommen, daß über dieses lustige Herrbild recht viele unserer falschen Propheten auf dem politischen, literarischen sowie naturphilosophischen „Markte“ wenig erfreut sein werden. Indessen wer darf dem humoristischen Dichter das Recht verkümmern, auch einmal die Rehräder der Medaille zu zeigen?

Schon im „König von Sion“, im „Danton und Robespierre“ und besonders in dem Lustspiel „Lord Lucifer“ zeigte unser Grazer Dichter Anlage und Neigung zu satirisch-humoristischer Weltbetrachtung; nach dieser Richtung hin bezeichnet der Homunkel den Höhepunkt, und das Werk verdient neben dem „Ahasver“, dem „König von Sion“, der „Aipasia“ als viertes, in seiner Art neues und überaus originelles Hauptwerk der Hamerling'schen Muse genannt zu werden.

Aus dem zweiten Theile des Goethe'schen Faust ist der Homunculus bekannt; jener von dem alt gewordenen „Professor“ Wagner gemachte Mensch, gemacht mit Hilfe der Retorte. Man weiß, daß seiner Zeit einmal ein Gelehrter die letzte Behauptung aussprach, vielleicht werde es eines Tages gelingen, den Menschen mit der Kunst der Chemie herzustellen. An diesen für die Poesie günstigen Einfall materialistischer Annahme knüpft der Hamerling'sche Homunkel — sein Dasein an, der im übrigen von dem Goethe'schen sich völlig und wesentlich unterscheidet; denn der letztere findet mit seinem drangvollen Herzenssehnen ein Ende der Selbstauflösung im feuchtesten Elemente, an den Füßen Galatea's; der Hamerling'sche Homunkel dagegen weiß von solchen Neigungen nichts und leidet vielmehr unter dem Ueberschusse von überflüssigem Geiste.

Nach unendlichem Bemühen von Seite des chemischen Vaters, Erzeugers und Professors erblicken wir endlich mit dem zweiten Gesange den Helden vor uns, scheinbar als den Sohn des armen Dorfschulmeisters Munkel. Er ist zunächst schlichter Reinschmied; „Schentenmädchen, Nähmamsellen“ werden angefangen; doch ach, was ist die Antwort auf solche Gefühlsausbrüche? „Abgedroschen!“ Und nun befinnt er sich gewissermaßen auf sein wahres eigenes Selbst, seine Weltbestimmung, etwas zu werden, und zwar immer etwas Großes und stets mit Neuem, noch Niedagewesenem Eindruck zu machen:

Eine neue Poesie dem
Zu erfinden gilt's, so dacht' er;
Eine neue, zeitgemäße
Poesie mit funkelnagel-
Neuen Stoffen — mit Gedanken
Und Gefühlen, unerhörten!

Ob er nun darauf in sozialen und sodann in modegemäßen, antiquarischen „Sachen“ macht, was hilft's, trotzdem

in die Posaune stiehn
Alle Kritiker, die Ohren
Gellten wie der angeschlag'ne,
Heil'ge Erzchild zu Dodona
Rondentlang dem Publikum?

Was hilft's? Mit dieser „Carrière“ ist's vorbei, hier blühen für einen Homunkel keine Lorbeeren mehr. Daß unser moderner Held mit der Literatur seine Thätigkeit beginnt, ist übrigens ein charakteristisches Zeichen — ein Tief-sinn, der vielleicht dem Dichter gar nicht zum Bewußtsein gekommen ist. Vom Literaten, vom Schriftsteller, vom Dichter, wie verächtlich, mit Spott, Hohn und Mitleid, wird gemeinhin von ihm gesprochen und — geverselt: und dennoch, heimlich, heimlich, wie sehnt sich jeder darnach, sich einmal gedruckt zu sehen. Man kann es täglich beobachten: hat ein recht hochgeborener

Dilettant ein paar meist mittelmäßige, oft herrlich schlechte Verse oder Prosa-zeilen verbrochen — hei! wie stehen sie gleich in allen Zeitungen, bis zum kleinsten Winkelblättchen, wie wird der hohe Verfasser mit Druderschwärze angestaunt und angepriesen! Beglückwünschungen von allen Seiten! Und das Ergebniß? Das Verständniß für das bißchen wirklich Echtes geht verloren; jeder glaubt, er kann's auch, wenn er wollte, und jeder will eben nur genannt, genannt und nochmals genannt sein.

Gottlob, dem armen Homunkel, der zugleich an Herzensmangel leidet, geschieht wenigstens sein Recht: sein Einbruch in Apollons Fichtenhain wird mit — völliger Erfolglosigkeit gestraft. Homunkel wird Reisebegleiter eines vornehmen Herrn und lernt neben anderen Weltverlockungen den dämonischen Reiz des Spieles kennen, gewinnt große Summen, wird selber Kavalier mit allem weiblichen Zuhör, bis ihn ein Onkel Sandor's ausplündert und dazu die schöne Liebste nimmt.

Dann im Laufe der folgenden Jahre:

War er viel nicht stets, doch vieles!

Es folgt eine ergöbliche Musterkarte der verschiedenartigsten Beschäftigungen. Zuletzt ist er verschollen. Wo? Im Gefängniß. Von hier aus, wieder sehr bedeutsam für unsere Verhältnisse, beginnt er einen neuen Lebenslauf: er gründet ein

Blatt für Alles und für Alle.

Die Schilderung der Art der Leitung dieses Blattes, und wie aus dem Redakteur der Herr „mensch- und weltkundige“ Besitzer, Verleger u. s. w. wird, ist humoristisch übertrieben, aber die Schäden auf diesem Gebiete sind doch meisterhaft gezeichnet: für Geld ist alles feil — lautet hier das Motto! Wer einen Blick hinter die Coulissen dieser — papiernen Welt gethan, zumal in großen Städten, wo die Börsen das Ansehen eines Tempels genießen, muß über die Fülle von Andeutungen erstauern. Der dritte Gesang in kunstgerechter Steigerung zeigt uns Munkel als „Billionär“. Der ganze jumpfig glänzende Zauber der berücktigten Gründerperiode taucht vor unseren Augen auf: und wird es nicht Viele, Viele geben, welche bei Schilderung der Munkel'schen sabelhaften Herrlichkeit im stillen seufzen oder gar heimlich frech bekennen, danach allein strebten auch sie nur, alles übrige wäre ja doch nur „Schwindel“? Und Munkel ist trotz alledem dazwischen ein kranker, unglücklicher Mann. Er wird verrückt im Wirbel dieser übermenschlichen Strapazen. Zum Glück verliert er die Billion und kommt wieder zu Verstande. Was soll er nun thun? Ein Sprung in die Nacht der Wellen, und sein Traum wäre zu Ende; indessen das Schicksal hat ihn noch zu Größerem berufen. Ein Mann wie er muß eine seiner würdige Genossin finden. Diese blüht ihm in seiner Erreterin, der sangesberühmten „Lurlei“. Im vierten Gesange lernen wir die Lebensgeschichte dieser seltsamen Rixe kennen; sie ist keine blasse, schemenhafte, sondern die symbolische Repräsentation eines echt modernen, seelenlosen Weibes. Sie besitzt den Hort der Nibelungen; aber „heben“ kann den Schatz nur einer, der „gezeugt“ von keinem Vater!“ Welches freudige Erstauern für beide, und doch wieder, wie traurig, daß der Schatz gewissermaßen beide

bindet. Ueberaus drollig und zugleich poetisch wird nun geschildert, wie sich beide zu „beschuppen“ suchen — man verzeihe das Wort, doch es paßt gerade; und sehr stimmungsvoll wirkt es, wenn der moderne Schiffer im Rahne seine Jungfrau auf dem Felsen anfüngt. Die neben sich ein wohl gefülltes — Portemonnaie hat in Gestalt einer schimmernden Urne mit dem Horte der Ribelungen! Können unsere modernen „Vernunfttheirathen“, „mariages für Cavaliere“, schöner und zugleich stimmungsvoll poetischer perflirt werden? Der fünfte Gesang, „literarische Walpurgisnacht“ überschrieben, giebt uns eine Schilderung der Hochzeit des erlauchten Paares und damit verbunden einen glanzvollen Maslenzug der heutigen, verschiedenen Literaturströmungen. Der Dichter hat den Rath nicht beherzigt, den ihm, dem Festtheilnehmer, ein anderer, noch größerer Besucher, der Teufel selber, giebt:

Spieße, rädere, Kalspire
Deinen Nächsten: aber einen
Immer — einen ganz Bestimmten.
Den man kann mit Fingern zeigen;
Schinde deinen Nebenbuhler!
Kreuzge den, der and'rer Meinung,
An den Pranger stell' die Besten;
Dieses wird man dir verzeihen,
Aber suchte mit der Geißel
Nicht umher im allgemeinen!

Dies — zwar seltsam! — ist wohl gerade der Grund gewesen, daß man dem Dichter Reid und Ungerechtigkeit gegen andere vorgeworfen hat — wie wenn diese literarische Walpurgisnacht im Ganzen des Werkes eine größere Rolle spielte als der Inhalt jedes einzelnen, anderen Gesanges — doch freilich und leider, die Mehrzahl unserer kritisirenden „Zeitungs-menschen“, verliert über dem, was ihren engeren und engsten Kreis angeht, nur zu leicht den Blick für das wichtigere Ganze! Nur so konnte von gewisser Seite, in grenzenloser Selbstüberschätzung, behauptet werden, um dieses harmlose Literaturkapitel gruppire sich der übrige Inhalt der Dichtung, sei gleichsam nur Zuthat. Neben den paar Dichtern, Kritikern und zumal Dichterkritikern, die einem nicht behagen mögen, gleichviel ob mit Grund oder nicht, giebt es für einen echten, modernen Dichter doch noch viel größere, wichtigere Dinge und höhere Fragen, die ihm unendlich mehr Schmerzen und Kopfzerbrechen verursachen. . . .

Und wenn unser Poet zwei oder drei seiner Kollegen mit ihren vollen, ehrlichen Namen genannt hat, so ist das diesmal seine Sache. Den Betroffenen mag es unangenehm sein, die „Feinde“ derselben mögen dabei an die Insekten im Versteinen denken, von denen in der Einleitung zum Hasber gesungen wird — aber sie haben ihn ja selber seit Jahren, mit Unterzeichnung ihres vollen, ehrlichen Namens, aufs bitterste, gehässigste, rücksichtsloseste angegriffen, ihn den Einsamen, der sich wie um Herauszüchtung einer gehorsamen Cliqué gekümmert hat; und dieser Racheakt ist daher verzeihlich und seit Aristophanes' Zeiten bis auf Heine auch als ein Recht des Satirikers anerkannt worden.

Doch wir vergessen fast unser Paar darüber. Literatur, Gründerei haben

unseren Homunkel nicht zu den erhofften Höhen geführt: Wie wär' es, das erträumte „Eldorado“, den sozialistischen Zukunftsstaat mit der Sorte von Menschen, die jetzt sinnt, denkt und strebt, zu gründen? Das Land ist bald gefunden, das Reich gegründet. Doch ach, wären nicht die beiden Worte im politischen Leben: Majorität und Minorität, ganz abgesehen von jenen ehrgeizigen Parlamentsstrebern und Volksausreizern, wie wir deren ein Exemplar in Leo Hase kennen lernen. Daran geht unser Eldorado zu Grunde, nachdem inzwischen Munkel zwei Naturkinder an Kindesstatt angenommen hat, Elbo und Dora, da seine eigenen Vaterhoffnungen selbstverständlich ein trübes Ende finden müssen. Tiefsinnig ist das Intermezzo, daß der fliegende Holländer vergeblich versucht durch Lurlei Erlösung zu finden. Es führte zu weit, näher auf die satyrischen Bilder gerade dieses Gefanges einzugehen: Wahrheit über Wahrheit für die modernen Politiker, viel bedeutender als die lustigen Einfälle in dem literarischen Maskenzuge. Genug, nach mancherlei Wechseln fällen sehen wir Munkel am Schlusse noch glücklich dem untergehenden Eldoradogeflechte entinnen — sein Weib ist ihm zur Abwechslung einmal „durchgebrannt“.

Munkel's Traum von einer Besserung der Menschheit im allgemeinen — die Juden kommen nachher besonders — ist zu Ende; aber sein kühner Geist, sein Verstand läßt ihn Neues, Unerhörtes versuchen: Was der Mensch nicht erreichen konnte, nun vielleicht gelingt es dem Affen; ist der Letztere doch seit einigen Jahrzehnten zu uns Zweifelhältern in viel nähere, gleichsam verwandtschaftliche Beziehungen gerückt. Der Hund, das Pferd, die Kape, selbst die Spinne im Weingerank vor unserem Fenster, sie können uns zu treuen Freunden des Hauses werden, aber nicht mehr, während wir beim Anblick eines Schimpanse oder Gorillas sogleich an — andere gewisse gute Menschen erinnert werden und uns auf halbberdante wissenschaftliche Hypothesen besinnen, von Darwin und Entwicklung ein wenig reden und, und eben beim Affen als unserem Ahnherrn mit Stolz und Ernst anlangen. . .

Der „wissenschaftliche“ Versuch mißglückt natürlich, die Affen bleiben eben trotz der ihnen beigebrachten „Bildung“ Affen; diese „Bildung“ hätte hingereicht, um ihnen die Kulturmenscheit zu Sklaven zu machen, sie zu tödten, wenn nicht der Naturmensch die Affen todtschläge, sich deren natürliche Eigenschaften und „Triebe“ zu Nutzen machend.

Der Zweck dieser Satire und zugleich die Steigerung, welche dieser Gefang gegenüber den vorangegangenen enthält, sind zu klar, als daß es besonderer Hinweise bedürfte. Wer freilich so — nicht realistisch! — sondern philisterhaft hausbacken, nüchtern geworden ist, daß ihm nur das gegenständlich Wirkliche poesiefähig erscheint, wem der Sinn für Phantastisches, rein Märchenhaftes nicht eigen ist, was doch als Ausgeburt eines realen Hirnes auch Anspruch auf Dasein, auf Vorhandensein, auf Leben machen darf und insfolgedessen zum Bereich der Kunstdarstellung gehörig — nun, für den ist dieser Homunkel überhaupt nicht geschrieben; der darf aber auch nicht behaupten, wenn er nicht heucheln oder schüßle lügen will, daß er an den klassischen Pöffen des großen Atheners, an den derben Spässen des Pfarrers von Mendon Gefallen finde, daß ihm Heine's „Atta Troll“ ein Wunderwerk, eine Perle moderner Humoristik bedeute — was sie in der That ist.

Es folgt der achte Gesang: Im Neuen Israel.

Zu berichten gilt's die letzten
Gilt's die größeren, die höh'ren,
Die entscheidenden Gesichte
Uns'res Helben, des Homunkel.

Mit der Literatur, mit den Gründen, mit den Menschen, dann mit den Affen war es nichts, so „zeitgemäß“ auch der Munkel zu denken glaubte. Da kommt ihm denn etwas, das gewiß zeitgemäß scheint und ihn einem Gotte gleich machen würde, wenn es gelänge: Die Lösung der Judenfrage!

Gegen den besannnen foctor
Judaeorum war man plötzlich
Außerordentlich empfindlich
Wieder und nervös geworden,
Und man glaubte zu entdecken
Dieser unteughbare foctor
Judaeorum sei der saul'ge
Ausfluß dessen, was man neu'tens
„Korruption“ zu nennen liebte.

Kurz und gut „im Westen“ wird der Unmuth so groß, daß eines Tages ganz Jerusalem auf Schiffen abzieht, nebst den unbezahlten Wechseln des bankerott gewordenen Europa, um in Palästina von vorn anzufangen. Munkel schöpft neue Hoffnungen. Weshalb?

Mit geheimen Sympathien
Sah sich hingezogen Munkel
Zu dem unterdrückten Volke.
Jüdischer Sinn und jüdisches Wesen,
Jüdischen Verstandes Schärfe,
Kehende wie Scheidewasser,
Jüdische, dreist verschlag'ne Thatkraft,
Und noch manches andre Jüdische
Stand, so dünkt es ihn, erheblich
Nahe seinem eigenen Wesen,
Nahe dem Homunculisimus.

Und was unser Munkel will, wird sehr deutlich im selben Gesange kurz vorher gesagt:

Jenes Ziel, das er verfolgt,
Glanz ist's, Größe, Ruhm und Herrschaft
Und vor Allem: Der Triumph
Des Homunkelthums auf Erden.

Voll Humor ist der Einzug der Juden in Jerusalem geschildert. Munkel wird König von Jerusalem. Ein Zufall führt ihm die durchgebrannte Lurlei, die inzwischen wieder mancherlei erlebt hat, in die Arme. Aber Munkel ist kein gewöhnlicher König:

Ein Messias will er werden,
Ein Messias des Verstandes
Und mit besserem Erfolge
Als der arme Galiläer,
Der Messias war des Herzens,
Und den Lohn am Kreuz gefunden:

Seltzam, und doch naturwahr, wie wenig unser Munkel sich auf die wahre Menschennatur bei jeder Gelegenheit versteht — er, der ohne Herz ist. Alle Mittel helfen nichts. Palästina ist für den Spekulationsdrang in Papieren und alten Hosen zu klein. Dazu kommt, daß die lebelustigen, nichtsnutzigen Sänder im „Westen“ anfangen die Juden zu missen als

Sauerteig im Völkerteiben.

Inzwischen muthet der unglückselige Munkel seinen Unterthanen gar zu große „Thaten zu thun“, aber nicht in Worten und Zahlen, sondern mit dem Schwerte. Dies veranlaßt eine Verschwörung. Während Munkel am Kreuze hängt, schwimmt ganz Jerusalem in Jubelrausch dem Westen wieder entgegen, die alten, zahllosen uneingelösten Wechsel gern preisgebend — ein symbolisch bedeutsamer Zug für das Auf und Nieder des jüdischen Volkes zwischen den anderen Kulturvölkern seit den Tagen Pharaonis her.

Dieses Kapitel voll unvergleichlicher Einfälle und hochtonisch wirkender Bilder mit seiner reinen und unparteiischen Würdigung des jüdischen Wesens, wie es sich heute zeigt, ist wohl die Hauptveranlassung dafür gewesen, daß von gewisser theiliger Seite das Werk in den Staub gezogen wurde; freilich konnte dieses nicht hindern, daß die Dichtung trotzdem einen überraschenden Erfolg hatte.

Einem modernen Richter als solchem, der nicht zum Schuttpußer einer bestimmt gefärbten Partei sich erniedrigt, wird es immer unangenehm sein, wenn Parteien seinen Namen für ihre Zwecke auszubenten suchen. Hamerling, der unter den jüdischen Deutschen persönliche Freunde in großer Anzahl besaß, wurde nun mit einem Male von blindwüthigen Zeloten für einen Antisemiten im schlimmsten Sinn erklärt. Weeshalb? Weil er als deutscher Vaterlandsfreund einiger bitterer Wahrheiten sich nicht enthalten konnte. Mit einem Scheine von Objektivität trat „man“ ihm nun entgegen, „man“ griff ihn, bald streng, bald hämisch boshaft an, ohne sich merken zu lassen, daß „man“ der Schulknabe war, welcher die Prügel wirklich verdient hat! Gehen wir über diese Widerwärtigkeiten schmutzig persönlicher Natur, verbunden mit maßlos feiger und eitler Selbstüberhebung auf Seite der Betroffenen sammt ihrem kritischen Anhang rasch hinweg — wo ist Munkel geblieben? Er hängt am Kreuze, von „seinem“ Volke, von seinem Weibe wieder einmal verlassen. Und gerade das optimistisch-frohe, lebenszäheste, trotz jahrtausendlangen Ugemachtes immer wieder auferstehende Völkchen läßt ihn in Stich! Der Gedanke liegt nahe, ein Schopenhauerianer — ein greuliches Wort! — zu werden. Ein Schüler Schopenhauers, der die Worte seines Meisters in die nackte, schwärzeste That umlegt: Welch lustiger Gedanke voll grauenvoller Phantastik, einen Selbstmord der ganzen Menschheit zu veranlassen. Ach, es ginge, wenn nicht wieder der „Wille“ — des Naturmenschen siegte. Munkels Thätigkeit im „Sein oder Nichtsein“ ist wirklich genial. Der Deutsche, der Engländer und der Russe, als Landestypen des herrschenden Pessimismus, sind trefflich karrikirt.

In einander zittern sollten
 Aller Willenskräfte Ströme
 Zu dem mythisch-metaphysisch-
 Einheitlichen Willensschlusse.
 Nicht zu wollen —

eine todesheimliche Stille herrscht, da bricht lachend die Sonne hervor, alles alles, was nicht Mensch heißt, lacht:

Ach, gescheitert ist das hohe.
 Nehre Werk nur an dem Frevler
 Eines blöden Liebespaars!
 Eines blöden Liebespaars.
 Das die Finsterniß verlorde,
 Sich zu küssen —

Eldo und Dora sahen sich an diesem Tage, in dieser Stunde wieder, wo der Wille „der“ Menschheit ein einheitlicher — gewesen wäre, wenn das holde Pärchen sich nicht getrübt hätte! Kann man gewisse Zukunftsbilder pessimistischer Philosophie lieblicher und tiefsinniger in's Lächerliche ziehen oder ad absurdum führen? Der Dichter hat den Pessimismus nicht verstanden, wird dagegen eingewendet werden; allein der Dichter ist das Volk, im Dichterherzen kommt die Volksseele am reinsten zum Ausdruck, — und das Volk wird die logischen Konsequenzen des Pessimismus niemals ziehen können: höher aber als alle gewonnenen, abstrahierten Begriffe steht das grundlose, unbewußte Lebens- und Schaffensgefühl der gesamten Menschheit.

Wer übrigens in dieser Beziehung ein „Glaubensbekenntniß“ von unserem Dichter verlangt, und das wohlbekannte Wort ist berechtigt, jeder bedeutende Mensch müsse eine bestimmte „Weltanschauung“ haben, die seinen Thaten, seinen Werken eine bestimmte, eigenartige Färbung verleihe — der lese die Schlusstrophen einer Jugenddichtung desselben Verfassers: Venus im Exil. Der „Vord Lucifer“ wendet sich sogar offen gegen den „landläufigen“, redefertigen Pessimismus.

Munkel verdammt denn die Welt zum „Weiterleben“ und wird im „Ende ohne Ende“, dem zehnten und letzten Gesange, ein gelehrter, nur seinen Entdeckungen lebender Einsiedler. Was er nicht alles „erfindet“, und wenn er nur nicht manchen Erfinder auf Erden mit seinem Geiste ansteckt! Da — endlich — ist der — Riesenluftballon fertig, der ihn durch's Weltall trägt, zum ruhelosen Himmelsahäuser macht! Bei einer kleinen Carambolage mit unserer Erde am Libanon sieht er die tote Purlei. Er nimmt sie mit sich. Sie bleibt seine Gefährtin. Warum konnten wir nicht lieben? seufzt der Weltdurchfahrer einmal beim Aublick dieser unverweslichen, schönen Leiche, um deren Züge

Scheint Unfestigkeit zu schweben,
 Ueberdruß und Lebendunmuth.
 Und zugleich doch ist's, als lechzten
 Die Atome dieses Weibes,
 Mumienhaft also gefesselt,
 Sich zu lösen, frei zu werden,
 In des ungeliebten Lebens
 Wirbel sich zurückzukürzen . . .

Wie schön sind die sich hier anschließenden Verse, wie bezeichnend zugleich für den „Standpunkt“ des Dichters:

Ja, das Antlitz einer mütter
 Dolorosa, der von sieben
 Speeren bebt das Herz durchstochen,
 Es ist himmlischer, ist sel'ger
 Noch im tiefsten Mutter Schmerz,

Als der Zug des schalen, bitt'ren
Nachgeschmack's der durchgenoff'nen
Erdenlust auf diesem schönen,
Kalten, todesblaffen Antlip! —

Und weiter:

Wem nicht die Natur, die heil'ge,
Die geheimnißvolle Mutter
Gab das Leben durch die Liebe,
Gab das Leben in der Liebe,
Dem verweigert auch den Tod sie,
Und den schouften Tod vor allem
Das Ersterben in der Liebe. —

Dem Werke selber hat Hamerling als Motto die Verse vorangestellt:

Geist und Sinn hat ew'ge Uraust,
Nur im Herzen leimt der Friede,
Keimt die Freude, lebt die Liebe,
Lebt der heil'ge Daseinswille . . .

Ja, der heilige Daseinswille — dessen rührend verklärtes Bild unser ruhloser Weltdurchstürmer aus seiner einsamen Höhe in — Eldo und Dora zu schauen bekommt . . . wer denkt dabei nicht an manche Epochen sittlich tiefsten Verfalles, an die Menschheit selber, die in neuen Völkern immer wieder aufersteht zu neuem Leben, neuer Arbeit, neuen, ihr unbewußten Zielen?

Wer den gewichtigen Inhalt dieser Dichtung erwägt, wird zugeben, daß wir hier gleichsam eine „poetische Kritik der modernen Geseßung“ vor uns haben.

Vielleicht wird Mancher nach der Lesung die Frage wiederholen, welche Heine schon am Schlusse seines *Alta Troll* wiederholt hat, jene Frage des Kardinals: Meister Ludwig, wo habt ihr all das tolle Zeug aufgegabelt, welches sich hier zu der Kardinalsfrage zuspitzt: Meister Robert, was soll diese toll phantastische, epische Kolossalposse bedeuten? Ja, was bedeutet unser Homunkel? Er „bedeutet“ jene moderne Richtung unseres Zeitgeistes, welcher im Zeitalter der Aufklärung und Revolution sich bemerkbar machte, aber auch schon zur Zeit Hadrian's, der Sophisten und vielleicht schon bei einem der Urentel Adams sich zeigte, jenen als „Zeitgeist“ sich herausputzenden Geist, der kein geschichtlich Gewordenes und natürliches Werden und Umwandeln mehr achtet, der „ganz frei aus sich selbst“ dazusein verneint; er bedeutet alle Jene, deren lebenerfülltes Symbol eben Homunkel ist . . . Das hauptsächlichste, das Charakteristische, die wesentlichen Eigenschaften dieses Homunkelthums sind, daß es kein — Gemüth hat, keine „verecundia“ kennt und von dem Zwanzigmarkstück, sowie von den Ergebnissen der Wissenschaften allein das Heil aller Zukunft erwartet . . .

Gewiß eine fruchtbar poetische Idee? Und dieser Homunkel ist keine trodene, zusammengeflügelte Allegorie, sondern gleich andern Phantasiengeschöpfen hat er ein Leben in sich durch die Kunst des Dichters erhalten.

Jedes Kind hat einen Namen, und so wäre wohl auch die Frage berechtigt, wie man diese „Dichtung“ bezeichnen solle. Hamerling selber nennt sie ein „modernes“ Epos, wie ich glaube mit humoristischer Nebenabsicht. Ja, dem Inhalt nach modern, so modern wie möglich, viel moderner als mancher „naturalistische“ Roman, das geistig Wesentliche unserer Zeit auch späteren Ge-

schlechtern noch deutlich und verständlich machend — ist dieses Werk in Bezug auf seine Form, Art der Behandlung, ein humoristisches Epos. Wer freilich glaubt, daß er hier, nachdem er das Wort Humor gehört hat, sich gleich „totlachen“ müsse wie etwa bei Meister Neuter's Werken, der macht seine Rechnung ohne den — Dichter. Es giebt verschiedene Sorten Humors; den hier gebotenen möchten wir den englischen nennen. Das „Komische“ liegt nicht in der Handlungsweise und dem Charakter der Personen, sondern in der Zusammenstellung der Begebenheiten. Daß es an „Geist“ nicht fehlt, darf als selbstverständlich bei einem „modernen Thema“ vorausgesetzt werden.

Wer in unserer auf allen Gebieten von so vielen „ismen“ wild und wüst durchklärten Zeit derartigen Phantasiegeschöpfen kein Existenzrecht mehr zugestehen will, welche Schätze der Vergangenheit müssen für ihn werthlos werden! Aufgabe der Kritik bleibt, die Rechte einer Dichterindividualität immer zu achten und zu schützen. Gewiß, man könnte über dieses Thema auch einen Roman, mit vielen Figuren aus dem Leben, schreiben; man könnte in der Weise von Daudet's l'Immortel verfahren, wenn auch zu befürchten steht, bei jedem Romane, daß er schon nach hundert Jahren kaum Verständniß für seine Menschen bei späteren Geschlechtern findet. Es giebt noch viele Möglichkeiten, diesen Stoff anders zu verarbeiten, wenn es auch nicht recht denkbar ist, wie sich dieser Stoff so allseitig erschöpfend behandeln ließe wie gerade in der vorliegenden Dichtung. Das eine genügt: dieser Humorkel ist eine der eigenartigsten und reifsten Schöpfungen Hamerling's sowie der gegenwärtigen deutschen Literatur überhaupt. Die poetischen Schönheiten desselben können und sollten von Jedermann genossen werden, der sich noch ein empfängliches Gemüth für echte Poesie bewahrt hat; lieft er unbefangenen Sinnes und hält er sich von der Gelehrtennarreteit fern, hinter den harmlosesten Stellen selbst etwas „Hineingeheimnistes“ zu wittern, dann kann ihm auch das Verständniß für den Ideeninhalt des Werkes nicht schwer werden.

Oscar Linke.

Kritische Rundschau.

Harte Köpfe. Eine Geschichte von Friedrich Lange. (Leipzig, Wiltb. Friedrich.) Unter den Romanen, welchen die Bezeichnung realistisch im besten und tiefsten Sinne des Wortes gebührt, ragt als einer der bedeutendsten hervor Friedrich Lange's Roman („eine Geschichte“ nennt er ihn eigentlich): „Harte Köpfe“, welcher bereits vor drei Jahren im Verlage von Wiltb. Friedrich in Leipzig erschien, aber, da er kein Werk für den Tag ist, kritisch gewürdigt zu werden verdient, bis er allen Freunden der Literatur bekannt ist.

Auf kleinstädtischem Boden spielt sich

die einfache, aber doch so tief ergreifende Handlung dieser Erzählung ab. Der alte Pastor im Dorfe Blaspingen ist gestorben. Dies hält der Apotheker, Danne's Schüler, welcher sich seit dem Tode seiner Frau philosophischen Gräbeleien hingegeben hat, für den geeigneten Moment, um seine Zufrieden und glücklich lebenden Mitbürger mit seinen Idealen von Aufklärung, Freiheit und Toleranz zu beglücken und die Wahl eines ihm genehmen Pastors durchzusetzen. Zu diesem Zwecke leitet er eine Bewegung in der „Fadel“, einer „aufgeklärten“ Zeitung der Provinzial-Hauptstadt, ein und

bearbeitet in gleichem Sinne die „öffentliche Meinung“ Blaspingens, mit welcher er sich übrigens sehr schnell abfindet, indem er erklärt: Das Ideal der Aufklärung sei ein solches, daß jede „anständige“ öffentliche Meinung sich dafür erklären müsse; sollte sie aber in Blaspingen wider Erwarten nicht dafür sein, so würde er sie einfach gar nicht als öffentliche Meinung anerkennen. Die Wahl des Konfistoriums macht ihm einen Strich durch die Rechnung, indem sie auf Wilhelm Billig, einen eifrigen Theologen, fällt. Nun bricht zwischen den ehemaligen Universitätsfreunden offene Fehde aus. Ihren Höhepunkt erreicht dieselbe, als der freigebige Apotheker am Weihnachtstage in der Kirche erscheint und die Predigt des neuen Pastors mit provozirenden Gesten begleitet. Dieser nennt ihn dafür vor versammelter Gemeinde einen „Teufel“, der das Gift des Unglaubens ausäßen wolle; und der sonst so friedfertige Mann hält es nun für eine Pflicht seines Berufes, mit aller Energie gegen die Kezerei vorzugehen. Nun hat der Apotheker zwei Söhne, der Pastor zwei Töchter; und das Schicksal will es, daß Hansob, welcher Bräutigam in der Apotheke ist, Emilie, und Hansfried, welcher in Göttingen Medizin studirt, Elise liebt. Als die beiden Väter das Doppel-Gehemniß erfahren, verweigern sie ihre Zustimmung, denn sie halten die Liebe ihrer Kinder nur für eine geschickte Operation der Gegenpartei; doch, während der Pastor diese vom Himmel gefandte Prüfung mit trauereigem, aber gottergebenem Verzen hinnimmt, wird der Apotheker, dem durch sein Politisiren und Agitiren nicht bios die gesunde Vernunft in die Brüche gegangen, sondern auch das Herz ein wenig abgestorben ist, in seinem Starrsinn nur noch befestigt. Als er merkt, wie wenig Verstandniß die Bauern für seine Ideale zeigen und wie selbst der Vorsteher und dessen Frau, auf deren Bundesgenossenschaft er am meisten giebt, nur ihre Sonderinteressen verfolgen, ändert er in dem Feldzuge gegen den Pastor seine Methode, indem er von jetzt an auf diese Sonderinteressen spekulirt. Doch erleidet er, als er eine Bauernversammlung eindeckt, um die Absetzung des Pastors zu fordern, schmähtliches Mißgeschick; er wird verhöhnt, und ein Herzschlag macht in der folgenden Nacht seinem Leben ein Ende. Kaum ist dieser „Luesenlopf“ todt, da fährt der „Teufel der Lieblosigkeit“ in den alten Pastor, welcher dem Verstorbenen, der sich stets als ein Beschützer der Kirche gezeigt habe, seinen priesterlichen Segen und feierliches Geabgeläute

verweigert. Da alle Bitten vergebens sind, entwendet Elise heimlich den Kirchthurmschlüssel und übernimmt, als sich der Leichenzug in Bewegung setzt, selbst die Rolle des Glöckners — „und von diesen Glöcklingen wurde eine im Gottesseiger hart gewordene Seele endlich, endlich weich“. Der Pastor eilt an das Grab, streckt in dasselbe dem alten Feinde die Hand zur Veröhnung entgegen, spricht ein Gebet und vereinigt die Liebenben.

Wie die loeben stizzirte Handlung des Romans auf durchaus realem Boden sich erhebt und trotzdem in eine ideale Spitze hinauskrauft: so zeigen auch die geschilderten Charaktere die richtige Vereinigung von Realismus und Idealismus. Bei den mehr epischobischen Figuren überwiegen natürlich die realistischen Züge; da wird oft mit berben Farben aufgetragen, und von falschem Firniß ist keine Spur. Der Schulmeisternde Kantor, welcher plötzlich sieht, daß die „geistige“ (statt: geistliche) Anechtung anshören müsse; seine geschwätzige Ehehälfte, welche liebenden Paaren so gern Gelegenheiten und Ungelegenheiten schafft; die bissige Voesteherscan, welche ihren Mann unter dem Pantoffel hat und ihre Keigung klüglig zwischen den streitenden Parteien theilt; die ungezogenen Apothekerlehrlinge; das melancholische Tante Julchen und der unbedobene Dunkel Bernhard — das sind alles köstliche Typen aus dem Kleinstädtischen Leben, welche meist mit großem Humor gezeichnet sind. Bei den Hauptfiguren hält die psychologische Verriesung der gelungenen Detailmalerei glücllich die Waage. Vor allem bei Hannes Schlüter. Wie sein motivirt der Dichter seine zunehmende Verbitterung und seinen Aufklärungs-Fanatismus? Als er an der Seite einer geliebten Gattin ein kurzes Glück genöß, da schienen sich alle Härten seiner Natur abschleifen zu wollen; doch, als sie ihm durch den Tod entrisfen wurde, da wurden „die allmächtlich verbeden Doenen und Schädeln derselben aus neue und schärfer als früher herausgeschredt“. Er verschmäht die Trostsworte des Geistlichen, glaubt an kein Wiedersehen und sinket in dem Bewußtsein seiner vermeintlichen höheren Vernunft, deren Früchte er nun auch den Anderen zugänglich machen will, den einzigen Trost. Als er nach dreiundzwanzigjähriger Veeremjung, die ihn seinen eigenen Kindern entfremdet hat, alle seine Pläne scheitern sieht — als ihn die Bauernversammlung, auf welche er so große Hoffnungen gesetzt hat, den beatlichen Beweis liefert, daß Blaspingen für seine Ideale nicht reif ist: da bricht er

zusammen. — doch nicht ohne verjöhnenden Schluß-Akkord läßt der Dichter dieses harte Leben ansklingen: das von der Wand herabgenommene Bild der Gattin, dessen Anblick die letzten Augenblicke des Sterbenden vernimmt, ruht in seiner Hand und ein glückliches Lächeln umspielt seine Lippen. — Der Charakter des Pastors Billing hängt eigentlich erst nach dem Tode des Apothekers an, in eine Entwicklung zu treten; denn des dahin ist er (trotz der Episode auf der Kanzel und aller theologischen Strategeme) ziemlich friedfertig und im allgemeinen passiv. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß auf die spätere Entwicklung dieses Charakters schon im Anfang des Romans jumbolisch hingewiesen wird, indem der alte Pastor Gelegenheit findet, sein „pyramidales Handgeleis“ zu erproben und als gewaltiger „Fechter vor dem Herrn“ dem jungen Hansfried Meißel einzulösen. Dieser Hansfried dürfte die reizvollste Figur des Romans sein; in sie hat der Dichter offenbar einen Theil seiner eigenen Jugenderinnerungen hineinverwoben. Es ist der deutsche Student, wie er im Buche steht, oder vielmehr, wie ihn das akademische Leben zeitigt: ein schönes Gemüth von Ritterlichkeit, Partgefühl und Burkchilofität. Der Auserwählten seines Herzens plaudert er von dem Hunde seiner Verbindung vor und glaubt ihr mit der Preisgebung solcher Internen das höchste Zeichen seiner Achtung zu erweisen. Köstlich ist seine Korrespondenz mit Elsie; es spricht darin von feinstem Humor. Er wünscht, seine Geliebte möchte „ankast eines lieblichen Mägdeleins ein fröhlicher Burkch sein und wir könnten hier in treuer Freundschaft allem väterlichen Kirchenstreit mit einem vollen Glas ein parent fingen“; später bekommt er wegen seines vielen Trinklens Reue und will für seine Vierfünder auf der Menjur Buße thun. Doch weiß er auch erforderlichen Falls das „Steizengehen auf ritterlichen Redensorten“ mit männlicher Thatkraft zu vertauschen, und mit edlem Freimuth tritt er dem Pastor entgegen, um ihm sein unchristliches Verhalten dem todtten Feinde gegenüber vorzurücken. Wahrlich — eine herzerfrischende Gestalt, wie wir selten einer solchen begegnet sind!

Es erübrigt noch, von dem Stil und der Schilderungsweise des Dichters einige Worte zu sagen. Beide sind gedrungen, ungeschliffen und zutreffend. In knappen Sätzen erhalten wir oft ein überraschend anschauliches Bild. Z. B. das des Apothekers: „Der kugelrunde Kopf sah aus einem starken,

kurzen Hals und ließ sich in seinen schnellen Bewegungen nach rechts und links durch zwei Vatermörder nicht hindern, sondern gab jedem frischgeplätteten Paar gleich einen so gründlichen Stoß, daß sie seitwärts fielen, wie ein Paar Dornen am Roienstod.“ Oder die Schilderung des langen Apothekerlehrlings! „Mit einem Ruck ging Arthur in die Höhe und es war, als ob der Schreck über die Enttäuschung ihm jedes einzelne Glied aus seinem Körper herausgejagt hätte, den langen mageren Hals aus dem Kofkragen, die langen knochigen Hände aus den Ärmeln und die großen Füße nebst einem guten Stück ungeputzter Stiefelschäfte aus den Weinkleibern.“ Eine von behaglichem Humor durchweichte Episode ist der Traum Hansfried's von dem Besuche bei seinem Leib-Dichter Viktor v. Scheffel, der ihn erst mit bayerischem Bier traktirt und dann zur Thür hinauswirft; sowie die darauf folgende Scene, in welcher der schüchternen Hanshof den schlaftraunkenen Bruder in seine Herzensgeheimnisse einweicht. Am köstlichsten ist zweifellos die Schilderung der Bauern-Versammlung: Die bestellten Apothekerjungen, die an der salischen Stelle „bravo“ schreien und dadurch Gelächter provoziren; die sorgfältig einstudirte Rede des Einberufers; die unbeholfene des Vorstehers, welche mit den oerbläffenden Worten schließt: „Wir Bauern wollen uns von keinem Menschen für dumm gebrauchen lassen, von dem Pastor nicht, aber von dem Apotheker auch nicht!“, das Erscheinen von Tante Zutschen und ihre Vertheidigung durch Onkel Bernhard; das oratorische Auftreten des Barbiers Kridel — das alles ist dem Leben vortrefflich abgetauscht und mit prächtiger Satire wiedergegeben; dabei durchzieht das Ganze ein oft an Dickens erinnernder Humor. Aber auch die warmen Dergensöne stehen dem Dichter reichlich zu Gebote. Wie zart ist das Verhältniß Hansfried's zur alten Marianne, seiner treuen Pflegerin, geschickert! Wie rührend die schonende Art und Weise, in der er den ahnungslosen Bruder auf den erfolgten Tod des Vaters vorbereitet! Wie erschütternd wirkt die Scene im Sterbzimmer! Hier sieht man so recht, daß Poesie und Realismus einander nicht ausschließen, sondern ergänzen.

Nach alledem gehört Lange's Roman „Harte Köpfe“ zu den hervorragenden Erscheinungen der zeitgenössischen Literatur; und es ist nur zu wünschen, daß der Dichter mit den Gaben seines reichen Talentos in Zukunft nicht so spariam sein möge.

Albert Stern.

Bürgerlicher Tod. Trauerspiel von Max Kreger (Dresden, C. Vierlan.) Max Kreger gehört zu jenen Schriftstellern, die den Namen „Naturalist“ weniger ihrem künstlerischen Charakter als der Wahl ihrer Stoffe und ihrer sozialen Tendenz verdanken. Die verschiedenste Beurtheilung, die er findet, ist daher leicht erklärlich: es kommt auf den Standpunkt an, den der Kritiker dem Kunstwerk gegenüber einnimmt. Wer gewohnt ist, eine Dichtung vor allem als Dichtung, auf ihren ästhetischen Werth und Gehalt hin zu beurtheilen, legt Kreger'sche Schöpfungen, trotzdem ein ernstes Vorwärtsstreben in ihnen sich offenbart, nur zu oft enttäuscht aus der Hand. Eigentlich sollte die ästhetische Beurtheilung allen andern vorangehen, aber es ist leider in unserer Kritik selten der Fall. Viel günstiger wird Der über ihn sich äußern, der nicht den Künstler, sondern den sozialen Kämpfer im Auge hat, der seine Freude darüber empfindet, wenn die Schäden und Gebrechen unserer Zeit aufgedeckt, bekannte Männer der Gegenwart eklatant werden, und dem es gleichgültig ist, ob das in einem Leitartikel, in einem Norddeutschen Feuilleton, in einem vikaranten „Vernichteten“ oder in einem Roman, in einer Dichtung geschieht. Wie das Drama der Norweger, so gehört auch das deutsche Trauerspiel „Bürgerlicher Tod“ zu der großen „Anlage-Literatur“, die sich zuerst in Rußland gezeigt hat und gegen alles, was in Staat und Gesellschaft marig und verfault ist, zornvolle Mahn- und Vorpredigten schleudert. „Der Dichter steht auf einer höheren Warte als auf der Jinne der Partei.“ Weidlin zeigt sich in der europäischen Literatur der Gegenwart ein Geist, welcher dieser Freiwilrath'schen Mahnung durchaus zuwider handelt. Wohl ist es ein edles Künstlerwort, welches da gesprochen wurde, aus einem Goethe'schen Sinne heraus und viele der Gewaltthaten unserer Dichter haben die Poesie als eine Tochter des Himmels angesehen, die sich in den Streit der Irdischen nicht mischen soll. Und hoffentlich werden auch uns so wunderbare Weister, wie die Hamer, die Shakespeare und Goethe nicht fehlen. Aber finden kann und soll das Wort nicht. Inleht muß es dem Dichter erlaubt sein, menschlich so groß oder klein zu sein, wie er will, aber doch die Größe dort zu suchen, wo sie für ihn liegt. Er darf auch den Miß führen und das Schwert und seinem Volke und seiner Zeit dienen, nach eigenem besten Wissen und Gewissen, indem er die Kriegöbegeite-

runge gegen den äußeren Feind entfacht, oder die im Innern zerstörend wirkenden Kräfte bekämpft, sanftmüthig, liberal oder demokratisch gesinnt sein. Die Anlage-Literatur kann ebenso gut wie eine dem Tageslärm abgewandte Literatur, welche die Idee der Zeit gestattet, ohne sich von den Erscheinungen und zufälligen Formen des Tages bestricken zu lassen, echte und große Poesie schaffen, sobald sie es nur versteht, alle Tendenz in dichterische Gestaltung anzulösen. Es wäre hier wohl an die Prophetenpoesie des alten Testaments zu erinnern.

Ich habe gesagt, daß sich das Kreger'sche Drama der sozialen Anlage-Literatur einreicht, wie sie sich vornehmlich in Rußland (Gogol, Doſtojewski, Tolstoi), aber auch in Norwegen durch Ibsen und Björnson ausgebildet hat. Der tiefe sittliche Ernst, der gewaltige Drang nach der Wahrheit, das leidenschaftliche reformatorische Streben, was sich in den Werken dieser russischen und norwegischen Dichter offenbart, würde sie zu bedeutenden Menschen machen, uns Bewunderung vor ihnen einflößen, wäre auch der künstlerische Werth ihrer Poesie gering. Aber wie, wenn man um eines billigen theatralischen Effektes willen sich nur in die Pose eines sozialen Anklägers und Reformators wirft, wenn man pathetische Reden gegen die Gesellschaft der Gegenwart schleudert, um der Palanterie willen, die darin liegt? Wenn sich die Waffe, welche der Ankläger führt, als eine stumpfe erweist oder als ein Pfeil, der auf die Brust des Schützen zurückfährt? Wir müssen dann annehmen, daß der Schriftsteller die an und für sich großen und edlen Tendenzen nicht innerlich empfinden und tief durchdacht hat, sondern ein leeres Spiel mit ihnen treibt. Wir haben dann eine Pseudonaturalisten-Literatur, wie wir auch einen Pseudonaturalismus haben! Und dieser Schein-Anlage-Literatur, diesem Schein-naturalismus gehört, fürcht' ich, auch Kreger's „Bürgerlicher Tod“ an, unwahr in ideeller wie in künstlerischer Hinsicht.

Was der Verfasser hier und da seine Personen fordern läßt: „Lebet Gerechtigkeit, damit Ihr Gerechtigkeit empfindet“, „Seid mitleidig und die Gefallenen richtet empor“, sind gewiß Worte der höchsten Sittlichkeit, doch werden sie zu Phrasen im Munde des Dichters, wenn dieser selbst in gerade entgegengelegtem Sinne handelt, d. h. wenn seine Lieblingsfiguren Vertreter der Ungerechtigkeit sind, wenn die Handlung, ohne daß er sich dessen bewußt wird, zu einer Verherrlichung der Ungerechtigkeit sich zu-

spielt. Das sittliche Manko liegt dann nicht auf Seite der Gesellschaft, oder doch nicht allein, sondern ebenso auf der des Poeten. Dieser wirft der Gesellschaft ein Vaster vor, von dem er selbst befallen ist, sieht den Splitter in des Bruders Auge und nicht den Balken im eigenen. Die Unwahrheit und Unklarheit in dem ersten ideellen Erfassen der Tendenz setzt sich aber auch natürlich in der künstlerischen Gestaltung fort und verstrickt sich dort mehr und mehr in Irthümern und Widersprüchen, bis das Ganze mit dem vollkommenen künstlerischen Bankrott endet.

Der Verfasser macht uns glauben, daß er das Pbarisierethum und die Unbarmerzigkeit unserer Gesellschaft mit bitteren Geißelstößen züchtigen wolle. Die Gesellschaft erbeucht ein praktisches Christenthum, giebt sich den Anschein, als wenn sie in christlichem Geiste der Gefallenen sich erbarme; doch ist sie in Wahrheit voller Hochmuth auf den äußeren Schein ihrer Tugend und kennt in Wahrheit nicht das Mitleid. Wer einmal einen Fehltritt begangen, bleibt auf ewig verwehrt und ausgeschlossen aus der Gesellschaft, und der Tod ist das Beste für ihn. Würde diese soziale Anschauung mit großer dichterischer Kraft gestaltet, so könnten wir dem Dichter für seine Vereinerung der Literatur der bürgerlichen Dramen nicht genug danken. Doch ist leider Kreper's geistige wie künstlerische Kraft an dem Unternehmen völlig gescheitert.

Verdreher aller Art, Mörder und Diebe haben sich von jeher einer gewissen Sympathie bei dem Volke erfreut und der „edelmüthige Zuchthäusler“ spielt in der Dichtung eine nicht unerhebliche Rolle. Victor Hugo's „Jean Valjean“ ist Allen in Erinnerung, die Boulevard- und Costportageliteratur hat uns um den edlen Sträfling manche Thräne vergießen lassen, und weniger modern, originell, „naturalistisch“ als sentimental-romantisch-trivial finde ich die Kreper'sche Glorifizierung des Zuchthäuslerthums. Auch darin zeigt sich bei Kreper jener nichts weniger als naturalistische Gefühlsduselei, welcher unsere pseudoidealistischen, besonders unsere Frauenromane charakterisirt und Natur und Wahrheit vernichtet: um den Helden nur ja die Sympathien der Passifische zu bewahren, läßt man sie möglichst ideale Wesen sein, und wenn sie einmal eine Sünde auf sich geladen haben, so wird dies so beschönigt und verkasulirt, daß zuletzt nichts als Lapperei herauskommt. So scheint auch Kreper überlegt zu haben, wie er denn eigentlich den edlen Helden

seines Dramas ins Zuchthaus hineinbringt, ohne daß dieser seinen „anständigen Charakter“ verliert, und da bekommen wir allerdings das Unglaublichste zu hören. Martin Haupt, dem Sohn eines vornehmen Kaufmannshauses und verlobt mit einem liebenswürdigen Mädchen, fällt es eines Abends ein, eine kurze Reise nach München zu machen und dort einen Freund aufzusuchen; verführt von einem jungen Mann, dessen Bekanntschaft er im Eisenbahnwagen gemacht, setzt er sich in Halle mit einigen Fremden an den grünen Tisch und verliert, — verliert, zuletzt fünfzehntausend Mark. Die Mitspieler fangen darob an, ihm zu mißtrauen und an seiner Zahlungsfähigkeit zu zweifeln, worauf der Held wie ein rechter grüner Junge mit den großen Werten prahlt, die er im Hotel bei sich führe und sein Ehrenwort darauf giebt, am andern Morgen genügende Sicherheit zu stellen. Nun ist dieser Martin Haupt in der That ein sehr reicher Mann, großjährig und hat, wie uns ausdrücklich berichtet wird, vollkommen freies Verfügungsgewalt über sein vom Vater geerbtes Vermögen; er braucht nur nach Schluß des Spieles nach Haus zu telegraphiren und kann dann mit ruhigem Gewissen seine Ehrenschulden decken. Statt dessen — säßst er ohne Grund einen Wechsel, überreicht ihm am andern Morgen den Gläubigern und siehe da — es ist allerdings „rein zum Todtlachen“, wie Kreper demerkt, zufällig befindet sich gerade in dieser Gesellschaft jener Herr, auf dessen Namen der konfuse Herr Haupt den Wechsel ausgestellt hat. „Ich denke, ich soll in die Erde sinken,“ fährt der Held in dem zweiten Aufzuge des Dramas in seiner Erzählung fort. „Das Uebrige kannst Du Dir denken. Der Humor von der Sache oder war, daß der Name des Herrn bereits zweimal in ähnlicher Weise gefälcht worden war. Natürlich war es klar, daß ich der längst Gesuchte sei.“ „Aber ich begreife Dich nicht,“ antwortet die Mutter, „Du hättest ja nur zu telegraphiren brauchen.“ „Ja Mutter, das wollte ich nicht! (!) Wöhm hätte die Depesche in die Hände bekommen können! (!) Was das sagen will, weißt Du am besten (?) Ich wollte mit dem Kurierzuge hierher fahren, um mit Dir die Angelegenheit zu ordnen.“ „Dann hättest Du die Herren bitten sollen, Erkundigungen bei mir einzuziehen.“ „Alles sehr schön gesagt, Mutter (!). Ich handelte unter dem Zwange einer gemeinen Lüge. (In der Buchausgabe gesperrt gedruckt.) Es gab kein Rückwärts. Ich gestand alles ein, (!) um jede weitere Forsch-

ung zu verhindern, und wurde als ein äußerst raffinniger Mensch verurtheilt."

Auf leichtsinnigere Weise hat allerdings wohl niemals ein Schriftsteller seinen Helden zum Zuchthaus verurtheilt. Mit gesundem Menschenverstand ist es in der That nicht zu begreifen, warum dieser Martin Haupt alles Selbstverständliche unterläßt und geradezu mit einem außerordentlichen Raffinement darauf hinausarbeitet, um ins Zuchthaus zu gelangen. Jener Böhm, der Stiefvater des Helden, steht allerdings mit diesem auf einem etwas gespannten Fuß, weil er ihn, wie man sieht, nicht mit Unrecht, für einen Leichtfuß hält. Aber die Vereinnachung desselben in die Angelegenheit ist überhaupt nicht angebracht, da Herr Martin Haupt doch von seinem eigenen Gelde seine Schulden decken kann, und zuletzt auch seine ihn abgöttisch liebende Mutter mit Ruhe in solcher Noth beanspruchen kann. Was kann ihm daran liegen, ob er vom Stiefvater, mit dem er so wie so kein verwandtschaftliches Verhältnis unterhält, noch etwas griesgrämlicher angesehen wird. Die Tiefe des Wortes „Ich handelte unter dem Zwange einer gemeinen Lüge“ vermag ich mit dem besten Willen nicht zu ergünden. Was ist das anders als eine Phrase, ein Grund um eines Grundes willen?

Eine bedeutende große Natur in ihrem Kampfe gegen die Gesellschaft darzustellen, dieser Gefahr ist der Verfasser allerdings mit großem Glücke entronnen, mit großem Glücke aber hat er es verstanden, aus seinem „Helden“ einen wahrhaft läppischen dummen Jungen, ja einen Irrsinnigen zu machen. Denn irrünftig ist es doch gewiß, wenn ein Mann eine innig geliebte Braut, mit der er im Begriffe steht, sich zu verheirathen, eine abgöttisch verehrte Mutter ins Unglück stürzt, um, nun um ins Zuchthaus zu gelangen, oder doch höchstens, um nicht von seinem Stiefvater eine wohlverdiente Strafvredigt zu erhalten. In Wirklichkeit aber muß er sich sagen, daß dieser Stiefvater, wenn er von solcher Wechselfälschung hört, ihn erst recht tödtlich verachten wird. Denn daß er nichts davon erfahren wird, kann doch Martin Haupt unmöglich annehmen. Möglich ist es auch nur in der Bretter- und Coulissenwelt, in welcher Kreper zu Hause ist, nicht in der wirklichen Welt, in welcher er zu Hause sein sollte. Wir müssen nämlich jetzt neue Unglaublichkeiten in den Kauf nehmen! Wie es bei unjeren polizeilichen und gerichtlichen Zuständen zugehen kann, daß der Sohn eines großen Berliner Geschäftshauses in Halle wegen Wechselfälschung zu

drei Jahren Zuchthaus verurtheilt wird, ohne daß die Andernanden etwas davon erfahren, ist so leicht nicht einzusehen; daß die, vor allem die Mutter und Braut, nach dem Verbleib des Sohnes und des Geliebten nicht einige gründlichere potzielle Nachforschungen anstellen lassen, welche doch sehr rasch und sehr leicht zum Ziele führen würden, gehört zu den neuen Unbegreiflichkeiten. Martin Haupt ist es allerdings gelungen, von Hamburg aus einen Brief absenden zu lassen, in dem er seinen Entschluß mittheilt, eine Reise um die Welt anzutreten, man hat in großen amerikanischen Zeitungen auch Inzerate einrücken lassen, aber die Mutter des Helden hat, wie uns ausdrücklich versichert wird, von Anfang an nicht recht geglaubt, daß ihr Sohn wirklich nach Amerika gereist ist. Sie hat gewußt, daß derselbe nur eine kleine Summe Geldes bei sich hatte, nur eine Reise nach München antreten wollte, warum hat sie denn nicht Nachforschungen anstellen lassen, ob er denn überhaupt in Hamburg das Schiff bestiegen hat? Sie hätte dann sofort aus den Schiffslisten oder sonstwie sich überzeugen können, daß ein Martin Haupt überhaupt nicht nach Amerika abgereist ist.

In diesen Unmöglichkeitkeiten, Widersprüchen und Zufällen seltsamster Art entwickelt sich nun das Drama von Scene zu Scene fort. Die drei Jahre, welche Martin Haupt, weil er es nun einmal so wollte, im Zuchthaus zugebracht hat, während er bei seinen Anevanden für verschollen, vielleicht für todt gilt, sind zu Endegegangen, Charlotte, die Braut des Helden, verlobt sich auf das Drängen ihrer Mutter, von neuem, und diesmal mit dem Stiefbruder Martins, mit Hermann Böhm, der diesem ebenso kalt und fremd gegenübersteht, wie der Vater, der Kommerzienrath Böhm. Warum Charlotte nun dem Drängen ihrer Mutter nachgibt und Hermann, zu dem sie nichts weniger als Zuneigung empfindet, die Hand reicht, läßt der Verfasser wieder völlig im Dunkeln. Da Frau von Ulbrich, ausdrücklich als wohlhabend bezeichnet wird, so kann die sonst beliebte Aufopferung um Geldes willen nicht in Betracht kommen. Drei Jahre des Wartens ist zudem nicht so übermäßig lang, Martin Haupt kann in jedem Augenblick zurückkehren, und dieje Handlungsweise der Dame kehrt jedenfalls im vollen Widerspruch zu der verzehrenden und heißen Liebe, die sie nach den Erklärungen des Autors für den Helden stets empfunden hat und in den folgenden Scenen

auch an den Tag legt. Der sehr durchsichtige theatralische Effect des ersten Actes beruht natürlich auf der Ueberraschung, daß gerade, da die Verlobung Charlotten's mit Hermann verlobt ist, der verloren geglaubte Martin, zur Freude der einen, zum Schrecken der andern, durch die Thür hereinkömmt.

Der zweite Aufzug bringt außer der bereits erwähnten Scene, in welcher der Held sein Geheimniß vor der Mutter aufdeckt, eine Begegnung desselben mit seiner früheren Verlobten; diese geschieht ihm, daß sie nur ihn liebt und ihm allein angehören will, indeß er glaubt, auf ihre Hand verzichten zu müssen, weil er immerhin leicht eine Entdeckung zu fürchten hat und die Geliebte alsdann nicht in seine eigene peinliche Lage mit hineinziehen will. Das ist recht edel von ihm gedacht, und es ist vielleicht verzeihlich, wenn er, um den wahren Grund nicht anzugeben, zu einer Nothlüge seine Zuflucht nimmt und Charlotten erklärt, daß er sie nicht mehr liebe. Diese geht zerschmettert ab, um — mit Hermann, dem Stiefbruder wieder anzukunnen, der nun einmal ihr Nothnagel zu sein scheint; und das finde ich von der heiratslustigen Dame abschaulich, läßt mir nicht nur ihre ideale Liebe zu dem Helden wieder einmal in seltsamen Lichte erscheinen, sondern macht mir auch ihre sittlichen Anschauungen recht verdächtig. Der dritte Akt wirft denn auch alles, was wir am Schlusse des zweiten annehmen mußten, über den Haufen. Zufällig befindet sich in der Gesellschaft, welche sich zur Festsetzung des Ehekontraktes zwischen Hermann und Charlotte versammelt, auch ein Jurist, der den Helden einmal unter verdächtigen Umständen gesehen zu haben glaubt. Seine Ahnung wird ihm zur Gewisheit, da Martin Haupt, von dem wir doch sonst annehmen müssen, daß er alles thut, um seine Vergangenheit zu verbergen, ganz ungläublicher Weise und ohne Grund allerhand verdächtige seltsame Aeußerungen über seinen Aufenthalt im Zuchthause fallen läßt. Jener Jurist erinnert sich denn auch, daß er jener Gerichtsung, in welcher Martin verurtheilt wurde, beigeohnt hat und macht seinem Freunde Hermann, dem Stiefbruder, Mittheilung davon. Nun zeigt dieser seinen bösen Charakter und läßt seinem rein persönlichen Haß, der ebenowenig wie vieles andere vom Dichter tiefer motivirt ist, alle Zügel schießen. Denn was für einen Grund kann er sonst haben, daß er den Helden in jchroffer

Weise auffordert, den Ehekontrakt nicht als Zeuge zu unterschreiben, weil er nicht die bürgerlichen Ehrenrechte besitze, widrigenfalls er seine Schande der ganzen Gesellschaft verhängen will. Eine recht kleinliche Rancune, die Martin Haupt in ebenio kleinlichem Geiste beantwortet, daß er sagt: Nun erst recht. Hermann führt allerdings seine Drohung nicht aus, Martin aber fordert ihn auf Tod und Leben, und erhält die Antwort, daß sich ein Kavalierr nicht mit einem Zuchthäusler schießt. Glücklicherweise erinnert sich der Held, daß er den verhassten Gegner dennoch tödtlich treffen kann, erinnert sich seiner Herrschaft über Charlotten's Herz, verbietet dieser den Ehekontrakt zu unterschreiben, ruft aus, daß er sie doch wahrhaft liebe, und diese sinkt entzückt und jubelnd in seine Arme. Wir sehen also, daß jene edle Entsaugung im zweiten Akte nur Schein gewesen, sehen Herrn Haupt plötzlich in gerade entgegengesetztem Sinne handeln; im Augenblicke der Noth beanbrucht, fordert er die Liebe Charlotten's, reißt sie gerade da in seine peinliche Lage hinein, wo die Entdeckung da ist, wo die Gesellschaft ihre Verachtung über beide ausgießen kann. Hätte er schon im zweiten Akt das Vertrauen zu der Liebe seiner Braut gehabt, was dieß doch verdient und beanspruchen kann, und sein Geheimniß ihr entdeckt, dann wäre alles hübsch und gut gewesen; sie hätte doch auch dann schon ein Auge darüber zugebridt. Den Schmerz, den er der Armen durch die harte nackte Erklärung zutügt, daß er sie nicht liebt, bedenkt er nicht, aus edler Zuneigung entschließt er sich nicht offene Karte zu spielen, aber nur um seinen persönlichen Haß gegen den Gegner zu kühlen, thut er alles, was uns im zweiten Akt als anedel dargestellt wird. Und Kreker hätte mit nur wenigen Aenderungen all diese moralischen, psychologischen und ästhetischen Unglaublichkeiten vermeiden können, wenn er der Herbin, nicht dem Helden das ersöfende Wort in den Mund gelegt hätte: Martin Haupt bricht verzweifelt zusammen, nachdem ihn sein Gegner für satisfaktionsunfähig erklärt hat, die Gesellschaft schleicht schau von dannen und nur die Geliebte bleibt zurück und wirft sich ihm an die Brust, um treu in dieser Noth bei ihm auszuhalten. Die Aufforderung aus dem Munde Martin Haupt's jedoch, daß die Geliebte sich für ihn aufopfern solle das ist eine Ungeheuerlichkeit, die dem Charakter des Mannes keine Ehre macht und im troffen

Widerspruch zu dem edelmüthigen Gebahren des zweiten Aufzuges steht.

Wir müssen recht verstehen, Martin stellt das Verlangen an seine Geliebte, daß diese sich ihm hingiebt, ohne daß er auch jetzt sich offen gegen sie beweist. Zufällig ist allerdings Charlotte, da sie die Unterredung Hermann's mit seinem Freunde, dem Juristen belauscht hat, in Besitz des Geheimnisses gekommen, aber Niemand hat davon eine Ahnung, auch Martin nicht; alles in allem hat aber die Liebesgeschichte des Helden und Charlottens mit dem dritten Akt ihr Ende gefunden und wird nur durch künstliche Mittel weilergeschleppt. Denn wenn Herr Kommerzienrath Wölm im vierten Akt erklärt, daß er alles thun werde, die Heirath zu verhindern, ja selbst Charlotten die ganze Schmach ihres Geliebten enthüllen wolle, so ist das eine unnütze Verzögerung, da wir bereits wissen, daß die Heldin trotzdem von ihrem Erlöseren nicht ablassen wird. Die Sache wird denn auch in den beiden letzten Theilen auf ein ganz anderes Gebiet hinübergepielt. Wir haben bisher dem alten Wölm Böses eigentlich nicht nachsagen können. Er ist seinem Stiefsohn durchaus nicht zu nahe getreten; daß er ihm keine Sympathien entgegenbringt, kann doch nicht in Betracht kommen, besonders da Martin rechtlich Gleiches mit Gleichem vergilt. Und wenn Wölm nun nach jener Standalscene des dritten Aufzuges seinen Stiefsohn auflodern läßt, aus Rächtsicht auf den Ruf des Geschädigten und den Klatsch der Gesellschaft eine andere Wohnung zu beziehen, so muß man sich wundern, daß das Martin bei dem gespannten Verhältniß, welches zwischen ihm und dem Stiefvater und dem Stiefbruder besteht, nicht schon aus eigenem Antriebe gethan hat. Sälzimmer schon ist es, daß der Herr Kommerzienrath Phrasen von christlicher Nächstenliebe in dem Munde führt und Thaten der Nächstenliebe ausübt, mehr des guten Scheines vor der Gesellschaft halber, als aus wirklicher Liebe und von echtem Mitleid bezogen. Aber so überaus verdammenswerth ist das doch nicht, und immer noch deßer, als wenn er überhaupt nichts dergleichen thut, wie Martin Haupt. Man erinnert sich nun vielleicht an Ibsen's „Stützen der Gesellschaft“, an Ibsen's Kampf gegen Lüge und Heuchelei und ich glaube auch mit Bestimmtheit annehmen zu dürfen, daß die Figur Wölms durch die des Ibsen'schen Konkuls Verdrängt sein dürfte. Aber gerade die Erinnerung hieran kann uns den tiefen Unterschied darlegen, der zwischen

dem Schaffen eines von seiner Idee ganz erfüllten echten Dichters und dem eines Nachahmers herrscht, der nur den Schein, höhere Gedanken, zu vertreten, erwecken will. Der Ibsen'sche Konkul übt allerdings, aus Egoismus, aus Furcht vor der Gesellschaft, wirklich verbrecherische Thaten aus, scheut vor dem Morde nicht zurück, während Wölm wohl eine gewisse kalte harte Besinnung an den Tag legt, aber gegen seinen Stiefsohn doch nichts thut, was ihn so sehr verächtlich oder niederträchtig macht, wie uns der Verfasser glauben machen will. Wenn er Charlotten klaren Wein über die Vergangenheit Martin's einschenken will, so thut er nur, was seine Pflicht ist und was der Held doch wahrhaftig selber hätte thun müssen. Ueberhaupt kämpft Wölm mit den stumpfsten Waffen von der Welt. Ich habe schon gesagt, daß ich nicht begreife, welches Gewicht Martin Haupt darauf legt, mit seinem Stiefvater unter einem Dache zu wohnen. Damit Wölm seine Einwilligung hierzu giebt, wird das schwerste Geschäft in Bewegung gesetzt.

Im Zuchthause hat der Held die Bekanntschaft eines Dr. Hippe gemacht, eines Kleptomane und Bibliomane, der von seiner unseligen Leidenschaft, werthvolle und seltene Bücher zu stehlen, willenlos beherrscht wird. Wölm hat die Frau dieses Mannes verführt, Hippe aber ist im Besitze schriftlicher Beweismittel, daß der Zerstörer seines Familienglückes vor Gericht einmal einen Meineid geleistet hat. Und zwar hat Wölm, wie wir gleich bemerken wollen, geschworen, daß er mit der Frau Dr. Hippe sein Verhältniß unterhalten hat, um, wie der Verfasser ausdrücklich bemerkt, deren Ehre zu retten. Jedemfalls ist sein Verbrechen wohl strafbar vom Standpunkt des bürgerlichen Gesetzbuches aus, aber vor dem Richterstuhl der höheren Moral zu rechtfertigen und sicherlich wegen seiner Beweggründe eher als die That Martin Haupt's zu entschuldigen. Hippe droht nun den Herrn Kommerzienrath jenes Meineids wegen zu denunzieren, wenn er seinem, Hippe's, Freunde Martin nicht gestatten will, im Hause dauernd zu verbleiben, und Wölm geräth denn auch in ein nicht schlechtes Entsetzen. Unglücklicherweise aber fällt dem armen Kleptomane im entscheidenden Augenblicke ein Büchlein zur Erde, das er kurz vorher aus der Bibliothek des Herrn Kommerzienraths entwendet hat, dieser ruft nach der Polizei, doch hat Hippe noch Zeit, dem zufällig

hinzukommenden Martin die verhängnißvollen Briefe in die Hand zu drücken. Dieser ist entsetzt, seinem Haß gegen den Stiefvater nun üppig fröhnen und Gleiches mit Gleichem vergelten zu können. Da erfährt er jedoch, daß seine Mutter Wölm aufrichtig und innig liebt, und daß er ihr einen tiefen Schmerz zufügen wird, wenn er ihr beweist, wie schlecht der Gatte an ihr gehandelt hat. So stehen wir denn urplötzlich wieder vor einem ganz neuen Konflikt, dessen Lösung und spannen soll, vor einer neuen Handlung, die mit der der ersten Aufgabe nur ganz lose zusammenhängt. Da der Verfasser und sein Held das ganze Stück hindurch so viel von dem Abscheu reden, welchen sie gegen die Lüge empfinden, so sollte man annehmen, Martin Haupt habe den Respekt vor der Wahrheit, daß er seiner Mutter offen sagt, was er weiß, auf die Gefahr hin, ihr sehr wehe zu thun. Handelt er nicht so, dann entsprechen seine Thaten nicht seinen Worten, wie auch jenes Verheimlichungssystem, das er seiner Frau gegenüber beobachtet, seine sanftmüthiger Wahrheitsliebe ganz bedenklich bezweifeln läßt. Allein die Mutter hat das Recht, über die That ihres Gatten zu richten, ihm zu verzeihen oder ihn von sich zu stoßen, verzeihen aber ist es von dem Sohne, wenn er über den Kopf der Mutter hinweg das Recht zu richten sich anmaßt. Zu verzeihen wäre es ja, wenn auch nicht mit einer fanatischen Wahrheitsliebe in Einklang zu bringen, daß der Held seiner Mutter den Ehebruch des Gatten verschweigt und die Papiere vernichtet, auf die Gefahr hin, sich an Wölm nun einmal nicht rächen zu können. Diese kleinliche Nachsicht paßt doch wiederum sehr wenig zu den schönen Worten von Liebe und Mitleid, die der Verfasser im Munde zu führen pflegt. Er nähme dann seine Charlotte, heirathete sie und alles hätte ein fröhliches Ende. Bis zur zweiten Hälfte des fünften Aufzuges hat auch alles den Anschein, als sollte das Ganze, wie es in diesem Falle vernünftig ist, mit einem heiteren Verlobungsstücke schließen, dem Verfasser fricht aber offenbar der Theatereffekt in's Auge, der sich mit einem tragischen Schluß so gut erzielen läßt, und wenn es auch wieder einmal auf die Gefahr geschieht, daß alle Logik dabei zu Grunde geht. Und in der That verurtheilt der Verfasser seinen Helden jetzt zum Tode, mit eben derselben verworrenen und traghafnen Willkür, wie er ihn schon einmal zum Zuchthaus verurtheilt hat.

Die ersten Scenen des fünften Aufzuges sind überflüssig. Frau von Ulbrich kommt zu Martin, um ihm zu erklären, daß ihre Tochter auf seine Liebe verzichtet. Ein harmloses Spiel, das da der Verfasser mit dem Leser, Frau Ulbrich mit dem Helden treibt. Denn gleich darauf erscheint Charlotte, mit der fröhlicheren Nachricht, daß ihre Mutter dem Geliebten etwas vorgelegen hat. „Dennoch kann ich Dich nicht heirathen,“ erklärt Martin Haupt, dem das Lebensglück der Geliebten wieder einmal nichts gilt; „es ist nothwendig, daß ich mich erziehe. Ich muß entweder sterben oder das Lebensglück meiner Mutter, ihre Liebe zu ihrem Gatten zerstören. Du hast es vielleicht noch nicht bemerkt, sollst es aber jetzt erfahren, daß ich der schlimmste aller Pharisäer und von einem moralischen Hochmuth bejezt bin, der an das Wahnsinnige grenzt. Wenn ich Wechsel gefälligst habe, so war das, weil ich es gethan habe, natürlich höchste Tugend, aber mein Stiefvater, der einen Reineid geleistet hat, — plui, das ist ein Verbrecher, ein Schuft, mit dem meine reine Seele nicht in einer Lust leben kann. Oh mein zartes, zartes Gewissen! . . .“ „Denke, was das heißt, die Mutter, die so gut und edel ist, die ich anbetet, wie ein Heiligthum, an der Seite dieses Schurken zu wissen . . .“ Hätte nun Fräulein Charlotte ein Gran Gehirn im Kopf, so würde sie ihm folgendermaßen darauf antworten: „Freilich hast Du als ehemaliger Zuchthäuser und Wechselläufer und von Krepers Standpunkte des höchsten Mitleids und wahrhaft christlicher Gerechtigkeit aus unzweifelhaft ein ganz besonderes Recht dazu, deinen Stiefvater für einen Schurken zu erklären. Dennoch weiß ich gerade nicht, warum Du sterben willst. Was ändert denn dein Tod an der Thatfache, daß deine Mutter, wenn sie die That ihres Gatten nicht erfährt, auch in Zukunft dessen schreckliche Verlobungen freundlich hinnimmt. Du willst es nur nicht wissen, nicht mit lebendigen Augen ansehen. Aber mein lieber Junge, ist das nicht der kindischste Egoismus von der Welt, bist Du nicht in diesem Augenblicke denselben Irrsinn anheimgefallen, wie damals, als Du alles daran setztest, um nur in's Zuchthaus zu gelangen?“ Leider hat Fräulein Charlotte dieses Gran Gehirn nicht im Kopf, sondern erklärt sich mit den Ansichten ihres Geliebten vollkommen einverstanden und verlangt nur das Eine, dann auch mit ihm zu sterben. Dieser seltsame Herr Martin Haupt, dieser Popanz und Hansarr hat damit, daß er sich erschießt,

freilich die erste und einzige vernünftige That seines Lebens gethan. Auf daß jedoch der Romil und dem Wirrwarr der Stempel der letzten und höchsten Vollendung aufgedrückt wird, läßt der tolle Held, der sich erschießt, damit er die verhängnisvollen Briefe nicht der Mutter zu überreichen braucht, eben diese Papiere einfach — — — offen auf dem Schreibtisch liegen, vergißt, sie auf die Seite zu schaffen, so daß sein Tod vollends zweifellos geworden ist. Natürlich findet sie die Mutter, welche von dem sterbenden Sohn noch besonders darauf aufmerksam gemacht wird, liest sie und muß nun doch den Schmerz ertragen, den ihr der Held ersparen will. Sie bedeutet dem Gatten, daß sie ihn verachtet, wenn er sich nicht dem Gerichte seines Meineides wegen anzeigt, und er thut's. . . . Schluß, Vorhang fällt.

Ich muß gestehen, daß es mir vollkommen unmöglich ist, eine soziale Tendenz, eine ethische Idee oder einen Gedanken, eine Weltanschauung irgend welcher Art aus dieser verwiderten Geschichte herauszufinden. Hier und da hat Kreyer einige Ausfälle gegen die Heuchelei und Unbarberzigkeit der Gesellschaft unternommen, aber Neben ist nicht Dichten und Gestalten, und nicht aus wohlfeilen Tiraden, sondern aus dem Gang der Handlung, aus dem Wesen und Treiben der Personen wollen wir die Meinung eines Poeten heraus erkennen. Ist es denn die Gesellschaft, die den Martin Haupt in den Tod hineintreibt, oder ist es nicht dessen eigener pharisäischer Hochmuth, dessen eigene Ungerechtigkeit, Minderheit und Unwahrheit, welche die Sachen verschweigt, statt sie ausdeckt, wie sie liegen. Um der Gesellschaft willen kann er, wenn er nur selber will, glücklichster Familienvater werden, und die paar unangenehmen Stunden, die er verlebt, bereitet ihm nicht die Gesellschaft, sondern Widersacher thun es, die ihn persönlich nicht wohlgekannt sind und denen er redlich das Böse heimzahlt, welches sie an ihm begehen. Ist die Gesellschaft dafür verantwortlich zu machen, daß Böhm wegen seines Meineides nicht im Zuchthause gefesselt? Wenn diese die That nur weiß, wird sie mit dem hochangesehenen Herrn Kommerzienrath ebenso kurzen Prozeß machen, wie mit dem unbedeutenden Martin Haupt.

Das Interesse, welches der „Bürgerliche Tod“ erweckt, ist ausschließlich ein brutal stoffliches. Es steht das Drama ideell nicht höher, als jeder Roman, in dem es sich

um das „Kriegen oder Nichtkriegen“ handelt. Es steht aber tiefer, als die meisten dieser Romane, da die Handlung und Intrigue von einer Unglaublichkeit, einer Unmöglichkeit zur andern sich hinschleppt. Der will man gar diese Unmöglichkeiten in der Handlung, diesen völligen Wirrwarr und die Jahreszeit der Charakteristik, dieses fortwährende Sich-widerersprechen Naturalismus oder Realismus nennen? Ich halte es für das gerade Entgegengesetzte. Das sind doch keine Menschen, welche Kreyer gezeichnet hat, sondern Buch- und Coulißfiguren, zusammengesetzt aus tausend und einem Stück. Selbst die besaungete Gestalt, die des Dr. Hippo — in der Episode hat dieser Schriftsteller immer seine eigentliche Stärke gehabt — ist nicht einheitlich durchgehalten. In der Scene des vierten Aktes mit Böhm tritt der Mann ganz so höhnisch und dreist wie ein rechter Erpresser auf; bescheiden und einfach, sehr sympathisch im ersten und zweiten Aufzuge, zeigt er sich plötzlich hochjährig und düsterhaft. Und doch wäre es gerade für einen echten Realisten, einen Charakteristiker eine feine Aufgabe gewesen, darzustellen, wie dieser Dr. Hippo, der zu einem bedenklichen Mittel greift, das seine sittliche Ueberzeugung verdammt, jagend, vor sich selber beschämt, gedrückt im „Revolverthum“ macht.

Ein Drama, das die Theatereffekte nur um der Effekte willen aufsucht und um ihretwillen alle Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeit laufen läßt, auf alle Innerlichkeit und Tiefe verzichtet, steht allem Naturalismus und Realismus so fern, wie es zuletzt der eigentlichen Kunst überhaupt fernsteht. Es gehört in die Reihe krasser und wüster Vaudeville- und Dramen, die im Gebiete des Theaters dasselbe vorstellen, was der Kolportageroman auf dem Felde der Erzählliteratur bedeutet. Doch will ich zum Schluß ausdrücklich hervorheben, daß man nach diesem einem allerdings ganz mißlungenen Drama die ganze dichterische Thätigkeit Kreyers entschieden nicht beurtheilen darf. Eine vorurtheillose Untersuchung des Romanschriftstellers, welche uns im nächsten Heft beschäftigen soll, wird auch seinen besonderen Vorzügen mit starkem Lobe gerecht werden.

Julius Hart.

Nero. Ein Roman von Ernst Gastein. Drei Bände. (H. Reißner, Leipzig.) Dieser Roman wird bei der größeren Menge des lesenden Publikums aller Wahrscheinlichkeit nach ebensoviel Erfolg haben, wie

die „Gaubier“ und „Prusias“ desselben Verfassers. Der Janber, der in dem Namen Nero's steckt, wird seine Wirkung thun, und der etwas präde Salonleier wird mit besonderem Wohlgefallen schon der Vorrede und im weiteren dem Buche selbst die Thatfache entnehmen, daß es sich unter dem Deckbild des großen Namens durchaus nicht um raffinierte „Unfiten-Schilberungen“ handelt. Unbestreitbarer Wohlklang und Reiz der Sprache, eine gewisse Farbenpracht beim Ausmalen des Hintergrundes, von Seiten des Verlegers eine höchst würdige Ausstattung mit besonders wohl gelungener Titelzeichnung müssen notwendig schon von Beginn der Lektüre an das günstigste Vorurtheil erwecken. Wer selbst den Anfang der Handlung für historisch geradezu unmöglich halten sollte, wird sich trösten, daß die Gestalt Nero's, welche der Dichter entwirft, wenigstens psychologisch vollkommen verständlich sei, was von dem geschichtlichen Nero in unsern Quellen nicht immer gilt. Wer nach bereitwilliger Bewunderung der höchst kunstvoll erweckten Spannung im ersten Bande und etwa noch einem Drittel des zweiten den weiteren Verlauf der Handlung vielfach herzlich langweilig finden sollte, der wird sich vielleicht auf Grund einer Bemerkung in der Vorrede etwas von „ästhetischer Nothwendigkeit“ einreden und vor allen Dingen den Schluß wieder so packend finden, daß er die vorausgehende Lede vergißt und vergißt. Alles in allem also zweifellos ein Buch, das Menschen erziehen, Menschen belehren und auch gewiß Menschen zu freundlichen Kritiken anregen wird, ein Buch, das immer noch vornehme Waare ist und von dem unbedingt zu sagen ist, daß es keinerlei Schaden anrichten kann; wer sich daran unbeanfangen ergötzt, verlangt eben nicht mehr, und wenn das Wort von der „Erziehung durch die Poesie“, das ein Streben nach Vesserung des allgemeinen Geschmacks im Gegensatz zur einseitigen Befriedigung der Wünsche des Publilums betont, angewandt werden soll, so kann auch von diesem Standpunkte aus noch ein gewisser Werth in dem Buche anerkannt werden, da es wenigstens hier und dort tiefere Probleme streift und durch seine ganze Verlenkung in eine große und merkwürdige Geschichtsepode notwendig den Leser einen weiteren Blick thun läßt, als es ein ästhetisch auf gleicher Höhe stehender moderner Roman zu bewirken vermöchte. Hier würde ich meine Kritik abbrechen, wenn ich Edstein's Nero in einem gewöhnlichen Zeitungsartikel „für den Weihnachtstisch“ zu besprechen

hätte. An dieser Stelle, wo es sich um ein Urtheil vom Boden höchster ästhetischer Betrachtung aus handelt, muß ich noch Worte anfügen, die dem Verfasser des Romans vielleicht geringe Freude machen werden, die aber gesagt sein müssen, wenn Kritik in edlerem Sinne ins Spiel kommt. Ich werde im Folgenden einen Maßstab anlegen, der gegebenen Falles etwa bei einer anerkannt großen und in gewissem Sinne bereits klassisch zu nennenden Nero-Dichtung wie Hamerlings „Khasover in Rom“ zur Anwendung kommen und selbst an diesem Werke einzelne Schwächen offenbaren könnte. Das Bedauerliche ist, daß vor solchem Forum Edstein's Kunstwerk nach meiner Auffassung hoffnungslos dahinsinkt. Die fundamentalen Fehler liegen theils in der Schwäche der psychologischen Entwicklung, theils im äußeren Bau des Romans. Ein Werk aber, das an diesen beiden Wurzeln die bösesten Fehler aufweist, ist als Dichtung schlechthin bereits zu verfehlen, daß besondere Mißgriffe im „Historischen“ meines Erachtens ganz in den Hintergrund treten dürfen. „Der vorliegende Roman.“ so lesen wir in der Vorrede, „stellt sich die Aufgabe, seinen Lesern zu schildern, wie und durch welche Momente sich der ursprünglich so milde, unverdorben, groß und edel veranlagte Nero in das übermenschlische Ungeheuer verwandelt hat, von dem uns die alten Autoren so unbegreifliche Dinge erzählen. Aus dieser Absicht ergiebt sich naturgemäß die umfassendere Behandlung der einzelnen Entwicklungsstadien im Vergleich mit den Ausschreitungen des fertigen Missethäters. Sobald der Cäsar den Höhepunkt der Entartung erreicht hat, ist unser Problem der Hauptfache nach gelöst; nur die Entföhnung, falls eine solche möglich erscheint, reizt noch unser künstlerisches Interesse.“ Nero ist also für Edstein's psychologische Fassung bei seiner Thronbesteigung „mild, unverdorben, groß und edel veranlagt“. Ob das geschichtlich ganz richtig ist, ist Streitfrage, und es soll Aufgabe einer ausführlicheren Studie im nächsten Hefte sein, die Bedenken über den Konflikt zwischen dem Wissen des Historikers und der Phantasie des Poeten anzustellen. Aber nicht daraus, wie seine Basis zur Geschichte sich stellt, folgt die Größe oder Schwäche des Dichters, sondern lediglich daraus, wie er auf dieser Basis sein Gebäude entwidelt. Voraussetzung Edstein's ist: Nero ist rein gewesen. Ein Aktum, das er im Entlang mit der Geschichte annimmt, ist: Nero war später ein grauenvoller Tyrann. Problem

ist: wie erklärt sich psychologisch der Schritt von A zu B und wie gliedert der Dichter diese psychologische Entwicklung durch Hilfsmittel der Technik zu einem spannenden, einheitlichen und in den gegebenen Bildern die Tiefe hinlänglich erschöpfenden Kunstwerk. Der Roman beginnt in dem ziemlich schläfrigen Tempo. So schön Sprache und Landschaftsbilder sind, so energielos und schemenhaft bleibt die Einführung der massenhaft andrängenden Figuren. Nur ein Punkt, der Vertiefung erwarten läßt, tritt heraus: Nero's Stellung zum Christenthum. Nero ist durch Seneca der jungen christlichen Gebanwelt nahe gebracht, es fehlt wenig, so erhebt er den neuen Glauben zur Weltreligion. Die Idee ist verführerisch schön, aber man sagt sich bei der ersten Zeile: wird sie fördernd sein bei der Lösung des Problems, wie der milde Nero später ein Tyrann geworden? Und es ist, als fühle Edstein das binnen kurzem selbst, er vernachlässigt den Punkt sehr bald, ja er verliert ihn geradezu und betont ihn später bloß noch als äußeres Effizientmittel neben andern. Das eben ver trägt sich aber nun schlecht mit der Tiefe der Idee, als bunter Aufputz ist das christliche Problem denn doch vollkommen unmöglich, und der Leser fühlt stets wachsend jene höchst peinliche Empfindung, die sich bei jedem historischen Kunstwerk einstellt, welches das eigentlich Tiefe der Zeitiden als Fiktion und den äußeren scheinbaren Weltgang als Sache benutzte. Inwiefern, wie gesagt: der Streitbild auf die Christen war nicht nöthig zum Nerontischen Tyrannenproblem. Sehen wir davon ab und betrachten, was Edstein in den Mittelpunkt stellt. Nämlich plump und in wahrstem Sinne nach sehr bekannten Mustern interniert drängt sich sofort eine Liebesgeschichte vor. Der junge Cäsar verlobt sich in Akte, eine Freigelassene. Er bleibt ihr treu, obwohl er offiziell sich mit der angelebten Oktavia vermählen muß. Endlich mündet sich Agrippina ans Jochen eigener Herrschaft hinein, Akte wird mit Gewalt beieitigt, sie verschwindet, und Nero erköhrt ein Märchen von ihrem Tode. Der laute Stern seines Lebens ist ihm erloschen, er stirzt sich wild in theils sinnliche, theils autofratrische Orgien. So entsetzt der Tyrann. Von den vielen möglichen und sich geradezu ausdrängenden Lösungen des Problems hat Edstein die verbrauchteste und allgemeinste gewählt: die erotische. Nero wird Tyrann, weil man ihm seine Jugendliebe geraubt. Wie oft ist dieses Thema behandelt worden: Umischlag zum christen Don Juan und

Weltverächter infolge von Unglück in der ersten, reinen Liebe. Allen Ernstes: bedurft es dazu des Nero, um diese alte Geschichte von neuem zu erzählen. Nero als Tyrann, Nero, der Rom angezündet, seine Mutter tödtet, in Griechenland als toller Sänger auftritt, Nero, der Seneca und Paulus dem Henker überantwortet: diesen Koloß der Weltverrücktheit, der an westgeschichtlicher Bedeutung weit über Richard III., über Kambyses, über allen ähnlichen Gestalten der Weltgeschichte steht, — ihn sollen wir uns erklären aus jener kleinen Umischlagsstimmung nach einem Liebesidyll? Nein und dreimal nein. Die Liebesgeschichte konnte immerhin ein Motiv unter fünfzig andern abgeben. Aber der Dichter, der sie als Hauptmotiv hinstellt, bewies entweder Unfähigkeit, große geschichtliche Velden in ihrer Größe zu schildern, oder er mußte eine Liebesgeschichte erfinden, die etwas so titanisches enthielt, daß der ganze Umischlag, der ganze historische Wütherich Nero dagegen gesehen wirklich nur als Nebenrolle erschien. Von letzterem ist bei Edstein keine Spur. Sein Liebesidyll zwischen Akte und dem jungen Nero ist stellenweise reizend, bestrickend schön geschildert. Aber es ist Kleinmaterie, die, da das Problem hier so alt, so oft behandelt ist, im Grunde herzlich leicht gemacht war. Dieser schwächende Liebhaber Akte's hätte sich vielleicht bei Empfang ihrer Todesnachricht in die Liber gestürzt. Aber um dieier ungeheure Tyrann ohne Weichen zu werden, dazu bedurft es ganz anderer Anlagen. Auch Edstein, ohne es zu wollen, setzt diese im weiteren Verlauf stillschweigend voraus. Damit zerfällt jede psychologische Motivierung. Gesagt wird uns: Akte's Verlust macht Nero zu dem, was er ist: wir sehen im späteren einen Nero, der Infarnation seiner Zeit, seiner Welt, seines Hauses, des fessellosen Cäsarenthums ist; den Zwiespalt löst uns nichts. So leidet dieser ganze Aufbau an schwersten aller Fehler, den der historische Roman aufweisen kann. Nero A., der erfundene, poetisch ausgestaltete junge Nero, und Nero B., der spätere historische Wütherich, verhalten sich nicht zu einander wie Stroh und Baum, sondern wie zwei absolut verschiedene Dinge.

Ich habe gesagt, die Szenen zwischen Nero und Akte seien zum Theil im höchsten Grade anmuthend und schön. In der That, so lange Edstein seinen Nero losgelöst hatte vom geschichtlichen Nero, ihn zum harmlosen, edlen Liebhaber gemacht hatte, ihn und seine Geliebte als ein vollkommen gewöhnliches Liebespaar schildern konnte, be-

herrschte er den Stoff Dem Tyrannen gegenüber erlaubt ihm dagegen vollkommen die Kraft. Verfeinern konnte er, den historischen Thatfachen gegenüber gestellt, seinen Mann nicht, ihm in seiner Ungehörlichkeit folgen konnte er seiner dichterischen Fähigkeit nach nicht: so hat er denn von der Mitte des zweiten Bandes ab einfach sich auf allerlei bunte Bilder beschränkt, die künstlerisch vollkommen werthlos sind. Jede Spannung, auch im größten Sinne, hat aufgehört. Momente, wo man, vom Psychologischen abgesehen, wenigstens den beschreibenden Dichter in seiner Kraft thätig sehen möchte, sind mit einer Flüssigkeit durchgeführt, die peinlich wirkt. Das Kapitel, welches den Brand von Rom schildert, ist ein wahres Muster dafür, wie ein Poet nicht schildern soll, und es ist das doppelt zu rügen im Hinblick darauf, daß Hamerling diese Scene schon einmal mit hinreichender Gewalt uns vorgeführt hat, so daß von einem späteren Dichter, der Nero als Thema wählte, grade hier eine Kraftanstrengung ohne Gleichen gefordert werden durfte, die Hamerling womöglich überbot. Ein Dichter, der an einer derartigen Stelle, wo die Geschichte ihm das denkbar herrlichste Motiv zu grandioser Entfaltung aller dramatischen und historischen Fähigkeiten an die Hand giebt, das Motiv ausgreift, zu verwerthen sucht und dann bis zur Geschmacklosigkeit und iden Langeweile verdirbt, dem kann der Kritiker nur einfach rathe, sich von Stoffen wie „Nero“ eudgütig fern zu halten. Der lyrische Schluß des Romans — die wunderbar gerettete Ake tritt, als Nero alles verloren, noch einmal hervor und stirbt mit ihm vereint — ist, aus dem Ganzen herausgelöst, ein Stimmungsbild, das packen muß. Aber selbst das leidet unter jener Gewaltthatigkeit, die, im Drama zur Noth erlaubt, im dreibändigen Roman denn doch etwas sehr bequem erweisen muß. Wie man das nun nehmen will: wenigstens tritt aus dieser Schlussscene der Dichter wieder hervor, der jenes Liebesbild des ersten Bandes so schön auszumalen wußte und der dann so viele Seiten hindurch ganz verschwunden war, um einem Erzähler gewöhnlicher Sorte, der von Poesie nichts wußte, den Platz abzutreten. Es ist bedauerlich, ein so herbes Gesamturtheil über ein Buch fällen zu müssen, dessen erster Theil vortreffliche Scenen enthält, die aber in der allgemeinen Werthschätzung für die Zukunft das Werk nicht retten können, da auch der Held dieser Scenen leider Nero heißt und an diesem

„Nero“ eben das Ganze hoffnungslos scheitert. Eine schwere Warnung für uns Alle sollte darin liegen. In der Weltgeschichte fällt auch der harmlose kleine Mann, wenn er vermesen sein Glück an den Titanen setzt. In der Poesie ist ein freundlicher Liebesdichter, wie Götzein, ein verlorenen Poeten, wenn er mit Blüthen auf ein Schlachtfeld hinaustritt, wo es eines Schwertes bedarf und seines dultenden Frühlingskranzes. Ueber einer süßen Liebeshändel zwischen einem edlen jungen Manne und einem lachenden, goldlodigen Kinde schwebt es nicht wie ein leuchtendes, verlodendes Schild, sondern wie ein versteinertes Gorgonenhaupt, wenn man den Liebhaber Nero, die Geliebte Ake benennt. Und so ist dieser Roman in Wahrheit nach glücklichem Anfang verfeinert, der Idee nach, wie auch im Punkte der Technik. Der Keßbetiter, der aus der Schönheitslehre eine Wissenschaft machen muß, ist selbst schuldlos, wenn er einfach aufzeichnet, wie die Naturmacht, die sich auch im dichterischen Schaffen mit unerbittlicher Logik offenbart. Fehler wider ihre Prinzipien rächt bis ins siebente Glied, ja schließlich auch an Scenen rächt, die selbst wider kein Gesetz verstoßen, sondern edle und lautere Poesie sind.

Wilhelm Bötsche.

Die Leiter. Von Hermann Buchholz. (Köthen, Paul Schettler.)

Von Hermann Buchholz

Sopho auf gelegt mich habend
Trob' Gnasse's an Buchschändel.
Sorgen das ich halt' empfangen
Ist' gefällig weiter Schwere's, Tausend.
Treu ein Strahlener gelonnen. Herr' Reiter,
heißt Hermann Buchholz.

Schön die Ton', süß die Gräß', ein Fein Wein.
Nran' ihn Gold, den Mann, der das sang.
König in Grotz's Reich, Tisch-ung Land.
Spricht lacht, flucht dich Reim', schön' Teu'.
Nicht sah ich je soch schön' Buch und sah doch
viel Schöner.

Der Sonn-Tag oder schreibt man Sonntag, an welchem mir zum ersten Mal das sehr umfangreiche Lieberbuch von Hermann Buchholz „Die Leiter“ in die Hand fiel, bedeutet für mich einen neuen Lebensabschnitt; ich habe einen Meister gefunden, dem in allen seinen Schönheiten und Reizen nachzuahmen mein zukünftiges Streben sein wird. Ein Schüler, aber ein

begeisterter! Was ich in einer Kritik* der „Bosnischen Zig.“ gelesen, daß Hermann Buchholz der abgelebten schwindbüchtigen deutschen Poesie neue Probleme stellt, ward mir vollaus bestätigt. Endlich wieder auf eigene Hand ein... Original! Neue Form! Unsere Kritik stellt diese ja immer in den Vordergrund; je weiterdieser so ein Strophenbau ist, desto größere Formbeherrschung zeigt er ihr an. Hermann Buchholz wird ihr endlich die nöthige Hochachtung abgewinnen. Freilich scheint er mir noch nicht ganz das Ziel erreicht zu haben. Als das Schönste und Gewaltigste auf Iyrischem Gebiete, welches all die Goethe'schen, Heine'schen und Uhland'schen Platteiten in ihrem Nichts offendant, erschienen mir immer die Krostischen aus dem 17. Jahrhundert, aus der Zeit der Begnügtschäzerei, deren bald lange, bald kurze Verse für das Auge ein Kreuz, einen Becher und ähnliches ergeben. Diese Verbindung von Poesie und Malerei eröffnet uns eine Zukunft, die mich mit mounigen Schauern erfüllt. Hier ist ein gewaltiger Fortschritt möglich über die Goethe hinaus, deren Strophenbildungen im Druck immer nur wie ein armseliges Quadrat oder Parallelogramm aussehcn, zuweilen sogar — schredlich, aber wahr! — gar keine vernünftige Figur ergeben, z. B. der darum so klägliche „Gesang Mahomed's“. Ja, lieber Leser, in Ihrem bedauerwerthen Unverstande sind Ihnen die obigen, von mir gedichteten Verse vielleicht etwas dunkel geblieben. Ich finde sie so klar, zu verständlich! Vergebens habe ich mir Mühe gegeben, so heraldisch zu schreiben, wie es Hermann Buchholz kann; der wird immer unser Meister bleiben. Wenn ich Ihnen meinen Hymnus etwas näher erkläre, so geschieht es nur, um Sie in das Verständniß „der Leiter“ einzuführen. Vielleicht vermiffen Sie in der Dichtung die Reime und nennen Sie deshalb „unge reimt“. Nichts falscher als das! Ich bin nur dem Vorgange Buchholzer's gefolgt und habe den Reim statt ans Ende an den Anfang gelegt. Bedenken Sie, welch eine Revolution das hervorrufen wird! Unser Meister reimt z. B. Weg—Feglichen; Münd—sein—lünd'; Ankleiden—kann; Jener—den; machen—ja—damit; Gegen—Leben und so weiter in infinitum: weg, jeg, münd-

lünd', du-, an, kann, jen-, den, ma-, ja, da-, le-, ge-, es stimmt aufsaßend, es sind sehr schöne, durchaus reine Reime. Und so habe ich denn auch endlich die alte Fache abgeworfen und reime, der Stimme der Zukunft gehorchend. Sopha, froh, loeben, schön, krön', löutig.

Hermann Buchholz ist auch auf dem Wege der Strophenbildung (reimt sich auf Ho—lein, Kohlengeschäft, Totenkelt u. s. w., u. s. w.) bahnbrechend fortgeschritten. Geistreiche Dichter haben uns die gereimten griechischen Versmaße, — Sapphische und Alcäische Oden mit Reimen angepriesen. Das war eine That!

Aber alles stellt Hermann — nicht mit Unrecht erinnert sein Name an den Verehrer Deutschlands — in den Schatten. Allerdings bin ich nicht immer aus seinen Versen ganz klug geworden. Doch scheint mir sein Vorgang beachtenswerth. Was meinen Sie z. B. zu einer Mischung von Hexametern und Tetrametern, Hexametern und Choliamben oder aus einer sapphischen Strophe, die mit der Form der Oktave zusammengezeichnet wird. Wie viel schöner würde sich Heine's „Weise zieht durch mein Gemüth“ mit seinen schauerhaften Reimen machen, wäre etwa der zweite Vers ein fünffüßiger Jambus, der dritte ein Pentameter und der vierte ein vierfüßiger Trochäus. Damit beweist erst ein Dichter, daß er mit Aufmerksamkeit und Augen kleinpaul's „Poetik“ gelesen hat. Und das ist doch die Hauptsache! Jetzt wird der Leser auch die Schönheit meiner obigen Strophen nachempfinden können. Die vier ersten Verse sind offenbar trochäisch:

So—e—ben, das ich hatt ein—plan—gen“,
der letzte Vers der ersten Strophe — ja, das rathen sie einmal! Bitte, das soll ein Hexameter sein, und in der zweiten Strophe, das ist ein Pentameter. Das sieht doch Jeder. Vielleicht meinen Sie, ich hätte mich ein wenig von der Reinheit des Homerischen entfernt? Aber das ist ja gerade das Originelle, das neue Problem! Woher soll denn all die Originalität kommen? Das Gebiet der Formen — das ist das Unerhöpliche, welches uns zum Streiten und Neuen einladet; mit Permutationen und Kombinationen werden wir endlich die Poesie zu ihrer Höhe emporziehen. Schlechte

* Wir würden wohl auf diese Gedächtsammlung überhaupt nicht näher eingegangen sein, wäre sie nicht lawobi in der „Bosnischen Zeitung“ wie auch in einer ganzen Reihe anderer erler Zeitschriften, selbst in einem Fachorgan (Bl. für literarische Unterhaltung) mit ernsthaftem und hartem Korb bedacht. Das nur zur Charakteristik unserer Kritik! Z. S.

Hexameter und Pentameter wären die da oben? Mit Hermann Buchholz sag' ich:

In gerechte Versbetonung einen Augenblick gehöret,
Durch der Rede Gewalt fällt jegliche Reutz sich erboben,
Kannst' eigener Gedante hinter eignen Weg hinaus,
Ehne daß ihn erdrückt alltägliche, richtige Reier

Lebrigens gehören diese Verse zu den schlechtesten unseres Meisters! Man versteht sie, sie sind mir zu klar und das fällt unangenehm auf in dem schönen Dunkel, in das der Herrliche sonst seine Gedanken einzuhaülen weiß.

Denn noch eine Originalität habe ich bei ihm bemerkt, die viel Ueberraschendes und Neues verspricht. Hermann Buchholz ist Professor oder Lehrer in Friedenau bei Berlin. Er hat eine italienische Sprachlehre herausgegeben. In seinem Buche finden wir Uebersetzungen aus siebenundvierzig Sprachen, auch aus dem Ketschuanischen, Japanischen, Chinesischen, Altaiischen, Malaiischen u. s. w. u. s. w. Das ist ein Glück für die Poesie der Zukunft. Unser Meister hat wahrscheinlich bei seinen Studien endlich den richtigen Gedanken erfaßt (Er des Columbus!), daß es eigentlich für einen deutschen Dichter wenig originell ist wenn er keine Muttersprache spricht, wie es in der Schule gelehrt wird, wie es der Alttagemensch thut. Wie wäre es aber mit einem Deutsch à la Ketschua, mit einem chinesischen, einem malaiischen, einem altaiischen Deutsch? He? Wie wäre es mit einem Deutsch, das erst ins Deutsche überetzt werden muß? Sollten das nicht die böhmischen Dörfer sein, in denen die Poesie der Zukunft behaglich wohnen kann? Mit meinem Meister sage ich daher nicht mehr „auf das Sopha“ sondern „Sopha auf“, stelle überhaupt alle Worte möglichst so durcheinander, daß kein Mensch mehr weiß, wie sie zusammen gehören. Menschen vom Schlage der Goethe würden vielleicht in ihrem Werkeltagsjargon etwa sagen: We die goldene Sonne dereinst goldene Trauben geseitigt.“ Aber das versteht ja ein jeder! Ist das etwas Neues, Originelles? Da höre mau Hermann, — noch einmal sage ich, den Veierier Deutschlands:

Wein hinaus zur Höhe strebet, zum Webrige gleich
werth.
Waldene Traube dereinst wo goldene Sonne ge-
seitigt.

Run? Einmal gelingt so etwas dem Radahmer wohl! Aber ein halbes Tausend Gedichte in diesem afrikanischen Deutsch schreiben, diese überchwängliche Fülle von immer neuen überraschenden Wendungen und Stellungen, dieses Schlachtfeld, auf dem

die Satzglieder durcheinanderliegen, zerstückt, zerrissen, hier der Fuß und hundert Schritt entfernt der Kopf. . . das kann nur der Meister bieten.

Als die Ueberraschungen der Buchholz'schen „Veier“ auszuwählen, würde mir unmöglich sein. Auf jeder Epiphanie thun wir einen Blick in einen neuen Himmel. Mit genialem Tiefblick ausgestattet, erfährt er jedes Ding in seinem innersten Kern. Ein Hymnus auf China, der seiner begeisterten Veier oder besser, begeisterten Veier entströmt, besteht aus nur einseitigen Wörtern:

Witt-Mech, wie schön!
Schritt all u end vor!
Weiß und schrift-reich!
Wit mir wer wagt' ?
Kang all'n zu-doe
Zang wie schon lebt!
Weiß und schrift-reich
Schwang auf ich mich . . . n. i. w.

Klingt's nicht wirklich chineesisch? In meiner zweiten Strophe habe ich, wie der sinnige Leser vielleicht schon bemerkt, dem Meister nachzustimmen gewagt. Ich weiß selber, wie schlecht es mir gelungen. Aber wenn ich recht höflich bitte, vergeihen es unsere strengen Formalisten und halten es meiner Anfängerhaft noch zu gute, meinem redlichen und heißen Bestreben in Zukunft Besseres zu liefern, daß ich Kön—ig und Dicht—ung als vier einseitige Worte einzuschmuggeln wagte.

Bedeutam ist auch ein Ghazel, welches mit wenigen genialen Strichen die ganze Natur und Eigenart eines feurigen Arabers zeichnet. Man glaubt etwas von Amrukkais oder Motenebbi zu lesen:

Araber zu preisen und geläng!
Jedoch man hat hier wohl Stoff die Meng'.
Sache wird gekürt durch Vorbereef,
Ja man hat getoht um Zeit Gedräng!
Tacum alle folget mit Bedacht,
Spreche jeglicher zur Sache gestreng'

Ans! Man beachte! Der Dichter könnte es wohl, aber zu groß ist die Fülle der Gesichte. Er hat um Zeit Gedräng! Wahrscheinlich muß er in die Schule. Mit unendlicher Feinheit verknüpft er das Fernste und Nächste, das Objektive mit dem Subjektiven. Das ist Dichtung.

Auch begnügt er sich nicht allein, die Anfangsilben zu reimen. Er reimt auch in der Mitte, gleich zwei Worte in einem einzigen Verse. Es kostet ihn gar nichts, alles ist spottbillig:

Am Stabe dahin ich schreit' zu gern,
In weite Welt hinaus,
Am Stabe dahin ich rit' zu gern
In's beste Feld hinaus . . .

Wie Schwalbe dahin! Ich bitt's zu gern!
Wie sanfter des Geläng!
Der Falbe dahin ich - Wie? Zu gern!
Ich stelle, was mich demitt u. l. w.

Könnte ich das nachhören. „Ich bitt's zu gern!“

Ich darf sagen, daß es mir beim Erklimmen der „Reiter“ allmählich wie ein Kousch zu Kopf stieg. Wie es denn bei allen großen Meisterwerken zu geschehen pflegt. Mein Kopf fing an zu brennen, meine Pulten hämmernten. Ja, es war eine wirkliche Angst! Wie leicht konnte ich über einen Keim wegsehen, flüchtig an einer solchen Schönheit vorübergehen. So etwas verzeiht man sich nie! Wie ich da mit Indianer- augen mir jede Silbe ansah, ob sich nicht auch irgendwo ein Keim dazu fände. Welch eine Jagd, monnevoll schön und schauerlich zugleich! Es war zuletzt ein wahres Fieber! Schweißperlechen tummelte ich zwischen lauter Silben umher - Silben, nichts als Silben. . . sie tangten um mich herum, saßen auf meiner Nase, rissen mich zur Erde, zogen mich an den Haaren wieder in die Höhe, über sie stolperte ich hin, wie über Erdbien, die ein böser Knabe in einer dunklen Stube auf den Boden ausgeschüttet hat. Silben - Silben und jede Silbe reimte sich! Reime, nichts als Reime: me-be-le-se-hu-ru-mu-hei-lei-ri-v-so-ro-sto . . . Welch eine Musik, Welch ein Konzert! Solche Gemäße bezahlt man nie zu teuer.

Wenn Hermann Buchholz Verse schreibt

Wiederum keine gelüdet hat. Seht, dich fröhliche

Wandlung?
Freudige Mäße gemalt hat neu blühende We-

sumtheit,

oder

Seht, Kinderchen, es hat ja wohl noch einmal
Euer jegliches ein beschändes Etwas
An eiterlichem Erbe, Gott behüt' euch!

So wird vielleicht der in dem Irrwahn der älteren Dichtung noch Befangene schlechterdings einen Keim nicht entdecken können. Aber wir Reuener sind nicht so vorschnell mit unserer Urtheil. Wir forschen aufmerksam nach. Ah, da bleibt uns nichts verborgen. Fort mit dem Schreier vom Saisibilde Nicht gereimt? Da seht Euch nur die zwei ersten Verse an, das erste Wort „Wiederum“ - Wiederum reimte sich nicht mit fröhliche, freudige? und konnte ich etwa nicht sagen „di-eh“? Man sieht, die Dichtung der Zukunft erfordert nur etwas Aufmerksamkeit und Nachdenken! Und das ist doch bei der Kunst die Hauptsache! Für einen kommenden Genos angelegten Literaturhistoriker wäre ein Werk kritisches Jahrbuch.

(10 Bände stark müßte es schon werden) über „die Reime in der Reiter Hermann Buchholzes“ eine Aufgabe, reich an schönen Gemäßen, wahrhaft des „Schweißes der Edlen“ würdig.

Auf den Inhalt näher einzugehen, ist wohl nicht nöthig. Ich möchte denn doch, daß man sich zu den modernen Kritikern zählt, die endlich eingesehen haben, daß reine Reime und ähnliche Dinge die Hauptsache in der Poesie sind, welche die Bitterung einer gewaltigen Zukunft haben, in der der Inhalt nichts mehr bedeutet, alles aber die Form, in der die Poesie endlich wieder einmal zur Wissenschaft wird, zu einem Studium, welches nur von gelehrten Männern, von Universitätsprofessoren und sonstigen Ehrwürdigen ausgeübt werden kann. Geru thritte ich allerdings noch einige Worte von Buchholz mit. Aber die Wahl ist zu schwer. Darum nur ein ganz kurzes Epigramm:

Farbe des Haars.

Jegliche Farbe behagt ja vom Haare, auch rotze,

ja graue:

Eine jedoch, gleichsam Königin, alle bestat.

Euzug am Haar geschaut wird diese, genannt doch

an andern:

Lenkt ihr Name sogleich uns zu dem Haare zurück.

und noch kürzer:

Warum ja lauer, o Ertrane,

Sei secundlich, und ich sag' Melane!

J. H.

Der Kampf um die neue Dichtung. Kritische Beiträge zur Geschichte der zeitgenössischen deutschen Literatur von Edgar Steiger. Da dieses Jahrbuch einen großen Theil seiner Aufgabe darin sieht, die so wirren Anschauungen über das Wesen des Iratismus und der zu schaffenden modernen Dichtung zu klären, so kann es sich nicht allein damit begnügen, daß es den erklärten Gegnern die Nothwendigkeit und Selbstherrlichkeit der realistischen Forderungen zu beweisen sucht. Es thut immer als die erklärten Gegner folgen zu sehen, wie allgemein bekannt, die erklärten Freunde zu sein, welche irgendwo die Stroden haben säubern hören, Phrasen und Schlagwörter aufgriffen und tranken vom neuen Wein, Unfuss schwappend, einheraumt. Der gute Feldherr bedient sich solcher Banduren und Stojalen, damit sie den Feind allein durch ihr Schreien und Lärmen beunruhigen, scheidt sie als Kanonenhüter voraus, aber hütet sich wohl, ihre Haulen vorsonne sichtsbehafteter Leute bei eufachtenden Schlagern zu verwenden, trägt auch kein Be-

denken, sie niedermeßeln zu lassen, wenn es der Augenblick gebietet. Kanouensuttergeschichte hat der Realismus in Deutschland eine Reihe ausgefodert, — man kann sie auch nennen „Revolutionen der Literatur“, und an komischen Episoden fehlte es dabei nicht, aber nun ist es auch an der Zeit, daß sich die klaren vernünftigen Köpfe, die wirklichen Kömmer und Kenner zummenthun und die Entscheidungsschlachten herausführen. Jede literarische Bewegung erregt auch in den Kreisen des Dilettantismus alle Gemüther, und die echten Künstler, die das Neue bringen, haben sofort eine Horde von Schülern und Anhängern hinter sich, die vornehmlich aus impotenten Köpfen bestehen. Der Dilettant schießt sich jeder neuen Mode an, da es ihm wenig darauf ankommt, ob er das Maul so oder so spitzt, und die gleichen Geister, welche, wären sie zehn Jahre älter, vor zehn Jahren treuherzig Klattensängerlieder im Baumbach'schen oder Julius Wolff'schen Stille geprüfften hätten, singen heute von der sozialen Noth und meinen dadurch Naturalisten geworden zu sein. Da aber der künstlerische Realismus oder Naturalismus in seinem eigentlichen Wesen im vollkommenen Gegensatz zu alldem Dilettantismus steht, und ihn, wie etwas Giftiges, stets zurückstoßen muß, so haben sich die Herren Dilettanten den Realismus auf ihre Weise zurecht gelegt und ein niedliches Püppchen aus ihm gemacht, das seine Glieder eben so gefällig verrennt, wie das Püppchen des Picudoidealismus. Sie haben einfach die Werke ihrer Meister auf ihren stofflichen Gestalt hin angesehen und in den politischen Wochenblättchen einige politische und soziale Schlagworte des Tages gelesen und nennen es naturalistische Dichtung, wenn sie ihre Ansichten über unsere politischen und sozialen Zustände ansprechen, Ansichten, welche die gebildeten Spaten von den Dächern herabspießen. Dieser Dilettantismus, welcher sich an die Rockschöße des Realismus hängt, hat ein neues Manifest erlassen: „Der Kampf um die neue Dichtung.“ Beiträge zur Geschichte der zeitgenössischen deutschen Literatur“, ein hübsches Büchlein, immerhin 146 Seiten lang. Sein Verfasser, Edgar Steiger, ist vielleicht ein ganz tüchtiger Kopf, einstweilen aber noch völlig in Phrasen und Unklarheit besungen. Er besitzt den redlichsten Willen, eine aufrichtige Kunstbegeisterung und gewiß ein gutes edles Herz, aber auch eine noch recht jugendliche Schnellfertigkeit des Wortes, Unkenntniß und Unerfahrenheit. Die getauften Aufschauungen von der Welt, welche

in jedem Bezirksverein verbreitet sind, hält er für ganz neue Offenbarungen, die er zum ersten Mal der in Dummheit versunkenen Menschheit verkündet. Es fehlt ihm nicht an dem Selbstbewußtsein der — nun der Unkenntniß. „Da wir noch keine Aesthetik haben“, ruft er stolz, „die der modernen Wissenschaft entspricht und der modernen Kunst gerecht werden kann, so galt es, in harter Gedankenarbeit aus den Kunstwerken selbst die geheimen Gehege, die in ihnen walteten, abzuleiten. Was in dieser Hinsicht geleistet, mag der philosophisch gebildete Leser selbst beurtheilen. Wer neue Gedanken wirklich nachzudenken vermag, betrachte sich nur einmal die ganz neue und doch so einfache Fassung, die ich dem tragischen Problem gegeben habe, und er wird vielleicht ahnen, inwiefern dieses Buch eine völlige Neugestaltung der Aesthetik bedeutet. Ja, ich sage es offen und ohne Scheu: das Ei des Columbus steht wieder einmal auf der Spitze. Und selbstverständlich behauptet nun jeder Klasse, daß er, wenn er nur gewollt, das Kunststück auch fertig gebracht hätte, ja daß er alles, was ich gesagt, schon längst gewußt habe!“ Der letzte Satz war nun der Schreckshuß! Aber ich will der Gefahr, daß Herr Steiger mich für einen Laffen hält und für unählig, wirklich neue Gedanken zu denken, müthig ins Angesicht blicken. Denn leben Sie, mein lieber Herr Steiger, wir sind gegen große Worte nachgerade abgestumpft und Ihr Bekenntniß, daß Sie auf das Bleibtreu'sche Schriftchen „Revolution der Literatur“ schwören, ein Schriftchen, welches den Stempel der vollen literarischen Unzurechnungsfähigkeit an der Stirn trägt, das unsinnigste literarhistorische und ästhetische Zeug schwört, in seinen fortwährenden tollen Widersprüchen einen absoluten Geisteswirrwarr offenbart, dieses Ihr Bekenntniß läßt jeden Einseitigen das höchste Mißtrauen gegen Ihr eigenes Verständniß fassen. Aber Sie haben sich selber mit der Neugestaltung der Aesthetik abgegeben, wir befinden uns also auf Rhodus, und so wollen wir Sie denn mit ruhigem Auge einmal tanzen sehen.

Ihre erste Abicht war, die Kritik eines Dr. G. Dertel, welche derselbe in einem Heft „Die literarischen Strömungen der neuesten Zeit, insbesondere die sogenannten Jungdeutschen“ niedergelegt hatte, mit wildem Rutilhe zurückzuweisen. Herr Dr. G. Dertel hatte ausgesprochen, daß in der Poesie der sogenannten Jungdeutschen eine antichristliche und sozialistische Befinnung sich geltend mache, und damit hatte er jo halb

und halb Recht. Er beklagte das aus tiefbeträubtem Verzen, und das war sogar sein volles Recht, wie es Ihr Recht ist von demokratischem Standpunkte aus eine poetische Verherrlichung der konservativen Partei zu beklagen. Herr Dr. Dertel nannte die Poesie der „Jungdeutschen“ eine miserable, weil ihr „Kern und Stern“ nicht „Jesus Christus sei, der, welcher aller Schönheit Urquell und Vollendung ist“: und das war ein rechter Unfinn von Herrn Dr. Dertel. Eine streng christliche Zeitung, die „Kreuzzeitung“, wies in wenigen Zeilen die Dertel'sche Schrift zurück, indem sie darauf hinwies, daß man Dichtungen von ästhetischem Standpunkte und nicht von dem einer politischen oder religiösen Tendenz aus betrachten solle. Und dieser unbefangene Kritiker hatte damit in wenig Worten, aus dem Geiste all unserer großen Dichter und Kestbetiker heraus das Richtige ausgesprochen: denn es ist ein unumstößlicher Satz, von all den Leisung, Goethe, Schiller u. s. w. u. s. w. bewiesen, daß Weisen und Aufgabe der Poesie nicht darin besteht, moralischen, religiösen, politischen oder sozialen Tendenzen zu dienen, daß man um ihrer Tendenz willen keine Dichtung als Dichtung verwerten oder auch besonders bewundern soll. Sie, mein lieber Herr Steiger, hätten, um den guten Dertel zu bekämpfen, diese alten Ansichten schon zusammenzufassen und auch, noch besser, mit neuen Beweisen erhärten können, und sie hätten dann die Art an die Wurzel gelegt. Was aber thun Sie? Sie wollen beweisen, daß die moderne Weltanschauung die wahre, die vernünftige, die gute ist und das Christenthum eitel Unge und Unfinn. Und diese ganze Arbeit kostet Ihnen nichts. Sie bringen das ganze Gegenstück auf, sagen wir viel, vierzig Seiten zu Stande. Kennen Sie das Wissenhaft? Ich sage, daß Sie so immer nur Phrasen, unbewiesene Behauptungen aufstellen können. Seit Jahrhunderten mühen sich die größten Geister daran ab, zu dem Gebäude unserer modernen Weltanschauung Steinchen auf Steinchen zusammenzutragen, schreiben Werke auf Werke, und Herr Edgar Steiger macht die ganze Arbeit in einer einzigen Stunde, an einem müßigen Sommernachmittage ab. Schnellfertiger ist die Jugend mit dem Wort! Aber überlassen wir doch die Vertheidigung unserer modernen Weltanschauung Herrn Dertel gegenüber, den Newton, den Kepler, den Kant den Darwin, und überlassen Sie, Herr Steiger, die Vertheidigung des Sozialismus lieber Herrn Marx, aus zwei Seiten bringen Sie es wirklich nicht zu Stande! Zur Vertheidigung der modernen

Weltanschauung, zum Beweise ihrer Richtigkeit können wir Dichter als Dichter wahrlich nichts beitragen, — darstellen, gestalten können wir sie, aus ihr heraus die Welt und die Kunst in einem neuen Licht ansehen, aber beweisen können wir sie nicht.

Sie beginnen mit der Erklärung, daß auf dem Boden des Christenthums eine Kunst überhaupt nicht möglich ist, daß Kunst und Christenthum sich feindlich sind, wie Wasser und Feuer. Der Gedanke ist nicht neu, aber bewiesen ist er noch nicht, und auf acht Seiten, wie Sie, Herr Steiger, kann man aus eine so schwierige Frage keine Antwort geben. Was nennen Sie Christenthum? Das historische Christenthum oder die christliche Lehre? Aber wann hat man denn nach dieser Lehre gehandelt? Wer kann sagen, daß er sicher weiß, was Christus wollte? Thatsache ist, daß sich das Christenthum mit Poesie und Kunst oft vermählt und recht herrliche Sprossen hervorgebracht hat und wir können uns doch nur an etwas Gegebenes halten, nicht an das, was hätte sein können. Sie sagen dann, daß der Dichter sehr wohl den Klassenkampf der Gegenwart schildern könne, — gewiß warum nicht? Die Dichter haben immer die Kämpfe ihrer Zeit behandelt, und wer ihr Recht daran bewehret, ist ein Thor. Was Sie da sagen, Herr Steiger, ist nichts Neues. Wenn Sie dann aber fortfahren, daß nur der ein Aerecht darauf hat, die soziale Frage unserer Zeit poetisch zu bemestern, der die verletzten Rechte der Untersten anerkennt, der selbst durch die Schule des Elends gegangen ist, so thun Sie ganz genau daselbe, was Herr Dertel gethan. Sie wollen den Dichter an eine Tendenz festnageln. Wie ferner vom Poeten verlangt, daß er Christ sei, so verlangen Sie von ihm, daß er, sagen wir, der Sozialdemokratie anhängt. Wenn Sie diese Forderung doch nur als eine künstlerische begründet hätten! Was steht denn im Wege, daß ein konservativer Poet, sogar mit bitterster Satire, die soziale Frage behandelt und die Untersten geradezu verpötte? Sie können von Ihrem Standpunkte aus ihn für einen Lump erklären, wie Herr Dr. Dertel es mit den Jungdeutschen gemacht hat, aber die unethischste und unmoralischste Poesie kann noch immer große Poesie sein.

Es folgen dann eine Reihe schöner Ausführungen, wie man sie früher besonders in der „Gartenlaube“ unter Reil's Leitung fand. Herr Steiger predigt gegen

die Scheinheiligkeit und Verlogenheit der christlichen Gesellschaft, stellt den in weiteren Kreisen nicht sehr überraschenden Satz auf, daß man sehr laut Christi Worte preize, oder nicht nach ihnen handele. Dichterlich verherrlicht ist diese Tendenz einige tausend Mal, von der Marlitt, P. Arronge u. i. v. u. j. v. Das hört man ja immer wieder gern, und Tolstoj hat sogar ganz ausgezeichnete Bücher über dies Kapitel geschrieben, Tolstoj behauptet, daß eine bessere Moral als die christliche es nicht gebe. Edgar Steiger hingegen meint, daß der Gesamtheit nur eine soziale Moral helfe. Was Steiger da nun vorbringt, ist eine verwarrte Wiedergabe dessen, was Tolstoj sagt. Es ist sehr schön, sehr richtig, wenn auch bekannt, und macht Ihrem Herzen, Herr Steiger, alle Ehre! Ich will nur hoffen, daß Sie auch wirklich darnach handeln, denn Gerechtigkeit und Wahrheit predigen die christlichen Prediger ebenso gut, wie Sie, oder wie Ibsen es thut, aber daß die Predigt allein nicht hilft, haben wir ja bei Ihnen an dem gesehen, was aus der Christuslehre geworden ist. Zuletzt gehen Sie dann nach mit den altbekannten Waffen gegen das Philistertum los und halten eine zornige Philippika dagegen, daß man die von tiefen ethischen Ideen getragenen Kunstwerke des modernen Realismus aus Gründen des Anstandes verbietet. Sie haben auch hierin vollkommen Recht, aber überraschend, tief und neu wirkt es wiederum nicht, was Sie sagen: die Leistung, Schiller und Goethe, auf die Sie einmal so mitleidig herabzublicken geraden, haben das unendlich besser schon ausgesprochen, besser, — denn sie haben bewiesen, warum das ein Unfluth ist, während Sie nur einige leere Gefühlsausbrüche zum Vorschein geben.

Die erste Hälfte des Steiger'schen Buches enthält allerhand Urtheile über Staat, Religion und Gesellschaft, die wie gesagt schlecht wiederholen was bereits seit Langem gut gesagt worden ist. Aber das Buch nennt sich „Kampf um die neue Dichtung“, verspricht eine ästhetische Schrift zu sein, und so oft ich die Seiten wieder zurückblättere, ich sehe nach immer nicht, daß der Verfasser von einer neuen Dichtung etwas zu erzählen weiß. Da spendet er einmal Ibsen begeistertes Lob weil er so tapfer wider die Lüge zu Felde zieht und die Gerechtigkeit verlangt, ideale Forderungen an die Menschheit stellt, aber das haben doch von Anfang an Hunderte und Tausende von Dichtern gethan, damit ist doch keine neue Poesie geschaffen. Aus Ihren Aus-

führungen, lieber Herr Steiger, entnehme ich, daß Ibsen ein tüchtiger und edler Charakter ist und einer sittlich strengen ideale Weltanschauung huldigt, aber über seine künstlerische Bedeutung lese ich bei Ihnen nicht das Geringste. Nun kann man doch wohl der beste Mensch von der Welt sein, den idealsten und modernsten Anschauungen huldigen, ohne daß man ein Dichter ist. Wahrhaftig Sie scheinen wirklich, wie so viele der Herren Dilettanten, der höchst naiven Ansicht zu sein, daß Sie darum ein großer, neuer und moderner Dichter sind, weil Sie von den Armen und Elenden singen, alle Leiden mit gleicher Liebe umfassen und wie denn sonst Ihre Tendenz sind. Nachdem Sie uns ihr Glaubensbekenntniß abgelegt und zu Gemüthe geführt haben, was Sie von der Welt und Menschheit denken, lassen Sie einen neuen Abschnitt an: Die realistische Bewegung in Deutschland. Bis dahin haben Sie von Realismus überhaupt noch nicht gesprochen und ich bin deshalb nachgerade doppelt neugierig geworden was Sie denn eigentlich unter Realismus verstehen, was nach Ihnen das Wesen der neuen Dichtung ist. Und ich lese weiter und weiter und immer wieder und wieder das selbe Schwätz: die Poeten des jüngsten Deutschlands sind deshalb groß und realistisch, weil sie, das Ringen des modernen Denkens mit dem alten religiösen Glauben, die Feinde des individuellen Egoismus mit den Forderungen der sozialen Gerechtigkeit, das Aufblühen der gekerkerten und mißhandelten Einfachheit gegen die herrschlichen Sagenungen einer verlogenen Gesellschaft besingen. Als wenn das nicht seit 150 Jahren in allen Tonarten besungen würde! Immer Stoff und Tendenz derselbe Staudpunkt wie bei Herrn Dr. Dertel! Da haben wir nun die geällige Stiedergruppe des Pseudonaturalismus, wie sie die Dilettanten sich zurecht gemacht haben. Ein großer moderner realistischer Dichterscharakter zu werden, ist nunmehr das leichteste und bequemste Ding von der Welt. Des Morgens um neun Uhr setzt sich ja ein armer Nicht an den Tisch und bringt ein paar Gedanken über die Liebe oder über die Größe Bismarcks in Reimen an Papier, wodurch er sich nämlich als jämmerlicher Dilettant und Vergangenheitskorrer erweist. Um halb zehn Uhr liest derselbe arme Nicht Herrn Steigers bahnbrechende Aesthetik, erfährt, woraus es in der Dichtung ankommt, und da auch er längst erkannt hat, daß Gott eigentlich ein Kinderpopanz ist, so reimt er einige atheistische Flüche auf ein-

ander, und siehe da, bevor er zu Mittag geht, ist aus dem arbeitsigen Vergangenhaitenarren und Dilettanten ein dichterisches Genie, ein gewaltiger moderner realistischer Poet geworden. Lernen Sie doch zuerst einmal, mein guter Herr Steiger, verstehen, was Poesie ist, lernen Sie das Goethe'sche Wort begreifen, daß Anfang und Ende aller Dichtung Gestaltung ist, prägen Sie sich, bevor Sie zu kritisiren wagen, das Wort desselben Goethe in ihr Gehirn ein, daß es in der Kunst immer nur auf das „Wie“ und nicht auf das „Was“ ankommt. Glauben Sie, daß wenn Sie ein paar Phrasen zum Besten gäben, daß einige Jubelschreie, die Sie über den oder jenen „Jünglingsdeutschen“ anstoßen, Kritik sind? Ich will Ihnen ihre persönliche Freude an ihren Lieblingspaelen nicht rauben, aber ich kann Ihnen nicht verhehlen, daß Ihre Kritik voller und platter Dilettantismus ist, daß Sie gar nicht im Stande sind ein Kunstwerk zu beurtheilen. Wahnsinnig gewordene Ramanant nennen Sie Realismus, Bildhakan Genialität, und daß einem Theil der von Ihnen Bewunderten überhaupt die Fähigkeit der dichterischen Gestaltung abgeht, ist Ihnen ganz und gar verborgen.

Und wenn man die zur Seite neunzig in dieser Steiger'schen Schrift geklammert ist, so wartet man nach immer auf eine irgendwie klare Auseinandersetzung dessen, was Wesen und Geist der neuen Dichtung ist. Und wie viel Wunderbarereres war uns nicht versprochen worden! Ein auf der Spitze stehendes Columbasei, eine ganz funkelnegeleue Kunstheit n. s. w. u. s. w. Dafür giebt es in Wirklichkeit ganz werthlose subjektive Urtheile, dilettantisch-kritische Phrasen: genial, wild, dämonisch und hier und da abgerissene Bemerkungen, daß der Realismus unmittelbare Wirklichkeit des Lebens erstrebe, der sogenannte „Idealismus“ unserer Tage eins sei mit Konventionalismus. Bemerkungen, die Herr Steiger doch wohl nicht als sein Urigenes beansprucht. Allerdings behauptete ich, mein wackerer Herr Steiger, daß wir das alles schon längst gewußt haben, auch vor sieben Jahren schon drucken ließen, ebenso wie alles das, was Sie über Jala und über das Herauswachsen des deutschen Realismus über den französischen von sich geben. Da ist bei Ihnen auch nicht eine einzige neue Anschauung, nicht die kleinste Bemerkung, zu der für Sie eine harte Geistesarbeit notwendig war. Und ich sage das nicht aus besonderem Stolz auf unsre Priorität, wir stehen eben auch nur auf den Schultern

(Größerer), sondern weil es sich um Thatfachen handelt.

Sie wollen einen von deutschem Geist erfüllten Naturalismus, der an künstlerischer Bedeutung den Jola'schen übertraf, und Sie meinen, daß dieses Ihr Ideal zuerst klar von Bleibtreu aufgegestellt sei. Sie haben das allmüthliche Wachjen des neuen „Bleibtreu'schen“ Gedankens in den von Bleibtreu geleiteten Jahrgängen des „Magazin“ von Stufe zu Stufe verfolgt. Die Thatfache aber, Herr Steiger, kennen Sie nicht, daß in Kujjäten, die wir seit 1885 in der „Täglichen Rundschau“ veröffentlichten, alle Ihre Ideale von einem deutschen Naturalismus, alles, was Sie darüber im Buche sagen, alles, was Bleibtreu im „Magazin“ vorbrachte, längst ausgesprochen war; wie auch alles, was in der „Kavalation der Literatur“ und in Ihrem Buche an ernsthaft zu nehmenden Anschauungen enthalten ist, in den „Kritischen Waffengängen“ und den „Berliner Monatsheften“ u. s. w. von und längst zum Ausdruck gebracht worden war; viel Grundlegendes ist auch in Keumana-Hafers kritischen Studien, in Wilhelm Bölsche's Werl „Prälegamena zu einer realistischen Aesthetik“ wie in Kirchbach's „Lebensbuch“ zu finden. Ich würde Herrn Steiger wirklich zum Dank verpflichtet sein, wollte er mir klipp und klar sagen, was in seinem Buche so neu ist und bisher noch nie ausgesprochen wurde, woher er die Kühnheit nimmt, sich als Begründer einer neuen Kunstheit auszusprechen. Er hält doch wohl nicht für neu, wenn er das alte Goethe'sche Wort wiederholt, daß alle Kunst aus Subjekt und Objekt besteht, ein Wort, das man bei Goethe immer wieder in allen Formen und Erweiterungen antrifft, und das in allen Poetiken weit und breit abgehandelt wird, er hält doch wohl nicht den Gedanken, daß alle Kunst symbolisch ist und wie weit sie es sein soll, worüber ebenfalls schon unendlich viel geschrieben ist, für seine eigene oder eine Entdeckung Bleibtreu's? Wahr Bleibtreu das Wort von einem „symbolischen Drama“ genommen, ist mir klar. Man muß bei diesem Schriftsteller nur nicht zu weit suchen, darf über die Tagesliteratur und den Kreis seiner nächsten Bekannten nicht hinausgehen. Er hat es eben von Haas Herrig, als dessen Schildträger und Schüler er eine Zeitslang einherging, bevor er den Naturalisten in sich entdeckte. Der Ausdruck symbolisches Drama ist ein Herrig'sches Schlagwort, über das Herrig viel Tüchtiges längst geschrieben hat, als Bleibtreu und Steiger kritisch noch

nichts gethan hatten. Oder hält Steiger vielleicht den Gedanken, daß der große Dichter auch menschlich groß, ein großes Ich sein soll, für etwas die Aesthetik Umstürzendes? Wir haben allerdings diesen Punkt von Anfang an in unieren kritischen Arbeiten betant, und als ich in der „Täglichen Rundschau“ ihn ausführlicher behandelte, trat auch Bleibtreu plötzlich einige Wochen später mit dem „Realidealismus“ hervor, — aber jener Gedanke ist doch nicht ein die Aesthetik umstürzender, ist doch so alt, wie Aesthetik überhaupt. . . . Und wäre selbst Ihre Erklärung des Tragischen, lieber Herr Steiger, (haben Sie vielleicht Schopenhauer gelesen?) etwas aallkommen Neues und unumstößlich Richtiges, was Sie gewiß nicht ist, glauben Sie mit der Antwort auf eine Detailfrage die Aesthetik neugefaltet zu haben? Nennen Sie mich einen rechten Laffen, aber — Gott helfe mir! — Ihr auf der Spitze stehendes Columboei würden Sie nicht ja austrumpfen haben, wenn Sie zunächst einmal ernsthaft die Kritiker und Aesthetiker der Vergangenheit gelesen hätten. Sie haben die Stren von den veralteten Anschauungen der Lessing und Schiller zu sprechen und alles, was Sie an „neuen“, die „Aesthetik umstürzenden“ Anschauungen vorbringen, sind eben die Anschauungen der Lessing, Schiller u. s. w., welche ebenfogut wie wir, die echte, wahre Kunst gegen die bananische Menge vertheidigen mußten. Kennen Sie die Schriften dieser Leute, ja würden Sie doch vielleicht hochachtungsvoller von ihnen und bescheidener von Ihren angeblich neuen Entdeckungen gesprochen haben. Ich fürchte aber, daß Ihre literarische Bildung zumest auf der Lektüre des „Magazins“ unter Bleibtreu's Leitung und der „Gesellschaft“ (Krit. Theil) beruht. Da konnten Sie freilich nicht viel lernen. Was Sie Richtiges sagen, in der That, mein lieber Herr Steiger, das ist etwas ganz Altes, nur daß es den Meisten und auch Ihnen nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist, und Ihr Nichtsein hat nur das eine Neue, das es Nichtiges und Falsches in wirrem Durcheinander zu Tage gefördert. Sie, der Sie mit ja empörtem Pathos über die alten Kritiker schimpfen, sollten wenigstens nicht etwas thun, was von jeher als eins der größten Kritikerloster mit Recht angesehen wurde: über Bücher nämlich sprechen, die Sie nicht gelesen haben. Oder wollen Sie behaupten, unsere „kritischen Wassengänge“ gelesen zu haben, wenn Sie sagen, daß wir in dem Hefte über das „Deutsche Theater in Berlin“ diesem Theater ein „Sünden-

register verlesen hätten, das noch heute von jedem Freunde der Wahrheit unterschrieben werden könnte“. Aber, lieber Herr, das „Deutsche Theater“ existirte ja noch gar nicht, als jenes Heft erschien! Edgar — Edgar, zupf Dich an der eigenen Nase, wenn Du den alten Kritikern Unredlichkeit und bodenlosen Leichtsinns vorwirfst!

Es verlohnte nicht, die vorliegende Schrift weitläufiger zu besprechen, hätte sie nicht eine symptomatische Bedeutung, trüge Sie nicht an der Stirn den Stempel des Elixienweizens, das — Herr Steiger mag sagen, was er will, niemals so unberückte und widerliche Formen angenommen hat, wie bei einem Theile der deutschen Naturalisten und Realisten, zeigte sich hier nicht jener Größenwahn, jenes prahlerische Sich-auf-den-Nauch-patschen, was niemals die echte, sich ihrer selbst bewußte Größe kenn, träte nicht das Behreben des Dilettantismus hervor, laziale und religiöse Tendenzen mit ästhetischen zu verwechseln, das Kunstwerk vom Parteistandpunkte aus zu beurtheilen. Machen wir diesen Kinderkrankheiten gründlich den Garaus! Seien wir wahr gegen Freund und Feind, wahr vor allem gegen die Kunst! Geben wir Jedem, was ihm zukommt! Nennen wir es nicht Geniehum, wenn ein paar Unglückliche in ihrer vollen dichterischen Gestaltungsunfrucht halb wahnfinniges Zeug auf den Markt werfen, haben wir nicht gleich einen davon nüchternen Kamanchristeller zu den Sternen empar und vernichten wir den Dilettantismus, wo wir ihn treffen, ab er sich unter der Maske des fahrenden Bagamen, als Bugenscheibenlyriker naht aber als sozialer Reformator, unter der Maske des ererbten armen Mannes. Ich kenne Herrn Steiger als Poeten gar nicht. Kann er seine sozialistischen und religiösen Anschauungen wirklich dichterisch gestalten, was z. B. Arno Holz in seinem „Buch der Zeit“ noch nicht konnte, so soll er uns doch willkommen sein: giebt er uns aber gereimte Leitartikel, rethorische Flasteln, so wollen wir ihn ja scharf treffen, wie jeden anderen Dilettanten, und uns durch große Worte nicht behörden lassen.

Julius Hart.

Wilhelm der Einzige. Ein Sang auf Deutschlands ersten deutschen (!) Kaiser von Hermann Hoffmeister. (Minden i. W., J. K. R. Bruns.) 290 Seiten voll vierfüßiger reimloser Trochäen, das ist der Weg, auf welchem der Verfasser den Leser zu einem Spaziergange einladet, ein

Weg, der die angenehme Abwechslung bietet von überall zerstreuten Feldsteinen, um Wein oder Genieß zu brechen, und von dultigen Pfäfen Versuchen wir nur ein paar Schritte!

Jenes Carlösen Spitze,
Die emporragt in die Luft,
Doch haben über's niedere
Vornehm und Erdenleben
Wieder das Königthum, der Fürsten
Alles überhau'n der Erlang,
Während das granitne dritte
Fundament als ein'ger starrer
Halt und Träger dieser Spitze
In den dritten Massen unsert
Niedere'n Geisteshöflichkeit
Seine wahre Dichtung findet.

Plauzt da liegt man. Wer aber noch heile Glieder hat, mag auch das folgende Stück Weges mitnehmen.

Ihr und mir, o Kaiserth, ja

(Wilhelm Buich mag erröthen, daß er diesen klassischen Ja-Verd nicht für „Mag und Morib“ beanpruchten kann).

Insbondern ich und Bismard,
Die wir lange hart im Feuer
Einan auf der Schanz für die
Wehrerrennung Preußens kämpften.
Die zu'r Erblichkeit als höchstes
Unabweisbares Bedürfnis
Jahre schon vor der Konstitution
Hinstren Stürmen klar erkannte.

Daß ein harmloses Gemüth derartigen Irrsich für Poesie hält, das mag hingehen, denn nach Heine ist die Erde Gottes Viehstall, und was hat nicht alles in einem solchen Ploß, aber daß es Kritiker giebt, welche ihre Aufgabe darin finden, statt den Stall zu säubern, dem Gejudel Willkommen zu rufen, das verdient denn doch den Pranger. Entweder ist es Byzantinismus, der um des Stoffes willen einen „Sang“ wie den vorliegenden häßlich, oder literarische Gleichgültigkeit, die nichts daran sieht, das Publikum durch bewußte falsche Kritik ästhetisch zu verwirren; als ob es nicht schon wirr genug wäre. Eins von beidem muß das Motiv sein für jene Zeitungen, die, wie Herr Hoffmeister anführt, sein früheres Werk gleichen Kalibers „Der eiserne Siegfried“ (wer erkennt nicht in dem jugendlichen Helden des Nibelungenliedes Bismard, der erst mit 50 Jahren anfang, eine Rolle zu spielen!) mit Lobprüchen beehrt haben, vom Schlage der folgenden: „Ein nationales Epos“, „reicht sich würdig den Erzeugnissen unserer besten Ependichter Schefel, Wolf und Baumbach an (teptere mögen sich bei der Preussischen Schulzeitung bedanken), oder „dichterische Phantasie und glühender Patrio-

tismus“ (würde Byzantinismus nicht schöner klingen?).

Die Kritik über solch ein Werk zu kritisiren, das hat allenfalls Sinn, das Werk selbst ist über jede ernsthafte Besprechung erhaben.

Zur Erheiterung des Lesers dieser Zeilen will ich aber noch einige Stellen des Vorworts auführen. Als „ideale Absicht“ bei der Abfassung seiner „Poesien“ leitet den Verfasser, der auch in der Vorrede des Kanzeleis sich bedient, — „Se. Majestät d. K. W.“, „Se. Durchlaucht der Herr Reichskanzler Fürst von Bismard“, — der Wunsch, „die Verwirklichungsgeschichte des deutschen Einheitsgedankens in der sündenden (!) Sprache der Dichtung, zumal in der beliebte gewordenen Manier (so du Satiriker!) Schefel's und Wolff's, dem deutschen Volke und namentlich seiner heranwachsenden Jugend in Schule, Haus und Heer vorzuführen“.

In Betreff der künstlerischen Befugniß getrübt sich der Verfasser der vorgebrachten (es steht wirklich und glücklicher Weise „der“) Zeugnisse „Wer giebt aber den Zeugnissen ein tröstendes Zeugniß? „Allen denjenigen, welche in platter und hämischer Weise auf Verjournaltus anspielen, vergeißt der Verfasser gern, weil sich ihr Herz und ihre Denkart zu einem schuldigen (?) Pietätstaktus nicht empor (?) zu schwingen vermag.“ Statt einer Verzeihung, die mit „platt und hämisch“ um sich wirft, wünsch' ich mir doch lieber einen gefunden, offenen Haß. Herr Hoffmeister vergeißt nur, daß er im stillen mit Festgedichten und „devoter Erstorbenheit“ so viel Unsiß treiben kann, wie er mag; wenn er aber an die Oessentlichkeit tritt, so schützt ihn keine Vorrede davor, von der ehrlichen Kritik nach Haß und Befähigungsnachweis gefragt zu werden. Zur Strafe seiner Selbstgerechtigkeit gebe ich noch einige Verse aus seinem „Sange“ zum Besten.

Als die Trommetn und die Pfeifen
Laut kommando plötzlich schwoigen,
Schall aus dem Körtelge der Krieger
Vor der Völleter ein mächtiger
Übergang brillanter Stimmen u. s. w.

Ein solcher Deutschhämter sollte doch wenigstens deutsch schreiben.

Die Vorrede läuft in folgenden löstlichen Geschäststil: „Schließlich nur noch die immerhin möglichen Verwechslungen vorbeugend und darum der Kritik vielleicht nicht unwillkommene Bemerkung, daß sämtliche im nachfolgenden Epos (!) vorkommen-

den Gedichte und Lieder, mit Ausnahme der wenigen, die durch ihre berühmten Verfasser als bekannter Import besonders gekennzeichnet wurden, von dem ergebenst unterzeichneten Autor selbst herrühren, der um nachsichtige Aufnahme und Beurtheilung bittet.“ Auf diese lautmännlichen Phrasen folgt dann untermittelt: „Hurrah, Viktoria! Wilhelm der Einzige!“

Preußens Hohenzollernsanne.
Eurtl bei Nacht's von Gott, dem Herrn.

Gehört solch' eine unqualifizirbare Spiecheltedeerei („Cueß des Nichts“) auch noch zum schulbigen Kultus? Im Geschmacke des gelehrten Heiden wäre sie schwerlich gewesen
H. H.

Suam cuique. Roman von Ernst Wichert. Zwei Bände. (Leipzig, K. Reikner.) Dieser Roman besteht aus zwei Theilen, die man trennen muß, wenn man ihm gerecht werden will: dem, was der gewöhnliche Leser die „Handlung“ nennt, und dem, was Jola das „Experiment“ nennen würde. Die sogenannte Handlung, die nicht eben neue Gesichter von dem jungen Baron, der sich in die Kammerzose seiner Mutter verliebt, alle Schranken der Konvention durchbricht, sich mit dem Mädchen verlobt, im letzten Moment aber noch glücklich wieder loskommt und nun doch die nöthige Baronesse heirathet, während das Kind aus dem Volke seinen Tischler wiederfindet, dem es vor der Heirath des Barons zugethan war, — diese Handlung ist nicht blos dürftig, sie ist sogar trotz der feinen stilistischen Behandlung und einer gewissen Routine im Aufbau an den entscheidenden Stellen geradezu ungenießbar. Zumal der Schluß ist von einer tief traurigen Trivialität; man ist es vom schlechten Schauspiel her allerdings gewöhnt, daß der erlösende „Herr aus Amerika“ im Moment, wo er nöthig wird, bereits hinter der Koulisse steht, sollte er auch vorher Jahre lang verschollen gewesen sein; aber dieser verlorene Bräutigam Joß Blankenstein, der seit drei Jahren nicht an sein Mädchen geschrieben hat, aber sozusagen mit dem Chronometer in der Hand wie ein Jules Verne'scher Wettenheld genau zu der Sekunde sich meldet, wo ohne ihn das Lustspiel zur Tragödie werden müßte, sollte sätlich auf der Wiste eines Mannes, der Ernst Wichert heißt, nicht mitzählen. Ich würde in der That an dieser Stelle kein Wort weiter über ein so gekennzeichnetes Buch verlieren, wenn nicht, wie gesagt, eine Reihe von

Kapiteln trotz der werthlosen Grundsabel in ein Gebiet hinübergreifen, das einen ästhetischen Maßstab höherer Art verträgt. Ich will auch diesen Abschnitt des Romans nicht ohne weiteres mit Lobsprüchen bedenken, aber die ausführliche Begründung meiner kritischen Einwürfe, das breitere Aussprechen an sich, soll eine veränderte Werthschätzung andeuten; erfreulich ist es nicht gerade, wenn der Kritiker in dieser Weise zum Dichter sagen muß: innerhalb des Buches sehe ich ein eng umgrenztes Stück, welches als Werk eines Dichters überhaupt gelten kann, wenn schon nicht als unbedingtes Meisterwerk. — der größere Rest der Seiten dagegen ist Werk des „Erzählers“, dem man nicht bloß zu viel Ehre, sondern prinzipielles, den Zweck verkennendes Unrecht thäte, wenn man ihn als „Dichter“ beurtheilen wollte; aber ein Buch, das man so verschneiden kann, steht immer noch über recht vielen, deren Autor ganz ins zweite Fach gehört.

Das psychologische Problem, das Wichert eine Reihe von Kapiteln lang mit unteugbarem Ernst verfolgt, lautet: Ist es möglich, daß ein junger Mann aus der höchsten Bildungsklasse — er ist nicht blos reich, sondern auch noch Privatdozent an einer Universität — und ein in ärmlichen, aber ehrbaren Verhältnissen aufgewachsenes Mädchen aus dem Volke, das den Bildungsgrad eines feineren Dienstmädchens besitzt, — ist es möglich, daß diese beiden Menschenfinder sich, wenn der Zufall sie zu offiziell Verlobten macht, aneinander anpassen können, so daß ein glücklicher Ehebund entstehen kann? Auf den ersten Blick ergeben sich hier zwei Punkte, die unbedingt fördernd ins Spiel kommen müssen: zunächst die aus Unglaubliche grenzende Anpassungsfähigkeit, die in fast sämtlichen halbwegs aufgeweckten Mädchen der Großstadt steckt, einerlei welcher tiefen Volksschicht sie angehören; im weiteren oder dann die große Anlage zum Anschmiegen in neue Verhältnisse, zum unbegreiflich schnellen Lernen und Begreifen, die dem Weibe überhaupt innewohnt, so bald nicht blos sein Geist mitarbeitet, sondern sein Empfinden und Begehren in Frage kommt, so bald es, mit einem Worte, liebt und geliebt sein will. Beide Motive schiebt Wichert bei Seite. Seine Lina kann sich nicht anpassen und, was noch viel sonderbarer ist, sie will es nicht. Der Baron hat in aller Form bei ihrer Mutter um ihre Hand angehalten, und sie hat sich regelrecht mit ihm verlobt, in der ersten Stunde aber

sagt sie so logisch wie kühl: „Sehen Sie, Eheleute müssen auf gleicher Stufe stehen, möge der Mann auch ein bösen großer sein, als die Frau. Nun sieht's aber fest, daß ich nicht zu Ihnen hinaus kann. . . . Wenn ich aber zu Ihnen nicht hinaus kann, bleibt für Sie gar nichts übrig, als zu mir herunter zu steigen — und das wird Ihnen viel schwerer werden, als Sie wohl denken mögen, da Sie jetzt nur Ihre verliebten Gedanken im Sinne haben. Anders ist's aber nicht.“ Die große Triebfeder einer begeisterten Neigung aber ist vollends in diesem festsamen Falle außer Kraft gesetzt, da Lina den Baron, obwohl er schön, reich, harmlos und unverdorben von Gemüth bis zur Unwahrscheinlichkeit ist, fast lediglich aus kalten Vernunftgründen erhört und überhaupt eigentlich gar nicht recht lieben kann, alle Härtslichkeit für Zeitvergeudung und bei geringster Verstärkung für Todsünde hält. Ein Typus ist ein so unglücklich beanlagtes schönes Mädchen sicherlich nicht, das soll sie auch nicht sein, wir hören ausdrücklich: „Auf das Mädchen paßt eben die Schablone in keiner Weise.“ Aber es entfehrt doch die Frage, ob nicht auch das Individuelle Grenzen habe, über die hinaus man dem Dichter nicht mehr glaubt. Wüchert häuft im Banne streng realistischen, an und für sich unanfechtbarer Methode eine beträchtliche Menge von Einzelzügen aus einander, um aus ihnen das Bild des Charakters und zugleich den entscheidenden Konflikt organisch sich entwickeln zu lassen. Diese Methode, die ich realistisch nenne im besten Sinne, ist aber eine äußerst gefährliche Waffe in Händen, die nicht ganz sicher sind. Je mehr Detailzüge, desto öfter muß der Dichter offenbaren, ob er Charakter und Konflikt vorher intuitiv so durchdrungen hat, daß nun jeder Pinselfrich logisch in dem dem intuitiven Bilde ergibt und sich aus Leser so im Verein mit den übrigen Strichen ein ebenso logisch gegliedertes und einheitliches Bild erzeugt. Ich will mich nicht abstrakt ausdrücken, sondern mit Beispielen arbeiten. Die Lina des Romans ist ein mutiges, ein verständiges und bis zu gewissen Grenzen auch ein stolzes, ehrgeiziges Mädchen. So sehen wir sie im Verlaufe der Handlung heranwachsen, diese Eigenschaften müssen in jeder Handlung, jedem Worte beim weiteren Gange der Begebenheit maßgebend sein. Als der Baron bei ihrer Mutter um ihre Hand anhält, spielt „ein Mädchen befriedigtes Stolz“ um ihre Lippen, und das ist gewiß in der Ordnung. Nun kommt aber der Tag, wo der Bräuti-

gam der Braut den Antrag macht, sie solle vor der Ehe noch einige Zeit in eine Pension gehen, um sich etwas mehr Kenntnisse anzueignen — und da saßt dieses kluge, tapfere und ehrgeizige Mädchen diesen Antrag als bitterböse Beleidigung auf. Mag die Szene noch so einheimisch und schön geschrieben sein: dieser späte Trost ist eine Schulle ohne Motivierung, keine Charakterentwicklung. Gerade weil Lina so kaltverständig ist, müßte sie hier mit Eifer zustimmen. In keinem Wesen der Welt vielleicht wurzelt die Achtung vor dem Wissen, die Sehnsucht, sich besser heranzubilden zu können, in der wirklichen Welt so tief, wie in einem solchen Mädchen mit hellem Kopf, das sich doch nicht weiter emporbilden konnte, weil die Verhältnisse, das leidige Geld es nicht zuließen. Lina ist ja doch kein dummes Dauernmädchel, sie war Kammerzofe bei einer vornehmen Herrschaft, sie weiß, was Glanz, was Bildung ist — und sie sollte sich so benehmen, bloß aus kindischer Kaprixe, weil sie sich in den Kopf gesetzt hat, ihr Mann müsse zu ihr heruntersteigen und nicht sie zu ihm hinaus? Es hilft nichts: entweder Zug A. ist falsch oder Zug B. Ein logisches Band besteht nicht. Nun ein zweites Beispiel. Lina hat sich mit dem Baron öffentlich verlobt. Sie ist — und mit einigem Recht — etwas ärgerlich darüber, daß er in der Verlobungsanzeige bloß den Privatdozenten und nicht den Baron hervorgekehrt hat. Dann kommt Weihrauch — und sie wird geradezu wüthend darüber, daß ihr Verlobter ihr schöne Kleider und ein Paar Brillantohrringe zu schenken wagt. Nun frage ich: man erfinde mir alles was man will, — aber soll ich erstlich an ein junges Mädchen aus dem Volke glauben, das ein Paar geschenkte Brillantohrringe — geschenkt vom offiziellen Bräutigam — eine ganze Nacht unter dem Sopha liegen läßt, wohin sie beim Streite gefallen sind? Das einen Baron halb aus Vernunftschluß — weil er nun einmal doch der reiche Baron ist — erhört, dann aber als Beleidigung empfindet, daß er ihr kostbare, dem Baron angemessene Geschenke macht? Das heißt den allgemeinen menschlichen Charakter zurechtstutzen zu Gunsten einer Schablone. Individualisiren heißt aber wahrlich nicht, das Typische schlechthweg herauswerfen! Diese Lina ist und bleibt trotz der realistischen Methode, ja gerade wegen derselben, wenn man in's Einzelne vordringt, eine echte Romanfigur, eine haltlose Phantasiestalt, unmöglich in der Wirklichkeit, illogisch in

sich selbst, und es offenbart sich an ihr in voller Deutlichkeit, wie ein schlecht erkundener, unmöglicher Charakter nur immer schlechter und unmöglicher wird, je mehr man seine Kristallflächen in wechselnden Situationen erglänzen läßt. Immerhin gestehe ich dem Dichter zu, daß er sich verzeihrte Mühe gegeben hat mit der Ausarbeitung im Einzelnen. Wesentlich verdorben hat er sich das Spiel auch durch die Charakterzeichnung seines Helden, der ebenso arm an Individualität ist, wie diese unglückliche Heldin verkwenderisch reich. Aber selbst im günstigsten Falle würde der Fundamentalfehler der mangelnden Durchbringung des eigenen Stoffes, der mangelnden Beobachtung und logischen Einordnung dieser Beobachtung zum Zwecke des freien Kunstwerks sich schwer gerächt haben. Zweifelloso verdienen die Kapitel, die ich im Eingang abgefordert, gerade vom Standpunkte realistischster Bestrebungen aus das vollkommenste Interesse. Man kann sie warm empfehlen, — als Probe, wie ein bedeutender und hochangesehener Schriftsteller, wenn man ihn in ganz scharfer Beleuchtung lezt, eben doch auch nur das bleibt, was wir mehr oder minder heute fast Alle sind; ein Anfänger, der im vorliegenden Falle nach dem Rechten gestrebt hat, ohne es zu fassen. Daß er danach gestrebt hat, darüber wollen wir uns freuen. Aber man sieht, wie verzeihrte dornig die Bahn ist. Männer, deren Namen man unter die besten zu rechnen gewohnt ist, strauseln wie einer, der eben erst die Arena betritt. Ohne persönliche Anspielung, ganz allgemein, sei zum Schlusse daran gemahnt, daß der Todbeind des guten Realismus das Schnellschreiben ist. Wer nicht ewig strauseln will, marschiere vor allen Dingen hübsch langsam!

E. B.

Philosophische Dramen. Die Form des Dialoges ist für den gegenwärtigen Zustand des menschlichen Geistes — so schreibt Ernest Renan in der Vorrede zu seinen *Drames philosophiques* (Garnier & Levy, Paris) — die einzige, die meiner Ansicht nach zur Entwicklung philosophischer Ideen geeignet ist. Wahrheiten dieser Art sollen weder direkt gelehrt noch direkt behauptet sein, sie können nicht Gegenstand der Beweisführung bilden. . . . Das liegt in dem grundsätzlichen Unterschiede zwischen Glauben und Wissen. Man macht keine Dialoge über Geometrie; aber alles, was von einer

Kraut des Glaubens angehaucht ist, worin sich freiwillige Anhänglichkeit, Wahl, Zuneigung und Abneigung, Liebe und Haß kundgeben, findet wohl eine Form der Darlegung, wo jede Meinung in einer Person verkörpert ist und die Haltung eines lebenden Wesens annimmt. Diese Ursachen waren es, welche mich eines Tages darauf führten, für die Darlegung einer Reihenfolge von Ideen die dialogische Form zu wählen. Später fand ich, daß der Dialog nicht genüge, daß auch Handlung erforderlich sei, daß das freie Drama ohne jede Voltaire nach der Art Shakespeares die Nuancen viel feiner zu gestalten erlaube. Coriolan und Julius Cäsar sind keine römischen Sittenbilder, es sind Studien absoluter Psychologie. . . .

Eine dramatische Handlung eignet sich besser als jede abstrakte Diskussion, um die Zweifel, die Ahnungen, die von Schwachmütigkeit begleiteten Vermessenheiten, das Kommen und das Gehen ins rechte Licht zu legen. Der Verfasser des Buches *Nob* begriff das bereits sieben oder acht Jahrhunderte vor Christus. Die moderne Philosophie wird ebenfalls ihren vollen Ausdruck im Drama oder vielmehr in einer Oper finden; denn die Musik und die Illusionen der Oper sind vortrefflich geeignet, den Gedanken fortzuspinnen, in dem Momente, da das Wort ihn nicht mehr ausdrücken vermag. Man wird so begreifen, daß ein philosophisches Theater einer der mächtigsten Hebel des Gedankens und der hohen Kultur werden müßte.

Brechen wir hier vorläufig die Entwicklung des Renan'schen Vorwortes ab, welche zunächst in allen ihren wesentlichen Eigenheiten gekennzeichnet ist. Ganz unmittelbar drängt sich bei diesen Erörterungen des Philosophen der Gedanke an Platon, den klassischen Meister des Dialoges auf, in dessen Mithet insbesondere der Begriff des philosophischen Dramas die hervorragendste Rolle spielt. Es ist unerläßlich für die eingehende Betrachtung und Würdigung der Renan'schen Gedanken bei Platon selbst anzusetzen.

Der günstigste Ausgangspunkt für unsere Untersuchung ist die Beurteilung der Platonischen „Dichtungen“ nach Maßgabe seiner eigenen Kunstlehre. Die Platonische Mithet ist von einer hervorragenden Einseitigkeit. Nur die Nachahmung des schlechten Guten will sie gelten lassen; nicht nur das Böse und Unästhetische, auch das Leidenschaftliche, die Affekte überhaupt werden von ihr bedingungslos verworfen. Die homerische

Dichtung — so urtheilt diese Kritik — ermangelt der sittlichen Würde und ist deshalb keine echte Kunst.

Wie verhält sich nun Platon selbst in seinen Dialogen zu diesem seinen künftigen Bekenntniß?

Das Friegegespräch beruht seiner Natur nach auf Gegensätzen; diese aber können gerade bei Platon nicht rein geistiger Art sein. Die Erkenntniß, die Weisheit ist ihm eine Tugend, das Nichtwissen gilt ihm als unsittlich; darum sind alle intellektuellen Widersprüche zugleich ethischer Natur. So stellt sich uns im „Protagoras“ in dem Redekampf des Sokrates mit dem Sophisten um die „Tugend“ der Kampf des sittlich Guten mit dem Unsittlichen, der Wahrheit mit der Lüge dar. Und — um ein anderes Beispiel herauszugreifen: Im „Kriton“, wo dieser Jünger des Sokrates seinen Meister überreden will, aus dem Gefängniß zu entfliehen, verfährt jener die Verführung, d. h. insbesondere vom Gesichtspunkt des Staates aus, der an seine Bürger die sittliche Forderung des Gehorsams stellt, das unsittliche, das böse Element.

Platon ist also so zuvorkommend gewesen, in seinen eigenen „Dichtungen“ die Unhaltbarkeit seiner Kunsttheorie nachzuweisen.

Haben wir somit von dem großen Idealisten selbst die alternachhaltigste Bestätigung für den ästhetischen Grundgedanken gewonnen, daß die Kunst der Gegenstände nothwendig bedarf, daß für sie die Verteilung von Licht und Schatten ein wesentliches Erforderniß ist, so muß man insbesondere für die dramatische Poesie festhalten, daß sie in erster Linie auf Konflikten beruht. Der Krieg ist der Vater aller dramatischen Dinge. Die Konflikte aber ergeben sich aus den menschlichen Empfindungen, Regungen, Leidenschaften.

Diese Empfindungen, die sich zu Handlungen verdichten und aus' neue Empfindungen erzeugen, sind das eigentliche Wesen des Dramas. Und aus diesem Grunde können die Platonischen so wenig wie alle andern philosophischen Dialoge die Bezeichnung Dramen beanspruchen.

In diesen Friegegesprächen giebt es wohl Empfindungen, aber sie stehen im Dienste der Gedanken, der Ideen, ebenso wie alles, was sich an Handlung in ihnen findet. Im Drama selbst dagegen, in der Dichtung überhaupt muß umgekehrt der Gedanke der Empfindung dienstbar sein.

Kräftigere Gefühlsregungen aber und

Leidenschaften, die eigentlichen Pulsschläge des dramatischen Lebens, sind im philosophischen Dialog vollständig unmöglich, weil sie die philosophische Entwicklung trüben, verwirren, vernichten würden.

Renan spricht von Meinungen, die als Personen verkörpert in seinen „philosophischen Dramen“ auftreten sollen. Solchen Scheinwesen, solchen leblosen Allegorien fehlt aber jegliche dramatische Wirkung, selbst wenn sie dichterisch gestaltet sind. Das klassische und schwerwiegendste Beispiel dafür ist die reinste und edelste Gestalt des Platon, eine Gestalt, die von dem großen Philosophen in ganz hervorragendem Sinne tragisch gemeint ist und die doch nicht tragisch wirken kann: Sokrates. Dieser Figur fehlt eben alles rein Menschliche, das Faustische, das Irren, die Schuld. Und so kann sie unser Mitgefühl in keiner Weise erregen. Wir sehen nicht einen Menschen leiden und sterben, sondern einen Halbgoth sich vom Irdischen losmachen und in reinere Sphären entschweben.

Noch tiefer möglichst kurz gefaßten allgemeinen Untersuchung gehen wir zu Einzelheiten über. Als Muster schwebt Renan das „freie Drama ohne jede Lokalfarbe nach der Art Shakespeares“ vor. Es ist nicht zu erkennen, ob er das Fehlen des örtlichen Kolorits allen oder nur einzelnen Dramen des Meisters zuschreibt. Als Beispiele führt er „Coriolan“ und „Julius Cäsar“ an. Es hätte nach unserm Ermessen für diesen Fall näher gelegen auf „Hamlet“, die am meisten abstrakte der Shakespeare'schen Schöpfungen, hinzuweisen. Der fubelt sich in dieser etwas von der Lokalfärbung, welche Renan vermeiden möchte? Jedensfalls zeigt der „Julius Cäsar“ — um dieses bekanntere seiner beiden Beispiele zu benutzen — ein so scharfes lokales Gepräge, — wofür wir nur an die Szenen aus dem Kapitäl und aus dem Forum zu erinnern brauchen, — daß jene Renan'sche Aufchauung völlig unklar erscheint.

Doch das ist Nebensächlich. Halten wir uns an das Gegebene. „Julius Cäsar“ ist kein römisches Sittenbild, sondern eine Studie absoluter Psychologie, wie Renan meint. Das ist unrichtig. Diese Dichtung ist weder das eine, noch das andere. Kein römisches Sittenbild, weil sie ein Drama von allgemein menschlicher Bedeutung ist — das ist es wohl, was Renan unter einem Drama ohne Lokalfarbe versteht —, und auch keine Studie absoluter Psychologie, einfach darum, weil sie eben ein Drama ist. Wir geben zu, daß sie werthvoller für

die Psychologie als für das Studium der römischen Sitten und Lebensverhältnisse erscheinen muß; aber damit ist der Renan'schen Sache wenig gehiebt.

Niemand versteht bekanntlich wie Shakespeare in der Seele zu lesen, kein Dichter ist ihm an psychologischen Scharfblick gewachsen. Aus allem, was in den Seelen seiner Menschen vorgeht, sei es Julius Cäsar oder Falstaff, Cariatan oder Hamlet oder Timon der Menschenhasser — aus allem fühlen wir das rein Menschliche heraus und darum fühlen wir menschlich mit ihnen. Das ist das Geheimniß der dramatischen Wirkung. Aber wegen dieser psychologischen Naturtreue die Werke des Dichters psychologische Studien zu nennen, sogar Studien absoluter Psychologie — das zeugt von entscheidener Begriffsverwirrung. Die Psychologie ist eine philosophische Disziplin und wie alles, wie auch das Drama, an eine bestimmte Form gebunden, ohne welche ein Inhalt nicht denkbar ist. Die Form eines philosophischen Systems aber, mag sie nun dialogisch oder monologisch zugeschnitten sein, unterscheidet sich von der des Dramas eben so weit wie der Inhalt, das Wesen der beiden von einander abweichend.

Renan geht aber nach einem Schritt über das „philosophische Drama“ hinaus: er stellt — was immerhin auch bei ihm eine ideale Forderung bleibt — die „philosophische Oper“ als das Erstrebenswerthe hin. Seine Begründung ist allerdings nicht weniger überraschend als dieses Endziel selbst: Die Musik und die Illusionen der Oper — erklärt er — sind vortrefflich geeignet den Gedanken fasszu spinnen, in dem Augenblicke, da das Wort ihm nicht mehr auszudrücken vermag. Eine Behauptung, für die er den Beweis anantreten müßte. Seit wann ist die Musik imstande, Gedanken fasszugeben? Empfindungen wohl — aber Gedanken? Vergessen wir nicht, daß wir uns auf dem Boden der Philosophie befinden. Wir haben schon oben bemerkt, daß hier der Gedanke Alleinherrlicher ist, dem die Empfindungen dienen müssen. Auch musikalische Empfindungen können ihm erprießlich sein. Wenn man aber wie Renan die Musik gewissermaßen als Beförderungsmittel der empirischen Gedanken in das Transcendentale aufsaßt, so heißt das doch mehr träumen als denken.

Sowohl die Theorie. Nun berücksichtigt aber Renan auch die praktische Seite der Sache: er lenkt die Blicke auf ein „philo-

sophisches Theater“. Hören wir ihn baldur weiter in seinem Wortwort:

Ein solches Theater hätte natürlich mit den gegenwärtigen Bühnen nichts gemein, wa man nichts Anderes sucht, als den Abend auf angenehme Weise zu verbringen. Diese anständige Zerstreung müßte deshalb nicht aufhören, doch es sollte auch etwas höheres geben. So wie es Bücher giebt, deren Veler nach hunderttausenden zählen, die für die Bibliothek geschrieben werden, während andere nur von den Kennern Würdigung erfahren, so müßte es auch mit dem Theater sein. . . Eine der ausdrucksvollsten Künste bleibt sanft den hohen Ideen verschlossen.

Ueber die Aussichten dieses Gedankens auf praktische Verwerthung wird sich wohl Niemand im Lauffaren befinden. Zweifelhaft bleibt es ob eine solche Bühne ihren Beruf, die Seelen zu läutern, die Menschen zu bessern und zu bekehren, erfüllen würde. Dagegen erscheint es uns unzweifelhaft, daß die dramatischen Dichtungen für ein solches Theater nur den poetischen Anforderungen eines Gattches: Die Poesie muß belehren, Genüge leisten könnte. Philosophische Dramen — philosophische Poesie! Als ob Philosophie und Poesie nicht etwas durchaus Heterogenes wäre! Ebenja gut könnte man eine poetische Philasophie schreiben.

Es muß einem zweiten Aufsaße vorbehalten bleiben, zu untersuchen, in welchem Verhältnisse die „philosophischen Dramen“ des Renan selbst zu jenem eben besprochenen philosophisch-ästhetischen Glaubensbekenntnisse stehen.

Max Drever.

Die deutsche Makame. (Verlagsanstalt u. Druckeri A.-G. (vorm. J. F. Richter) Hamburg. Ueber „die deutsche Makame“ hat Dr. Leopold Jacoby, der bekannte Dichter der „Gunita“, eine kleine lesenswerthe Abhandlung erscheinen lassen, durch welche er für die Einbürgerung der von dem arabischen Dichter Abulabbid Ahmed den Hofein zuerst angewandten und am glänzendsten von Alchariri (1054—1122) durchgebildeten Makamenform Stimmung machen will. Des Letzteren Eulenspiegel-dichtung „Verwandlungen des Abu Seid von Serug“ ist uns in Deutschland durch Rüdert zugeführt; der literarisch Gebildete kennt die verblüffende Sprachvirtuosität, die Wortwitzerei und Wortspielerei dieser Nachdichtung. Mit Recht hebt Jacoby tadelnd das Uebermaß von Wortkünsteleien

derselben hervor, welche „für das deutsche Gefühl nur zu oft bis zum Unerträglichem sich steigern“. Aber „die Fülle und klangvolle Zierlichkeit des Reims, die Binnenreime und Doppelreime und Nehliches an äußerem Schmuck der poetischen Sprache, was alles in der Metrik eine so hervorragende Rolle spielt“, möchte er für die deutsche Poesie doch geborgen wissen. Es ist wahr, daß diese Form unserem Nationalgeiste nicht widerspricht. Denn sie deckt sich fast ganz mit dem volkstümlichsten Verse der Deutschen, mit dem „Kittelvers“. Für die große Schönheit des sogenannten Kittelverses, in dem Goethe seine wunderbarste Dichtung niedergeschrieben, sind die Herausgeber dieses Jahrbuches schon vielfach mit Eifer eingetreten. Er hat das Zeug dazu, den etwas steifen und vielleicht ausgelebten Blankvers aus unserem Drama zu verdrängen, ein nationaldramatischer Vers par excellence zu werden. An der jungen Literatur wird diese Anregung vielleicht nicht spurlos vorübergehen. Die deutsche Metrik, wie sie Jacoby erstrebt, gleicht diesem „Kittelvers“ fast ganz; nur bindet sie sich noch weniger streng an die vier Hebungen und liebt es, gerade durch reiche Abwechslung zu ergötzen. Verse mit ein und zwei Hebungen freuzen sich bunt mit Versen von drei, vier und fünf Hebungen. Auch der Reim kann sich drei- und vierfach zu einander gefellen. Allerdings verliert dadurch der Kittelvers ziemlich stark den ursprünglichen Charakter. Er ist nicht mehr so vielseitig, sondern das in ihm liegende komische, fröhliche, leichtlebige Element erhält ganz die Oberhand. Er bekommt etwas Heitriches, Schillerndes. Wir meinen deshalb daß sich die Jacobyn'sche Metrikform besonders wohl ausschließlich für launige, grüßliche, komische Stoffe eignet, für die Satire und auch für das Lustspiel, wenn wir erst einmal den Bann der Prosa durchbrochen und gesehen haben, welche komische Effekte von der Bühne herab allein durch Reime und glückliche Reimformen erzielt werden können. Die aus der Feder Jacoby's entlassenen, von ihm mitgetheilten Proben bekräftigen das; auch hat sich auf dem genannten Gebiete schon die Metrikform mehrfach eingebürgert. Das „Deutsche Monatsblatt“ brachte früher in derselben allwöchentlich ein Feuilleton von Ernst Dohm. — Der Schluß der Abhandlung ist übrigens sehr interessant, da Jacoby die „Freiheit dieser Form“ betont, welche „losgerißt von allen erkennbaren äußeren Fesseln in ihrer Gestaltung allein gebunden bleibt

an die innerlichen Gesetze des Geschmacks und des Schönheitsgefühls des Dichters“. Er bringt für deshalb sehr richtig in Verbindung mit den „festesten, unänderbaren und ungereimten Strophen“ des Goethe'schen „Prometheus“, der Heine'schen „Nordseebiter“. Diese „freien Reimformen“ sind von den Herausgebern dieses Jahrbuches und darnach auch von einer Reihe jüngerer Dichter, die sich in der bekannten Anthologie „Moderne Dichtercharaktere“ zusammengelesen, mit besonderer Vorliebe angewandt. Es ist das eine Form, charakteristisch für unsere zeitgenössische Poesie, welche offenbar mehr und mehr aus einer Kunst der reinen Empfindung zu einer Kunst des Geistes wird, und daher die alten Fesseln sprengt. „In der That“, sagt Jacoby über die freien Reimformen, „kann der Poet hier, in dem gehobenen Gefühl der Formfreiheit zeigen, wie auch unter bewußtem Verzicht auf allen Ausschmuck der Sprache es möglich ist, Wohlklang mit Tiefe zu vereinigen — wie Meeresswellen klingen, wenn sie an Felsen schlagen — Sprachsymphonien zu schaffen voll Musik der Gedanken.“

H. S.

Die Gred. Roman aus dem alten Nürnberg von Georg Ebers. Zwei Bände. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Wenn sich Jemand der Mühe unterziehen wollte, eine kritische Geschichte der modernen Zeitungskritik zu schreiben, so gäbe es für ihn kein lehrreicherer Beispiel als dasjenige, welches sich an den Namen von Georg Ebers knüpft. Glücklich Weise ist es nicht meine Aufgabe, mich hier mit den Einzelheiten jener für den ehrlichen Kritiker tief beschämenden Tragikomödie zu befassen, ich soll vielmehr ein neues Wort des Dichters selbst besprechen, und ich soll es besprechen in einem Buche, dessen Tendenz zugleich ein Fehdebrief wider jene unsagbar lächerliche und erbärmliche Kritik-Schwabone sein soll, welche in zahlreicheren besseren Blättern des Tages ihr Unwesen treibt. Ein seltsames Geschick waltet seit des alten Horatius Tagen über Dichtern und Dichterrurten. Nicht so es in dem Sinne, meine ich, daß der Ruhm dem Verdichtete selbst oder erst spät, lange nachdem das lehnende Auge des Kündigen selbst sich geschlossen gleich einer nachträglichen Testamentensvollstreckung sich einstelle. Die Welt ist viel, viel toller, für ihn nicht so ungerecht im groben Sinne, wir man ihr wohl nachsagt, aber für hat ihre Kapriolen. Georg Ebers wird, das ist nun

einmal unvermeidlich, im Literaturbuche der Nachwelt unter den Dichtern stehen, deren Namen aufs engste verbunden ist mit der Entwidlungsgeschichte des historischen Romans. Man wird bei ihm an Ramfès, Kambyses und Hadrian denken, man wird ihn immer wieder darauf hin ansehen, ob er, der gelehrte Deutsche des neunzehnten Jahrhunderts, es denn in Wahrheit verstanden habe, die Kultur und die Helden uralter Tage uns plastisch, mit dichterischer Intuition vor Augen zu führen. In einem weiteren Hefte dieses Buches soll angeführt werden, wie viel von dieser Art neuzeitlicher Verkörperungen im ganzen zu halten sei, und es wird dort auch mehreres von Georg Ebers selbst gesagt werden, Günstiges und auch sehr Ungünstiges, wenn auch Entschuldigendes, wie es eben am gegebenen Orte die Wahrheitsliebe im allgemeinen und der umgrenzte kritische Verstand des Rezensenten im besonderen erdaredlich machen. Aber es ist als eine gute Fügung zu betrachten, daß diese Einzelkritik dem Schreiber jener Zeiten zuvor noch Gelegenheit giebt, einrichtig von dem „historischen“ Ebers zu abstrahieren und die dichterische Persönlichkeit des Mannes in ein Licht zu setzen, das sie vollauf verdient. Der Glanz wie die Schwäche von Georg Ebers strömen im Historischen seiner Romane, das gute, kalte Feuer, in welchem ich eine dauerhaftere Gottegabe sehe, brennt ganz wo anders, nämlich in der wunderbaren Empfindungsstärke und dem wunderbaren Talent der Wiedergabe für das deutsche Gemüth und, allgemeiner gesagt, das menschliche Familienleben nach seiner Gemüthsseite überhaupt. Die Frage drängt sich auf worum ein Dichter, dessen Stärke so im Nächsten lag, der von Natur bekümmert war, ein Göttergabendichter des deutschen Heerdes zu werden, hinausgerathen ist unter die rauen Aeste und wässen Weiber alter Kulturepochen, bei denen doch grade die Perle des Gemüthsthebens, der erlösende, weltweisende Gedanke der Humanität erst wachsen sollten. Wenn ich in diesem Augenblick die bunte Titeltreihe der Ebers'schen Dichtungen übersehe, so ahne ich wohl die Lösung. Es war dem Poeten nicht genug, das Jetzt zu feiern, er wollte eben dem Sprossen und Keimen sein Lied widmen, wollte die Welt belehren; auch dort war schon viel, sehr viel Gemüth. Manchmal ist ihm das Wagniß gelungen, wie in dem schönen Buche „Homo sum“: „Ost hat er geirrt. — so wenn er seine friedliche Verzweigung auch herausleuchten lassen wollte aus der wilden Brust eines Kambyses, aus

dem marmorfaulen uns so unendlich fremden Knabenleibe des Antinous. Im ganzen will mir doch scheinen, obwohl man mit dem Gleichenen weiter nicht rechten kann, als hätte sich mit dem Besunde des Dichters weit besser wuchern lassen, wenn er in Deutschland und in Zeiten, deren Gemüthstheben uns näher steht, geblieben wäre. Einen Beweis bietet sein neues Werk, die Nürnberger Geschichte von der „Gred“. Dieses Buch stelle ich keineswegs deswegen über seine früheren, weil er eine ganz neue Kraft in ihm offenbart hätte, sondern darum allein, weil sein Können hier einen Stoff gefunden der ihm begriem lag und ihm Raum ließ. Die „Gred“ ist eines der Bücher, bei denen thätiglich beinahe nichts darauf antommt, was eigentlich an Handlung darin vorlommt. Den Boden dieser Nürnberger Patiziergeschichte aus der Zeit des Kaisers Sigismund hier zu erzählen, wäre die überflüssigste Arbeit von der Welt. Fast alle Stellen, wo die Handlung im Sinne der harmlosen Romanseiler und der meisten Feuilletonredacteurs „spannend“ wird, gehören zu den schwächeren, und ein Theil des zweiten Bandes steht deshalb nicht vollkommen auf der Höhe des ersten. Aber was liegt an dieser Spannung! Grade den Aufbau des ersten Bandes, den jene Sorte von Lesern zweifellos tangeweisig nennen muß, sehr ich nicht an für ein gutes realistisches Kunstwerk zu erklären. Das Bild der ausblühenden Mädchenknospen Gred und Ann ist mit einer psychologischen Wahrheit entwickelt und zugleich geedelt durch eine Gedankentiefe, die ich seit langer Zeit in keinem deutschen Roman so gefunden. Das ist ein grades und unzweideutiges Urtheil und es soll hier stehen, grade und unzweideutig. An der alterthümelfinden Sprache zu nörgeln, wäre kinderleisch, wenn die Forderung bestände, daß das Buch eine echte alte Chronik aus der Zeit selbst sein sollte; daß man sie als eine dichterische Klangfarbe, die allein einem poetischen Bedürfniß entsprang, so fällt jeder Einwand fort, und die Durchführung im Einzelnen ist sogar sehr gut, besonders immer da, wo der Dialog mit wörtlicher Anführung der Rede vermieden ist. Ein Mißgriff nach jeder Richtung ist das kurze Vorspiel, das nichts fördert, dagegen die Stimmung für den Beginn verdirbt. Der Wunsch sei dem Autor aus Herz gelegt, ob er nicht bei einer neuen Auflage durch diese paar Seiten einen herzdastem Strich mit dem Nothist machen will, uniere Uebel werden das schöne Buch, dessen Inhalt im übrigen kaum veralten kann, in diesem Falle ganz grwis

lieber lesen. Die gefährliche Form des Ich-Romans hat der Dichter im übrigen nicht zum wenigsten deshalb ja geschickt bemerkt, weil er sich keinen Zwang angethan, sondern mit echtem Facienmüthe ins Zeug gegangen ist. Wie immer, wenn sie gut bewältigt wird, hat sie auch hier ihre Gunst darin bewährt, daß sie eine Einheitlichkeit des Gedankengehaltes an allen mehr reflektierenden Stellen hat wahren helfen, und wa immer die Tiefe des Denkens, das sich über den Strudel der Dinge erhebt, durchbricht, da belebt diesen Noman der innerste Geist eines Mannes, den das Leben gereist und doch nicht verbittert hat. Ich weiß wohl, daß es Leute giebt, die da meinen, der „Nealismus“ schließe die Tiefe des Durchdenkens eines Stoffes aus oder mache sie wertlos. Das sind dann dieselben Leute, die als gegnerische Kritiker das Wort vom „abersichtlichen Photographiren“ der Wirklichkeit erkunden haben. Nun ist ja gewiß wahr, daß Tiefe der Weltanschauung und Wärme des geistig geläuterten Gemüthes noch kein gutes „Kunstwerk“ als einzige Faktoren erzeugen können. Aber das schließt jenes Gefasel der theoretischen Dummkaple noch lange nicht ein. Der Eberische Noman ist, was den unerlässlichen zweiten Faktor der scharfen Beobachtung und der laziösen Ausgestaltung des sanfteren „Experimentes“ nach den Gesetzen der Wirklichkeit anbelangt, nicht überall von gleicher Güte, aber er leistet doch auch hier durchweg das Nothwendige, zumal in dem meisterhaften Aufbau des ersten Bandes. Ebers hatte für diese Mädchen, diese Männer, die weder zeitlich noch örtlich und sehr fern stehen, ein reiches Beobachtungsmaterial zur Hand. Stellen voll herber Tragik bietet das Buch nicht, dagegen ist eine gewisse Stimmung sanfter Resignation wiederholt mit Meisterhand bewältigt, die in ja einfachem Kreise jedenfalls mehr der Wahrheit entspricht, als lärmender Tragödienschrift. Ich habe durchaus kein Verden das Gefühl mir bewahren können, daß in diesem kleinen Weltwinkel unter diesen gegebenen Verhältnissen in der That die Dinge wie die Gefühle der Menschen sich ja auf ziemlich bequemer Höhe erhalten haben könnten, so daß der Optimismus des Ganzen nicht aufgezwungen, sondern natürlich erscheint. Das wird nun wieder Neuen unbegreiflich sein, die Nealismus mit Schwarzmalerei für gleich erachten und glauben, jedes Menschenjoch müsse bei einiger Tiefe der Beobachtung zum schwarzen Fied werden. Diejen Leute ist nicht zu helfen. Wir aber wollen uns lieber freuen, daß

eine Arbeit von Georg Ebers grade vom realistischen Boden aus gelobt werden kann.

Wilhelm Bölsche.

Die beiden Kronen. (Bühnenaufführung.) Das neueste Lustspiel von Paul Lindau „Die beiden Kronen“, welches in diesem Winter seine erste Aufführung im „Deutschen Theater“ zu Berlin erlebte, enthält unter anderen werthvollen literarischen Anmerkungen auch etwas vergleichende Literaturwissenschaft. Zum Schluß des ersten und zweiten Aktes bestimmen wir je ein allegorisches Bild zu sehen: Das Leben der französischen Poesie — das Leben der deutschen Poesie. Im ersten Aufzuge liegt eine Madame von wahrerhaltener Schönheit — „des Sommers letzte Rosen blühen“, wie Lindau sagt — in prächtigem Nachtgewande auf einer Chaise languie materlich hingegossen und in das Leben eines der betraunten gelben französischen Nomanbände vertieft. Sie ist von dem „abentheuerlichen“ Buch aufs Höchste entzückt. „Ein! — — wie reizend!“ lautet ihr letztes Wort und sie wird in dem Wuche die ganze Nacht hindurch lesen. Der zweite Aufzug aber bringt die Verherrlichung der deutschen Dichtung! Ja das ist doch etwas anderes! Auf demselben Kugellager dehnt sich diesmal behaglich Vorchen, der gute Badtsch, ein großes Goldschmittbuch in der Hand: „Ach, diese schöne Nordseeinlandschaft!“ ruft Vorchen, „und ach dieses schöne Gedicht: Laß alle Menschen schlafen und unjeren kranken Nachbar auch!“ Und auch die schöne Velerin — schlummert ein. Ich glaube nun gerade nicht, daß damit das tiefste Leben der deutschen Poesie klar gelegt ist, aber die ersten Größen unserer Literatur, Franz Hoffmann, G. Rierig, Thelma Gumpert sind doch glücklich in ihrer Eigenart erfasst, und auch der jüngste unjerer Jugendschriftsteller, Paul Lindau, hat eine seine zutreffende Würdigung erfahren. Das framme Wort des „Wandreders Boten“: „Laß alle Menschen schlafen!“ müßte auf die Titelseite seines neuen Lustspiels als Motto gesetzt werden. Freilich hat auch Lindau manchmal nach dem Ruhme gegriest, „psui, wie reizend“ zu sein, aber der gute redliche Familienankler der die harmloseste Allerweltsmoral predigte und mit deanderer Vorsiehe offene Thüren einzurennen pflegte, wählte sich doch nie verleugnen lassen. Und so ist es denn gut, daß er doch endlich ganz die Maske abgeworfen hat und uns das

liebe treue Gesicht eines Jugendzählers sehen läßt. Nur das Eine ist nicht schön von ihm, daß er den Stand der Gouvernanten in seinem neuesten Werkchen verspottet und allen Grimm seiner Seele auf eine arme Erziehern ausgießt. Man könnte das als „Konfurrenzquid“ anrufen! Der Titel ist recht sinnig gewählt. In Beziehung zu Tasso's beiden Leonoren steht er nicht, wie man wohl Anfangs währen konnte — es wird nämlich wirklich einmal im ersten Akte von der Goethe'schen Dichtung gesprochen, — auch nicht in Beziehung zu Bürger's Leonore; das Lustspiel heißt sichtlich und einfach: „Die beiden Leonoren“, weil die beiden Hauptdamen den sehr schönen Namen Leonore, abgetürzt „Vorchen“ führen. Der Bischof von Hermann Wieberg, der aus unserer Bühnentheater bekannte Honoiraat der den tausend andern auf ein Paar gleicht, macht der noch immer schönen Frau des alten gutmüthigen Justizraths Kayser den Hof und sie sieht es auch recht gern. Da jedoch im zweiten Akte Vorchen, das sechzehn- oder siebzehnjährige Tochterlein der schönen Frau aus der Pension heimkehrt, so fällt es Hermann wie Schuppen von den Augen; in der Zwischenpause zwischen dem dritten und vierten Akte ergeht es Frau Leonore ebenio, und einer Heirath der jungen Prute steht daher nichts im Wege. Man sieht, daß das Lustspiel sich weniger durch die Reupet seines Stoffes, durch Tiefe des Geistes und Fülle der Begebenheiten auszeichnet, als durch seine Länge. Vier Akte — das ist ein bißchen viel! Die unnatürliche Ausdehnung des Stoffes beruht denn auch ganz auf eingestreuten dramatisirten Feuilletons, welche die Handlung nicht nur nicht fördern, sondern überhaupt nur in totem Zusammenhang mit ihr stehen. Aber man trifft auf dem Wege, den uns Lindau führt, ja so viele gute alte Bekannte, und das ist immer eine Herzensfreude. Wer sähe z. B. nicht immer wieder gern, wie unsere hochfische Kunden zu vernünftigen pflegen. Und der Verfasser hat hier sogar einen originellen Einfall gehabt. Denn es ist diesmal ein Spritzflüden, den Vorchen mit gutem Appetit verzehrt, während es sonst gewöhnlicher Apetitflüden mit Schlagflüden oder gar nur Verflur Planafäden zu sein pflegt. Dazu sind dann in das Gespräch allerrhand kleine Späße und mehr oder weniger launige Einfälle eingeflochten, und sogar eine ernste und gebiegene moralische Abhandlung über die Ehe, welche viel Wahres und Gutes enthält, z. B. daß Eva wohl nicht in den Apfel gebissen hätte, wenn

es ihr nicht verboten gewesen wäre. Neu ist der Gedanke nicht, aber man muß auch keine guten alten Gedanken umkommen lassen. Und da der Verfasser den Frauen allerrhand redliche Ermahnungen giebt, so werden alle gequälten Ehegatten ihm Dank sagen, daß er ihren tiefsten Gefühlen Ausdruck verleiht hat. Auch dieses Lustspiel ist ein neuer Beweis, in welsch unfruchtbare Wüste unsere Schriftsteller hineingerathen, wenn sie die Wege der Nachahmung des französischen Dramas wandeln. Hier ist alles zusammen, was Wesen und Geist des Feuilletondramas ausmacht: die Schablonenhaftigkeit, Leblosigkeit und innere Unwahrscheinlichkeit der Charaktere, Trivialität der Gedanken und des Stoffes, die Dürre der Handlung, eine widerdramatische Technik und zuletzt ein Dialog, der nichts als eine Schuttatlagerrungsstätte für hundert Wiße bildet. Nur um einige Wiße an den Mann zu bringen, ist das ganze Lustspiel niedergeschrieben worden.

J. St.

Die Quijotes von Ernst v. Wildenbruch. (Freud & Zedler, Berlin.) Ernst von Wildenbruch's jüngste Tragödie „Die Quijotes“ wurde am Freitag, den 11. November, im Opernhause zum ersten Male aufgeführt. Nach so viel Theaterabenden, an denen uns die Bühne wie eine Kinderstube manchem auch wie eine Karrenzelle erchien, endlich einmal wieder ein Abend, der das Theater in ein Fest- und Weidhaus verwandelte. Die Begeisterung, welche aus dem Drama in den Hörer überströmte, hat ihre Quelle nicht in der Tiefe menschheitlichen Lebens und Ringens, nicht in der allgemeinen urchinlichen Erkenntnis und Empfindung des „Eove homo“ und „Tat swam asi“, sondern allein in dem dichterisch verkörpert, aus dem Herzen erwachenden, seiner selbst frohen Patriotismus. Weniger, als in andern seiner Dramen, ist Wildenbruch in den „Quijotes“ Symboliker; nicht wie etwa im „Menoniten“, ragen seine Gestalten über das Individuelle hinaus und werden zu schier mythischen Verkörperungen einer Idee, einer allgemeineren Empfindung, einer Epoche. Die Menonitengemeinde, welche Wildenbruch vor Augen schwebte, als er sein Jugenddrama schuf, hat in einem Dörflchen bei Danzig nicht Platz, sie umfloht Wildenen, alle jene Vaterlandstören, jene Gleichgültigen, jene Vlatirten, jene Philister, denen ihr bißchen Selbst das Höchste ist, deren Horizont an

der Grenze ihres Aders abschließt. Und symbolisch, nicht realistisch sind auch jene anderen Naturen, wie Reinhold und Henner, anzufassen; in ihnen ist das ganze, getretene, nach Erlösung schreiende, dumpf grollende Geschlecht des Preußens von 1807 bis 1813 lebendig geworden. Und daher ertragen wir es, daß die Handlung wie die Gestalten ein Dämmersehn umhüllt, daß in ihnen ein gut Theil Unwirklichkeit steckt und daß die Sprache hier und da vom Pathos in Schwulst umschlägt. Diese Mängel sind in den „Quisoms“ bis auf magere Reste verwunden; das jüngste Drama *Witdenbruch's* bedeutet eine Annäherung an die realistische Gestaltungsweise, die am deutlichsten in den Volksszenen, am gewaltigsten aber in der Zeichnung des Helden *Pietrich Quisow* sich offenbart. Dieser Mann, dem alle Sägung, die nicht in ihm selbst ihre Wurzel hat, eine unerträgliche Fessel ist, dem sein Ich alles, die ganze andere Welt nichts ist und der nur ein Recht kennt, das seines Schwerter, steht vor uns, wie aus einem erzernen Guß gefornit; er ergänzt in lebensvollen Jügen Goethe's Götz als Vorförpierung des Mannes- und Redentums, wie es das Mittelalter aufsaßte. Im Götz überwiegt das ideale, unbedingte Freiheitsgefühl, das aller Schranken loth, in *Pietrich Quisow* jene zuchtlose Wildheit, welche nichts über sich erkennen will, weil sie die Welt, die sie ihrer Kraft gegenüber als zu schwach besunden hat, verachtet. Die Kühnheit, mit welcher *Witdenbruch* in den Volksszenen der Berliner Graßhauzigkeit und der Hedeweie, in der sich der Eingeborene der großen Spreckintet nach heute gefällt, Raum gegeben hat, schien die Zuhörer anfangs zu überraschen, aber der Erfolg hat sie schließlich auch für die naive Kunstbetrachtung gerechtfertigt. Die innerliche Verechtigung dieser Sprache beugt auf der scharfen, ganz und gar individuellen, ich möchte sagen fatalen Charakteristik der Gestalten, welche sie reden; diese Vernehmlich, Köhne, Finkle, und wie sie alle heißen, sind nicht blas Berliner, weil sie berlinisch wirken und schwagen, sondern sie schwagen berlinisch, weil ihnen der Schmelz von Natur so gewachsen ist, weil sie in jedem Auge als Berliner gedacht und verkörpert sind. Offenbar hat der Dichter geglaubt diesem teichten, humoristischen Volk ein Gegengewicht idealer, pathetischer Art geben zu müssen. Als solch ein Gegengewicht genügt ihm nicht der verzweifelnde Rathschrei der Straßberger Vertriebenen, und

Kritisches Jahrbuch.

ebensowenig auf der andern Seite, der Gehalt des *Pietrich Quisow* gegenüber, die des *Hahenzollern*; er verstärkte gleichsam jenen Rathschrei nach durch die Gestalt des *Winds*, die in der That keine Person, sondern ein zu Fleisch und Bein gewardener Wuthschrei, das verlebte Gend *Brandenburg* ist. Die Schwulst aber des Landes nach idealer Macht und Herrlichkeit ist zur Erscheinung geworden in *Konrad Quisow*, der eine Erweiterung des *Hahenzollern* nach der Empfindungsseite hin bildet. Das Böse ist, daß beide Gestalten, *Winds* und *Konrad*, die Harmonie des Dramas bedenklich stören; ihre ganz unzeitliche Sprache, die hier und da in Rhetorik, in Phrasen ausartet, wäre erträglich nur in einem rein pathetischen Schauspiel, wie im „*Harald*“, in den „*Karatingern*“, dem lebensfröhlichen Realismus der „*Quisows*“ gegenüber wirkt sie wie bengalisches Feuer am hellen Sommermittag. Wie ganz anders würde der Bruderwitz im *Clan* der *Quisows* wirken, wäre *Konrad* ein jauchender Feuerkopf, der wußte, was er wollte, der handelte, statt zu schwären, wäre er ein Kind seiner Zeit, statt eines Prototyps der Körner und Friesen. In allen übrigen Studien aber bezeugen auch die „*Quisows*“, welche ein naturgeborener Dramatiker *Witdenbruch* ist. Wie hat er denn ja oft verhunzten Stoff, den der Dilettantismus immer nur zu epischen, kraft- und lastlosen Bildern auseinanderzusetzen vermocht hat, mit ehernen Häufsten zusammengepreßt, alles Todte, Schladenhafte bei Seite gemarfen und Wirkung auf Wirkung gebaut. Das Gend der *Mark*, die endloser Krieg zerfleischt, die von den eigenen Fürsten ausgehaut, von den *Bannern* verheert, von dem *Quisow* in ständiger Furcht und Aufregung gehalten wird, schlägt wie ein einziges lobendes Feuer vor dem Zuschauer auf, daß er es im Innersten wie eine Erlösung mitempfindet, wenn in windesfrischer Margenträhe der *Hahenzollern* keinen Einzug hält, selbst ein lichter, rathsonniger Morgen nach gewitterchwülter Nacht. Dieser Gegenlag birgt des Dramatischen genug; der bloß theatralischen Feigaben, wie sie die sinnliche Leidenschaftslebe zwischen *Dirich* und der *Palin* aber der *Bendermord* bilden, hätte es kaum bedurft. *Witdenbruch* nennt sein Drama ein patriotisches und er umzeichnet damit selbst die Grenzen seines Strebens und Könnens, aber auch seine Eigenart und Größe. An Dichtern hat es dem Theater auch in dem Jahrzehnt 1870 bis 80 nicht gefehlt. — Adolt *Wil* raubt ist un-

zweifelhaft eine echte Dichternatur, — wohl aber sehnte ihm ein Poet, der von etwas Größerem zu sagen wußte, als von der ewigen Liebe Hansens und Pretens, von Ehebruch und Geschäftsbanterott, etwas zu sagen von Vaterland und Mannesthum, ein Poet, dem die Poesie wieder einmal ein Heiliges, der Dichter ein Priester war.

Dieser Poet war und ist Wilbenbruch.

Heinrich Hart.

Aus Herz und Welt. Neue Gedichte von Richard Zoozmann. Norden, H. Fischer Nachf., 8". Fraglos ein begabter Dichter. Nur hier und da drängt sich aus dieser Gedichtsammlung das Unkraut der üblichen Dilettantenthyrie hervor. Im Allgemeinen tritt zu Tage, daß der Verfasser sich zu einer aner kennenswerthen Beherrschung der Form durchgearbeitet hat, und daß er sich nicht immer mit den alten, abgelegten Stoffen begnügt, sondern auch neue Motive zu einer Dichtung sucht. Natürlich erwachen ihm bei diesem Bestreben eine Menge Schwierigkeiten, die für Andere nicht vorhanden sind, und welche deshalb in Rechnung zu ziehen sind, wo es sich um die Beurtheilung handelt. In den Liebesgedichten überrascht oft ein wahrer, selbst beobachteter Zug inmitten von alten, längst bekannten Redensarten, selbst die schlechtesten von diesen Gedichten sind nicht ganz frei von solchen Zügen; zuweilen gelingt es dem Dichter, dem ganzen Gedichte den Charakter des innerlich Liederlebten zu geben, wie namentlich in „Donnernd über Brücken und Bogen“, wo auch die Form in klarer Harmonie mit dem Inhalte steht. In den „Betrachtungen“ findet sich manches Triviale und Abgebrochene neben einigen verunglückten satirischen Einfällen oder Reproduktionen; es genügt nicht, daß man mit großer Erbostheit das Porträt eines Geden von Kopf bis zu Füßen abmalt, oder daß man alle die Leute an den Fingern aufzählt, welche Klatsche machen; zur Satire gehört noch manches andere, als die trocknen Schilderungen; man muß selbst empfinden und nicht nachempfinden wollen, das gilt für die Satire eben so gut, wie für jede andere poetische Gattung. Besonders augenscheinlich ist die Nachahmung in dem Gedicht „Frühling“, wo Arno Holz sogar im Versen kopiert ist. Ähnliches gilt von den meisten der „freien Rhythmen“, welche nichts als einige bekannte rhetorische Phrasen in verschwenderischem Druck darbieten. „Närrn und Gedichten“ bringen zum Theil alte Geschichten in neue Verje, wie die Erzählung vom verhungerten Genie,

ein ziemlich wässeriges Gedicht „Die Näherin“ u. a., zum Theil gezwungen humoristische Balladen, welche à la Heine sich ergehen. Es ist schade, daß der Dichter sein hübsches Talent an dergleichen Nichtigkeiten vergeudet. Will er Satiren schreiben, so soll er sich doch im wirtlichen Leben der Gegenwart umsehen, wie es ja Heine selbst that, nicht in einem literarischen Abklatsch; er findet im Leben Stoff genug, und vielleicht ergreift ihn dann sein Stoff derart, daß sich sein Talent an ihm hebt und erhöht. Facit indignatio versum; mancher Mensch mit weniger Talent als Zoozmann hat Bedeutenderes geschaffen, weil er von einer Ueberzeugung gehoben wurde.

Paul Ernst.

Wirbel = Tidenflug. Von Paul Kirsten. (Dresden, E. Pierson.) Mit dem Humor ist es in unserer gegenwärtigen Literatur schlecht bestellt. Die meisten unserer Schriftsteller sind entweder ernste Eiserer, deren „Aug“ in — nichts weniger als — schönen Wahnsinn rollt! und die sehr davon überzeugt sind, daß ein Gedicht oder ein Roman das geeignete Mittel sei, die soziale wie alle anderen Fragen zu lösen, oder es sind lustige Gesellen, die mit Witz und Komik über alle Noth der Zeit hinwegsehen. Ihren Ehrgeiz aber haben diese Gesellen auch; sie wissen, daß die Komik in engerem Sinne keine passende Grundlage ist, die Unsterblichkeit darauf aufzubauen, und deshalb nennen sie sich Humoristen. So kommt es, daß wir eine Ueberfülle von humoristischen Blättern, Romanen, Gedichten besitzen, in denen niemals auch nur ein Gran von Humor sich findet. Und doch ist der Unterschied zwischen Humor und Komik keineswegs schwer zu verdeutlichen. Die Komik ist der Witz der „Situation“; wie der Witz seine Hauptwirkung dadurch erzielt, daß er mit Worten spielt, überraschende Beziehungen zwischen Gegenständen, die sehr wenig mit einander zu thun haben, findet u. dgl. m., so spielt die Komik mit den Objekten, den Gegenständen selbst. Eine rothe Nase ist an und für sich komisch, weil sie zugleich unnatürlich und ein Beweis, wenigstens ein scheinbarer, von Unmäßigkeit ist, humoristisch würde sie erst erscheinen, wenn wir erfahren, daß der betreffende Jemand, der allgemein für einen Weintrinker gilt, ein armer Teufel ist, der nie einen Tropfen Wein über die Lippen bringt und der sich die rothe Nase etwa bei einem Rettungswerk während des Winters geholt hat, wo sie ihm erfroren

ist. Dieser Fall ist im Grunde genommen tragisch, d. h. für den betreffenden Jemand; aber auch nur die Komik geht hastig an der Tragik des Lebens vorbei, der Humor sucht diese mit Vorliebe auf, nur nimmt er sie nicht tragisch, sondern lachelt wehmüthig über das Unabänderliche. Der Humor ist eben eine Weltanschauung; er sieht das Kleinliche an dem, was dem Alltagsmenschen für groß gilt, und das Große an dem, was diesem für klein gilt, er kann lachen über den Zusammensturz eines babylonischen Thurms, weil er die Ohnmacht des Uebermuths bezeugt, und kann Thränen vergießen über das Welken einer Blume. Die Komik entsteht durch Verzerrung des Natürlichen, der Humor ist die Betrachtung alles Irdischen in einem Hohlspiegel, der die Dinge nicht verzerrt, sondern nur in ihrer Bedeutung verschiebt. Außenöthigt wird mir diese weitreichende Auseinandersetzung durch einen Roman „Zwirl-Dudenfing“ von Paul Kirsten, über den selbst wenig zu sagen ist. Auch dieser Roman nennt sich humoristisch; er könnte es aber nur sein, wenn der Verfasser nämlich aus dem Stoff alles herausgeholt hätte, was in ihm liegt. So wie er ihn ausgeführt hat, wirkt er in wesentlichem komisch, und auch das nur in bescheidenem Maße. Es mag Menschen geben, die so fett und doch so cholertisch und tyrannisch sind wie Herr Zwirl, und Menschen von so windiger Demuth und Selbstverleugnung wie Herr Dudenfing, — jedenfalls ist es ermüdend. Beide stets nur in diesem Zustande zu sehen, ohne daß sie im Grunde etwas erleben. Auch fordert der Beobachter zu viel Gedanken, wenn er das Temperament eines Menschen sich über Nacht in ein anderes verwandeln läßt. Die Tendenz des Romans soll gegen die Halb- bildung gerichtet sein; beweist aber ein Mann, der wegen Geldmangel seine akademischen Studien unterbrechen muß, und sie glücklich beendet, sobald ihm Geld zuschneit, etwas für oder gegen die Sucht, zu studiren? Der Verfasser ist, nach Einzelheiten zu urtheilen, keineswegs ohne Begabung; Bedeutames leisten aber wird er nur, wenn er danach strebt, Wirklichkeit zu schaffen, statt mehr oder weniger geoll gefärbte „Karikaturen“.

E. K.

Eva. Schauspiel in fünf Aufzügen von Richard Voß. (Bühnenaufführung) Nach hatte sich vor einigen Jahren Richard Voß mit seiner preisgekrönten „Luigia

Sanfelice“ einen glänzenden Namen gemacht. Aber noch glänzender waren die Hoffnungen, die man an seine Zukunft knüpfte. Das halbe Dugend Bühnendichter war um einen wieder vermehrt, und um eine sesselnde Erscheinung, einen Originalkopf, wie es schien. Der neue Aufschwung hatte Blut und Nerven. Seit jener Zeit aber zeigt sich, wenigstens in seinen dramatischen Werken, in vieler Hinsicht ein entschieden rückwärts. Man möchte doch einen Dichter so groß sehen, wie er sein kann. Es ist ein gewöhnliches Schauspiel, daß sich ein Künstler Perücken von tausend Locken aufsetzt, um als ein Simson zu erscheinen, gewaltiger als er Kraft besitzt, daß er mit Zweugehänden Riesenarbeiten zu erfüllen versucht; bei Richard Voß ist's umgekehrt. Wir dürfen Brillanten von ihm erwarten und bekommen Glasperlen; den Schein giebt er uns für das Sein; statt daß er sein Auge aufs Ewige richtet, wie es sein Recht und seine Pflicht wäre, haucht er nach einem raschen Augenblinderfolg; nicht den großen Meistern strebt er nach, sondern der rühmefelige Kopfbau ist zu seinem Leitstern geworden. Richard Voß hat bedeutende poetische Eigenschaften, aber es fehlt ihm Eins. Ich wünschte ihm mehr Ehrgeiz und weniger Eitelkeit.

Ich suche nach einer Erklärung, wie es kommt, daß ein Künstler, der entschieden als Künstler und Dichter veranlagt ist — und von wie wenigen Dramatikern und Romanschriststellern kann man das überhaupt sagen in unserer Zeit, wo das Christstellerschum poetischer Formen sich bedient, aber das eigentliche Weien der Poesie gar nicht erlassen kann —, nach einer Erklärung suche ich, wie ein wirklicher Dichter so unwahre Zerrstücke schreiben kann, gleich dieser „Eva“, gleich dem Schauspiel „Zwischen zwei Herzen“. Ich finde einen allgemein menschlichen Grund, der zugleich den Marasmus entüllt, welchem die Kunst unserer Tage verfallen ist. Unseren Poeten ist die reine und wahre Begeisterung für ihre Kunst verschwunden und es rüht ihnen jene Idealismus, ohne den nichts Großes erreicht werden kann. Dem Dichter soll die Poesie daselbe sein, was dem echten Priester sein Gott und seine Religion ist. Die Gewalt der Poesie und ihr Einfluß auf das Leben eines Volkes ist eben so groß wie Gewalt und Einfluß der Religion, und in der Gegenwart, da die gebildete Menschheit den Dogmen des Christentums innerlich entfremdet, kann sie auf Geist und Sitten einer Nation um so wirkender, aber auch um so zerstörender einwirken. Wie

Wenige giebt es, die gleich dem Norweger Ibsen, dem Russen Tolstoi, dem Spanier Echegaray, gleich Wildenbruch nach bestem Wissen und Gewissen begierhungsvoll ideale, geistige Wirkungen ausüben wollen. Die Meisten erstreben nichts anderes als der Unterhaltungs- und der rohen Genußsucht der Menge zu fröhnen. Ich klage unsere Schriftsteller des Geistes der Simonie an. Daß selbst reichbegabte Naturen offen bekennen, daß ihnen die Literatur ein Geschäft ist, welches kaufmännisch betrieben werden muß, ist nichts Seltenes. Ein Autor, welcher jährlich zwei, drei oder noch mehr Romane auf den Markt wirft, und dabei immer von neuem dieselben Motive und Figuren wiederholt, beweist schon dadurch, daß er die Kunst nur noch um des Gewinnes willen ausübt. Es kommt dazu, daß das Buch heute wenig Geld einbringt und die Schriftsteller um ihrer materiellen Existenz willen vornehmlich auf Zeitungen und Zeitschriften angewiesen sind. Zeitungen und Zeitschriften aber wollen und können auch vielleicht ihrem innersten Wesen nach gar nicht Poesie und Kunst um ihrer selbst willen pflegen. Die Redaktionen sehen es offen in ihr Programm, daß sie nichts als Unterhaltungsliteratur bieten, und erklären es auch rückhaltlos, daß der dichterische und künstlerische Werth eines Romans sie gar nicht zur Aufnahme desselben in ihr Blatt bestimmt, sondern der Werth seiner Unterhaltung und Spannung. Man will von vornherein nicht der Kunst, sondern dem Publikum dienen. So ist denn in unseren ersten wie letzten Zeitschriften fast ausschließlich der Roman der flachsten und plattesten Mittelmäßigkeit vertreten, welcher einer ästhetischen Kritik überhaupt nicht mehr werth ist. Es ergiebt sich aber daraus die tiefbeschämende Thatsache, daß die nackte Talentlosigkeit, die fingerfertige Romanfuderei für künstlerisch wie geistig vollkommen werthlose Erzeugnisse leiht das Jehnische und noch weit mehr von dem verdient, als was das edle Talent und das Genie einnahmen. Große und bedeutende dichterische Schöpfungen bringen ihrem Urheber vielleicht nicht einen Heller ein. Das bleibt nicht ohne den tiefsten Einfluß auf das geistige und sittliche Leben unserer Nation. Selbst reichbegabte Poeten bengen sich, wenn ihnen der künstlerische Charakter mangelt, dem Zwange der Zeitungen, verlieren alle idealen Ziele aus dem Auge und vermehren die gehirnerweichende Romantikeratur unserer Tage. Wie viel edle Begabung wirkloschattet sich in dieser Weise

in ganz kurzer Zeit ab, wie viel tüchtige Talente sehen wir künstlerisch an diesen Verhältnissen zu Grunde gehen. Und was die Zeitungen für unsere Romantikersteller, das sind die Theater für unsere Dramatiker. Künstlerische Rücksichten entscheiden über Annahme und Ablehnung eines Dramas erst an allerletzter Stelle, an erster Stelle dererhoffte Kassenerfolg. So wird auch der Bühnenschriftsteller dazu gedrängt, daß er nicht mehr das Streben verfolgt, das Kunstwerk nach seinem inneren Wesen durchzubilden, vielmehr sieht er allein auf den Erfolg, auf die Wirkungen die es beim Publikum ausübt. Versinkt er dabei einerseits in das Heroische und Alltägliche, so andererseits in brutale Effekthaserei, sucht das knallende und Schreiende und die nervös zerrüttete Sensationsdramatik, welche wiederum den Zuschauer nervös zerrüttet, ohne ihm irgend welche geistige Erhebung oder künstlerische Freude zu gewähren, das Spektakelstück geht empor. Der englische „intensity“-Schwindel, der rohe Amerikanismus drohen unsere Theater zu erobern, und wer etwas fühlt für sein Volk, wer den Verus hat zu sorgen, daß ihm kein Idealismus bewahrt bleibt, der hat die Pflicht, hier mit Wort oder That einzugreifen, bevor es zu spät ist. Neuer Sensationsmacherei scheint mir eben Richard Voss verfallen zu sein, jenem brennenden Durst nach dem äußeren Erfolg, und darum glaube ich ihm den Künstlercharakter abzurechen zu müssen, ihn der Eitelkeit zeihen zu dürfen, statt jenes Ehrgeizes, der nach dem Ewigen und Dauernden strebt.

Theilweise wird der Dichter allerdings auch durch seine besondere Begabung, durch die Mängel und Fehler seines Talentcs in diese Bahn gedrängt. In dem Aufsatz „Phantasie und Wirklichkeit“ habe ich bereits betont, daß er von seiner Phantasie sich allzusehr beherrschen und in Phantastereien hineindrängen läßt. Es setzt ihm an Realismus, insofern dieser den Sinn für das Logisch-Nothwendige, das Wahre bedeutet. Mit seinen Gestalten kann er fühlen, aber nicht leben, weil Leben Entwicklung bedeutet. Seine Kraft der Charakteristik vermag daher sofort, wenn er eine vielseitige Natur darstellen muß, und jedes Charakterbild ist zurecht aus vielen Farben zusammengesetzt. Den einzelnen Moment kann er zuweisen sogar kräftig und bedeutend gestalten, eine einzelne Scene schaffen, eine Scene der Pöbel, des Hölles, der Verzweiflung, er kann auch eine stark einseitige Natur, die ganz in einem einzigen Wollen,

in einer einzigen Empfindung aufsteht, darstellen, aber nicht einen sich entwickelnden Charakter, der durch innere und äußere Erlebnisse verwandelt wird. Die Uebergänge darzustellen ist hier das Wichtigste, und wenn sie fehlen, so stehen wir einer vollkommen neuen Person gegenüber, welche durch kein künstlerisches Band mehr mit der andern zusammengehalten wird. Natürlich springt dieser Fehler im Drama deutlicher hervor, als im Roman.

Das Schauspiel „Eva“ zeigt die ganze, Bosh schon so vielfach vorgeworfene krankhafte Sucht, Wirkung auf Wirkung zu häufen, schreiende Farben unermittelt nebeneinander zu setzen und unsere Gefühle zu überrumpeln. Nun habe ich an und für sich nichts gegen die stärksten Wirkungen von der Welt. Unsere größten Dramatiker machen uns das Blut kochen, Arschulus, Shakspeare, Calderon, Schiller vermögen schwächere Naturen sehr wohl in Ohnmachtszustände zu versetzen. Daß die Bosh'schen Dichtungen starke Wirkungen ausüben, ist an und für sich eher ein Anzeichen dichterischer Stärke als der Schwäche. Auch gegen eine ununterbrochene Reihe solcher Wirkungen ließe sich von vornherein vom Standpunkte der Kunst nichts einwenden, höchstens von dem des praktischen Theatermannes aus, mit Bezugnahme auf die Unfähigkeit des Publikums, viele und starke Eindrücke rasch zu verarbeiten. Der Künstler soll sich aber nicht von der Menge beherrschen und bestimmen lassen, sondern allein die bestimmteste Gestaltung seines Werkes, unberührt um den Eindruck und die Wirkung, ins Auge fassen. Wenn man glaubt, Richard Bosh'sche Dichtungen damit tabeln zu können, daß man nur sagt, sie „üben peinliche Wirkungen“ aus, so kann der Dichter über ein solches Urtheil lächelnd die Achseln ruden. Unsere Tageszeitungskritiker pflegen dieses Wort durchgängig bei jedem Erzeugniß des modernen Realismus anzuwenden und glauben, damit das Kunstwerk herabzusetzen. Aber sie sprechen damit überhaupt nicht das geringste Sachliche aus. In einer ästhetischen Kritik sollte ein solches Wort gar keine Stelle finden. Denn es ist der Ausdruck eines rein subjektiven Empfindens, mit dem sich der Aufnehmende ohne Recht und ohne Grund über den Künstler erhebt. Was heißt denn „peinliche Wirkung?“ Kann der Kritiker etwas anderes damit sagen, als „mich persönlich berührt die Dichtung peinlich?“ Nun, was den Einen peinlich berührt, berührt den Andern angenehm, was A. verabscheuenswerth erscheint, ist das Be-

gehrenswertheste für B. Gewöhnlich hat die Dichtung dem Kritiker deshalb Bein erregt, weil der Künstler einer anderen Welt- oder Lebensanschauung huldigt, als jener; doch dem Dichter ein Lob oder einen Tadel ertheilen wegen seines Optimismus oder Pessimismus, das ist nicht Sache des Aesthetikers, sondern höchstens die des Philosophen, des Geistlichen, deren Kritik in Kunstfachen aber von vornherein abgelehnt werden muß. Das Wort „peinliche Wirkung“ ist ein laienhafter Gefühlsausdruck, die ästhetische Kritik soll aber etwas Objectives sein und aus dem Kunstwerke selbst schöpfen, das Kunstwerk als ein Absoletes betrachten, wie eine Schöpfung der Natur, die auch ohne die betrachtenden Menschen vorhanden ist.

Ich frage daher gar nicht darnach, welche Wirkungen Richard Bosh erzielt. All die pseudokritischen Worte, welche nur ein subjektives Empfinden andeuten, wie schön, angenehm, hinreichend oder häßlich, langweilig, peinlich sind Worte ohne Werth. Man kann Goethe's Iphigenee ebensowohl langweilig wie hinreichend finden, und die, welche das erstere thun, sind jedenfalls in der Mehrzahl. Ich frage vielmehr, wie und auf welche Weise erzielt Bosh seine Wirkungen; gestaltet er Ideen und Charaktere und wie gestaltet er sie?

Der erste Auszug des Schauspiels „Eva“ ist ein lebhaft bewegtes Drama, welches auf wenig Seiten ebensoviel, wenn nicht noch mehr Handlung und Konflikte bringt, als Björns „Fällissement“ in vier Akten, ein Drama, mit dem es viel Aehnlichkeit anweist. Der Graf Düren hat seinen Namen für ein höchst schwindelhaftes Aktienunternehmen hergegeben und durch den guten Klang seines Namens den Fabrikanten Hartwig bezogen, daß dieser überall sich aufs günstigste über das Unternehmen äußert, obwohl er von den wahren Verhältnissen keine Ahnung hat, sich auch gar keine Mühe gab, dieselben näher kennen zu lernen. Hartwig wiederum, der betrogene Betrüger, bestimmt durch sein Ansehen diese seine Leute, ihre Sparspennige in den bösen und faulen Papieren anzuflegen. Schon dieser eine Zug deutet an, die Schwäche Bosh'scher Psychologie hin. Er stimmt sehr wenig zu dem Charakterbild von Geradheit, Rechtlich, leit und geschäftlicher Erfahrung, das uns sonst Hartwig bieten soll. Hartwig spielt bei Bosh etwa die Rolle, welche der Braumeister Jacoben im „Fällissement“ einnimmt. Was aber dem naiven geschäftlich unerfahrenen Jacoben gegenüber

dem fähnen, „gerissenen“ und vom Glüd begünstigten Spekulanten Tjäsda, seinem Wohlthäter, wohl geziem, geziem nicht Hartwig, der in gerade umgekehrtem Verhältniß zu dem Grafen Dären steht. Hartwig ist der Geschäftsmann, Graf Dären der Unkundige, und jener handelt daher höchst leichtsinnig und fast nichtswürdig, und gewiß, wie schon gesagt, ohne in Uebereinstimmung mit seinem sonstigen Wesen zu sein. Die Tjäsda sieht auch Graf Dären eine etwas gemischte Gesellschaft bei sich, und gerade da ein Toast auf ihn ausgebracht wird, bringt ein Diener die verhängnißvolle Depesche, welche den Zusammenbruch des schwindelhaften Unternehmens ankündigt. Ein zerschmetternder Schlag nicht nur für den Hausherrn, für Hartwig und die Gäste, welche zornig auf den Grafen eindringen, sondern auch für die Tochter des Verräthers, welche stets gewohnt war, zu ihrem Vater ehrfurchtsvoll aufzublicken und nun den Verbrecher in ihm sehen muß. Eva ist verlobt mit einem Baron Elmar, und es wird uns ausdrücklich versichert, daß Beide eine aufrichtige und härtliche Liebe für einander hegen, trotz der Verschiedenheit ihres Charakters. Jener Elmar ist der Typus einer in kleinlichen aristokratischen Vorurtheilen besangenen Gesellschaft, welche alles, was nicht vom Adel, für eine untergeordnete Menschengattung ansieht und peinlich den äußeren Schein zu wahren sucht. Eva ist weit über derartige Thorheiten erhaben. Sie nimmt zum Verdruß ihres Bräutigams herzlichen Antheil an Hartwig, dessen Brautheit, Gradheit und schlichte Einfachheit gerade ihr Gefallen erregen. Sie stellt sich sogar auf seine Seite, da er in wilder Erregung auf ihren Vater zusträt, und ergreift Partei gegen ihren Bräutigam, der sich zum Schutze des Vaters aufwirft und mit drohendem Wort jede Beleidigung des alten Grafen durch Hartwig verbietet. Elmar erweckt auch sonst den Eindruck eines korrekten Ehrenmannes. Er denkt nicht daran, die Verlobte um ihres Unglücks willen zu verlassen, und erst, da er erfährt, daß Graf Dären mit Bewußtsein und nicht aus geschäftlicher Unerfahrenheit zum Verbrecher geworden, verlangt er von Eva, daß sie wenigstens mit ihrem Vater nicht mehr in Verkehr bleibe, wenn sie kein Weib werden will. Der alte Graf Dären wankt kraftlos aus dem Zimmer, und bald darauf hört man das Geschrei der heranziehenden Arbeiter, welche, um ihren Lohn betrogen, das Haus stürmen werden, und zugleich fällt auch ein Schuß, welcher uns den Selbst-

morde des Grafen ankündigt. Hartwig will den Arbeitern entgegen, Eva sich ihm anschließend, Elmar aber verbietet ihr, Jenem zu folgen: „Thust Du einen Schritt aus dem Zimmer hinaus, so find wir geschieden“ „Geschieden!“ ruft sie und geht ab.

Ich muß gestehen, daß ich das Thun und Treiben Eva's nicht völlig begreife, den Bruch des Verlobnisses nicht tief genug motivirt finde. In der Erregung des Augenblickes kann sie wohl zu so raschem Schritte sich hinreißend lassen, aber sie handelt dann auch unüberlegt und übereilt. Daß sie so handeln muß, nicht anders handeln kann, daß sie durch die Gemüthlichkeit ihres Charakters und Seelenlebens zu ihrer That gezwungen wird, davon überzeugt der Dichter mich nicht. Sie liebt Elmar — Hartwig hingegen liebt sie nicht, wie man uns ausdrücklich sagt. Was hat Jener nur gethan, daß er ihrer Liebe sich unwürdig machte? Wenn er ein herbes Wort über die That des Grafen Dären gesprochen und damit das Pietätsgefühl der Tochter verletzt hat, so macht sich Hartwig doch des Gleichen schuldig. Wenn er sich über Hartwig geringschätzig äußert, so kann ihr das sogar schmeicheln, denn es spricht unerhöhten Eifersucht aus seinen Reden. Wenn er ihr verbietet, mit diesem zugleich aufgeregten Arbeiter entgegenzutreten, so handelt er vielleicht nur vernünftig: ein Trennungsgrund liegt auch nicht in diesem Wort.

Aber setzen wir uns über diese Bedenken hinaus, nehmen wir an, daß Eva von ihrem Verlobten sich lossagen mußte, weil sie erkannt hat, daß die hochmüthige aristokratische Natur des Grafen nicht zu der ihren paßt. Das herzliche, bescheidene, bürgerliche Wesen Hartwigs, dessen Ehrlichkeit und Männlichkeit gefallen ihr besser, und sie hat das Zitterergold vom echten Gold unterscheiden gelernt.

Der zweite Akt spielt einige Jahre später. Eva ist das Weib Hartwigs geworden und hat ihm ein Kind geboren. Doch glücklich fühlt sie sich nicht in der Enge der Verhältnisse, welche sie umgeben, und der Dichter sieht sich deshalb zunächst vor die Aufgabe gestellt, uns begreiflich zu machen, daß es für keine Heldin wirklich eine Warte ist, in diesem Hause zu leben. Der zweite Akt ruft die Erinnerung an Bilkenbruchs „Herrin ihrer Hand“ wach. Auch hier hat ein Mädchen aus vornehmer und reicher Familie einem aus kleinen und drückenden Verhältnissen hervorgegangenen Manne ihre Hand gereicht und erleidet von

der Mutter ihres Gatten herbe Höllenpein. Aber wiederum hat Richard Hof einem anderen Dichter etwas entliehen, ohne es organisch seinem Werke einverleiben zu können. Evas Schwiegermutter ist im Anfang ein unheimliches Wesen. Sie verfolgt die arme Hedin mit tausend hämischen Bemerkungen, verlegt und verwundet sie, wo sie nur kann. Aus welchem Grunde aber handelt sie so? Von vornherein bemerke ich, daß der Charakter der alten Frau im dritten und fünften Akt sich vollkommen und völlig verwandelt hat. In diesen Theilen des Dramas ist sie von außerordentlicher Feinsichtigkeit, von so schöner Milde und Weislichkeit der Gesinnung, entkühlt sie im Anfang an den Tag legt. Um so aufzutreten, muß sie doch die geringste Veranlassung haben. Wenn in dem Wildenbrucherischen Drama die Mutter des Helden ihre Schwiegertochter mit feindlichen Augen ansieht, so ist das leicht erklärlich: denn diese Schwiegertochter hat ihren Sohn, wenn auch gegen ihren Willen, so doch in der That unglücklich gemacht. Bei Hartwig ist das aber durchaus nicht der Fall. Er fühlt sich überaus glücklich und Eva hätte keinen Grund sich zu beklagen, wenn nicht die Schwiegermutter das Glück der Ehe bedrohte. Bei Wildenbruch ist es durchaus begründet, daß die Mutter der Hedin nahe legt, sich von dem Gatten scheiden zu lassen. weil dieser selber im innersten Herzen die Scheidung wünscht; die Mutter handelt also im Sinne ihres Sohnes. Hartwig's Mutter muß jedoch wissen, daß eine Scheidung ihren Sohn unglücklich machen wird, viel unglücklicher als Eva, sie handelt zum Schaden ihres Sohnes und will ihn verderben, trotzdem sie ihn abgöttisch liebt. Und wenn sie die Ueberzeugung hegt, daß eine in glänzenden Verhältnissen aufgewachsene Frau in kleiner enger Bürgerwohnung sich nicht zufrieden fühlen kann, so wird sie, wenn doch einmal die Ehe geschlossen ist, um ihres Sohnes willen umgekehrt gerade alles thun, was jener Frau das Leben einigermaßen annehmlicher machen kann. Der Dichter sah sich vor die Aufgabe gestellt, das Thun seiner Hedin im zweiten und dritten Aufzuge, welches im schroffen Gegensatz zu dem des ersten Aktes steht, zu motiviren, und daran ist er völlig gescheitert. Sehen wir nun weiter! Eva hat in der Ehe mit Hartwig also nicht das

Glück gefunden, welches sie erwartete. In ihrer Seele fühlt sie den dumpfen Drang nach Freiheit, die dunkle Sehnsucht nach dem, was sie verloren. In diesem Augenblick greift von Neuem Elimar, den sie früher zurückgewiesen, in ihr Weiblich ein. In heißen lebenshaften Worten redet er ihr von seiner Liebe, die niemals aufgehört habe, beschwört sie, die Ketten ihrer Ehe zu zerreißen und ihm zu folgen, und eine einzige Unterredung genügt, und Eva verläßt Mann und Kind, um des alten, ehemals verstoßenen Liebhabers willen. Ja, weiß diese unglückliche Frau überhaupt, was sie will, handelt sie, wie ein einigermaßen mit Vernunft begabter Mensch handeln kann? Der Armen scheint eben nichts recht auf der Welt zu sein, und wie ein Kind verlangt sie immer nach dem, was ihr verboten ist. Reich preist sie das Glück der Armuth und arm preist sie das Glück des Reichthums. Am Ende des ersten Aufzuges müssen wir annehmen, daß Eva eine Natur ist, welcher die innere Tüchtigkeit einer Reijungsfeste mehr werth ist, als der äußere Glanz und Schein, und den Luxus des Lebens gering schätzt, während sie am Ende des zweiten Aktes gerade umgekehrt ihre Unfähigkeit erweist, in engen und bürgerlichen Verhältnissen zu athmen. Hier enthüllt sie sich als eine ziemlich oberflächliche Natur, als eine „arme Löwin“, wie sie Emile Augier gezeichnet hat, von geringem sittlichen und moralischen Halt, die dem Glanz und dem Genuße nachgibt, unbekümmert um Gatte und Kind. Am Ende des ersten Aktes verläßt Eva den Grafen Elimar um Hartwig's willen, am Ende des dritten Hartwig um des Grafen Elimar willen. Wir erfahren seitlich, daß es nicht Liebe ist, was sie für Hartwig empfindet; sie hat ihn geheiratet, weil sie Hochachtung vor ihm hegte. Der achtungswerthe Mann steht ihr also höher, als der liebenswerthe! Pöthlich aber müssen wir wieder im Gegentheil annehmen, daß ihr der liebenswerthe Mann höher steht als der achtungswerthe. Wer kann sich in solchen Widersprüchen zurechtfinden, wer empfindet nicht Entsetzen vor der Ungeheuerlichkeit einer solchen weiblichen Natur. Ohne Grund läßt Eva zuerst ihren Bräutigam sitzen, reißt sich in einer raschen Gefühlsauswallow von ihm los, leichtsinnig und kopfs los stürzt sie sich dann in eine Ehe mit Hartwig hinein, ohne zu überlegen, daß sie für diese Ehe gar nicht geschaffen ist, und hat dann wieder nichts Eiligeres zu thun, als auch ihren Gatten zu verlassen und auf und davon zu

gehen. Und doch hat dieser Hartwig nichts gethan, was ihn ihrer Hochachtung unwürdig machte. Das Benehmen der Mutter könnte sie höchstens veranlassen, aus dem Haufe zu gehen und dem Gatten die Wahl zu stellen, sich zwischen ihr und jener zu entscheiden. Es bleibt deshalb die Frage übrig, warum die Heldin das, was sie im ersten Aufzuge erlähmt, im zweiten und dritten gering schätzt und von sich wirft. Eine genügende Antwort erhalten wir nicht. Die Idee des zweiten und dritten Aufzuges ist eine neue und ganz andere, als die des ersten. Das Thema lautet hier Kampf zwischen Leidenschaft und Liebe, aber es ist auch das Thema der *Revolutions*, was der Dichter ansieht; jedenfalls hat er ein ganz neues Wert begonnen und es laufen keine Fäden vom ersten zum zweiten Aufzuge herüber.

Wiederum ein neues Drama hebt mit dem vierten Aufzuge an; wiederum treten uns eine neue Idee und neue Charaktere entgegen. Wir machen jetzt einen Absteher nach Frankreich und sehen uns das große „Drame parisien“ an. Wir haben eben die Heldin im Kampfe zwischen Pflicht und Liebe gesehen. Nehmen wir an, daß der Dichter die Sache tragisch wenden will. Die organische Fortsetzung würde uns dann zeigen müssen, wie Eva dennoch das gesuchte Glück an der Seite ihres Liebhabers nicht findet, weil die Erinnerung an die Vergangenheit ihr keine innere Ruhe läßt. Vielleicht auch entfremdet sich der Geliebte ihr allmählich. Richard Voss aber macht es sich bequemer. Er nimmt im vierten Aufzuge einfach alles zurück, was er im zweiten und dritten erklärt hat. Er hat uns ein Schnippchen geschlagen. Elmar ist gar nicht der feurige Liebhaber, als der er uns zuerst entgegentrat, sondern einfach ein ganz nichtswürdiger Schurke, ein Verführer schwärzester Sorte. Auch seine Worte sind nur der Ausdruck einer augenblicklichen Gefühlshauswallung gewesen, — er hat also doch ein Gefühl, — während ich meine, daß ein Mensch, der so hallunken austritt, wie dieser Elmar im vierten Aufzuge, wohl kaum von dem Anblick Evas tief erschüttert, kaum von tieferen Empfindungen jemals belästigt sein kann. Dieser Elmar ist eben eine psychologische Unmöglichkeit, wie die Heldin, sein Thun einfach unbegreiflich, wenigstens hat der Dichter es uns nicht begreiflich gemacht, wie denn ein Mensch so seine innerste Natur umkehren kann. Kurz und gut, Eva ist gründlich betrogen worden, und wie sie das erkennt,

erschließt sie, die Verführte, den nichtswürdigen Verführer, weil das Gesetz für Verbrechen dieser Art keine Strafe festsetzt. Ich glaube aber, daß eine Eva, die an ihrem Gatten im dritten Akte so ziemlich dasselbe begeht, wie der Herr Elmar an ihr im vierten Akte, nicht mehr die würdigste und beste Vertreterin der geschändeten Frauenehre ist und an die eigene Brust sich schlagen sollte, statt daß sie zur Richterin über Jenen sich aufwirft. Der fünfte Aufzug bringt dann nur noch eine große Bühnenscene, den Tod Evas im Zuchthaus, in welches sie wegen ihres Mordes hineingesteckt worden ist.

Man sieht, daß der Dichter von dem inneren Organismus eines Kunstwerkes gar kein Verständniß besitzt. Er faßt mit seiner Phantasie nur äußere Begebenheiten und theatralische Scenen auf, in dem zwei Menschen gegen einander losgehen, aber er übersieht, daß die Bedeutung einer Dichtung nicht in der Aufeinanderhäufung bunter Gegebenheiten beruht, sondern in der Psychologie und in der Motivierung, in der Feinheit, Tiefe und Wahrheit der Charakteristik, in der Nothwendigkeit, mit welcher die Handlung sich entwickelt, in der Bedeutung und Größe der Idee, welche der Dichter zur Geltung bringt. Er vergißt, daß jedes dichterische Werk nothwendig ein einheitliches Ganze bilden muß. Wegen all diese grundlegenden Forderungen hat Richard Voss aus gräbste verstoßen. Man ist sich zuletzt ganz im Unklaren, was denn überhaupt für ein ideales Element in dem Schauspiel „Eva“ enthalten ist, welchen Gedanken, welche Empfindung, welche Leidenschaft oder was für einen Charakter der Dichter hat überhaupt gestalten wollen. Denn er verrückt das Bild in jedem Augenblick und stellt neue, ganz anders geartete Menschen und Konstellationen auf. In der Luft schwebend taumelt er von einer Erfindung und Handlung in die andere hinein; schneidet aus drei völlig verschiedenen Dramen je den dritten Akt heraus, drängt die Exposition in eine Scene zusammen und heftet die so gewonnenen Stücke aneinander. Infolgedessen macht das Ganze aber den Eindruck eines Mantels, der aus lauter rothen, grünen und blauen Fäden zusammengeknäht ist. Finge Richard Voss nur einmal an zu motiviren und sich in die Seele seiner Heldin zu vertiefen, eine Idee gründlich durchzudenken, so würde er schon sehen, daß ein einziger Grundgedanke und ein einziger Konflikt für ein fänsaltiges Drama völlig ausreichen, er würde verstehen, daß er Björnson's „Jallissement“ nur auf

Kosten der Kunst in einen einzigen Akt zusammenziehen kann.

Auch das vieractige Schauspiel „Zwischen zwei Herzen“ darf man auf Herz und Nieren hin nicht prüfen. Das erste Zu-sehen belehrt uns, daß wir es hier nicht mit Menschen, mit lebendigen Einzelwesen zu thun haben, sondern mit ganz blassen Schemen, todtten Schachfiguren. Die Figur der Gräfin Castell-Vallen ist von krasser Einsichtigkeit, aber noch zu verstehen; wo aber zusammengepacktere Naturen uns entgegenreten, da vermag die Erstaltungskraft. Ein Graf, der uns stets edel entgegentritt und hinter den Coullissen Bäßisches begehrt, welcher einen geradezu janatischen Familien-sinn an den Tag legt, als ein P'Arrongescher Gemüths-mensch dahinwandelt und doch gleichmüthig die Ehre des Hauses in den Rath zieht, gleich dem Gatten einer Francillon: wo sind denn die Brücken von Einem zum Andern? Erkännt ist die Motivierung, und auch sie fällt zusammen, wenn man nur ein wenig daran rüttelt. Halb giebt es der Verfasser selber zu, daß die Trennung der Mutter von ihrem Kinde dem Bühneneffekt zuliebe geschieht, daß der Grund vor der Lebenswahrheit aber nicht Stich hält. Unruhig sind die Wirkungen, weil der Dichter immer wieder die poetische Stimmung zerstört. Wenn im dritten Acte die jugendlich Verbin todestraurig hinsinkt, scheinbar auflöst in Schmerz und Jammer, und zwei Minuten später mit einem jugendlichen Liebhaber in den bekannten Badisch-scherzen tändelt, so ist das wie ein Schlag ins Gesicht. Oder wenn im ersten Aufzuge hatt des Lauten individueller natürlicher Empfindung die kalte, nüchternende Rhetoric des französischen „Theaterdramas“ an unser Ohr schlägt, dann geht es wie ein frostiger Hauch über unsere Seele. Das Ganze ist viel Feuerwerk und Blendwerk, viel Theatralität und Couillenseidenschaft, aber wenig Leben, wenig Wahrheit, wenig ideale und künstlerische Vertiefung.

Julius Hart.

Eulen und Krebse. Von August Niemann. (Gotha, C. W. Winbau.) Zu den Erzählern, welche, ohne über eine besondere Eigenart zu verfügen, gleichwohl aus der Menge der Alltagschrißsteller emporragen, gehört August Niemann, literarisch ein Schüler Freitag's. Wie dieser liebt er es, wenn auch nicht das Volk, so doch den Mittelstand bei der Arbeit zu suchen, dieie Arbeit, mag sie dem Fernstehenden auch nüchtern erscheinen, poetisch zu verklären

und seine Charakteristik, seine Lebenszeichnungen mit einem gewissen phisistrosen, aber immerhin anheimelnden Humor zu fälligen. Dies gilt von früheren Werken Niemann's, es gilt vor allem aber von seinem jüngsten Romane: „Eulen und Krebse“. Die Auge Gule ist das Wappenthier des Buchhändlerstandes, Krebse sind jene Bücher, welche der Verleger in alle Welt hinausgeschickt hat, die aber unverkauft zu ihm zurückkehren. Der Titel des Buches verspricht mithin einen Roman aus der Buchhändlerwelt, und in diese werden wir denn auch eingeführt. Mit Buchhändlern jeder Gattung machen wir Bekanntschaft, mit leichtsinnigen und schwerjälligen, mit weisen und thörichten, mit gerirbenen Geschätsmännern wie mit idealen Dealern im Kaufmannsrod, denen ihr Beruf einer der für die Kultur wichtigsten und bedeutamsten ist. Die Handlung des Romans, die aus vielen nur lose zusammengeketeten Einzelgliedern besteht, bietet in ihrem Kern wenig Neues an Erfindung und Stofflichem Interesse. Das große Verlagsgeschäft von Schottmüller, das nach außen hin blendenden Glanz ausstrahlt, befindet sich in Wirklichkeit in einer sehr bedenklichen Lage. Der Geheime Kommerzienrath Schottmüller, ein gutmüthiger, aber schwacher Mann, hat lange Jahre hindurch dem Einflusse seiner aristotratich gesinnten Frau allzusehr nachgegeben und einen Luxus entfaltet, der die Mittel des Geschäfts nach und nach aufzuzehren droht. Glücklichweise besitzt Schottmüller einen Gehülfen, Peterfen, einen unmittelbaren Abkömmling des Freitag'schen Anton Wohlthat in „Soll und Haben“, der seinem Prinzipat rechtzeitig die Augen öffnet und, von ihm unterstützt, die verfahrenen Verhältnisse allmählich wieder in Ordnung bringt. Anfangs zieht sich Peterfen durch diese Einmischung, welche zur Folge hat, daß die Familie Schottmüller sich mancherlei Einschränkungen auferlegen muß, den Jorn der Kinder des Hauses zu. Der Sohn ist genöthigt, den Rod des Dragoner-Lieutenants auszugeben und ins Geschäft zu treten; die Tochter Anna, welche sich mit dem Kammeraden ihres Bruders, dem Freiherrn von Lustedt, verlobt hat, glaubt, daß Peterfen mit Absicht ihrem Glück entgegenwirke. Der Sohn wird jedoch, als seine Leidenschaft für die Gräfin Werba einen unglücklichen Ausgang nimmt, von seiner Vorliebe für die aristotratich Gesellschaft geheilt, er wirft sich mit Eifer auf die geschäftlichen Arbeiten und lernt insolge dessen den Werth Peterfen's schätzen. Anna aber merkt nur zu bald, daß der Freiherr sich ihr nicht aus Liebe

genähert hat, sondern ihres Geldes wegen; auch sie erkennt die Uneigennützigkeit und die Tüchtigkeit Peterien's und wird schließlich sein Weib. Dürftig wie diese Fabel ist auch die Charakteristik der Hauptgestalten des Romans: sie hält sich in den hergebrachten Schablonen. Nicht aus ihren Handlungen lernen wir sie verstehen, der Verfasser giebt ihnen Allen gleich beim ersten Auftreten ein Zeugniß über ihre Bradheit oder Niederträchtigkeit mit. Nur einzelne der Nebenfiguren sind feiner und sorgfältiger ausgeführt; besonders der „Schriftsteller“ Fittre, der in der literarischen Laufbahn den Weg sieht, möglichst schnell zu Reichthum und Ansehen zu gelangen, zeigt eine bestimtere, freilich nur satirisch wahre Eigenart. Das kritische Ergebniß, zu dem eine Betrachtung der neuesten Schöpfung Riemann's führt, ist daher ohne Schwierigkeit dahin festzustellen, daß seine „Eulen und Krebse“ aus dem Rahmen der für das Tagesbedürfniß bestimmten Erzählungsliteratur nicht herausträten, daß sie ein Unterhaltungsroman sind, aber im besseren Sinne des Wortes. E. K.

Anton Anton. (Bühnenaufführung.) Das neue Fesingtheater in Berlin wurde mit einem Prolog des Direktors Blumenthal eröffnet, welcher dem von modernem Geiste erfüllten, in den Tiefen wahrer, großer Poesie wurzelnden dramatischen Schaffen unsrer Tage eine fröhliche Festzeit verhieß. Eine Erfüllung hat diese Verheißung bislang nicht gefunden und wird sie auch so bald nicht finden. Die Leitung der Bühne scheut geradezu den Kampf mit der Lässigkeit und der Abneigung des Publikums dem Neuen, Kühnen, Gluth- und Sturmthumenden gegenüber, den Kampf, der allein der jungen Bühne die Gunst aller Kunststrebenden und Kunstbegeisterten zuwenden könnte. Und die Theilnahme dieser geistig Selbständigen bestimmt schließlich auch das Verhalten jener Kreise, die sich ein eigenes Urtheil nicht gelassen. Laviren und Schielen ist in der Kunst stets von Uebel gewesen. Gleich das erste neuangeführte Werk, Oscar Blumenthal's fünfaktiges Lustspiel „Anton Anton“, war eine Verleugnung des Prologs, und so erlitt es denn auch einen Erfolg, der einen Anfänger vielleicht beglücken könnte, den bewährten Bühnenmann aber — als Achtungserfolg — mit trüben Gedanken und Ahnungen erfüllen muß. Achtung! Hier geht's bergab! Dieses Achtung! sollte der Direktor Blumenthal dem Schriftsteller

Blumenthal in allen Tonarten vorsingen, und er sollte ihn fragen: ist dies jenes Drama, das du jüngst in deinem Prolog verheißest; jenes Drama voll rücksichtsloser Wahrheit, voll leuchtender Poesie, voll hinreißender Idealität? Allerdings, der Schriftsteller könnte dem Direktor antworten: Nicht mein, die Schuld ist dein; du wußtest, daß mein Prolog kein Entstehen meiner Kenntniß der Literatur und ihrer Strömungen, meiner kritischen Einsicht in das, was länger als der Tag lebt, verdankt, daß aber mein eigenes Schaffen nichts mit Idealen zu thun hat, sondern nur auf den Augenblickserfolg sich richtet; das wußtest du, und es war daher unklug von dir, mein harmloses Spiel so, wie es geschehen, in den Vordergrund zu stellen, den Widerspruch zwischen meinem Erkennen und meinem Können geradezu elektrisch zu beleuchten. Und Beide haben recht, Direktor und Schriftsteller, sie hätten sich nur eher verständigen sollen; alles „Lebende“ kann und braucht nicht groß zu sein, aber wenn es nicht ausgelacht werden soll, muß es nie größer erscheinen wollen, als es ist. Dies ist jedoch der Fall mit dem Lustspiel „Anton Anton“: seine Hülle verspricht mehr, als der Kern hält, seiner fünfaktigen Erscheinung entspricht der geistige Gehalt nicht, und zu seiner Würde als eigenlichem Eröffnungsgstück eines neuen, die Welt mit Vollausschall erfüllenden Theaters steht die Wirkung, welche es ausübt, in gar keinem Verhältniß. In seinen wesentlichen Theilen zählt das Lustspiel zu jener Gattung von Dramen, welche das Theater, die Welt des Scheins, auf das Theater bringen, also ein doppeltes Scheinpiel treiben. Und gewiß — das Volk der Bühne bildet eine so charakteristische Gemeinde, weist so viel eigenartige Naturen auf, an denen menschliche Tugenden und Schwächen besonders scharf geprägt erscheinen, daß nichts dagegen einzuwenden ist, wenn sich das lustige, traurige Völkchen einmal selbst zur Darstellung bringt. Aber auch der Schein muß Wahrheit scheinen. Auch das Lustspiel muß Charaktere, neue Wirklichkeit bringen, keine Zerrbilder, keine Welt, die nur im Kayse des Dichters pulst. — sonst fehlt es an Berührungspunkten zwischen Bühne und Zuschauertraum, und dem Dichter bleibe nichts anderes übrig, als nach Wirkungen zu haschen, die ganz außerhalb des Dramatischen liegen. Zu all' diese Fehler ist Blumenthal verfallen, als er den „Anton Anton“ schuf. Der Titelheld ist ein in Selbstbegeelung, Eitelkeit und Lüge ver-

lommener Komödiant, der ein Mädchen aus den höheren Ständen, das er von der Bühne aus bejaubert, auch im Leben durch Komödienpielerei zu berücken und als Weib zu gewinnen sucht. Städtlicher Weise bildet er aber nur den leidenden Weiden des Stückes, ihm gegenüber steht der thätige Held, der Freiherr von Helsingen, der nicht nur die Pläne des Schauspielers durchkreuzt, sondern auch für die meisten anderen Personen des Lustspiels die Rolle des modernen Fatums spielt, ohne das kein Bühnenschreiber mehr auskommen vermag. Beide Helden jedoch sind, trotzdem sie ein Mundwerk besitzen, das selten stille steht, nichts als Schemen: der Schauspieler ist in keiner Weise charakteristisch für seinen Stand, denn er setzt das Bühnenspiel im Leben nicht unterwirft, sondern mit vollem Bewußtsein fort, er ist weniger Ged, als Lump. Und der Freiherr, der in allen Sätzen gerecht ist, der auf dem Kneipplatz Bescheid weiß, wie hinter den Coulissen der Bühne, der im Salon ganze Feuilletons plaudert und mit unverständenen Damen empfindsam schwärmt, der eine Zuspätkunft aller Hochköpfe und doch ein Akrund von Geist und Leidenschaft ist — wer kennt ihn nicht, diejen Freiherren — aus den Romanen aller Blaustrümpfe männlichen wie weiblichen Geschlechts? Die Handlung selbst ruht auf sehrern Grunde, als die Charakteristik, aber sie ist für fünf Akte zu dünn, und Blumenthal giebt sich wenig Mühe, feste Knoten zu schürzen und die zerstreut fließenden Wässerlein in einem Bette zu vereinen. Auch der Geist geht ziemlich leer aus; nirgends ein Zusammenstoß von elementarrr Gewalt, selten ein Witz, der mehr als eine Spielerei mit Worten wäre. Wo die bloße Spielerei nicht genügt, um eine Scene aufzubauen und mit Wirkung zu erfüllen, da steht der Verfasser hilflos: Leidenschaft, Gemüth, Natur kennt er nicht als belebend: Sonnen, sondern nur als bengalische Feuer, nicht als grüne Weiden des Lebens, sondern nur als gemalte Schaustücke, die für Akttschlüsse gar verwendbar sind. Daß aber das Todte auch nur todte Wirkung ausübt, das zeigte sich am Ende des Stückes, als die Kling erkommene, aber auch ganz und gar „gemachte“ Liebescene zwischen Helsingen und Thessa, eine Liebescene zwischen zwei Köpfen, statt zwei Herzen, einsach ins Wasser fiel. Es ist ein Heil für die Bühne, daß das dramatische Feuilleton, wie es Blumenthal pflegt, und das nicht in der Charakteristik, nicht in Handlung und Idee seine Stärke sucht, sondern in wort-

wiselsnden Plaudereien, vor dem Ernst der Zeit sich nicht mehr behaupten kann. Die Bühne gehört nicht der Mode, sondern der Dichtung, welche die Zeit in ihrer Größe wie in ihrer Tiefe erfährt, und die Kämpfe, welche sie denegen, aussucht und nicht vor ihnen entweicht; sie gehört vor allem auch dem Drama, das Handlung und Gestalten bedeutet, nicht der gesellschaftlichen Unterhaltung, der „zeittödtenden“ Plauderei.

Heinrich Hart.

Der Kampf ums Dasein der Literatur. Von Karl Weibren. So lange der Verfasser dieser Broschüre im Kampfe mit literarischen Gegnern, die seiner kindlichen Selbstüberschätzung entgegenreten, die gemeine persönliche Beschimpfung, die bewußte Lüge nicht scheut, und wenn man ihn lassen will, krank wird, so lange ist drr Schriftsteller Weibren für die Herausgeber dieses Jahrbuches nicht vorhanden.

H. Ht.

Frigga's Ja. Erzählung von Felix Dahn. (Leipzig, Breitkopf und Härtel.) Felix Dahn ist ein Dichter, dem ich nicht gram werden kann. Ich lernte seinen Namen kennen aus dem Titel eines Buches, das „Ein Kampf um Rom“ hieß. Mit der Frische jugendlichen Empfindens habe ich dieses Buch aufgenommen, und wenn läthere Kritik später nicht mehr in allem, was dort kimmerte, echtes Gold sah, so ist mir doch das Bild einer gewaltigen Dichtung lebendig geblieben, die Dauer haben wird über die Tagesmode des historischen Romans und die Tagesmode des unsfähigen Abprechens über den historischen Roman hinaus. Die anderen Werke Felix Dahn's aber, die in rascher, erschreckend rascher Folge sich dem großen Kurse anschlossen, haben in mir nicht mehr den Nachhall des ersten wecken können. Zu dem Gefühl der Ermüdung über die wachsende Massenproduktion trat das gefährlichere Gefühl, daß der Dichter nicht mehr wache. Die Klätter, die über „Bissula“ mit wohlfeilem Spott herfielen, erschienen auch mir unsäglich jämmerlich und hätten meist eher verdient, ein paar Semester zu dem Geschichtsforscher Dahn ins Kolleg geschickt zu werden, als daß man ihnen gestattete, dem besten Kenner der Völlerwanderung mit ein paar eben erlernten Phrasen heimzuleuchten. Aber das schloß nicht aus, daß ich selbst die zunehmende Schwäche des am Leben gekulchten, beobachtenden Dichters in Dahn störend bemerkte. Dahn versteht der Schablone — nicht deshalb, weil er ursprünglich kein

freier und echter Poet gewesen wäre, sondern aus dem äußerlichen Grunde, weil er unablässig denselben Ader bebaut, nur noch aus seinem alten Fond schöpft, aber nichts mehr hinzulernte, mit einem Worte, weil er nicht mehr entwicklungsfähig war. Das kleine Buch, welches in diesem Augenblick vor mir liegt, singt ein Lied davon — und ich gestehe es: dieses trübe Lied klang mir, je weiter ich las, immer übermächtiger aus den Buchseiten entgegen, zuletzt so mächtig, daß ich darüber vergaß, was des Poeten Harfenhalte selbst mir sang. Das Wort: der Dichter soll immer etwas Neues bieten, kann in bösem Sinne mißbraucht werden, das weiß ich sehr wohl. Aber Wahrheit steckt doch darin, seit der Homerischen Welt, der immer das Neueste das Liebste war, bis auf die protestische Dichternatur, von der Goethe zu Schiller spricht. Wenn ich aber jetzt einen Roman von Dahn in die Hand bekomme und lese als Titel darauf „Frigga's Ja“, so weiß ich logisch, daß nun Odhin und Frigga auftreten werden, daß Aegardh erglänzen wird, daß die Sprache atterthümlich naiv klingen wird, daß Stabreime vorkommen werden, — und ich kenne sie ja bereits, den spezifisch Wagner-Dahn'schen Odhin, der halb Don Juan und halb Schopenhauer ist, ich kenne Dahn's Staldbensprache, ich kenne Dahn's Ansichten von der Liebe, Dahn's Patriotismus — kurz ich kenne so viel, daß ich gar nicht mehr hoffen kann, in diesem Bändchen von 143 Seiten kleinsten Formates noch Raum für anderes zu finden. Gewiß ist diese vorgefaßte Meinung abscheulich ungerecht, aber der Dichter hat sie selbst verschuldet, der immer dieselbe Coullisse aufsetzt. Tieftraurig ist nun, wenn die Meinung auch noch verschärfend bestätigt wird bei der Lektüre — und das ist in „Frigga's Ja“ allerdings der Fall. Von etwas äußerem Beiwerk abgesehen, steht in diesem Büchlein kein Wort, kein Bild, kein Charakterzug, kein Gedanke, den der Autor nicht bereits früher ausgesprochen. Schon damals waren die Bilder oft wunderbar, die Gedanken zum Theil einseitig und lehrhaft ohne rechten Lebensduft, aber sie waren frisch. Heute sind sie abgeblaßt im Dichter, abgeblaßt im Hörer. Eben weil mir der irühere Dahn hoch steht und auch der heutige Dahn noch immer ernst erscheint, wage ich ruhig das Wort: er erweckt jetzt den Anschein einer Selbstparodie, und in dieses Wort lege ich schweren Tadel, denn eine Dichtung wie „Odhin's Trost“ steht mir, allen Schwächen darin zum Trost, viel zu hoch, als daß ich nicht mit Unwillen die Verwässerung und

Verzerrung durch ewigen Neuaufgah auf die alten Blätter empfinden sollte. Ich meißere nicht als absprechender Kritiker hier ein einzelnes Werk, — nein, ich appellire vom Dichter an den Dichter selbst! Wenn es Dahn lediglich um den wohlfeilen Ruhm zu thun ist, Jahr um Jahr seinen Namen in den deutschen Weihnachtsbaum einzuschneiteln und zwar immer mit demselben Schnitzelzug, so mag er so weiter schreiben. Hat er aber höhere Absichten, so ist es unbedingt Zeit, daß er eine Pause in seinem Schaffen eintreten läßt. Dahn ist vielfach höchst ungerecht von der Kritik behandelt worden. Wer nur noch den sozialen Roman aus der Gegenwart für Poesie gelten läßt, kann selbstverständlich seine Eigenart nicht lassen. Da häufen sich dann Mißverständnisse auf Mißverständnisse, und der Poet mag wohl überhaupt sich einreden, die Kritik wolle ihm aus Krinzip an den Kragen. Er möge überzeugt sein, daß an dieser Stelle kein Vorurteil gegen ihn besteht, im Gegentheil. Besteht eines, so ist es das, daß er einstmals ein wahrhaft bedeutender und originaler Dichter gewesen sei, und daß man alles, was er schafft, mit diesem Maßstab messen müsse.

Der Inhalt der Erzählung „Frigga's Ja“ ist in drei Worte zu fassen. Odhin ist mit Frigga verlobt. Aber sie schiebt die Hochzeit endlos hinaus und gestattet ihm nicht die geringste Färtlichkeit. Ruhelos, von Sehnen nach ihrem Besitz verzehrt, schweift der Gott durch die Welt und sucht Don Juan-Kontenur. Hier beginnt die Geschichte. Man fragt sich: bedarf es des Himmels und der Erden, Aegardh's und Odhins zu solcher Novelle von der spröden Braut? Nein, das alles ist Auspuß. — Auspuß, bloß gewählt, weil der Autor nicht davon lassen konnte, ewig die alten Lappen zu verwenden. Keine Spur von poetischer Nöthigung, die den mystischen Apparat unentbehrlich machte, keine Spur von einer Handlung, einer Idee so ungebeurer Art, daß der Dichter zu symbolischen Geheuten, zu Uebermenschen greifen müßte, wie es damals in der großen Schicksalstragödie „Odhin's Trost“ thatsächlich der Fall war. Ein endloser Monolog Odhin's giebt die Exposition. Dann tritt der Gott in eine Hütte, wo eine junge Mutter (Freiheit) hieß sie in einem anderen Dahn'schen Romane, hier heißt sie Bidha) ihm nach einigen Geprüden ihren Säugling auf den Arm legt, damit er ihn ein paar Minuten verwahre, bis sie das Essen gefocht hat.

„Da stand er nun, der gewaltige Gott

[Seite 17 hat ihm ein Riese mit aller Macht den glühenden Helta-Fels auf den linken Arm geworfen!], der Gott des Geistes und aller stolzen Gedanken: recht hüßlos stand er da. Der lange Speer lehnte ihm an der Schulter; das Kindlein beschäftigte vollauf seine beiden Hände und Arme, seine Augen und seine Gedanken. Höchst ungeschickt hielt er's: er fürchtete stets, dem kleinen, so weich anzufühlenden Geschöpf wehe zu thun: hielt er es herzhalt, es zu zerdrücken, hielt er es loder, es fallen zu lassen. Er hätte viel lieber einen schnappenden jungen Drachen getragen! Und während er mit seinen Gedanken der jungen Mutter folgen wollte, mußte er nun ihr ungebärdig Kind behüten! Er konnte gar nicht jenen Gedanken nachhängen: — er mußte stets Acht haben, daß ihm das dünne Bündel nicht entschlüpfte, entgleite, entrusche. Nach einer kleinen Weite legte jedoch in ihm über den Unmuth der Sinn für das unüberstehliche Erheiternde an seiner Lage. Denn dem Gotte des Geistes gebracht es nicht an dem Sinn für den das Lächeln erzwingenden Reiz des Selbst-Widerspruchs in den Dingen und in dem Gebahren der Lebenden: und bereitwilliger noch und mit innigerem Genuße lachte der Ueberlegene — der auch sich selbst Ueberlegene! — der eignen als Andrei Verlebrtheit.“ Weibliche Leserinnen werden diese Scene reizend finden. Ich finde sie einfach abentheuerlich, und es ist eine Musterstelle für den ganzen Ton des Buches. Der Humor darin ist für mich der Humor aus der „schönen Helena“, nur ganz unabsichtlich. Ja, steckt darin echter, naiver Märchentum oder die Stimmung des Hans Sachs, — ich wäre der Letzte, der nicht ein wirklich gesundes Lächeln übrig hätte für den Herrgott, der ein strampelndes Wickelkind nicht zu halten weiß. Aber dieser Odhin ist nichts weniger als naiv bei diesem Erzähler, es fehlt bloß, daß er den Paragraphen aus Bischof's Aesthetik über das „Kamische“ in seinem Selbstgespräch citirte, um die Parodie zweifellos zu machen! Unser Zeit, zu welcher Dahn redet und aus welcher er redet glaubt nicht an Odhin als Gott, als Altvater. Dennoch lebt auch für uns, rein poetisch, symbolisch genommen, in einer Odhin's, einer Zeus-Gestalt etwas Gewaltiges, der Dichter, der die Welt in eine Manneskraft drängen will, mag immerhin an den Namen anknüpfen, wenn er die Kraft in sich fühlt, überhaupt symbolische Figuren zu bemessen. Dieser Odhin Dahn's aber ist eine Karrikatur, ein lächerlicher Mensch, er steigt zu den Menschen herab, wie der Salattiroter ins Gebirge hinaufsteigt. Darum —

und nicht etwa, weil ich dem modernen Poeten schlechthin den Gott verbieten wollte — protestire ich gegen diesen Altvater.

Die Novelle entwickelt sich weiter. — Odhin verläßt das junge Weib, gerührt und in seinen bösen Wünschen überwunden durch ihre Einfachheit und Harmlosigkeit. Wäre nicht der Gott im Spiel, sondern ein einjährender Mensch, so tieße sich manches an der Scene loben, so aber entsteht durch die wüste Vermischung der Stile (manche Einzelheit ist streng realistisch, daneben stehen tolle Wundergeschichten, die drei gewährten Wünsche des Märchens, ein Zauberring, der zur Liebe zwingt und Aehuliches) ein nachdesendes Unbehagen im Leser. Das „zweite Buch“ spielt in Asgardh. Odhin hadert und ringt mit Frigga. Es wird viel oberflächliche Weisheit zur Theorie der Liebe geredet, Weisheit, die wir von Dahn selbst schon weit besser haben vortragen hören. Endlich geschieht Frigga ihr eigenes Sehnen ein, doch weiß sie ein Kennenwort, daß die Welt einst untergehen werde, wenn Odhin und Frigga sich vermählten. Warum das so sein muß, erfahren wir nicht, es fehlt also grade das, was die Sache vertieften müßte, und die rein menschliche Herzenslösung: daß Beide nun trotz der dunklen Zukunft ein Paar werden, weil ihre Liebe so stark ist, paßt nicht, weil dem Ganzen die Größe fehlt. Daß der Gott, der da weiß, daß er durch diesen Ehebund seine Welt dem Verhängnis weiche, an Entsagung zum Wohle der Welt dächte, wäre vielleicht der höhere Gedanke gewesen. Aber das liegt dem Autor fern. Er will ein Jdnhl geben, und die Schicksalsfragen sind nur aufgemastetes Peinwerk. Noch einmal: ich lasse mir die kühnste Symbolik gefallen. Aber ich verlange dann ein Aequivalent für die Lebenswahrheit in der Größe der Idee. „Frigga's Ja“ enthält keine Idee, zu welcher es der phantastischen Symbolik bedürfte. Der Liebestonist konnte mit Gestalten von Fleisch und Blut, mit Menschen durchgeführt und gelöst werden. Die vorgeführten Götter sind unwahr in doppeltem Sinn, unwahr als Phantasiageburten, unwahr als Erdensöhne wie wir, weil sie ein krankhaftes Gemisch aus Weidern sind. Was der Titel des Buches nach ja siehst sein „Ja“ ausruhen. — der Kritiker sagt vor dieser Dichtung unerbilllich „Nein“.

Wilhelm Bölsche.

Wer steigt sie? Eine Geschichte armer Leute. Von Hub. Geinr. Grinn. (Dresden und Leipzig. C. Pierian.) Das Elend der armen Leute wird von Tag zu

Tag unerträglich; in zu ihrer bedrängten sozialen Lage kommt in der neuesten Zeit noch, daß Romane über sie geschrieben werden von der Art des vorliegenden Werkes. Druck und Papier sind gut.

P. E.

In der Alpensehnhütte. Novellenkranz von Johannes Proelß. (Leipzig, Verlag von Ernst Reil's Nachfolger.) Der Noth eines stürmischen Gewitterregens gehorchend, findet sich in der Hütte auf der „Reglisalp“ eine Gesellschaft von Alpenreisenden zusammen, und da das Unwetter anhält, brüchelt man, durch Stegfeierzählungen — ein Astronom, der auch einmal literargehistorische Kollegien besucht hat, vertritt auf das berühmte Mäuler von Chaucer's Canterbury Tales — sich die Zeit zu kürzen. Der Verfasser läßt nun, wie er selbst einmal sagt, eine „Symphonie auf das Wandern anstimmen, auf keine immergrüne Poesie, seine verjüngende Zauberkrast, und, was vereinzelt mit hineinlingt, auch auf seine hohe Bedeutung für die Humanität und seinen praktischen Werth für Handel und Wandel. Es geht den Klängen dieses Tonbildes an ergreifender Tiefe und fort-reißender Macht, aber sie sind oft von geradezu herzgewinnendrer Friische. In den frischesten, lebensvollsten Farben ist die erste Erzählung, „Wanderzauber“ überschrieben, gehalten, die erst zu Ende des ganzen Buches ihren Abschluß findet, und es ist zu bedauern, daß die folgenden Geschichten nicht nur keine Steigerung aufweisen, sondern vielmehr matter und nicht selten farblos erscheinen. In der letzten gewinnt sogar alltägliche und staufige Nüchternheit die Oberhand.

Mit großer Liebe und wohlgelegener Anschaulichkeit schildert Proelß die majestätische, strahlende Herrlichkeit der Alpenwelt; in ebenso sicheren Linien und gleich friischem Kolorit entwirft er Bilder aus dem Thuringerwalde, dem die erste Geschichte angehört. Friischer, studentisches Leben, voll stürmischer Jugendlust und stillen, ahnungsvollen Sehnsucht! Die Darstellung ist hier in allen Zügen lebenswarm und dazu von wohlthuendem Humor durchweht; hier ist der Verfasser recht eigentlich zu Hause. Auch die Charakteristik dieses ersten Erzählers, eines flotten Pironatogenten, ist eine glückliche.

Weniger Erfolg hat der zweite Heldner bei uns zu verzeichnen; was er uns vor-trägt, ist weder dem Tone noch dem Inhalte nach eigenartig; und störend wirkt es, daß auch er sich seiner Auserwählten — gerade

so wie der Held Nr. 1 — gelegentlich eines ganz ähnlichen unglücklichen Zufalls nähert. Und dann müssen sich die Beiden, er und sie, nachher wieder ganz zufällig in den Bergen treffen! Dem Zufall sollte doch endlich in der Dichtung die Taleinsberechtigung aberkannt werden. Grundlos erscheint es uns auch, daß ein Demokrat in der Liebe zur Richte eines Reaktionsmannes einen Ver-rath an seiner Ueberzeugung sehen sollte. Bei der Schilderung, wie die Liebenden zusammen bergan steigen, macht der Verfasser nur einen Anlauf, auch ihre Empfindungen sich immer mehr steigern zu lassen, und mehr als voreilig — daß auch jetzt wieder ein Unglücksfall mit Hülfleistung eintritt, wie dann später wiederum in der Erzählung „Im ewigen Eise“, wollen wir nicht geradezu betonen — mehr als vor schnell schlägt die aristokratische junge Dame ihre Arme um den Hals ihres Begleiters, der von seiner Liebe noch nicht die geringste Andeutung gemacht hatte.

Das dritte Wanderabenteuer geben mit vereinten Kräften die „Materseute“, ein junges Ehepaar zum besten. Besonders humorvoll wirkt es, wie die Beiden sich unterbrechen, auch wohl verbessern und gegen-seitig ablösen. Und nun erfolgt ein Inter-mezzo: die junge Alpinerin Bärbeli erzählt eine Alpenjagd, schlicht und deutlich zugleich, und dann ein eigenes Erlebnis, natürlich von sich und ihrem Schatz. Die Sprache ist äußerst einfach gehalten und dabei herzlich, ohne süßlich zu sein; nur selten stören allzu gebildete Wendungen, wie beispiels-weise: er „unterdrückt sein Mißtrauen, aber der einmal rege Argwohn in seiner Seele war nur dem Scheine nach bejeitigt“ — was das Appenzeller „Meibli“, wenn es auch hochdeutsch sprach, schwerlich gesagt haben wird.

Darauf kommt ein Engländer zum Wort; leidenschaftlicher Bergler, hält er über die „Alpinistik“ als Kunst bezw. Wissenschaft eine längere Rede. Und dann berichtet er von einem interessanten Wettstreit im Bergsteigen mit einer eigenartigen Frau, die von ihrem Manne sich hatte scheiden lassen, aus „grenztosener Abneigung“ gegen ihn, weil sein persönlicher Muth ihr gegenüber rinft versagt hatte; wie sie von ihm, dem Engländer, dem sie es immer zuvorzuthun sucht, aus einer Gletscherpalte gerettet wird, später aber seine Hand ausschlägt, ihren Gefühlen zum Troste; weil er sein wie ihr Leben verwegen auf Spiel gesetzt hätte! Dieses Motiv erscheint bei ihrer ganzen Charakteranlage um so seltsamer, als sie

eigentlich die Urheberin jenes stillschweigend aufgenommenen Wettkampfes war.

Warum nun aber zu guterleht diesen möglichst uninteressanten Lebensgang des biedern Herrn Kurz, der noch dazu so langathmig erzählt? Lernmüde und europasatte Jungen, die nach Amerika durchbrennen und als mehr oder weniger gemachte Männer wieder heimkehren — Du lieber Gott! solche Sachen gehören doch nächstens in die Kumpelkammer, namentlich, wenn sie so hölzern ausgefallen sind. Wir können uns bei dem klugen Verfasser diesen Mißgriff nur durch das Streben nach recht eindringlicher Abwechslung erklären. — Gegen die Anordnung der Erzählungen ließe sich vielleicht mancher Einwand erheben; namentlich könnte man darüber streiten, ob der genannte Herr Kurz dazu berufen ist, das letzte und erlösende Wort zu sprechen.

Was soll aber endlich zum Schluß der ganzen Geschichte dieser blöde Herr v. Lämping, der uns mit Haut und Haar nichts angeht, von dem wir uns noch mehr gelangeweilt fühlen, als Fräulein Marie? Der Leser möchte hier mit dem frischen Juge des Anfangs dem Ende zusliegen.

In seiner Widmung sagt der Verfasser:

Was schnell wird das Denken zum Tichten.
Wenicht man die Freiheit im Frei'n.

Das Denken! Häßlich ausgedacht sind denn auch die meisten dieser Novellen, aus dem unergründlichen Born dichterischer Empfindung sind sie nicht geflossen; sie sind mehr anekdotenhaft gehalten, als psychologisch vertieft. Wir schließen mit der Bemerkung, daß sich in ihnen auch nicht der leiseste Mißton findet; und das verdient immerhin hervorgehoben zu werden in unserer Zeit des vielfach mißverstandenen Realismus, wo an manchen Ecken und Enden die unvermeidlichen Straßenzungen und Waffenschreier mit rohem und ausdringlichem Geschrei den Schmutz für den Urgrund aller Dinge erklären.

Max Dreher.

Judas Ischariot. Dichtung von Arthur Drews. (Verlags-Anstalt und Druckerei A. G., vorm. J. F. Richter, Hamburg.) Eine epische Dichtung, welche sich „Judas Ischariot“ nennt und in hexametern geschrieben ist, wird der, welcher in pseudorealistischen Anschauungen befangen, die Poesie ganz auf die Darstellung der Ereignisse und Begebenheiten der Gegenwart beschränken will, von vornherein nur zögernd und mißmuthig zur Hand nehmen. Es herrscht heute in unseren

jüngeren Kreisen ein ebenso weitgehendes wie unbedachtigtes Mißtrauen gegen die historische Dichtung, welches wahrscheinlich bald ebenso verfliegen wird, wie es gekommen ist, da es mir ebenso gut eine Sache der Mode zu sein scheint, wie vor wenigen Jahren die Bewunderung und besondere Pflege des geschichtlichen Romans eine Mode war. Lassen wir uns nicht von dem Lärm des Tages verwirren und suchen wir in den Kern jeder Sache einzudringen; wir werden dann in der Forderung nach einer realistischen und modernen Kunst ein ewig gültiges Prinzip erblicken, mit dem sich die historische Poesie sehr wohl vereinigen läßt. Daß die Methode und Technik des Realismus sich in ganzer Vollkommenheit auf die geschichtliche Dichtung anwenden läßt, beweist unter vielen anderen die Weinhold'sche Bernsteinlegende, wie Flaubert's Salambo und ebenso läßt sich jede moderne Idee in Handlungen und Gestalten der Vergangenheit verkörpern. Man spricht so viel von Ibsen's künstlerischer Gestaltung der Vererbungslehre. Was hindert aber, dieselbe in einer Nerotragödie etwa darzustellen?

Es ist der Kardinalirrtum dem man überall begegnet und der von allen Dilettanten und Flachköpfen so sorgsam gepflegt wird, weil er ihnen zu gute kommt und weil sie ohne ihn in ihrer ärmlichen Blöße sofort erkannt würden, der Kardinalirrtum, daß man den Realismus im Stofflichen statt im Wie der Darstellung sucht. Aufgabe dieses Jahrhunderts soll es aber nicht zum wenigsten sein, unbelämmert um die Schlagworte des Tages, den tausend Dilettanten und Werktagsschriftstellern im „idealistischen“ wie im „realistischen“ Lager die echten und wahren Dichter gegenüberzustellen und das eigentliche künstlerische Schaffen, für das unsere Zeit nur zu sehr Sinn und Verständnis verloren, wieder zur Geltung zu bringen.

In Arthur Drews, dem Verfasser des „Judas Ischariot“, steckt nun ein echter Poet; ein unruhiges noch gährendes Talent tritt uns wohl nicht entgegen, auch keine himmelfürmende Kraftnatur, keine blendende Eigenart. Die Seele dieses Poeten ist feiner und zarter beladet, der Sinn für das Weiche, Milde und Ruhige herrscht vor und die mittlere Empfindungswelt kommt am besten zum Ausdruck. Man wird nicht hingerissen und nicht tiefer erregt, aber doch immer gefesselt und zu warmer Anteilnahme bestimmt. Arthur Drews scheint zu denen zu gehören, welche rasch und leicht,

ohne viel innere Stürme und geistiges Ringen, das ihnen gegebene Talent zu seiner Vollendung bringen können und eine gewisse Reife und Abgeschlossenheit auch in den ersten Werken bereits offenbaren. Man findet viel bei ihm zusammen: ein ernsteres geistiges Leben, warme Empfindung, anschauliche Schilderung, eine leichte Charakteristik, eine weich und melodisch hinfließende Sprache, die weniger den besten, schärfsten und bezeichnendsten, als den schönen und wohlgefalligen Ausdruck ansucht, mehr der äußeren als der inneren Formvollendung nachstrebt. Neue Bahnen betritt der Dichter nicht, einen eigentlich realistischen Zug läßt er vermischen, doch geht er sicher seine freundlichen und schon geebneten Wege.

Ein Judas-Nichariot-Epos hat allerdings einiges Bedenkliches. Es läßt sich gar nicht umgehen; der eigentliche Held desselben wird immer Christus sein, da die Größe und Bedeutung der Judassthat abhängt von der Größe und Bedeutung des Christuscharakters und ihre volle Dämonie erst dann sich enthüllt, wenn der Dichter seinen Jesus auch in der höchsten menschlichen Erhabenheit gestaltet, daß wir sie fühlen auch ohne Zuhilfenahme biblischer Erinnerungen. Geringfügiges dem Dichter, denn liegt jedoch eine viel höhere Frage in dem Schicksale Christi, und die des Judas verschwindet dagegen zu sehr; ebenso wenig, wie das Drama, kann das Epos in zwei Epifel austauschen, wenn nicht die Einheitslichkeit gestört werden soll. Arthur Drews hat sich aus dieser Schlinge nicht herausgezogen. Wohl ist Judas der eigentliche Held der Dichtung, aber dafür hat er auch Christus in nur verschwimmenden Linien gezeichnet, er konnte uns die Möglichkeit des Verrathes begreiflich machen, aber nicht in voller fünfziger Weise die Verweilung des Verräthers. Der Dichter überläßt zu viel unserer Bekanntheit mit der Bibel. Ein Kunstwerk soll jedoch etwas Absolutes, für sich Abgeschlossenes sein, und eine Judasdichtung auch für Den völlig verständlich sein, der von den Evangelien oder von Christus sonst nicht das Geringste weiß. Ein Kunstwerk ist eine Schöpfung, die nur aus sich selbst begriffen sein will.

Der Judas der Bibel und der Tradition ist ein ganz einfacher und verständlicher Charakter, ein vollkommenere Schurke, der um dreißig Silberringe seinen Herrn verräth. Warum er sich erhängt, wird uns psychologisch weiter nicht erklärt, sondern wir müssen uns an einem eurythmischen Eingreifen des Gottesgerichtes genügen lassen. Wie

kommt aber Christus dazu, einen solchen Menschen unter seine Jünger aufzunehmen? Hier setzt die Dichtung ein, und Arthur Drews hat die geistreichen und, wenn nicht beweisbaren, ja doch einleuchtenden Anschauungen übernommen, denen z. B. der Theologe Professor Weiß Ausdruck gegeben hat. Das jüdische Volk und die Jünger Christi haben in dem Messias einen politischen Befreier, einen Judas Maccabäus, der gekommen war, sein Volk vom Joch der Römer zu befreien und das jüdische Reich wieder herzustellen. Christus aber verfolgte ein rein ethisches Ziel, wollte eine ganz neue Weltanschauung herausführen und das Reich der Liebe begründen, wie es heute in Rußland Tolstoi mit schwärmerischem Geiste predigt. Jesus ist daran zu Grunde gegangen, daß das Volk ihn nicht verstand und gegen ihn sich empörte, weil es sich enttäuscht glaubte. Auch die Jünger haben erst allmählich die Absichten des Meisters begriffen.

Der Judas Nichariot unseres Dichters ist also ein nationaler Patriot, ein Römerhasser. Aber vermag trotz seines glühenden Eifers im Volke keinen Anhang zu gewinnen. Ein Versuch, den er einmal unternommen, ist ihm kläglich mißglückt. Verzehrt von seiner Leidenschaft, muß er dazu nach erleben, daß keine von ihm heißgeliebte Jugendgepielin Magdalena, verlockt vom Glanze des Reichthums, eine Bühlerin des Pontius Pilatus geworden ist. Der Charakter Magdalenens ist nicht ohne alle Widersprüche, und die Motive, welche der Dichter hier einführt, werden allzu rasch sollen gelassen und nicht ausgebeutet. Im ersten Gesange sehen wir, wie das Mädchen allen Weidmüthigkeiten ihres Liebhabers Widerstand leistet. Trotz ihm will sie zu Pilatus zurück, um sich noch einmal im Genuße zu berauschen und weil der Römer ihr versprochen, sie zu seiner Königin, zu seinem Weibe zu machen. Im zweiten Gesange wiederholt sich genau dieselbe Scene bei einem von Pilatus veranstalteten Lustgelage, und diesmal reißt sich Magdalena von der Seite des Statthalters los und wirft sich an die Brust des Judas. Damit ist aber die Entwicklung der angespannten Handlung bereits abgebrochen, und wir vermögen das Thun Magdalenens nicht zu begreifen, die bald so, bald so ihre Entschlüsse löst, ohne daß uns die psychologische Wandlung begreiflich gemacht wird. Zwei sich widersprechende und darum zusammenhangslosere Scenen stehen dicht nebeneinander. Der dritte Gesang muß deshalb wieder von neuem ansetzen. Werden die

zwei ersten fast ausschließlich von dem Interesse an der Liebe zwischen Judas und Magdalena beherrscht, so tritt diese Liebe jetzt völlig in den Hintergrund und der Gegensatz zwischen Judas und Christus nimmt unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Eine neue Handlung hebt an, auf die wir in der ersten Hälfte der Dichtung nur leicht vorbereitet sind, indem der Held zu verschiedenen Malen erklärt hat, daß er seine politischen Hoffnungen auf den neu aufgetauchten Messias begründe. Leider hat sich Drews aber daran genügen lassen, den Gegensatz zwischen Christus und Judas vorwiegend gedanklich, im Gespräche zum Ausdruck zu bringen, wodurch die Scene einen mehr doktrinären Charakter erhält. Ein geistreicher Zug ist es, daß er sie verknüpft mit dem Versuch Christi durch den Satan in der Wüste. Er streift letzterer aber dadurch den Hauch des Mystischen, des Tiefereisenden ab. In der Bibel ist diese Scene zuletzt ein Kampf des Messias mit sich selbst, ein Kampf gegen sein eigenes Blut und Fleisch, und darum von höchster Gewalt und voller Erregung. Der Kampf verliert an seiner seelischen Bedeutung, wenn Christus, klar und mit sich selber abgeschlossen, sich die Zumuthungen des Judas zurückweisen kann und wenig von ihnen berührt wird. Der Verrath wird wiederum scharf und mit großem Glück motiviert. Judas hofft, daß Christus, vor die Wahl zwischen Tod und Leben gestellt, das Schwert ziehen wird. Um aber nun den Umschlag in die volle Verzweiflung gerechtfertigt erscheinen zu lassen, müßte der Verräther zu der sicheren Erkenntniß gelangen, daß die Anschauung des Messias die höchste und wahrste ist. Diesen Weg hat auch der Dichter betreten, aber er läßt seinen Helden nicht diese Erkenntniß aus dem Anblick des Märtyrertodes Christi selber schöpfen, sondern aus mehr vernünftiger Ueberlegung. Er muß es von Magdalena und Anderen sich sagen lassen, daß die Allmacht der Liebe wirklich die Welt erobert, und man versteht nicht recht, warum er nun auf einmal glaubt, wozu er sich früher nicht bekehren wollte. Der Dichter redet zu viel und bildet zu wenig. Die Umwandlung des Judas läßt sich nur so begreifen, daß er die schönen Worte Christi eben für schöne Worte genommen hat; die Aufopferung belehrt ihn aber eines Besseren. Die Leiden und den Tod des Heilands darzustellen, die Gefühle, die sie in der Brust des Helden hervorrufen, war daher die wichtigste künstlerische Aufgabe, doch

Kritische Rundschau.

unser Dichter hat den Schwerpunkt verschoben und das viel unwichtigere Gespräch, die, wie gesagt, doktrinäre Auseinandersetzung, zum Mittelpunkt des Ganzen gemacht und des Sterbens nur flüchtig Erwähnung gethan.

Nach meiner Anschauung hat es Drews nicht verstanden, den überwaltigen Stoff, an dem er sich versucht, in seiner ganzen Tiefe und tragischen Gewalt mit der hier erforderlichen, höchsten künstlerischen Kraft zu gestalten. Die Komposition und die Charakteristik bilden seine schwache Seite. Das Widerspruchsvolle tritt auch in der Zeichnung des Pilatus hervor, anderswo bringt er nur flüchtige Ansätze und keine Ausführung. Zu sehr bleibt er in der Skizze und Rhetorik stecken. Aber in den einzelnen Szenen, in der Schilderung der Landtschaft, im zweiten Gesang in der Darstellung des Gelages, in der Sprache und Behandlung des Verles, im Reichthum und der Schönheit der Bilder offenbart sich ein seines und reichbegabtes künstlerisches Talent, dessen nächsten Gaben man mit Spannung entgegen sehen kann.

Julius Hart.

Theodor Storm und der moderne Realismus. Von Alfred Dieke. (Heft 9 der „Literarischen Volkshefte“, Berlin, Richard Schrein's Nachfolger.) Die kleine Schrift enthält eine Reihe ganz treffender, obwohl durchweg nicht eben neuer Bemerkungen über Theodor Storm's Gedichte und Novellen, Theodor Storm als Naturmaler in Worten, die Rolle des Humors in Storm's Dichtungen und Verwandtes. Man muß diese an sich guten Notizen aber mühsam herausuchen aus einem Wirrsal von Polemik gegen ein nicht vorhandenes Phantom mit Namen „Realismus“. Die kleine Studie Wilhelm Bölsche's über die Stellung der modernen Dichtung zu der naturwissenschaftlichen Weltanschauung unserer Zeit wird besonders als Sündenbock benützt, wobei es dem Verfasser nicht darauf ankommt, diesem Gegner Dinge in den Mund zu legen, die er niemals behauptet hat und gegen welche die Polemik denn allerdings sehr leichtes Spiel hat. Was das alles mit der lebenswichtigen, auch von uns verehrten Dichtergestalt Theodor Storm's zu thun hat, ist uns nicht klar geworden.

— I —

Lieder des Herzens. Von Alfred Friedmann. (Berlin, Rosenbaum u. Hart.) Alfred Friedmann, der Unermüdliche.

10

hat ein neues Gedichtbuch erscheinen lassen, dem er die lockende Bezeichnung mit auf den Weg giebt „Lieder des Herzens“. Lockend und im Grunde doch nichtslugend; denn an jenen Erzeugnissen der Poesie, welche wir Lieder nennen, sollte stets das Herz den wesentlichen Antheil haben. Alfred Friedmann hat aber wohl diesmal schon durch den Titel dem Vorwurf vorbeugen wollen, den man bisher allen seinen dichterischen Schöpfungen machen mußte, daß in ihnen der Geist das Gemüth, der Verstand die Leidenschaft erdrücke. Diesen Zweck wird er, wie ich glaube, schwerlich erreichen, da gerade der Titel zum Widerspruch reizt. Seine Eigenart entfaltet Friedmann auch diesmal fast einzig in jenen Gedichten, besonders in den Sonetten, welche auf einen Gedanken, eine epigrammatische Spitze hinauslaufen und diese durch eine Reihe von farbigen Bildern mehr erläutern, als befehlen und gestalten. Den Liedern im engeren Sinne fehlt es hier und da an Stimmung und wärmeren Tönen nicht, aber man könnte ohne Schwierigkeit für jedes Lied das Vorbild finden, das dem Poeten, ihn bestimmend, vorschwebt hat. Was er selbst einmal sagt:

Wein Herz, was kannst Du sagen,
Das nicht schon wär' gesagt.
Wein Lieb' was kannst Du kloren,
Das nicht schon wär' gesagt?

ist nur zu richtig; vor allem hat Rückert von den Tönen dieser „Lieder des Herzens“ eine beträchtliche Reihe bereits vorgefagt und vorgefagt. Ein Dichter ist Friedmann ohne Zweifel, aber seine Eigenart ist eine engumschränkte, und er besingt nichts, was den Leser hinreißt, ihn berückt.

G. R.

Studenten-Tagebuch. Von Otto Ehrlich. Zweite veränderte und vermehrte Auflage. (Zürich, Verlags-Magazin.) Es ist ein reicher Geist, ein der verschiedensten Stoffe und Stimmungen mächtiges Talent, das sich in dem lyrischen Tagebuche Ehrlich's entfaltet, aber das Talent ist noch nicht zur Eigenart, die nirgends mehr an Vorbildern erinnert, angereicht, der Geist nimmt es in vollen Wortfassen nicht immer ernst mit den Aufgaben, die er sich stellt. In Form und Ausführung tritt nur zu oft ein bequemes Sichgehenlassen hervor, das der Verdichtung der Stimmung zum allein entsprechenden poetischen Bilde, der Gestalt jeder einzelnen Empfindung nach der äußersten Tiefe hin sich entzieht. Zwei Seelen birgt des Dichters Brust. Die eine offenbart sich in leicht sinn-

sichen, anmuthig humoristischen Liebesliedern, in deren liebenswürdiger Grazie vorläufig noch das eigentümliche Wesen des Poeten sich ausspricht. Die andre, die auf eine bedeutendere Zukunftsentwicklung des Dichters hinweist, giebt sich kund in Stimmungsbildern, welche ein mystischer Zug über das alltägliche Kunstschaffen hinaushebt, sowie in kleineren Dren und Erzählungen, die aus dem Geiste unserer Zeit heraus geboren sind, aus dem menschlichen Mitgefühl mit dem Elenden und Bedrückten, dem Haß gegen die liebearn Gemüthenden, der Sehnsucht nach idealeren Lebensbedingungen der Menschheit. Zu den am tiefsten und eigenhümlichsten wirkenden Dichtungen dieser Art gehören „Nachtmare“, „Ein Gesicht“, und „Ein Sonnenuntergang“; das ziemlich phrasenhafte „Wohin du darfst“ dagegen würde ich gern vermissen. Eine Reihe von Epigrammen aber, welche das Tagebuch außer den Gedichten umschließen, und die sich zumeist auf literarische Kämpfe und Persönlichkeiten beziehen, sind fast sämmtlich so treffend und scharf zugespitzt, daß ich ihrer gern mehr gefunden hätte. Aussprechende Sinnworte sind eben in der Literatur der Gegenwart gleich selten, wie ein über Schwank und Possen emporgragendes Lustspiel dichterischen und idealen Ursprungs. Einige der Sprüche, die den Inhalt ganzer Kritiken in sich zusammendrängen, setze ich deshalb hierher.

Genie!

Einst. an den Höfen der Großen, da hieß man Dichter
und Herren,
Heut hat die heulende Zeit diese Namen verwischt.
Achtung! Ein Naturalist! Laßt! Nacht, daß ihr
ihm aus dem Weg kommt!
Hat euch der Herr erst gesehen — Acht ihr im nächsten
„Komon“.

Besser als einen „Roman“ wohl nennt Du Dein
Wort einen — Spudnapf-
Strophend von Geister und Geist, laudst du grüßlich
dich ans.

Einige Naturtutor ergötzt zur Zeit Philologen,
Höhere Worte bereicht blüht — Falbologien,
für euch.

Kohl der Grohe.

In Klatsch und Abklatsch laud ich meine Stärke:
Klatsch meine Rede, Abklatsch meine Werte.

—t—

Weshalb? Neue Novellen von Adalbert Meinhard. (Georg Westermann, Braunschweig, 1889.) Das Buch bringt zwei Novellen, Erzählungen oder wie man es nennen will, von denen die eine den Titel „Weshalb?“ führt, die andere „Eine Studientreise“ sich benennt und außerdem

noch als Mittelstück unter der Gesamtbezeichnung „Im Nonnengarten“ eine Reihe seiner Skizzen. Die einzelnen Beiträge sind von verschiedenem Werthe, aber auch der beste derselben, die Novelle „Weshalb“ hinterläßt einen tieferen Eindruck nicht. Das Bild, welches man vom Verfasser empfängt, ist ein ziemlich verschwommenes. Es fehlt ihm an Eigenart, an Pshhognomie. Besondere dichterische Vorzüge entdeckt man nicht und zu tadeln verspürt man auch wenig Anst. Da ist ja alles zusammen, was man so für den Alltagsgebrauch nöthig hat, und um für das Unterhaltungsbedürfnis sorgen zu können. Eine gefällige glatte Sprache, das Vermögen ein wenig Gefühl und Empfindung darzustellen und auch eine leichte Kraft der Charakteristik, aber eines tieferen geistigen Lebens verspürt man kaum einen Hauch, und Weinhard kommt daher auch nicht in die Berleghenheit, eine ernstlichere Probe seiner dichterischen Schaffenskraft ablegen zu müssen. Die „Studienreise“ ist eine auf harmlosen Verwechslungen und Mißverständnissen beruhende Geschichte, deren Konflikt auf die leichteste und bequemste Weise äußerlich, statt innerlich geführt wird. Ein altes, verarmtes venetianisches Gräfslein, das nichts besitzt als seinen Aghen- und Geburtstolz, will sein Töchterlein um keinen Preis einem Bürgerlichen Namens Alwise Duran zur Frau geben. Glücklicherweise aber findet der Erzähler der Geschichte, ein deutscher Gelehrter, einen alten Grabstein, aus dem ersichtlich ist, daß bereits im zwölften Jahrhundert ein Duran eine Contessa Bisani heimgeführt hat, und so breitet denn, überwältigt von dieser geschichtlichen Thatsache, der tyrannische Vater seine Arme aus, die Liebenden zu umschließen. Diese nicht-sagende Anekdote hat Weinhardt mit ebensoviel Behaglichkeit wie mit gründlicher Langeweile über einen Raum von mehr als hundert Zeilen ausgegossen, indem er, bald eine sentimentale Miene aufsehend, uns erzählt, wie jener deutsche Gelehrte, ohne von seinem Nebenbuhler eine Ahnung zu haben, in das junge Fräulein Bisani sich verliebt, bald einen mißglückten Versuch macht, komische Verwechslungen heraufzuführen, denn der deutsche Liebhaber heißt Alwin Duran, und der italienische Alwise Duran, bald mit großer Umständlichkeit von den Ehrentugendigkeiten Benedigs berichtet. Die Skizzen „Im Nonnengarten“ sächlich und zerstückend, wie sie geschrieben sind, brave Töchterchulassung, aber auch der Geist, der in den anderen Erzählungen steckt,

lassen vermuthen, daß den Namen Alwalbert Weinhard eine Dame sich zugelegt hat, sonst wäre es eine recht betrübende Thatsache, daß männliche Poeten nicht nur für, sondern wie die Dadsische schreiben. Einem irgendwie höheren Anspruch kann allein, und auch sie nur vielleicht, die Novelle „Weshalb“ genügen. Wenigstens ist es doch ein interessantes Thema, das der Verfasser anschlägt, ein psychologisches Problem, an welches er sich heranwagt. Ein junges schönes Mädchen liebt innig und aufrichtig einen bestrickend lebenswürdigen und geistig hochstehenden Mann, den alle Welt verehrt, und der wiederum ihr mit aller Leidenschaft zugehen ist. Dennoch reißt sie sich von ihm wegen einer Charakterchwäche los, weil er aus Gutmütigkeit und Bequemlichkeit eine leichte Nothsäge nicht scheut und Versprechen giebt, ohne überhaupt daran zu denken, daß er sie auch halten könne. Freilich ist das Thema von der unbedingten Wahrheitsliebe hier nur ganz oberflächlich aufgefaßt, zu machtvollen Konflikten kommt es nirgends, einen tieferen Einblick in das Seelenleben der Heldin thun wir nicht, und wir sehen auch nicht, wie sich ihr Charakter zu so starrer, einseitiger Auffassung entwickeln konnte. Die That sehen wir, aber nicht die inneren Vorgänge, aus denen sie hervorgewachsen mußte, in allgemeiner oder individueller Selbstverständlichkeit. Und das letztere war die Hauptfache.

23.

Haben wir überhaupt noch eine Literatur? Von Leo Berg. (Großenhain und Leipzig. Verlag von Baumert und Konge. 1888). Eine recht unklar gestellte Frage! Offenbar wollte der Verfasser, der es gewiß recht gut mit unserer Literatur meint und der Tüchtiges leisten wird, sobald er lernt, mithelligem d. h. in die Tiefe bringendem Ernst an die Arbeit zu gehen, offenbar wollte er fragen, ob wir noch eine eigenartige, geistig und künstlerisch bedeutame, den Inhalt unserer Zeit gestaltende Poesie besitzen? Aber ebenso unpräcis, wie er sich auf dem Umschlage des Buches ausdrückt, redet er auch in dem Buche selbst. Er ist eine Art Selbstgericht, welches er mit seinem Schriftchen ausübt. Der Geist, den er so wüthend angreift und verurtheilt, redet aus dem Hefte selbst mit tausend Jungen. Das Hefte selber ist ein Zeugniß für die Hast und Unbereifung, mit der man heute ganz unangereizt und verworrene Werke in die Oeffentlichkeit wirft, nur um auf dem Markte zu erscheinen.

Hast und Uebereitung aber sind noch die mitbesten Entschuldigungsgründe für den Stil des Verfassers, der nicht nur in seinem ganzen Gefüge an das erinnert, was man Zeitungsstil nennt, sondern auch, noch schlimmer, vielfach aller Grammatik Hohn spricht. Und Hast und Uebereitung müssen auch die zahlreichen Wiederprüche entschuldigen, in welche der Verfasser sich verstrickt hat, sowie die nichtsfagenden Phrasen, in denen er sich nur zu sehr gefällt. Oder was ist es anders als eine Phrase, was heißt denn der Satz, den er am Schluß pathetisch ausruft: „Ich erwarte nichts von Vereinigungen, wenig von einzelnen hervorragenden Talenten, als es von der Noth und dem Ernst der Zeit!“ Sehen wir also den „gesammelten Werken“ der Noth und des Ernstes der Zeit mit Spannung entgegen. Das Bild, welches Leo Berg von unserer zeitgenössischen Literatur entwirft, gleicht einen Dante'schen Phantasiemalder. Schwarz in Schwarz! Auf eine Wahrheit kommen zwei Duzend Uebertreibungen. Neuss sagt er nicht, sondern nur all die bekannten vielfach gehörten Anklagen gegen Publistum, Zeitungsredakteure, Theaterdirektoren u. s. w., deren Wiederholung ja nicht schadet, die aber in so verschwommener Allgemeinheit ausgesprochen, Niemanden vernunden, Niemandem Klarheit und Sicherheit verschaffen, ob der Verfasser Recht hat, und daher auch in keiner Weise Nutzen bringen können. Er hätte uns doch Dokumente, unumstößliche Beweise, statistische Nachweise hebringen, Namen nennen, und deutlich und umfassend die sozialen und intellektuellen Ursachen nachweisen sollen, warum unser Geistesleben so oersumpft ist, wie er es annimmt. Bloss schimpfen und schelten oder klagen gleich Jeremias, das kann Jeder, das haben wir nun nachgerade genug gehört. Das Einheimische mit Füßen treten und vor dem Ausländischen auf dem Bauch rutschen, war von jeher Eigentümlichkeit der deutschen Kritiker. Willenbruch wie einen dummen Schuljungen behandeln und zu Ibsen und Björnson, oder gar zu Kjerland, Ekker, Krogh wie zu gottgleichen Genies ausbilden, nein, wer das thut, der hat gar kein ästhetisches Schägungsvermögen mehr, der ist nur ein Herr à la mode, wie alle anderen auch. In allen Ernste werden uns die normegischen Verhältnisse als in lichter Frühlingssichte strahlende angepriesen. Aber die guten Norweger bringen der Dichtung als Dichtung ebenso wenig künstlerisches Verständnis entgegen, wie die guten Deutschen auch, ihre kritische

Leibgarde eingerechnet. Da liest man ja in allen Zeitungen viel von den großen Volksversammlungen, in denen heftig für und wider die Björnson u. s. w. gestritten wird, von den Vereinen und Parteien, die für und wider gebildet werden. Aber man erhebt sich doch wahrhaftig nicht um Björnson den Dichter, sondern um Björnson, den radikalen Abgeordneten, den sozialen Reformator und Sittenverbesserer, wie man sich bei uns in allen Vereinen um die Sozialdemokratie, Eugen Richter und Bismard herumzankt. Wenn man sich über Björnson's Drama „Der Handschuh“ streitet, so streitet man sich nicht über dessen künstlerischen Werth und seine ästhetische Bedeutung, sondern prügelt sich ob seiner Tendenz, ob der Frage: Darf ein keusches Mädchen einen jungen Mann heirathen, der mehr als seinen Mantel bei Frau Potiphar gelassen hat? Und ich meine, das ist etwas wesentlich anderes. Glaubt man, die Tendenz allein führe eine neue moderne Dichtung heraus, sieht man, wie man es so oft liest, die dichterische Größe Ibsen's darin, daß er die gesellschaftliche Lüge angreift, dann haben wir in unserer eigenen Literatur der erhabensten Werke genug. Dann ist Schlegel's Lucinde als Vertheidigungsschrift der freien Liebe eine der „allermodernsten“ Dichtungen. Aber nicht die Tendenz, sondern die Eigenart und Größe ihrer Gestaltung macht den Dichter aus.

Der einzig neue und originelle Gedanke, den ich bei Leo Berg entdeckt habe, den er aber dafür auch mit der Feiertlichkeit eines Gesetzgebers verkündet, der vom Sinai herabsteigt, befindet sich auf Seite 18: „Wie lange,“ ruft er bedauernd aus, „hat die Welt nicht schon das Schauspiel gesehen, daß man Dichter eingeperrt hat! Und doch es ist ein so erhebendes Gefühl! Denn am Ende verfolgt man doch nur, was bedeutend ist und deshalb gefährlich werden kann! So etwas kann dem heutigen Dichtergeschlecht nun gar nicht mehr passiren! Und doch, wenn sie (! Stil!) wüßten, wie heilsam es ist, ein bißchen hinter Schloß und Riegel zu sitzen! Die größten Geister haben sich das gefallen lassen müssen! Freilich der Mittelmäßigkeit droht nirgend Gefahr! Wo könnten sie (! Stil! Stil!) sich auch eine bessere Gelegenheit zur Sammlung wünschen. Sei's auch nur, all den Jörn zu entladen, ein einmal so ein Kraftgedicht zu entladen à la „Räuber“! Die Berliner Mädchenscreiben, die sich unsere Realisten zum Nutzen erstoren, sowie die vornehmen Salons züchten keine Schillers oder Mira-

beaus. (Phrafe) Aus dem Divan bei einer Tasse Mocca schreibt man seine Hamburgische Dramaturgie und seine göttliche Komödie! (Phrafe! Phrafe!) In Gefängnissen allein blüht, hat geblüht und wird ewig blühen die Blume der Freiheit, aber, was noch herrlicher und allein auf Erden wirklich, die Freiheitsliebe."

Eine ganz schenßliche Torquemadaphantastie ist es allerdings, was Leo Berg da entwickelt, aber ihre Bilder sind nicht ganz unerfreulich. Ich glaube freitlich, daß das „erhebende Gefühl“, von dem Leo Berg spricht, mehr auf seiner Seite ist, wenn er gedankenvoll vor einem Gefängniß auf- und abspaziert oder im warmen Stübchen unbehelligt seinem Blutdurst Ausdruck giebt, als auf Seiten der größten Geister, die gerade im Zuchthause ihr Brod mit Wasser verzehren müssen; ich glaube freitlich nicht, daß die Mittelmäßigkeit selbst hinter Schloß und Riegel, bei der besten Gelegenheit zur Somnambulie und wenn sie auch den wildesten Jorntropus bekommt, ein Kraftgedicht à la Räuber sich entladen kann, glaube, daß die größten Geister, wenn sie nur die größten Geister sind, eine Hamburgische Dramaturgie oder eine göttliche Komödie auch auf dem Divan bei einer Tasse Mocca schreiben werden; freitlich glaube ich nicht, daß die Größe einer Dichtung gerade von ihrer „Gefährlichkeit“ abhängt: dennoch scheint mir Leo Berg immerhin wenigstens gehärt zu haben den Archimedischen Punkt, von dem aus man die moderne Literatur aus ihren Angeln heben kann. Denn unsere Dichtung würde doch wirklich unendlich gewinnen, wenn man 75 Prozent der zeitgenössischen Schriftsteller auf Lebenszeit ins Zuchthaus einsperrte. Freitlich zum Vorne dürfte man sie dabei nicht reizen, damit sie nicht etwa gar Kraftgedichte à la Räuber sich entladen, sondern man nehme ihnen behutsam Tinte, Feder und Papier weg und lasse sie dafür Baumwolle spinnen, daß es nur so raucht. Und wir glauben auch nur im Geiste Leo Berg's zu sprechen, wenn wir im aufrichtigsten Freundschaftsgefühl ihm wünschen, daß er recht bald zu fünfzehn Jahren schweren Kerker verurtheilt wird, wenn wir die Sehnsucht und Erwortung aussprechen, daß er lieber heute als morgen sein Ideal zu erfüllen trachtet, und uns Allen als leuchtendes Beispiel ins Zuchthaus vorangeht. Denn gar so schwer ist es doch in unserer Zeit wirklich nicht, ins Gefängniß zu kommen, und ein gutes Gedicht schreiben schien mir immer viel

schwerer. Warum denn mühsame Wege wandeln, wenn man auf so bequeme Weise zum Gipfel des Parnasses gelangen kann. Der große Poet François Villon wurde wegen Straßendiebstahls zum Galgen verurtheilt und auch Almqvist wäre hier zu erwähnen, als Poet und Räuber dazu. Was ans Wert, lieber Berg! Ein kleines Wörtchen, ein niedlicher Tadtschlag gefällig? Und damit du nicht an ihrem Idealismus, an ihrer völligen Aufopferungsfähigkeit für die Kunst zweifelst, stellen dir die Herausgeber dieses Jahrbuchs ihre elenden und nichtsnutzigen Weiber gern zur Verfügung. Frisch, zieh' dein Messer, Brutus!

J. St.

Schriftsteller und Dichter. Wie der Ton des Musikers, so ist das Wort des Dichters Rohstoff, auf den er seine Phantastie und seine Empfindung einwirken läßt, um mit ihm seine Schöpfungen aufzubauen. Während aber der Ton, wenn wir ihn vom bloßen Lante unterscheiden und von dem Getöse der Natur und dem Gesang der Vögel absehen, dem Musiker allein gehört, theilt der Dichter den Gebrauch des Wortes im allgemeinen mit der gesammten Menschheit, im besonderen mit allen Tönen, welche der Rede zu bestimmten ideellen und geistigen Zwecken sich bedienen. Das sind vornehmlich der Redner, der Prediger und der Schriftsteller. Dieser unvollständige Gebrauch des Wortes hat zur natürlichen Folge, daß für die oberflächliche Betrachtung das Gebiet des Dichters nicht deutlich abgegrenzt erscheint gegen die Gebiete der übrigen Wortkünstler, weiterhin aber auch, daß der Dichter selbst in schwachen Stunden die Grenze überschreitet und das Wort rhetorisch oder predigerhaft gebraucht, statt es nur als Mittel zur Gestaltung zu verwenden. Immerhin ist diese Gefahr keine allzu bedrohliche; Metrarik und Paesie sind durch eine Kluft getrennt, welche auf die Dauer nicht übersehen werden kann. Ganz anders aber liegt das Verhältnis zwischen Dichtung und Schriftstellerei. Der Schriftsteller ist dem Dichter nicht nur verwandt, weil er gleich ihm das Wort zu meistern sucht, sondern vor allem deshalb, weil er auch die äußeren Formen der Paesie, was sein Potentrecht ihm wehrt, mitbenutzt. Keineswegs jedoch wie der Poet, allein aus dem Trange heraus, die Welt nachzugestalten, aus der Welt der Wirklichkeit die der Wahrheit herorzuzaubern, nein, einzig, um Zwecke zu erfüllen, den Zweck der Unter-

haftung, der Befehrung, der Mahnung. Nicht nur der Mißgebrauch der poetischen Formen, der nur zu oft ein Mißbrauch ist, erschwert die Scheidung zwischen Schriftsteller und Dichter, sondern auch die Thatsache, daß der Poet als Mensch fast immer zugleich Schriftsteller ist, eine Personalunion, welche innere wie äußere Verhältnisse hervorgerufen und von Epoche zu Epoche mehr befestigt haben. Kein Wunder daß sich allerlei Mischungsnaturen gebildet haben vom dichterisch beanlagten Schriftsteller bis zum verschriftstellerten Dichter, und daß selbst die Aesthetik, geschweige denn das Publikum oder gar die Alltagskritik, oft gar nicht weiß, wo der Poet beginnt und der Schriftsteller aufhört, und beide am liebsten nach einem Maße mißt. Das einzige Scheidungsmerkmal bildet der Begriff des Gestaltens, des reinen, des nur Gestaltens; wer sich auf dieses Merkmal nicht versteht, der lasse die Hände von der Kritik, er wird immer wieder den Schriftsteller, der für den Tag schreibt, feiern, und den Dichter, welcher der Zeit Form und Gepräge leiht, verkennen. Zur Uebung in der wünschenswerthen Scheidelust empfehle ich dem Kritiker die Vergleichen auf dem Gebiete des Romans; auf diesem tummelt sich der Schriftsteller am liebsten umher, weil es allen Zwecken, die er anstrebt, zu gleicher Zeit fruchtbarsten Boden zur Entfaltung zu versprechen scheint. Auf ihm kann er aber auch am bequemsten und augentäuschendsten alle Künste spielen lassen, die er dem Dichter abgesehen und abgelauscht hat, denn der poetisirende Schriftsteller ist stets ein Nachahmer, der die Entdeckungen des Dichters ausbeulet, seine Schöpfungen breit schlägt für die Massen. Ich selbst habe erst in jüngster Zeit wieder meine Sammlung von Exemplaren aus den verschiedensten Gattungen der gekennzeichneten Mischungsweisen erfreulich vermehrt, und es gereicht mir zur Freude, an einigen der neu hinzugekommenen Exemplare mancherlei deutliche Gattungsmerkmale aufweisen zu können, zu Ruh und Frommen aller Lernbegierigen. Hier sind sie: Nr. 1. Der naive Schriftsteller (Homo litteratus thumbus). Name des Einzelwesens: Gerhard von Amnator. Sein jüngstes Ei: „Die Gisellis“. Ein Kulturbild aus der Gegenwart.“ Fundort: W. Friedrichs Verlag in Leipzig. Kennzeichen: Hat viel gelesen und giebt das Gelesene mit andern, aber recht vielen Worten wieder; ist hinreichend der Feder mächtig, um seine kritischen Schnitzer zu

begehen, und hat eine naive Freude daran, dem Leser zu zeigen, wie viel er von seiner Lektüre im Gedächtniß behalten hat. Ein Rierig oder Franz Hoffmann für erwachsene Leser, die er jedoch als Kinder sich oorstellt und mit viel Moral und guten Lehren abpeist. Könnte als geist- und erfahrungsreicher Mensch manches Gute wirken, wenn er nicht eben dem Trange, zu poetisiren, erlage, und lieder Aphorismen und Aufsätze schreibe. Der Stil ist ohne jede Eigenart, ohne Kraft und poetische Würze. Der mythische Titel: „Die Gisellis“ ist nicht so böß gemeint, er bezeichnet einfach den Namen einer Berliner Familie, deren Chef Otto Giselli einer der angesehensten Bankiers der Reichshauptstadt ist. Angehen natürlich nur seines Geldes wegen; im übrigen ist er ein ziemlicher Lump, der allerlei schmutzigen Erwerb nicht scheut, seine Frau betrügt und durch seinen Geiz und seine Bequemlichkeit den Stein ins Rollen bringt, welcher das Glück seiner Familie schließlich zerschmettert. Eines solchen Steines hätte es freilich kaum bedurft, denn die Dummheit und der Leichtsinu seiner zwei Söhne sorgen schon von selbst dafür, daß Beide ihr Leben schimpflich enden müssen. Das liebliche Familienbild wird vervollständigt durch die Gestalt der Gattin, welche den Betrag ihres Mannes aus angemessener Erwidert, indem sie ihn gleichfalls betrügt. Kraft wie die Handlung ist auch die Charakteristik, die ein Gemengel von Rachenhufen's und Ewald August König's Sonderart bildet. Von jedem Auftretenden weiß der Leser alsobald, was er von ihm zu halten hat, er braucht nicht zu warten, bis sich irgend ein Charakter in Thaten entfaltet; jeder trägt seinen Steckbrief offen mit sich herum. Das ist naiv, naiver aber noch die bequeme Weise, mit welcher Amnator allerlei Tendenzen, die ihn bewegen, Ausdruck giebt, und Belehrungen an den Mann bringt. Er giebt sich nicht einmal die Mühe, seine Weisheit den Personen des Romans in den Mund zu legen, er unterbricht ohne Weiteres die Erzählung und schaltet selbst die in oäterlichem Tone gegebene Lehre ein. Das hübscheste Beispiel hierfür liefert die Stelle, welche Frau Giselli bei der angenehmen Tagesarbeit zeigt, im Zusetzenladen ein Diamantenhalsband für 14,000 Mark einzukaufen. Diesen harmlosen Einkauf nutzt der Verfasser des Romans zu einem geradezu hinterlistigen Angriff auf den nichtsahnenden Leser aus, indem er ihm mittheilt, daß die alten Germanen,

unfere wie der Frau Gheselli Vorfahren, keineswegs bereits von so verschwenderischen Gelüsten beherrscht gewesen seien, wie die heutigen Modedamen, und Edelsteinschmuck niemals getragen hätten. Wahrscheinlich fehlten ihnen die 14,000 Mark. Ich führe die Stelle auch noch aus einem anderen Grunde, als um der Kennzeichnung Amynntor's willen an. Welche Ansicht eröffnet sich nicht für den Schriftsteller, seinen Roman ziemlich mühelos zu erweitern, wenn er die Erfindung Amynntor's sich zu eigen macht. Kein Romanheld darf sich in Zukunft aufs Sopha hinstrecken, — und welcher Held thäte das nicht, — ohne daß der Erzähler die Gelegenheit wahrnimmt, eine vollständige Geschichte jenes Modets einzuflechten, keiner einen Spiegel benutzen, ohne daß der Wahrheit lauter und überzeugender Ausdruck gegeben wird, im Urzustande habe der Mensch noch nicht die Fertigkeit besessen, Spiegelglas herzustellen. Vielleicht gelingt es auf diese Weise, ein mit Erzählung anziehend durchsetztes Konversationslexikon zu schaffen, das die trockenen Lehrbücher von heute schnell verdrängen wird. Eine weniger erquickliche Naivität Amynntor's besteht in der Verpflanzung der Geschäftsklame in den Roman. An mehreren Stellen seines Werkes überläßt er uns nämlich mit der Bemerkung, daß der Wagenbauer N. (ich verschweige den Namen, um nicht gleichfalls jener Naivität zu verfallen) in Potsdam die elegantesten und preiswertheften Wagen liefert, 140 Mark billiger als die Fabrikanten Berlins. Diese Naivität nachzuahmen, möchte ich denn doch nicht rathe, die Würde der Literatur löngte darunter zusammenbrechen. Im übrigen scheint mir, daß ich der Merkmale von Nr. 1 genügend viete angeführt habe, und ich stelle deshalb nunmehr Nr. 2., den Salonplauderer (Homo litt. feuilletonisticus) vor. Vertreten ist die Gattung durch Paul Lindau, er selbst durch den Roman „Spigen“ (Spemann, Stuttgart). Paul Lindau ist der Erzähler, wie er sein soll, wenn er eben nicht Dichter ist. Ein gebildeter Mann, mit dem man sich einige Stunden ganz angenehm unterhält, der sich die Mühe macht, allerlei Beobachtungen anzustellen, selbst an Orten, die seine Freunde aus der guten Gesellschaft nicht aufsuchen mögen, um sodann das Beobachtete ihnen mitzutheilen in gefälliger Form und in der leichtesten Sprache des Salons. Es ist nichts zu loben an ihm und kaum etwas zu tadeln, — er erfüllt seine Pflicht als gesellschaftlicher Plauderer, und damit gut.

Seine Romane sind breit ausgespinnene Reporternotizen, ihr einziger Zweck ist Unterhaltung, die sich bis zur Erregung steigern kann, soweit diese sich mit dem guten Ton vereinigen läßt. In die Fehler Amynntor's versfällt ein Lindau nicht; gute Lehren zu geben, Moral zu predigen, das verträgt sich mit gesellschaftlicher Sitte schwerlich. Ebenjowenig aber, Lesern oder Hörern geistige Anstrengungen zuzumuthen; irgendwelcher psychologischen Vertiefung in der Charakteristik geht Lindau sorgsam aus dem Wege und ebenso jeder poetischen Stimmungsmalerei. Das gilt von allen Romanen des ehemaligen Kleinfüßlers, und somit auch von den „Spigen“; ein wesentlicher Unterschied zwischen ihnen besteht nicht, ebenjowenig wie zwischen Reporter- nachrichten überhaupt. Die „Spigen“ behandeln einen andern „Fall“, das ist alles. Diesen Fall in zwei Bänden statt in fünfzig Zeilen abzuhandeln, das ist eine Sache der Ruhe und erworbener Schreibgewandtheit. Eine gewisse literarische Bedeutung wohnt den „Spigen“ nur deshalb inne, weil die Art und Weise, in welcher Lindau seinen Stoff behandelt, ein helles Licht auf die Grenze zwischen dichterischem Schaffen und schriftstellerischem Arbeiten wirft. Zwei Stellen des Romans sind in dieser Hinsicht besonders bemerkenswerth. Die eine umfaßt das eigentliche Thema des Werkes, das Lindau aber, weil seine Umkehrung in Charakteristik und Lebensrealistik geistige wie poetische Vertiefung erforderte, ganz in den Hintergrund schiebt, während es ein echter Poet zum Kern der Handlung gemacht hätte. Der Heiß der Erzählung hat, um die Ehre einer Frau zu retten, vor Gericht falsches Zeugniß abgelegt, und damit drängt sich wie von selbst die gewaltige Frage in Gemüth und Phantasie: Hat die Gesellschaft unter allen Umständen das Recht, die Wahrheit, wenn rechtliche Entscheidungen von ihr abhängig sind, zu verlangen, oder ist der Meineid in bestimmten Fällen entschuldigbar und als eine bloße Gewissenssache des Individuums zu betrachten? Lindau geht an dem Konflikt, der aus dieser Frage entspringt, mit nichtsahmender Unbekümmertheit vorbei, er berichtet ihn, aber er gestaltet ihn nicht, und wie ein beliebiger Zeitungsreporter begnügt er sich, die juristischen und moralischen Gründe, die für und gegen die Entschuldbarkeit eines solchen Meineids sprechen, in den Reden eines Staatsanwalts und eines Verteidigers darzulegen. Zwei Reden statt psychologischer Handlung und Charakteristik. Noch deutlicher spricht

die zweite Stelle, die den Schluß des Wertes umfaßt und ein Duell zu schildern sucht. Lindau macht den Leser mit allen, auch den kleinsten und kleinsten Formalitäten bekannt, welche an einen Zweikampf zwischen Mitgliedern der „guten Gesellschaft“ sich knüpfen, — nur das Wichtigste, das Einzige, was den Dichter reizt, die Löwenklauen verathen würde, übergeht er: so gut wie nichts weiß er von der seelischen Stimmung Desjenigen zu sagen, der dem Tode entgegen geht, so gut wie nichts von der landschaftlichen Stimmung, in welcher zum Theil die seelische sich spiegelt. Der Blauderer, der Feuilletonist, der Schriftsteller sieht eben nur die Oberfläche der Erscheinungen, in ihr Inneres blickt allein der Dichter, dem mit dem Auge Gottes zu schauen vergönnt ist. Immerhin steht ein Lindau über einem Amputator, denn er erfüllt wenigstens den Eintragungszweck, den er verfolgt, in befriedigender, nicht wie jener in ganz unzureichender Weise; er ist kein Dichter, aber er hat doch vor dem Instrumente des Dichters, dem Worte, zu viel Achtung, um auf ihm zu stümpfern.

Ich komme zu Nr. 3, dem poetisirenden Journalisten (H. L. satiricus), dessen Eigenart in Fritz Rauthner, dem Verfasser der „Fausche“, eines Romans aus Berlin W. (Dresden, S. Minden) sich ziemlich deutlich verkörpert. Das Wesen dieses Schriftstellers ist zusammengesetzt aus $\frac{77}{100}$ journalistischer und $\frac{23}{100}$ poetischer Begabung. Nicht wie Lindau genügt es ihm, den Leser zu unterhalten, ihm liegt vor allem daran, Zeitbilder zu entwerfen und die Zeit in ihren Charakteren zu spiegeln. Sein Können reicht aber an sein Wollen nicht heran. Statt künstlerisch ausgeführte Gemälde zu schaffen, bringt er es nur zu einseitigen, farb- und blutlosen Momentaufnahmen, statt Gestalten von Lebens- und Wirklichkeitsfülle, schafft er satirische Zerrbilder. Der Held seines Romans, der Inzeratenthändler und Reklampopannist Gottlieb Rottmann, ist nicht die Schöpfung eines Dichters, ein Charakter aus einem Guß, sondern ein Kosak, ein buntes Flickwerk aus allerlei Wirklichkeitszügen und Phantasiestücke, greß und farraturenhaft zusammengesetzt. Und so wenig das Gestaltungsvermögen Rauthner's ein dichterisches ist, so wenig ist auch seine satirische Kraft mit der des Dichters identisch; dem satirischen Dichter bleibt immerhin die Darstellung und Gestaltung des Lebens seiner Zeit die Hauptsache, die Tendenz das Nebensächliche. Bei einem

Schriftsteller wie Rauthner ist es umgekehrt; der Dichter, wenn er Satiriker ist, giebt Wirklichkeit und Wahrheit im Mantel einer Tendenz, bei Rauthner ist die Tendenz Körper, die Wahrheit nur ein Umhängel. Gleich Lindau gehört übrigens auch Rauthner zu jenen Schriftstellern, welche vermeinen Realisten zu sein, wenn sie dem Titel ihrer Arbeiten die Bemerkung zufügen „Berliner Roman“. Sie haben dazu das selbe Recht, wie Jemand, der seinen Roman „indisch“ nennt, weil er als Schauplatz seiner Erzählung Indien bezieht und zur Ehre dieser Ortswahl von Lotos statt von Weischen, von Colos statt von Hafelnäsen spricht. Ein Berliner Roman ist nur diejenige Schöpfung, deren Gestalten nicht bloß zufällig in Berlin haufen und vegetiren, sondern die Berlin in seiner ganzen reichen, gewaltigen und vielseitigen Eigenart geradezu verkörpern. Ein Berliner Roman muß nicht nur in Berlin spielen, allein dort und nirgendwo anders spielen können, nein, die Weltstadt selbst muß in ihm gleichsam lebendig werden, in ihm sich offenbaren, ihrem innersten Kern und Wesen nach. In Lindau's oder Rauthner's Romanen steckt vielleicht ein Winkelschen von Berlin, ein Winkelschen, in dem gerade die Berlin am wenigsten kennzeichnende, morsche, hirn- und herzenshohle Allerweltsgesellschaft ihr Wesen treibt, aber von dem eigentlichen Berlin, das in rastloser Arbeit, in geistiger wie in körperlicher, um die Vorherrschaft eines Erdtheils ringt, finde ich nichts. Ebenwenig ist es zu finden in dem „sozialen Roman aus dem modernen Berlin“ „Wer ist der Stärkere?“ von Konrad Alberti (Leipzig, W. Friedrich), einem Schriftsteller, dessen Pessimismus sich wie ein Flor zwischen ihn und die Wirklichkeit schiebt. Konrad Alberti vertritt Nr. 4, die literarische Gattung der Halbdichter, deren realistisches Anschauungsvermögen und damit auch ihre Gestaltungsraft von der Tendenz angekränfelt und geschwächt ist. Die Meister, in deren Spuren er geht, sind Laube und Spielhagen; gleich ihnen verfügt er aber ein bedeutendes literarisches Talent, das aber mehr in die Breite, als in die Tiefe geht, gleich ihnen über eine Fülle geistiger Kraft, die jedoch von der Phrase überwuchert erscheint. Am ursprünglichsten tritt seine verbeißende, verbeißende Begabung in einigen Novellen zu Tage, sein Roman bedeutet einen Niedergang, den ohne Zweifel der Einfluß einer überspannten Mittelmäßigkeit verschuldet, zu deren Schildtauppen Alberti sich gemacht hat. Von ihr hat er die Lust

am Klatsch, die in ihrer ganzen Kleinlichkeit sich in der verwaschenen Zeichnung des Journalisten Heißlein offenbart, von ihr die Sucht nach Uebertreibung, die statt Reizenden Karikaturen oder Tendenzmaschinen schafft, und von ihr die Ueberhaltung im Ausarbeiten, die aus der Begier nach schnellen Tageserfolgen entspringt, überkommen. Was ist das für eine feuilletonistische, allem Realismus ins Gesicht schlagende Ausdrucksweise, wenn er schreibt: „In allen Gesellschaften, allen Kaffeehäusern sprach man wochenlang von nichts anderem“, was ist das für ein schlottriger Stil, der selbst die Grammatik nicht achtet, wenn es heißt: „Hadesbrand, der wilde Jäger, war ein harmloser Menschenfreund im Vergleich zu dem verbrecherischen feudalen Hochmuth, der ihn erfüllte“, oder anderwärts: „Eine todte Fliege hat mehr Macht auf Erden, als alle Neue. — sie (also die Fliege) gleicht der Entdeckung einer großen ewigen Wahrheit“, und was sind das für Bilder, einem Wipplack kaum durchzulassen: „Zwei Kreideseifen — starren seine (des Lieutenants) Wangen“, „Ein haariger würgender Knäuel schien ihm im Halse emporzusteißen“ u. s. w. Ueberhafter wie der Stil ist auch die Charakteristik, die hier und da ihre Züge der Wirklichkeit entlehnt, aber nur selten ein realistisches Gesamtbild zu schaffen vermag. Typisch für diese Leichtfertigkeit wie für die Anschauungsweise Alberti's ist die Zeichnung, die er von seinem Felden, dem Arzte Breitinger, entwirft. Einen dummen Jungen, der nichts als schwagt, dem es „wohlthut“, wenn er einen Gegner durch den albernsten persönlichen Klatsch beschimpfen hört, dessen Idealismus alsbald in die Brüche geht, wenn er es nicht gleich im ersten halben Jahr seines Wirkens durchseht, allgemein anerkannt zu werden, den sucht Alberti als Genie auszugeben. Genies von solcher Art kennt man nur im grünen Deutschland. Dieses Genie soll überdies ein medizinisches sein; das müssen wir jedoch auf Treu und Glauben von seinem Schöpfer hinnehmen, denn es genügt uns mitzutheilen, daß Breitinger die Entfiehungsurache des Typhus entdeckt hat. Wäre Alberti mehr, vorläufig mehr als ein Scheinrealist, so würde er sich wenigstens die Mühe gemacht haben, einige Zeit lang Medizin zu studiren, um den Leser in die Werkstatt des Arztes einzuführen und ihm die Bedeutung der Entdeckung durch wesentliche Einzelheiten klar zu machen. Wie Herr Breitinger jetzt erscheint, ist er nichts als ein dramatisiren-

der Gesellschaftsmensch, der Arzt nur von Gnaden seiner Wisentart ist. Nicht besser als um dieses Genie steht es um die Sozialdemokratie, die Alberti sich zurecht gemacht hat; gewiß giebt es Agitatoren wie Habelmann und Kündke, aber nur ein verhimmelnder und verhöhlender Phantast kann derartiges Gelichter sammt willkürlichem Anhang mit der Sozialdemokratie als eins setzen. Ebenso viele todte Punkte wie die Charakteristik weist die Technik des Romans auf. Ein Beispiel für alle andern! Breitinger, das große Genie, geht spazieren. Während er dahinschlendert, ahnt er, wie Alberti erzählt und wie auch glaubhaft ist, nichts davon, daß inzwischen Anielmus Hessel für ihn thätig gewesen ist. Dieses Nichtthun benutzt der Verfasser hinterlistiger Weise, um zwölf Seiten einzuschleiben, auf denen berichtet wird, in welcher Weise Hessel für das Genie thätig gewesen. Wiederrum heißt es dann: „Von all diesen Kämpfen und Weiden des guten Anielmus ahnte Breitinger nichts,“ der inzwischen wahrscheinlich vor einem Linden stehen geblieben ist und nun weiter schlendert. Soldaten und ähnlichen Mängeln stehen Vorzüge gegenüber, die es schmerzlich bedauern lassen, daß Alberti auf die abschüssige Bahn der Schnellschreiberei gerathen ist. Zu diesen Vorzügen zählt vor allem eine Reihe satirischer wie ernster Einzelbetrachtungen, die von Alberti's scharfem Blick für die Zustände unseres Volks- und Gesellschaftslebens zeugen. Zu ihnen zählen auch mehrere rund und sauber ausgeführte Charakterbilder, wie das des Predigers Hessel, schließlich die meisten der frischen, lebensvollen Schilderungen, die allerdings im wesentlichen aus Nachempfindung, weniger aus dichterischer Ursprünglichkeit hervorgegangen sind. Den „sozialen Roman aus dem Berliner Leben“ wird Alberti jedoch nicht eher schaffen, als bis er sich aus der Kleinlichkeit der nur den Erfolg suchenden Arbeitsweise zu erheben, seine Weltanschauung von ihrer Einseitigkeit zu befreien und den Ernst seines Schaffens zu vertiefen vermag. Das Wesen solcher Vertiefung kann ich nicht besser kennzeichnen als mit folgenden Worten Tolstois: „Früher larded man aus Liebe, jetzt betreibt man die Literatur als Gewerbe. Es ist vernünftiger und nützlicher, Stiefeln zu machen, denn unter tausend Paare Stiefeln können zwei bis drei Paare nichts taugen, während von tausend Werken nur eins zu gebrauchen ist und die übrigen neunhundertneunundneunzig werthlos sind. Wenn Sie schreiben wollen, so schreiben Sie nur nach

einer Umgebung von oben, sonst schreiben Sie lieber nicht! Wie kann ein Mensch etwas Gediegenes schaffen, wenn er eine heilige Sache zur Profession macht? Nicht Derjenige ist ein Genius, welcher für Geld Symphonien komponirt, sondern nur Der, welcher das Bedürfniß hat, zu schreiben, zu komponiren.“ Solch eine Talstoi-Gewinnung thut uns noth, nicht der Geist schneidfertiger Fabrikmade.

Die höchste Stufe auf der Leiter vom Schriftstellerischen zum Dichterischen nimmt die Persönlichkeit ein, in deren Natur der Poesie die Tendenzschriftsteller so weit überwiegt, daß er eine Eigenart von Schrot und Korn, und nicht bloß eine Nummer bildet. Diese Persönlichkeit, eine Kraftnatur aus gesundem Stamm gewachsen, die vom Dichter nur durch die Tendenz geschieden wird, immerhin aber eine Tendenz mit prophetischem Aushauch, ist Niemand anders als W. G. Conrad. Die ganze Ursprünglichkeit seines Wesens, der Reichthum seines Könnens erscheint zu voller, wenn auch vielleicht noch nicht zu reifster Blüthe entfaltet in der jüngsten seiner Schöpfungen, in dem Romane „Was die Fär rauscht“ (Leipzig, W. Friedrich). Schon die Sprache zeugt von der urwüchsigsten und sonderlichen Art des Verfassers. An Worten, frisch aus dem Leben gegriffen, mögen sie auch nicht immer gesellschaftsfähig sein, ist kein Mangel; die Sätze sind selten sein gedreht und glatt geschliffen, kurz, der Stil hat wenig Rehnlichkeit mit einem breiten, die Ebene mühelos durchwallenden Strom, wohl aber mit einem Wildbach, der vom Berge über Felsblöcke und Abgründe niederstürzt. Dieser Form entspricht der Inhalt. Den abjektiven Humor, der über den Dingen schwebt, findet der Dichter nicht oft; es ist etwas von dem Geiste eines Juvenal in ihm, der maßlos liebt und maßlos straft. Vor allem giebt sich dieser Geist in den Sittenschilderungen aus München, die in mehr als einer Hinsicht den Einfluß des französischen Naturalismus auf den Dichter verrathen, kund. Hier und da bezeugt ein idyllisches Bild, wie die Kinderscene im Koster'schen Hause, daß dem Dichter nichts Menschliches fremd ist, im allgemeinen aber erzählt sein neuestes Werk nur von den Extremen des Lebens, von menschlicher Gemeinheit und Erbärmlichkeit auf der einen, vom Uebermaß der Leidenschaft und von idealistischer Weltflüchtigkeit auf der andern Seite. Das Leben der mittleren Gefühle und des mittleren Ringens schlägt ebenso wie das Leben des thatkräftigen, in

harter, fruchttragender Arbeit sich bewährenden Idealismus einzelne Wesen in dem Roman, aber in den Vordergrund tritt beides nicht. Das Vorbild Zola's hat den Verfasser verführt, hier und da ein Bild auszumalen, das von der Entwicklung der Romanhandlung nicht gefordert wird und sein Dasein wohl nur dem Bestreben verdankt, allen prüden Widersachern des Naturalismus ein Schnippchen zu schlagen. Niemals aber fehlt es diesen Bildern an in erlicher Wahrheit und frischer, lebendiger Färbung, — und so mögen sie ertragen werden. Eine Schlade des Werkes bilden jedoch in jedem Falle einzelne Charakterzeichnungen, wie die des Hofkapitlers Geising. Diese Gestalt ist augenscheinlich nichts als ein Erzeugniß des Münchener Klatsches; die Handlungen, die ihr zugeschrieben werden, ihre Gesinnungsniedertracht mögen der Wirklichkeit entsprechen, aber nur dem Reporter sei es vergönnt, eine Gestalt, einfach wie sie im trüben Lichte des Klatsches erscheint, wiederzugeben; der Dichter sollte sich mit ihr nur befassen, wenn er sie psychologisch zu begreifen, sie zum Typus auszubilden vermag. Das aber hat Conrad unterlassen und eben so wenig hat er die Figur in das Gefüge des Romans so fest eingeknielt, daß sie unentbehrlich erschiene. Wer nichts als Sittenschilderer sein will, kann in dieser, neuerdings zur Unsitte werdenden, Weise verfahren, der Dichter muß von menschlicher Kleinlichkeit frei sein. Und ein Dichter ist Conrad. Nur die Tendenz seines Romans hat Jala beinflusst, wenn er im übrigen naturalistisch ist, so doch nicht in französischem Sinne; seinem Hergensblute nach ist er echt germanisch, ja, man darf sagen, er bahnt einen eigenen deutschen Naturalismus von wesentlich gefunder, innerlicher, fast-frischer Sanderart an. Hinter dem kleinen Treiben und Irren der Menschen steht unabänderlich groß und herrlich die Natur; der Mensch sucht sie in seiner rastlosen Sucht nach Gewinn weiter und weiter aus seinem Bezirke hinauszudrängen, aber in immer neuen Gestalten laßt und bezaubert sie ihn. Ewig bleibt ihr Mutterkorn ihm offen, um neue Kraft und neuen Glauben zu schöpfen. Die Fär, der wilde Bergstrom, rauscht eben nach von gewaltigeren Dingen, als die von der Bettstadt vergifteten Wässer der Seine, und Conrad hat für jenes Mäuschen ein seines Ohr, — nirgendwo ist er größer als in seinen Naturschilderungen. Und so ist auch die Fär, die seinem Werke zu Grunde liegt, eine gewaltige und tief sittliche, die Leidenschaft, die wider mensch-

siches Urgefehl sich ausbäumt, vernichtet den, der sie hegt. Eins dieser Gehege ist die Ehe; an ihm verübeln sich und verderben an ihm der Held und die Heldin des Romans: Max von Drillingen, in wesentlichen Zügen ein Epigone aus der Zeit Byron'scher Romantik, dessen idealer Thatendrang die sinnliche Genußsucht, die ihn beherrscht, nicht zu durchbrechen vermag, und die ihm gleichgeartete Frau des Kommerzienraths Kähler. Dieser Weiden Schicksal wirkt sodann bestimmend ein auf den jungen Feueregeist Max Schlichting, der keine andere Rettung sich weiß vor der gemüthverwirrenden Zeit, als die Weltflucht, die Askese, die Rückkehr zum Rousseau'schen Naturzustand, wie ihn der Maler Essenbach verwirklicht. Neben der Naturschilderung ist die Charakteristik der einzelnen Gestalten des Romans, von denen noch anzuführen wären der in bequemer Trägheit fast verthierende Kommerzienrath Kähler und der geistig wie moralisch verlumpte Herausgeber der „Kloase“, das Herrlichste an dem Conrad'schen Romane; eine wunderbare Fülle seiner Lebensbeobachtung ist in dieser Charakteristik niedergelegt. Der Pessimismus der Dichtung hat übrigens ein erquickliches Widerspiel in der lebensfrohen Sinnlichkeit, welche die Briefe des Malers Jzweger aus Italien

athmen. Die schwächste Seite des Romans, der für zarte Seelen nicht geschrieben ist, sondern eine dem Dichter verwandte, vollblütige Lesernatur verlangt, ist seine Technik. Der Aufbau ist so unübersehblich wie möglich und die Erzählung selbst ist mit Reflexionen geradezu überladen. Auch diese Schwächen verhuldet der schriftstellerische Geist unserer Zeit, den Conrad nicht ganz zu überwinden vermocht hat; sie beruhen zum großen Theil auf einer gewissen literarischen Blasirtheit, die es nicht der Mühe für werth hält, einen Stoff so ganz und gar zu durchbringen, ein Kunstwerk so edel- und snorrenlos abzurunden, wie es dem Volkdichter zu thun seine innerste Natur aufzwingt. Gegen diese Blasirtheit anzukämpfen, ist eine der wichtigsten Aufgaben der Kritik, denn der Dilettantismus ist die Sandbank, auf welche eine derartige Blasirtheit mit Nothwendigkeit zutreibt. Aller Kampf aber, alle Neuerung, alles Reformbestreben auf literarischem Gebiete hat doch schließlich immer nur das eine Ziel, die in lauer Zeit zu übermächtig gewordene Mittelmäßigkeit zurückzudrängen und dem Echten, Großen zum Siege zu verhelfen. So war es immer und so ist es heut.

Heinrich Hart.

Mittheilung.

Das zweite Heft des „Kritischen Jahrbuchs“ wird nach verschiedener Richtung hin dem ersten gegenüber erweitert und umgestaltet erscheinen, besonders durch eine neue Rubrik „Aus dem literarischen Leben“. Von bedeutendern ästhetischen und kritischen Aufsätzen sind schon jetzt in unserem Besitz: „Henric Ibsen („Die Frau vom Meere“), „Vers und Prosa“, „Die sittlichen Ideale in der realistischen Dichtung der Gegenwart“, „Alte und neue Lyrik“, „Die Kulturbedeutung der Poesie“, „Die Kritik und die historische Poesie“, „Emile Zola“, „Die Umgestaltung der Poesie unter dem Einfluß der modernen Naturwissenschaft“, „Lustspiele und kein Lustspiel“, „Eine Professoren-Mensur“ u. a. u.

Von den Schöpfungen, welche im letzten Monat des vergangenen Jahres, sowie neuerdings an die Öffentlichkeit getreten sind, werden alle diejenigen besprochen werden, die nach der guten oder schlechten Seite hin beachtenswerth erscheinen. Beiträge für eine „Kritik der Kritik“ und für eine Kritik jener Zeitungen, welche durch den Abdruck von Verlegernotizen u. s. w. die Achtung vor der literarischen Kritik, das Interesse des Publikums an der Kritik schmälern und zerstören, und andererseits auch solche Beiträge, die, welche Tendenz ihnen auch innewohnt, geeignet sind, die Aufgaben unseres Jahrbuchs zu erweitern und zu vertiefen, werden uns stets erwünscht und willkommen sein.

Die Herausgeber.

Inoizug aus dem Aufruf zur Mitarbeit an einem Baltisch-Deutschen Dichterbuch.

Das dichterische Schaffen der Ostseeprovinzen Rußlands hat sich zu keiner Zeit der besonderen Günst der Verhältnisse zu erfreuen gehabt. Die wildbewegte Vergangenheit unserer Heimath war der Entwidlung der schönen Künste nicht hold. Die Kritik und das Publikum Westeuropas, insbesondere Deutschlands nahm, wie von unserem ganzen Dasein, so auch von unserem geistigen Schaffen nur selten Notiz. Das baltische Publikum aber, welches seine geistige Nahrung vorzugsweise aus ausländischen Journalen schöpfte, glaubte aus dem Schweigen derselben über die Dichter der eigenen Heimath auf die Unfähigkeit und mangelhafte Begabung dieser schließen zu müssen. So entwidete sich im baltischen Publikum ein immer fester Wurzel fassendes Mißtrauen gegen die Hervorbringungen des eigenen Stammes. Das hatte aber wieder zur Folge, daß sich der baltischen Verleger ein wahrhaft trostloser Pessimismus bemächtigte und dieselben von Jahr zu Jahr zurückhaltender gegen alles machte, was unter dem Namen „Baltische Literatur“ begriffen werden konnte.

Der Einfluß dieser Umstände hat in der Entwidlung des einheimischen baltischen Schaffens unverkennbar tiefe Spuren zurückgelassen.

Angesichts dieser Umstände hält es der Unterzeichnete gerade in der gegenwärtigen Zeit für keine undankbare Aufgabe, den geschädigten Uebelständen durch Herausgabe eines umfassenden Baltisch-Deutschen Dichterbuches Kräfte entgegenzutreten.

Es gilt eine würdige Vertretung des baltischen Stammes auf dem deutschen Büchermarkt und in der deutschen Literaturgeschichte zu schaffen. Das „Baltisch-Deutsche Dichterbuch“ soll die schönsten und vollendeten Poesien baltisch-deutscher Zunge von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart enthalten. Es soll nach rein ästhetisch-kritischen Gesichtspunkten zusammengesezt und ein lebendiges Buch von bleibendem Werthe werden, ein Haus- und Familienbuch im edelsten Sinne des Wortes. Ein allgemeiner Ueberblick soll das Werk einleiten, der eigentliche poetische Inhalt wird die Mitte bilden, und diesem soll sich ein kurzgefaßter kritisch-biographischer Anhang anschließen.

Die Aufgabe, die sich der Herausgeber gestellt hat, ist eine schwierige. Sie kann nur dann gelöst werden, wenn das baltische Publikum, in erster Reihe die baltischen Dichter, in thatkräftiger Weise das Buch durch Einsendung des vorhandenen Materials angedruckt und ungedruckt Dichtungen, Porträts, biographische Mittheilungen u. s. w. unterstützt. Sollte sich dem Werke auch die Unterstützung der zeichnenden Kräfte zuwenden, so wäre das im Interesse der Sache freudigst zu begrüßen. Der Herausgeber bittet daher auch die künstlerischen Kräfte der Heimath sich mit ihm in Verbindung zu setzen.

Ueber die eingelaufenen Sendungen wird genau Buch geführt. Dieselben werden, so weit dies gewünscht wird, bereitwilligst zurückgesandt.

Alle direkten Zusendungen bittet der Unterzeichnete an seine Privatadresse, Berlin W., Steinmeßstraße Nr. 27. I. mit dem Vermerk: „Redaktion des Baltisch-Deutschen Dichterbuches“ zu senden.

Der Herausgeber schließt seinen Aufruf mit dem Wunsche, daß ihm eine rege Theilnahme seitens des baltischen und deutsch-russischen Publikums in den Stand setzen möge, ein Werk zu schaffen, welches den baltischen Provinzen zur Ehre gereicht.

Gewidmet wird das Werk vom Herausgeber: „Den edlen Frauen seiner baltischen Heimath“. Dem Schutze und der Unterstützung der baltischen Frauenwelt sei auch das „Baltisch-Deutsche Dichterbuch“ besonders empfohlen!

Im Dezember 1888.

Jeannot Emil Freiherr von Grotthuß.

Die unterzeichnete Verlagsbandlung giebt sich die Ehre, den obigen Aufruf des Herrn Freiherrn J. E. von Grotthuß auch ihrerseits zu unterschreiben. Sie hat die ehrenvolle Pflicht übernommen, die Veröffentlichung des hochverdienstlichen literarischen Unternehmens zu besorgen. Im Besitze aller technischen Hülfsmittel, welche eine des Wertes würdige Ausstattung erfordert, ist sie in der Lage dem geehrten Publikum schon heute mitzutheilen, daß die innere und äußere Gewandung des Buches selbst hochgepannten Erwartungen genügen wird. Sie giebt sich zugleich der Hoffnung hin, daß das baltische und deutsch-russische Publikum den Bemühungen einer reichsdeutschen Firma im Sinne der Würdigung der baltisch-deutschen Literatur keine Unterstützung nicht vorenthalten wird.

Verlagsanfalt und Druckerei J. G. (vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Werke von Heinrich Hart und Julius Hart.

Das Lied der Menschheit.

Ein Epos in 24 Erzählungen.

(Verlag von Baumert & Ronge, Leipzig und Großenhain.)

Preis des Bandes 2 M.

Bd. I: „Gingang.“ Erzählung I. „Tuf und Rahila“. (1888.)

Bd. II: Erzählung II. „Rimrod“. (1888.)

Aus Kritiken: „Mit wahrer Freude gehen wir daran, unsere Leser von dem Erscheinen einer vielversprechenden Dichtung zu unterrichten, von der uns zwar erst der Eingang vorliegt, die aber schon in diesem Bruchtheil so viel des Hohen und Schönen birgt, wie wir es in vielen abgeschlossenen Werken der neuen Kunstpoesie zusammengenommen nicht gefunden haben. . . . Schon die Schilderung des ersten im Augenblicke der höchsten Gefahr erfolgenden Erkennens der beiden Urmenschen zeugt von der schönen plastischen Gestaltungskraft des Dichters. . . . In der nun folgenden Schilderung der opferfreudigen Mutter- und der in leidenschaftlicher Sehnsucht hinströmenden Gattenliebe schlägt der Dichter Töne von wahrhaft elementarer Kraft an. . . . Indem der Dichter nun die Schwierigkeiten mit leicht und anmuthig und dabei doch kraftvoll gestaltendem Geiste meistert, läßt er uns von seinem Können ein Höchstes dort (in weiteren Erzählungen des Liedes der Menschheit) erwarten, wo die hinströmende Gewalt seines intuitiven Empfindens von einer dramatisch besetzten Handlung getragen wird“.

(Hamburger Nachrichten Nr. 58.)

. In dieser Introduction des Liedes steckt eine Kraft, die für den Dichter im höchsten Grade zeugt. Aber man fragt sich, wie auf diesen Menschen, die nur Leiber haben, aber noch keine Seele in unserem Sinne, eine Handlung aufbauen soll, die ergreifend wirkt. Aus rauchenden, zerschmetterten Schädeln und einem mit der Faust erstrittenem Weibe soll die Morgenröthe der Kultur erglänzen? Wie Heinrich Hart den Knoten löst, das ist eben das Meisterwerk in seinem Epos. . . . Natürlich kommt das alles im Epos nur Schritt für Schritt, aber es kommt eben deshalb auch mit einer realistischen Treue, einer siegenden Wahrheit, daß man die natürliche Nothwendigkeit sieht.

(Eugenwatt Nr. 15.)

Sedan.

Eine Tragödie in 5 Akten von Heinrich Hart.

(Verlag von Otto Wigand, Leipzig.)

Fünf Novellen.

Von Julius Hart.

(Leipzig und Großenhain, Baumert & Ronge.)

Die vorliegenden fünf Novellen behandeln die verschiedensten Probleme; gemeinsam ist ihnen ein gesunder realistischer Zug in der Darstellung. Das wirkliche Leben ist mit liebevoller Treue erfasst, wo es in anmuthender Gestalt uns entgegentritt; doch fehlt auch jene rückhaltlose Offenheit nicht, welche den unheilvollen Schäden der Gesellschaft gegenüber ehrliche Abneigung nicht verleugnet. So sind keine bezeichnende lebenswürdige, und wo es sein muß, unliebendwürdige Züge gleichmäßig über die Ge-

schichten verstreut, welche das Volksthorit kräftig hervortreten lassen. Idyllische Partien wechseln mit wilden Szenen von erschütternder Tragik, und für beide stehen wirkungsvolle Darstellungsmittel zu Gebote. Die schwüle, etwas peinliche Stimmung, welche das Motiv der ersten Erzählung fordert, ist vortrefflich getroffen. Die alte Geschichte von dem Manne der höchsten Bildung, welcher ein Mädchen des Volkes in uneliger Liebe an sich fettet und zu Grunde richtet, ist durch interessante, wenn auch abstoßende Charakteristik bedeutsam belebt, und der Dichterling, der sich selbst mit hohen und edlen Empfindungen befügt, im Grunde aber aus lauter herzloser Eitelkeit zusammengesetzt ist, bedeutet in der Reihe literarischer Typen eine Bereicherung, namentlich gegenüber der Art und Weise, wie gewisse andere Dichter diese Figur behandeln. Denn hier wird nicht durch Uebertreibung gewirkt, sondern durch Beobachtung nach dem Leben eine lebenswahre, wenn auch abstoßende Gestalt geschaffen, deren Urbild übrigens in unierer literarischen Gesellschaft häufiger zu finden, als der deutschen Poesie erspriesslich ist. Die dritte Novelle beginnt als ein reizendes Idyll und endet als Tragödie, überraschend vielleicht für den verwöhnten Leser, aber wie wir finden, im Sinne des wirklichen Lebens. Die zweite und vierte Geschichte versetzen sich in die Nacktheit des menschlichen Lebens, in die Abgründe der irren geleiteten Phantasie des Naturmenschen, wie in die des Künstlergemüthes. Die letzte giebt in einem einfachen Situationsbilde davon Kunde, wie im Augenblick schwerer Entscheidung der furchtbare Ernst des Lebens selbst einem verflachten Gemüth zu innerer Umwandlung verhelfen kann. So schließt sich die Mannigfaltigkeit des menschlichen Lebens in diesen fünf Novellen auf, welche in erfreulicher Weise dafür Zeugniß ablegen, wie der Verfasser das Leben zugleich realistisch in seinen Tiefen zu erfassen und phantasiavoll wiederzugeben versteht. Denn so lange es eine Dichtung giebt, wird neben der treuen und fundigen Beobachtung der Psychologie auch die Phantasie des Dichters ihr Recht behalten."

(Zagl. Rundschau.)

Der Sumpf.

Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Julius Hart.

(Münster i. W. bei Brunn.)

(Nur als Manuscript gedruckt.)

Kritische Waffengänge.

Von Heinrich Hart und Julius Hart.

(Leipzig, Otto Wigand, 1882.)

1. Heft: Wozu? Wogegen? Wofür? — Der Dramatiker Heinrich Kruse. 2. Heft: Offener Brief an den Fürsten Bismarck. — Paul Lindau als Kritiker. — Für und gegen Jota. 3. Heft: Hugo Bürger. Ein Kritiker à la mode. 4. Heft: Das deutsche Theater des Herrn L'Arronge. 5. Heft: Graf Schack als Dichter. 6. Heft: Friedrich Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart.

„Die beiden Verfasser, welche sich sowohl durch manche poetische und kritische Arbeiten als auch durch Herausgabe des trefflichen Literaturkalenders einen Namen gemacht haben, behandeln in diesem (2.) Hefte drei Themata mit vielem Geschick und theilweise ähen dem Witz . . . der „Off. Br.“ ist allerdings sehr ernster Natur . . . und bringt mancherlei beherzigenswerthe Wink. In dem zweiten Artikel „Paul Lindau“ werden viele denkende Leser Gedanken und Urtheile wiederfinden, die sie aus Furcht vor der Mode gewordenen Verehrung des Berliner Salonchriftstellers nicht zu äußern wagten. Es werden gegen Paul Lindau wuchtige, scharfe, gutfindende Hiebe geführt Was uns an dem Buche die größte Freude gemacht hat, daß es von einem frischen natürlichen Geiste diktiert wurde, dem conventionelle Rücksichten jeglicher Art ganz fremd sind“

(Hamburger Fremdenblatt Nr. 60.)

„Ein reformatorisches Literaturorgan.“

(Grazzer Blg.)

Anzeigen.

„Die Brüder Hart senden unter diesem Titel ein festes Büchlein („Kr. W.“ 1. H.) in die Welt, das, — man mag sich zustimmend oder ablehnend zu ihm verhalten, — nicht unbeachtet vorübergehen darf. . . . Wir hoffen von der Fortsetzung des Unternehmens eine reinigende Wirkung für die Stidluft unserer Zeit.“

(Weeslauee Stg. 1882, Nr. 150.)

„Für unsere gesammte Literaturentwicklung verspricht das Unternehmen eine bleibende Bedeutung zu gewinnen. . . Ein muthiger Anjag zu solcher (Veßing'schen) Kritik, welche nicht bloß zerstört, sondern auch aufbaut. . . . Von diesem Gesichtspunkte aus sind die „Kr. W.“ mit Freuden zu begrüßen, mag auch die scharfe Polemik Einzelnen wehe thun“

(Oswald Zimmermann. Satura. Neue Beiträge zur deulsh. Literatur.)

„Wenn man das vorliegende (1.) Heft in die Hand nimmt und nur dessen erste Zeiten überfliegt, so fällt einem das Wort Apollas in Hamerlings gleichnamigem Roman ein: „Die Zeit Großes zu schaffen, ist dann gekommen, wenn die Männer da sind, es zu schaffen.“ Die „Kr. W.“ machen uns den Eindruck, als ob. . . . Männer geschrieben, die den Muth und die Kraft haben, mit offenem Visir unserer Zeit des Scheins und der Phrase entgegenzutreten“

(Deutsche Kunst- und Musikztg. Wien 1882.)

Aus derselben Stg. Nr. 15: „Das 2. H. der „Kr. W.“ steht inhaltlich wie sprachlich auf gleicher Höhe mit dem ersten; in Aufstellung positiver Anforderungen an Dichter und Kritiker dürfte es eher noch reicher sein. . . . Niemand wird das Heft aus der Hand legen, ohne tiefe Anregungen empfangen zu haben; . . . die Hefte verdienen sorgfältige Beachtung seitens aller Freunde echter Kunst.“

Der Rächer.

Eine Tragödie in fünf Aufzügen von Julius Hart.

(Leipzig, Oswald Nuße.)

„Vor zwei Jahren ist der ältere der Brüder, Heinrich, mit einer Tragödie „Sedan“ hervorgetreten, die in Nr. 24 des 5. Jahrg. d. Bl. von unserem Mitarbeiter Dr. G. Völsche mit großer Anerkennung besprochen ist. Aber Julius Hart berührt sofort eine dem Bruder ebenbürtige Begabung. Wenn Dr. G. Völsche sagt: „Die Technik des Dramas ist trefflich beherrscht, durchaus formstrahl ist der Bau ausgeführt, die Handlung entwickelt sich in steter Steigerung, jeden Augenblick unsere Gedanken gefangen nehmend“, — so dürfen wir dasselbe von der Tragödie „Der Rächer“ rühmen. In dem ganzen Entwurf, in der folgerichtigen Motivirung, selbst in der Diktion berühren uns Anklänge an Aeschylus und Shakspeare, wenn auch der jugendliche Verfasser trotz seiner genialen Begabung noch von der Vollenbung entfernt ist.“

(Deulshes Literaturblatt.)

Don Juan Tenorio.

Lyrische Tragödie in vier Aufzügen

von

Julius Hart.

(Koskoff, Carl Meyer.)

Weltspingen.

(1879.)

Gedichte eines Idealisten

von

Heinrich Hart.

(2. Aufl. Norden, H. Fischer.)

Anzeigen.

Sanskara.

(1879.)

Ein Gedichtbuch von Heinrich Hart.

(2. Aufl. Norden, H. Fischer.)

„Die Gedichte haben so allgemeines Lob gefunden, daß man fast befürchten muß, das jugendliche Dichterpaaar durch weitere Beifallspenden zur Unbescheidenheit oder zu bequemem Ausruhen auf den schnell errungenen Lorbeeren zu verleiten. Leider aber ist die Quantität von Lob, welche genügt, einen Dichter eitel zu machen, in der Regel noch nicht hinreichend, das Publikum neugierig zu machen und es zur Lektüre des gelobten Buches zu veranlassen. „Du mußt es dreimal sagen!“ antwortet das Publikum, wie Mephisto dem Faust, der Kritik, wenn sie ausruft: „Siehe da, ein Dichter!“ Schöne Rezensionen wirken, wie Inzerate über Malgerteate und Rheumatismusstetten, nur durch oftmalige Wiederholung. Es sei also gesagt und wieder gesagt, daß die beiden jungen Westfalen H. und J. H. sich in jenen Sammlungen als originelle Talente erweisen, deren Feuer und Schwung die Voraussetzung von der Kälte und Trockenheit des westfälischen Naturells zu Schanden macht. . . . Man steht der eigenthümlichen Erscheinung einer so schönen, auf zwei Brüder sich erstreckenden Begabung, mit Interesse gegenüber. Wird der jugendlich gärende Most sich zu köstlichem Weine klären? . . .“

(Robert Hamerting im „Heimgarten“.)

Allgemeiner deutscher Literaturkalender.

Herausgegeben von Heinrich Hart und Julius Hart.

I. bis IV. Jahrgang. Verlag von J. Rützmann, Bremen.

(Fortgesetzt durch Prof. J. Kürschner.)

Anthologien: „Das Buch der Liebe“ (Otto Wigand, Leipzig), „Italienisches Novellenbuch“ (M. Auerbach, Berlin), „Deutsches Herz und deutscher Geist“ (Hoffmann & Ohnstein, Leipzig), „England und Amerika“ (J. J. Bruns, Minden), „Orient und Occident“ (Ebenda), „Stützentese spanische Dichtung“ (Spemann, Stuttgart), „Persischer Divan“ (Hendel, Halle). — **Zeitschriften:** „Deutsche Dichtung“, 1877 (Coppenrath, Münster), „Deutsche Monatsblätter“, 1878 u. 1879 (Rützmann, Bremen), „Berliner Monatshefte“, 1885 (Bruns, Minden).

Zu Ostern dieses Jahres erscheinen:

Frau Brand.	Homo sum.	Die Furcht vor dem Tode.
Ein Roman der Leidenschaft.	Ein neues Gedichtbuch	Schauspiel in 5 Akten.
Von Julius Hart.	von Julius Hart.	Von Julius Hart.

Das Lied der Menschheit.

Bd. 3. Erzählung III:

Mose.

Von Heinrich Hart.

(Im Herbst):

Das Lied der Menschheit.

Bd. 22. Erzählung XXII:

Die Hungernden.

Ein episches Gedicht aus der Gegenwart.

Kritisches Jahrbuch.

Beiträge

zur

Charakteristik der zeitgenössischen Litteratur

sowie zur

Verständigung über den modernen Realismus.

Unter Mitwirkung

von

Ferdinand Avenarius, Hans von Cäsadow, Leo Berg, Wilhelm Bölsche, Heinrich Gullhaupf, Albert Deedner, Max Freyer, Rudolf Goelle, Carl Henckell, Wolfgang Kieckhuf, Heinrich Krysanowski, Friedrich Lange, Oskar Liabe, Otto Neumann-Hofer, Viktor Ottmann, Max Stempel, Albert Stern, Gust Wechsler, Bruno Wille u. A.

herausgegeben von

Heinrich Hart und Julius Hart.

I. Jahrgang. 2. Heft.

Hamburg.

Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter).

1890.

Das Publikum und die Litteratur.

„Die Litterarischen Volkshefte hoffen auf die Unterstützung all Derer, die ein warmes Herz haben für deutsche Kunst und deutschen Geist!“

Dieser Satz, der auf dem Umschlage der „Litterarischen Volkshefte“¹ zu lesen ist, gab mir Veranlassung zu einer Reihe von Betrachtungen, welche ich den geneigten Leser mit mir zu verfolgen bitte. Vorab sei jedoch bemerkt, daß die Absicht keineswegs eine Besprechung der „Litterarischen Volkshefte“ ist, obwohl eine solche in mehr als einer Hinsicht nützlich und lehrreich wäre; und ferner, daß wir aus dem angeführten Satze den „deutschen Geist“ streichen wollen, weil er uns die Betrachtung einer ohnehin verwickelten Frage noch mehr erschweren und etwas Fremdartiges in dieselbe hineinbringen würde.

„Litterarische Volkshefte“! Ist es nicht ein schöner Gedanke mit der Erörterung wichtiger Fragen unserer Kunst und unseres Kunstlebens sich an weite Kreise der Nation zu wenden? Es liegt darin die Erkenntniß, daß das Schriftthum in um so höherem Maße seine Aufgaben erfüllen kann, je breitere Massen ihm ihre Theilnahme schenken. Aber welches ist das „Volk“, auf dessen offenes Ohr diese Hefte rechnen dürfen? Wer sind Die, „die ein warmes Herz haben für die deutsche Kunst?“ Oder nur die Frage im besonderen auf die Litteratur zu übertragen — denn was für sie gilt, läßt sich ohne Mühe auf die anderen Künste anwenden —: welches ist das Publikum unserer Litteratur?

Eine Antwort scheint schnell bei der Hand: alle Die, welche Bücher lesen. Aber nicht nur, daß uns diese Antwort nicht weiter bringt (denn wer sind denn nun Die, „die Bücher lesen?“), sie führt uns auch auf einen Irrweg. Das Publikum unserer Litteratur, in einem strengeren Sinne verstanden, wird

¹ Litterarische Volkshefte. Gemeinverständliche Aufsätze über litterarische Fragen der Gegenwart. Herausgegeben unter Mitwirkung u. z. von Dr. Eugen Wolff und Leo Veeg. Berlin, Rich. G. Steiner Nachstge. Jetzt durch zwei verschiedene Unternehmungen ersetzt.

gerade nicht durch alle Die gebildet, welche Bücher lesen. Denn das Verständniß für litterarische Erzeugnisse setzt einen hohen Grad von Empfänglichkeit, von eindringendem Ernste, von Freiheit des Urtheils und vor allem auch von der Fähigkeit voraus, sich in eines Anderen lebendigen Geist unbefangenen versehen zu können. Das Publikum, das diese Eigenschaften besitzt, ist es, welches für unsere Litteratur von Bedeutung ist; es bedarf hiernach keiner Auseinandersetzung, daß man es nicht in Denen erblicken darf, „die überhaupt Bücher lesen“.

Und ebenso wenig in dem ganzen „Volk“, d. h. in der Summe aller durch staatliche Einheit und Gemeinsamkeit der Sprache Verbundenen. Denn dieses „Volk“ besteht in sich wieder aus so verschiedenen Bestandtheilen mit so auseinandergehenden Interessen und Fähigkeiten, daß man es nicht plötzlich der Litteratur als eine Einheit, „das Publikum“, gegenüberstellen darf. Wir müssen also, um unser Publikum zu entdecken, schon die einzelnen Kreise durchgehen.

Da haben wir zunächst das sogenannte „niedere“ Volk. Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung, tägliche Erfahrung und begriffsmäßige Untersuchung lehren in gleichem Maße, daß hier der gesuchte Hörerkreis unserer Dichtung sich nicht befindet. Geschichtlich ergiebt sich unwiderleglich, daß von dieser Seite der Litteratur nie etwas anderes als Gleichgültigkeit¹ entgegengetragen wurde; und man sollte sich keiner Täuschung darüber hingeben, daß auch unsere größten und anerkanntesten Dichter in diesen Schichten kaum tiefe Wurzeln gefaßt haben.² Uebereinstimmend zeigt die Erfahrung jedes Tags das Leben der großen Massen in einem steten Kampfe um das nackte Dasein, in einem unausgeheften Ringen gegen Hunger und Krankheit; und wo diese bösen Gäste wohnen, da ist höchstens noch Neigung für eine grob zugeschnittene Art des Vergnügens oder in unseren Tagen für die Erörterung gewisser sozialer Fragen zu finden. Die begriffliche Untersuchung endlich führt zu dem Ergebnisse, daß die oben als notwendig vorausgesetzten Eigenschaften eines wahren „Publikums“, die gerade eine Loslösung von dem rein Materiellen bedeuten, unmöglich dort leben können, wo die Sorge um das Erste und Notheste in keinem Augenblicke überwunden ist. Hier kommen wir also nicht zum Ziele.

Was weiter das Bürgerthum anlangt, so umfaßt es die Klassen des Besitzes. Der Besitz mag durchschnittlich nicht eben ein reicher sein, aber er ist hinlänglich, um diesen Stand zum natürlichen Feinde jeder Umwälzung zu machen, da er durch sie wenig, vielleicht nichts gewinnen, aber viel, vielleicht alles verlieren kann. Within ist das Bürgerthum seinem Wesen nach konservativ. Auf unsere Frage angewandt heißt das: das Bürgerthum ist seinem Wesen nach der Parteigänger des Erfolges. Der Dichter, der von der Littera-

¹ Dieser Ausdruck dürfte denn doch zu scharf sein; Erfahrungen, die ich selbst und die einige meiner Freunde in letzter Zeit in sozialistischen Arbeitervereinen gemacht haben, bezeugen, daß ein Sinn für edle und große Poesie, ein Verlangen danach in jenen Kreisen wohl vorhanden ist und immerhin genähert zu werden verdient. S. H.

² W. S. Kiehl hat einmal in einer gleich sein gedachten wie durchgeführten Novelle „Die Dichterprobe“ (Neues Novellenbuch 1879) diesen Gedanken behandelt.

turgeſchichte ein für allemal heilig geſprochen, deſſen Name unter die gern ſo genannten „Geiſteshelden“ der Nation eingetragen iſt, der Dichter befindet ſich wie in der Wücherei, ſo in den Gedanken und der Bewunderung des Bürgerthums. Ein junges und neu aufſtrebendes Dichtergeſchlecht aber — und auf einem ſolchen ruht doch die ganze Zukunft unſeres Schriftthums — darf von dieſer Stelle aus im allgemeinen weder auf materielle noch auf geiſtige Förderung, weder auf Ankauf ſeiner Werke noch auf die Fähigkeit unbefangener Würdigung zählen. Noch mehr: die anerkannte Größe wird hier zu einem zähen, kaum überwindbaren Hinderniß für alle neue Bewegung. Auch dieſe Klaſſe bildet unſer Publikum nicht.

Vollends die oberen Zehntauſend! Es heiße Eulen nach Athen tragen, ſollte hier umſtändlich nachgewieſen haben, daß man in dieſen Kreiſen Litteratur nicht um ihrer ſelbſt willen treibt, nicht wie ſie es heiſcht und braucht. Man lieſt da freilich neue Dichtwerke, aber man lieſt ſie, weil es Mode iſt, weil das die Langweile vertreiben hilft, weil — der Leſer wolle es mir erlaſſen, die Reihe der Gründe nutzlos fortzuſpinnen. Das Kurze und Lange iſt, daß die Beſchäftigung mit der Litteratur bei dieſen Ständen nichts iſt, als ein Ring in der großen Kette von Vergnügungen, mit der ſie ihr Leben zu umgeben lieben. An ſolchen Leſern iſt der Dichtung kaum viel gelegen. Die Eigenſchaften, die ſie ſucht, kann ſie hier ſchon darum nicht finden, weil die ganze Anlage der Lebensführung dieſer oberen Zehntauſend durchſchnittlich eine gewiſſe Flachheit erzeugt, die über alle Tiefen elegant hinweggleitet und darum eben in unverſöhnlichem Gegenſatz ſteht zu dem liebevollen und eindringlichen Ernſte, den die Litteratur bei ihren Leſern vorausſetzt.

Das Ergebnis wäre alſo, daß eine Theilung des Volks nach den Vermögensklaſſen uns nur negativ weiter bringt. Ebenſo ſteht das offenbar mit Querschnitten nach anderen Geſichtspunkten. Soll man nach dem Alter theilen? Der Zwanzigjährige kann ein reiferes Verſtändniß für litterariſche Erzeugniſſe haben, als der Mann auf der Höhe ſeiner Jahre. Nach dem Beruf? Aber der Beruf drängt ſeiner Natur nach von vornherein vom Allgemeinen zum Beſonderen, und die Litteratur ſetzt den möglichſt freien und weiten Geſichtskreis voraus. Von anderen Zufälligkeiten der Geburt und der Verhältniſſe ſei vollends geſchwiegen.

Alſo kann unſer Publikum nur durch einen Längenschnitt gefunden werden. Gleichmäßig oder ungleichmäßig über die verſchiedenſten Klaſſen des Vermögens, des Alters, der Geburt, des Berufes verteilt findet ſich eine Gemeinde — ich bin um einen paſſenderen Ausdruck in der That in Verlegenheit — von Verſtändigen oder Verſtändnißvollen, die unſere Dichtung ſo empfangen und verarbeiten, wie ſie empfangen — und auch gegeben — werden ſoll. Da nun aber, wer es nicht ſchon ſelbſt geſehen und ſich geſagt hat, aus Schillers „Demetrius“ oder Iſbens „Volkſeind“ mit ſchreiender Deutlichkeit erfahren kann, daß die Zahl der Verſtändigen von jeher ſehr klein geweſen iſt, ſo wäre der letzte Schluß, zu dem wir gelangen, der, daß unſere Dichtung in ihrem ganzen Werthe nur für eine verſchwindend geringe Anzahl unſerer Volksgenossen beſteht und arbeitet, — ein höchſt niederſchlagendes Ergebnis!

Freilich iſt es ein Troſtgrund, daß die Litteratur Gewaltiges geleistet hat, ohne daß die berührten Verhältniſſe je anders lagen. Denn wenden wir

zum Vergleich den Blick auf diejenige Zeit unserer Dichtung, die dem Denken und dem Herzen des Deutschen am nächsten steht, auf unsere klassische Periode, so mag man wohl zugeben, daß die Zahl der „Verständigen“ damals absolut größer war, als sie vielleicht heute ist, aber in seiner Zusammenfassung war das Publikum keineswegs ein spezifisch anderes als in unseren Tagen. Gewiß klingt es schön, wenn man in Büchern liest von der Theilnahme der gesamten Nation, die voll Begeisterung und Stolz die Arbeit unserer großen Dichter begleitet habe. Aber es ist nicht wahr. Denn will man diese Theilnahme etwa herauslesen aus den tausend kleinen und großen Hemmnissen und Aergerlichkeiten, von denen man fast auf jeder Seite des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller oder zwischen Schiller und Körner hören kann? Oder aus den jämmerlichen Fadhheiten, von denen die Aenien erzählt? Nein: der Dichter schreibt zwar für seine Nation, aber er darf im allgemeinen bei seinen Lezzeiten nicht auf ihre lebendige Theilnahme rechnen.

Und der erwähnte Trostgrund wird nun gar hinfällig, wenn man die Dichtung nicht mehr allein um der Frage willen untersucht: was wird sie Großes leisten?. Wenn man sie vielmehr betrachtet unter dem Gesichtspunkte ihres Antheils an der Arbeit nationaler Erziehung. Will die Dichtung nicht auf diese Aufgabe verzichten — und wie könnte sie das, ohne ihrer innersten Natur untreu zu werden? —, so muß sie darnach streben bei möglichst weiten Kreisen ihres Volks Eingang und Wirkung zu finden. Das Ideal wäre, daß die gesamte Nation ihr Publikum bildete. Praktisch genommen, stellt sich die Frage zur Beantwortung: wie kann unser Schriftthum in seinem ganzen Werthe sich weitere Kreise erobern? Und es ist klar, daß diese Frage keineswegs mehr eine rein litterarische, daß sie vielmehr eine nationale Frage von außerordentlicher Wichtigkeit ist. Denn es giebt kaum einen zweiten Faktor, der so unmittelbar und so tief eingreifend an der nationalen Erziehung mitzuwirken geeignet wäre, als gerade die Dichtung.

Es sei zur Beantwortung dieser Frage erlaubt, wiederum auf unsere klassische Zeit zurückzugehen. Wenn vorhin die Ansicht ausgesprochen wurde, daß der Kreis des Publikums — diesen Begriff immer in dem erwähnten Sinne verstanden — damals ein weiterer war, als er es heut ist, so kann diese Anschauung hier nicht eingehend bewiesen werden; aber ich meine, daß jeder unbefangene Betrachter jener und dieser Zeit zu ihr gelangen wird. Woher kam nur dieses größere Publikum? War es so plötzlich dem deutschen Boden entsprungen, wie Pallas Athene dem Haupte des Zeus? Das ist eine geschichtliche Unmöglichkeit. Vielmehr arbeiteten zu seiner Bildung eine ganze Anzahl von Einflüssen zusammen, von denen für unsere Zwecke nur einer von Wichtigkeit ist. Vermögen wir denn nicht eine Wirksamkeit bloßzulegen und zu verfolgen, welche wesentlichen Antheil an diesem Ergebnisse hat? Keunen wir die Werkzeuge nicht, die gebraucht wurden? Nicht den Mann, der sie handhabte? Das deutsche Publikum hatte so wenig die Fähigkeit, litterarische Werke einfach in ihrer Wesenheit zu erkennen, als die, sie an künstlerische Maßstäbe zu halten oder mit der natürlichen Wirksamkeit zu vergleichen. Es war Lessing, der durch eingehende und wissenschaftliche Untersuchung des Alten sowohl, wie vor allem des Neuen und Gegenwärtigen, das den litterarischen Markt beherrschte, das Publikum sehen, vergleichen, lesen lehrte. Bisher hatten willkürliche

Kunstregeln wie Scheuler den Blick eingeschränkt; jetzt gewann Lessing aus dem Wesen der Kunst und dem Kunstwerke selbst bleibende, in sich gegründete Gesetze, welche eine freie und gerechte Betrachtung ermögllichten. Man hebt als Lessings Bedeutung gewöhnlich nur hervor, daß er der dichterischen Arbeit unserer Klassiker den kritischen Weg gebahnt habe; aber man vergißt darüber, meine ich, oft nur zu sehr, daß er hauptsächlich ihnen auch erst ein Publikum gewann, das ihre Werke mit Verständniß empfing und in sich aufnehmen konnte.

Verfolgen wir nun diesen Weg, so finden wir in dem kritischen Wirken eines Goethe und Schiller zwar des Lessingschen Geistes noch viel wieder, aber schon bei ihnen spielt die Intuition, ich meine: der plötzliche Einfall, der unvermittelte Gedanke des Genies eine ungleich größere Rolle. Vollends etwa bei Herder, der in der Uebersülle seiner eigenen Gedanken so zu sagen erstirbt, der mit verschwenderischer Hand seine Saat nach allen Seiten hin ausstreut, der durch das unausgesetzte Feuerwerk seines Geistes den Leser dermaßen verwirrt und bestürzt, daß bei ihm schließlich jeder Eindruck eher hervorgebracht wird, als der vom Verfasser gewollte. Und gehen wir nun der kritischen Arbeit des Tages in unserm Jahrhundert bis auf diesen Augenblick nach, so darf man ohne wesentliche Uebertreibung behaupten, daß — eine verschwindende Anzahl von Ausnahmen abgerechnet — kaum je wieder der Weg Lessings mit Folgerichtigkeit und Bewußtsein eingeschlagen worden ist.¹

Ein Einwand liegt hier nahe. Haben wir denn nicht, so wird man mir vielleicht entgegenhalten, vortreffliche zusammenfassende Werke und Systeme der Kunstwissenschaft (oder, wenn dem Leser das inhaltsärmere und falschere Fremdwort lieber ist; der Aesthetik), nicht seine literaturgeschichtliche Untersuchungen, die diese Forderungen erfüllen? Haben wir nicht, um nur sehr wenige Namen herauszugreifen, einen Hegel oder Vischer, einen Hartmann oder Scherer, einen Freytag oder Fetscher? Dagegen ist zunächst zu sagen, daß ich von der Tageskritik spreche. Denn das Verständniß und die Theilnahme des Publikums kann man mit Aussicht auf Erfolg nur zu beeinflussen suchen, indem man diejenigen Werke, die in aller Munde und Gedanken sind, das Drama von gestern, den Roman von heute, kunstwissenschaftlich untersucht. Nichts spricht für diese Anschauung mehr, als der Umstand, daß jene zusammenfassenden Werke, auf die man sich etwa beruft, selbst wenn sie nur einen Band umfassen, auf ein größeres Publikum im allgemeinen nicht rechnen dürfen. Denn wer wählte nicht, wie selten der mit des Tages Arbeit Belastete ein systematisches Werk zur Hand zu nehmen geneigt ist? Und nimmt er es schon zur Hand, wie selten er die Lektüre beendet? Zu alledem wage ich endlich noch die Behauptung, daß für ein System der Kunstwissenschaft überhaupt die Zeit und Möglichkeit noch nicht gekommen ist. Ich will damit den höchst ehrenwerthen Werken, die wir auf diesem Gebiete besitzen, in keiner Weise zu nahe treten: denn ohne diese Vorverjuche wäre ja eine künftige Vollendung nie denkbar. Aber wer

¹ Es ist in diesem Aufsatze nicht der Zweck oder die Absicht, Namen lobend oder tadelnd zu nennen. Wenn daher der Anchein der Einseitigkeit nicht vermieden ist, so darf wohl auf die Erwägung gerechnet werden, daß Ausführungen der hier gegebenen Art ihrer Natur nach immer summarisch verfahren müssen.

wollte eine Systematik des Pflanzenreiches schreiben, bevor eine möglichst große Anzahl von Pflanzen ganz eingehend untersucht und beschrieben ist? Und wer, der auch für die Kunstwissenschaft nur irgend welche erfahrungsmäßigen Grundlagen in Anspruch nimmt, könnte mithin an ein System derselben denken, ehe eine möglichst große Anzahl einzelner Kunstwerke wissenschaftlich genau zergliedert und betrachtet wurde? Daran aber scheint es mir eben zu fehlen.

Ich höre die ungeduldige Frage, was denn nun eigentlich meine Forderung sei. Sie soll sogleich beantwortet werden.

Ein neues Drama wird aufgeführt. Da es uns interessiert, so lesen wir die Kritiken verschiedener Tageszeitungen darüber. Da nennt der Eine das Stück vortrefflich komponirt, und bringt einleuchtende Gründe für diese Behauptung bei; der Zweite hingegen tadelt den lieblichen Bau, und nach dem, was er sagt, hat auch diese Ansicht Hand und Fuß. Ein Dritter nennt das Spiel des Art. X. ganz unzulänglich, wofür er allerlei Vernünftiges anführt, ein Vierter wieder redet von einer Meisterrolle derselben Künstlerin, und er hat auch seine Gründe. Um das Beispiel nicht todtzubehen: fast so viel verschiedene Meinungen als Kunstrichter. Wenn das wirklich die richtige Art ist, so folgt daraus mit unweigerlicher Nothwendigkeit, daß es überhaupt keine Kunstwissenschaft giebt.

Aber es giebt doch eine. Wähten wir es sonst nicht, so wähten wir es von Lessing und seiner Lebensarbeit. Wenn Lessing die aristotelischen Einheiten, wie sie das französische Drama zugerichtet hatte, von der Bühne setzte, wenn er die Grenzen der Darstellungsfähigkeit zwischen bildender und redender Kunst zog, so waren das keineswegs Meinungen persönlichen Beliebens, sondern bleibende Ergebnisse, die sich in allem Wechsel der Meinungen nur als immer richtige herausstellten. Nun wird unter den verschiedenen Ansichten, die unsere Kritiker eben über denselben Gegenstand zu Tage förderten, eine vielleicht die absolut richtige sein. Worin besteht der Unterschied zwischen ihr und der gleichfalls richtigen Erkenntniß Lessings? Er kann offenbar in dem Was? nicht liegen, sondern er ist in dem Wie? zu suchen.

Da sind wir an dem entscheidenden Punkte. Die Kritiker, die wir eben befragten, stellen sich vor das Kunstwerk ausgerüstet mit dem ganzen Besitze ihrer persönlichen Neigung, und je nach diesem Belieben sehen sie das Kunstwerk rosig oder schwarz, verlangen sie es so oder anders. Lessing hingegen geht in das Kunstwerk hinein, er stellt sich auf die Grundlage, die ihm der Künstler gab, er untersucht sie auf ihre innere Berechtigung, er arbeitet mit dem Künstler und nach ihm, er macht jeden seiner Schritte mit und kann ihm daher mit Sicherheit von jedem nachweisen, ob und inwiefern er nothwendig oder möglich war. So gelangt er schließlich zur Erkenntniß des Wesens dieses Kunstwerks und damit zu der eines — sei es noch so kleinen — Theiles des Wesens der Kunst: so kann er gesicherte, weil im Wesen der Kunst und der Kunstwerke begründete Ergebnisse gewinnen. Wahrscheinlich wird heut kaum irgend wer alles, was Lessing gefunden zu haben glaubte, unterschreiben wollen; aber darauf kommt es auch gar nicht an. Ergebnisse, die auf dem Wege strenger Methode gewonnen wurden, sind wie ein Rechenexempel und leicht wie dieses kontrollirbar; einem Anfänger fällt es kaum noch schwer den Additions- oder Subtraktionsfehler aufzuspueren. Die persönliche Neigung hingegen läßt

sich zwar immer begründen — für welchen Geschmack könnte man keine Gründe anführen? —, jedoch ihrer Natur nach so wenig beweisen, als vor allem widerlegen. Um den Gegensatz also in einem Worte zu wiederholen: Urtheile des Geschmacks auf der einen Seite, auf der andern Urtheile wissenschaftlicher Methode.

Man fragt vielleicht, ob denn in der Kunst dem „Geschmacke“ gar keine Rolle, oder welche ihm zugewiesen sein soll. Der Geschmack sagt uns, was uns gefällt oder mißfällt, was uns schön oder unschön erscheint. Aber nicht das ist bei der kunstwissenschaftlichen Untersuchung — oder gewiß wenigstens das nicht allein — die Frage, was uns schön oder unschön erscheint, sondern was kunstwissenschaftlich richtig und was falsch ist. Das also muß man sich vollkommen klar machen: setzt man den sogenannten Geschmack auf den Richterstuhl der Kunst, so giebt es keine Kunstwissenschaft, giebt es keine feste Erkenntniß in das Wesen der Kunst, keinen sicheren Satz künstlerischer Wahrheit. Dann bleibt nur noch das uferlose Meer der Meinungen des persönlichen Geschmacks, der, unbelehrbar und selbstherrlich, wie er ist und sein muß, immer recht hat, — oder immer unrecht.

Welche Anwendung ich hiervon auf die Frage, die uns beschäftigt, machen will, leuchtet ein. Wie Lessing unserer klassischen Litteratur ein Publikum schuf, so, glaube ich, könnte und sollte der Kreis des Publikums unserer Litteratur durch die literarische Tageskritik erweitert werden, indem sie die Erzeugnisse unseres Schriftthums mit streng methodischer kunstwissenschaftlicher Untersuchung begleitet. Darf ich also die Forderung ein wenig ausgetragen aussprechen, so lautet sie: Umkehr der Tageskritik. Frage man doch einen freidenkenden Gelehrten irgend welcher Wissenschaft, ob er etwa den angesehenen Theaterkritiker einer Tageszeitung als seinen Kollegen ansieht? Ich vermüthe, ein spöttisches Achselzucken wird die Antwort sein. Oder wage man doch einmal in der Gesellschaft irgend einen kunstwissenschaftlichen Satz als solchen auszusprechen, die Antwort wird kaum ausbleiben, daß dies doch nur als des Sprechers persönliche Ansicht gelten könne. So sehr ist bereits die Empfindung für den wissenschaftlichen Charakter der Kunstkritik und Kunsterkentniß abhanden gekommen. —

Von den vielen Einwänden, die gegen diese Ausführungen möglicherweise laut werden dürften, seien hier nur zwei betrachtet. Vielleicht verschaut man sich dahinter, daß Lessing eben ein Genie gewesen sei; und wenn die Späteren wirklich von seinem Wege abwichen, so müsse das wohl einem Mangel ihrer Begabung zugeschrieben werden. Aber es handelt sich ja doch nicht um das Mehr oder Weniger in der Summe der Ergebnisse, die eine größere oder geringere Begabung zu Tage fördert; die Frage dreht sich vielmehr nur — und das kann gar nicht scharf genug betont werden — um die Methode, um den Weg. Einen Weg aber kann Jeder gehen, der ihn überhaupt sieht und den Willen hat ihn zu verfolgen.

Ungleich wichtiger dünkt mich eine andere Gegenbemerkung, die wohl auch kaum fehlen möchte. Ja, schreibt nur — so ruft man mir vielleicht entgegen — schreibt nur eure sehr wissenschaftlichen, sehr methodischen und sehr langweiligen Aufsätze und Kritiken: das Publikum wird sie einfach nicht lesen und durch seine Ablehnung alles Kopfschmerzen über seine Erziehung überflüssig

machen. Dabei ist zunächst gegen das ganz unter der Hand eingeschmuggelte *Quid pro quo* Einspruch zu erheben, als ob eine streng methodische Untersuchung zugleich langweilig sein müßte, — eine Anschauung, der man vielleicht als einer ganz eingewurzelten begegnen kann. Statt langer Beweise stelle ich eine einzige Frage, und ich will mich für überwunden erklären, wenn auch nur Einer sie bejahend beantwortet: hat Lessing, der als Muster strenger kunstwissenschaftlicher Untersuchung anzusehen ist, vielleicht langweilig geschrieben? Ich könnte die Ergänzungsfrage hinzufügen: und schreiben vielleicht die Kunstrichter, die ich schlechthin die Geschmackskritiker nennen will, immer kurzweilig? Lebendigkeit des Vortrags steht also so wenig im Gegensatz zu strenger Methode der Untersuchung, so wenig sie von der Kritik, welche den „Geschmack“ als leitenden Gesichtspunkt kennt, unzertrennlich ist.

Aber was wir als das Wichtige an diesem Einwande erscheint, ist, daß er implicite die Möglichkeit, das Publikum durch die Kritik litterarisch zu erziehen, überhaupt leugnet. Nun ist es Thatsache, daß unter den vielen Faktoren, welche die Meinung des sogenannten großen Publikums bilden, die Presse einen hervorragenden, wenn nicht den ersten Platz einnimmt. Es ist nicht minder Thatsache, daß Jeder, der überhaupt an der Kunst Antheil nimmt, seine Zeitung um ihre Ansicht in Kunstdingen befragt. Wer nun glauben will, daß diese Meinungsäußerung der Zeitungskritik auf die Anschauung des Lesers ohne Einfluß bleibt, der glaube es, ich glaube es nicht, weil es jeder Erfahrung ins Gesicht schlagen würde. Wird nun aber doch die Auffassung des lesenden Publikums durch die Zeitung wesentlich bestimmt, so ist kein Grund ersichtlich, warum nicht eine neue Art der Kunstkritik so gut wie die alte Einfluß auf dasselbe gewinnen sollte. Mag sein, daß sich die Leser erst nach einiger Zeit und nach einigem Unbehagen in die neue Art finden werden; aber diese neue Art wird, wenn sie mit Ernst und Bedeutung austritt, sich in dem Maße sicherer und siegreicher ihr Publikum erobern, als sie an Tiefe, an innerer Wahrheit, an Gerechtigkeit die alte weit hinter sich läßt.

Sollte aber gar ein Kritiker selbst die „Geschmacksurtheile“ damit verteidigen wollen, daß das Publikum andere nicht zu hören liebe, so mag man ihm *mutatis mutandis* natürlichfüglich die Worte entgegenhalten, die der alte Richard Blackmore 1695 den leichtfertigen Dichtern der englischen Komödie zurief, als sie die Sittenlosigkeit ihrer Lustspiele damit entschuldigten, daß andersgearbeitete Bühnenerwerke kein Publikum finden würden. „Wenn dies der Fall ist, sagt er,¹ so sollen die Dichter hübsch ihr Handwerk verlassen und einen anderen ehrlichen Beruf ergreifen, sie sollen nicht gekliffentlich auf die Verderbniß des Volks hinarbeiten und von dieser Verderbniß ihren Lebensunterhalt ziehen.“

Es ist nicht absichtlos, daß diese Worte gerade jetzt gesprochen werden. Dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht entgehen, daß sich innerhalb der deutschen Litteratur in der jüngsten Zeit eine lebendigere Bewegung geltend macht. Altes bricht und Neues bildet sich. Und selbst fast unbemerkt sind allerlei Einflüsse unter uns aufgewachsen, die nun plötzlich gebieterisch und

¹ Flettner, Geschichte der engl. Litt. 4. Aufl. 122.

bestimmend auftreten und Berücksichtigung verlangen: eine gewaltig arbeitende, gährende, ringende Zeit fordert künstlerische Ausgestaltung, anders gebildetes Denken und Empfinden erwartet andere Nahrung auch von der Dichtung, der frohe Stolz eines jungen Nationalgefühls verlangt sein Lieb zu hören. Von der Fremde aus wurden diese Strömungen litterarisch verstärkt, ohne daß sie darum aufhörten, deutsch zu sein. Wohl wahr, daß mit der erneuten Bewegung auch allerhand Unerquickliches gekommen ist, wüster Lärm und peinliche Unreise; und noch kann man mit Sicherheit nicht erkennen, ob es sich um einen Sturm im Glase Wasser, ob um Anfänge von weittragender Bedeutung und folgenreicher Zukunft handelt. Aber es heißt aufmerken. Vielleicht beginnt sich eben die Litteratur des zwanzigsten Jahrhunderts zu bilden, — eines Jahrhunderts, in dem unser Volk, wie die anderen alle, schweren inneren Kämpfen entgegengeht, und in dem es ein nationales Schriftthum als Leiter und Berather wohl brauchen könnte. Aber dazu müßte dieses Schriftthum seinem Herzen ungleich näher stehen, als das jetzt leider der Fall ist, eine Gasse muß gebrochen werden, durch die die Litteratur zur Arbeit an ihrem Volke schreite. Hier ist der Punkt, wo die Kritik ihre Hebel ansetzen könnte und sollte. Litterarisch stehen wir in einem unerstreulichen und fruchtlosen Kampfe von Schlagwörtern, sie mögen nun Idealismus, Realismus, Naturalismus oder wer weiß wie sonst heißen. Schlagwörter sind aber ihrer Natur nach wahrer Erkenntniß hinderlich; indem sie bei fortgesetztem Gebrauche immer abgeblähter und nichtsagender werden, hören sie nur die unbefangene Betrachtung. Wenn die Kritik diese unbefangene Betrachtung zu ihrem Inhalte macht, so schenke sie unserer künftigen Litteratur die kunstwissenschaftliche Grundlage und zugleich hülfle sie an der Erziehung unseres Volkes. Die Aufgabe ist eine künstlerische und eine nationale; möge die deutsche Kritik sie nicht unerfüllt lassen.

Albert Dresdner.

Nachbemerkung.

Es scheint mir, — und der vorstehende Aufsatz weist ja gleichfalls deutlich auf diese Erscheinung hin, daß in dem heutigen Geschlechte mancherlei wirre Ansichten über den Begriff einer Litteratur fürs Volk bestehen. Nur zu viele unserer Schriftgenossen sind der Meinung, ihre Werke könnten nur dann, und einzig dann ins Volk dringen, d. h. einer Allgemeinheit aller Bildungs-, aller ästhetischen Reizungskufen zugänglich werden, wenn sie der Masse der geistig und ästhetisch Unreife, die ja über alle Stände und Berufe fast gleichmäßig verbreitet sind, nach dem Schnabel redeten und schrieben. Nur keine Form, die auch feinere Genußtriebe reizt und befriedigt, nur kein Gehalt, der ein innerliches Versenken, eine geistige Anspannung, ein Verständniß erfordert, wie es nur auf der Höhe sittlicher und intellektueller Bildung erwächst! Das ist die unbewußte Lösung jener Leute. Sie ist ebenso thöricht wie gefährlich. Sie hat zur Folge, daß die Litteratur verlobbert, nicht aber, daß ihr Publikum ein größeres wird. Der wahre Dichter schreibt immer nur für die Zukunft, eine nähere oder entferntere, das Publikum muß, um ihn recht und aus dem

Vollen zu würdigen, immer erst der Stufe, die der Dichter bereits erreicht hat, nachwachsen, oder besser gesagt, sei ein Publikum bildet sich der Dichter allmählich an, wie um den Stein, der ins Wasser geworfen ist, sich nach und nach immer weitere und weitere Kreise bilden. Nicht nach den Wünschen der heutigen Allgemeinheit soll sich der Dichter richten, sondern diese muß zu ihm und an ihm emporstreben. Ein gleich großes Publikum für jeden einzelnen Dichter wird sich freilich niemals zusammensinden. Der Eine hat dem Volke für Herz und Geist mehr zu bieten, der Andere weniger; der Eine, der Formalist, wird für alle Zeit nur den ästhetischen Feinschmeckern Genüge thun, der andere wird diesen wenig, einem größeren Publikum aber durch den Inhalt allein vieles bieten. Und ein und dasselbe Werk kann auf verschiedene Theile des Publikums verschieden wirken; es kann vielleicht nur von Wenigen in seiner ganzen Fülle und Bedeutung erfaßt werden, aber diese und jene Seite kann von Allen, eine andere von den Meisten gewürdigt und genossen werden. Deshalb gebe Jeder nur das Beste, was er zu geben hat; es wird auf die Dauer nicht verloren sein, wie es sicherlich das Minderwerthige ist, zu dem sich der Dichter zwingt, um einem falschen Popularitätsbedürfniß zu fröhnen. Das Eine ist allerdings gewiß, und Albert Dresdner betont es mit Recht, — daß die Wartefrist für den wahren Dichter keine so ausgedehnte zu sein braucht, wie sie es heute in den meisten Fällen ist, daß eine in größere Tiefen dringende ästhetische Erziehung unseres Publikums die Wartefristen verkleinern und dem Dichter sein Publikum schneller und in breiteren Massen heranzubilden wird, als bisher. Ich glaube aber, daß nicht nur die Kritik, sondern auch die Pädagogik hier eine Aufgabe zu lösen hat. Was uns noththut, ist neben der materiell sozialistischen Bewegung eine ideell sozialistische, die nicht die geistig höher Geflegenen auf das Niveau der tiefer Geblienen herabdrückt, sondern das allgemeine Niveau zielbewußt und neuen, eigenartigen Mitteln und Kräften erhöht. Eine Bewegung, die neben den sittlichen und intellektuellen auch die ästhetischen Faktoren in höherem Maße bewerteth und pflegt, als es seitens der Erziehung von alter Zeit her geschieht. Es muß zum Grundsatz werden, daß alles sittliche Wirken, alle praktischen Errungenschaften, alle geistigen Erkenntnisse der höchsten menschlichen Vollkommenheit entbehren, wenn diese drei nicht ästhetisch verklärt erscheinen, mit anderem Wort, wenn sie nicht die reine, von aller irdischen Schwere, irdischen Zwecken freie Daseinssteigerung durch Mitempfinden von Freud' und Leid zum Ziele haben. Nichts anderes als eine so beschaffene Steigerung des Lebensgefühls erstrebt ja alle Kunst.

Heinrich Hart.

Der historische Roman.

Ein Rückblick zur Klärung des Augenblicks.

Der historische Roman, so versichert man uns kurz und bündig, sei eine literarische Mode. Mode sei vergänglich, und was man in ihrem Bann gestern geschaffen, werde morgen todt und begraben sein. Kein echtes Kunstwerk entspreche der Mode; die Männer, welche ihr dielten, seien keine Dichter im wahren Sinn.

Es hieße die Sache zu oberflächlich fassen, wenn man zur Kritik dieser Kritik jagen wollte, auch die richtende Aesthetik habe leider ihre Moden und der Tadel, den eine derartige Mode hervorgebracht, sei jenem Fluche der Vergänglichkeit ausgesetzt, nicht die Dichtung selbst, an die er sich heftet. Beispiele liegen auf der Hand: man denke an die Verkehrung Schillers durch die Romantiker, an Goethe bei Menzel und seiner Schule, an Heine, an Byron, an das Klassische Alterthum im Wechsel der Auffassung, man denke an die fremden Einflüsse von philosophischem, religiösem, politischem Parteileben aus, denen die Aesthetik nur zu sehr unterworfen gewesen ist, deren Moden sie mitmachen, deren Glanz oder Ruin sie mitfeiern und mitdurchleben mußte, als die abhängigste, unregelmäßigste und undefinierbarste aller Wissenschaften. Aber ich ergreife hier nicht das Wort, um Worte mit Worten leerer Art zu widerlegen. Mode ist ein Wort, das auf dieser wie auf jener Seite weniger besagt, als man denkt. Schon wer die Philosophie einer Kleidermode schreiben wollte, müßte weit über das wohlfeile Schlagwort hinweg in die Tiefe greifen. Eine literarische Zeitströmung aber bedeutet denn doch noch etwas mehr als ein neuer Rodschnitt. Lassen wir den Schimpfnamen und gehen der Sache zu Leibe. Ich knüpfe auch nach dem freien Prinzip, das in diesen Blättern walten soll, an keinen einzelnen Buchtitel an. Ich will keinen Autor retten oder an den Pranger stellen. Ich will ein paar Worte von der Technik des historischen Romans reden und an Probleme dieser Technik, die gewiß keinem Mitarbeiter auf dem genannten Gebiete fremd sind, ein paar Probleme anknüpfen, die allerdings mit dem Ganzen der Sache, mit der Verechtigungsfrage und der Existenzfrage des historischen Romans einiges zu thun haben, ohne doch den absprechenden Ton zu erfordern, den jene Modeschreiber sich mit so wenig Wiß und so sehr viel Behagen neuerdings angewöhnt haben.

Vorausgeschickt will ich, daß ich mich unfähig fühle, den historischen Roman als solchen herauszureißen aus der Gesamtentwicklung der Litteraturgeschichte und des dichterischen Bemühens aller Zeiten und aufzufassen als eine besondere Blüthe unserer Tage. Jene Spitzfindigkeiten vom „archäologischen Roman“, vom historischen Roman, der etwa bloß bis zur Reformationszeit zurückgehen darf, aber nicht weiter, endlich gar vom „Professorenroman“ halte ich für werthlose Spielerei, geeignet, die Ohnmächtigkeit irgend eines ästhetischen Kleinträmers darzutun, der sich an ein paar Aeußerlichkeiten und wohlklingende

Bonmots anklammern muß, um sein Unvermögen, die großen Linien der ganzen Bewegung zu sehen, nach Kräften zu verdecken. Solche Ausdrücke wie „Professoreroman“ gehören in jene wohlverdiente Kumpelkammer, in welche eine lächelnde Nachwelt Wörtchen wie „Ministerpoesie“ als Bezeichnung der Goetheschen Lebensarbeit oder „charakterlose Judenpoesie“ als letzte Kritik der Heineschen Dichtungen wirft oder schon geworfen hat. Flaubert, Kingsley, Walter Scott waren durchaus keine Professoren, und wenn sie an historischem Wissen die meisten zeitgenössischen Professoren übertroffen haben sollten, so wüßte ich nicht, seit wann umfassendes Wissen ein Schimpf für den Dichter gewesen wäre; andererseits war, um ein verwandtes Gebiet zu streifen, Schiller Professor; sind Schillers Dramen deshalb „Professordramen“? Der Ausdruck „archäologischer Roman“ dagegen erweckt die Vorstellung, als gäbe es Romane, in denen der Intention des Verfassers nach das Ausstrahlen archäologischer Weisheit die Hauptfache wäre. Leider sind mir solche Romane nicht bekannt; selbst der „archäologischste“ Roman in Hinblick auf die Fülle des verwerteten Materials, Flauberts *Salammbô*, sollte allein schon durch seine echt dichterisch und malerisch geschnittenen Naturschilderungen, seinen künstlerischen Aufbau jedem halbwegs mit Augen Begabten das Allwalten des künstlerischen Genies, der sich über die Detailnotizen erhebt, darthun. Ebers hat keinen Roman geschrieben, ohne in der Einleitung das „Kunstwerk“ zu betonen. Ueber die Größe des in Frage kommenden dichterischen Talents sich zu streiten, ist eine ganz andere Sache. Aber das Wollen genügt, um jenen Titel zum vollkommen unberechtigten zu stempeln. Lassen wir also auch diese Sorte von Klassifikation, die zum Schutz dazu verführen könnte, die historischen Romane in lange und kurze, solche in grüner oder solche in blauem Umschlage einzutheilen, bei Seite und treten der Sache näher.

Gleich der erste Fundamentalsatz, auf den ich bei der Praxis des historischen Romans aufmerksam machen möchte, beleuchtet einen seltsamen Punkt aus den allgemeinen Beziehungen zwischen Dichter und Publikum. Das Publikum — ich meine den gewöhnlichen gebildeten Durchschnittskreis der Leser — hält den historischen Roman für schwerer als den modernen. Es bringt dem Dichter die Mühe als sehr groß in Anrechnung, die ihm das Studium einer verflochtenen Zeit und die Umwandlung des trockenen Studienmaterials in dichterische Lebendigkeit gekostet. Je entlegener die Epoche desto stärker ist das Gefühl: wie schwer muß das gewesen sein. Daß diese Achtung vor der aufgewandten Arbeit unbewußt die Achtung vor der verwendeten poetischen Kraft steigert, wollen wir als äußere, mit dem Erfolg zusammenhängende Sache hier nicht weiter verfolgen, wo es sich um Tieferes handelt. Diese Meinung des Publikums ist nun zunächst vom Standpunkte des schaffenden Dichters aus beisehen grundsätzlich. Der historische Roman ist, grob genommen im Gegensatz zum modernen, auf den ersten Anblick unverhältnißmäßig viel leichter. Die Gründe sind dieselben wie beim historischen Drama, wie beim historischen Versepos, wie bei dem an historische Stoffe angeschlunten Theile der Lyrik. Und wiederum innerhalb des Gebietes des historischen Romans sind gewisse, zum Theil sehr weit in der Weltgeschichte zurückliegende Vorwürfe besonders leicht, während die Schwierigkeit wächst, je näher man dem Gestern und Vorgestern kommt. Die Gründe der erhöhten Leichtigkeit

sind einerseits äußere, gewissermaßen in den Coulissen, der Staffage, den Kleidern und Gesichtern, auch im Pomp wie im Fluß der Handlung schlechthin liegende, andererseits innere, psychologische, die aber aufs engste wieder von den äußeren beeinflusst werden. Man frage einen Bildhauer: Was ist leichter zu machen, eine Statue im Frack oder eine in antikem Faltenwurf? Die Antwort steht in Erz und Marmor tausendfach auf unseren öffentlichen Plätzen. Ein ganz großer Meister wird schließlich auch den Frack bewältigen, aber er muß eben schon sehr groß sein. Genau so der Dichter. Was ist schwerer: Die poetische Schilderung der schmutzigen Welt eines modernen Bergwerks — oder die eines farbentrunknen römischen Kaiserpalastes? Man wende mir nicht ein, das erstere könne überhaupt nicht poetisch geschildert werden. Ein Mann wie Bala kann es, und seine Poesie ist echte, gottbegnadete Poesie. Nein, es handelt sich nur um die Frage der größeren Leichtigkeit. Nun bedenke man: was arbeitet dem Dichter bei dem goldenen Cäsarenhause alles in die Hand! Als moderner Dichter hat er doch unter zehn Fäulen neunmal schon vom Gymnasium her einen nicht zu unterschätzenden Fond klassischer Bildung. Während er beim Bergwerk wahrscheinlich selbst dann, wenn er es vor Augen hat, das Meiste nicht versteht, ist es ihm vermöge jenes Fonds ein Leichtes, sich in die Litteratur, die Quellen über die römische Kaiserzeit einzuleben. Und was sind das für Quellen! Diese römischen und griechischen Autoren vom Herodot bis zum weisheitsfürgigsten Byzantiner sind ja mit ihrem hellen Beobachterblick allesamt im Innersten große Dichter gewesen. Was sie geben, sind keine ledernen Tabellen, es ist sämtlich schon durch ein Poetenauge gegangen. Und dieser Poetenhauch — man mag von philologischer Nüchternheit sabeln, was man will — er ist zum Theil auch hinübergeweht in die ganze modern-klassische Litteratur zweiter Hand. Man nehme Mommsen, man nehme Friedländer: das wimmelt ja nur von dichterisch geschanteten Landschafts- und Kulturbildern, die kaum noch eines letzten Schliffs bedürfen, um Bausteine zum Kunstwerk zu sein. Dazu die Riesensülle der fertig herausgearbeiteten Ideen, die der leichteste Druck zu tragenden Perionen umschafft, die Unmenge des Persönlichen — die Hälfte aller antiken Poesie enthält fast nichts wie Vetenntuisse, typische Züge für Individualitäten — die Pracht und doch zugleich auch die stilvolle Einfachheit des südlichen Naturhintergrundes, die selbst den modernen Roman gleich ganz anders leuchtend und durchsichtig macht, so wie er sich auf die klassischen Stätten, nach Rom oder Hellas wagt. Und noch weiter geht das. Nicht bloß der Dichter selbst, auch der gebildete Leser ist schon genährt, schon durchsättigt und vorgebildet von jenen antiken Quellen, — wie unsre Bildung nun einmal ist, kennt er ja, wenn er nicht grade Baumeister ist, wirklich die Rheinbrücke Cäsars genauer von der Schule her, als etwa die Details der heutigen Kölner Eisenbahnbrücke, — eine Audeutung, ein Wort, wie „jonische Säulen“ meinetwegen, ist ihm schon ein künstlerisches Bild, auf das er geschult ist, während ihm der geringste Fachausdruck aus einer modernen Branche, die er nicht zufällig selbst betreibt, so fremd ist, daß er zum Konversationslexikon greifen muß. Man werfe nicht ein, diese Chancen hörten beispielsweise beim Aegyptischen schon auf. Hier darfs, wenn das Gymnasium selbst versagt, die Anschauungsgewohnheit, das ungewollte Lernen in unsren öffent-

lichen Museen nicht unterschätzt werden. Dazu kommt, daß ein vielgelesener historischer Roman, der hier Bahn bricht, wie etwa Ebers' *Narda*, allen folgenden auf viele Jahrzehnte hinaus Thür und Thor öffnet. Man weiß buchstäblich nicht, wo man aufhören soll im Erzählen der Vortheile, die der speciell klassischen oder auch nur aus klassischen heraufstrebende historische Roman vor anderen voraus hat. Jetzt kommt aber wieder ein neues Motiv zu alledem im Patriotischen. Das stützt den Roman aus der alten Germanenzeit, aus der Völkerwanderung bei dem Deutschen schlechthin, das hat gestützt bei dem mehr partikularistischen Deutschen den schwäbischen Lichtenstein, die märkischen Sachen des Willibald Alexis, die loburgischen und in anderem Sinne preußischen Bände der „*Abnen*“, das hat dem Schotten hinweggeholfen über die Breite Walter Scotts, dem Franzosen über den Bombast des jungen Viktor Hugo, das hat hundert schlechte Bücher gerettet, fünfzig gute zu besen und allerbesten in den Augen der Lesewelt gemacht. Und nun zu allerletzt kommt noch etwas, was allerdings schon zu dem überleitet, wovon ich gleich sprechen will, zu den Nachtheilen und Klippen des historischen Romans. Ich meine die großen geschichtlichen Gestalten, die Könige, Helden, Reformatoren, die Riesenwohlthäter und die Riesenlumpen in der Weltgeschichte, die sich förmlich hineindrängen in das Stoffgebiet des „historischen“ Romanschriftstellers. Die großen Männer der eigenen Zeit in den modernen Roman zu zeren, ist wohl versucht worden, aber es bleibt mißlich. Der lebendige Bismarck im Roman ist stets in hoher Gefahr, einerseits die Lachmuskeln und andererseits den Staatsanwalt in Bewegung zu setzen. Es ist ein pikantes Experiment, aber der Erfolg, den ein Mann, der gewiß kein Dichter ist, wie Samarow, mit seinen „*Dichtungen*“ aus solchen Beweggründen erzielt, wird dem echten Poeten nicht begehrenswerth erscheinen. Anders hohe Gestalten, die bereits der Geschichte angehören. Welche Spannung im Leser, wenn Hadrian, wenn Theodorich, wenn Martinus Luther oder die schöne Maria Stuart austreten! Wie viel tausend gute Fingerzeige geben auch hier die Geschichtsquellen, wie leicht scheint die Charakteristik, wenn der Gewährsman schon ein großer, dichterisch beanlagter und mit Dichtermitteln arbeitender Charakterdarsteller von der Art Plutarchs war! Aber — aber! Hier scheiden sich zwei Wege.

Jene Hülfe, welche die Kulturgeschichte bot, stützte den schwächeren Dichter, wie sie dem starken sein Werk erleichterte, sie verwirklichte dadurch den Unterschied der beiden, sie brachte sie annähernd auf gleiches Niveau. Der riesenhafte Held dagegen erleichtert nur scheinbar. In Wahrheit ist er ein Prüfstein höherer und geringerer Kraft. Das lenkt zum Theil schon ins Tiefere, Psychologische, das ich oben neben das Außerliche gestellt als ein Zweites, man kann eben in einer ästhetischen Studie nicht nach reiner Schablone fordern. Nehmen wir die Sache auf, wo sie sich giebt. Der Roman, der in vergangenen Tagen spielt, hat von selbst für die psychologische Vertiefung nicht so viel Raum, wie eine zeitgenössische Handlung. An und für sich braucht das noch kein Schaden zu sein, es ist sogar für den Dichter, der in seinen Menschen nicht sehr sicher ist, ein nicht zu unterschätzender Vortheil. Wenn in einem antikisirenden Roman ein Senator austritt, so ist das etwas ganz anderes für den Leser, als wenn im modernen Prosaepos ein Stadtrath vorkommt. Bei dem Stadtrath genügt das Äußere nicht, wir wollen gleich einen bestimmten, ein Individuum sehen,

die Seele interessiert uns. Um uns den Senator zu vergegenwärtigen, müssen wir erst durch eine lange Reihe äußerer Bilder hindurch, der Mann seßelt uns als historischer Typus, als ein so und so gekleideter, so und so gestitteter Mensch; es dauert lange, bis wir das Wort Senator ganz allgemein so verarbeitet, uns geläufig gemacht haben, daß wir anfangen, dem Individuellen nachzujorschen, die bestimmte Seele des einen betreffenden Senators uns klar zu machen. Geht die Handlung nun in raschem Tempo vorwärts, so kann es sein, daß der letztere Moment gar nicht eintritt, ohne daß wir doch eine Lücke empfinden.¹ Wir merken am Ende gar nicht, daß der Dichter in Wahrheit vielleicht nie fähig gewesen wäre, uns das Individuum in der Senatorenmasse psychologisch klar darzustellen. Gewiß steckt hier eine Art Ueberrumpelung, aber sie ist harmlos. Die Sache kann so liegen, daß der Poet geradezu von Anfang an mit klarem Bewußtsein auf sein Programm geschrieben hat: Ich bin einfach nicht im Stande, meine Gestalten aus grauer Vergangenheit auch bis in Herz und Nieren hinein zu enträtheln. Es braucht das nicht einmal nothwendig an künstlicher Unfähigkeit zu liegen, ein Wissensdefekt, das die Forschung nicht auszufüllen vermochte, kann den ehrlichen Poeten eingeschränkt haben. Dennoch kann vermöge jenes von selbst eintretenden Hinwegtäuschens der Leser einen reinen und guten Genuß mit nach Hause tragen. Beispiele geben Flauberts Salammbô, wo sein (? S. Ht.) einziger Charakter bis ins Innerste durchgearbeitet ist, und Freytags Ingo, wo der Autor selbst in der Vorrede sagt, er empfinde in seinem Wissen ein Hemmniß, welches ihm ein allzutiefes Eindringen in seine „wilden Männer“ einfach abschneide, — beide Bücher sind zweifellos mächtige Kunstwerke trotz des eingestandenen Defekts, bloß daß hier zwei vollkräftige Dichter sind, die ihre Kraft in dem einen Punkte bewußt beschränkt haben, während ein schwacher Poet hinter dem Schein der Einschränkung zugleich sein psychologisches Unvermögen verdeckt haben würde; der ähnelnde Erfolg bei jenem wie bei diesem wäre derselbe, und auch das ist doch ganz gewiß wieder eine günstige Chance im historischen Roman gegenüber dem modernen, wenn er so gute Schlupfwinkel zum Verdecken einer partiellen Schwäche giebt, — nicht für den Kritiker, der nachträglich die Größe des angewendeten Talentes messen soll, wohl aber für den ausübenden Techniker. Auf den ersten Blick gilt nun das, was für den erwähnten Senator gilt, auch für den Cäsar oder Hadrian. Aber leider nur scheinbar. Der große historisch bekannte Charakter ist von Haus aus niemals Typus, sondern Individuum. Wohl thut der Name etwas. Wenn Napoleon im Roman auftritt, so schlagen die Herzen höher, auch wenn die dargestellte Figur noch gar nichts gethan hat, nur erst eben angetreten ist. Aber bereits im nächsten Moment ändert sich das. Napoleons Handeln muß den großen Wilde entsprechen. Und da offenbart sich nun eine unerbittliche Wahrheit mit der Wucht eines allmächtigen Naturgesetzes. Laß den großen Helden noch so sehr Holzschnittfigur bleiben: etwas vertiefen mußt du ihn doch, etwas Leben mußt du ihm aus dir selbst einblasen. Jede Vertiefung aber, die ein kleiner

¹ Diese Behauptung scheint mir denn doch zu weit zu gehen. Gewiß hat Bölsche mit dem Kern seiner Ansicht Recht, aber es wird doch immer ein Beweis dichterischer Unkraft und eines des Höchsten unfähigen Talentes sein, die Individualisirung zu vernachlässigen oder zu verabsäumen.

Poet, die ein mittelmäßiger Poet einem großen geschichtlichen Helden einbläst, macht den Helden kleiner als er anfangs war da bloß sein allbekannter Name erklang. Und diesen Kontrast fühlt jeder halbwegs denkende Leser unverzüglich heraus. Allerdings: ist es ein großer Dichter, so erfolgt das Umgekehrte, — so entstehen dämonische Riesengestalten der Poesie, von denen man ahnt, daß sie wahrhaftig größer sind als ihr Urbild. Freilich, freilich — indem ich das schreibe, schweift mein Blick im Geiste über die ungeheure Bändereihe der historischen Romane, die wir bis zu dieser Stunde besitzen, und ich muß mir mit einer gewissen Melancholie gestehen, daß von solchen übergroßen poetischen Verkörperungen großer Geschichtshelden in der ganzen Menge nur sehr, sehr wenig Proben zu finden sind. Welche Fülle im Drama (der eigentliche Gegensatz ist aber auch das Epos, nicht der Roman. H. St.) — wie spärliche vereinzelte Erscheinungen im Roman! Ludwig XI. bei Walter Scott schwebt mir vor im Momente und so noch mehrere Gestalten desselben Dichters. Es muß noch ein besonderes Hemmiß geben, das wieder den Roman selbst bei gleicher schöpferischer Kraft hinter dem Drama zurücksetzt. Leicht zu definiren ist das nicht. Ich will einen Punkt anführen, der die Sache nicht erschöpft, der aber vielleicht auf den Weg hilft. Im Drama steht der agirende Held vor der Coulisse, er ist in einer Weise, die sonst im Leben nicht vorkommt, gebunden an einen gewissen, festen Hintergrund und doch zugleich selbst absolut losgelöst, der Hintergrund ist etwas gleichsam Paralleles zur Person geworden; im Roman spielt die Coulisse mit, sie ist ein Stück Leben, der Held steckt mit allen Wurzelfasern seiner Existenz darin. Das verschiebt das Maß der anzuwendenden Kraft. Während der Held des Dramas über alle wahren Verhältnisse des Lebens hinaus Individuum ist, nur lose am historischen und sonstigen Boden haftet und so dem belebenden Poeten zwar eine Riesenaufgabe stellt, aber auch den geeigneten Raum läßt, soll im historischen Roman der Koloss sich einfügen in den ausführlich mit zu schildernden Hintergrund, der selbst nicht zu klein und doch auch wieder nicht zu dominirend werden darf. Je näher der Roman dem Drama bleibt, in knappen, mit viel Dialog gefüllten Szenen, desto mehr Antheil hat er an jenen Chancen, je breiter, je tiefer, je realistischer er im guten Sinne ist, desto größer die Gefahr. Aber am Ende ist das alles noch kein fundamentaler Unterschied. Es liegt zum Theil an ganz äußeren Gründen, daß wir weitaus weniger gelungene Verkörperungen großer geschichtlicher Helden im Roman haben als im Drama. Das historische Drama hat seinen Shakespeare, seinen Schiller gehabt. Am historischen Roman haben sich so mächtige Arbeiter überhaupt noch nie versucht. Alle Größe Walter Scotts in Ehren, so kann man ihn doch nicht unmittelbar neben Shakespeare stellen. Immerhin stehen seine Helden obenan in der Reihe. Unsere deutschen Leistungen, auf denen der Blick schon wegen der großen Zahl allein haften möchte, wenn die Frage gestellt wird, beweisen in diesem Punkte eigentlich nur das, was ich als Ausgangspunkt nahm: die Gefahr, die erhöhte Schwierigkeit, die dem Romanschreibersteller aus der Wahl historischer Heldenstoffe erwächst. Ich will die älteren Beispiele beiseite lassen: die meisten jener Werke sind vergessen und verloren heute; kaum daß noch durch Verkettung vieler Umstände sich ein lebenswürdiges Buch wie Hauffs Vichtenstein erhalten hat, das doch seine Helden fast alle aus zweiter Hand, in treuester Nachahmung Walter Scotts,

schuß. Gustav Freytag, an dichterischem Können sonst weit erhaben über alle Andern, kommt kaum in Betracht, da er als seiner Theoretiker auch hier die Schwierigkeit vorausgesehen und große geschichtliche Helden in seinen „Ahnen“ bloß gestreift hat, — mit derselben bewußten Beschränkung, die erst in der Psychologischen bei den ältesten Zeiten auferlegt, nur daß diese Beschränkung hier (sein Martin Luther in „Markus König“ läßt es bedenklich ahnen) nicht bloß ein Wissensdefekt, sondern eine Grenze des eigenen Talentes verdecken hilft. Kühner sind Andere, speziell für die klassische Welt: Georg Ebers, Felix Dahn, Hansrath, der als George Taylor dichtete, Robert Hamerling, Oskar Linte, Wilhelm Waltho, und wie sie alle heißen mögen, an die Aufgabe herangetreten. Eine eingehende Analyse auch nur der Wichtigsten im Bezug auf das Heldenproblem würde einen Band füllen und unglaublich wenig positive, aufmunternde Resultate ergeben. Ebers, dessen Dichterkraft in hundert kleinen, dem Leben, wie sorgfältigstem Studium der Antike abgelauchten realistischen Jügen sich äußert und der da, wo es sich um Gedankenkämpfe religiöser oder philosophischer Art (wie in seiner bedeutendsten Dichtung „Homo sum“, zum Theil auch in „Serapis“ und sonst noch an vielen Stellen seines Romaneyklus) handelt, selbst das Große, Weltaufwühlende mit nachhaltiger Energie zu erfassen weiß, ist bei seinen sämtlichen geschichtlichen Herrscher- und Führergestalten nicht glücklich gewesen. Sein Ramhyses erscheint mir so verfehlt, wie sein Ramfes, sein Hadrian ist eine ungemein sorgfältige Mosaikarbeit aus hundert feinen Detailjügen, aber dem Ganzen fehlt am letzten Ende doch der Strich ins Kolossale, Einzigartige, der mit keiner Kleinmalerei zu ersetzen ist. Von dem Antinousproblem will ich an einer anderen Stelle sprechen, da es sich dabei nicht um die Heldengröße handelt. Der Hadrian des Hansrathschen Romans ist eine ohnmächtige Frage, kein dichterisch erfasster Charakter. Bei Dahn wimmelt es von geschichtlichen Riesengestalten, besonders in derjenigen seiner Dichtungen, die sich vielleicht allein von all' seinen zahllosen Büchern als Besitzthum der lebendigen Litteratur erhalten wird, dem „Kampf um Rom“. Dahn hat den Roman nahezu wie ein geschriebenes, des raschen Scenenwechsels wegen unausführbares Drama behandelt und sich so die Sache wesentlich erleichtert. Zweifellos steckt in seinen Königen und Staatsmännern eine gewisse Kraft. Aber es ist doch bezeichnend, daß er sein bestes Können erst in einer Gestalt wie seinem frei erfindenen Cethegus entfalten konnte, die aus den verschiedensten Helden, Cäsar, Wallenstein, Richard III., zusammengeschweißt war, und zwar aus solchen Helden, die bereits durch das Medium eines kolossalen anderen Dichters für uns hindurchgegangen sind. Wo es galt, eine höchst sonderbare, einzig dastehende Individualität wie den geschichtlichen Tejas mit poetischem Leben zu beselen, da ist Dahns Können doch sehr bedenklich erlahmt. Trotzdem bestrite ich den großen Anlauf nicht. Es gehörte immerhin Schillers Kraft dazu, um den Charakter Richards III. für den kleinen Boden der „Räuber“ so umzuschaffen, wie er es gethan, und so soll auch in jenem Hinweis bei Cethegus nichts schlechtthin Herabziehendes liegen. Nur Schiller ist weiter gegangen, Dahn bei dem Nachschaffen trotz des gewaltigen Bemühens stehen geblieben, was große Charaktere anbelangt. Seine originale Begabung als Techniker auf dem Gebiete beispielloser Massenbewegung, die der „Kampf um Rom“ auf jeder Seite vier Bände lang betwährt, gehört nicht in

diesen Zusammenhang, wie ich ja auch Ebers oben nur von einer Seite beleuchtet. Als gänzlich unfähig für die Durchführung echter Heldengröße mit historischem Hintergrund hat sich Eckstein erwiesen. Besser als seine absolut verfehlten „Malandier“ ist sein „Prusias“, aber die Gestalten sind alle viel zu weich; der Held des „Prusias“ ist frei komponirt, wie Cethegus, fällt also überhaupt nicht eigentlich unter unsere Rubrik, aber die verfehlte Art, wie er gegen Ende durchgeführt ist, die oberflächliche Manier, wie der tragische Konflikt geschürzt und gelöst wird, zeigen zur Genüge, daß hier ein feiner, geistvoller Salonpoet mit viel malerischer Anschauung, aber kein Charakterdarsteller, wie ihn eine echte historische Heldengestalt brauchte, vor uns steht. Die paar Proben mögen genügen. Ich könnte noch auf Hamerting, auf Wichert und Jensen eingehen, aber ich verliere mich zu weit von meinem Faden weg. Ich wollte ja nicht so sehr im einzelnen das Geleistete kritisiren — jeder neue Tag kann ja ein neues Meisterwerk bringen, welches diese Kritik der „Thatfachen“ mit einem Schlage über den Haufen wirft, — als die technische Schwierigkeit zeigen, die im historischen Helden liegt. Nur eine ganz oberflächliche Aesthetik, die das Recht der Mittelmäßigkeit auf ihre Fahnen geschrieben hat, kann diese Klippe mit dem Lehrsatz überbrücken: „Der historische Roman soll überhaupt große Helden der Geschichte nicht in den Vordergrund rücken.“ Es ist beim besten Willen nicht einzusehen, warum an dieser Stelle das Drama ein freies Recht der Wahl des Sympathischen, dem Dichter Geuehmen dem historischen Roman gegenüber besitzen soll. Der Satz gehört in jenes kritische Archiv, wo der köstliche Ausspruch verwahrt wird, welcher unmittelbar vor dem Erscheinen des „Eckhard“ als Postulat aufstellte, man solle und dürfe der Natur des Stoffes wegen keinen Roman ins deutsche Mittelalter verlegen. Eine heitere Ironie des Schicksals pflegt solche Aussprüche gerade dann hervorzuloden, wenn der Genius eines Poeten im stillen Kämmerlein bereits mit der Praxis alle graue Theorie wiederlegt hat. Dennoch kann die unbefangene Erkenntniß der Schwierigkeit nicht scharf genug betont werden.

Wir sind mit der Heldenfrage schon ganz von selbst ins Gebiet des Psychologischen im strengeren Sinne hineingerathen. Ein neuer und wichtiger Gesichtspunkt ergiebt sich für dasselbe von der Betrachtung des Erotischen aus. Zudem ich mich diesem zuwende, muß ich zuerst einen ungehörlichen Vorwurf einschränken. Als Ebers zuerst mit seinen ägyptischen Romanen durchschlug, erhob sich in gewissen Kritikerkreisen, die ihm an Wissen und verständiger Durcharbeitung dieses trockenen Wissens in keiner Weise gleichkamen, ein gewaltiger Lärm wegen der idyllischen Liebesseenen. In der allerentschiedensten Weise wurde angezweifelt, daß in jenen alten Zeiten jener lyrische Duft des Erotischen schon irgendwelche Rolle gespielt, und dieser Zweifel entsprang im Range von Anschauungen, die zum Theil aus unverstandener Schiller'scher Aesthetik mit ihren Schlagwörtern von klassisch und Sentimentalisch, zum geringsten Theile aber aus wirklicher Kenntniß der antiken und vorantiken Welt entstammten und die der Dichter als Forscher und Kenner zweifellos durchdacht und mit Bewußtsein abgelehnt hatte, ehe nur ein Tageskritiker den Mund aufthat. Man konnte dazu schweigen und darüber lächeln, selbst wenn man zugab, daß der Poet, der am Ende auch nur ein Mensch in seiner Zeit war, hier und da Irrthümer begangen, der Unzulänglichkeit unseres Wissens vom Liebesleben jener

Völker seinen Tribut gezahlt habe. Im ganzen waren diese Fehler wahrhaftig nicht die schlimmsten. Neben manchem Fremdartigen am einzelnen Ort geht doch grade im Erotischen, im wilden Leidenschaftsstrom wie im stillen Zauber des Familienlebens durch die ganze Weltgeschichte vom nackten Wilden Südamerikas bis zum Bewohner der modernen Weltstadt ein ungemein einheitlicher Zug, der immer deutlicher sich offenbart, je weiter die Forschung vorrückt. Die eigentlichen Lokalausnahmen oder für bestimmte Zeiten bemerkbaren Differenzen erweisen sich fast stets als Mischformen, bei denen der ursprünglich einheitliche Trieb sich verquickt mit Motiven aus anderen Gebieten, mit irgend einer Religionsvorstellung, mit künstlich erzeugten, abnormen Moralsystemen und dergleichen, oder auch mit sozialen, im Wirtschaftlichen und Politischen begründeten Spezialverhältnissen, die aber stets ohne Dauer sind und selbst in höchster Blüthe unablässig durchkreuzt werden vom Wogenschlage des großen Stroms, der sich nur ganz unmerklich in Jahrtausenden verwaandelt.

Das von vorneherein rund zugestanden, kommen wir aber jetzt auf einen zweiten Punkt. Wenn der Dichter im historischen Roman sich bemüht, jene allgemein gültigen Züge im Liebesleben hervorzutreten: gut. Er mag uns das normale Liebesleben zwischen Mann und Weib, Jüngling und Mädchen, Mutter und Kind immerhin mit ähnlichen Farben schmücken, wie er sie heute in seiner Umgebung gesehen, — und er wird zweifellos sich dahinter verschützen können, daß auch in entlegenen Tagen Ähnliches vorgekommen, ja daß grade der gesündeste Mensch auch damals sich so benommen. Man darf wohl neubeher noch daran erinnern, daß zartes Liebeswerben, aufopfernde Treue zwischen Weib und Mann, Mutter und Kind, und so manches Andere streng genommen nicht mehr bloß allgemein menschlich sind, sondern sich selbst beim Tiere finden. Anders aber, ganz anders, wenn der Dichter es mit Verwünschtheit versucht, im historischen Roman subjektive erotische Auswüchse und Eigenheiten einer früheren Epoche zu schildern. Hier muß er radikal vorgehen, muß den Kontrast fühlbar machen. Und es fragt sich, ob er sich in diesen Kontrast dichterisch genügend hineinleben kann, ob er ihn so befeelen kann, daß der Leser zu folgen versteht und das Kunstwerk nicht darunter leidet. Ich greife ein Problem heraus: das Antinousproblem, — nicht, weil es das nächstliegende ist, sondern weil wir hier schon an praktische Beispiele des Fehlgehens anknüpfen können. Zwei Dichter haben gleichzeitig danach gegriffen, und zwei Dichter sind hoffnungslos daran gescheitert. Sie sollten sich schildern, wie, rein psychologisch genommen, ein alternder Mann einen schönen Jüngling liebt. Heute wäre das halb ein Prozeßstoff, halb eine Krankheitsgeschichte. Im Rom Hadrians lag die Sache nicht ganz so. Ein krankhafter Zug mochte für den erotisch gesundfühlenden Zuschauer auch damals in dem Verhältnis hervortreten. Aber er blieb ein nebensächliches Motiv. Diese Welt war durch alte Tradition gerade in dem Punkte anders gestimmt. Rechtlich lag nichts Bedenkliches vor, der eine Beteiligte war der Cäsar, der andere entzückend schön, und diese Schönheit feierten die Künstler des Reichs, ohne etwas Unschagliches dabei zu empfinden. Nun kommt noch ein poetisches Motiv in der Handlung hinzu: Der Knabe opfert sich in religiösem Wahn für den Vertrauten, der Kaiser empfindet echte Liebestrauer um ihn. Da liegt ein Knäuel von Dingen vor, die dem gewöhnlichen Leser von heute absolut fremd und unverständlich sind. Nicht als wenn die eigentliche Sache, um die alles sich dreht,

überhaupt nicht mehr existierte. Aber sie existiert thatsächlich für den unendlichen größeren Kreis der männlichen Leser nicht mehr, für den der Frauen vollends gar nicht. Ja, man kann sich die Frage nicht ersparen: ist der Dichter vermög eigener Beobachtung auf diesem feltamen Boden nicht auch bloß wissend durch Lektüre, hat seine Phantasie einen realen Anknüpfungspunkt? Und wenn selbst: kann ihm das Studium der modernen Reste des alten Unbings, das der modernen Gesellschaft gänzlich anders gegenüber steht, ernstlich aufklären über den Sachverhalt von ehemals? So viel Konstanz in den normalen erotischen Dingen im Laufe der Weltgeschichte steckt, so wenig Konstanz ist, wie gesagt, in jenen Auswüchsen und Verquickungen. Der erotische Wahnsinn unserer und jener Tage ist anders, so gut wie der religiöse von heute anders ist als der in den alten Kulte des Orients oder als der in der Askese des früheren Mittelalters. Also wo die Studien machen? Und wenn die Studien gemacht sind, wie dem Publikum die Resultate zum Kunstwert verarbeiten? Ich muß wiederum sagen, wie oben: auch hier kann ein ganz großer, glücklich begünstigter Dichter durchbrechen, ein Muß steckt nicht in der Verneinung des bisher Geleisteten. Aber die Schwierigkeit liegt auf der Hand, und, wie beim geschichtlichen Helden, so ist sie auch hier im Gegensatz zum modernen Roman so sehr groß, weil die Verlockung so unwiderstehlich ist. Wer klassische oder orientalische Autoren liest, stößt auf Schritt und Tritt auf solche Probleme im Erotischen, gerade das Neue, Unversuchte des Stoffes lockt — und nachher bricht der ganze Roman zusammen, weil eben dieser eine Pfeiler auf Luft gebaut war. Aenhere Gründe treten auch hier hinzu. Nicht Jeder hat den Muth und vor allem die Kraft Solas, frisch in das hineinzu greifen, was die Gesellschaft für Schmutz erklärt hat. Wozu auch? Es giebt ja genug anderes. Aber das Dämonische des Stoffes verlockt trotzdem, und so entsteht jene Halbheit, die uns mit dem schönen, auch uns noch schönen Antlitz des Knaben Antinous über das Dunkel des Konflikts wegstäubt und das schlimmste aller Nachgefühle hinterläßt: ein unwahres Gaukelspiel gesehen zu haben. Das Antinous-Problem ist, wie gesagt, eines von vielen. Ein Weib wie Messalina, ja vielleicht selbst Aspasia würde ähnliche Klippen bieten, wollte man es echt schildern, eine Gestalt wie Nero krankt daran. Bewältigen kann ein eminenten Dichter, den das Leben zugleich Ungewöhnliches hat beobachten lassen, schließlich jede dieser Figuren. Aber — Niemand zur Lust und Niemand zum Leide — was der Dichter des „Manfred“ vielleicht vermochte, wie viele thun ihm das nach?

Durch unsere ganze literarische Welt des Tages geht auf kritischem Gebiet ein merkwürdig unklarer, charakterloser Zug. Ich bin mir wahrhaftig nicht bewußt, mit den paar Gesichtspunkten, die ich im Vorausgehenden zur Beurtheilung des historischen Romans in die Debatte gezogen, irgend etwas Neues angedeutet zu haben. Diese Dinge liegen vor aller Augen da, jeder Mitarbeiter hat sich bewußt oder unbewußt damit abfinden müssen nach seinen Können und Begehren. Dennoch: man betrachte, was zur Kritik des historischen Romans von unseren für voll angesehenen Fachleuten seit der Stunde, da zuerst einer in die Lärrtrompete wider Ebers stieß, thatsächlich ins Feld geführt worden ist. Wäre ich Ebers, ich würde solche Sachen, wie sie etwa Gottschall vorgebracht, mit innerem Vergnügen aufnehmen als deutlichsten Beweis gegnerischer Unfähigkeit und mir keine Sorge machen um das

Endergebniß einer Fehde, die mit solcher Rauheit, solcher hohlen Phrasenhaftigkeit von der feindlichen Seite aus geführt worden ist. Daß die Kleinen nichts beisteuern als etwas blafte Dummheit, wo selbst die Besseren sich so hilflos zeigen, ist bei solcher Lage vollends selbstverständlich. Die Scherze des Herrn Merian, der sich mit „Realismus“ gegen Ebers aufspielt, werden gerade dem vernünftigen Realisten nichts abnöthigen als ein Achselzucken; will der Mann einer Sache dienen, die sehr ernst ist, so soll er sich an besserem Fleiß die Sporen verdienen. Aber wenn ich zu Anfang dieses Exkurs das zumeist von Gottschall (der doch gerade als Mann von Wissen wahrhaftig besseres vorbringen könnte!) breitgetretene Wort von der Mode zurückgewiesen habe, so möchte ich hier gelegentlich der höchst drolligen Inkonsequenz einer ganzen Meute von grimmigen Kritikern kurz Erwähnung thun, die den historischen Wissensgehalt in diesem ganzen Litteraturzweige zugleich verhorrescirt und mit der Forderung des Unmöglichen bekümmert haben. Es geschieht auch das weniger um unberechtigter Polemik mit langkietiger Widerlegung entgegen zu treten, als deshalb, weil auch hier aus der Spreu sich ein Weizenkörnchen heraussondern läßt, das bei jenen Erwägungen über die größere Leichtigkeit oder Schwierigkeit beim historischen Roman fruchtbringend werden kann. Genau dieselben Kritiker waren es, die, als Ebers, Dahn und andere berühmt wurden und den historischen Roman für unser Tagesinteresse in ein neues Licht rückten, zugleich die Ueberfülle des archäologischen Beiwerks, sowie die ganze Rückverletzung der Handlung in ältere Zeiten als unkünstlerisch tadelten und dann doch mit diesem oder jenem Compendium der Wissenschaft in der Hand auf angebliche Detailfehler gerade in diesem historischen Romanmaterial pochten. Die ganze Richtung wurde als „Professorentroman“ gebrandmarkt, in denselben kritischen Ergüssen aber kam mit Hohnlachen die Behauptung, die dichtenden Professoren seien noch lange nicht Professoren im echten Sinne genug. Da gab es grobe Schuizer bei Ebers, bei Dahn, bei Freytag, und irgend ein kleiner Journalrezensent war urplötzlich allen diesen Männern der Wissenschaft im Sinne Tafel Bräsig „über“. Und es geschah — dem unwissenden Publikum, das jene Bücher gefeiert, zum Entsetzen, bald aber schon als Ansporn zur Einkehr, zur stillen Bekreuzigung, den befehdeten Autoren zum höchsten Aerger —, daß hier ein Herr dem bewährtesten Fachmann auf dem Gebiete der Völkerverwanderung in seiner Eigenschaft als Romanschriftsteller aus des Professors eigenem Fachwerke über Protopius von Casarea grobe Irrthümer im „Kampf um Rom“ nachzuweisen versuchte, wobei man sich umsonst fragte, wie das denn doch um Gotteswillen bloß zugegangen sein sollte. Andere widerlegten Ebers' Uarda aus Ebers' Schriften zur wissenschaftlichen Aegyptologie oder den Theologen Hausrath, der sich zufällig als Dichter hinter einem Pseudonym versteckt, aus Hausraths „neutestamentlicher Zeitgeschichte“. Daß der Historiker als Dichter manches verschieben, manchen Zug übermalen mußte, wollten gerade die nicht einsehen, die in einem Athem mit dieser Beschuldigung das Recht dem Poeten anstritten, sich überhaupt an einen historisch gegebenen Hintergrund anzulehnen. Es ist überflüssig, von solchem Unverstände weitläufig zu reden. Gehen wir zu dem über, was ich oben als Weizenkorn in dem Wust bezeichnet.

Es liegt — und sei der Dichter noch so peinlich genau in den Details

aus der Kulturgeschichte, die er in seine Romane verwebt — auch hier eine Gefahr, eine große Gefahr. Sie betrifft kaum die Gegenwart, wohl aber stark die Zukunft. Wir wollen doch, daß ein Kunstwerk, wenn nicht für alle Menschheitstage, so doch für eine möglichst lange Zeitspanne sein Publikum behalte. Nun gilt da ein hartes Gesetz. Dichterische Form dauert ihre Zeit aus, nicht für immer; aber doch im allgemeinen lange. Details realistiſcher, unmittelbar vom klar sehenden Poeten seiner Umgebung, dem Leben entnommener Beobachtung sind, wenigstens für menschliche Begriffe, nahezu unsterblich. Fast im gleichen Sinne steht ein Grundstock von wissenschaftlich erforschten, in wissenschaftlichen Büchern niedergelegten historischen Einzelheiten fest, die denn auch der Dichter ebenso unbefangenen verwerthen darf wie seine eigenen, zweifellosen Erfahrungen. Aber neben diesem Grundstock besteht eine ungeheure Masse von Wissensmaterial, das noch im Flusse befindlich ist. Schon die nächste Generation muß es nicht, kann es aber unstoßen, durch Besseres ersetzen. Was der Dichter aus diesem noch nicht fest ausgeprägten Schätze aufnimmt, unterliegt der Gefahr, in zehn oder zwanzig Jahren schon für falsch, für unsinnig zu gelten. Hängt es lose, vereinzelt in seinem Kunstwerk, so schadet das diesem noch nicht viel. Stehen aber — und das ist beim historischen Roman nur zu oft, nur zu leicht der Fall — wichtige Stüßballen der Poesie gerade auf solchen schwimmenden und dem Untertauchen ausgesetzten Inseln, so ist die Werthschätzung des Wertes für die Zukunft schwer bedroht. Da der Geschmack der Leserkwelt unzweifelhaft im Punkte der Wahrheit mit der Weiterentwicklung der Menschheit folgerichtig immer strenger, immer realistiſcher wird, so kann selbst ein in seiner Zeit großes Kunstwerk an solchen kleinen und doch unausgesetzten fühlbaren Fehlern im Fundamente um seinen ganzen Kredit bei der Nachwelt kommen, ohne daß man sich die genießende, kunstbegeisterte Generation in hundert oder zweihundert Jahren deshalb als ein Geschlecht von Pedanten auszumalen brauchte. Wie bedenklich dieser Einwurf, den ich nicht mache, um schlechtweg vom historischen Roman abzumahren, sondern den ich bloß auch wieder für die Schwierigkeiten desselben ins Feld führe, bei der Werthschätzung wiegt, kann uns einer unserer fehrlichsten Arbeiter auf dem Gebiete, Ebers selbst, zeigen. Man durchblättere seine verschiedenen Einleitungen zur „ägyptischen Königstochter“ und auch sonst seine seitenden Striche in den späteren Auflagen seiner Dichtungen. Da waren schon Revisionen nöthig von Auflage zu Auflage. Das kann aber doch nicht durch die Jahrhunderte so fortgehen, man kann nicht einen Roman wie eine bewährte Weltgeschichte alle fünf Jahre mit Rücksicht auf den veränderten Stand der Geschichtsforschung durchkorrigiren. Ich will nun nicht den historischen Roman ganz allein als abhängig von diesem Gesetz hinstellen. Derselbe flucht haftet an naturwissenschaftlichem Material, das eine Dichtung benutzt (man denke an die jetzt so beliebten Vererbungs- und Alkohol-Probleme!), er haftet an allem überhaupt, was ein Poet aus Autoritäten und nicht aus eigener Beobachtung schöpft. Aber das historische Prosaepos fühlt die herben Stöße von dieser Seite unergleichlich mehr, als jede andere Art von Poesie. Zum Beispiel ist in großen religiösen Fragen auch viel später immer noch ein gewisses Für und Wider möglich, das selbst ein so sonderbares Denkmal wie Dantes göttliche Komödie trägt in einer Zeit, die philosophisch ganz andere Ideen vertritt. Wenn aber eine Dichtung auf historische Vorgänge bestimmter Art

gebaut ist, die sich nachträglich als wesentlich anders verlaufen herausstellen, so muß die poetische Kraft schon eine ungeheure Lebenskraft¹ aus sich selbst heraus erzeugen, um die handgreifliche Differenz zu verdecken. Wir sind nun einmal abhängiger von Associativ-Vorstellungen im Sinne Rechners, auch in der scheinbar rein ästhetischen Kritik, als Mancher träumt. Ob wir wollen oder nicht, so freut es doch auch uns Leser der *Ilias* von heute, wenn uns ein Dr. Schliemann aus einem Schlund voll Topfscherben den Beweis liefert, daß ungefähr am geschilderten Fleck in den alten Tagen eine goldreiche Stadt gestanden hat, die ein ungeheurer Brand zerstört hat. Wenn uns ein philosphirender Aesthetiker das weglassen will und von Kunst an sich predigt, die mit historischer Wahrheit nichts zu schaffen hat, so ist das recht schön, aber nicht wahr. Wir wissen recht wohl, daß die bestimmten Romanfiguren, die sich im Buche lieben und lieben lassen, Phantasiegebilde sind. Aber das kulturgeschichtliche Detail, die Form des Rockes, den das ägyptische Mädel trägt, als sein Schatz es küßt, sollte, als der Roman geschrieben wurde, durchaus nicht freie Phantasieschöpfung sein, und sie wird es nicht, wenn der Roman auch tausend Jahre alt wird. Und noch eins kommt dazu. Nicht nur die Zukunft wird realistischer denken als wir: auch unter unseren Romanschriftstellern des Tages waltet das Prinzip stärker als je, die Umgebung möglichst scharf zu malen, möglichst in die Stimmung hinein zu ziehen. Das wirkt nun im historischen Roman geradezu als verstärkender Faktor im gefährlichen Sinne mit. Wer im Großen schafft, die Stimmung durch unendlichen Handlungswechsel erfert, wie Felix Dahn, der läuft weit weniger Gefahr, im Detail zu stolpern; wer aber seiner Neigung nach realistischer Kleinmaler ist, wie Ebers, der ist vielleicht mehr Kind seiner Zeit, aber aus dem speziellen Gebiet begiebt er sich auch viel offener aufs Glatteis. So erweist sich im historischen Roman gerade das Prinzip, in dem wir unsere moderne Stärke suchen, als die bedrohlichste Waffe, deren Doppelschneide nur zu leicht die führende Hand verletzt.

Ein Wirrsal von Pro und Contra, wohin man schaut! Am Ende ist aber auch das nur ein Förderungs mittel, denn schließlich geht es hier wie überall in der Kunst: besser frisch gewagt, als sich mit theoretischen Erörterungen das Glück der Schaffensstunde verbittert. Ich wiederhole: es giebt keinen einschränkenden Grund aus der Technik des historischen Romans heraus, den nicht ein wirklich großer Meister dennoch überwinden könnte.² Ein Recht, zum subjektiven Veto hat wohl der besonnene Verstand des Einzelnen, der sich seines Kraftmaßes bewußt ist, zum allgemeinen hat es der Aesthetiker nicht. Es ist überhaupt ein Irrthum, wenn man denkt, die Aesthetik könne irgend eine Bewegung selbstherrlich eindämmen. Ja, — gäbe es ein fest gemauertes System! Aber dem Himmel sei es gedankt, — es giebt ein solches nicht. Seine Existenz bewiese für die Kunst, was man einst spottend der Hegelschen Philosophie nachgerühmt: daß die Welt nun fertig sei und sich nicht mehr

¹ Nur um Dichtungen von solcher Lebenskraft kann es sich aber auch bei dem Blick auf künftige Jahrhunderte handeln; das andere Jeng kommt gar nicht in Gefahr. Leser und Kritiker unter den Engeln zu finden. S. H.

² Und doch, meine ich, daß alle Schwierigkeiten wohl kaum je ein Roman besiegen wird, sondern nur das Vers-Epos in seinen höchsten Entwicklungsstufen. S. H.

weiter entwickeln könne. Die Pitteratur ist ein Baum, der weiter wächst, mag auch noch so oft Einer sich mit dem Skizzenbuch davor stellen, den zeitlichen Umriss aufs Papier bringen und mit dem Bewußtsein fortgehen, jezt könnten die Zweige nicht mehr höher sprossen, weil seine kleinen Bleistiftzüge in der Mappe sich nicht von selbst mit fortbilden, sondern das Alte ewig festhalten. Und der Arm des Malers reicht glücklicherweise niemals so hoch, um die vorwitzigen Triebe zu Gunsten seiner Skizze abzuschneiden. Erwähnt sei aber auch noch auf diesen Blättern, wo es sich nicht so sehr um den einzelnen Fall handelt, sonderu um ein Wort zum kritischen Kampfstreiben unserer Tage überhaupt, daß ein großer, ja fast der größere Theil dessen, was sich beim Verdammen des historischen Romans als „Kritik“ aufgespielt hat, sehr weit entfernt war von jeglicher Fühlung mit Aesthetik. Ich nehme selbstverständlich im Folgenden einen Mann, wie Gottschall, aus. Mag man bebauern, daß er sich hier eingemischt hat, mag man sich im stillen immerhin seinen Schluß ziehen aus dem Beispiel auf sein ganzes tieferes Vermögen als Kritiker: der Wille war wenigstens rein. Das aber ist bei sehr vielen kleineren Geistern keineswegs der Fall gewesen. Kein besseres Exempel findet sich in den Annalen der neueren Pitteratur für die widerwärtige Rolle, die der reine, nackte Brodneid und der Reid überhaupt in unserer Tageskritik spielen, als das wüste Hetztreiben gegen die paar Autoren, die mit antikisirenden Romanen ihr Glück auch nach der pekuniären Seite hin gemacht. Es hatte gelegentlich den Anstrich, als sei es schon a priori ein litterarisches Verbrechen, wenn ein Roman ein halbes Duzend Auflagen erlebt. Und wo der Reid allein nicht maßgebend war, da hatte der jähe Umschlag zur bittersten Verurtheilung nach äppig gestreutem Lobe nicht selten einen Anstrich von kritischem Ragenjammer. So etwas ist aber nur möglich bei sehr kleinen Geistern, die in ihrem Lobe slavisch Anderu nachgebeten, in Wirklichkeit aber keine Ahnung von der ganzen Sache gehabt hatten; der erste bekannte Name, der sich dann gegen die Richtung gewandt, gab hier das Signal zu ebenso wohlfeilem Umschwung, und um nicht ganz wantelmüthig und unselbständig zu erscheinen, goß man denn eben die Schale des Hornes doppelt und dreifach aus. Ein unsäglich jämmerliches Treiben hat sich da in ganzer Blöße enthüllt, dessen Motive man um keinen Preis der Aesthetik in die Schube schieben soll, so viel Verkehrtheit auch in ihren für Krethi und Plethi offenen Hallen herrschen mag. Ich halte es für meine einfache Pflicht und Schuldigkeit, das hier ausgesprochen zu haben, nachdem ich im vorausgehenden meine ernstu Bedenken aus der Technik des historischen Romanes selbst heraus nicht verschwiegen habe. Eins steht fest: eine vorübergehende Macht besitzt solcher litterarische Zanhagel. Die Verleger, die den Erfolg ohne ästhetische Rücksicht berechnen, haben ihre Erfahrungen darüber sammeln müssen. Aber es giebt Gesetze, nach denen auch das schmutzige Rinnselwasser wieder abläuft, wie es gekommen.

Wie dieses ganze Buch, so hat auch dieser kurze Ueberblick nicht den Zweck, die schwere Frage des historischen Romanes ästhetisch zu erschöpfen. Er soll nur andeuten, wie man in dieser Sache Stellung nehmen kann, ohne sich durch ein einseitig ausgelegtes „realistisches“ Prinzip zum oberflächlichen Aburtheilen verleiten zu lassen. Was das Urtheil erschwert, ist nicht die angebliche Ueberfülle an historischen Romanen, sondern gerade das Gegentheil. Es

mangelt an Beispielen, die alle Möglichkeiten erschöpfen und dem Aesthetiker ein annähernd so großes Material liefern, wie er es für das historische Drama zur Verfügung hat. Welche Differenz besteht zwischen „Salammbô“ und „Ingo“, zwischen „Hypatia“ und „Ekkehard“! Es sind ein paar Pionierposten, die wir besetzt finden; der Reichthum der vermittelnden Glieder ist nicht zum hundertsten Theile ausgenutzt. Und doch wäre schon an den vier genannten Fällen zu exemplifiziren; ein lohnender Vorwurf für ein großes, werthvolles Buch, das einen bedeutsamen Baustein liefern könnte zu jener nothwendigsten ästhetischen Riesenarbeit der Zukunft, der „Technik und Theorie des Romans“, die bisher weder Spielhagen noch Zola uns geliefert haben und an deren Platz in unsern großen Aesthetiken bis heran nichts zu finden ist, als eine kunstvolle Beweisführung, daß der Verfasser der betreffenden Aestheik nichts von den Kardinalfragen der Sache versteht. Glücklicherweise arbeitet — vollend oder nicht — die ganze litterarische Welt im stillen an der Klärung der Begriffe und dem Ausreifen gesunder Anschauungen viel mehr mit, als es oberflächlich scheinen will, und was der Einzelne, sei es auch nur apboristisch, ausspricht, fügt sich organisch, als Blatt zu einem Baum, der eines Tages da steht, ohne daß man ahnt, wie er entstanden ist. Auch in diesen Zeiten, die Manchem inkonsequent und grob vorkommen mögen, glaube ich nur Ansichten in Worte gekleidet zu haben, die in Wahrheit eine Menge von Menschen theilen — trotz des künstlich angezettelten Sturmelaufs wider die „Roderichtung des historischen Romans“.

Wilhelm Bölsche.

Der Einfluß der Naturwissenschaft auf die Litteratur und deren Kunstprinzip.

I.

Goethe, Schiller und ihre Zeit.

Unstreitig hat die Naturwissenschaft einen tiefgehenden Einfluß auf die Litteratur, da sie es ist, die die Wesenheit des Menschen und des ihn umgebenden Werdeuden und Seienden erkennen lehrt. In früheren Zeiten war der Einfluß der Religion und Philosophie ein großer, in unserer Zeit, in der die spekulative Philosophie zur empirischen geworden, in der die Philosophie im Banne der Naturwissenschaft steht, wenn sie Berechtigung haben soll, ist er auf einen minimalen Standpunkt gesunken, da eben die Naturwissenschaft die Philosophie voll und ganz vertritt, oder eine Naturphilosophie geschaffen hat, die, zwischen beiden inne stehend, keiner etwas vergebend, doch eigentlich

nichts ist, als eine Umwandlung der praktischen Wissenschaft in eine Theorie, oder sogar nur — eine Schematisirung der Natur.

Goethe war es zuerst, bei dem der Einfluß der Naturwissenschaft deutlich zu Tage trat. „Sie suchen das Nothwendige der Natur,“ damit charakterisirte Schiller seinen großen Genossen. Goethe beschäftigte sich bekanntlich viel mit Botanik, Farbenlehre und Anatomie.¹ Er war es, der zuerst die Reagenz auf äußere Reize der *Drosera rotundifolia* (Sonnenblau — zu den fleischfressenden Pflanzen gehörig) beobachtete.¹ Er war es ferner, der zum Unterschied von seinen Vorgängern, welche die Erscheinung der Farbe aus drei Gesichtspunkten: 1. aus der Beschaffenheit des Auges, welches die Farbe sieht, 2. aus der Beschaffenheit des Körpers, welcher farbig erscheint, 3. aus dem Lichte, welches die Farbe hervorbringt, erklärten, dabei aber nur die letzte Version, d. h. die Brechbarkeit des Sonnenlichtes und seiner sieben Farben zum Ausgangspunkt ihrer Entwicklung machten — dies letztere voll und ganz leugnete — eine gewaltige Irrung, die Schopenhauer später aufgedeckt — und die Subjektivität der Farbeerscheinung aufstellte, eine ziemlich anerkannte, wenn auch noch ihrer völligen Lösung harrende Theorie. Er setzte der bisherigen analytischen Methode die synthetische entgegen, indem er vom Urphänomen ausging. Das war auch der Grund, weshalb ihn der Streit zwischen Cuvier (analytisch) und Geoffroy de St. Hilaire (synthetische Naturauffassung) so erregte, weshalb ihn der Sieg Geoffroy's die Schreden der Julirevolution vergessen ließ. In dem Cuvier-Geoffroy'schen Streite handelte es sich allerdings nicht um die Farbenlehre — es war nur der Sieg der Synthese, die Goethe erfreute —, die vergleichende Anatomie war es, die den Streit zwischen den beiden großen französischen Gelehrten entzweite, ein Fach, in dem auch Goethe Meister war, in dem er wohlberechtigte Anerkennung gefunden, während die Farbenlehre gleichsam sein enfant terrible war. Goethe war es, der entdeckte, daß die Schädelknochen umgestaltete Wirbel sind. Zu dieser Entdeckung verhalf ihm seine Idee von der Metamorphose der Pflanzen, der ein einheitlicher Gedanke zu Grunde liegen soll, die stets und allemal ein bestimmtes Prinzip verfolgt. Eine bestimmte Kraft bringt eine bestimmte Form hervor, die im Reime ruht und durch den Umlauf der Säfte auf die Glieder vertheilt wird. Seinem Urphänomen der Farbe stellt er sein Urphänomen der Pflanzen gegenüber.¹ Bei der Entdeckung der Neuhlichkeit der Wirbel- und Schädelknochen wandte er seine Pflanzentheorie auf die Morphologie an: von der Wirbelsäule zum Schädel geht dieselbe bildende Kraft, wie vom Samenkorn zur Baumkrone.

¹ Es war dies gelegentlich einer Tour, die er 1785 von Karlsbad aus ins Fichtelgebirge unternahm. Sein Begleiter war der Botaniker und spätere Garten-Inspektor Ditrich aus Jena, welcher in seinen Reiseberichten Goethes Bemerkungen erzählt. „Goethe suchte sich näher mit den Pflanzen zu befreunden, nahm eine *Drosera rotundifolia* in die Hand und sprach sich über die wunderbare Gestalt und regelmäßige Faltung der mit reizbaren Drüsenhaaren betrännten Blätter belehrend aus, insbesondere über die Irritabilität der Pflanzen im allgemeinen — —“ u.

¹ Diese Goethe'sche Theorie wurde neuerdings von Professor Dodel-Fort verwerthet und in seinem „Illustrirten Pflanzenleben“ behandelt, wie es überhaupt Dodel-Fort ist, der die moderne Botanik auf physiologischer Basis begründete, und so eine neue Theorie gebildet hat, deren sich Werner von Saxislaun für sein Pflanzenleben bemächtigt.

Kein Lebendiges ist eine Einheit, es ist stets eine Vielheit. Die Lebensbedingungen bilden das Thier, modifiziren seine Gestalt. Ein kleiner Vogel mit langem Schnabel sucht seine Nahrung in Blüthenkelchen, aber er sucht sie nicht in Blüthenkelchen, weil er einen langen Schnabel hat, sondern er hat den langen Schnabel, weil er sie in Blüthenkelchen sucht. — Wir sehen hier eine Vorstufe der Lamarck-Darwinschen Theorie, jener weltbewegenden Erkenntniß, die die ganze, spätere Litteratur umgestalten sollte.

Die Folge der Goetheschen Naturstudien war z. B. jene fein beobachtete und charakteristische Scene aus der Helena-Episode, in der die Mädchen nicht in den dunklen Hades hinab, sondern als Blumen, Bäume u. auf Erden bleiben wollen.

In der Naturbetrachtung liegt auch der größte Unterschied zwischen Goethe und Schiller. Schiller verfincht die Natur vom Menschen aus zu erklären, Goethe den Menschen von der Natur aus; bei Schiller war der spiritus agens die Wirkung des Inneren auf das Aeußere, bei Goethe des Aeußeren auf das Innere. Diese entgegengesetzten Punkte waren es aber auch, die diese beiden Heroen der damaligen Zeit gerade zusammenführte, da das Resultat, das sie erreichten, trotz der entgegengesetzten Wege dasselbe war. Das war ja auch nicht anders möglich, der Mensch ist ja nur ein Theil der Natur, das Innere nur ein Aggregat des Menschen — oder die Natur ist die Ergänzung des Menschen. Der Schluß also von einem auf das andere mußte ein kongruentes Resultat liefern. —

Mit diesen Ansichten markirten sie den Zweck der Kunst, schufen sie den neuen Stil, d. h. den für die damalige Zeit neuen, für unsere Zeit veralteten Stil.

Die Naturwissenschaft war es also, welche die Kunstprinzipien aufstellte half, die dem alten Popsstil ein für allemal ein Ende machten. Es waren nicht mehr Haubenstöcke mit Perücken, die geschaffen wurden, sondern Menschen mit Naturhaar.

Schiller stand im großen und ganzen der Naturwissenschaft fern — dies Fernstehen war es auch, was die eben geklüpfte Bekanntschaft der beiden großen Männer beinahe wieder getrennt hätte. Goethe hatte sich mit eingehender Genauigkeit über die Metamorphose der Pflanzen verbreitet. Schiller hörte aufmerksam zu; als Goethe geendigt, meinte er: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.“ eine Antwort, die Goethe zu der sehr gereizten Entgegnung veranlaßte: „Nun, das laun mir nur lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.“ —

Die widersprechenden Anschauungen waren es, die die beiden großen Männer trennten und zusammenführten. Sie ergänzten sich gegenseitig und bildeten erst in ihrer Ergänzung das neue Kunstprinzip. Schiller sah im Menschen den Inbegriff der Natur und das Prinzip der Freiheit, Goethe sah im Menschen einen Theil der Natur. Schiller ist Idealist, Goethe Realist, um die beiden landläufigen Ausdrücke, die nur dem Schlagwörterbedürfniß entsprungen, zu gebrauchen — sie vereint gaben jenen Real-Idealismus, dessen letzte Verwirklichung künftigen Geschlechtern vorbehalten ist.

Goethe war aber nur insofern Realist, als dies sich mit seinem Hofschranzenhum (übertriebener Ausdruck! S. St.) und seiner Eigensiebe vertrug.

Die Naturbetrachtung Goethes war, so tiefgehend sie auch gewesen und so treffliche Früchte sie auch gezeitigt, einseitig und — oberflächlich, wie ja Oberflächlichkeit ein Grundzug des Goetheschen Charakters war.

„Die Dichter sind die Bewahrer der Natur,“ sagt Schiller. „Entweder ist der Dichter Natur, oder er wird sie suchen.“ Damit erkennt er gleichsam die Ueberlegenheit Goethes an und den hohen Einfluß, den das Naturstudium auf die Kunst hat, ja, ich möchte sogar sagen, er erkennt damit an, daß die Kunst nichts ist, als verfeinerte, komprimirte, höchst potenzierte Naturbetrachtung, — meiner Ansicht nach das richtigste Kunstprinzip. Goethe sagt in seinem Briefwechsel: Die Poesie schildere das Empirisch-Pathologische, ein Standpunkt, den jetzt Emile Zola vertieft und erweitert hat; Schiller sagt, „sie schildere die Psyche und die Schwingungen“. Die Vereinigung beider Ansichten hatte das von mir eben bezeichnete Kunstprinzip schon damals realisiert, die Vereinigung dieser beiden Ansichten ist das moderne Kunstprinzip.

Dies moderne Kunstprinzip war aber schon einmal praktisch aufgestellt von Shakespeare, oder Bacon, wenn man glaubt, die Dichterkraft Shakespeares anzweifeln zu müssen. Der größte Dramatiker, der erst jetzt wieder seinesgleichen zu finden (Wo? H. St.) beginnt, beweist wiederum den großen Einfluß der Naturwissenschaft auf die Kunst. Dies kommt am reinsten im Sturm zum Ausdruck. Wie tief er in das Werden und Vergehen des Seienden eingebungen, das beweisen Prosperos Worte:

Und wie dies hoht Gesichte schnell verschwindet,
So werden eintens wolkenhohe Thürme
Und mächtige Paläste, hohe Tempel,
Ja — dieses Erdballs ungeheurer Bau
Mit allem was darauf, in Dumm vergehn.
Und wie dies teere Scheingepäng' verstaft,
Spurlos verschwinden — — — — —

Er sah das Ende der Welt so voraus, wie es nach Erfahrung doch wohl: Ansicht. H. St.) der neuen Wissenschaft wirklich stattfinden muß.

Was für einen hohen Werth Shakespeare der Wissenschaft zuerkennt, sagt er in Heinrich VI., Theil II, Acth. IV, 7:

— — — Es ist Unwissenheit
Ein Ftzuch vor Gott und Wissenschaft der Fittich.
Durch den wir in den Himmel uns erheben

Hamlet beweist das genaue Kennen jenes Goethe-Zola-Zbsenschen Empirisch-Pathologischen u. s. f. Die geographischen Irrungen, die bei Shakespeare unterlaufen, kommen dagegen nicht in Betracht. Sie ergeben sich aus der poetischen Liecz und der mangelhaften Kenntniß, die am Hofe der „jungfräulichen Königin“ gang und gäbe war. In der vorshakespeare'schen Zeit ist es nun ein Mann — ich rede natürlich hier nur von Poeten, nicht wissenschaftlichen Autoren — bei dem man den Einfluß der Naturwissenschaft auf seine Werke bemerken kann. Marlowe — und sein Faust. Im Faust kommt das Mystisch-Grüblerische, das Alchymistische, was der Naturkenntniß in der damaligen Zeit angehangen, zum Ausdruck. Wir sehen daraus, daß auch die Irrungen der Naturlehre Einfluß auf die Litteratur hatten, und leider sehen wir dies neuerdings wiederum — die Karikatur aller Wissenschaft, der Spiri-

tismus streckt seine verderblichen Fühler bis auf die Litteratur aus und beeinflusst dieselbe thatsächlich in einigen Erscheinungen. —

In der Weimaraner Epoche war es ferner Wieland, der sich in das Studium der Natur versenkte. Er schrieb in seiner Jugend, in der seine poetische Kraft noch im embryonalen Zustand sich befand, ein Lehrgedicht über „Das Wesen der Dinge“, das uns amnuthet wie eine Parodie auf des berühmten Lukretius Carus De rerum natura, welches den Grundstock der Naturanschauung bis auf den heutigen Tag bildet. Wenn ich sage: wie eine Parodie auf dieses Werk, so hat Wieland selbstredend nicht daran gedacht, eine solche zu schaffen. Ihm war es völlig ernst mit seinem Werke; später allerdings lachte er herzlich darüber und bezeichnete es selbst als eine „unreife Probe“. Herder stand den Naturwissenschaften fern. Die Volkspoesie war es, die er zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen nahm — in seinen „Briefen über Humanität“ steht er auf einer der Naturwissenschaften widersprechenden Basis. —

Eingehende Naturstudien machte Heinse, dem es darum zu thun war, Natur und Kunst in einen Topf zu stopfen, was ein fruchtloses Beginnen war.

Was ist denn Kunst?

Das sei der Weg, Natur in Kunst gestaltet.

Mit der sich wiederum die Natur entfaltet.

Ich glaube, damit das Wesen wahrer Kunst richtig gekennzeichnet zu haben. —

Das Wesen der Kunst und ihr Verhältniß zur Natur darf nicht in Symbolik verfallen, was bei Heinse entschieden der Fall war. Symbolik, in der reinen Poesie hie und da statthaft, ist in der reinen Naturbetrachtung, in der reinen Kunst¹ ein krankhafter Auswuchs. Ein jeder Gegenstand, jeder kleinste Theil des Seienden ist Selbstzweck, nicht Symbol.

In eruites Naturstudium versenkten sich ferner: H. G. Sturz, J. Iselin, Hamann und Lavater. Hamann ging in fruchtloser Mystik und Symbolikerei auf, die er systematisirte, die ihm den Namen „Magus des Nordens“ eintrug. Der Züricher Lavater war ganz und gar ein überspannter Kopf, der die Naturwissenschaft nothzüchtigte. Er ist so recht der eigentliche Vertheidiger und Prophet Mesmers und der jetzigen Hypnotisire und Spiritisten. Seine physiognomisch-phrenologischen Ueberspantheiten, mit denen er auch seine religiöse Anschauung durchsetzt, machen ihn zu einer fast lächerlichen Figur. Um so tiefer versenkte sich Forster (Reise um die Welt) in die Natur und ihre Wesenheit.

Auch die eigentliche Sturm- und Drangperiode ist reich an tiefgehender, ernster Naturbetrachtung. Hier ist es speziell das Psychologisch-Pathologische, auf das Hauptgewicht gelegt, das eingehend studirt wird. Klinger, Hahn, Wagner, Leuz und Müller (der Maler) haben versucht, die psychologischen Vorgänge natürlich zu erklären, ja, ihre Helden handeln, wie dies auch bei

¹ Diese Unterscheidung ist nicht ganz klar. Auch widerspricht die Thatsache, daß jedes Wesen Selbstzweck ist, ebensowenig der Möglichkeit und dem Werthe der Symbolik, wie sie der Thatsache entgegensteht, daß die Vereinigung der Wesen den Selbstzweck jedes einzeln einengt und Gemeinsamkeitszwecken unterwirft. Die „Frage der Symbolik“ läßt sich schmerzlich so nebenbei lösen. H. St.

Leisenitz und Gerstenberg theilweise der Fall war, im Banne ihrer Natur. Es war diese psychologische Begründung wesentlich verschieden von der bislang geübten — nicht mehr die Seele war es, die das Handeln des Menschen bestimmt, sondern das Blut, die Nerven.

Auch Jean Paul studirte die Natur, aber er durchsehte sie mit Phantasterei. Er schuf dadurch eine neue Natur, die an gewisse Bauwerke der Kolozzeit erinnert — überladen mit Einzelheiten, die an und für sich schön und harmonisch, im Zusammenhange ein unschönes, geschmackloses Bild ergeben.

Der Braunschweiger Klingemann, ein zwar nur mittlerer Geist, hat einen großen Theil seiner Werke aus Naturstudien heraus geschaffen, allerdings aus Naturstudien, die bereits in Büchern zusammengetragen waren. Chamisso hingegen steht ganz im Banne eigenster Naturbetrachtung — dann aber bricht plötzlich der Einfluß ab. Die politischen Ereignisse, das Erwachen des sozialen Lebens, die Revolutionen und Revolutionsdünne, das wirre Durcheinander verdunkeln den Sinn für Naturbeobachtung. Die Naturwissenschaft wird terra incognita. Und mit Recht — wenn wir die damalige Naturwissenschaft studirt haben und uns die Erde dann ansehen, ist die terra in der That eine incognita. Die Wissenschaft der vierziger Jahre lehrt sie uns nicht erkennen, sondern verkennen. Aber die wahre Natur- und Kunstbetrachtung lebte fort in dem klassischen Kunststil, welcher zur Norm erhoben war und nun von übereifrigen Stürmern beiseite gelegt ward.

Um diesen Kunststil, der aus Naturbetrachtung herausgewachsen war, noch einmal zu fixiren, will ich Goethes Worte gebrauchen: „Ich glaube der Natur abgemerkt zu haben, wie sie geschwähig zu Werke geht, um lebendiges Gebild als Muster alles Künstlichen hervorzubringen. — — — Der Stil in der Kunst ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“ Die Kunst soll das Urphänomen darstellen, das ist der Extract der Goetheischen Kunstanschauung. Und das Urphänomen der Menschen ist, wie Schiller meint: „rein ideelle Ueberlegenheit und Größe, Prometheus.“

Hier haben wir wieder die beiden Kontraste, die sich ergänzen und die im Bunde den wahren Stil, den Shakespeare antizipirte, den wir zu pflegen haben — bilden.

Insofern ist Schiller und Goethe, als Einheit gefaßt, der größte Welt-dichter. Schiller und Goethe im einzelnen betrachtet, wohl große Dichter, für ihre Zeit bahnbrechende Genies, nach Abschluß ihrer Epoche aber nur notwendige Glieder eines Ganzen, nicht universale Seher, die weit über ihre Zeit hinausgingen.

Die Betrachtung dieser Epoche sollte auf den aus Naturbetrachtung, und klassischen Kunststil Erkenntniß hervorgerufenen hinweisen, der, modifizirt durch die modernen Erfahrungen und Errungenschaften, die Basis für die neue Kunstanschauung geworden. —

Ludwig Büchner war es, und nächst ihm Schaaßhausen, theilweise auch Mosele, die theoretisch das aufgestellt hatten, was Darwin praktisch nachweisen sollte: den Evolutionismus. Büchners „Kraft und Stoff“ (Na, na! H. H.) gab der Litteratur gleichsam ein neues ABC — da die Litteratur Abbild des Lebens und der Lebensanschauungen, mußte sie nothwendig mit

diesen Schritt halten. Aber der Umschwung sollte erst dann ein völliger werden, als Darwin die spekulative Naturanschauung zur empirischen machte. Mit dem Eintreten der Erkenntniß unsres Seins mußten sich die sozialen Verhältnisse ändern. Wir wußten plötzlich, daß wir die Ursächlichkeit alles Seienden in diesem Selbst zu suchen hatten, nicht in einem Gott-Schöpfer, wußten ferner, daß das All einer treibenden Kraft gehorcht, die ein bestimmtes Ziel verfolgt und je nach den Lebensbedingungen modifizirt wird. Zu dieser Ansicht hatte sich, wie bereits oben erwähnt war, schon Goethe aufgeschwungen. —

Eine Anschauung wuchs aus der anderen heraus — zugespitzt wurde die Darwinsche Theorie durch Ernst Häckel und Carl Vogt, philosophisch (?) verarbeitet durch Büchner, und in einzelnen Phasen durch Hartmann, Stirner. Auch Feuerbach, obgleich nicht durch Darwin beeinflusst, versuchte sich zu freierer Anschauung emporzuschwingen, da er aber im Banne des Althergebrachten stand und wirklich philosophisch frei zu denken nicht gelernt hatte, mußte er bald an seiner Unfähigkeit, das Neue und Große zu erfassen, zu Grunde gehen. Hätte ihm der Jopf nicht hinten gehangen, so wäre er einer unserer größten Philosophen. So klebt ihm etwas Unfertiges, Halbes an — oft Unlogisches, sich selbst Widersprechendes. Die genannten Forscher waren es, die das Leben auf eine neue Basis stellten, deren Theorien allerdings zunächst einen heißen Kampf und großen Widerspruch in der Litteratur hervorriefen, aus dem sie aber bald als Sieger hervorgingen. Es ist hier nicht der Platz, auf die vielen Für und Wider einzugehen, auf die vielfachen Schriften, die diese Theorien stützen oder stürzen wollten; es war mir nur darum zu thun, zu konstatiren, daß die von Darwin, Büchner und den neueren Philosophen aufgestellten Theorien in ihrer Zusammenfassung einen völligen Umschwung aller Verhältnisse bewerkstelligten.

Inwiefern der Einfluß der neuen Naturanschauung auf die Litteratur ein so nachhaltiger werden sollte, inwiefern er eine neue Kunstgattung (?), die man mit den beliebten Schlagwörtern auf „ismus“ benamset, schaffen konnte, das nachzuweisen sei die Aufgabe des nächsten Artikels.

Hans von Baselow.

Das Anschauliche in der jüngeren Liederdichtung.

Wenn man die ältere deutsche Lyrik in unserem Jahrhundert mit den Namen Uhland, Heine, Geibel bezeichnet, so ergibt sich bei einem Vergleich ihrer Hervorbringungen mit einer dem Wesen nach jüngeren Strömung, als deren Vertreter hier einmal Theodor Storm genannt sei, daß allerdings seit Jahrzehnten neue Bestandtheile in den Rahmen der Liederdichtung aufgenommen und lebenskräftig verwerthet worden sind.

Durch mühevollte Selbstzucht vermochte Geibel mit seiner glücklichen Begabung so zu wuchern, daß sich in seiner Lyrik all die Farbentöne deutschen Sanges wie in einem Hohlspiegel vereinigten; er war berufen, eine Entwicklungsstufe abschließend, die weiche Stimmung Heines mit Uhlands mannhafter Wärme zu vermählen. Wahre Empfindung, glückliches Ergreifen dessen, was Alle fühlen, frische Naturfarben und Stimmungszauber machten ihn zu dem, was er war. Als kennzeichnend dafür, wie er zu wirken weiß, wie erfolgreich er Töne anschlägt, die in allen Herzen widerklingen, sei an das bekannte: „Ich fuhr von St. Goar“ erinnert. Hier benützt der ältere Dichter den Eindruck eines allbeliebten Liedes, das der Jüngling sang, um, an dieses erinnernd, von neuem die Herzen zu ergreifen. Ganz auf seiner Höhe stand daher Geibel in einer Zeit vollsthümlich bewegten Empfindens; nach Niederwerfung der französischen Nacht klang aus seinem Lobgesang wider, was Alle fühlten; er war das Echo des jauchzenden Vaterlandes. Wenn er im einzelnen, wie im „Tod des Tiberius“, über die angedeutete Grenze hinausgegangen und dem Schöpferisch-Genialen nahe gekommen ist, darf das hier außer acht gelassen werden, da es sich um die Gesamtwirkung seiner Dichtung handelt.

Bei einem Zurückgehen auf Goethe und auf das Volkslied wird es ersichtlich, daß Geibel nicht über alle Grundtöne der Lyrik verfügte, daß seiner Harfe bestimmte Saiten gefehlt haben. Die starken Naturlaute des Gefühls, die bei Goethe hervorbroschen, das led Malerische, das dieser dem Volkslied abgewonnen hat, sind Geibel merreikbaar. Weibels weibliche Empfänglichkeit steht vielmehr im Gegensatz zu bahubroschender Neugesaltungskraft, und deshalb vermochte er auf die Zukunft nicht in maßgebender Weise befruchtend einzuwirken. Der Anstoß zur Fortentwicklung der Lyrik kam von anderer Seite. Aus innerlich angeschauter Menschöpfung sinnlicher Eindrücke, die der innigen Vertrautheit mit dem heimathlichen Boden verdankt werden, aus malerisch wirkungsvoller Wiedergabe von Naturbildern entwickelte sich eine neue Lyrik, die weniger nach schwunghaft einschmeicheluden Weisen als nach kennzeichnender Gestaltung strebt. Wenn diese Erneuerung von der Außenform der Dinge, vor allem von der Darstellung des Landschaftlichen ausging, so blieb sie doch nicht dabei stehen, sondern erstreckte sich vielmehr auch auf die Darstellung seelischer Zustände. Besser als durch Erdörterung allein wird das Wesen dieser neuen Liebesdichtung durch nähere Betrachtung ihrer Hervorbringungen erkannt.

Aus der Lyrik der klassischen Blüthezeit wußte ich kaum ein Beispiel anzuföhren, daß ein bestimmter landschaftlicher Charakter mit kennzeichnender Treue wiedergegeben wäre; es herrschte in Betrachtung der Natur eine gewisse Herkömlichkeit oder doch Beschränktheit — war diese Natur doch von Haller für die Poeten erst gleichsam neu entdeckt worden — Rhein und Neben, Wald und Tannenduft, Fluß und alte Schlösser, Meer und Schwäne waren Zusammenstellungen, die entschieden vorherrschten, und dabei läßt sich im großen und ganzen eine gewisse Verschwommenheit der Zeichnung, jedenfalls Unbestimmtheit der Umrisse erkennen. Es soll nun keineswegs behauptet werden, daß demgegenüber die heutigen Dichter die Erscheinungen der Außenwelt stets mit unbefangenen Malerauge betrachteten und demgemäß wiedergeben; von der Macht des Konventionalismus kündigt heute wie einst die bei weitem über-

wiegende Masse dichterischer Erzeugnisse, aber wir haben doch eine aus gesundem Wirklichkeitsinn hervorgegangene malerische Lyrik, die sich Anerkennung verschafft hat. Es war ein bedeutender Schritt vorwärts, als eine dichterische Kraft die bisher allein als hoffähig betrachteten poetischen Naturbilder, soweit sie ihr nicht unmittelbar anschaulich geworden, beiseite ließ und die liebevolle Wiedergabe der Eindrücke des vertrauten heimischen Bodens anstrebte. Dies that Annette von Droste-Hülshoff in ihren Bildern der westfälischen Heide. Sie gab eine völlig bestimmende dichterische Neuschöpfung, welche der Eigenthümlichkeit des westfälischen Heidelandes voll entspricht und durch besonnene Anwendung mundartlicher Bezeichnungen das Bild glücklich abschließt. Die Strophe:

Run strecken nur der Föhren Wipfel
 Hoch aus dem Dunste grüne Gipfel;
 Wie übern Schnee Wachholderbüsche;
 Ein leises Brodeln quillt im Moor,
 Ein schwaches Schrollen, ein Gezißche
 Dringt aus der Niederung hervor.

veranschaulicht die abendlich von Nebel überzogene Heide- und Moorlandschaft in fast unübertrefflicher Art. Daß die Dichterin nicht zu einem völligen Ausgleich zwischen Gewolltem und Erreichtem gelangt ist, kann nicht verschwiegen werden. Selbst wenn man davon absieht, daß ihre Skizzen hier und da mit einem fremdartig-lehrhaften Element behaftet erscheinen, bleibt noch zu betonen, daß auch beim Schildern die Stimmung nicht stets rein festgehalten, sondern durch aus dem Rahmen fallende Vergleiche und Bilder bisweilen gestört wird. Das geschieht z. B., wenn „Proteus' Kobbenscharen“ in die Zeichnung des Heidebildes hineingezogen werden. Es kommt dann ein klein wenig Blaustrumpfsgelehrsamkeit, d. h. ein Wissen, das sich an unrechter Stelle hervorbrängt, zum Durchbruch. Ein Vergleich aus der Mythologie ist geradezu mörderisch für die Heidestimmung. Ueberhaupt hat Annette von Droste-Hülshoff eine rechte Unmittelbarkeit der poetischen Hervorbringung nur im landschaftlichen Stimmungsbild erreicht, so vieles Ansprechende ihre Produktion im übrigen auch bietet. Doch es muß ihr der Ruhm verbleiben, auf dem Wege zu halbverborgenen Quellen echter Poesie einen bedeutamen Schritt gethan zu haben. Naturgemäß bewegte sich indes nicht allein die Lyrik in der angedeuteten Richtung. Gleichzeitig suchten die Romandichter, von Walter Scott angeregt, bestimmte Typen zu erfassen, man fand, daß die Natur allewege schön sei, und Willibald Alexis bewies diese Wahrheit für die bisher von der Dichtung so stiefmütterlich behandelte Mark Brandenburg. Es genügt, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß die gleiche Strömung in dieser oder jener Form auf allen Gebieten der Kunst vorhanden ist. Hier kann es nicht meine Aufgabe sein, den Quellen des künstlerischen Realismus weiter nachzugehen, zu deren Erforschung auch das staatliche und wirtschaftliche Leben der Zeit näherer Betrachtung unterzogen werden mußte.

Mit fein ausgeprägtem Talte zeigte sich Theodor Storm als Meister der malerischen Lyrik; er weiß eine bestimmte Situation in glücklicher Stimmung vor die Seele hinzuzaubern, einen künstlerisch wirkungsvollen Ausgleich zwischen Innen- und Außenwelt herbeizuführen; seine Dichtung ist wahrhaft

schöpferisch, wenn sie einen bestimmten Seelenzustand mit wenigen Strichen in lebendige Anschaulichkeit umzusetzen hat. Kann das zaudernde Hingeben des liebenden Weibes wirkungsvoller ausgedrückt werden als durch folgende Strophe:

Du biegst den schlanken Leib mir ferne,
 Indes dein rother Mund mich küßt.
 Behalten möchtest du dich gerne,
 Da du doch ganz verloren bist.

Wie ersichtlich, ist hier in der ersten Hälfte der Strophe eine gewisse Steifheit des Ausdrucks zurückgeblieben; im Ringen nach sprechendster Gegenständlichkeit wird leicht die Abrundung der Form vernachlässigt; der Blick, der sich auf das Ziel richtet, übersieht die im Wege liegenden Hemmnisse; doch wird das unmittelbar Ergriffene auch in grober Ausweisung stets den Vorzug vor dem Nachempfundenen, wenn auch noch so formenglatt Gestalteten verdienen. Auf gleichen Grundlagen erwuchs auch aus süddeutschem und schweizerischen Boden triebkräftiges Leben; die herzengwarmer und farbenreichen Liebesklänge Schaffels, die markigen, gestaltungssicheren Dichtungen von Hans Hopfen, die gedankenschweren Weisen von K. J. Meyer bewegen sich auf derselben Linie. Es ist ein maßvoller, mit reicher Empfindung vermählter Wirklichkeitsinn, dessen dichterische Äußerungen das Bemühen, des Stoffes Herr zu werden, hier und da noch verrathen. An Storm knüpft dessen Holssteiner Landsmann Wilhelm Jensen an. Er bringt aber auf der beschrittenen Bahn nicht weiter vor; es ist vielmehr bei ihm ein Zurückgreifen von der zuweilen eifigen, in den Umrissen meist scharf abgegrenzten Lyrik des Ersteren zu der weicher abgedämpften Empfindung eines Geibel zu erkennen; Jensen darf als ein Versöhner der beiden Gegenseite gelten und weiß mildrührende Herzensklänge mit glücklicher Körperlichkeit zu vereinen. Es ist also bei ihm keine schöpferische Fortbildung, wohl aber eine glückliche Vereinerung und Ausgestaltung vorhandener Tonarten zu erkennen. Der sehnüchtige Traum vom Eden der Kindheit erkeimt über der in blühender Hülle des Hochsommermittags erprangenden Wiese und führt den Dichter zu traumhaftem Sinnen. Das bekannte Stimmungslied: „Hier auf mittagsstiller Wiese“ ist so recht bezeichnend für seine Art, die in der Weiterbildung der lyrischen Dichtung wiederum ein Moment innerer Sammlung bedeutet, einen Grad der Entwicklung, von dem aus sich die Kunst rückwärts schauend Rechenschaft von ihrem Vermögen giebt.

Zu der neuesten Lyrik jedoch lassen sich Bestrebungen erkennen, die auf Aneignung neuer Stoffgebiete für die Liebesdichtung auf Durchdringung des Lebens unserer Tage mit dichterischem Geiste abzielen. Es muß indes betont werden, daß bei den hieher gehörigen Erscheinungen noch keine feste Ausprägung, keine künstlerische Abrundung erreicht worden ist. Wohl hat sich die Liebesdichtung, über die Pflege des Ich hinausgehend, den Nothleidenden, den Ausgestoßenen zugewandt, doch ist sie hier zumeist nur dem Stoffe nach modern, in der Anwendung ihrer Mittel jedoch ohne fortschreitende Eigenart. Von einem Banauenthum aber, das sich im Anichluß an die neudeutsche Richtung so breit macht, nur die eigene Nothheit zur Schau trägt und in Prosa und Versen erklärt, daß ihm „alles Wurft ist“, kann hier natürlich überhaupt nicht ernsthaft die Rede sein. Von einzelnen jüngeren Dichtern jedoch sind

Klänge angeschlagen worden, die sowohl durch kraftvolle Beherrschung der Sprache als auch durch sinnliche Greifbarkeit und ungewöhnliche Stärke der Leidenschaft neuartig sind. Ich nenne hier Julius Hart. Das sonnenfrohe Lächeln des Glücks der Liebe, das Schmachten des Dürstenden im tiefsten Abgrunde der Verzagttheit — frohe und düstere Stunden des eigenen Lebens — macht der Dichter mit packendem Wirklichkeitsgefühl vor uns lebendig. Zwar gilt von J. Hart im vollsten Maße das bereits von der jüngsten Lyrik allgemein Gesagte; manches bei ihm ist noch unfertig, aber er bietet meist in einem Torso mehr als ein Duzendlyriker in zehn Bänden. Er sucht den Erscheinungen des Großstadtlebens poetisch gerecht zu werden; doch auch die Natur- laute des Familiengefühls, dessen dichterische Pflege durch die zahm plätschernden Gewässer einiger ziemlich bekannten Barden etwas in Verruf gekommen ist, klingen bei ihm lebenswahr und gestaltungskräftig hervor, wie folgende Strophen erweisen, in welchen er der dahingeshiedenen Schwester gedenkt:

Armes Schwesterlein.	Mit stilllächelndem Mund.
Reißen, jung gepflückt.	Wie zur Stunde, da
Im weißheidnen Kleide.	Im bekränzten Sarge
Rhythmentanzgeschmückt.	Ich zuletzt dich sah.

und im Geiſt die Antwort vernimmt:

Bin euch nimmer fern.	Sah an eurem Tisch.
Habe Tag und Nacht	Broch mit euch das Brot.
Still in eurer Mitte	Hab mit euch gelitten
Ueber euch gewacht.	Und gekämpft in Noth.

Seid getroßt und still,
Laßt vom Weinen ab,
Hesse Noien blühen
Euch aus meinem Grab. — —

Aus dem Angeführten hat sich zur Genüge ergeben, inwiefern die Lyrik seit den letzten Jahrzehnten in einer fortschreitenden Entwicklung begriffen ist; wenn die Kunst überhaupt die Erscheinungen des Lebens klar widerpiegeln soll, so fällt diese Aufgabe auch der Lyrik zu; dieselbe verräth nun in ihren hervorragenden Hervorbringungen thatsächlich ein erfolgreiches Ringen nach erhöhter Gegenständlichkeit und wehrt sich auf diesem Wege gegen eine Auflösung in Empfindseligkeit, die unfehlbar eintreten müßte, wenn ihr nicht durch Erneuerung von außen her frisches Leben eingebläht würde. Die nähere Betrachtung der in diesem Aufsatz kurz dargelegten Entwicklung ist aber noch in anderer Weise lehrreich. Es erhellt aus derselben, daß in der lyrischen Dichtung stets auf einen Zeitraum des Vordringens, der Weiterbildung, dessen Erzeugnisse bisweilen den Stempel jugendlichen Aufstieges an sich tragen, in der Regel aber in irgend einer Weise das Ringen mit dem Stoff erkennen lassen, ein Zeitraum der Sammlung, der sichtigenden Formpflege folgt, der die gepflanzten Keime voll auswachsen läßt, empfangene Anregungen nach allen Seiten hin ausgestaltet. Die Entwicklung der Lyrik ist also eine stufenweise;

bahnbrechendes Vorwärtstreben wechselt mit Rast haltender Umschau, ein Geis, das meines Wissens in dieser Art noch nicht festgelegt wurde, dessen Fassung aber durch die Uebereinstimmung mit den allgemeinen Bedingungen geschichtlichen und geistlichen Werdens gestützt wird.

Rudolf Goette.

Der Kampf um die Form in der zeitgenössischen Dichtung.

Ein Beitrag zugleich zum Verständniß des modernen Realismus.

I. Vers oder Prosa.

Der Ursprung des Verses.

Ich will zunächst über das gegenseitige Verhältniß von Vers und Prosa reden. Natürlich kann ich den reichen Stoff an dieser Stelle auch annähernd nicht ausschöpfen, aber vielleicht doch Anregung dazu geben, daß man über eine Frage tiefer nachdenkt, die nach meinem Dafürhalten trotz ihrer außerordentlichen Wichtigkeit bis jetzt in genügend eingehender Weise nicht behandelt worden ist. Es stehen sich daher auch die Anschauungen über Werth und Bedeutung des Verses in der Dichtung schroff und, wie es scheint, unvereinbar gegenüber, oder man hält überhaupt die Frage darnach für eine gleichgültige und unerhebliche. Die Untersuchung ist gerade inmitten der litterarischen Kämpfe der Gegenwart eine besonders wichtige. Wie schon oft, ja wie immer wieder zeigt sich auch heute vielfach auf Seiten der Schaffenden selber gegen die Form des Verses ein offenes oder verstecktes Uebelwollen. Allerdings erinnere ich mich nicht, daß von hervorragender Seite einmal ein allgemeiner, starker und ästhetisch begründeter Angriff gegen sie ausgegangen wäre, aber desto häufiger sind die gelegentlichen Bemerkungen und Ausfälle. Vielfach hält man die Verssprache für eine formalistische Künstelei, die zu dem inneren Gehalt eines Kunstwerks in lebendiger Beziehung nicht steht, für eine rein sinnliche und darum verderbliche, unrealistische Erscheinungsform. Die bei weitem überwiegenden litterarischen Erzeugnisse des Tages sind in Prosa geschrieben, ja von Turgenjeff haben wir sogar ein Bündchen lyrischer Gedichte in Prosa erhalten, was nun gerade keine so außerordentliche Anerkennung war, da wir dieser Form schon bei Jean Paul und in Krummachers Parabeln begegnen. Ibsen ging in seinen Dramen von der gebundenen zur ungebundenen Rede über, entgegengegesetzt wie Schiller, und hat sich auch theoretisch für die letztere ausgesprochen, indem er den Vers mit dem Vogel Tronte auf der Insel

Mauritius verglich und für eine Form der Vergangenheit, die in der Zukunft nicht mehr lebensfähig sei. Er hat sich an der Behauptung genügen lassen, aber bei dem blinden Glauben, den jede Autorität bei der Menge findet, kann man an dem Worte trotzdem nicht gleichgültig vorübergehen. Es ist auch deshalb bemerkenswerth, weil es die Vertheidiger des Verses zwingt, spekulativ der Frage näherzutreten. Der geschichtliche Hinweis darauf, daß bis heute fast ausnahmslos die wahrhaft großen dichterischen Werke in der gebundenen Rede abgefaßt sind, hat einer solchen auf die unbekannte Zukunft verweisenden Behauptung gegenüber natürlich keine Kraft mehr. Die Vertheidiger müssen vielmehr den Beweis erbringen, daß der Vers als ein organisches Erzeugniß aus der Eigenart des dichterischen Schaffens sich ergibt und daß dieselben Bedingungen, welche einst mit Nothwendigkeit die Verssprache schaffen mußten, noch heute in ihrer vollen Stärke und Reinheit fortbestehen. Nur dieser Beweis kann die Ibsensche Behauptung naturwissenschaftlich und endgültig widerlegen. Es kann aber auch die Untersuchung über das Verhältniß vom Vers zur Prosa, weiterhin die vielfach noch so unklaren Anschauungen vom Wesen der Poesie wesentlich aufhellen und klären. Wie wenig Sicherheit die bisherige ästhetische Wissenschaft gebracht hat, wie wenig man das Wesen der Verssprache in ihren Beziehungen zur Dichtung erkannt hat, hat uns vor einiger Zeit noch die Scherersche „Poetik“ erwiesen. Wir haben gesehen, welch geringen Werth Dichter wie Ibsen und Turgenjefß auf die Form der gebundenen Rede legen, und ganz im Gegensatz dazu will ihr Scherer eine so außerordentlich wichtige Bedeutung zuerkennen, daß er von vornherein alles, was in Reim und Rhythmus geschrieben, eben weil es in Reim und Rhythmus geschrieben ist, also auch die Genusregeln einer Grammatik, für Poesie ausgiebt. Wiederum der Ausdruck einer Meinung von schroffer Einseitigkeit, die um so eher auf ihren Werth geprüft werden muß, als sie in der großen Masse der Volkstheorie weit genug verbreitet ist. Wohl hat sie bei allen Kunstverständigen bisher nur spöttisches Lächeln hervorgerufen, aber auch diese Kenner und Abwäner unterließen es fast immer, ihre bessere Ansicht wissenschaftlich zu erhärten und die andere mit sicheren Beweisgründen zurückzuweisen. Gegen die Anschauung, als wäre der Vers eine verwerfliche unnütze Form oder auch nur, wie Spielhagen will, „ein willkommener Schmutz“, legt die Dichtung der Vergangenheit in der erdrückenden Mehrheit ihrer ausgezeichnetsten Schöpfungen Widerspruch ein. Die bloße Autorität der Ibsen, Zola, Sardou, Spielhagen schrumpft gegen die der Homer, Firdusi, Shakespeare u. s. w. u. s. w. doch wohl zu einem wesentlichen Nichts zusammen. „Alles Poetische,“ schreibt Goethe an Schiller (Brief vom 25. November 1797), „sollte rhythmisch behandelt werden! Das ist meine Ueberzeugung Alle dramatischen Arbeiten (und vielleicht Lustspiel und Farcen zuerst) sollten rhythmisch sein.“ Und man kann Goethe nicht jene Verständnißlosigkeit vom Wesen des wahren Verses vorwerfen, welche in dem Worte Scherers und in den Anschauungen der großen Masse hervortritt. Er unterscheidet sehr wohl Dichtung und Reimerei. „Wer nichts zu sagen hat,“ äußerte er sich am 23. Januar 1827 gegen Eckermann, „der kann doch Verse und Reime machen, wo dann ein Wort das andere giebt und zuletzt etwas herauskommt, das zwar nichts ist, aber doch ausieht, als wäre es was.“

Suchen wir, verwirrt von all diesen widerspruchsvollen Meinungen und Behauptungen, nach irgend einem Punkte, von dem aus wir in das dunkle Land eindringen können. Versuchen wir einmal, der Frage nach dem Ursprunge des Verses näherzutreten und Klarheit darüber zu gewinnen, wie der menschliche Geist denn überhaupt zu so eigenartigen und eigenthümlichen Formen gekommen ist, wie sie Rhythmus und Reim darstellen. Gerade diese Frage nach dem Ursprunge hat man bisher auffällig vernachlässigt. In großer Harmlosigkeit hat sich noch jüngst Sigmar Mehring in seiner Schrift „Der Reim“ (Berlin, Mehring) mit ihr abgefunden, indem er die bekannte persische Sage von Behram und Dilehram wiederholt, derzufolge der Reim aus der Nachahmung des Küssens entstanden ist. So sinnig-poetisch das empfunden sein mag, so enthält es doch nicht viel mehr als einen geistreich spielenden Gedanken, den wohl Niemand wissenschaftlich ernst nehmen kann. Auch eine Schmeerflosse, ein Kristall stellen wunderbar seine natürliche Gebilde vor, überall in der ganzen Natur kommen „rhythmische Gefühle“ zum Ausdruck, deren Erzeugnisse wir mit künstlichen Versgebilden wohl vergleichen können, aber wie Nachtigallengesang zur dichterischen Strophe, wie ein Kuß zum Reime werden kann, bleibt darum nicht weniger dunkel. Auch wäre es Sache der Naturwissenschaft, der Aesthetik das Material an die Hand zu geben, indem sie aufklärend jener allgemeinen geheimen Naturkraft nachspürt, welche die Kristalle des Schnees, den Vogelgesang, Chladnische Figuren und Verse erzeugt, vorausgesetzt, daß der Bildung all dieser Dinge wirklich ein einziges festes Naturgesetz zu Grunde liegt. An dieser Stelle dürfen wir uns wohl ausschließlich mit dem Verse beschäftigen.

In der Untersuchung über den Ursprung der Religionen, des Gottesbegriffes, all unserer sittlichen und moralischen Anschauungen, über die Anfänge des menschlichen Geschlechtes überhaupt hat unsere Wissenschaft überraschend neue und weite Gesichtsfelder sich damit eröffnet, daß sie mit dem Geistesleben der sogenannten Naturvölker sich aufs eindringlichste beschäftigt. Ich meine, daß auch die Aesthetik als eine Naturwissenschaft, aus der Betrachtung der Dichtung dieser Naturvölker unendlich viel Neues und Besonderes lernen kann. Leider haben unsere Reisenden bei den vielen Schwierigkeiten, welche solche Untersuchungen bereiten, an Stoff nicht allzuviel zusammengetragen, und wir müssen daher auch bei der Frage nach dem Ursprunge des Verses mit dem Wenigen auszukommen suchen, was uns bisher überliefert worden.

Ist der Vers vielleicht einmal die Erfindung eines geistreichen Kopfes gewesen, wie jene persische Sage es will, und damit mehr oder weniger die Gabe des Zufalls, eine Schöpfung, im ersten Beginn fertig und abgeschlossen, oder ein organischer Theil der Kunst und eins ihrer Lebens-elemente, das zu ihr gehört, wie das Blatt zum Baum, und das sich allmählich aus dürftigen Anfängen entwickelte? Gegen die erstere Annahme sprechen allerlei Gründe. Zunächst die weite Verbreitung der Verssprache über den ganzen Erdball. Eine Poesie der gebundenen oder gereimten Rede, sowie der Vereinigung von Reim und Rhythmus finden wir, ursprünglich entwickelt, auf den entgegengesetzten Theilen des Erdballs. Der Somali in Africa bedient sich dieser Sprache so gut wie der nordamerikanische Indianer, auf den Südhiinseln wie auch in Tonga herrschen Reim und Rhythmus, und aus Westhals Unter-

suchungen¹ geht hervor, daß zufolge der Nähnlichkeit, die zwischen den metrischen Versformen bei den Indern, Perfern und Griechen besteht, eine geregelte Verssprache bei den Ariern sich schon herausgebildet hatte, als Inder, Iraner und Griechen noch ungetrennt beieinander wohnten. Ist der Vers nur ein willkommener Schmuck, eine äußerliche Schönheit und eine Erfindung, so werden wir dieser Thatfache der allgemeinen Verbreitung gegenüber nothwendig zu der immerhin seltsamen Annahme gedrängt, daß, die Einheit des Menschengeschlechts angenommen, der Vers ihm bereits bekannt war, als eine sprachliche Trennung überhaupt noch nicht eingetreten war, oder es müßte die Natur die Verserfinder zu Duzenden hervorgebracht haben, was noch wunderbarer erscheint, wenn die Verssprache für die Dichtung wirklich nur als eine zufällige Bekleidung gelten soll.

Ausschlaggebender aber ist meines Ermessens eine andere Erwägung. Wenn es möglich ist, eine allmähliche Entstehung und Entwicklung des Verses nachzuweisen, wenn wir zeigen können, daß und wie sich diese Sprache aus möglichst einfachen Naturformen herausarbeitete, und daß die Dichtung insofge ihres Wesens nothwendigerweise zu dieser besonderen Sprache kommen und sie als ein organisch mit ihr Verbundenes zur Entfaltung bringen mußte, dann wäre es thöricht, eine zufällige und plötzliche Erfindung anzunehmen. Wir glauben der neuen Naturwissenschaft, daß sich aus der einfachen Protistenwelt noch und nach die ganze Welt lebender Geschöpfe entwickelte; gewiß wird niemals ein Protist plötzlich als Affe über die Bäume klettern, aber ebensowenig auch erfundet ein Urdichter plötzlich eine kunstvolle Verssprache, sondern diese entwickelt sich nach und nach, und Tausende und Abertausende fördern an dieser Entwicklung, welche von rauhen barbarischen Gesängen zum verwickeltesten Bau Pindarischer Strophen, zur reichen Vollkommenheit Goethescher Kunst emporsteigt. „Wir müssen annehmen,“ sagt Darwin,¹ „daß die Rhythmen und Kadenzen der oratorischen Sprache aus vorher entwickelten musikalischen Kräften herzuleiten sind. Auf diese Weise können wir verstehen, woher es kommt, daß Musik, Tanz, Gesang und Poesie so sehr alte Künste sind. Wir können selbst noch weiter gehen und annehmen, daß musikalische Laute eine der Grundlagen für die Entwicklung der Sprache abgeben.“

Können wir nun die Urform, aus welcher die Entwicklung des Verses mit Reim und Rhythmus nachgewiesen werden kann, noch heute in der Poesie der Völker auffinden? Besteht sie vielleicht sogar noch in ihrer vollen Reinheit neben den ausgebildeten höheren Formen fort? Ausweisen als poetische Urform müßte sie sich durch ihre Einfachheit, sagen wir zugleich auch nur Stämperhaftigkeit, welche uns eine Bürgschaft dafür giebt, daß sie auf sehr untergeordneter Weiskufe bereits entstehen kann, sowie durch allgemeine Verbreitung über die Erde hin. Diese Allgemeinheit bewiese uns, daß die Form auch dann, wenn die Einheit des Menschengeschlechtes geleugnet wird, um ihrer Einfachheit willen überall ursprünglich entstehen kann, ferner, daß hier wie dort gleiche natürliche Ursachen und Bedingungen für ihr Entstehen vorhanden sind. . . Kane,

¹ Kuhn, Zeitschr. IX. 437.

² Abstammung des Menschen. 1875. Bd. II. 317.

der Nordpolfahrer, erzählt uns von einem von Eskimos veranstalteten Feste, wobei sie ihm zu Ehren einen einförmigen Gesang ertönen ließen, der in nichts bestand, als in einer fortwährenden Wiederholung der gesangsartig hervorgezogenen Wörter „nalegak soak — nalegak soak“: „Großer Häuptling — großer Häuptling“. Reisende, welche über die Poesie der Indianer berichtet haben, wie Keating, Kohl, Hedeweder, Schoolcraft, trafen dieselbe Form bei den Eingeborenen Nordamerikas an; auch deren Lieder bestehen sehr oft aus nur einer einzigen Zeile, die in endloser Wiederholung vom Einzelnen und von dem Chöre vorgetragen wird; „Gehe ich dem Feind entgegen“, lautet kurz und knapp eines dieser Gedichte, „so zittert die Erde unter meinen Füßen“, — „Das Haupt des Feindes ist abgeschnitten und fällt mir zu Füßen“, ist der Wortlaut eines anderen. „Wenn der Botokude,“ heißt es bei Martius (Ethnographie Brasiliens I. 330), „sehnlich etwas wünscht und verlangt, oder in Leidenschaft geräth, so erhebt er die Sprache zu einem monotonen Gesang. Es ist, als wenn er die Armuth seiner Ausdruckweise durch die erhöhte Stärke des Lautes ersetzen wollte.“ Von den Karolinen-Inseln wissen wir durch Chamisso, daß auch hier derartige Gesänge zahlreich vorkommen, so sang man hier in Einem fort hintereinander die beiden Zeilen:

„Den geschäkten Kofos trinkt,
Kofos ist Chamisso . . .“

Von der Poesie der Australier sagt der italienische Reisende Salvado (*Memorie storiche dell'Australia, part. della missione benedettina. Roma 1851*), daß ihr nur Emphase und Wiederholung eigen sei. Als der erste Eingeborene nach England sich einschiffte, sangen die Zurückbleibenden fortwährend den einen Vers: „Wohin wandert das einsame Schiff?“ Bisweilen setzten sie noch ein anderes Trauerlied hinzu und sangen außerdem noch:

„Meinen Liebling werde ich nicht wiedersehn.
Wohin wandert das einsame Schiff . . .“

Bei der Rückkehr drückte man in gleicher Weise seine Empfindungen in dem Gesange aus:

„Unstät der Wind — o! unstät der Wind — o!
Segel o brauch! Segel o brauch!“

Im Südwesten Australiens sang man stundenlang bei Abwesenheit eines Freundes: „Kehre wieder — wieder o!“ Und diese Beispiele lassen sich leicht und um viele noch vermehren.

Ist diese Form nun wirklich so einfacher Natur, oder nicht gerade, trotz scheinbarer Einfachheit, eine Frucht raffinirter Klügelei? Können wir dieses kindliche Vallen überhaupt als Poesie ansehen? Zwei Fragen von entscheidender Bedeutung! Eigenartig und seltsam muthet uns dieses Gebahren der Naturvölker vor allem hierdurch an: erstens weil wir von vornherein keinen Grund wissen, warum die Worte gesungen und nicht gesprochen werden, zweitens, warum zwei bis sechs Worte in dieser dauernden Wiederholung stundenlang gesungen werden.

Der Gesang ist in der Natur überall, und aus eigener Erfahrung wissen wir, weiß Jeder, daß nur eine gewisse Hochgepanntheit des Gefühlslebens uns die Lust zum gesanglichen Ausdruck nahe legt. Wir müssen in freud- oder leidvoller, heiter-behaglicher und glücklicher Stimmung oder auch in einer Stimmung

des wollustvollen Schmerzes sein, wenn wir den wirklich inneren Drang zum Singen in uns verspüren sollen. Nicht nur der Mensch, schon das Thier sucht sich von der Last allzustarker Gefühle durch lauten schreienden Ausdruck zu befreien. Der sonst stumme Hase stößt, auf den Tod getroffen, einen Schrei aus, und die Brunstzeit ist es, welche die Lieder der Nachtigall und der Drossel weckt. Ein einfacher, weil in der Natur ganz allgemeiner Vorgang ist es also, wenn der von einem Gefühle stark erregte Naturmensch ebenso wie das Thier Schreie ausstößt, eine Folge von Schreien und Tönen, welche jenem Gefühle Ausdruck geben. Es haben aber diese Töne die Gewalt, daß sie nicht nur die Gefühle des Singenden unmittelbar ausdrücken, sondern dieselben Gefühle auch in der Brust des Hörers erwecken, so daß dieser in die gleiche lust- und leidvolle Stimmung geräth, welche den Vortragenden erfüllte. Wobei allerdings manches von Herkommen und Gewohnheit abhängt, indem z. B. chinesische Musik einem Europäer zumeist andere Stimmung erweckt als Einem, dessen Ohr von Jugend auf und durch Vererbung an sie gewöhnt ist. Musik als unmittelbarer Ausdruck des Gefühlslebens ist so in der Natur verbreitet, daß uns der singende Mensch als nichts Unnatürliches erscheinen kann. Das Umgekehrte wäre eher der Fall. Musik hat der Mensch mit dem Thiere gemeinsam und durch sie erhebt er sich nicht über eine niedrigere Lebewelt hinaus. Durch sie vermag er nur, wenn auch in vollendetster Weise, seine Gefühlswelt auszudrücken, die immer etwas Unbestimmtes, Allgemeines und Verschwommenes an sich hat. Alle Musik ist daher leer und unklar und konnte unmöglich mehr dem Menschen nach jeder Seite hin genügen, als dieser in Besitz einer gegliederten Gedankenwelt gelangt und sich über das Warum und Wie seiner Gefühle klar geworden war, als er mit gleichmäßig ausgebildeten Sinnen die Bilder der Wirklichkeit unendlich schärfer als das Thier aufgenommen hatte.

Von dem Thiere und dem Thiermenschen, welche ihre Gefühle durch bloßes Schallen und Tönen ausdrücken bis zu dem Estimo, der seine Lustempfindungen durch das gesangsartig hervorgestoßene Wort „Nalegak“ Lust macht, geht ein Aufwärts seelischer und geistiger Entwicklung, dessen Höhe unermesslich ist. Eine Grenze ist überschritten; der Organismus fühlt nicht nur, sondern hat klar unterscheiden und denken gelernt und richtet seine Aufmerksamkeit nunmehr auch auf die Erreger des Gefühls. Ein Mensch ist es, ein Häuptling, dessen Anblick die Seele leidenschaftlich genug erregte, daß sie nach Ausdruck rang; der Abschied eines Freundes war es, der Schmerz und Trauer wachrief. Wir sehen hier also eine Entwicklung über die Musik hinaus, eine Entwicklung, welche die vernünftige Erkenntniß zur Wurzel und zur Bedingung hat. Aus dem Musikalischen, der Gestaltung des rein Gefühlten, über das er sich keine Rechenschaft geben will und geben kann, steigt der Mensch zu der Gestaltung des Geistigen und Gefühlten empor, das sich klar ist über das Warum der Gefühle. Dazu hat er eine Kraft nöthig, welche dem Thiere gar nicht oder doch nur in verschwindend geringem Maße gegeben ward, so daß es wohl die Musik aber nicht die Poesie kennt und ausübt. Diese Kraft, allein imstande, der Vernunft Ausdruck zu geben, ist die Sprache, die verblichene Vernunft. Damit, daß der Mensch nicht bloß singende Töne, sondern singende Worte ausstieß, Worte, die Begriffe sind, entstand eine neue Kunst, die dem

fühlenden und vernünftigen Wesen als Einheit entspricht und selber eine Einheit ist, die nicht mehr auseinander gelöst werden kann, als Musik und als Sprache, ohne daß sie unfähig wird, dem fühlenden und dem vernünftigen Menschen zu gleicher Zeit zu entsprechen.

Wohl zeigt sich das Bestreben der künstlerisch-schaffenden Menschheit, nicht nur das Gefühle, sondern auch das Warum der Gefühle auszudrücken, bereits in der Verbindung von Musik und Tanz. Aber die Mimik kann nur roh sinnliche Vorstellungen versinnbildlichen, und ohne daß ich jetzt näher darauf eingehe, versteht wohl Jeder den Fortschritt, den das gesungene Wort auch über die Stufe hinaus bedeutet, da Musik und Tanz miteinander sich verschmelzen.

Wenn also der Naturmensch Worte gesangsartig hervorstößt, so thut er das aus einer in der ganzen Natur verbreiteten inneren Nothwendigkeit hervor. Er spricht nicht das Wort, sondern er singt es, weil er unmittelbar die Gefühle, die es in ihm erregte, in ihrer vollen Kraft und Besonderheit gestalten will. Das bloß gesprochene Wort ist, wie wir gleich sehen werden, dessen unfähig, allein die Musik besitzt diese Kraft, und so bedeutet das Ausdrucksmittel des gesungenen Wortes nach zwei Seiten hin für die Menschheit ein Mehr und Höher: ein Mehr als die Musik, weil es das Gefühl näher bestimmt und specialisirt, ein Mehr als das bloß gesprochene Wort, das Wort des Alltags, das Profatwort, weil es die Empfindungen unmittelbar und mehr als begrifflich zum Ausdruck bringt.

Die Wiederholung ein und desselben Wortes beruht nun theilweise wohl auf dem Bestreben, den musikalischen Klang reicher ausgestalten zu können. Ein Wort ist rasch ausgesungen und in den zwei, drei Tönen läßt sich das ganze Gefühl, welches ein Gegenstand wachruft, nicht ausschöpfen. Wenn heute ein Komponist ein Lied in Musik setzt, so geht er häufig in derselben Weise vor; ein Wort, eine Zeile des Dichters, werden zwei, drei Mal und öfter wiederholt. Aber noch ein Anderes und vielleicht Wichtigeres wird durch diese Wiederholung erreicht. Auch sie bedeutet ein Mehr und ein Höheres als die Musik und das gesprochene Wort.

Das bloß gesprochene Wort ist, wie wir eben schon gesagt, nicht imstande, unmittelbar ein Gefühl zu gestalten. Was kann es allein? Es gewährt unserer Vernunft ein Erkenntniß, es giebt uns nichts als ein Wissen. Nach der bekannnten und im allgemeinen auch zutreffenden Begriffserläuterung ist die Sprache lautes Denken, unmittelbar aber keine Gefühlsäußerung, kein lautes Fühlen. Der Satz: „ich habe Schmerz“, ist nicht Ausdruck des Schmerzes selbst, sondern nur der Ausdruck eines begrifflichen Zusammenfassens meiner Empfindungen, und dieses begriffliche Zusammenfassen steht als Mauer da, welche die Unmittelbarkeit nicht durchläßt. Ich kann meinem Schmerz durch einen Schrei unmittelbaren Ausdruck geben, ich kann ihn auch in Musik aus-tönen lassen, und auch der unbetheiligte Zuhörer wird ergriffen und zum Mitempfinden hingerrissen, selbst in der heitersten Laune, selbst wenn ich ihm sonst mit allen meinen Freuden und Leiden höchst gleichgültig bin. Ein Schrei kann Marx und Wein erschüttern, unsere Nerven werden erregt ohne unser Wissen und Willen. Aber das bloße Wort rührt sie nicht. Einer, der uns von seinen Schmerzen und Krankheiten erzählt, ist uns gewöhnlich ein recht langweiliger Gesell, und wir sind froh, wenn er mit seinem Reden aufhört. Selbst unser

liebster Freund kann uns damit unaussetzlich werden. Das Mitgefühl, welches in uns wach wird, erweckt sein Anblid, noch mehr sein qualvolles Stöhnen; dieses weckt auch unsere Fähigkeit, uns in seine Seele allmählich hinein versetzen zu können, die Erinnerung an alles, was wir miteinander genossen, aber niemals das Wort an und für sich. Sonst müßte die Erklärung: „Ich habe Schmerz“ uns selber in einen schmerzlich bewegten Zustand versetzen, von dem sie auch ausgeht, von unserem liebsten Freunde oder unserem bösesten Feinde.

Aus der Musik klingt kein Ton ins besondere Reich unserer Phantasie herüber, welche mit einem Schlage lebendige, farbige Vorstellungen gewährt, den einmal gesehenen Wald in seiner ganzen Wirklichkeit, mit allen seinen Farben und in seinen Formen vor uns hinstellt, selbst wenn wir tausend Meilen von ihm entfernt sind, und noch nach Jahren die Geliebte als lebendige Gestalt vor unser inneres Auge führt, daß sich sogar starke sinnliche Erregungen unserer bemächtigen, als wäre sie in Wirklichkeit uns nahe. Die Träumerei, in welche wir beim Hören eines Musikwerkes vielleicht versinken, die Bilder eines hellen, strahlenden Frühlingsmorgens, einer schweren, düsteren Novembernacht, die alsdann vielleicht vor unserer Seele aufsteigen, können nicht als unmittelbares Ergebnis gelten, weil sie keine notwendige Folge sind, weil dasselbe Musikwerk ganz verschiedene Bilder wachzurufen vermag. Es findet nur eine mittelbare Phantasieeinwirkung, über den Durchweg des Gefühles hin, statt. Auch das bloße Wort weckt nicht blickartig unser geistiges Sehen, giebt uns keine Bilder und scharf umrissene Phantasievorstellungen. Wort und Bild decken sich nicht. Die Phantasie kennt nur eine Eiche, eine Anzahl verschiedener Eichen, das Wort hingegen kennt nur die Eiche, enthält daher mehr und weniger als das Bild. Es ist in seinem Wesen allgemein-abstrakt und nicht individuell-sinnlich, woher es denn kommt, daß es immer rasch zu etwas Abgegriffenem wird und die Kraft verliert, die Bilder, deren lautlichen Begriff es vorstellt, sofort lebendig vor unserer Phantasie aufsteigen zu lassen. Wir gleiten im Alltagsleben am Worte achtungslos vorüber, und lesen wir, mitten im Gedränge von tausend anderen Wörtern, das eine Wort „Eiche“, so sehen wir schon gar kein Bild, auch nicht eine einzelne Eiche vor uns, werden uns nicht mehr der Phantasievorstellung bewußt, welche das Wort erregen kann. Wir verstehen es, doch sehen es nicht. Nur wenn unsere Gedanken an dem Worte haften bleiben, steigen auch sinnliche Bilder allmählich empor. Unser Geist muß also, wenn durch das Wort auf die Phantasie eingewirkt werden soll, gezwungen werden, daß er bei dem Worte verweilt. Diesem Zwang aber übt eine fortwährende Wiederholung entschieden aus. Das erklärt uns die Wiederholung des „nalegak soak“ in jener Eskimopoesie. Mit einer Art von Gewaltthat wird die Phantasie gezwungen, daß sie die lebendige Vorstellung eines „großen Häuptlings“ in sich aufnimmt, gleichsam in sich einrammen läßt, gezwungen, daß sie das bloß begriffliche Wort in ein Bild verwandelt. Zugleich aber wird auch die Vorstellung des Großen durch die fortwährende Wiederholung gesteigert, erhält einen komparativ und Superlativ, und der große Häuptling wird zu einem unermeßlich großen Häuptling. Einen ähnlichen Vorgang können wir in den ersten Anfängen der bildenden Kunst beobachten, u. a. bei den Ägyptern und Babylonern, wenn diese mit einer gewissen naiven Neugierlichkeit ein Heilig-Großes, Innerlich-Bedeutungsvolles, einen Gott etwa oder König, körperlich groß bildeten und ihnen, um ihre

Gewalt oder Kraft zu bezeichnen, einen Löwenleib oder Löwenhaupt verliehen. So kennt auch die italienische Sprache z. B. noch die Superlativbildung durch Verdoppelung des Eigenschaftswortes.

Die eigenthümliche Form, in welcher sich das Geistesleben der Naturvölker äußert, die Form des recitativisch vorgetragenen dauernd wiederholten Wortes hat also besondere Eigenschaften und Wirkungen, und sie gehen daher auch aus einem besonders eigenartigen, natürlichen Drange hervor. Es erreicht der Mensch durch sie den unmittelbaren Ausdruck seines Geisteslebens, seiner Gefühle und seiner Phantasievorstellungen, und unmittelbar wirkt dieser Ausdruck auch auf den Zuhörer ein; sein Geist erweist sich von Anfang an, ohne daß er sich dessen bewußt wird, jener Kraft fähig, welche von dem Dichter einer hochentwickelten Kultur als etwas Wesenseigenthümliches des poetischen Schaffens bezeichnet, der Kraft:

„Das Geistige mit Tönen
Zu verwandeln in ein Bild.“

Das führt zu der Frage, ob wir überhaupt eine so kindlich-einfache Geistesäußerung, wie den Gesang zweier Worte, eines kurzen Satzes, als Poesie ansehen können. Doch wohl mit demselben Rechte, wie wir in den unbeholfenen, naiven Figuren, mit denen der Eskimo seine Waffen und Werkzeuge schmückt, oder in jener bekannten Zeichnung eines Mammuths auf Mammuthnochen die Anfänge einer bildenden Kunst erblicken. Denn im Wesen hat niemals ein Dichter etwas anderes gethan und ausgeübt, unbewußt erreichen wollen, als diese rohe unfürnige Naturpoesie auch. „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, sie auszudrücken, macht den Dichter,“ lautet ein Wort Schillers. Das Wort „ausdrücken“ hat jedoch eine zu allgemeine Bedeutung, und Schiller selbst läßt sich an einer andern Stelle viel bestimmter, richtiger und schlagender über das Wesen des dichterischen Schaffens aus: „Jeden,“ sagt er, „der imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß das Objekt mich nöthigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Dichter.“ Dieses Verlebendigen des Empfindens, daß es wie etwas Wirkliches, mit der Wahrheit und Gewalt der Natur auf den Hörer einwirkt, erreicht, wie wir gesehen haben, auch schon jene Naturpoesie durch die eigenthümliche Form, in welcher das Geistesleben des Wilden sich äußert. Wir müssen diese Äußerung Poesie nennen, wenn wir von der Wahrheit und Richtigkeit des Schillerschen Wortes überzeugt sind. An dieser Stelle unterlasse ich es, den Beweis dafür, da er Stoff einer besonderen Abhandlung wäre, anzutreten. Nöthig wäre es ja, da unsere Lehrbücher der Poetik über das Wesen des dichterischen Schaffens so viel irthümliche, verworren-dunkle oder nichtsagende Meinungen verbreitet haben, daß diese einzig richtige Erkenntniß der Goethe und Schiller, welche grundzünftig mit der im vorigen Hefte des „Krit. Jahrbuches“ gegebenen Begriffserläuterung übereinstimmt, zum allgemeineren und sichreren Bewußtsein käme.

II. Entwicklung des Verses. Vers und Musik.

Die allmähliche Entwicklung des Kunst-Verses aus jener Urform wird sich bald rascher, bald langsamer vollzogen haben; wir dürfen auch wohl

plötzliche Revolutionen annehmen, hervorgerufen durch sprach- und formgewandte Genies, besonders begabte Meister der Dichtung, an denen die Naturvölker ebenso reich sind, wie die neueren Bildungsvölker. Denn jene Anschauung von einer Volkspoesie, die so lange unsere Litteraturgeschichte beherrschte, von einer Dichtung, die nicht der Seele eines Einzelnen entquollen, sondern von einem ganzen Volke gebichtet sei, als wäre die eigentlich dichterische Gestaltungsfähigkeit ein Gemeingut aller, dürfte wohl nachgerade zu den überwundenen gehören. Eine allmähliche Entwicklung können wir noch vielfach genug durch Zeugnisse nachweisen; die Unbeholfenheit des Trochäenverses in der ältesten spanischen Eiddichtung, des Reimes bei Otfried u. s. w. zeigt, wie eine Form nicht über Nacht erfunden wird, sondern das Ergebnis der Entwicklung ist, wobei der Nachfolger vom Vorgänger lernt, jener weiter pflegt und ausbildet, was er an Neuem und Lebensfähigem von diesem bekommen hat. Jahrhunderte werden die Form des Homerischen Hexameters vorbereitet haben, wenn auch die letzte endgültige Gestaltung das Werk eines Genies war, und derartig, daß sie eine höhere und feinere Ausbildung nicht mehr erfahren konnte, insofern sie fixiert wurde, höchstes Ansehen und Dauer erhielt.

Bermögen wir die Spuren jener Urform in einer künstlerisch höher entwickelten dichterischen Sprache, vor allem in der heutigen noch nachzuweisen? Ohne Zweifel treffen wir noch überall die Wiederholung des Wortes an. Der Refrain ist ein häufig angewandtes Mittel der Dichter, welches richtig angewandt, immer wieder den Hörer auf das Wichtigste aufmerksam macht, die verschiedenen Bilder unter einen einheitlichen Eindruck, unter den Eindruck des Bedeutamsten zusammenfaßt, oder durch Klang und Farbe den ganzen Grundcharakter des Gedichtes verkörpert und stets von neuem uns sprachlich lebendig in die Erinnerung ruft. Wir erkennen ihr Wesen im Parallelismus, mit dem vor allem die ebräische Poesie so außerordentliche Wirkungen zu erzielen weiß, der aber in der Dichtung keines Volkes fehlt; sie, die Wiederholung, erzielt ganz besondere neue Wirkungen, wenn sie antithetisch-verstandescharf nicht nur das Gemeinsame, sondern auch das Entgegengesetzte unmittelbar nebeneinander stellt.

Wo aber blieb die Musik? Gewiß werden noch heute tausend und hunderttausend Gedichte und Lieder komponirt und gesungen, aber ebenso vielen und vielleicht noch mehr wird dieser Anspukes nie zu theil und sie empfinden auch keine Sehnsucht nach ihm. Unsere dramatische und noch mehr unsere epische Dichtung entzathen der Musik, man kann wohl sagen, völlig. Die Musik ist heute nur noch eine zufällige und keine nothwendige Beigabe, während wir doch früher gesehen haben, daß die Dichtung der Naturvölker ihrer gar nicht entbehren kann und sie als ein Organisches in sich aufgenommen und verarbeitet hat. Und wir können deutlich verfolgen, wie die Poesie, je weiter sie sich entwickelt, von der Musik sich lossagt und ihre fernere Begleitung ablehnt; schon das Homerische Epos kennt sie nur noch, ich möchte sagen, als eine rudimentäres Organ, ebenso der südslavische Volkslied der Gegenwart, wenn er bei besonders bedeutsamen Stellen des Vortrages die Guzla ertönen läßt. Woher rührt dieser Widerstreit, und sollte nicht vielleicht doch auch in jener Naturpoesie die Musik nur eine zufällige Beigabe sein?

Wie mir scheint, nein! Die Musik ist auch gar nicht abgestorben, jener

gefängartige Vortragston der Wilden geblieben bis in die neueste Zeit hinein. Nur hat er eine gewaltige und großartige Umformung durchgemacht, und diese besteht darin, daß die Musik Sprache ward, der gesungene Ton zur Alliteration, zur Assonanz, zum Reim, zum Rhythmus, zum Verse sich umbildete. Musik und Sprache haben sich noch viel inniger verschmolzen, als es in jener Urdichtung der Fall ist. Bei dem außerordentlichen Sprachgenie, welches jedem echten Dichter innewohnt und das eine der Vorbedingungen dichterischen Könnens überhaupt ist, lernte er empfinden, daß die menschliche Sprache nicht nur verstandesmäßige Abstraktion ist, sondern ein volles sinnliches Leben in sich birgt, und dieses immer weiter auszubilden und zur Entfaltung zu bringen, ist sein immer erneutes Bestreben.

Die eigenthümliche hellere oder dunklere Färbung, die Schwingungen der musikalischen Töne, welche auf unser Gemüth so bewegend einwirken, bringt er dadurch hervor, daß er die von der Sprache gegebenen Worte als Klänge und Töne zu besonderer Geltung bringt. Er sieht nicht nur die geistige Bedeutung eines Wortes, sondern hört auch die Musik eines jeden. Buchstaben und Worte haben in ihrem Klange etwas, was ebensogut wie ein musikalischer Ton unsere Empfindungen erregt. Die dumpfen und düstern o und u, das majestätische, erhabene a, das süße ü, das liebliche i, die reichen, wohllautenden ei und eu, ebenso die Konsonanten erregen allein durch ihren Laut ein Gefühl des Ernstes oder Heiteren, des Gewaltigen oder des Lieblichen. Wie beherrscht der weiche Charakter des W die bekannten Bürgerischen Verse:

Sonne weht von Thaf und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan.
Weht vom glatten Wasserpiegel,
Des Piloten Wange an.

Unzählig und aus jeder „Poetik“ bekannt sind diese Beispiele, in denen der bloße Klang der Sprache ein Empfinden gestaltet, rein musikalische Eindrücke hinterläßt.

Viele Sprachen haben diese Lautmusik aufs allerreichste ausgebildet; je höher die Entwicklung, eine desto kunstreichere und feinere Gestaltung empfängt sie. Der Dichter weiß ihren Werth zu schätzen und fängt an, sie ganz bewußt in seinen Dienst zu nehmen. Er bildet sich das System der Alliterationen, der Assonanzen oder der Reime aus. Gerade der letztere scheint vornehmlich eine Schöpfung tiefster Gemüthsinnerlichkeit zu sein. Die feinste Ausbildung erfährt er daher auch bei jenen Völkern, deren Poesie wesentlich in der Innigkeit des Gemüthes wurzelt.

Dabei ist aber zu bemerken, daß der Gleichklang des Reimwortes allein die volle musikalische Wirkung nicht erzielt. Der Reim faßt die einzelnen Töne nur noch einmal kräftig zusammen. In dem Heineschen „Klinge, kleines Frühlingslied,“ ist der i-Reim ein fortlaufender, und die Worte „Klinge Frühlingslied“ enthalten vier Reime, Reime nicht im Sinne einer nur mit den Augen sehenden Schulpoetik, sondern Reime in einer tieferen Formauffassung, welche keine Grenze zwischen den sogenannten reinen und unreinen Reimen zieht, noch ziehen kann.

In gleicher Weise wirkt der Rhythmus.

Hätten wir erst diese phonetischen Elemente in der Poesie statistisch und

zahlengemäß untersucht, die numerischen Verhältnisse der Laute und die Beziehungen der Aufeinanderfolge derselben studirt, so würden wir nach meiner Ansicht zu manchem überraschenden Ergebniss gelangen. In der „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft“ (Leipzig 1887) hat W. Lutoslawski einen kleinen Anfang mit derartigen Untersuchungen gemacht und dabei gefunden, daß in den ersten 35 Liedern von Heines lyrischem Zintermezzo die Gruppe der i-Laute zu den übrigen in einem Verhältniß von 33 : 100 steht. Zu den Liedern 35—65, in dem II. Buch von Lessings Liedern, in der Lutherschen Uebersetzung des Hohen Liedes fand er die i-Laute in gleicher Prozentzahl vertreten, während sie in Prosaschriften in geringerer Anzahl vorkommen, so im Markus-Evangelium (Luthers Uebersetzung) im Verhältniß von 26 zu 100, in Macaulays Essay über Machiavelli von 25 zu 100.

Wolfgang Kirchbach hat in seinem vortrefflichen „Lebensbuch“ (München, 1886) diese alte Ansicht, daß in Reim und Rhythmus musikalische Elemente vorhanden, heftig bestritten, und will es nur als Redeblyme gelten lassen, wenn man von der Musik der Verse spricht. Er hat mich nicht überzeugt. Dagegen gebe ich ihm vollkommen Recht, wenn er mit der ihm eigenen feinsinnigen Eindringlichkeit andeuhrt, wie das Wohlgefühl am Reim hervorwächst aus einer „thätigen Freude der Seele an einer Uebereinstimmung der geistigen Bezüge.“ Die Hauptsache sieht er im Sinnbezug der gereimten Verse. Ich meine aber, daß das Eine das Andere nicht auszuschließen braucht, daß Reim und Rhythmus beide Wirkungen, gegenseitig innig durchdrungen, zur Geltung bringen und eine dritte Wirkung noch dazu: sie erregen nicht nur unmittelbar unser Gefühlsleben, nicht nur, wie Kirchbach will, unser Nachdenken, unsere Einsicht und Intelligenz, sondern auch unser Vorstellungsvermögen, die Phantasie. Wenn Dante in einem in lauter Zweifelsüßer zerrissenen Verse das Niederstürzen in die Hölle malt:

„E caddi come corpo morto cade“,

so erkennen, empfinden und sehen wir zu gleicher Zeit den Vorgang, und gerade die Vereinigung alles dessen macht die Verssprache zur höchsten und besten, eindringlichsten Sprache der Poesie.

Denn, was ist Poesie anders als die umfassendste Gestaltung des gesamten geistigen Lebens, — mehr als Musik, welche ganz allein Darstellung von Gefühlen ist, — mehr als Plastik und Malerei, welche ausschließlich Anschauungen wiedergeben können und nur auf unsere Phantasie wirken, — mehr als Wissenschaft und Philosophie, die nur Erkenntnisse verbreiten. Die Dichtkunst aber spricht in allen drei Sprachen zu uns, stellt Gefühle, Anschauungen und Erkenntnisse zu gleicher Zeit dar, und ist daher, wie Goethe sagt, mehr als Kunst, mehr als Wissenschaft, eine Schöpfung, an welcher Verstand, Gefühl und Phantasie gleichen Antheil haben. Und Reim und Rhythmus verkörpern daher in sich Geistes-, Empfindungs- und Anschauungswert.

Wagner glaubte für uns „das Gesamtkunstwerk“ entdecken zu müssen. Aber, dieses Gesamtkunstwerk besitzt die Menschheit in der Poesie von Anfang an. Nur ist dieses ein vollkommener Organismus, aus dem nichts losgelöst werden kann, ohne daß Poesie aufhört, Poesie zu sein. Sie kann nicht nur reine Gefühle darstellen, nicht nur reine Anschauungen, nur reine Erkenntnis,

sondern das einfachste lyrische Gedicht schon enthält alles zusammen, Empfindungen, Gefühle und Gedanken, und ist gar nicht vorstellbar ohne diesen dreifachen vereinigten Inhalt. Das Wagnersche Werk hingegen ist ein unorganisches effektives Gebilde, ein äußerlich zusammengesetztes, aus demselben Geiste hervorgegangen, der etwa an einen Apfelbaum Rosen mit Zwirnsfäden anbindet und nun glaubt, etwas Neues geschaffen zu haben.

Jedes echte und rechte Gedicht verliert durch musikalische Komposition. Der Gefühlswerth, der in ihm liegt, wird auf Kosten seines Gedanken- und Phantasiewerthes einseitig hervorgehoben, und das beschränkt Musikalische ersticht das umfassendere Dichterische. Man erinnere sich an Goethes: „Leidvoll und freudvoll, gedankenvoll sein, . . .“ Der Geist des Gedichtes ist der einer kräftig ausjubelnden Liebe, eines fröhlich aufjauchzenden Herzens, dessen Lust in dem Rufe gipfelt „Glücklich allein ist die Seele, die liebt!“ Die musikalische Komposition muß daher etwas ausschließlich Freudiges athmen, vernichtet damit aber die Einzelwirkungen: „Gedankenvoll sein . . .“ „zu Tode betrübt.“ Geht sie jedoch den umgekehrten Weg und klammert sich an das einzelne Wort, schlägt sie bald eine fröhliche helle, bald einen dunklen trauervollen Ton an, so erfährt sie nicht die Grundstimmung des Liedes und sie hat die Theile in ihrer Hand, fehlt leider nur das geistige Band.

Das giebt dem Reim und Rhythmus gerade ihre große Bedeutung für die Sprache der Poesie, daß sie allerdings musikalische Kraft besitzen, aber doch nicht so viel, um eine vorherrschende, die Anschaulichkeit und den geistigen Werth vernichtende oder auch nur zurückdrängende Wirkung auszuüben. Das musikalische Element ist verdünnt und theilweise aufgefogen, die anderen stehen ihm gleichwerthig zur Seite, Phantasie und Gedanken werden gleich stark angeregt. Sobald sich daher die Erkenntnißkraft des Menschen steigert, je breiter das Gedankenleben und das Phantasievolle in die Dichtung einbringt, je feiner der Vers sich entwickelt, um so weniger bedarf er des Gesungenwerdens, ohne das die Poesie nur auf ihrer untersten Stufe, bei den Naturvölkern, sich nicht behelfen kann. Epos und Drama, Ballade und Ode, jedes umfassendere Gedicht entzieht sich der Komposition, und vorwiegend nur das schlechte Lied, das vorwiegend Empfindungen darstellen will und daher der Musik selber nahe steht, vermählt sich heute noch gern mit dem Gesang. Eine Thorheit aber ist es, in der Sangbarkeit einen Vorzug eines lyrischen Gedichtes zu erblicken, wie eine vielgehörte Behauptung lautet. Das Umgekehrte ist eher der Fall.

III. Das Verhältniß der Sprache zur Poesie.

Wir stehen vor der Thatsache, daß ein großer Theil aller poetischen Schöpfungen, und vorwiegend die der ersten und bedeutendsten Dichter, in der Verssprache geschaffen ist, einer Sprache, die in ihrer ganzen Form und Erscheinung sich wesentlich von der des Alltags entfernt. Diese Sprache ist aber nicht erst auf einer höher entwickelten Kulturstufe entstanden und vielleicht das Erzeugniß eines auslägelnden Raffinements, sondern wir können sagen, mit der Dichtung selbst entstanden, aus der Eigenart des poetischen Schaffens als eine Nothwendigkeit herausgewachsen. Vorkäufig, bis wir das Warum wissen, nehmen wir diese Nothwendigkeit aus geschichtlichen Gründen an, weil

schon bei den tiefstehenden Völkern die Poesiesprache — die gesungene wiederholende Sprache — durch gleiche Besonderheit sich auszeichnet, und all die Reime in sich birgt, welche später die Blüten des Reimes und Rhythmus erzeugen, wir nehmen es aus psychologischen Gründen an, weil wir bei der Begriffsenge niedrigstehender Völker an eine durch vernünftige Ueberlegung erzeugte Besonderheitssprache nicht zu glauben vermögen.

Eine ästhetische Schule von heute stellt als Forderung auf, daß die Sprache der Dichtung die des Alltags nachahmen müsse. Wir kommen noch darauf zurück! Thatsächlich sehen wir aber, daß, ganz im Gegensatz zu dieser alten Gottschedschen Theorie, die dichterische Sprache von Anfang nicht darauf ausgeht, zu sprechen wie der Alltag spricht, sondern umgekehrt: mit voller Bestimmtheit sucht sie gerade nicht zu sprechen, wie der Alltag spricht. Und diese Thatsache allein müßte jene Pseudonaturalisten, die doch sonst immer nur vom Experiment reden und so gern sich naturwissenschaftlich gebärden, stußig machen, wenigstens sie veranlassen, daß sie ihre Behauptung doch näher begründen, statt daß sie sich, wie bisher immer, an der bloßen Behauptung genügen lassen.

Wir können von zwei in ihrem Wesen und Zweck verschiedenen Sprachen reden, durch welche der menschliche Geist sich offenbart. Und das kann uns durchaus nicht Wunder nehmen, vielmehr entspricht diese Thatsache dem in der Natur ganz allgemein verbreiteten Gesetz, daß jede besondere Funktion ein besonderes Organ sich schafft, und wunderbar wäre es nur, hätte die menschliche Sprache sich nicht in zwei Strömen auseinandergespalten. Sie mußte sich in dieser Weise differenziren, weil eben der menschliche Geist, mit dem sie aufs innigste verknüpft, das höhere Geistesleben, welches über die rein thierisch-leiblichen Bedürfnisse uns hinweghebt, in zwei im innersten Grunde verschiedenen Offenbarungen sich kundthut: in Kunst und Wissenschaft. Wir sprechen daher von einer Sprache der Kunst und von einer Sprache der Wissenschaft; die eigentliche Sprache des Alltags, des reinen Verkehrslebens scheiden wir zunächst, darin getrost Steinthal folgend, aus. Denn ein dichterisches oder wissenschaftliches Werk in dieser Sprache niederzuschreiben, ist überhaupt unmöglich; Niemand würde es verstehen, da die lautliche Aeußerung hier nicht viel mehr als eine mimische ist, „sie rein praktisch wirkt und überall die Gegenstände in ihrer endlichen Erscheinung als Einzelheiten nur auffaßt“. Die Sprachen der Kunst und der Wissenschaft unterscheiden sich voneinander ebenso, wie es Kunst und Wissenschaft selber thun. „Die Kunst,“ sagt Steinthal, „ist ihrem eigentlichen Wesen nach Darstellung, die Wissenschaft ist aber an sich bloßes Erkennen, und es ist ihr genau genommen, ganz äußerlich, mitgetheilt und darum dargestellt zu werden. Die Wissenschaft will die Wirklichkeit erfassen. Das Erzeugniß der geistigen Auffassung eines Wirklichen nennt man psychologisch eine Anschauung; die gemeine niedrige Anschauung wird durch sinnliche Wahrnehmung erzeugt, die wissenschaftliche Anschauung ist eine intellektuelle, d. h. nach der Natur mancher Intellektualität eine durch Begriffe vermittelte. Darum ist sie von Allgemeinheiten durchzogen, und wir nennen sie vielmehr gewöhnlich eine Idee. In Wahrheit, eine Idee ist einer Anschauung sehr unähnlich. Wenn diese wesentlich auf der Thätigkeit unserer Sinne beruht, und nur ein einzelnes Ding auffaßt, so fehlt zwar der Idee nicht die

Sinnlichkeit und zwar liegt ihr eine sehr massenhafte und sehr sorgfältige zu Grunde; aber sie ist ganz von Allgemeinem aufgefressen, in Allgemeines umgesetzt (z. B. die Idee des Zoologen vom Thier). Die Wissenschaft producirt also Ideen, indem sie die (gemeine) Anschauung begrifflich bearbeitet. Alles Einzelne als solches ist hier getilgt. Eine Kette von Begriffen konstituirt die Idee des Wirklichen. Die Kunst dagegen soll uns durch Vorführen von Gestalten und Bewegungen den Werth der Ideen fühlen lassen. Sie wirkt also erst gar nicht auf die Intellektualität, sondern auf das Gefühl; und sie wirkt zweitens nicht mit Begriffen und Allgemeinheiten, sondern durch Bilder. Ein Bild, welches uns den Werth einer Idee erscheinen läßt und zu Gefühl bringt, ist ein Ideal. Die Kunst producirt nicht Ideen oder Begriffe, sondern Ideale. Begriffe erzeugen nennt der Psychologe Verstand, Ideale erzeugen: „Phantasie“. Alles, was da ist, erklärt die Wissenschaft, sie zeigt die Wirklichkeit von seiten ihrer mechanischen oder kausalen Nothwendigkeit: Was alles, wie und wodurch es ist. Auf die Frage aber, wie dem Menschen bei alledem zu Muthe ist, antwortet die Kunst. Die Wissenschaft giebt ihre Antwort in Begriffen, denn nur das Allgemeine ist das Nothwendige; die Kunst giebt die ihrige in Gestalten, welche sie so formt, daß dieselben denjenigen Muth wecken, den die Wirklichkeit theils wirklich erweckt, theils erwecken würde, wenn sie überall vollendet wäre. Gestalten aber sind einzelne Bilder. Die psychologische Auffassung solcher Bilder aber geschieht in derselben Form, wie die der wirklichen Einzelheiten, nämlich durch Wahrnehmung; jene wie diese fallen unter die Kategorie der Anschauungen. Die Wissenschaft erhebt die Anschauungen durch Begriffe zu Ideen, die Kunst erhebt die Anschauung durch Bilder zu Idealen. Jene stellt die Ideen hin, bietet sie an sich und nach ihrem Gehalte dar, diese stellt den Schein der Ideen hin und läßt uns dadurch fühlen, was sie unserem Gemüthe gelten. So berühren sich Wissenschaft und Kunst niemals und können darum nie in Widerspruch gerathen . . .“

Ebenso wenig die Sprache, in welcher sich die Wissenschaft äußert, — nennen wir sie vortäufig einmal Prosa! — und die Sprache, durch welche die Dichtung sich offenbart: halten wir an den Ausdruck Verssprache vorläufig noch fest! Für die Prosa ist das Wort nichts als ein Begriff, ein im Grunde zufälliges Zeichen, welches uns nichts als ein vernünftiges Wissen zuführen will. Sprache ist lautes Denken, lautet eine im allgemeinen völlig zutreffende Begriffserläuterung. Wenn wir uns Alle darüber einigen, von nun an das Wort „Buch“ gänzlich zu vermeiden und „X“ dafür zu sagen, so wird der Begriff „Buch“ für das Verstehen eines Zweiten durch X genau ebenso klar gemacht, wie durch das Wort „Buch“. Alle Sprache wurzelt zunächst in und wächst aus der Vernunft des Menschen hervor und unmittelbar ist es nur das Denken, welches von dem Wort getroffen wird. Wir wissen, was das Wort „Thier“ bedeutet, aber wir sehen nicht, wir können uns keine Vorstellung von „dem Thier“ machen, das Auge unserer Phantasie ist gänzlich blind gegen diesen Verstandesbegriff, wird von dem Wortlicht in keiner Weise getroffen. Unsere Phantasie sieht einen, zwei, — hundert verschiedene Menschen, aber nie den Menschen, ein Haus, niemals das Haus, sieht nichts, als die Natur selber, das in der Natur wirklich Vorhandene und erzeugt auch keinerlei Vorstellung, die nicht in ihr schon vorliegt. Denn wenn wir uns eine Sphing

vor das geistige Auge malen, ein geflügeltes Roß, einen Löwenleib mit Widderkopf, so bringt unsere Phantasie nichts Neues hervor, sondern setzt nur mechanisch und äußerlich Bilder zusammen, die, wenn nicht vereinigt, so doch getrennt von der Wirklichkeit ihr geboten werden.

Durch ein Bild, also ein unmittelbar der Phantasie vorgestelltes, vermögen wir niemals ein Wort, einen Begriff, dem Anderen zu erläutern; eine Zeichnung ist nicht die Erklärung des Wortes „Thier“, vielmehr können wir es wiederum nur erklären durch die Sprache, durch Worte, durch Begriffe.

Die Sprache ist also etwas gegen die Natur, gegen die Wirklichkeit gerichtetes, diese giebt Anschauungen, jene vernichtet sie.

Die Dichtung aber schafft wiederum wie die Natur. Durch sie will der menschliche Geist aus der bloßen Verstandesthätigkeit hinauskommen und bedarf ihrer aufs Nothwendigste zur harmonischen Ausgestaltung aller seiner Kräfte. Wie wir niemals ohne die Fähigkeit und Ausbildung des vernünftigen Erkennens aus dem Thierischen uns heraus entwickelt hätten, so wäre uns dieses ebenso wenig ohne das Vermögen der Phantasie gelungen, die Möglichkeit, die Bilder der Wirklichkeit unmittelbar in ihrer Gesamtheit, in ihren Hauptformen und wesentlichsten Kennzeichen aufzufassen. Der bloß erkennende Mensch hätte nicht zu dem Begriff „Eiche“ gelangen können, weil er in den Einzeluntersuchungen verstrickt, verwirrt von dem millionenfach Verschiedenen das Gemeinsame der Erscheinungen nicht zu sehen vermochte. Wie in der Wissenschaft der Verstand, so will in der Dichtung die Phantasie zu Worte kommen. Sie giebt die Natur wieder, wie sie sie erblickt: also in Bildern und Anschauungen, und wie die Natur nicht den Menschen kennt, so stellt auch die Poesie niemals den Menschen dar, sondern immer nur einzelne Menschen. Auf anderem Wege, wie die Wissenschaft, doch nicht minder vollständig gelangt der Mensch durch die Dichtung zur Herrschaft über die Natur, nicht wie jene im Gegensatz zu ihr, sondern auf ihren eigenen Wegen einherschreitend, in Benutzung derselben Methode, deren sich die Natur bedient, durch Anschauungen wirkend. Als Erzeugniß des Geistes stellt sie allerdings diese nur geistig da, während die Wirklichkeit sinnlich-greifbare, materielle Dinge vor uns aufpflanzt. Wirken will sie aber gleich dieser, unmittelbar sinnlich auf unsere Gefühle und unsere Phantasie, nur mittelbar jedoch, gerade wie die Natur es thut, auf unsere Vernunft, unsere Intelligenz. Das Gefühl der Lust und des Schmerzes sucht daher die Poesie in der Brust des Zuhörers zu erwecken, als wäre dieser von wirklicher Freude oder wirklicher Lust erregt, seine Phantasie durch Bilder zu erregen, ebenso unmittelbar wie die Natur.

Das Mittel, durch welches die Dichtung äußerlich sich offenbart, muß also die Kraft haben, unmittelbar Gefühl und Phantasie zu entzünden.

Die Dichtung offenbart sich durch die Sprache.

Die Sprache aber, wie wir gesehen, geht unmittelbar nur an den Verstand, ist lautes Denken, nicht lautes Fühlen und Bilden und gar nicht imstande, jene Aufgabe zu erfüllen, welche die Poesie von ihr fordern muß. Als etwas gegen die Natur gerichtetes, die Anschauungen Vernichtendes liegt sie auch im Widerstreit mit dem Wesen der Dichtkunst.

Damit sind wir in ein Dilemma gerathen, zu der Erkenntniß gezwungen, daß sich diese ein Material erkoren hat, welches für

ihre Ziele gar nicht zureicht. Wie kommt sie aber zu dieser unzweckmäßigen Wahl? Wahl? Nein sie ist gezwungen, sich der Sprache zu bedienen, weil sie, wie bereits gesagt, nicht nur wie die Musik reines Fühlen, wie die bildende Kunst reine Anschauungen gestalten will, sondern auch vernünftig erkennen lassen will, was die Ursachen des Empfindens sind, Anschauungen als Ausdruck geistiger Vorgänge hinstellen will, vernünftige Erkenntnisse also, die ganz allein durch die Sprache geoffenbart werden können.

Es macht also die Sprache zunächst jede Entfaltung und Wirkung der Poesie als Kunst unmöglich, indem sie alle unmittelbare Erregung unferes Gefühls- und Phantasielebens verhindert. Wenn wir beim Lesen eines Gedichtes die Empfindung bekommen, daß es trocken und nüchtern wirkt und uns kalt läßt, wenn wir das „Unbeschreibliche“ vermissen, den Duft und den Zauber, so erkennen wir beim näheren Zusehen doch wohl in den meisten Fällen, daß die Sprache daran Schuld trägt; alle Dichtung würde so erstarren kaltes sein und uns nicht hinreißen, bediente sie sich nur dieser eigentlichen Sprache, der Alltags-, der Vernunftsprache.

Wir haben gesehen, wie der poetisch schaffende Geist des Menschen diesen toten Punkt überwunden, zuerst indem er Musik und Wort in die Einheit des gesungenen Wortes zusammenschmolz und durch dasselbe nun zu Gefühl und Vernunft zu gleicher Zeit unmittelbar redete, wie er durch die Wiederholung des gesungenen Wortes Gefühl, Verstand und Phantasie zu entzünden trachtete. Wir wissen jetzt aber, daß diese Sprachweise nichts Willkürliches, sondern ein Notwendiges ist, daß der Dichter nicht aus Laune, sondern gezwungenermaßen anders, als der Mensch gewöhnlich redete; die Sprache der Poesie ist anders, als die Sprache der Vernunft, und des Alltags, mehr als Prosa, als lautes Denken, — sie muß ein Anderes sein, und wird in alle Zeiten hinein ein Anderes sein, so lange Kunst Kunst und Sprache Sprache ist und beide in ihrem Wesen Widerspruchsvolles bedeuten.

Der dichterisch schaffende Geist des Menschen greift daher von vornherein schöpferisch und umformend in die Entwicklung der Sprache hinein, wir können sagen von Anfang an. Darwin stellt die Frage, ob der Mensch zuerst gesungen oder geredet hat, und in den Untersuchungen über den Ursprung der Sprache stehen sich von jeher zwei Ansichten gegenüber, die Theorie der Schallnachahmung und die der Herleitung aus unserer Vernunft. Beide haben Recht! Denn wir müssen zwei schöpferisch wirkende Kräfte annehmen, die in ihren Tendenzen feindlich gegeneinander gerichtet sind, dadurch aber nicht zerstörend, sondern immer Neubefruchtend auf die Sprache einwirken.

Während die Prosa immer nach Begriffsbildungen, nach Verallgemeinerungen strebt, das Wort als bloßes Zeichen zu behandeln sucht, geht die Poesie auf Auflösung des Begriffs in die ihn bildenden Faktoren der Anschauung, auf die Vereinzelnung aus und bläst dem Worte ein sinnliches, vorstellbares Leben ein, sucht den Tonwert, das Musikalische anzugestalten. Die Dichtung kann das Wesen der Sprache als lautes Denken nicht zerstören, nicht aufheben, aber wohl vermag sie es zu mildern, für ihre Zwecke dennoch brauchbar zu machen. Auch sie kann nur von dem Löwen sprechen, aber sie wendet tausend Mittel an, damit dieses Wort rasche und lebendige Phantasievorstellung eines Löwen ermöglicht. Sie vermeidet Begriffe, die allzuviel Anschauungen in sich ver-

arbeitet haben, und daher des sinnlich Bildlichen zu sehr entbehren; mit Recht sprechen wir von unpoetischen Wörtern, Wörtern von zu viel Abgezogenheit (Abstraktion) das Wort „Thier“ ist zumeist ein unpoetisches, „Linde“ dichterischer als „Baum“, und in der That, wir brauchten nur einmal Goethe's Verse: „Ja, sie find's, die dunklen Linden — Dort in ihres Alters Kraft“ ihres Charakters als poetische Sprache entkleiden, das Spezialisirende profaisch verallgemeinern, wie es in der Wirklichkeit geschieht: „Ei da stehen ja noch die alten Bäume von früherher!“ . . . und wir fühlen doch, daß eine solche Sprache die Dichtung unmöglich machen würde.

Der dichterisch schaffende Menschengeist bildet die begrifflichen Worte zu Schallnachahmungen aus, macht das Abstrakte zu etwas Sinnlichem durch ein Beiwort: „rothe Liebe!“ Was für den Verstand etwas Unsinniges ist, hat dennoch höchste geistige Bedeutung.

Um ihres sinnlichen Lebens willen durchdringt die dichterische Sprache die des Alltagslebens in alle ihre Adern hinein, und unsere „wirklichsten“, einfachsten Reden sind mit Trümmern und Resten einer poetischen Ausdrucksweise überladen: denn die blanke goldene Münze des Dichters wird nach und nach abgegriffen und zuletzt nicht einmal mehr als etwas Sinnliches empfunden. Neuheit des Ausdrucks, der Bilder u. s. w. gehört daher zu den besonders werthvollen Gaben eines Poeten.

Zu ähnlichen Ergebnissen ist auch Bultshaupt gekommen.

„Wir verständigen uns,“ sagt er, „im gewöhnlichen Leben mit bestimmten, allgemeinaceptirten Begriffen, ohne diese in dem Augenblick, wo sie ausgesprochen werden, jedesmal aufs neue wieder zu zergliedern und nachzuspüren, welche Bilder, welche Vorstellungen in der Seele des Sprechenden geweckt werden, wenn er dieses oder jenes Wort ausspricht. Hier setzt nun gerade die poetische Sprache ein. Nicht umsonst nennt man den Dichter den Herzenskündiger. Nicht, was ein bestimmter Charakter in einem gegebenen Moment wahrscheinlich gesagt haben würde, — sondern was bei der Aussprache dieses oder jenes Wortes sich in der Seele des Redenden bewegt haben muß. Die poetische Sprache giebt also unendlich viel mehr, als die Sprache der Wirklichkeit. Wo diese nur ein leeres Wort, einen trockenen Begriff, da giebt jene eine blühende Vorstellungssreihe; wenn jene uns gewissermaßen den Fruchtkern reicht und uns damit abspesen will, so giebt diese uns den in dem Kerne verborgen schlummernden Baum mit all seinen Blättern und Früchten. Es bedarf gar keiner besonderen Ausführung, daß, um ein berühmtes Beispiel zu nennen, Makbeth seiner Gattin seinen Voratz, den Banquo ermorden zu lassen, in dem Leben der Wirklichkeit nun und nimmermehr in der Weise mitgetheilt haben würde, wie er es im Drama that.

„Denn eh' die Fledermaus
Den klösterlichen Flug beendet, eh'
Noch auf den Ruf der bleichen Delate
Der hornbeschwingte Käfer schläfrig summend
Das gähnende Geläut' der Nacht vollendet,
Wird eine That furchtbarer Art gethan sein..“

So spricht im Alltagsleben selbst der phantasievollste Mensch nicht. Darauf kommt es aber auch gar nicht an. Entscheidend ist nur, ob in der Seele

Malbeths die vom Dichter wiedergegebenen Vorstellungen rege sein konnten und mußten. Und diese Frage wird Niemand verneinen. „In der Dämmerstunde wird Banquo im Parke ermordet“ — diese dürre Thatsache erscheint vor der Seele des jede Situation selbst lebhaft im Detail anschauenden Malbeth in ihrer eigenartigen geheimnißvollen Umgebung. Der Begriff der Dämmerung weckt ihm bestimmte Vorstellungen, die wiederum der Scenerie, in der die Unthat begangen wird, auf das vollkommenste entsprechen. Und wie in diesem Falle, so ist in allen, in denen ein echter Poet und ein echter Dramatiker redet, die poetische Redeweise ein stetes Entfalten der Begriffe zu Leben, Anschauung und Empfindung. Der Dichter löst seinen Geschöpfen die Zunge; nicht, was sie im gewöhnlichen Leben gesagt haben würden, sondern was sie empfunden haben würden, spinnt er aus.“

Es sei mir erlaubt, noch ein weiteres Beispiel anzufügen und noch einmal auf jene Goetheschen Verse aus dem zweiten Theil des Faust zurückzukommen. Wir haben gehört, wie sie im Munde des Alltagsmenschen, wie sie in der „Wirklichkeit“ lauten würden: „Ei, da sind ja noch die alten Bäume von früher her.“ So oder doch im wesentlichen gleich würden wir Alle reden, oder doch denken, d. h. stumm reden, wenn wir nach längerem Zeitraume wieder freudig erregt eine Landschaft vor uns ausgebreitet erblicken, in der wir schon einmal genußvolle Stunden zugebracht haben. Die Schule, welche die Poesie in der Sprache der Wirklichkeit niedergeschrieben sehen will, jeder Laie und Alle, denen die eigentliche Bedeutung des Verses noch nicht aufgegangen, sehen nun gar keinen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Redeformen, der Goetheschen Form und der unserer Alltagsprosa. Auch Spielhagen thut es nicht, wenn er der Ansicht huldigt, daß das Wort des Dichters nur das schön geschmückte der Wirklichkeit sei. Nein, es ist eben im innersten Kern davon verschieden! Das Alltagswort spricht nur die nackte Thatsache aus: Da stehen Bäume. Sie sind alt. Es sind Linden. Ich habe sie früher schon einmal gesehen . . . Die unerheblichste Thatsache von der Welt, und wenn uns ein Bekannter davon erzählt, daß sie ihm zugestoßen sei, so wird uns das höchst gleichgültig sein oder wir drücken ihm auch lächelnd die Hand und erklären ihm, daß uns das auch bereits zugestoßen sei, ja fast jeden Tag zuzustoßen pflege.

Den Bekannten aber, unseren Goetheschen Wanderer, hat jene Thatsache tief innerlich erregt, ganze Reihen von Gefühlen ihm erweckt, wie sie in Jedem wach werden, der nach langen unruhigen Weltfahrten endlich einen Ruhepunkt gefunden; die Hoffnung auf kommende Stunden eines reinen Friedens, die Erinnerung an die schönen Tage der Vergangenheit, alles das erfüllt seine Seele mit mächtigem Behagen. Er durchlebt eine heilige Wehestunde, deren lichter Schein auch in Zukunft durch alle seine Tage hinleuchtet. Seine ganze Lebenslust und Lebenskraft erfährt eine Steigerung. Dieses Glücksempfinden ist aber ein rein subjektives, ganz auf die einzelne Person beschränktes, an dem wir Anderen gar keinen Antheil haben. Unser guter Bekannter ist gar nicht imstande, es uns mitzutheilen, uns theil daran nehmen zu lassen. Oeffnet er den Mund zum Sprechen, so sagt er uns nichts als eine nackte Thatsache, die uns innerlich gar nicht berührt, sondern nur unser „Wissen“ bereichert; aber auch für unser Wissen ist es höchst gleichgültig.

ob unser Freund einmal ein paar alte Bäume gesehen hat. Wir glauben's ihm, ohne daß er es sagt. Er vermag in das Wort nicht den Ausdruck einer mächtigen Empfindung hineinzubannen, deshalb, weil die Sprache nicht Empfindungsausdruck ist. Hier setzt nun der Dichter ein, hier die Eigenart und Genialität seines Könnens, die Sprache ganz und gar in ihren Versen zu verändern, ihr die Kraft zu verleihen, daß sie nun doch das Gefühl selber zu gestalten vermag.

Nicht die Empfindungsfähigkeit allein macht den Dichter, — die hat eben auch unter dem Einfluß der Wirklichkeit „unser Wanderer“, — sondern die Fähigkeit der Empfindungsdarstellung.

Die Goetheschen Verse geben, wie die Shakespeareschen Verse, von denen Vultaupt spricht, unendlich mehr als eine nackte Thatsache. Sie gehen darauf aus, die Landschaft in ihrer ganzen zaubervollen Schönheit vor unsere Phantasie hinzustellen, wie sie in der Wirklichkeit der Wanderer in seine Phantasie aufnimmt. Gelingt ihm dieses, daß wir innerlich dieselben Anschauungen empfangen, wie dieser, der sie ja auch nur innerlich aufnimmt, dann kommt unsere Seele durch den bloßen Schein der Wirklichkeit dennoch zu denselben Lustempfindungen, die dem Wanderer durch die Wirklichkeit zugeführt werden. Die Poesie gewährt uns also, wie schon früher gesagt, eine Herrschaft über die Natur, so daß wir alle Lust und alles Leid der Welt fühlen können, all ihre Bilder und Erscheinungsformen kennen lernen, ohne daß wir der Natur selber, der Wirklichkeit dazu bedürfen. Goethe erreicht diese Phantasie- und Gefühlserzeugungen durch den mächtig-jubelnd aufstürmenden Rhythmus, eigentümliche Sprachformen, das musikalische Tönen der Sprache u. s. w. Wie hat er nicht das Ruhebedürfnis des Wanderers in die wenigen Worte: „nach so langer Wanderschaft“ hinein gebannt, durch die Zusammenstellung so langgedehuter, schwertönender Vokale, — vier a, ein o, freilich, wir müssen es empfinden, „wollten wir über das Warum nachdenken, wir würden verrückt werden.“

Die Goetheschen Verse des Wanderers sagen also unendlich viel mehr und etwas wesentlich Anderes, als es der Wirklichkeitsausdruck thut. Dürfte dieser letztere nun niemals in der Poesie angewandt werden? Doch! Gewiß! Will uns der Dichter einen Menschen hinstellen, der in einem gegebenen Augenblick, oder seinem ganzen trockenen Wesen nach innerlich ganz leer von Empfindungen bleibt, so kann und muß er ihm eine derartig platte Redeform sogar in den Mund legen. Wollte er einen „Fettel“ (Sommernachtstraum) sprechen lassen, wie seinen Wanderer, so würde das ein Verkennen des Wesens der Dichtkunst und schönrednerischen Dilettantismus bedeuten, gerade so gut, wie Derjenige ein Dilettant ist, unfähig, die Empfindung zu gestalten, welcher das mächtige Fühlen des Wanderers in nüchtern-trockener Wirklichkeitsprache zur Darstellung bringen will.

Wesen und Ziel der Verssprache. Die undichterische Verssprache.

Zu einer epischen Erzählung, die mir vor einiger Zeit einmal in die Hand fiel, einer Verherrlichung der Freiheitskämpfe der Dittmarschen gegen die Dänen, las ich folgende Schilderung der Schlacht bei Melldorf (1500):

„Kein Erbarmen kennt der grimme Bauer,
Blind vor Wuth schlägt er im Siegesrausche
Mit dem Beile auf die Ritterhelme,
Daß die Funken sprühn und Ströme Blutes
Roth den schwarzen Grund des Mooles färben
Und damit der Tod, der nimmersatte
Rascher ernte, öffnet man die Schleusen,
Brausend stürmen an die Meeresfluthen,
Niederreißend, was noch aufrecht stehet.“

„Ebenso, wenn nicht noch besser,“ schrieb ich damals, „steht es in jeder Chronik. Ein poetisch angelegener Geschichtsschreiber könnte sich gelegentlich so einmal ausdrücken. Wir bitten zum mindesten um fünfzig Verse mehr.“ Die ganze Ausdrucksweise ist nämlich eine dilettantische, eine Wirklichkeitsprache, die sich daran genügen läßt, uns das Tatsächliche zu berichten, nur eine schön gezeigte, mit einigem Schmutz beladene Verssprache nach Spielhagenscher Anschauung, einer Anschauung, die wir als falsche zurückweisen mußten. „Darauf öffnete man die Schleusen, worauf die Meeresfluthen brausend eindringen und, was noch aufrecht stand, niederrissen.“ Der Dichter kann sich unmöglich an dieser trockenen geschichtlichen Relation begnügen lassen. Ihm kommt es weniger auf das bloß Tatsächliche an, als darauf, daß er uns geistig, sehend und empfindend mitten in die Scenen der Verwirrung, Zerstörung und Verwüstung hineinführt, wie in die Wirklichkeit hinein. Und wir haben gesehen, wie er durch eine besondere Sprache diese Phantasie und Gefühlsausdrücke hervorrufen kann.

In ihrem Wesen entsprechen jene Verse völlig der Alltagsprosa, wie wir sie aus der Umformung der Verse des Goetheschen „Wanderers“ kennen gelernt haben, sind ebenso wie diese Prosa, Wirklichkeitsprache, nur äußerlich von ihr durch einen Rhythmus unterschieden, der in solcher Reinheit in der alltäglichen Redeweise nicht vorzukommen pflegt, aber, was das Entscheidende, innerlich vollkommen ihr gleich ist.

Bis jetzt habe ich in dieser Arbeit zu verschiedenen Malen die Bezeichnungen Verssprache und Poesiesprache im Gegensatz zur Wirklichkeitsprache und Prosa als zwei sich deckende und ganz ununterschiedene gebraucht. Ich habe die Anschauung aufkommen lassen, als seien Vers- und Poesiesprache genau dasselbe, jede Verssprache auch Poesiesprache und umgekehrt.

Runmehr aber haben wir eine Verssprache kennen gelernt, die nicht Poesie, sondern nur rhytmisirte Wirklichkeitsprache, Prosa ist.

Und wir gelangen damit einen Schritt weiter, gelangen zu der Frage, was nun das eigentliche Wesen der Poesiesprache ausmacht.

Unter Zurückweisung auf die früheren Untersuchungen stelle ich diese Bestimmung auf:

Die alltägliche Umgangssprache, sowie die Sprache der Wissenschaft ist begrifflicher Natur, Sprache der Erkenntniß, die an unser Denken sich richtet und ihre wesentliche Aufgabe darin sieht, das rein Tatsächliche zu berichten und so unser „Wissen“ zu bereichern. Die Sprache der Poesie hingegen ist Ausdruck des menschlichen Gefühls- und Phantasielebens, erweckt in uns Empfindungen und Vorstellungen, wie die Natur selbst es thut, erregt

wie diese unmittelbar unser Gefühl und unsere Phantasie und mittelbar erst durch Gefühl und Phantasie unsere Intelligenz.

Nicht die Alltagssprache ist, wie eine ästhetische Schule der Gegenwart, behauptet, eine der Natur entsprechende, sondern gerade umgekehrt, sie vernichtet sie, die Poesiesprache hingegen führt zur Natur zurück, indem sie wie diese reine Anschauungen und Empfindungen übermittelt, was der Sprache der Vernunft unmöglich ist. Für die tiefere Auffassung ergibt sich also alle Poesiesprache als die eigentliche Wirklichkeitsprache, indes die Alltagssprache auf Abstraktionen beruht.

Die Verssprache ist eine Erscheinungsform der allgemeinen Poesiesprache, nicht an und für sich Poesiesprache und wesensteins mit ihr.

Der Vers ist nur ein Mittel zur Erreichung ihres eigentlichen Zweckes der Phantasie und Gefühlsregung.

Nur dann wird die Verssprache zur Poesiesprache, wenn sie dieses Ziel erreicht. Erreicht, erstrebt sie es überhaupt nicht, dann ist sie in ihrem Wesen der unrhhythmisierten Prosa völlig gleich und nicht das Ergebnis einer besonderen genialischen Naturveranlagung, die schöpferisch umformend in die allgemein menschliche Vernunftssprache einzugreifen vermag, sondern ein nur äußerlich besonderes Erzeugniß rein technischer Geschicklichkeit.

Damit haben wir einen sicheren Grund gewonnen, um jene in Laienkreisen weitverbreitete Anschauung, daß alles Poesie ist, was gereimt oder in Rhythmen einhergeht, als eine durchaus haltlose zurückweisen zu können, und Wilhelm Scherer, welcher sie in seiner Poetik bekräftigt, bewies sich, wie in so vielem, so auch hierin als ein ganz in der Trivialität befangener Kopf.

Beugen wir uns seiner Ansicht, so werden wir zu dem Zugeständniß gezwungen, daß auch die Gemesregeln einer Grammatik, welche man um der leichteren Erlernbarkeit willen in gereimte Verschen gebracht, unter die Erzeugnisse des dichterisch schaffenden Geistes gehören, allein um der Sprachform willen. In Wirklichkeit ist aber diese Sprachform in ihrem Grundwesen verschieden von der des Poesieverfes, insofern als der Verfasser der Regel: „Was man nicht dekliniren kann — das sieht man als ein Neutrum an“ nichts als eine Thatsache uns lehren, keineswegs aber unser Empfinden durch ein Vorstellen derselben mächtig erregen wollte. Halten wir daran fest, daß der Vers, der sich äußerlich durch eine geordnete rhythmische Reihe und zuweilen auch durch den Reim kennzeichnet, zum dichterischen Verse nur dann wird, wenn er lebendiger Phantasie- und Empfindungsausdruck ist, daß dieses letztere Vermögen allein das Wesen der poetischen Sprache ausmacht, dann haben wir das Mittel in der Hand, um sofort das Dichterische und Undichterische eines Verses und der Sprache überhaupt zu erkennen und auch den Dilettantismus, der das Versgewand sich umgeworfen, aus dieser Löwenhaut herauszuholen.

Die Begriffe von Vers und poetischer Sprache decken sich nicht.

Wie wir einen Vers kennen, der nichts mit der poetischen Sprache zu thun hat, so giebt es auch eine poetische Sprache, die nicht in der Form des Verses uns entgegentritt. Darauf müssen wir noch des Näheren eingehen.

Dagegen will ich an dieser Stelle nur kurz und flüchtig erwähnen: wie alles geistige Leben des Menschen nicht nur in starren und voneinander gesonderten Formen uns entgegentritt, sondern sich gegenseitig durchdringt und ineinander überfließt, so ist es auch mit der sprachlichen Aeußerung. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß die alltäglichste Rede überfließt von Trümmern und Bruchstücken dichterischer Ausdrucksweise, durchwachsen von den Blumen der poetischen Rede. Wir kennen Bethätigungen des menschlichen Geistes, die nicht in das Bereich von Poesie und Kunst hineinfallen, aber dennoch mit voller Reinheit in einem gegebenen Augenblick sich der Phantasie- und Empfindungssprache bedienen. An erster Stelle muß da die Beredsamkeit genannt werden. Man müßte ihr Verhältniß zur Kunst einer eingehenden Betrachtung unterziehen und dabei vor allem sein Augenmerk auf die große und bedeutsame Rhetorik wilder Völkerschaften, z. B. der nordamerikanischen Indianer, richten, welche der Poesie außerordentlich nahe steht, während unsere neuere Beredsamkeit, vor allem unsere parlamentarische, kaum hier und da noch eine Beziehung zu ihr unterhält. Aber die dichterische Ausdrucksweise macht dennoch nicht die Rhetorik zu einer poetischen Gattung, da ihrem inneren Wesen nach die Beredsamkeit der Dichtung ebenso fremd, wie Geschichts- oder Naturwissenschaft gegenübersteht.

Ebenso giebt es andererseits eine Poesie, welche nicht in der dichterischen Sprache, sondern in der der Vernunft sich kundthut. Man denke z. B. an Lessings Fabeln. Auch die Sagen und Märchen, die zeitgenössische Unterhaltungslitteratur, unsere Romane und Erzählungen gehören hierher. Leider kann ich an diesem Orte auch mit dieser so wichtigen Untersuchung eingehender nicht beschäftigen, trotzdem sie uns Aufklärung geben könnte über den Unterschied zwischen dem Dichter und dem Schriftsteller, der sich nur poetischer Formen bedient, aber aus der Form nicht zum Wesen durchzudringen vermag. Diese Unterscheidung wird in unserer künstlerisch so schwach empfindenden Zeit leider fast gar nicht mehr gemacht; klar war sie aber den Genien unserer klassischen Periode, als das ästhetische Gefühl so fein und großartig entwickelt war, wie es nur in den Tagen der höchsten Kunstblüthe der Fall zu sein pflegt. Das Wort Schillers, daß der Romanschreiber nur ein Halbbruder des Dichters sei, birgt eine große Wahrheit in sich, wenn unsere Litteratur, fast ganz in der Unterhaltungs- und jungdeutschen Tendenz-Schriftstellerei erstickt, diese Wahrheit auch kaum zugeben und anerkennen will. Nicht der Roman an und für sich ist Halbdichtung, nicht sein Wesen schießt das Volkpoetische aus; sondern nur, wie er sich thatsächlich entwickelt, der Roman, wie man ihn schreibt, ist in den weitaus meisten Fällen Halbdichtung, und ebenso das Drama, welches unsere Bühne beherrscht.

V. Höhe und Niedergang der Verssprache in der neueren Poesie.

Viel und mancherlei bereits über die geistigen Umwandlungen geschrieben worden, welche die Kunst der Gegenwart unter den Einwirkungen des Realismus an sich vollzogen hat. Das Wort Realismus ist allerdings zuletzt nur ein Schlagwort, unter dem wir die Gesamtheit des neuen Gedankens-, Empfindungsinhaltes und Vorstellungsinhaltes begreifen, welchen die

europäische Kulturmenscheit in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in sich aufgenommen hat. Die Welt spiegelte sich in der Seele eines Calderon ganz anders wieder, als in der Seele eines Goethe, und das Geschlecht unserer Zeit sieht wiederum, je nach der Weite und Vielsachheit, mit der es die neuen politischen, gesellschaftlichen, religiösen und wissenschaftlichen Ergebnisse in sich verarbeitet hat, die Welt anders an, als der Jüngling der Bildung des achtzehnten Jahrhunderts. Poesie ist die reichste und mannigfachste Gestaltung solcher Weltbilder, und ihr Charakter wechselt, wie die Geschlechter sich ändern. Daher müssen wir es als etwas Natürliches und Nothwendiges hinnehmen, daß die immer kraftvoller heranwachsende neue Dichtung, die sogenannte realistische Dichtung, in ihrer ganzen Eigenart sich ziemlich schroff von dem bisher Gewohnten und Bekannten unterscheidet und weder die reingeformten edlen Züge unserer Klassik, noch auch den träumerisch-schwärmerischen Ausdruck der Romantik zur Schau trägt. Alles echt künstlerische ist aber etwas vollkommen Organisches und die im Innern sich vollziehenden Wandlungen, die Veränderungen des Gefühls, Phantasie- und Gedankenslebens ziehen auch Veränderungen im Ausdruck derselben nach; wie der Inhalt, so wechselt die Form, das ganze Gefühl der Sprachen, welche die Verkörperung der Poesie ermöglicht. Im Kleinen und einzelnen sehen wir, wie jeder Dichter — wir müssen nur nicht zu verschwenderisch mit dieser Bezeichnung umgehen — eine besondere Form sich schafft (Form nicht in der rein äußerlichen Auffassung unserer Lehrbücher der Poetik), und so erzeugt sich auch jede neue allgemeine Kunstrichtung einen besonderen und eigenartigen sprachlichen Ausdruck. Man kann es voraussagen, daß die neu aufgehende realistische Dichtung, ebenso wie in ihrem Inhalt, so auch in ihrer Form sich von der unserer klassischen und romantischen Poesie deutlich unterscheiden wird, und man vermag sogar in großen allgemeinen Zügen die kennzeichnenden Umänderungen intuitiv anzugeben, sobald man richtig das Wesen der Form, das Verhältnis der Dichtung zur Sprache, wie auch das Wesen des neueren Realismus erfaßt hat.

Wir stehen heute im Anfang einer solchen Formenbewegung, inmitten einer litterarischen Revolution, die sich hoffentlich zu einer Reformation klären wird. Da ist es ganz natürlich, daß die Bestrebung sich zunächst negativ äußert, und dieses wesentlich Negative sehe ich in der Feindschaft gegen den Vers, die für unsere deutsche Poesie anhebt mit dem Auftreten der Gupkow und Laube, des jungen Deutschlands, und heute so weit um sich gegriffen hat. Die Anschauungen Ibsens, Zolas, die Thatsache, daß so viele hervorragenden Vertreter des neuen Geistes die Prosa an Stelle des Verses einführen, sind hochbedeutungsvoller Natur und aufs schärfste kennzeichnend für die Entwidlung, die unsere Kunst genommen, für den Charakter, der sie augenblicklich beherrscht. Auch unsere jüngeren deutschen Dichter schwören zum Theil, es sind einige der Besten darunter, auf die Fahne der Prosa. Das Neue ist aber nicht immer das Ewige, das Moderne zur Hälfte immer nur ein Modisches, und es sei mir gestattet, das Auge über den Tag hinaus in die Zukunft zu richten.

In der Litteraturgeschichte kehrt ja diese Erscheinung immer von neuem wieder. Von Jahrhundert zu Jahrhundert wiederholen sich derartige Formwandlungen. Heute tritt der Vers, morgen die Prosa beherrschend in der Dichtung

auf. Wie oft sind schon in früheren Entwicklungsperioden dieselben geringschätzigen Urtheile über die gebundene Rede gefällt worden, die wir heute aus dem Munde von einigen der naturalistischen Aesthetiker hören müssen. Dennoch hat der Vers in den glänzendsten Tagen der Kunstblüthe stets wieder seine Macht zurückgewonnen. Und wenn wir nur einige Reimung haben, aus der Geschichte zu lernen, so ist es unsere Pflicht, dem Ibsenschen Vergleich zwischen der Verssprache und den Geschöpfen der Diluvialzeit mit der größten Zweifelucht entgegenzutreten. Der norwegische Dichter, einseitig in der Mode des Tages besungen, vermag nur nicht über sich selbst hinweg zu kommen und sieht einen augenblicklichen Niedergang für einen dauernden und allgemeinen an. Bevor ich theoretisch der Untersuchung über das Verhältniß von der dichterischen Prosa zur dichterischen Verssprache näher trete, sei es mir gestattet, einen kurzen geschichtlichen Rückblick zu geben auf die Entwicklung, welche letztere bei uns im neunzehnten Jahrhundert genommen hat. Die Mißstimmung, die gegen sie herrscht, ist alsdann erklärlich. Sie wuchs aus dem theilweise vielleicht unbewußten Gefühl heraus, daß die Versform, wie sie in der Gegenwart gebildet wird, in Aeußerlichkeit verfallen ist und alles verloren hat, was ihre eigentliche künstlerische Bedeutung ausmacht. Und nicht seit gestern und heute, sondern seit langem schon leidet sie an innerer Zerfetzung.

Die Verssprache ist Phantasie- und Gefühlssprache. Ihre Größe macht nicht die gefällige äußere Schönheit aus, nicht ein bloß sinnlicher Reiz, sondern die charakteristische Verkörperung des Inhalts. Nur in Beziehung auf diesen kann sie richtig betrachtet und erfaßt werden. Inhalt und Form müssen sich vollkommen gegenseitig durchdringen. Die höchste Formvollendung, welche die neuere deutsche Dichtung erreicht hat, liegt in den Goetheschen Schöpfungen. Goethe schuf eine neue Form, und deren Eigenart ist bis auf den heutigen Tag von dem bestimmendsten Einfluß gewesen, dem sich nur hier und da Einer entzogen hat. Ich nenne z. B. Freiligrath und auch Heine, welcher, obwohl er in seinem „Buch der Lieder“ gerade den Goetheschen Stil zuweilen bis zur raffiniertesten Koketterie ausbildete, doch in den späteren Dichtungen zu Eigenart und Selbständigkeit sich durchgerungen und Reime eines neuen gelegt hat. Aber diese vereinzelten Versuche sind wohl slavisch nachgeahmt, ohne indes eine selbständige Weiterbildung zu finden. Das Wesen der Goetheschen Form möchte ich ein vorwiegend musikalisches nennen! Die schönsten und bei weitem zahlreichsten Wirkungen erzielt er durch den reinen in das Ohr fallenden Klang, mehr durch den Reim als durch den Rhythmus, der aber auch vorwiegend musikalischen Werth besitzt. Und dem entspricht es, daß er im Gegensatz zu Shakespeare ziemlich sparfam und behutsam Bilder anzubringen pflegt. Shakespeares Form ist die der Phantasiesprache, Goethes die der Musikersprache, jener vermittelt uns vorwiegend farbige lebendige Vorstellungen, dieser regt mit wunderbaren und seltsamen Tönen unser Gefühl an. Ueber die Goethesche Kunst in der Behandlung des für seine Poesie so bedeutsamen Reimes bringt Foggel reiche Zeugnisse bei; er weiß nach, wie zumeist der Hauptbegriff des Satzes auf das Reimwort gelegt ist, und ferner, wie gerade der Reim in besonderer Weise Träger des Gefühlslebens ist, während der Rhythmus mehr ein plastisch-malerisches Element bedeutet. „Goethe“, sagt auch Mehring in seiner jüngst erschienenen Schrift über „Den Reim“, legte dem Klange hohen Werth bei. Wie überhaupt

die Sprache in seinen Dichtungen Wohlklang athmet, so ist auch der Versschluß meistens volltönend und gewichtig. Die vollendete Form giebt sich in einer erstaunlichen Schlichtheit. Gedichte wie „An den Mond“, „Ueber allen Gipfeln“, „Der Fischer“ werden im Munde des Sprechenden zu Musik. Fast jede Klangform ist in Goethes Dichtungen vertreten.“ Wie genau entspricht aber diese musikalische Form dem subjektiv lyrischen Charakter der Goetheschen Dichtung im besonderen, der klassisch-romantischen Poesie im allgemeinen. Diese ganze Periode konnte sich in keiner anderen Sprache, als der vorwiegend des Klanges und Tones ausdrücken, wo „jedes Wort Musik“. Lyriker sind alle glänzenden Erscheinungen dieser Zeit, zu Lyrik werden auch Epos und Drama. Das Ich des Dichters beherrscht die ganze Welt und gestaltet sie nach sich um.

Aber ebenso bald wie in die mittelhochdeutsche Poesie, ist auch in die der Neuzeit der Formalismus eingedrungen. Inhaltlich bringt die Kunst nichts wesentlich Neues, an Gedanken und Empfindungen bereichert sie sich nicht, und um so mehr sucht sie den Schwerpunkt in den sprachlichen Ausdruck zu verlegen. Man will die großen Vorgänger hierin übertrumpfen, und die Form verkünstelt, hört auf, die charakteristische Verkörperin des Inhalts zu sein, und wird auf ihre rein sinnlichen Wirkungen hin geschätzt und ausgebildet. Es kommt eine „Metierkunst“ auf, welche mit unendlicher äußerer Feinheit kleine Schmuckstücke ausarbeitet, mit stillem, unablässigem Fleiß an der Sprache meißelt und dann scheinbar etwas Ähnliches hervorbringt, was der wahrhaft große Formbeherrscher mit kühner Unmittelbarkeit geschaffen hat.

Den Beginn dieser Schule sehe ich in den Schlegel und Tied, die freilich nicht viel mehr als leere Spielerei hervorbringen, ihre Meister aber sind Rückert, der zuletzt allen festen Halt verliert und von dem Seile, auf dem er so viele Tanzluststückchen ausgeführt, herunterfällt, Platen und Heine. Letzterer, wie schon angedeutet, vor allem in seinem „Buch der Lieder“. Ich bin nichts weniger als ein Gegner Heines und möchte um alles nicht auf Seite Derrers stehen, welche ihn heute am liebsten mit Keulen todtschlagen. Aber man muß auch gegen die Ueberschätzung Einsprache erheben. Die echte künstlerische Form besitzt Heine in weit höherem Grade als Platen, Form und Inhalt decken sich oft in wunderbarer Weise. Ein kleines Meisterwerkchen, wie das „Klinge, kleines Frühlingslied“ beweist seine vollendete Künstlerschaft und nichts kann die Nebenarten der sogenannten Puristen und ihr Geschrei noch reinen Reimen so lächerlich machen, wie gerade diese wenigen Strophen. Die Mischung des i- und ä-Lautes, von eu und ei an bedeutsamer Stelle beweist das feinste innere Gehör: das durchgeführte ä und eu würde den Versen einen allzufälligen Charakter, das i und ei etwas zu Scharfes und Spitziges verleihen, und nur die Mischung ist es, welche den Charakter des Lieblichen erzeugt. In dieser Formmeisterschaft erweist sich Heine als den hervorragendsten Schüler Goethes, und nur Lenau und Eichendorff kommen ihm zuweilen nahe. Kenne ich aber Goethes Form die wahre und rechte Vollendung, so nenne ich Heines Form doch nur eine gefällige, weil sie rein sinnlicher Natur ist und durch Klänge und Töne sinnlich außerordentlich reizt, gerade wie eine schöne Stimme auf uns rein physiologisch wirkt. Ich möchte von Heine sagen, was man von Garric erzählt, daß er durch das bloße Hersagen des Alphabets den Zuhörer bis zu Thränen rühren konnte. Das ist durchaus nicht eine so bewunderns-

wertige, eine hohe und wahre Kunst, und der Unterschied zwischen Goethe und Heine liegt gerade darin, daß dieser oft mit den süßesten Tönen ein ABC her-sagt, während Goethe innigstes, mächtigstes Frühlen ausdrückt. Goethe spricht nur dann, wenn er etwas zu sagen hat, indes Heine oft nichts als leeren Tändeleien, Empfindeleien, dem Inhalts- und Gefühlslosen einen Schein von Leben verleiht durch seine außerordentliche Kunst des sprachlichen Ausdrucks. Oder was steckt denn in seinen Gedichten, wie in diesem „Klinge, kleines Frühlings-lied“ und in so vielen anderen für ein tiefes inneres Gefühl, für ein hin-reißendes seelisches Leben, was für ein echtes Empfinden, das uns erheben könnte. Das Seelische ist auf Kosten des Sinnlichen weit zurückgedrängt, die Form hat den Gehalt überwuchert.

Aber dieser Formalismus macht noch weitere Fortschritte, und zwei neue große Entwicklungsformen lassen sich da unterscheiden. Die erste dieser Formen findet in der Platenischen und in der Weibelschen Dichtung ihre Vollendung, oder beide Künstler sind doch die bekanntesten unter denen, die sie ausgebildet haben. Herwegh, die Häupter der Münchener Schule, gehören dieser Richtung an, die natürlich nicht allein Platenismus bedeutet, sondern auch nach dem Goethe-Heineschen Weg herüberzweigt. Auch hier sind die Wirkung vorwiegend sprachlich-sinnlicher Natur. Aber wenn die Form bei Heine noch immer das Wesen erfasst und wiedergibt, den Inhalt verkörpert und so Verständnis für das eigentlich wahre Wesen der Form bezeugt, offenbart sich bei Platen und vielmehr noch bei Weibel das klare und rein selbstbewußte Streben nach dem schlechthin Wohlklingenden, nach dem bloß Gefälligen und Schönen, das auf den Inhalt gar keinen Bezug mehr nimmt und nur angenehm ins Ohr fallen will. Ein ästhetischer Internationalismus dringt sprachlich vor; der Hellenismus, die blinde Nachahmung der Vorzüge der griechischen Poesie und das wirre Nüderthum, das überall umher irrlichterte und als Zweck und Ziel nur die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten kennt. Das Bedeutsamere liegt immerhin noch auf den Wegen des Hellenismus. Hier wird das glänzende Bild, das pathetisch volltönende um seiner selbstwillen aufgesucht, unbekümmert darum, ob es die besondere Stimmung, das gerade darzustellende Gefühl in seinem Wesen kennzeichnet oder nicht, ja ob es demselben sogar widerspricht. Wir haben ein ähnliches im Drama, wenn der Dichter die Ausdrucksweise seiner Personen nicht zu individualisieren vermag und selbst einem ungebildeten Bauern erhaben tönende Worte in den Mund legt, wie sie nur der Dichter selber zu denken vermag. Eine solche Form des reinen Wohlklangs kann nichts anderes als eine eintönige sein und muß die Reize des Wechsels entbehren, sie ist Rhetorit und Deklamation statt Ausdruck des Innern. Weibel selbst hat sie am besten gekennzeichnet, wenn er in seinen „Dichtchen aus Griechenland“ sich äußert:

Auch dem beschwerlichsten Stoff noch abzugewinnen ein Lächeln
Durch vollendete Form strebe der wahre Poet.
Kummer und Gram sei'n schön, vom erhabenen Rhythmus besänftigt,
Selber der Brust Angstschrei werde dem Ohr zur Musik.
Und der verkehrende Pfeil des Gespöts, in die Woge der Anmuth
Sei er getaucht, klavngvoll werd' er vom Wogen geschmetelt.

Wie oft haben unsere Kritiker Weibel diese Verse nachgebetet: „Selber der Brust Angstschrei werde dem Ohr zu Musik!“ Nein, das soll er durchaus

nicht. Als der Dichter diese Worte niederschrieb, befand er sich nur in dem einzigen Irrthum: ein Kennzeichen des Verfalls der Poesie nahm er für ein Kennzeichen ihres wahren und echten Wesens; nicht soll der Schrei des Schmerzes ungefänstigt in unser Ohr schlagen, sondern mit der vollen Gewalt der Natur wahrheit, und es ist ein verweichlichter Geschmack, ein verzärteltes Empfinden, was aus der Heibelschen Theorie zu uns spricht.

Heute stehen wir im zweiten Stadium der Entwicklung. So artete in unserer Duzenscheibenlyrik die Versform ganz in Tanderei und Spielerei aus, in den Klingklang und Singang, der ziellichen Reimchen nachjagt und in der Weise des Julius Wolffschen Haha und Hehe die Schallnachahmung um ihrer selbstwillen pfl egt. Das klingt vielen Ohren wunderschön, wie ja auch Viele in höchstes Entzücken gerathen, wenn sie den Bierwalzer mit Aufschlagen der Gläser und Tadelgeklapper begleiten können. Und noch eine Stufe tiefer kann die Poesie steigen, wenn sie den Rückerschen Formalismus, dessen Ziel wie gesagt, nichts als die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten bildet und der ja in vielen deutlichen Spuren nachgewiesen werden kann, bis in das Aeußerste hinein sich ausbildet. Im siebzehnten Jahrhundert hat unsere Litteratur auch diese Formverknöcherung kennen gelernt, in der traurigsten Zeit unseres geistigen und künstlerischen Lebens, als man sich an dem Abfassen von Arostichen ergötzte, Verse niederschrieb, deren bald kurze bald lange, bald kurze Zeilen bald ein Kreuz, bald einen Grabstein, oder einen Becher bildeten, wohlgefällige Figuren für das Auge.

VI. Die Prosaevolution des Naturalismus.

Die naturalistische Prosa ist keine Wirklichkeitsprache.

Aber so tief wird unser Geschmack nicht sinken. Zur rechten Zeit noch haben wir Halt gemacht. Auch die Bestrebungen, die heute auf die Umänderungen der Form sich richten, zeigen deutlich, daß sich in unserer Kunst ein neues Leben regt, daß sie nach dem Niedergange wiederum einer Höhe zustrebt. Nicht nur bei uns, sondern auch in den übrigen Litteraturen Europas artete die gebundene Rede in leere und hohle Formalistik aus und hier wie dort bedeutet die Aufnahme der Prosa zunächst eine Rückkehr zu jener wahren und echten Form, die ganz etwas anderes geben will, als nur schöne äußerlich blendende Reize, nämlich die getreueste lebendigste Widerspiegelung des Inhaltlichen — eine Rückkehr zur Natur, deren Bilder wir selbständig mit eigenen Sinnen aufnehmen wollen, mit unserem eigenen Ich, nicht aber unter dem Gesichtswinkel, unter dem sie von Klassik und Romantik betrachtet ward. Diese Einskehr bei den Dingen der Natur selber, die Aufnahme der Weltbilder durch eigene Anschauung, im Gegensatz zu der Anschauung, die, in Nachahmung befangen, Welt und Natur aus den Büchern, den Werken der großen Meister nur kennen lernt, ist der eigentliche Naturalismus in der Kunst, keine Neuentdeckung unserer Zeit, sondern ein in der Kunstgeschichte sich immer von neuem Wiederholendes. Der Satz hingegen, daß das Wesen des Naturalismus in der Nachahmung und Kopie der Wirklichkeit und der Natur bestehe, zeugt von einem oberflächlichen Denhvermögen, das im Schall des Wortes befangen bleibt und die großen Unterschiede, die zwischen dem Schaffen der Natur und der Kunst

vorhanden, nicht bemerkt, vor allem nicht die große Verschiedenheit der Mittel, deren Kunstschöpfung und Naturschöpfung sich bedienen.

Zu einem ähnlichen ästhetischen Irrthume sind auch die heutigen Vertreter und Vorkämpfer der Prosaform befangen, wenn sie die Behauptung aufstellen, daß die ungebundene Rede, wie sie in den Zola'schen Romanen, den Dramen Ibsens und Tolstois zur Vertheidigung kommt, Sprache der Wirklichkeit und des Alltags sei und so etwas wesentlich anderes, als die Beredsame von Goethe und Schiller. Die Dichtung, sagt man, ist Nachahmung der Natur und so muß auch der Dichter reden, wie es die Wirklichkeit thut. Aber ebenso wenig wie ihre Werke im großen und ganzen Nachahmung der Natur sind — sie sind es nicht mehr und nicht weniger, als es alle echten dichterischen Schöpfungen von Anfang an gewesen sind — so ist auch ihre Prosasprache nicht wesentlich eins mit der des Alltags. Um dieser Erkenntniß willen mäßeln wir nicht an ihrer künstlerischen Bedeutung; sie bleibt darum ganz bestehen, nur als Aesthetiker täuschen sie sich über das wahre Wesen ihrer eigenen Form, vermögen dasselbe nicht zu erfassen, wie ja oft ein großer Künstler doch ein schwacher Aesthetiker und Kunstbeurtheiler sein kann.

Wir haben gesehen, daß gebundene und poetische Rede durchaus nicht ein und dasselbe ist, Verse kennen gelernt, denen das Wesen der dichterischen Sprache vollkommen fremd gegenübersteht. Es liegt dieses Wesen also nicht in Reim und Rhythmus eingeschlossen. Sollte es daher nicht eine dichterische Sprache geben, die ihren eigentlichen und wahren Zweck auch ohne Zuhilfenahme dieser mächtigen Mittel erreicht? Dieser eigentliche Zweck ist, wie wir wissen, möglichst unmittelbare Erregung von Phantasie und Gefühl; die dichterische Sprache haben wir, das Wesentliche kennzeichnend, als eine Phantasie- und Empfindungssprache bestimmt. Erstrebt und erreicht der Künstler diese Wirkungen durch die ungebundene Rede, so erstrebt und erreicht er doch nichts anderes, als ein anderer Künstler durch Zuhilfenahme des Verses gewinnt. Er schreibt eine dichterische Prosa, die sich nur durch Aeußerlichkeiten, aber keineswegs im inneren Wesen vom dichterischen Vers unterscheidet. Mit der Prosa des Alltags, der sogenannten Wirklichkeit, der Prosa der Wissenschaft hat diese dichterische Prosa der Zola, Ibsens und Tolstois jedoch ebenso wenig zu thun, ist von ihr durch eben dieselbe Kunst getrennt, wie auch der künstlerische Vers es ist.

Das Wesen der Alltagsprache würde der dramatische Dialog nur dann aufweisen, wenn er sich ausschließlich darauf beschränkte, das rein Thatsächliche zu berichten, das für das Verständniß und die Entwicklung der äußeren Handlung notwendige, wenn er sich, wie die Reporternachrichten einer Zeitung, auf reine Berichterstattung beschränkte. Gewiß, in ganz schlechten Schwanen und Possen treffen wir auch diesen Dialog an, aber wir wollen doch nicht die Oede und Flachheit solcher Arbeiten als das ansehen, was die naturalistische Kunst erstreben soll, wir wollen die nüchterne platte Zeitungssprache mit Spott und Hohn verfolgen, auch wenn sie in sogenannten naturalistischen Romanen und Dramen austritt, deren Verfasser uns über ihren vollkommenen Mangel an dichterischer Fähigkeit mit dem schönen Worte hinwegtäuschen wollen, daß sie Realisten seien und schreiben müßten, wie man spricht.

Der dramatische Dialog der echten Dichter des Naturalismus will durch

ungebundene Rede genau dasselbe erreichen, was die Shakespeare und Goethe mit dem Vers erstrebten. Es wird wohl nicht Einer bestreiten, daß auch ganz formell genommen der Profadialog, wie ihn Hebel in seiner „Maria Magdalena“ geschrieben, im wesentlichen völlig dem der Neuesten gleich ist, daß die Reinhold Venz genau in denselben Wegen einhergingen, auf dem wir heute die Ibsen und Tolstoi und von den jüngeren Deutschen die Gerhart Hauptmann und Hermann Bahr erblicken. Es sind da individuelle Verschiedenheiten reichlich vorhanden, gewiß, aber doch nicht mehr und nicht größere, als zwischen der Verssprache eines Shakespeare und eines Goethe, eines Schiller und eines Kleist. Aber auch Hebel, einer der Vorläufer der Prosaform, bezeichnet als Ziel und Wesen aller dramatischen Sprache, daß diese eine charakteristische Verkörperung des Geistes- und Gefühllebens eines Menschen ist, deren Eigenart bestimmt wird durch die Allgemeinheit seines Wesens, wie sie durch Geburt, Erziehung, soziale Stellung und alle sonstigen Einwirkungen erzeugt wird, und ebenso durch die vorübergehende zeitweilige Stimmung, in der sich der Betreffende befindet, und die über der einzelnen Szene ausgebreitet liegt. Es ist also genau dasselbe, was, wie aus Vulthaus' Worten und den in dieser Arbeit niedergelegten Anschauungen hervorgeht, die Verssprache erreichen will. Und wenn wir das Prosadrama unserer echten und wirklichen Dichter durchgehen, ob sie nun unserer Zeit oder der Vergangenheit angehören, so finden wir durch die Thatfachen diese Theorie bestätigt. Da ist auch nicht ein Einziger, der die Sprache der Wirklichkeit „abschreibt“, jeder schafft nur nach, indem er Einzelbeobachtungen in sich aufnimmt, auch einzelne Nebewendungen, und dieselben dem jeweiligen Zwecke gemäß „komponirt“. Alle Diejenigen, die einem frommen Selbstbetrug hingegeben, in der Kunst eine Nachahmung der Natur sehen, werden durch die Logik zu vollkommenen Abstrusitäten, in den Wahnsinn hineingetrieben. Um der Wirklichkeit „nachsprechen“ zu können, müßte der Dichter einen wirklichen Oswald Alwing oder einen wirklichen Stockmar zur Verfügung haben, sowie die sämtlichen anderen Personen seines Dramas, müßte, als eine überirdische Gewalt, deren Herzen und Gedanken lenken und deren Schicksale bestimmen, müßte unsichtbar in jedem Augenblicke bei ihnen zugegen sein, stenographisch oder phonographisch jedes ihrer Worte aufnehmen. Wann aber soll er überhaupt aufhören? Jeder Schluß jeder Abschnitt, jedes Aufhören ist ein willkürlicher Eingriff in die Wirklichkeit! Die Volksversammlung, in welcher Stockmar als Feind des Volkes erklärt wird, dauert auf der Bühne eine Viertelstunde lang, im Leben zieht sich so etwas viel länger hin und der Zuhörer im Theater müßte sich zunächst einmal so einige vierzig Minuten lang dem beschauflichen Genuße hingeben und zusehen, wie die Gäste allmählich, Einer nach dem Anderen, kommen und Platz nehmen. Wie kann denn der Dichter eine Sprache reden, genau wie die Wirklichkeit, wenn er nicht alles sagt, was sie sagt, und alles, wie sie es sagt. Die Dichter müßten Francesco Francica Folge leisten, der, wie die Legende berichtet, um eines Christusmodelles willen seinen Schüler ans Kreuz schlug. Hatte er aber dadurch ein Christusmodell gewonnen? War dieser Schüler im Augenblicke des Leidens nicht von ganz anderen Gefühlen und Gedanken bewegt, als sie Christus in seinem Schmerzenszustande bewegten? So hülf es uns radikalsten Poeten nicht einmal etwas, wenn wir um des lieben Studiums halber eine weitverzweigte Mörderbande

bildeten, für unglückliche Liebende, die sich erfäulen wollten, besondere Anstalten einrichteten und ähnliche Scherze trieben. Nein, die Poesie ist keine Naturnachahmung, sondern eine Naturnachschaffung, und alles kommt auf unsere Phantasiekrast an, auf unser Vermögen, uns in den Seelenzustand eines Jeden hineinzuversetzen und uns in unsere Geschöpfe zu verwandeln. Die ganze Welt müssen wir in unser Inneres aufnehmen, ihr Leid und ihre Lust, und sie dann neu gebären.

Der Dichter, der den Prosadialog anwendet, sei es, wo es wolle, schreibt eine Sprache, welche mit der Sprache der Wirklichkeit nichts als ein Negatives gemein hat, nichts als das Eine, daß weder diese noch jene in einem unmittelbar uns zum Bewußtsein kommenden Rhythmus einhergehen. Ihrem geistigen Wesen nach sind sie durchaus getrennt. Wenn es ihm auch nicht zum Bewußtsein kommt, so richtet sich doch sein Bestreben ebenso gut, wie das des Versdichters, darauf, den Gegensatz, in welchem die Vernunft- und Wirklichkeitsprache zum Wesen der Dichtkunst steht, auszugleichen und auszumergen. Er beobachtet dabei auch dieselbe Methode! Wie verarbeitet er denn nun das Material, welches die nur an unser Verständniß gewandte Sprache des Alltags ihm bietet, wie bildet er aus dem rohen Stoff eine Sprache, die Phantasie und Gefühl entzündet? Er faßt das, was in der Wirklichkeit weitschweifig ausgedrückt wird, in gedrängter Kürze zusammen und schreibt nur das Nothwendige nieder; aus hundert zufälligen Worten greift er ein: das Wesen kennzeichnendes heraus, aus zehn charakteristischen das am meisten charakteristische, gruppirt Worte und Sätze, damit die Lichtpunkte deutlich hervortreten, er thut im Wesen genau dasselbe, was, wie wir gesehen, den Anfang aller Verssprache bildet; er wiederholt ein einziges Wort. In der Alltagsprache spricht ein Jeder, wie es ihm gerade in den Sinn kommt, ohne lange zu wägen und zu messen, der Prosadiichter aber feilt an seinem Ausdruck gerade so, wie der Versdichter; in der Alltagsprache theilen wir wesentlich nur Thatsächliches mit, Prosa- und Versdichter formen so, daß das bloß Berichtende aufgesaugt wird vom Wesensausdruck. So viel unjere Naturalisten alles „Komponiren“ verachten und verworfen, die Zola, Ibsen, Tolstoi, sie alle komponiren, vielleicht besser, mehr und anders, als ihre künstlerisch unbefähigteren Gegner. Sie verweisen immer wieder auf die Beobachtungen, die sie mit dem Notizbuch in der Hand anstellen. Mit oder ohne Notizbuch, das ist Sache der Gedächtniskräfte! Gewiß, ohne Beobachtung ist eine Kunst überhaupt unmöglich. Selbständig und unmittelbar von der Natur lernen soll jeder Dichter, und jeder große und echte Dichter hat es von Anfang der Welt an ausgeübt. Aber auch der Naturalist schreibt doch nicht alles auf, was er hört, untersucht nicht jedes Blatt am Baume, sondern nur das, was ihm charakteristisch erscheint. Während des Beobachtens und Hörens scheidet er bereits aus, komponirt er, entwickelt er eine künstlerische Thätigkeit.

Ich habe bis jetzt nur Rücksicht auf den Dialog im Drama genommen. Vom Dialog im Roman gilt natürlich dasselbe. Aber wie ist es nun mit Schilderung und Erzählung, wo der Dichter selber das Wort nimmt? Wen soll er da nachahmen, wo liegen in der Wirklichkeit und Natur auf Straßen und Plätzen die Schilderungen umher, die er kopiren kann? Zuweilen werden uns ja am Bierisch oder sonstwo Geschichten erzählt, der Eine oder Andere berichtet uns auch Abenteuer seines Lebens, aber wessen Vortragweise

soll nun maßgebend für uns sein? Ein Bauer erzählt anders als eine überspannte Erzieherin, ein Fabrikarbeiter anders als ein Gelehrter, aber all ihre Erzählungen sind Alltags- und Wirklichkeitserzählungen. Unter unseren sogenannten Naturalisten giebt es ja einige, deren Stil an Zeitung und an Gasse bedenklich genug erinnert, welche die Grammatik gründlich in die Pfanne hauen und mit der glücklichen Naivetät von Narren in die Welt hinausrufen, daß sie eine neue Kunst entdeckt hätten. Die Sudelköche und Dilettanten bleiben doch immer dieselben! Aber sie täuschen die Welt durch ihr Geschrei nicht, und es gelingt ihnen doch nicht auf die Dauer, die echte, wahre und große Kunst des Naturalismus zu kompromittieren und in Verruf zu bringen.

Fassen wir aber die Schilderung eines Zola z. B. ins Auge, oder die Prosa Goethes in „Werthers Leiden“, so wird uns noch viel klarer, daß die ungeräumte und unrythmische Sprache der Dichtung mit der des Alltags nichts zu thun hat. Gerade die peinliche Genauigkeit, die bis ins Kleinste gehende Ausführlichkeit bei dem Dichter des „Germinal“ beweist dessen wildes, zehrendes Verlangen, unserer Phantasie, all unseren Sinnen tönende, duftende, farbige Bilder der Wirklichkeit so scharf wie nur eben möglich vorzustellen. Niemals begnügt er sich mit dem platten Alltagswort der Wirklichkeit: „Da stehen ein paar alte Bäume“, sondern all seine Sprachgewalt wendet er an, nicht genug kann er sich in der Ausführlichkeit thun, damit unser geistiges Auge nur eine ganz scharfe individuelle Anschauung empfängt, damit unsere Seele in die Stimmung wirklich versetzt wird, die er gerade bei uns hervorrufen, die er selber empfunden und nun gestalten will. Es kann ja ein anderer Dichter mit Kürze und Knappheit, mit zehnmal so wenig Worten doch dasselbe erreichen, was Zola durch sorgfältige Malerei bis ins Einzelne hinein erstrebt. . . , aber sein Ziel ist genau dasselbe.

Wir wollen uns deshalb länger keiner Täuschung hingeben, am Scheine nicht länger haften bleiben und bloß äußerliche Unterschiede nicht für wesentliche hinnehmen; die Dichtung verkörpert sich in Prosa und Verssprache, aber zwischen der Prosa und der Versform einer vollen echt poetischen Dichtung besteht kein innerlicher Unterschied; auch die Prosa des naturalistischen Dramas ist von der Sprache des Alltags und der Wirklichkeit genau so weit entfernt, wie die Versrede es ist.

Die ästhetischen Theorien, von denen die eine grundsätzlich den Vers, die andere grundsätzlich die Prosa verwirft, sind beide falsch, weil sie auf einer Verkeunung des inneren Wesens der Sprache beruhen und nicht den Wesensunterschied erfassen, der zwischen der Alltagsprache und aller dichterischen Sprache liegen muß, nicht die Wesensgemeinschaft erkannt haben, welche die dichterische Prosa und die dichterische Versrede miteinander verknüpft. Immer gab es eine Prosa und immer gab es eine Versdichtung, und unsere ästhetische Theorie erkennt als berechtigt an, was als berechtigt durch die Thatsächlichkeit die Dichtkunst erwies. Daß unsere Theorie so mit der Erfahrung übereinstimmt, ist vielleicht auch ein Beweis für ihre Wahrheit.

VII. Die Prosa als charakteristischer Ausdruck der naturalistischen Dichtung.

Der äußerliche Unterschied zwischen dichterischer Prosa und Versform braucht nur deshalb nicht ohne eine besondere und tiefere Bedeutung zu sein. Ist es etwas Zufälliges oder ganz Gleichgültiges, ob eine poetische Schöpfung in diesem oder jenem Gewande vor uns hintritt? Liegen nicht innere Vorgänge und Nothwendigkeiten vor, die den Dichter veranlassen, bestimmen und zwingen, daß er die eine oder die andere anwendet? Drängt sich ihm nicht oft unmittelbar die Form auf, und haben wir nicht das Empfinden bei dieser Dichtung, daß wir uns sie gar nicht anders als in Prosa geschrieben denken können, während wir bei jener den Vers für etwas Selbstverständliches erachten?

Die Sprache der Dichtung ist charakteristische Verkörperung des Inhalts, ihres gesamten geistigen und seelischen Lebens. Sie trägt daher bei Goethe eine ganz andere Färbung als bei Shakespeare, der poetische Stil Schillers unterscheidet sich in bestimmt nachweisbaren Zügen von dem eines Dante, eines Byron, eines Victor Hugo. Fragen wir daher nach den Ursachen, warum die Dichtung der einen Zeit die Prosa, die Kunst einer anderen Zeit den Vers bevorzugt, welche besondere Bedeutung die äußerlichen Unterschiede zwischen den beiden Formen besitzen, so müssen wir den Inhalt der Kunstwerke ins Auge fassen, im Inhaltlichen Grund und Ursache erblicken.

Zunächst können wir da nicht geringschätzig an der bereits erwähnten Thatfache vorübergehen, daß weitaus die meisten von den wahrhaft großen und bedeutenden Kunstwerken der Weltliteratur in Versen gedichtet wurden, fast alle Schöpfungen, die sich durch die Jahrhunderte hindurch erhalten haben, und in denen wir die großartigsten Offenbarungen dichterischen Könnens erblicken; in den Zeitaltern, die wir als die Blüthezeit der Dichtung bezeichnen, herrscht fast ohne Ausnahme die gebundene Rede. Schon die Geschichte veranlaßt uns, daß wir dem Ibsenschen Vergleich mit aussterbenden Thieren der Vergangenheit die größte Vorsicht gegenüber anwenden. Ist denn die Prosaform etwas ganz neu sich Entwickelndes, das der Vergangenheit völlig unbekannt war? Hat sie nicht schon oft, wie heute, den Thron sich erobert, galt sie nicht schon oft als die einzig berechtigte dichterische Ausdrucksweise und ist doch immer wieder durch den Vers verdrängt worden? Dürfen wir uns so von den Anschauungen des Tages verblenden lassen und gleich und ohne weiteres annehmen, daß eine Strömung, wenn sie auch noch so mächtig in der Gegenwart angewachsen, gleich mächtig oder noch mächtiger in alle Zukunft hinein sich fortpflanzen wird? Erinnern wir uns doch nur, wie rasch das Prosadrama des „Sturmes und Dranges“ zum Versdrama wurde, wie nach der kurzen Herrschaft, welche in den Tagen der Lessing, Venz und Klingler, des jungen Goethe und Schiller die ungebundene Rede ausübte, der Vers bis in die Gegenwart hinein als höchstes poetisches Ausdrucksmittel galt. Ist es nicht möglich, daß wir in fünf, zehn Jahren vielleicht schon achselzuckend die Meinung der Ibsen und Zola belächeln?

Die Geschichte lehrt uns ferner, daß das Vordringen der Prosaform vielfach die Folge einer allgemeinen Verderbniß des Kunstgeschmackes ist. Der Roman und der poetisirende Briefstil erobern sich die persische Litteratur erst in den Tagen des beginnenden Niederganges, und der Ritterroman löste das mittelalter-

liche Epos ab, als dieses den Höhepunkt seines Könnens überschritten hatte. Man kann bestimmt daraus schließen, daß eine Dichtung, die vorzugsweise nur unterhalten will, anstatt die tieferen Ideen der Zeit zu gestalten, dem Geist des Jahrhunderts Körper und Abdruck zu verleihen, in einer bequemen, lässigen Prosa auftritt, die mehr noch als der Vers nur leicht und gefällig sein darf, anstatt daß sie charakteristisch ist. Wenn die Kunst auf nur stoffliche Wirkungen ausgeht, allein durch bunte Geschehnisse, abenteuerliche Handlungen uns fesselt, dagegen auf tiefere und innere Bedeutung verzichtet, auf die Darstellung menschlichen Seelen- und Geisteslebens, diese verkümmern läßt, dann wird ihr auch das Verständniß für die eigentliche Bedeutung der Verssprache verloren gehen. Dieselbe Erscheinung beobachten wir in der europäischen Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Das Emporgehen der nur formalistischen Verssprache fällt zusammen mit dem Aufkommen der Prosa! In der Blüthezeit der klassisch-romantischen Poesie ist der Roman etwas Vereinzelt, während er seit den vierziger Jahren immer mehr Boden gewonnen hat und fast zu einer Art Alleinherrschaft gelangte. Lyrik und Drama finden kaum noch Käufer, nur noch Erzählung und Roman, auf den Bühnen der Schwank und Posse oder das leichte und leichte Gesellschaftsschauspiel Leser und Zuhörer.

Aber es kann auch die Prosa Ausdrucksform einer Kunst sein, welche im Emporgange begriffen ist, eines erhöhten dichterischen Empfindens und Könnens. So verdrängte Lessingsche Prosa den Alexandriner von der Bühne, als dieser zu einem leeren Schellengellapper herabgesunken war, die kraftvolle, genialische Poesie des Sturmes und Dranges die blaße und innerlich erstarrte Verstandesdichtung des klassischen Franzosenthums. Ich habe schon gesagt, daß auch in der Gegenwart die naturalistische Prosa eine gesunde und heilsame Reaktion gegen den kalten Formalismus bedeutet, dem unsere Verssprache verfallen. Es ist die Prosa des Zolaschen Romans, der Dramatis Ibsens und Zolas und unserer jungen Deutschen — soweit diese echtes Talent besitzen, auch eine wesentlich andere, als die, welche in unseren Unterhaltungserzählungen herrscht, in den Werken der Dumas, Sardou und Augier und ihrer deutschen Nachahmer. Diese besticht uns im besten Fall durch ihre Glätte und gefällige Abrundung, geistreiche Aufspizung und durch Witz, und thut doch nichts anderes, als die vielverspottete Zauberdramatik, deren glatte, mit schönen klingenden Worten verzierte Versrede, gleich eintönig aus dem Munde der Könige, wie der Stallburfschen hervorklingt. Die naturalistische Prosa stellt dem gegenüber wieder das höchste Kunstideal der charakteristischen Rede entgegen, welche die Wesenseigenthümlichkeit einer jeden Person wiedergeben will. Sie kümmert sich daher nicht um die Schönheit und Gefälligkeit des Ausdrucks, sondern opfert sie einem höheren Zwecke, für den unser älteres Geschlecht gar kein Verständniß mehr hat. Den Gemeinen lassen unsere Naturalisten plump und gemein, den Bauern bäuerlich reden und thun recht daran, daß sie das Wort nicht säuberlich glätten, waschen und lämmen, damit es „salonfähig“ wird.

Wenn wir jedoch näher in das Verhältniß von Vers zur Prosa eindringen, so können wir uns nicht der Ueberzeugung verschließen, daß die ungebundene Rede ausschließlich in Zeiten des Ueberganges zum Ausdruck der Dichtkunst wird. Sie ist auch heute ein Kennzeichen der Stärke wie der Schwäche des zeitgenössischen Naturalismus. Wie die Lessing

und Diderot erst Vorläufer einer neuen wahrhaft großen Kunst waren, ihr eine Bahn brachen, so verheißen auch die Zola, Ibsen und Tolstoi eine neue Blütezeit, ohne daß sie deren Erfüllung bringen. Gewiß, für sie selber, für die ganze Eigenart ihrer Kunst ist die Prosaform die beste, die einzig mögliche, möcht' ich sagen! Ein näheres vergleichendes Eingehen auf die Vers- und die Prosadichtungen Ibsens würde uns besonders schöne Ergebnisse liefern, würde uns begreifen und verstehen lassen, warum er sich schließlich doch von der gebundenen zur ungebundenen Rede wandte und wenden mußte.

Die naturalistische Dichtung in ihrer augenblicklichen Gestalt trägt ein deutliches Gepräge der Einseitigkeit und Beschränktheit, und dieser ihr künstlerischer Charakter bedingt als charakteristischste Verkörperung die Prosaform. Sie steht ungefähr auf demselben Standpunkte, den die niederländische Kleinmalerei einnimmt und entbehrt jener vollen Größe, jener reinen Harmonie, des vollkommenen gegenseitigen Durchdringens des Geistigen und des Künstlerischen, wie ihn die Velasquez, die Murillo, die Dürer und Tizian aufweisen. Ihre Schöpfungen, wie ihre ästhetischen Tendenzen bewegen sich ziemlich genau in derselben Richtung, für welche Diderot und Lessing einst eintraten. Dieses ihr Drama, sowie das des „Sturmes und Dranges“, ist gerade so wie die moderne naturalistische Poesie, vorwiegend in dem Kreis der bürgerlichen Dichtung, des sozialen und Familiendramas eingeschlossen, welches früher in die Schöpfungen Zillands zuletzt auslief. Daß im vorigen Jahrhundert fast ausschließlich die Vertreter des „dritten Standes“ Träger der Handlung sind, heute neben ihnen aber noch der sogenannte „vierte Stand“, das Arbeiter- und Bauernthum sich geltend macht, bedeutet keinen künstlerischen Unterschied und ist die natürliche Folge unserer allgemein-staatlichen Entwicklung. Man singt nicht mehr von Königen und Helden, nicht mehr von Faust und Prometheus, sondern Zola hat in seiner radikalsten Art der ganzen ästhetischen Tendenz den klarsten Ausdruck gegeben, wenn er erklärt, daß die Poesie nichts anderes darstellen soll als den Durchschnittsmenschen, den Menschen des Alltags, den wir täglich und stündlich beobachten können. Fälschlich sieht der Naturalismus vom Tage in den Hamlet, Malbeth, Faust, Manfred nichts als Phantasiegebilde und stellt als seine Ideale die Zettel und Caliban, die Schulze und Müller vor uns hin, wie die Adriaan Brouwer statt der Madonnen besoffene Bauern malen.

Ein solcher Stoff drängt den echten Dichter mit natürlicher Gewalt dahin, vorzugsweise die Naturtreue zu betonen und zu beobachten; denn der in der Kunst vorhandene Widerstreit zwischen der Wirklichkeit und der künstlerischen Gestaltung fällt uns stärker auf und beunruhigt unser Empfinden, wenn wir einen einfachen Handwerker, einen Bauern oder Kommerzienrath plötzlich in einer Weise reden und sich bewegen sehen, die uns, sähen wir ihn so im gewöhnlichen Leben, als absurd erscheinen würde. Bei Menschen der Vergangenheit, aus uns unbekanntem Welten, aus den hohen Geistesregionen drängt sich uns hingegen der Vergleich lange nicht so unmittelbar auf. Eine außergewöhnliche Erscheinung ist schon durch sich selbst interessant, durch ihr besonderes großes Fühlen und Denken übt sie eine zauberische Gewalt aus, während uns der Mensch vom Schlage des Alltags zunächst gleichgültig ist, unsere Antheilnahme unmittelbar noch nicht weckt. Diesen todtten Punkt überwindet der naturalistische Dichter wiederum

durch die möglichst naturtreue Abbildung und kleine Einzelmaçerei, daß wir uns wie im Spiegel erblicken und Freude empfinden an der Feinheit, mit welcher die Kunst das uns Allen Bekannte zu beobachten und wiederzugeben verstand. Es überfieht aber die Naturalistik, daß in der Poesie die Naturtreue wohl ein außerordentlich hartes ästhetisches Reizmittel ist, aber doch nicht allen Werth der Poesie ausmacht, und zweitens, daß auch die Faust- und Manfrednaturen ebenso wahr und naturgetreu dargestellt werden können, wie die Leute von der Straße und der Gasse.

Man ist zu einseitig, zu schroff in der Betonung des Elements der Naturtreue, schätzt alle anderen Elemente, die neben demselben die Bedeutung und Größe eines Kunstwerkes ausmachen, gering, verachtet sie, weil man kein Empfinden und kein Verständniß für ihre Wesentlichkeit besitzt und greift zur Prosa, weil diese um des äußeren Scheines willen mehr Nützlichkeit mit der Wirklichkeitsprache besitzt als die Versprache.

Die naturalistische Poesie sucht ausschließlich den Durchschnitts- und Alltagsmenschen auf. Auch hier ist Ibsen wieder besonders charakteristisch. Große Ideenkämpfe spielen sich in engen und beschränkten Kreisen ab. Das Bedeutende wird in dumpfe Bezirke hinabgezogen, und wenn er geistig nach Faustischen und Prometheusischen Naturen ausblüht, als Künstler bewegt er sich in den Niederungen des Lebens und verquilt allgemein menschliche Kämpfe mit dem Kampf um eine Badeanstalt. Wir haben die dichterische Sprache als eine Sprache des Empfindungs- und Phantasielebens kennen gelernt, gesehen, wie Reim und Rhythmus in der unmittelbaren Erregung von Gefühl und Anschauung besondere Kraft besitzen. Der Wanderer in Goethes „Faust“, Faust selber, die ganze Welt, die in diese Dichtung gebannt . . . da ist überall ein mächtiges, erdenüberfliegendes Fühlen, gewaltigste Phantasiekraft, erhabenstes Denken. Umgekehrt in den Werken des heutigen Naturalismus. Sie wollen uns den Durchschnittsmenschen zeigen, gerade sehen lassen, wie klein und niedrig wir sind, von thierischen Begierden erfüllt, im Staube kriechen, wie, trotz all unseres Selbstdünkels und unserer Hoffart, das Gemeine doch das Mächtigste in uns ist, und wie sehr wir uns Alle belügen, wenn wir auf die Erhabenheit unserer Menschlichkeit pochen. Die Menschen, die sie uns vorführen, sind eben Menschen von geringer Intelligenz, von niedrigem Empfinden, oft geradezu von viehischer Gefühllosigkeit, trocken, nüchtern und ohne allen Schwung der Phantasie. Suchen sie nach der wesenseigenen thümlichen Form dafür, so müssen sie auch eine Sprache reden, in welcher Empfindung und Phantasie nicht allzu starken Ausdruck findet, und werden dahin gebracht, Reim und Rhythmus auszustossen, weil diese zu heftig auf uns einwirken müßten. Wohl kann auch Trockenheit und Platitude des Seelenlebens durch den Vers charakteristisch wiedergegeben werden. Das Höchste, wie das Niedrigste bleibt ihm nicht verschlossen. Aber, wenn Goethe im „Faust“ seinen Wagner reden läßt, so geht er darauf aus, geradezu die eigentlichen Schönheiten des Reimes und Rhythmus zu tödten, indem er ein möglichst eintöniges Geklapper hervorruft, freiwillig begiebt er sich aller besondern Vorzüge der Versprache, seine ganze Tendenz ist gegen dieselbe gerichtet, und es kann der Dichter dadurch gerade ganz besonders charakteristisch

wirken.¹ Wären jedoch die Helden der Goethe'schen Dichtung alle nur Wagnernaturen, sprächen sie alle nur in einer Verssprache, die mit Absicht die Farbe einer gereimten Prosa angenommen, so würde diese uns auf die Dauer zuletzt doch unansehnlich erscheinen, es hätte keinen Zweck mehr, in gebundener Rede zu schreiben, nur um sie nicht zu schreiben, um die Zerstörung ihres Wesens vorzuführen. Die vielen Wagnernaturen, die uns Ibsen und der Naturalismus vorführt, sprechen daher besser in ungebundener Redeform.

Einer der großen Vorzüge der naturalistischen Dichtung der Gegenwart besteht in der geistigen und seelischen Erneuerung, welche die Poesie durch sie erfährt. Sie hat es zum erstenmal unternommen, die Umwandlungen, welche durch all die neuen Entdeckungen und Erfindungen, sowie durch die neuen Erkenntnisse in unserem Gedanken- und Empfindungsleben nachgerufen wurden, künstlerisch zu gestalten, den neuen Inhalt in neuer Form auszuprägen. Aber wir stehen noch in den Anfängen dieser großen allgemeinen Geistesumwälzung, noch sind wir von dem Neuen allzu mächtig erregt und ergriffen, müssen uns geistig noch darüber völlig klar werden, zunächst den Verstand von der Wahrheit überzeugen, bevor unser an das Alte gewöhnte, unser ererbtes Empfindungs- und Phantasieleben wieder eigenartig, der neuen Weltanschauung angepaßt, die Vorgänge und Bilder der Wirklichkeit in sich aufnehmen kann. Wir streiten und reden noch zu viel über das Neue, sind in einer Periode des Kampfes begriffen und brechen zunächst kritisch dem Neuen Bahn. Die Mehrheit versteht noch gar nicht die Ideen, welche die Helden Ibsen's und Tolstois verkörpern, und diese sind gezwungen, über sich selbst zu reden, ihre Gedanken und Absichten rein und verstandesmäßig auseinanderzusetzen; nicht wie es der Dichter thut, sondern wie der Philosoph, der Moralist. So gleicht denn oft eine naturalistische Dichtung mehr einem platonischen Dialog, als daß sie eine volle und reine künstlerische Durchgestaltung empfangen hätte, und ihre Menschen tragen einen Zettel im Mund, auf dem ihre geistigen Ueberzeugungen niedergeschrieben stehen. Die Tendenz hat noch das Uebergewicht, das Stoffliche übt zu sehr eine Vorherrschaft aus, und das Was erdrückt das Wie. Auch hierin erblicke ich eine Ursache der Hinneigung zur Form der Prosaform. Der naturalistische Dichter spricht mehr zu unserem Verstande, will unsere Ueberzeugung gewinnen, den Glauben an die Wahrheit seiner Ideen, als daß er schon unmittelbar den Gefühls- und Empfindungswert aus-schöpfen kann. Dieses agitatorische, rhetorische Element, dieses Element des bloß Verständigen, das Sprechen über die Dinge, statt sie in Gestalten und Bilder rein hinzustellen, widerstrebt dem Verse, der reinsten Kunstsprache, die wesentlich Schöpfung der künstlerisch schaffenden Geister ist, mehr als der dichterischen Prosa, welche besser als diese zu rein theoretischen Auseinander-setzungen paßt und das nur Verständige leichter verarbeiten kann.

¹ Nicht nur Wagner und Marthe Schwertlein, noch viel mehr Bretschne, widerlegen aufs deutlichste die Anschauung der einseitigen Vertreter der Prosaform, als ob durch den Vers nicht der Schein der Wirklichkeitssprache ebenso täuschend erreicht werden könnte, wie durch die ungebundene Rede.

VIII. Die naturalistische Verodichtung. Vorzug des Verses vor der Prosa.

Die ganze Eigenart und das Wesen der naturalistischen Poesie, ihre Vorzüge in gleicher Weise wie ihre Fehler zwingen also mit einer gewissen Nothwendigkeit den Dichter zu der Form der ungebundenen Rede. Alle Erwägung sprechen aber dafür, daß sie in fortschreitender Entwicklung das Einseitige, das ihr jetzt noch anhaftet überwinden wird, und ihre Schwäche, die vorwiegend dem Zeitlichen entspringt, abthut. Wenn erst die Ideen, die sie zu gestalten sucht, mehr Allgemeingut geworden sind, wenn sie das Uebergewicht des Tendenziösen und Stofflichen gebrochen hat und aufhört, mit der Einseitigkeit der Gestaltung nur des Alltäglichen, Niederen und Gemeinen, dann wird auch die Prosa wieder zurüdtreten und dem Verse Platz machen, wie sie es zu allen Zeiten höchster Kunstentfaltung gethan hat. Denn der vielversährte „Kultus des Häßlichen“ ist nur litterarhistorisch zu begreifen, verständlich als ein nothwendiger Gegensatzlag gegen die schwächliche Ueberzierlichkeit, Weiblichkeit und schönfärberische Verschwommenheit der älteren Litteratur. Um diesen Geist zu überwinden, mußte die Dichtung durch den Naturalismus radikal-terroristisch vorgehen, mußte den Werth des Charakteristischen betonen. Aber die bloß negative Erkenntniß, daß die Ideale der Vergangenheit zerstört werden müssen, kann auf die Dauer nicht befriedigen, es muß die neue Kunst auch positiv ihre Ideale aufstellen und selbstverständlich kann sie diese nur in großen mächtigen Menschennaturen verkörpern; diese treten alsdann in den Vordergrund, die Gemeinen und Niedrigen zurück, und statt der Menschen von thierischer Intelligenz, des brutalen Empfindens, erhebt auch der Naturalismus die Darstellung des Höchsten, Geistigen an, die Wiedergabe der Faust-, Hamlet und Manfredcharaktere.

Eine solche Kunst wird mit derselben Nothwendigkeit in der Form der gebundenen Rede sich ausdrücken, wie der Naturalismus von heute zur Prosa greifen mußte.

Die höchste Macht des Empfindens und der Phantasiekrast bedarf der Aussprache durch den Vers.

Worin liegt es, daß die Prosa das Allerhöchste nicht wiederzugeben vermag?

Wir können bei dieser Frage mit vollem Recht auf das Gesetz vom kleinsten Kraftmaß zurückgreifen. Durch viel geringere Mittel erreicht der Vers doch besser und unmittelbarer das Ziel der Gefühls- und Phantasieerregung, als es die dichterische Prosa vermag. Das Eisen wird zu Stahl gehärtet, drückt sich Victor Hugo aus. Im Verse liegt das musikalische Element, dessen die dichterische Sprache gar nicht entzathen kann, schon von vorneherein gebaut, und was da durch einen einzigen Reimklang erreicht werden kann, durch den rein sinnlichen, inhaltsleeren Ton, darnach müht sich die Prosa ganz vergebens ab, oder sie muß doch, um dieselbe Wirkung zu erzielen, weit mehr Klänge worte aneinanderhäufen, bevor diese aufgefaßt werden. Auch der Prosadichter wird, wenn auch unbewußt, schon infolge des Sprachmaterials, bei der Darstellung des Lieblichen z. B. die weichen Laute mehr verwenden, als die dunklen a, o und u, aber er muß häufen, während der Versdichter weniger häuft, als an bedeutamer Stelle hinsetzt. Durchbreche ich ein Zambou-

gefüge charakteristisch durch einen Daktylus oder einen Anapäst, so erziele ich durch eine rein formelle Aenderung eine höchste Sinnlichkeit. Wir glauben ordentlich ein Stürzen oder Aufspringen zu sehen, wie wir die Pferde laufen hören, wenn der Rhythmus etwas Beflügeltes und Rasches an sich hat.

Der Vers wirkt aber deshalb so unmittelbar, weil Inhalt des Wortes, Klang und Rhythmus sich völlig durchdrungen haben, weil alle drei Faktoren zu gleicher Zeit auf unsere Phantasie und unser Gefühl zustoßen, während die Prosa vorwiegend nur durch ihr Inhaltliches anregt. Sie kennt keine plötzlichen Klang- und Rhythmuswirkungen, ihre Daktylen und Reime empfinden wir nicht, weil sie nicht durch den Gegensatz hervorgehoben werden, wie es geschieht, wenn ein Daktylus sich in lauter Jamben eindrängt, und so ist ihre Formbedeutung und ihr Formwerth für die Zwecke der Poesie ziemlich gering.

Um die Sinnlichkeit und Bildlichkeit der Verssprache zu erreichen, muß sie noch mal so inhaltreich sein, wie diese; was in einem einzigen Verse der Dichter konzentriert, dazu bedarf sie vielleicht einer halben Seite. Ihr droht daher immer die Gefahr der Weitschweifigkeit und der Ueberladung, und gerade die von stärkstem poetischen Geiste erfüllten Prosadichtungen zeugen dafür. Schon jetzt nach hundert Jahren sind für uns ganze Stellen in Werthern Leiden fast unlesbar geworden, und kein Anderer als Jola selbst hat am besten die Uebelstände der dichterischen Prosa erkannt. Er, der von den modernen Naturalisten wohl die höchste künstlerische Kraft besitzt und darum am meisten nach echt dichterischer Prosasprache drängt, der Sinnlichkeit und Bildlichkeit der Verssprache am nächsten kommt, fragt bang, was zu seinem „klingenden und duftenden Stil“ wohl die Zukunft sagen wird.

Rein, wie wir noch in den Anfängen einer neuen Kunst überhaupt stehen, so stehen wir auch in den Anfängen der Formbewegung, die, wie früher, von der Prosa zum Verse wieder emporführen wird. Die Dichter des heutigen Naturalismus, der Prosadichtung sind Vorboten eines Kommenden, wie die Lessing und die Dichter des Sturmes und Dranges die Klassik ankündeten. Geklärt und neu wird dann der Vers vor uns stehen, in anderer Kraft, als heute, erlöst und befreit aus den Fesseln des nur äußerlichen Formalismus. Er strebt nicht, wie der Weibelsche, nach dem bloßen Wohlkaut, nach einer gefälligen Schönheit, die gleichmäßig einformig über alles sich ausgebreitet hat, sondern er wird charakteristisch sein und den Schrei des Schmerzes mit der ergreifenden Wahrheit der Natur auch als Schmerzensschrei in der Brust des Zuhörers wieder erklingen lassen.

Charakteristische Verkörperung des Inhalts, das ist sein allgemeines Wesen, wie auch der Vers Goethes es war. Unterscheidet sich die neue Kunst in ihrem Stoff, ihrem ganzen geistigen Wesen, in ihrer Anschauung und Auffassung der Welt, in ihren Empfindungen von der Kunst der Klassik und Romantik, und wir dürfen es mit einer gewissen Bestimmtheit annehmen, da ja die Kunst eines jeden Zeitalters ihr besonderes und bestimmtes Gepräge hat: so wird auch die Verssprache der Dichtung der Zukunft im einzelnen wesensähnliche Unterschiede von der unseres jüngsten Blüthezeitalters aufweisen.

Unsere Aesthetik und Literaturgeschichte ist auf solche Untersuchungen noch gar nicht näher eingegangen, hat lange nicht genug die inneren Verschiedenheiten aufgefürt, welche die dichterischen Formen eines jeden Zeitalters und eines

jeden Volkes aufweisen. Das Sonett Petrarca's ist äußerlich daselbe, oder doch aufs höchste ähnlich dem Sonette Shakespeares, aber der innerlichen Form nach wesentlich anders. In gewissen allgemeinen Zügen kann man, wie mir scheint, den Vers der Zukunft schon heute kennzeichnen. Doch davon ein anderes Mal! Um mich verständlich zu machen, müßte ich zunächst tiefer auf das innere Wesen der Goethe'schen Form eingehen, die ich mit knappen Worten als eine musikalische gefühlvolle bezeichnen möchte. Eine anschauende wird die der Zukunft sein, eine mehr auf das Objekt als Subjekt sich beziehende. Spüren wir daraufhin die Werke der jüngeren deutschen Dichter durch, die trotz der Abneigung der Zeit am Vers festhalten und vielleicht die Zukunft für sich haben, wenn sie auch die Anerkennung der augenblicklichen Gegenwart noch nicht errungen, so findet man wohl viel, das diese Ansicht bestätigt.

Julius Hart.

Kritische Rundschau.

Wie soll man eine Kritik lesen?

Was ist Kritik? Welche Geisteskräfte sind in dem Kunstrichter thätig? Was sind die Ziele, die er erstrebt, und auf welchem Wege sucht er sie zu erreichen?

Rafael würde nach einem Worte Lessings der große Maler geworden sein, auch wenn die Natur ihn ohne Arme geboren hätte. Er würde mit den Zähnen aber Füßen den Pinsel wie ein Missethäter gelernt haben, um den gewaltigen Gestaltungsdrang der Seele zu betriebligen, die Bilder, die in so scharfer Farbe und Zeichnung vor seinem geistigen Auge standen, in greifbarer Wirklichkeit auf Papier und Leinwand niederzuschreiben. Ist dies die Meinung Lessings? Vielleicht nicht ganz! Wenn nun die Natur dem Urbinaten jede äußere Möglichkeit verjagt hätte, seine Phantasievorstellungen Anderen mitzutheilen, mit äußeren Werkzeugen so belastet, daß es ihm unmöglich war, zu zeichnen oder zu malen, und wir beäßen von ihm kein Bild, keine Skizze irgend welcher Art, wäre auch dann Rafael noch immer der große Künstler, den Viele als den größten ansehen? Lessing würde ohne Zweifel auch auf diese Frage mit einem Ja geantwortet haben: nicht ein Maler, von dem die Kunstgeschichte redet, und dessen Ruhm alle Zeiten predigen, sondern ein Maler ganz für sich, dessen Gemälde nur in der Einbildungskraft des Schöpfers vorhanden sind und der auch die

Galerie seiner Werke nur mit dem geistigen Auge erblickt. Ist dies die wahre Meinung Lessings, so verlegt er das eigentliche Wesen des kunststrichen Schaffens in die innere Vorstellungs- und Gestaltungsfähigkeit, in die innere Kraft, selbstschöpferisch Empfindungen zu erzeugen; für untergeordneter Natur hingegen sieht er die Kraft an, welche es dem Künstler ermöglicht, jene Vorstellungen und Empfindungen durch Farbe, Zeichnung, Marmor oder durch das Wort so zu äußern, daß sie von dem Beschauer oder Hörer annähernd so gesehen und gefühlt werden, wie es der Schöpfer that.

Hätte Rafael, der Arme herab und der anderen forperlichen Werkzeuge, nothwendig, um ein Bild zu malen, nun gar keine sonstige Möglichkeit besessen, und das materielle Genie, welches in ihm wohnte, wenigstens begreiflich zu machen?

In gewisser Hinsicht ja! Vermittelt der Sprache konnte er eine so hohe Einsicht von dem Wesen der Kunst und Verständnis für ihre einzelnen Schöpfungen offenbaren, konnte die Ideale, die ihm vorzuweben, wenn nicht sichtbar vor unser Auge hinstellen, so doch beschreiben, erläutern, uns verstehen lehren, daß sein inneres Können auch für die Allgemeinheit von reichem Segen sein mußte. Bildend, lehrend hätte er mächtig in die Entwicklungsgeschichte der Malerei eingegriffen, nicht als ein Held, der Geschichte macht,

sondern als Einer, der Geschichte schreibt. Der Rafael ohne Arme würde sich zu dem Rafael mit Armen verhalten haben, fast so wie sich die Naturwissenschaft zur Natur, die Astronomie zum gestirnten Himmel, die Zoologie zum Thierreiche selber verhält.

Kritik ist armojer Rafaelismus, doch mehr als bloß Wissenschaft der Kunst, steht in näheren und innigeren Beziehungen zu der Kunst, als es die Naturwissenschaft zur Natur thut. Sie soll das Kunstwerk nicht bloß beschreiben, erläutern, zerlegen, seine Gesetze zu erkennen suchen, sondern es nachschaffen und das eigene Ideal in Vergleich setzen mit dem vom Künstler Gebotenen. In jedem echten Kritiker muß ein echter Künstler stecken, jene innere Gestaltungsfähigkeit, von der ich oben gesprochen. Es hat den Anschein, als wäre diese ein allgemein menschliches Eigenthum! Doch giebt es einen tiefergehenden Unterschied zwischen der Empfindungs- und Vorstellungsfähigkeit des Künstlers und des Nichtkünstlers, den vor allem die Keßtheit des Naturalismus, die in dem grundsätzlichen Satze wurzelt, daß die Kunst Nachahmung der Natur sei, völlig außer Auge läßt. Die Empfindungs- und Vorstellungsfähigkeit des Künstlers sind freischaffender, schöpferisch thätiger Natur, während sie bei dem Nichtkünstler an die Wirklichkeit gebunden sind. Jener ist im Besitze eines stark angeprägten Doppelbewußtseins, kann, wie Goethe sagt, die Poesie kommandiren, jeden Augenblick dieses Doppelbewußtsein erzeugen, zu welchem dieser nur durch äußere Veranlassung, durch den Genuß eines Kunstwerkes, gelangt oder in besonderen eigenartigen seelischen Zuständen, im Traume, im Fieber. Dieses Doppelbewußtsein aber besteht darin, daß zum Beispiel der Dichter, Musiker, Schauspieler zu jeder Zeit die Empfindungen der Liebe in sich wahrufen, die schmerzliche Vollust dieser Gefühle durchleben kann, was der Nichtdichter nur dann vermag, wenn — immer abgesehen von der Stunde des Genusses einer poetischen Schöpfung — sein Herz in der Wirklichkeit von der Liebe betroffen worden ist. Es steht der Dichter in dem Gefühl und doch mit vollem und klarem Bewußtsein über demselben, so daß er sich selbst beobachten und über sich selber Rechenschaft ablegen kann. Er lebt sich in jede andere Natur so mächtig hinein, daß er ganz in ihr Gefühls- und Gedankenleben hineingewachsen, aus ihm heraus spricht, wie sie in der Wirklichkeit selber sich äußern würde; mit einem Schlage ver-

wandelt er sich aus Fant in Meduskopftheles, aus Meßkopfpheles in Griechen. Und wie mit dem Gefühls- und Gedankenleben, so ist es auch mit den Vorstellungen. Auch nur innerlich vermag der Laie nicht, eine Gestalt in voller Wirklichkeitsstärke, in freier Bezeugung vor seiner Phantasie herauszukeschwören, aus sich selber heraus eine Sirtinische Madonna auch nur in der Einbildungskraft zu schaffen. Er wird Frauengestalten vor sich sehen, Frauengestalten der Wirklichkeit, und auch diese nur verblüßt, wenn diese Gestalten der Wirklichkeit nicht gerade seinen täglichen Umgang bilden. Immer aber wird er über das Modell nicht hinauskommen, im Modell stecken bleiben, nicht ein eigenartig Neues, selbständiges Bild daraus formen. Und die bloße Wiedergabe des Modells, die reine Nachahmung der Nachahmung — eine noch viel reinere Unmöglichkeit — ist nicht, wie der Naturalismus behauptet, die wahre Kunst, sondern nichts als die Kunst der Stümper. Freilich, unsere großen Naturalisten von heute stecken den Satz nur auf, aber sie schaffen in seinem Sinne ebenso wenig, wie die großen Dichter der Vergangenheit. Sie täuschen sich über sich selbst und beweisen nichts, als daß Einer wohl ein sehr bedeutender Künstler, und doch ein ganz schlechter Kritiker sein kann.

Die innere, freie und selbständige Gestaltungskraft ist das, was Künstler und Kritiker gemeinlich haben, die nothwendige Wurzel ihres Schaffens, jene Fähigkeit, durch welche sie sich von dem Laien unterscheiden. Je großartiger sie ist, je mehr sie umspannt, je tiefer sie eindringt, desto bedeutender ist auch die künstlerische und kritische Begabung, desto edlere und gehaltvollere Erzeugnisse wird sie hervorbringen. Eines aber scheidet Kunst und Kritik. Jene weiß ihre Anschauungen und Empfindungen auch anzubräuen, sie wie die Natur sinnlich wahrnehmbar zu machen, in Ton, Wort oder Bild niederzuliegen, daß das innerlich Geschaute und Gehörte von Jedem ähnlich wie etwas Wirkliches gesehen und gefühlt werden kann. Das ist dem Kritiker unmöglich! Wohl sehen wir, daß vielach Kunstkritiker — ich spreche natürlich nur von den Echten und Berufenen — auch schöpferisch auftreten, aber es ist doch nicht ausgeschlossen, daß der feinste und tüchtigste Beurtheiler eines literarischen Gedichtes nicht imstande ist, einen Vers zu schreiben, und jedenfalls braucht der Kritiker nicht die äußere Gestaltungskraft zu besitzen, kann

in seiner Eigenart als Kritiker nichts mit ihr anfangen. Er ist also nicht im Besiz der Mafact's-Hände und in künstlerischer Hinsicht daher eine ganz unfruchtbare Kraft. Er schafft nicht gleich dem Künstler etwas Lebendiges wie die Natur, für unsere Phantasie, für unser Empfinden unmittelbar Aufzunehmendes, sondern er wäre nur im Stande, verstandesgemäß über die Bilder, die ihm vorschweben, zu schreiben. Schmerz darzustellen vermöchte er ebensowenig, wie der Poet, sondern käme gerade wie dieser über rein begriffliche Ausdrücke, wie: „Ich habe Schmerz“, „ich empfinde Leid“, nicht hinaus, thäte aus der Welt der Erkenntniß, des Wissens, in die der Gestaltung, des künstlerischen Schaffens nur einen halben Schritt hinein.

Die Fähigkeit, innerlich ein Kunstwerk zu erzeugen, die verborgene Schaffenskraft, die, wie bei dem Künstler, Ergebnis eines eigenartig gesteigerten Seelenlebens ist, macht das kritische Talent für Kunstschöpfungen besonders empfänglich. Er versteht sie tiefer, schärfer und reiner, unmittelbarer anzunehmen, als der eigentliche Poet es thut, wie denn überhaupt das Vermögen, ein künstlerisches Werk in sich anzunehmen, es mitzuerleben, zu fühlen und zu begreifen, in seinen Graden ebenso verschieden ist, wie die Kraft, ein solches zu schaffen. Was den Einen rührt, läßt den Andern kalt, was Diesen begeistert, geht an Jenen spurlos vorüber. Auch den Erscheinungen der Natur gegenüber verhält sich der menschliche Geist in gleicher Weise. Die Annahme ferner, die ein Werk der Kunst in der Seele des Poeten findet, ist eine wesentlich passive, eine aktive hingegen in der Seele des Künstlers und des Kritikers, das heißt das Gestaltungsvermögen des Letzteren wird selber wiederum angeregt, sich zu betheiligen; es schafft das Werk des Anderen nach, nimmt dessen Empfindungen in sich ein, gestaltet sie aber zugleich in der eigenen Weise, geht auf dessen Absichten und Gedanken ein, kann sie aber in anderer Richtung fortführen, kurz bildet das gegebene Werk zu einem eigenen Ideale aus, an dem es die Schöpfung des Andern mißt. Dieses Aneinandermaßen wächst zur Kritik sich aus, sobald der Beurtheiler nicht bloß vom Instinkt, vom reinen Empfinden, unbewußten Gefühl sich leiten läßt, sondern sich verstandesgemäß Klarheit darüber verschafft, wie und warum er dazu kam, an dem Ideal des Urwerkes zu ändern oder dessen Ausführung gar unbedeutend oder verwerflich zu finden. Er muß uns zu be-

weisen, zu überführen suchen, daß das eigene Ideal das bessere ist, daß er tiefer in das Empfindungsleben eingedrungen, schärfer Phantasievorstellungen empfangen hat, als der Künstler, daß er imstande ist, dessen Gedanken zu erfassen und nachzuweisen, wo derselbe den eigenen Absichten vielleicht untreu ward, den Schwierigkeiten der Ausführung sich nicht gewachsen zeigte. Eine Kritik ist also eine Art geistiges Duell zwischen Schöpfer und Beurtheiler. Letzterer hat dabei einen großen Vortheil für sich, auf dem Wege vom Kopf bis in die Hand geht nach Lessings Wort das Beste verloren: das innere Idealbild des Künstlers wird er in der Ausführung nie erreichen ungeheure Schwierigkeiten thürmen sich plötzlich auf, die er oft nach Maßstab seiner Fähigkeit zu überwinden nicht imstande ist, und auf Umwegen kommt nur langsam zum Ziel oder auch gar nicht. Der Beurtheiler, der sich um solche Hindernisse nicht zu kümmern braucht, darf das „absolute Ideal“ festhalten, und so ungerecht das auch aussehen mag, eben durch dieses Festhalten am Ideal, Aufstellung des zu Erstrebenden, durch Nichten und Lehren gewinnt die Kritik ihre große Bedeutung für die Entwicklung des Kunstlebens, freilich nur dann eine heilsame, wenn sie von bedeutenden Geistern ausgeht wird.

Wir sehen, daß die Subjektivität die Quelle aller künstlerischen Beurtheilung ist. Sie ist die Wurzel alles Guten und ebenso die Wurzel alles Uebels. Letzteres wird besonders dann Gelegenheit zur Ausbreitung finden, wenn die Kritik aufhört, ihr Urtheil vernunftgemäß zu begründen und wesentlich an dem selbstherrlichen Ausspruch: „Das ist gut und das ist schlecht“ sich genügen läßt. Alsbald wird sich dann auf dem Felde, das unter der segensreichen Arbeit der Pflanz, Erder, Schiller, Schlegel so reiche Früchte trug, der unfähige Dilettantismus einnisten.

Seit einigen Jahren werden unsere Zeitschriften und Tagesblätter von Aufsätzen, die Läden der Buchhändler von Festen und Festchen überschwemmt, in denen laut der Kreuzuzug gegen die Kritik der Gegenwart gepredigt wird. Ihre tiefgreifenden Schäden deckt man auf und macht vor allem auf den verderblichen Einfluß aufmerksam, den der Geist des Zeitungswesens und der Tageschriftsteller auf sie ausübe. Auch das kleinste Wintelblatt bedarf heute eines Kunstrichters, in Folge dessen nur allzu oft und allzu leicht die

Kritik von ganz ungeeigneten Geistern ausgeübt wird. Auch die Schnelligkeit der Berichterstattung, wie sie gerade von den großen Blättern, besonders in Bezug auf das Theater verlangt wird, macht ein Ausreifen des Urtheils unmöglich.

Es sind diese Angriffe zum großen Theil durchaus berechtigt. Und jene Verwägung, soenn sie nur nicht im Sande verläuft, wenn sie nur, was auch nicht immer der Fall, aus den reinsten Antrieben entspringt, kann für die künstlerischen Zustände unserer Zeit von hoher Bedeutung werden und doch schließlich zu gründlicher Reformation führen. Wichtig ist es aber dabei, daß auch das Publikum das eigentliche Wesen der Kritik auffaßt und die Beurtheilung eines Werkes richtig teilen lernt. Selbst in Fachkreisen herrschen hier zum Theil ganz unrichtige Anschauungen.

Am oerbreitesten ist der irrtümliche Glaube, das Schwören auf das gedruckte Wort, indem man von der Ansicht ausgeht, daß die Kritik ein ganz Sicheres und Wahres sage, ein unumstößlich richtiges Urtheil enthalten müße. Einen empfindlichen Stoß in seinem guten Vertrauen erhält der Leser aber, sobald er einen Widerspruch in verschiedenen Zeitungen hineinwirft und die Widersprüche eines und desselben Werkes sich abersichtlich nur miteinander vergleicht. Er findet, daß die Urtheile oft weit auseinander gehen und nicht selten geradezu sich widersprechen. Er blättert in Kunst- und Litteraturgeschichte nach und entdeckt, daß das zu allen Zeiten der Fall war, und nicht nur Kenner und Dilettant, sondern die besten Köpfe in ihren Meinungen über den Werth oder Unwerth eines Kunstwerkes arg in Streit gerathen sind. Leicht geräth er dann in Verwirrung oder bekennt sich zu der Ansicht, daß alle Kritik das Werthloseste von der Welt sei.

Wer den ersten Theil dieser Arbeit aufmerksam getrennt, wird verstehen, daß die Vielfältigkeit der Ansichten selbstverständlich, ja nicht einmal vom Rebel ist. Ich kann an dieser Stelle nicht all die zahlreichen Faktoren anführen, welche die Verschiedenheiten der Beurtheilung herbeiführen. Der wichtigste davon, der die meisten anderen eigentlich umschließt, ist der Gradunterschied in der Aufnahmefähigkeit und in der inneren künstlerischen nachlassenden Gestaltungsfähigkeit. Es ist mit der Kritik, wie mit der Poesie. Gebe ich hundert verschiedene denkwürdigen Dichtern die Aufgabe, daß uns jeder einen „Faust“ schreiben soll, so werden dir hundert Faust-Dichtungen unter

sich ebenfalls sehr verschieden sein. Welche von ihnen ist die bedeutendste Dichtung? Diejenige, welche den größten Reichthum an Empfindungs- und Vorstellungskraft, die höchste Intelligenz und die stärkste Fähigkeit in der äußeren Gestalt offenbart. Ebenso ist der Kritiker vor den übrigen ausgezeichnet, wird das richtigste Urtheil „sub specie aeterni“ fällen, der das erhabenste Kunstideal vertritt, die reichste innere künstlerische Kraft besitzt und sich über das Warum der Empfindungen, welche die Schöpfung in ihm erweckt, verstandesgemäß die beste Klarheit zu verschaffen weiß. Ihm wird am wenigsten die so häufige Gefahr schwacher Aufnahmefähigkeit drohen. Ausnahmefähig macht z. B. sehr oft die Tendenz eines Kunstwerkes. Gebe ich einem frommgläubigen Christen ein veruchtsathristisches Gedicht zu lesen, das seine heiligsten religiösen Empfindungen verletzt, so wird er in den weitauß meisten Fällen zu einer Würdigung des Kunstwerkes gar nicht mehr imstande sein.

Nicht die Schnelligkeit der Berichterstattung ist ein schwerer Schaden der Tageskritik. Das Urtheil in seinen wesentlichen Zügen läßt sich nicht mühlos erkügelten, sondern entspringt unmittelbar während und nach dem Genuß des Kunstwerkes. Und nur das Allerwesentlichste kann in einer Zeitung gefaßt werden. Schlimmer ist, daß bei der Eigenart unserer Tagesblätter und auch unierer Fachzeitschriften, schon aus Raumangel, der öffentliche Beurtheiler das Wichtigste seines Amtes, die sichere und strenge Beweisführung für seine Ansichten, nicht ausrichtet, nicht ausrichten kann. Er kann urtheilen, aber nicht, oder doch nur das Beugigte begründen. Am meisten wird das ein gewissenhafter Kritiker selber bedauern. Er sieht sich außer Stande, das habe Ibra!, welches ihm vorabweht, zu erreichen, kann dem Leser gegenüber nichts ins Feld führen, als sein gutes Gewissen, seinen Charakter, sein reines Willen und Streben. Soll er darum ganz auf die Beurtheilung verzichten? Das dieße verhungern, weil man nicht Millionen verzehren kann. Auch die Tageskritik kann ja viel fruchtbarer Samen austreuen, daß sie es werth ist, trotz ihrer Beschränktheit gepflegt und ausgebitet zu werden. Gemüß ermöglicht sie auch dem Dilettantismus und der Unfähigkeit ihr Bestehen in ganz besonderer Weise. Dagegen hilft nichts so sehr, als daß sich der Leser selber über den Werth oder Unwerth einer Kritik Klarheit verschafft.

Allzu oft sieht das Publikum eine Verurtheilung vor allem daraufhin an, um zu erfahren, ob es etwa ein Buch kaufen oder eine Theateraufführung besuchen soll. Und es erleidet gar oft eine Enttäuschung, findet, daß das Werk, das man ihm gelobt, seinen Erwartungen nicht entspricht. Es will sich von dem Kritiker sein Urtheil gewissermaßen bestimmen und aaragen lassen und fragt, wenn es verschiedene Meinungen vernimmt, wem soll ich nun glauben?

Eigentlich hat der Kritiker darauf keine andere Antwort, als: „Glaube keinem Urtheil und mißtraue jedem.“

Man lese eine Besprechung überhaupt nicht unter dem Gesichtspunkt solcher Anforderungen.

Kunst und Wissenschaft vermögen wohl praktisch zu wirken, aber diese Wirkungen sind eine Folge, nicht Zweck und Ziel. Als notwendige Bestätigungen des menschlichen Geistes bestehen sie um ihrer selbst willen und suchen nichts als sich selbst, d. h. die Entfaltung ihres Wesens, die Darstellung und die Erkenntniß. Kritik will daher nicht etwa ein Rathgeber für den taustufigen Kunstfreund sein und ebenowenig das Urtheil des Lesers bestimmen. Sie, vor allem die Tageskritik, kann und soll nicht so anmaßend sein und Glauben an ihre unwiderprechliche Wahrheit und Nichtigkeit verlangen.

Sie will vielmehr den Leser zur Bildung einer eigenen Meinung anregen, ihm nicht den Genuß der künstlerischen Schöpfung selber ersparen, sondern zu diesem Genuße anregen, Liebe, Begeisterung und Verständniß für die Welt der Kunst erwecken, an eiten, wie man ihre Werke betrachten soll, in deren eigentliches Wesen hineinfinden, das sich die Ausnahme- und Genußfähigkeit mehr und mehr steigert. Sie sucht eine allgemeine und hohe Kunstbildung heranzubringen, die wie jede Bildung nur durch ernste Arbeit, Selbſtwirken erreicht werden kann. Kenner heranzuziehen, die sich durch das Geſtrüpp selber einen Weg bahnen und zu unterscheiden wissen, was in Kunst und Kritik das Gute und Tüchtige, was das Schlechte und Vergängliche ist.

Wer eine Kritik unter diesen Gesichtspunkten liest, geräth nicht in die Gefahr, die Selbstständigkeit des Urtheils zu verlieren, was die schlimmste Folge sein würde, sondern wird eine solche mehr und mehr sich zu eigen machen und auch nach Lessing'schem Rathe dem Meister zuweisend und selber wägend gegenüberstehen. In geistigen

Dingen giebt es kein Ansehen der Person und keinen „Autoritätsglauben“. Wahre Kritik ist nicht ein Gegenstand flüchtiger Umerholung, sondern Anregung zu ernsterer geistiger Arbeit.

Wilhelm Raabe, der Dichter des Mittelalters. Eine nach allen Seiten hin reich entwickelte humoristische Litteratur besitzen unter den Völkern der Neuzeit nur zwei, Spanier und Briten. Bei den Spaniern ist der Humor im Gegensatz zu der schwärmerischen Idealität der Ritter- und Liebesromane erwachsen, er ist stark mit Satire durchtränkt, sein Grundzug aber ist ein leichtes, frühliches Lebensbedagen, das seine „Sach“ auf nichts gestellt und in dem Bettler den wahren König sieht. In den zahlreichen Echetmenromanen der spanischen Litteratur, aber auch selbst im „Don Quijote“ tritt dieser Grundzug mit aller Deutlichkeit zu Tage. Ganz anders bei den Briten. Nicht wie der Humor der Romanen entspricht der germanische vorwiegend dem Geiste der verständig heiteren Weltbetrachtung, die im Leben ein Spiel, eine Komödie sieht, sondern im weentlichen dem Herzen und der mit dem Gemüth eng verschwisterten Vernunft, welche lieber die Tiefen des Lebens, als seine schillernde Oberfläche sucht. Nur zum Theil gehört der germanische Humor der ästhetischen Empfindungswelt an, im allgemeinen bildet er eine Weltanschauung für sich, die Menschen und Dinge in ganz eigenem, alle Verhältnisse verschiedendem Lichte sieht, so, er erscheint sogar als eine besondere Charakteranlage, die Willen und That beeinflusst. In der Todesstreudigkeit der alten Germanen, mit der sie dem Kampf entgegenzuckten, steckt ein gut Theil natürlichen Humors, wie denn überhaupt eine gewisse Geringschätzung des Irdischen und alles dessen, was gemeinlich für wichtig und erstrebenswerth gilt, dem germanischen Humor beigemischt ist. Darum wendet er sich mit besonderer Liebe dem Kleinen und Unscheinbaren zu und läßt das Große, Glänzende, taun er es nicht geradezu belächeln oder bespötteln, für gewöhnlich abseits liegen. Aus diesem Verhalten erwächst Beides, das was den Humor so besauernd, aber auch das, was ihn lebendig macht. Eine bloß humoristische Weltbetrachtung ist ganz dazu angethan, zerlegend auf den Idealismus zu wirken und Gleichgültigkeit gegen alle höheren, über das Alltägliche hinausgehenden Bestrebungen wahrzunehmen.

Andererseits jedoch schürt gerade der Humor die königlichsste aller Tugenden, das Mitleid, zu zehrender Flamme an: die Risikfreude an den Kleinen, sonst gering geschätzten Freunden des Lebens und das Mitleid mit den Schwachen, Elenden, Zerstoßenen. Dieses weinende und lachende Mitleid zu erregen, ist die Hauptabsicht des Humors, keineswegs aber ist, wie bei der Komik, das Lachen als solches ihm Selbstzweck. Daß die Risikfreude oft zur derben Lustigkeit, das Mitleid in trübe Schmerzrauh und thränenfüßliche Empfindsamkeit ausartet, das liegt in der Natur der Sache, und in der humoristischen Litteratur Englands, die seit anderthalb Jahrhunderten eine Blüthe nach der anderen treibt, hat denn auch jede Seite des Humors, jede große und jede verkehrte, ihren Vertreter.

Der deutsche Humor lehnt sich soweit die Neuzeit und ihre Litteratur in Betracht kommt, geschichtlich wie ästhetisch an den britischen an, nunc entbehren seine Erscheinungen der Stetigkeit. Wir haben wohl humoristische, aber keine humoristische Litteratur. Mit Hippel und Jean Paul entsaltet sich am Ende des vorigen Jahrhunderts der deutsche Humor plötzlich und fast ohne Vorbereitung zu einer tragenden Blüthe, die freilich mehr durch Farbenschmelz, als Dukt entzückt, ebenso plötzlich jedoch verwelkt er wieder und stirbt ab. Die Zeiten nationalen Ringens und nationalen Kämpfe bieten wohl der Satire, nicht aber dem Humor den geeigneten Nährboden; erst wenn die großen Nöthe überwunden sind, die Bogen der Zeit abdrücken, erwacht in der Dichtung wiederum dertrieb, an den kleinen Nöthen des Einzelnen theilzunehmen, Zosylle zu malen und das Absonderliche anzulachen. Aber auch heute steht der Humor noch nicht im Vordergrund der Litteratur. Versperrte Adern ziehen sich durch die Romane Gustav Freytags, eine Einzelader bilden auch die Legenden und Seldwiler Geschichten Gottfried Kellers, eine andere Friedrich Langes Erzählung „Marie Köpke“; bei diesen Allen jedoch — und ich wüßte kaum einen anderen Namen hinzuzufügen — zeigt sich der Humor nur als Begeleitercheinung, er macht nicht das Weien der Dichter aus. Dies ist nur bei Einem der Fall, nur einer unserer Erzähler ist Humorist, nichts als Humorist, und dabei so reich, so tief, so lauter, wie nur irgend einer der großen Humoristen der Vergangenheit. — dieser Eine ist Wilhelm Haabe.

Es ist nicht leicht, bei Wilhelm Haabe, bei dem Dichter nämlich, nicht bei dem Menschen, Entsch zu finden, aber der Florie seines Schaffens prangt in sehr deutlichen Zeichen das „odi profanum vulgus et arceo“. Durch dichterverwachsenen Gesträup muß den Weg sich brechen, wer zu dem Porue seiner Dichtung gelangen will. Dieses Gesträup ist nicht anderes, als überwuchernde Subjektivität. Haabe plaudert mehr, als daß er erzählt. Statt einzig seine Gestalten in Wort und That sich entsalten zu lassen, tritt immerfort der Dichter selbst aus dem Hintergrunde hervor, weist auf die Vorzüge und Fehler seiner Helden hin, ergeht sich in Gedanken, die manchmal weitab vom Thema der Erzählung schweifen, giebt hier ein Stück Philosophie und dort eine geschichtliche Abhandlung und verseht durch diese und andere Sprünge den Leser, der ebene Straße liebt, in den Zustand gelinder Verzweiflung. Erscheint infolgedessen Haabes Technik schwächlich und unbeholfen, so ist dies doch nur Schein; seine Erzählungsweise entspricht ganz seiner Natur, sie gehört zu seiner Eigenart, und sie bemängeln kann nur Der, wer in der schematischen Einordnung aller Dinge jegliches Heil erblickt. Einordnen in ein ästhetisches Schablad aber laßt sich Haabe nicht. Er ist kein Epiker in rechem Sinne des Wortes, in solchem Sinne selbst kein Dichter. Dazu steht in ihm zu viel vom Gelehrten und auch vom Pädagogen. Die niederächliche Art, in der pedantische Trodenheit mit überfliegender Phantastie eigentümlich gemischt ist, verleugnet sich bei ihm nicht. Eine solche Natur will verstanden, nicht brüßelt werden; verbirgt sich hinter der Schade, die sie äußerlich umgibt, edles, gediegenes Gold, so kann sie verlangen daß man sich in sie hineinlebt, hineinarbeitet und dem Ausgeröthlichen gegenüber die gewohnte Bequemlichkeit einmal fahren läßt. Ich wiederhole, ein Epiker ist Haabe nicht. Kein einziges seiner Werke bildet ein organisches Ganzes, das sich um einen festen Mittelpunkt lagert und in klaren, bestimmten Linien einheitlich und harmonisch aufsteht. Seine Dichtungen sind durchweg Rosail, aus Charakter- und Lebensbildern lose zusammengefügt, das Weintliche aber an ihnen ist die Stimmung, die düster oder sonnig über ihnen lagert. Von diesem Gesichtspunkt aus möchte ich Haabe einen Ausbauer der Poesie nennen, wenngleich er den Kirbreländer an Reichthum und Vielseitigkeit des Schaffens übertrifft. Und vor allem

auch an innerem Gehalt. Das Dichterische, soweit es Kunst, nur Kunst ist, steht bei ihm immer nur in zweiter Linie, das Ethische in erster. Und gerade deshalb erscheint bei ihm die Eigenart des germanischen Humors in höchster Reife ausgeprägt. Das Mitgefühl ist die belebende Blutwelle aller seiner Schöpfungen. Was die Welt klein und thöricht und niedrig nennt, das ist Raabe das eigentl. Liebende und Bewundernswürthe. Jedes seiner Werke könnte als Motto eines der Bibelworte tragen: „Die Besten sollen die Ersten sein“ und „Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid“. Das „Glück“ des Elends, wie es im „Dunckerpaster“, die Fröhllichkeit der Thorheit, wie sie im „Horader“, das Göttliche selbst im Gemeinen, wie es „Im alten Eien“ geschieht, zu entdecken, darauf geht Raabes Suchen aus. Was ihm zum großen Dichter fehlt, das ersetzt er tausendfach als Mensch. Wie ein Kind lebt er mit seinen Gestalten mit, lacht mit ihnen und weint mit ihnen, aber das Mitleiden überwiegt und selbst die meisten seiner Juxse stingen elegisch aus. Diese seine Art zu kennzeichnen, das Innerste seines Schaffens bloßzulegen, dazu genügt das todt kritische Wort nicht ganz, deshalb nehme ich ein lebendiges Beispiel zu Hülfe und will versuchen, aus der Schöpfung heraus den Meister selbst zu charakterisiren. Am geeignetsten für diesen Zweck erscheint mir eine der jüngsten Dichtungen Raabes „Das Obfeld“, da sie alle Seiten seines Konvuls, von zartester Empfindsamkeit bis zum Heroismus, von jugendlichem Uebermuth bis zum prophetischen Ernste, in sich schließt.

Auch „Das Obfeld“ ist keine Erzählung, sondern ein groß angelegtes Stimmungsbild aus kriegerischen Drangalstagen. Zwischen zwei Abenden spielt sich das Ganze ab. Am ersten dieser Abende, einem trüben Novemberabend des Jahres 1761, hat der Magister Roach Buchius, als er von einem Spaziergang heimkehrt, Gelegenheit, auf dem Obfelde, das im Braunschweigischen zwischen der Ith und der Weier am Gebirge sich hinstreckt, ein seltsames Naturkampfspiel zu bewundern. Roach Buchius verdrängt in sich den letzten Rest einer „großen“ Vergangenheit; aus dem Kloster Amelungsborn ist erst vor kurzem die alte Wald-, Kloster- und Fürstenschule nach Holzminde übergesiedelt, Magister Buchius aber ist allein zurückgelassen worden, „wie man beim Auszug, halb des Spätes wegen, einen alten zerrissenen Rod

am Nagel, einen alten bodenlosen Korb im Winkel, ein verrostetes Fuß im Keller zurückläßt“. Ein Neunjähriger hat Buchius im Dienste seiner Schule hingebracht, für Lehrer wie für Schüler der allgemeine Studienbott und unfreiwillige Komikus, an dem Jeder seinen Witz und Wergel ausgelassen, — zum Dank dafür ist er nun allein im alten tablen Rest zurückgeblieben, während die anderen Kollegen alle ins neue warme mit aufgenommen sind. Was aber den Alltagsmenschen für unorauchbar und närrisch gilt, dafür hat Raabe eine sonderliche Vorliebe, und so hat er nicht den weislichen Rektor oder Konrektor der hohen Schule, sondern das große Kind mit der scheuen und doch so glückseligen Seele, den Helden im Ertragen, Roach Buchius zum Liebling sich erkoren. Dieser treubergige Magister nun blickt am Abend des 4. November 1761 über das Obfeld hin und gewahrt ein merkwürdiges „Prodigium“. Vom Südwesten her über den Sölling stieg es schwarz herauf in den düstern Abendhimmel. Nicht ein finstres Sturmgewölke sondern ein Krähenschwarm, freischend, flügelstlagend; ein unzählbares Heer des Gvögels, ein Zug, der nimmer ein Ende zu nehmen schien. Und von Norden, über den Vogler und den Ith, zog es in gleicher Weise heran in den Lüften, wie in Geschwader geordnet, ein Zug hinter dem andern, denen von Süden entgegen.“ Und zwischen den beiden Krähensherren entpuppte sich ein wüthendes Gefecht mit Weisen, Haden und Schlägen, daß weithin das Feld mit Todten und Verwundenen bedeckt wird. Ein graufiches, düsteres Vorbild zu der Menschenschlacht, die Tags darauf zwischen den Truppen Herzogs Ferdinand von Braunschweig und den Franzosen Broglies losbricht. Als ein Wahrzeichen, des Kommenden legt sich auch Magister Buchius das Geseheue in Gedanken zurecht, als er seinem einsamen Zimmer im Kloster Amelungsborn zurücktritt. Einsam nicht ganz. Wie sie auch Alle um ihn auf den alten Guther; herabziehen und ihn hänseln, in der Roth kommen sie doch jämlich zu ihm, um Rath und Trost bei ihm zu finden. So auch an diesem Abend. Diesmal ist es Heinrich Schefze, der Rucht des immer groben und ungeschlachten Klosteramtmanns, der den Mißhandlungen seines Herrn entlaufen will, um fortan dem Herzog Ferdinandus zu dienen. Mit seinem Liebchen, der Jungfer Bieschen, will er davongehen, und Roach Buchius soll ihm den Weg klarmachen, den er zu nehmen

hat. Aber der Magister zieht es vor, ihm den Kopf klarzumachen und das Beglauken zu vermeiden. Kaum hat er jedoch diesen Liebesdienst erwiesen, da erhält er schon neuen Befehl. Der zweite Feld der Geschichte tritt auf, Monsieur Thebel von Münchhausen, der eben als Erster von der hohen Schule in Holzminden wegen wilder Sitten und toller Streiche relegirt worden ist, und nun noch einmal an dem früheren Heimathe der Schule, wo er die ersten tollen Streiche ausgeführt, einkehrt, eh' er dem guten Rath seiner Lehrer folgt, bei den Soldaten zu verderben. Dieser nichtsnutzige Schlingel, der allen seinen Erziehern ein Grauel ist, ist Wilhelm Raabe doch um einen Achilles nicht feil. Und mit Zug, denn bald zeigt es sich, wach ein frisches, goldnes Herz in dem neunzehnjährigen Jungen steckt, wach ein prächtiges Gegenstück er bildet mit seinem jungen Kinderherzen zu dem alten Kinderherzen Buchius. Ritterweise bricht der Morgen des 5. November an und mit ihm bricht französisches Mordbeurgesinde ins Haus und tobt wie eine Bande von Teufeln. Das ist Lebenslust für Monsieur Thebel; wie ein Wirtel fährt er unter das fremde Volk, das seine alte Geliebte, die Rechte des Klosteramtmanns, Demoiselle Selinde Fegeband, bedroht, schmeißt die Ker e zusammen, hebt seine Selinde auf den Klosterstammel und dann auf und davon mit ihr ins Obfeld hinein. Dort in inzwischen auch Magister Buchius angelangt, dergleichen Heinrich Schetze mit seinem Weichen; ihnen Allen haben die Franzosen übel mitgespielt. Und nun beginnt das eigentliche Hauptstück der Geschichte, die doch so gar keine Geschichte im genöthlichen Sinne ist. Alles, was wir an stofflichem Inhalt erfahren, ist das Eine, wie die Fünf, die sich zusammengelunden, gemeinsam durch den nebligen, regnerischen Tag über das Obfeld wandern und sich schließlich vor der Schlacht, die näher und näher rückt, in eine Höhe flüchten, wie sie dort von einem Trupp Beräthigten entdeckt und vor den Herzog Ferdinand, den gewaltigen Feldherrn mit dem weichen, selbstlosen Gemüth geführt werden, und wie dieser die Anmelungsbörner mit sicherem Geleit zum Kloster entläßt, während Thebel an der Verfolgung der flüchtigen Franzosen theilnimmt und einen frühigen Mennertod findet. Das in alles, beinahe ein Nichts an „Unterhaltungsstoff“ und doch so unendlich viel an poetischer Kraft, an herzbewegender Schilderung, an seelenergründender Charakteristik. Ich weiß

keine Dichtung, die das Kriegselend ergreifender und schauriger vor Augen führe, als „Das Obfeld“, die so erschütternd darstelle, was Deutschland damals war, als es eigentlich noch nicht war, die aber auch andererseits in so einfachen Worten das Höchste zu sagen wüßte von deutschem Heldensinn und Todesmuth. Wie heißt es doch auf Seite 275? „Aber nicht weit von dem Ort . . . stieß auch der Magister Buchius einen Schrei aus, jammervoller, als der der schönen Mademoiselle Selinde, und wahrlich mit größerer Verechtigung als sie dazu. Und mit ihm schrien die beiden Mädchen kreischend auf, und knecht Heinrich stürzte mit einem heulenden Klagelaut und einem Stuche vorwärts auf die Knie zwischen die herbstlichen Ginsterbüschel, die Büschen und das Heidekraut des Obfeldes: „Unser Junker! unser Junker! Herr Magister! Herr Magister, unser Thebel, unser liebster, junger Herr! Herr Magister, ist's denn die Möglichkeit, daß so der Teufel die Oberhand unter unserem Herrgotts Regiment behält? Es ist unser Junker von Münchhausen; — greißt Alle mit an, daß wir den Gaul von ihm wegheben.“ Ja, sie müßten Alle mit zugreifen: Der alte Schulmeister mit seinen hageren zitternden Foten, die wunder schöne Ramfahl Selinde Fegeband und das gute Weichen Er, der Junker Thebel von Münchhausen lag mit einem letzten im Tode erstarrten lustigen Lachen auf dem KnabenGesicht unter dem schweren engländischen Reiterverf: Man sah es ihm an, daß er noch sein fröhlich Theil an der Franzosenjagd genommen hatte und wogegenen war von der Erde im vollsten Triumphe die Eliots gut geführt und sie nach bestem Wissen und Kräften und zur Zufriedenheit Seiner Durchlaucht des Herzogs Ferdinand heute noch einmal an den Feind gebracht zu haben. Der Magister Buchius kniete wortlos unter den Leichnamen von Menschen und Vieh auf dem Obfelde und hielt das Haupt seines bösesten und besten Schülers, seines liebsten, liebsten Schülers in den Armen: und mit einem Male sang er an, bitterlich zu weinen, als ob alles, was er an Kummer und Bedruß in seinem langen Leben und am heutigen kurzen Tage still hauergergeschluckt hatte, in Einem Strom sich Bahn breche aus seiner tiefsten Seele heraus . . .“ Das ist alles so einfach wie groß, und die Geschichte, die so idyllisch anhebt, verwandelt sich fast unvermerkt in ein Nationalgedicht, in eine Menschheitsdichtung voll erhabenen Mitleids.

Won hat Wilhelm Raabe mehr als einmahl mit Jean Paul verglichen. Und doch hat er mit diesem nur die über-schäumende Subjektivität gemein. Jean Paul ist Romantiker, er setzt die Wirklichkeit der Dinge nur wie durch einen Schleier, der die Umrisse ins Wohlthois vergrößert; fast alle seine Gestalten tragen die Schminke des Schönfärbers, und fast alle sind nur da, um interessant zu sein. Raabe dagegen ist Realist; er nimmt die Welt, wie sie ist, und von ihrer Bitterkeit weiß er mehr zu berichten, als von ihrer Mondscheinendigkeit und ihren Annehmlichkeiten. Seine Gestalten sind niemals „interessant“, sie sind niemals Götter oder Teufel, sondern immer Menschen, denen kein Ränzelchen umgelegt zu werden braucht, weil ihre Schwächen dem Tiefersiehenden den göttlichen Kern nicht verbergen, der auch in den Verrenken steckt. Was sollte ein Romantiker beginnen mit einem Charakter, wie dem der Demoiselle Selinde im „Ovibel“, mit diesem spakenköpfigen, oberflächlichen, fetteren Geschöpf, das in der schweren Kriegszeit keinen anderen Gedanken hat, als Viedelei mit den Herren Franzosen, die mit ihr „doch ganz honett und galant umgegangen sind und ihr noch im Sterben poliment die Hand gefüht haben“? Und wie töplich muthet diese Gestalt bei Raabe an, einfach deshalb, weil sie frisch aus dem Leben gegriffen und lebendiges Fleisch und Blut ist und weit unter der Hand unierers s'ichters alles, was echt menschlich ist, zugleich auch liebenswerth erscheint. Darin besteht eben die Bedeutung Raabes für unsere Literatur, daß er das rein Menschliche wieder in ihr zur Geltung gebracht hat. Seine Gestalten schreiten nicht auf hohem Kothürn, um Weisheit zu predigen und Wehe zu rufen, sie sind nicht Optimisten und nicht Pessimisten, sie sind keine Ideenträger noch Zeitgeistgrößen, — sie sind nichts als Menschen und wollen nur geliebt sein, weil sie da sind. Raabe führt keine Ethik mit sich, kein System, keine Formel, und doch sind seine Bücher der höchsten Ethik voll, weil ihnen allen im Grunde nur das ewig Eine zu Grunde liegt: Menschenliebe. Heute, wo alles Weis, alles Tenbenz im Leben und Schaffen ist, ist es gut, daß wir einen Dichter unter uns haben, der von keiner Tendenz weiß, als von der einen: Menschsein, und der nirgendwo bloß vernünftig und verständig, sondern eitel Herz und Gemüth ist. Und weil es so ist, darum ist Raabe auch ein wahrhaft nationaler Dichter, ob er auch das Wort Nation nicht

auf der Zunge trägt, denn er ist ein deutsches Gemüth vom Scheitel bis zur Zehe, deutsch in seiner ganzen, fernsten Eigenart und deutsch auch in seinen Schwächen, in dem Anhängsel zopfiger Bedanterie das lastig in den meisten seiner Schriften baumelt.

Heinrich Hart.

Sphinx locuta est. Goethes Faust und die Resultate einer rationellen Methode der Forichung von Ferdinand August Lœuvier. Nicht als mäßige Bereicherung der übergroßen Faustliteratur ist dieses Werk anzuziehen; daselbe will eine Revolution in allen unseren Anschauungen über Goethe hervorrufen. Die Bibel der deutschen Litteratur soll ein durchaus neues An- und Aussehen gewinnen, und deshalb können wir die Darlegung der Lœuvierschen Forichungsmethode für ein neues Buch von selbständiger Bedeutung halten. Es wird scheinbar verlangt, daß wir glauben möchten, eigentlich sei der Faust soeben zum erstenmal erschienen. Wenn ein Dichtwerk einer Uebersetzung bedarf, so müssen wir eine solche, die vorgiebt, von bahnbrechender Bedeutung zu sein, nicht schlechter als das Original selber behandeln und demselben die gleiche Beachtung zu theil werden lassen, wie den neuesten Werken der lebenden Dichter.

Nun kann man leider die Uebersetzung hegen, daß eine so viel besprochene Dichtung wie der Faust, nicht mehr die Neugierde wird zu wecken wissen. Alle glauben dasjenige, womit sie sich lange beschäftigt, besser zu verstehen als die Anderen, und schwierige Fragen werden uns zuletzt sehr lästig; man läßt sie liegen, wo es ihnen gefällt. Indessen sollte Jemand behaupten, er hätte solche schwierige Frage zu allerhöchster Befriedigung gelöst, so wäre man nicht liebenswürdig, wenn man den Gläublichen zu hören verdamnähete.

Zumeist werden die besten Freunde der Fausttragödie bereit sein, diese selber für nicht abgeschlossen, für unvollendet zu erklären, die Anerkennung wird man trotz der vielen Fehler nicht versagen. Diese Freunde glauben zuerst, auch das Ganze sei trotz allem groß und voll unergleichlicher Schönheiten. Daß die Beurtheiler damit dem Dichter sehr nahe treten, haben sie gänzlich vergessen; liebe sich denn wohl entschuldigen, daß sich Goethe Jahrzehnte mit dem Faust herumgetragen und ihn endlich als Fragment herausgegeben? Wäre die Heraus-

gabe nach seinem Tode veranlaßt, so hätte die abschlägige, zugleich sehr gütige Kritik einen Rücksicht, doch daß ein bedeutender Dichter Unvollendetes, einen nicht besten Stoff in halb dramatischer, halb lyrischer Form am Ende seines Lebens den Lesern bieten könnte, das dürfte nicht so leicht geglaubt werden; selbst ein unbedeutender Schriftsteller hätte sich bemüht, seinem Nachwerk zum mindesten die abgechristete Form zu verleihen. Goethe muß uns also unverständlich vorkommen, oder aber sein Werk muß ein großes Ganzes sein, eine dritte Möglichkeit giebt es nicht. Daß der Altmeister unklar, nicht selbstbewußt oder gar verworren gewesen, haben seine Feinde nicht recht zu behaupten unternommen, darum versuchen wir das Werk als ein Ganzes zu betrachten, trotz seiner regellosen Form. Dann werden wir die Vollendung nicht im Keuschen, weder im Urtheil noch im Dramatischen, sondern zunächst im Inhaltlichen suchen, und durch dieses muß alles scheinbar Unausgeführte begründet, wenn möglich vertheidigt werden. Unsere erste Aufgabe besteht demzufolge darin, daß wir Goethes Stellung zur Philosophie klarer zu legen hätten.

Die Verse des Faust sind bereits über jeden Tadel erhaben, jedoch wäre die Sprachbehandlung, das rein darstellende Dichterelement, dem Meister hauptsächlich gewesen, so würden wir sicherlich noch viel reichere Verse vernommen haben. Alles drängt zu der Behauptung, daß in den Gestalten des großen Trauerspiels etwas Besonderes verdorren, und sein abzu heftiger Widerspruch kann sich erheben wenn wir in ihnen Allegorien vermuthen. Daß viel Allegorie dabei mitgespielt, das ist häufig zugegeben, doch unbegreiflich dünkt uns, wie man ein paar Figuren sinnbildlich und die anderen nicht in derselben Art aufgefaßt. Darum wäre nicht einzusehen, weshalb nicht einmal der Versuch gemacht werden dürfte, sämtliche Personen des Faust auf ihren allegorischen Inhalt hin zu prüfen.

Dieser läßt als natürlich und wissenschaftlich hingestellten Aufgabe hat sich mit glänzendem Erfolge F. A. Louvier unterzogen. Vielleicht rührte Goethes Vorliebe für das Wort „bedeutend“ auf die richtige Spur, sicherer that es der Briefwechsel mit Schiller, der auch die alte Meinung von Goethes philosophischer Unbildung erschütterte. Man weiß sich kaum Rechenschaft darüber zu geben, wie man fort und fort des Dichters philosophische Kenntnisse bezweifeln konnte, vor allem hätte doch Kants

Austraten nicht ohne Einfluß auf die bedeutenden Männer der damaligen Zeit bleiben dürfen. Ferner schien man häufiger zu glauben, der Faust sei so tiefgründig, daß dem Dichter nie eine Pöffe hineingespielt habe; als ob Menschen ohne Lachen leben könnten. Es ist doch vom Lächerlichen zum Erhabenen ebensozutun nur ein Schritt wie umgekehrt. Was Louvier nun zunächst nachweist, ist das Dasein einer besonderen Faustsprache, wir sehen Goethe pöpplich statt Schauspielers als Wortspielers. Nüchtern boshafte Laune mag dieser besonderen mit Aufspielung und Doppelsinn reich umhüllten Geheimsprache bei der Entfaltung behäuflich gewesen sein. Wenn schon die Personen sinnbildlich genommen wurden, warum sollte nicht mit Gegenständen und einzelnen Worten das Gleiche geschehen? Da aber der veränderte Sinn der Worte durch die allegorische Bedeutung der Personen bedingt war, so müssen wir diese vordem behandeln.

Die Personen der Tragödie haben neben ihrer reinmenschlichen Charakterbedeutung die Verkörperung abstrakter Begriffe vorzustellen. Faust selber, der sonst als Typus für die Menschheit galt, versinnlicht uns den Verstand des Menschen, welche Auffassung die bisherige nur mobilisiert. Der Verstand will in das Reich des Transcendenten gelangen, in das Gebiet der reinen Vernunft. Das ist das Thema für das ganze Faustwerk, das somit zu Kants Kritik der reinen Vernunft in enger Beziehung steht. Die Irrgänge, welche der Verstand bis zu seinem Ziele zu durchwandern, füllen den Inhalt der beiden Theile, die nicht voneinander zu trennen sind. Gottvater sanktionirt die Verbindung mit Mephistopheles, der die Negation in Teufelsgestalt verkörpert. Verstand und Negation suchen nun gemeinsam hin — auszukommen über die sinnliche Gebundenheit, die Negation übernimmt die Führung. In dessen bezeichnet Louvier den Faust als den spekulirenden Verstand, und ein solcher, thätenthafter bleibt er bis zum letzten Augenblick, in dem er den Willen hat, eine That, die Befreiung des Nervenstandes, zu vollbringen. Mephisto entwickelt sich aus der Negation zum Egoismus, weil bekanntlich die Welt, das Nicht-Ich, wohl geeignet werden, nicht aber der Empfindende sich selber verteuern kann.

Der Erdgeist, das Ueberfinnliche, weist den Faust völlig zurück, dann jedoch suchen die Verbündeten mit allem Uebrigen in Verbindung zu treten. Der spekulirende

Verstand will nur einen lebenswerthen Augenblick durchkosten, er will hinaus, womöglich in das Reich der Gottheit — der reinen Vernunft, und auf der anderen Seite will er sich wieder von der leeren Negation, dem philosophischen Scepticismus eines Berkeley frei machen. Dieser Kampf um die Erlösung ist das Motiv für die Handlung jeder Scene. So reihen sich eine große Zahl von unzusammenhängenden Geschehnissen aneinander, die stets eine Verbindung des Verstandes mit anderen Begriffskomplexen zum Ziele haben, deren lose Verknüpfung sonst unverständlich und unerlaubt wäre. Der Verstand sucht sich in Auerbachs Weinfelder mit der Jugend in ein Verhältnis zu setzen, das ist aber unmöglich. Die Herentuche zeigt die Attribute des Alters; Faust wird dort lüchlich, d. h. verjüngt. Gretchen ist die Kaiotität, der Bräutigam tötet sie. Martha, Valentin und die übrigen Personen sind verwandte Allegorien. Die Walsburgsnacht bietet die Gebilde des Wahnes, specieller des politischen Wahnes. Der Kaiser ist „der Schein“, der den Gegenkaiser, „das Sein“, bekämpft. Mephisto hilft natürlich dem Ersteren. Helena verkörpert die Illusion; Euphorion, ihr himmelstürmendes Kind, ist die darstellende Kunst. Durch Herrschucht, Habsucht und Zweifel gelangt Faust endlich zur beglückenden That; das Meer ist nach der Faustsprache der Innoerand, die Dummheit, diese bekämpfen wollen ist das einzige Glück für den Verstand. Die Engel, „die Logik“, geleiten den Erlösten zur Dummekönigin, der Vernunft. Die Liebe — Göttoater hat geliegt.

Dieser geradezu riesenhafte Faustplan wird jedenfalls die Anspruchsvollsten befriedigen; ein größeres Thema hatte Goethe schwerlich wähten können. Der mystische Vorgang im Paradiese muß seiner Mythik entkleidet als Schlüsselstein für die Dichtung gelten. Das Herausarbeiten des Willens möchte an Schopenhauer erinnern, den Goethe bereits kannte; vielleicht ist der Wille zur That dem Willen zur Asele im letzten Augenblick gegenübergelegt. Die Allegorien des Faust gewähren uns einen Einblick in den ganzen Tiefinn der Goetheschen Gedankenwelt.

Es kann hier leider nur angedeutet werden, wie das Allegorische durchgeführt wurde, wie jede Person, jede Scene, jeder Akt, jedes Wort, zuletzt das ganze Werk einen sinnbildlichen Gehalt empfangen. Dierzu kommt, daß alle diese schwankenden Gestalten zugleich echtes Menschenthum in den Adern fühlen. Außer der philosophi-

schen Bedeutung hat nun alles noch eine kulturhistorische. Lottvier führt an, daß Dantes Comedia dieselbe Dreitheilung zeige. Da scheint denn natürlich, daß das ganze Werk verwirrt, und statt sich selber dafür zu halten, erklären nun Viele den Faust für verwirrt. Daß die fortdauernde Beschäftigung mit einer und derselben Sache sehr leicht ermüdet, darf nicht ungeduldig machen.

Zumertin bringt die Verfertigung in Einzelstücken eine weitausschauende Klarheit hervor; ein Riesennetz kann nicht mit einem Blick übersehen werden. Euphorion ist beispielsweise außer der schönen Kunst ein Sinnbild für die Aeronautik, für Ball, Drachen Luftballon. Doch über die Dreitheilung ließe sich streiten; es ist natürlich, daß auch die Scenen als solche Bedeutung haben, doch tritt diese zurück. Daß der Verfasser häufig zu weit gehen könnte, scheint ebenso erklürlich wie belanglos; es handelte sich ja nur um die Methode.

Um endlich auf die Faustsprache zurückzukommen, so bedeutet der Mond überall das Ideal, die Sonne die Erkenntnis, Sterne sind Einfälle, Sphinge Buchstaben, Berge gleichen den großen Werken, Wasser und Holz bezeichnet die Dummheit, Wein den geistigen Gehalt u. s. w. Die Beurtheilung dieser Behauptungen kann nur an der Hand des neuen Faustinterpreten geschehen, der selber im Vorwort bittet, man möge ihn nicht zu den Lemuren werfen, denn diese sind jene täppischen Exegeten, die den Faust ins Grab bringen.

Die Fülle der frappirenden Räthselösungen ist so groß, daß man geneigt ist, alle hintereinander aufzuzählen. Da das unmöglich, so fügen wir nur hinzu, daß der Homunculus die Naturforschung, daß die klassische Walsburgsnacht Kampf und Frieden in der Litteratur wiederpiegelt, daß der Chor der Helena die Sinne, Phortus als Verleumdung zu betrachten. Das Hereneinmaleins geht auf die zehn Gebote. Die Scene, in der Faust erblindet, behandelt den Scepticismus, der eine nie geahnte Rolle in Goethes philosophischer Denkwelt gespielt haben muß, denn dem Erblindenden verbannt Faust indirekt die Erlösung, er wird durch den Sinnverlust dazu getrieben, den Willen zur That zu erfassen.

Aus dem Erwähnten erhellt wohl, daß der Faust durch Lottvier nur an Bedeutung gewonnen haben könnte. Wie eine Bibel mußte uns das Lebensmerk des Altmeisters an; dem Dichter mochte vorabwehen, daß es ein besonderer Reiz sein müßte, Apolotyp.

sen geschrieben, heilige Schriften verfaßt, der Stifter einer großen Gemeinde — von Faustgläubigen geworden zu sein. Nur das Verhüllte kann sich das Gepräge der Göttlichkeit geben.

Das religiöse Element von jenem Sterben müssen, um leben zu können, hat sich hier in die Kunst gedrängt, und wir gestehen, daß in der gewöhnlichen Fassung der Faust nichts weniger als ein reines Kunstwerk ist. Seine Bedeutung liegt im philosophischen und kulturhistorischen Inhalt. Das soll Niemanden abhaken, die Faustkritik über alle Berge der Welt zu erheben. Nur müßte sehr ernstlich untersucht werden, ob der Faust auf die Bühne gehört; Auszüge aus einem abgeschlossenen Werke zu bieten, verbote sich wohl von selbst. Die dramatische Form ward nur der Zwanglosigkeit wegen gewählt. In dichterischer Beziehung dürfte der Faust weder als Ausgangspunkt noch als Endpunkt der deutschen Literatur anzusehen sein; er beansprucht eine Sonderstellung. Allerdings ist auch hier ein Kampf zweier Parteien, des Verstandes und der Vernunft zur Darstellung gebracht, jedoch wurde die Form gänzlich vernachlässigt; Goethe selber sagt, daß er den Rahmen zum Bilde vergeblich gesucht. So scheint nun das Unbegreifliche des Keuferlichen verständlich geworden. Ein Streit über die Berechtigung der Allegorien sollte möglichst vermieden werden, nur darf das Verdammungsurtheil über diese nicht auch den Faust treffen. Eine Kation bedarf auch der bibelartigen Litteraturwerke, auf daß die reine darstellende Kunst zu immer größerem Ansehen gelange.

Dem Verfasser haben die Goetheforscher in gebührender Weise die Existenzberechtigung abgesprochen, er hat in einer Praesidire „Zur Kritik der Faustkommentare“ geantwortet; er mußte sich auf einen unerquicklichen Jank um Nebenfragen einlassen. Niemand trat der Methode seiner großen Arbeit entgegen. Die Abneigung gegen die Faustkommentare ist sehr wohl berechtigt, doch der vorliegende wurde mit so viel Weisheit, Schärfe, Ganz und weiten Fernsichten ausgestattet, daß wir diese Sympie als eines der geistvollsten Werke bezeichnen müssen, die je geschrieben. Diese Forschungsmethode würde von sich reden machen, selbst wenn sie nur Fehler und Trugschlüsse zur Grundlage hätte. Jede Seite des umfangreichen Buches giebt sich fesseln, neu, voll dreideutiger Reize. Die altbekannte Fauststücker wird Jedem neu und anregend erscheinen.

Paul Scheerbart

Die Verapredigt. Roman aus der Gegenwart von Max Kreher. 2 Bände (Dresden und Leipzig, E. Vierjan's Verlag.) Es giebt zwei Arten der Tendenzdichtung: in der einen kristallisiert sich aus dem Innern dichterischer Empfindung und Gestaltung die gedankliche Tendenz als fester Kern heraus, hier spitzt sich die Fabel, die psychologische Entwicklung, die offenbar unbekümmert um Prinzipien ihren Weg genommen, zu einer bestimten gefassten oder zu fassenden, auf ein bestimmtes Ziel gerichteten „Raral“, einer Kennzeichnung einer Anlage zu, in der anderen dagegen ist die breitangelegte und vollenhaltete Tendenz der Boden, dem die Dichtung selbst entspricht, die wohlgefügte Grundlage, auf dem sich diese aufbaut, der zugleich kräftige und aufstrebende Sosef, den das eigentliche Kunstwerk frönt. Um es kurz zu sagen: Die Tendenzdichtung läuft entweder in die Tendenz aus oder sie geht von der Tendenz aus. In die zweite der bezeichneten Gattungen gehört der neue Kreher'sche Roman.

Die Forderung, mit welcher die Aesthetik an die Tendenzdichtung einschleichen herantritt, ist kurzgefaßt diese: Die Tendenzdichtung muß die Tendenz in dichterische Gestaltung ausgehen lassen; nur dann ist sie imstande, wahrhaft künstlerisch zu wirken. Für die hier in Betracht kommende Gattung läßt sich insbesondere sagen: der Gedankengehalt der Tendenz muß den Leser packen, ihn erheben, forttragen und so der dichterischen Anschauung und Empfindung überliefern. Es ist, was hier bestimmt hervorgehoben werden muß, durchaus nicht nöthig, daß ihn die Tendenz überzeuge oder bekehrt; er darf sehr wohl an ihrer Nichtigkeit, ihrer Wahrheit, ihrer Nothwendigkeit zweifeln, nicht aber an ihrer treibenden Kraft, ihrer lebendigen Macht, von der er wenigstens einen warmenden Hauch, wenn nicht die Gluth der Begeisterung verspüren muß. Das heißt mit anderen Worten: die Tendenz muß einmal an sich eine innerliche und bedeutende sein, dann aber auch den entsprechenden Ausdruck ihre kräftige und lebensvolle Darstellung und Entwicklung finden.

Die Tendenz des Kreher'schen Werkes ist unteugbar eine machttolle, aber sagen wir lieber die machttolle der sozialen Anklagelitteratur; nur daß sich diesmal der Angriff nicht auf Staat oder Gesellschaft, sondern gegen die christliche Kirche richtet. Dadurch, „daß sie sich zur Dienerin

des Staates gemacht hat, hat sie zu gleicher Zeit die Pflicht übernommen, die Interessen des Staates in jeder Beziehung wahrzunehmen," und so macht sie sich gleich ihm der sozialen Unterdrückung, des sozialen Betrugs, der sozialen Lüge schuldig Gerade sie, die Kirche — so läßt sich der Held Dr. Konrad Balbus an anderer Stelle vernehmen — hätte „von einem wahrhaft christlichen Gedanken ausgehend, die erste sein müssen, die sich im offenen Kampfe der Armen und Bedrückten annahm!" Aber ihr fehlt eben das wahre Christenthum. „Müden wir, wohin wir wollen" — auch dies Worte des Helden — „überall stoßen wir auf die'n Widerspruch zwischen den einfachsten Geboten der christlichen und dem Dogma der kirchlichen Lehre. Der Staat, das öffentliche Leben, die ganze Gesellschaft ist zerlegt davon. Statt in die Ziele zu dringen, ist das moderne privilegierte Christenthum immer mehr in die Breite gegangen. Es hat herrliche Kirchen gebaut, große Theologen sind aus seinem Schoße hervorgegangen, mit tausend Jungen hat es die Evangelien verkündet, aber es hat nur dazu beigetragen, die Gegensätze zu verschärfen, den Haß zu vermehren und der Macht Weniger behäuflich zu sein, über das natürliche Recht von Millionen zu triumphieren. Es hat, um kurz zu sein, während beinahe neunzehn Jahrhunderten noch nicht den geringsten Beweis dafür gegeben, daß es irgend welche Einwirkung auf die sittliche Veredelung der Menschheit gehabt habe."

Das die kirchlichen Anschauungen des Dr. Konrad Balbus, der, aus einer alten Theologen-Familie hervorgegangen, selbst seines Reichens Gottesgelehrter ist. Er entwickelt noch an anderen Stellen seine Ueberzeugung — das Wesentliche haben wir in Obigem herausgehoben. Man kann den Gedanken, inwiefern ihrer in diesen Worten vorhanden sind, vom Standpunkt der Tendenz aus nichts anhaben, wohl aber muß man — und das gilt es jetzt zu erörtern — ihren Ausdruck, ihre Darstellung nicht ausreichend finden. Daß jene Gedanken nicht neu sind, kommt hier als Tadel nicht in Betracht: wohl aber schon der Umstand, daß sie uns anderweitig vielfach schärfer umrissen, fester gesagt und bedeutend vertiefter entgegengetreten sind. Das hätte für den Verfasser um so dringendere Veranlassung sein sollen, der Phrase zu wehren, die hier nicht selten ihre inhaltsleeren Lustschlösser baut, und dem offenkundigen Widerspruche. Hätten wir uns

dabei gleich und ausschließlich an den Kernpunkt der Sache. Wie bentt sich eigentlich der Träger der Tendenz das thätige Eingreifen der Kirche in den sozialen Kampf? Darüber glaubt der Verfasser kein Wort verlieren zu sollen. Und wahrlich, nur mit dem „wie" kann uns hier gebietet sein. So bleibt jene Forderung eine todte Redensart. Und wenn der Held an anderer Stelle erklärt: „Ich sehe die höchste Aufgabe der Diener Gottes darin, nur Liebe zu üben, nicht Haß zu säen," so finden wir darin einen entschiedenen Gegensatz zu jenem Kampfruf.

Genug schon, um uns klar zu machen, daß wir hier auf schwankendem Boden stehen, der ungeschmälerte Eindrücke gedanklicher und künstlerischer Art nicht aufgenommen läßt. Eine weitere Betrachtung aber wird uns die Darstellung und Entwicklung der Tendenz noch unzulänglicher erscheinen lassen. So unerheblich die Angriffe sind, die Abwehr muß natürlich, damit jenen der Sieg verbleibt, noch hinlänglich sein. So wenigstens will es der Verfasser, und so ist es auch wirklich im Kampf der Theorien. Das thalassische praktische Verhältniß aber ist, dem Dichter unbewußt, ein umgekehrtes. Die feindliche Linie zeigt in erster Linie orthodoxe Dunkelmänner, den brutalen, niedrigen, selbsthätigen Hofprediger Voch und den gewissenlos-schwachen, blasierten Prediger-Bourgeois Julius Balbus. Ein anderer Vertreter des konventionellen Christenthums, der valentierten Kirche, der biedere Landvikar Kläsel, ein großes Kind ohne Forschungsqual und Wissensdrang, der in den Kampf nicht direkt eingreift, soll offenbar das Bild vervollständigenden. Wo aber, so fragen wir, bleiben jene ernsten und gewissenhaften Männer, die, von der wesentlichen Wahrheit des kirchlichen Christenthums im Innersten überzeugt, mit wissenschaftlichem Geist seinen Inhalt erfordern, klar legen, befreien und zugleich mit offenen Augen für das Leben und seine Bedürfnisse die Lehre in die That umzusetzen streben, die mit ganzer Kraft daran arbeiten, durch eine Umwandlung — nicht durch einen Umsturz — der Kirche die Religionslosigkeit der Massen zu beilen. Mit solchen Männern hätte der Held sich messen sollen — im Streit mit ihnen müßte sich seine Ueberzeugung klären, zeitigen, lebensvoll entwickeln — so aber tritt er mit vorgeschäfteten, matten und stagnierenden Anschauungen in einen Kampf, der kein Kampf ist — seine Begier weichen ihm aus, seine Hiebe sind

Lusthiebe — die Tendenz bleibt ohne Lebenskraft, sie starrt uns an mit tochter Leerheit.

Seine Gegner weichen ihm aus. Die Entgegnung seines Bruders Julius nipfelt in dem Ausdruck: „Im übrigen vergißt du ganz die historische Entwicklung des Christenthums. Es ist noch lange nicht erwiesen, ob man immer das Beste erreicht, wenn man in allen Dingen die Wahrheit sagt.“ Schwächer, unklarer und auch böswilliger kann man allerdings die Kirche nicht gegen solche Angriffe verteidigen. Und kein anderer großer Gegner, der Hofprediger Bod antwortet ihm überhaupt nicht — nicht mit Worten. Wohl aber, und nun schlägt die Thotsache dem Helden und dem Verfasser ein Schnippchen, mit einem Hinweis, welcher geeignet ist, dem wesentlichsten Vorwurf die Spitze abzubreaken — er deutet auf den Zweck, der ihn und Gesinnungsgenossen zusammengeführt hat: sie beraten über eine Wohlthätigkeitsanstalt, sie treiben praktisches Christenthum. Und dieses offenbart die Kirche thörichtlich oft genug im Buche; im Kreise der Armen spricht man viel davon: „die Kirche zu gewinnen, die Kirche zu erobern“, d. h. von ihr unterstützt zu werden, und Nonnen gelingt es. Daß die Kirche nicht immer gerade Würdigen billt, daß sie sich auf ihre Angehörigen beschränkt, wer darf ihr voraus einen Vorwurf machen? Konrad, der in seiner öffentlichen Predigt, die, nebenbei gesagt, besser ist als viele, die man von den Nonnen zu hören bekommt, die Propaganda der christlichen That verflücht, hätte von seinem eigenen Verfasser lernen können, daß die Kirche es sich wirklich angelegen sein läßt, so weit es in ihrer Macht steht, wenn sie Kirche bleiben und nicht zu einer materiellen Wohlthätigkeitsanstalt werden will, seine, ihres Gegners, Bestrebungen zu erfüllen.

Wir müssen uns mit diesem Nachweis begnügen, daß jener Kampf, die ganze Darstellung und Entwidlung der Tendenz schwach und leblos ist. Nirgends in der That ergreift uns die Empfindung, als streite hier ein starker und muthiger Geist um ein so hohes ideelles Gut. Nirgend macht der Held wirklich auf uns den Eindruck eines Helden, der voll Begeisterung und Selbsteniögnung, mit der Kraft der Liebe und des Hoffes seine Ueberzeugung vertheidigt. Niemand, doch er das Christenthum auch als sein Gut und Eigen betrachtet, daß ihn die Größe seines Berufs erfüllt, daß er mit aller Kraft danach strebt,

kraft seines Amtes dem Volke das Licht zu bringen. Man hat von vorneherein — mit dem ocrehrlichen Fronleiu Claudine Schaff — die Meinung; er „pfeife“ eigentlich auf das Pfaffenthum. Er ist so hineingekommen in die Theologie, die er gar nicht aus innerem Drang erwählte, er hat ursprünglich ganz was anderes studirt, der Wunsch seines Vaters und ein gewisser Hang zum Predigen haben ihn zum Geistlichen gemacht. Wir sind damit bereits zu der Gestalt des Helden gelangt, in seinen Charakter eingezogen — eine Thatsache, die besser als alle Erörterungen den lebendigen Zusammenhang zwischen dem Tendenzlichen und dem Dichterischen erweist und damit auch die ästhetische Bedeutung der Tendenz hervorhebt.

Wir haben oben die Tendenz, oder sogar wir genauer die Darstellung der Tendenz dem Sodel verglichen, ein Bild, bei dem es lohnt, noch etwas zu verweilen. Die ganze Tendenzdichtung würde uns somit als Denmal gelten, das rein Dichterische in ihr als das Kunstwerk im engeren Sinne, das aus dem Niedstol ruht. Wir verlangen von dem Sodel, soll anders das ganze Werk harmonisch und künstlerisch eindrucksvoll aus uns wirken, morliche Kraft, seinem Charakter als Träger entsprechend, und zugleich ein schwungvolles Aufstreben nach oben, Visionen, welche die Blicke hinaufführen dem Höheren, Selentlichen, Größeren, der reuen künstlerischen Pfenborung zu. In derselben Weise hat die Darstellung der Tendenz ihre künstlerische Bedeutung, ähnlüche Ansprüche stellen wir auch an sie. Noch unjener Meinung nun ist in dem Kreyer'schen Buch der Aufbau der Tendenz nicht kräftig, nicht eindrucksvoll, nicht aufstrebend genug, um uns unmittelbar und mit zwingender Gewalt herauszuheben in das Reich rein dichterischer Anschauung. Darunter leidet vor allem in ästhetischer Hinsicht die harmonische Wirkung des Ganzen. Darin liegt überhaupt eine Gefahr, ein gewisser Fluch aller Tendenzdichtung. Zum Glück aber bleibt in dem vorliegenden Werke viel des Trefflichen und Wirkungsvollen ungeschmälert.

Wir sehen hier überall Menschen vor uns, wie wir sie täglich unter uns sehen — Menschen, die irren und fehlen, kämpfen und streben. Der menschlichen Schwäche aber wollen wir es jetzt auch verzeihen, daß der sehr ehrenwerthe Dr. Konrad Bodus mit vielen Worten nicht gerade viel Gedanken ausdrückt — wir würden sogar mit ihm nicht im entferntesten darüber

rechten, wenn er nur nicht die Tendenz zu entweiden hätte! Er ist ja auch ein so prächtiger Mensch, daß man ihm nicht böse sein kann voll Urberzeugungstreue und Wahrheitsdrang, entschlossen in der That und großmüthig gegen seine Feinde. Daß sein Kämpfen, seine ganze Laufbahn wirkungsvoller und festender hätte gestaltet werden müssen, haben wir schon oben hervorgehoben. Vollends nach seiner Predigt, die ihm, wie man sofort erkennt, die Suspension eintragen muß, ist die Untersuchung, welche Vertreter der Kirche gegen ihn führen — er soll sich an einem jungen Mädchen vergangen haben — ziemlich belanglos und ohne spannendes Interesse. Vorzüglich ist in der Charakteristik der Gegensatz zu seinem Bruder Julius herausgearbeitet; dieser, der Prediger-Bourgeois, wie wir ihn schon bezeichneten, der bequeme Genüßmenschen, dem das ungestörte Gleichgewicht als Ideal gilt, der diese seelische Verfassung sogar zu wahren weiß, als er in einem armen unglücklichen Mädchen sein Kind entdeckt, ein Mensch, dessen Welt die Behaglichkeit ist, dessen Kraft in der Gedankenlosigkeit, zu der er sich gezwungen hat, verkümmert. Besondere Freude macht ihm die Küche, der seine Haushälterin, Fräulein Claudine Schaff, mit größtem Geschick vorsteht, ein Mannweib von brutaler Sinnlichkeit und selbstüchtiger Verschlagenheit, dabei kräftig und selbstbewußt und von dämonischer Gewalt über den schwachen Mann, der ihr mit Leib und Seele verfallen ist. Der greise Vater dieser feindsidigen Brüder, der im Dienste der Kirche alt geworden, steht auf Seite Konrads; dessen Abhandlung über die Bergpredigt hat es ihm noch in seinen alten Tagen angethan: „Ich kann dir nicht sagen, was für schlaflose Nächte mir dein Buch bereitet hat“ — erklärt er seinem Lieblingssohn — „es hat mich auf etwas gebracht, was ich wie ein dumpfes Brüten jahrelang mit mir herumgetragen habe, ohne die erlösenden Worte dafür zu finden. O mein Sohn, es war nicht recht von mir, während eines Menschenalters Tausende und Abertausende im Anglauben zu lassen.“ Ist es wohl denkbar, so müssen wir hier fragen, daß einem Mann, der in Berlin, dem Mittelpunkt des geistigen und geistlichen Lebens und der sozialen Bestrebungen, ein Menschenalter hindurch als denkender Mensch und Theologe gewirkt hat, nicht die „erlösenden Worte“: Das wahre Christenthum und die heutige Kirche stehen im Gegensatz zu einander — Es wäre Pflicht der Kirche,

sich an den sozialen Kämpfen zu betheiligen — aus tausend Stimmen der Zeit geradezu, — als Schlagworte entgegengekungen wären! Er müßte doch sonst sein Leben lang geträumt haben. Wußte der alte Baldus denn nicht schon aus der Kirchengeschichte, daß insbesondere der Kampf um die christliche Lehre so alt ist wie die Kirche? Um etwas anderes aber als um jene erlösenden Worte handelt es sich in dem Buch über die Bergpredigt gar nicht, das uns im Auszuge durch die verschiedenen Reden des Verfassers Konrad zugänglich gemacht ist. Eine Erklärung giebt es für jene plötzliche Verwandlung der Gesinnung des alten Mannes — nur giebt sie uns der Dichter nicht: er hätte die Thatfache, daß gerade der Sohn des Greises, sein eigen Fleisch und Blut, diese Worte sähen und mit fester Stimme in die Welt ruft, als trefsendes Motiv in dem Mittelpunkt stellen müssen. Im übrigen ist die Gestalt des Alten so lebensvoll wie die andern alle. Und wie ergreifend ist sein Ende! In der Kirche war es — sein Konrad hielt seine erste und reinige Predigt, die mit warmen, zu Herzen gehenden Worten die christliche That fordert, zur Nachweisung Christi, des edelsten Menschen, aufruf. Zum ersten Male hörte der alte Mann von der Kanzel, was ihm als christliche Wahrheit galt — aus dem Munde seines geliebten Sohnes. Große Bewegung, ein stürmischer Antritt folgte der Predigt in der Kirche. Tann gingen die Hörer. „Die Kirche hatte sich fast völlig geleert, aber noch immer sah der alte Baldus mit geknicktem Haupte auf seinem Platze in der hintersten Ecke der Pank . . . Der alte Baldus war todt. Während sein Sohn das Vaterunser sprach, hatte ein Herzschock seinem irdischen Ziel ein Ende bereitet (über diese Wendung s. unten). So hatte er sich den Tod stets gewünscht: beim Verkünden des Wortes Gottes sanft und schmerzlos bis immer einzuschlafen.“

Es würde uns zu weit führen, wollte wir alle Charaktere, hier einzeln entwickeln und eingehend beleuchten — Hedwig und Agathe, die lebenswürdigen Mädchen von Geist und Empfindung, August Jannusch, den jungen schüßig-eleganten Hochkaplan, den alten Jannusch, der abwechselnd kauft und die Bibel liest letzteres um „dir Kirche zu gewinnen“, den verkommenen Kandidaten Bläsel, die verdammt wohlthätende Frau Brennerlein u. s. f. Nur mit Zweien wollen wir uns noch etwas näher beschäftigen, wir sie uns von einer für Buch und Verfasser

bezeichnenden Eigenart zu sein scheinen, mit dem alten Parter Väsel und der jungen Josepha. Ersterer legt Zeugniß ab von Kreper's Humor, letztere von seiner — Verzeihung dem für einen „Naturalisten“ so harten Worte! — von seiner Romantik.

Der gute Pastor Väsel ist ein famoies altes Haus, dick, mit beweglichen Augen, voll Temperament und Behaglichkeit zugleich. Gutmüthig, etwas beschränkt und naiv, ist er dabei nicht ohne Ironie, sogar von gewisser Selbstironie. Als seine anmuthige und schalkhafte Nichte bemerkt „Onkel ist nämlich sehr zerstreut, und außerdem kann er nicht viele Menschen sehen,“ fällt er erläuternd ein: „Auser in der Kirche.“ Auch seine Zerstretheit hat einen humoristischen Zug; sie äußert sich gerne darin, daß er bei Tisch das volle Glas seines lieben Nächsten austrinkt. Mit welcher Entschlossenheit aber bei aller Gutmüthigkeit heimt er seinen verlorenen Sohn ein und mit welcher herzerquickenden Verbtheit geht er dem Sünder zu Leibe! Schnell überwindet er die Tragik des Lebens, sofort plätschert er wieder in den erfrischenden Fluten des Humors. Aus der Berliner hohen Geistlichkeit macht er sich nicht viel, wenigstens imponirt sie ihm an und für sich durchaus nicht. Doch auch auf diese verleiht seine frische Natürlichkeit ihres Eindrucks nicht, welche zuletzt in die schwüle Atmosphäre der über Konrad verdängten Untersuchung einen belebenden Zug bringt. Die Heugin in der letzteren, von der vortrefflichen Claudine geknetet und zugerichtet, ist die junge Josepha.

Ueber ihre Gestalt hat der Verfasser, wie schon bemerkt, den Glanz einer Romantik gegossen, welche die Ergaturalisten sieben und verachten wie die Fledermäuse das Licht. Josepha ist ein Kind der Armuth — ein junges Ding zwischen dem 14. und 15. Jahr; ihre Mutter ist todt, ihr Stiefvater, der alte Jannusch, behandelt sie schlecht, sie muß als Hausirerin Geld verdienen. Weh ihr, wenn sie nichts heimbringt! Und doch hat die harte Hand der Noth, die sie so umbarmherzig anpackt, die Blüthe ihres Seelenlebens, die Phantasie nicht zerdrücken und erfriden können. An einem kalten Regenabend, verdrilfen, halb erstarrt findet sie Konrad auf den Stufen seiner Thür. „Ihre verkorbene Mutter hatte einen Produktenteller befehen. In diesem Raume hatte sich ein einziges Bild befunden, das den Heiland darstellte, wie er segnend die Hände ausstreckte. Es war bunt und grell gemalt, aber unauslöschlich

war es in Josephas Gedächtniß geprägt, und oft hatte sie als Kind daooir gestanden und die beiden Worte „Jesus Christus“ buchstabirt. Er wird kommen und den Armen helfen“ hatte ihre Mutter oft gesagt. Und diese Erinnerung wurde plötzlich in Josepha wach. Sie bekam eine Vision. In ihren geichloffenen Augen spiegelte sich ein verklärtes überirdisches Bild wieder. Der nasse schmutzige Erdboden wurde zu einer Wolfenschicht voll warmer, röthlicher Farben; der armelige Schimmer der Laterne zu einer Fluth hellleuchtender Strahlen, hinter welche ein Meer des Lichts sich ausbreitete. Nur die schwarze Kiesenmanier der Kirche war dieselbe geblieben, von der sich alles blendend abhob. Und inmitten dieses Lichtglanzes erblickte die stricrende Josepha den Mann vor sich thronend auf den Wolken, in lang herabfallender blauer Gewandung. Ein Heiligenschein umgab sein Haupt, wie segnend streckte er die Hände aus und sprach die Worte: „Ich bin nicht gekommen, die Seelen zu verderben, sondern sie zu erretten.“ Josephas blaues Gesicht aber sank hintenüber, der Körper verlor seinen Halt, wie ein Schauer ging es durch ihre Glieder und leise stammelten ihre Lippen das Wort: „Christus.“ — Nichts von dem Schmutz und der Heikeit des Elends hastet an ihr, sie hat etwas Verklärtes. Der Lichtschein, der durch die geöffnete Thüre fiel, — so stellt sie der Verfasser an einer andern Stelle dar — erhellte nur ihr Gesicht und den Streifen Tadelte hinter ihrem Haupte. In dieser mystischen Beleuchtung hatte sie viel Kehtlich, mit einer jener verklärten Weltgestalten des Murillo. Etwas Nührendes und zugleich Ergreifendes sprach aus diesen ausenden Lippen, aus den langen Wimpern, die gleich einem Flor die Augen beschatteten, als läge unter ihnen die Seele begraben. Es war die Tragik des Elends.“

Also hier findet Kreper die dichterisch ergreifende Macht des Elends, in dieser ungewöhnlichen, abgeklärten, reinen, unschuldsvollen Gestalt — in der That ein Bekenntniß, das dem radikalsten Naturalismus ins Gesicht schlägt. Und was dieses einzelne Bekenntniß offenbart, zeigt das Kreper'sche Wert an sich im großen und ganzen: es gelingt dem Verfasser das Natürliche zum Typischen zu erheben, das Wirkliche zum Wahren auszugestalten, er überwindet das Bedürfniß nach dem Gemein-wirkllichen und Gewöhnlichen, das dem Naturalismus geradezu Naturbedürfniß geworden ist. Er beschränkt sich nicht auf

das Noth materielle, das den jüngsten Naturalisten als das Rein-wirkliche erscheinen will: er geißelt auch der Phantasie, die doch wahrlich das menschliche Leben mit tausend Fäden durchzieht, reale Existenz und Existenzberechtigung zu, er steigt sogar her und da in die Wolken der Kunst auf, hinter denen das goldene Reich der Wahrheit und Klarheit sich breitet. Krepser erweist sich dadurch als Realist im echten Sinne des Wortes, so wahr der echte Realismus die Romantik nicht beiseite schiebt oder niedertritt, vielmehr dieselbe in sich aufnimmt, sich dienstbar macht und sich mit ihren Farben durchsättigt.

Die Sprache der Krepser'schen „Bergpredigt“ — um darüber noch zum Schluß ein paar Worte zu sagen — ist natürlich, einfach und eindrucksvoll. Einige ihrer Bilder — im allgemeinen ist sie keine Bilderdreherin — sind allzu gewagt und verfallen darum ihre Wirkung. Auf Seite 12 des I. Bandes lesen wir: „Der entsetzliche, hochblitzende Hunger kreiste in ihrem Hirn“. Einzelne Wendungen sind unbedeutend, so (B. I. S. 14): „Nach diesen leise vor sich hingelispelten Worten.“ Auf das „Ein Herzschlag hatte seinem irdischen Ziele ein Ende bereit!“ haben wir schon oben aufmerksam gemacht — eine störende Lautologie. Ein offenes Versehen liegt Seite 43 u. 45 (B. I.) vor. Konrad, heißt es da, tritt „ohne Hut und Mantel“ bei seinem Bruder ein, der ihm dann entgegenhält: „Wie ich sehe, hast du nicht einmal abgelegt.“

Wir sind mit Behagen bei den großen Vorzügen des Krepser'schen Buches verweilt, das einen entschiedenen Fortschritt in der künstlerischen Entwicklung des Verfassers bekundet. Nur zu oft kam früher bei Krepser das ästhetische Bedürfnis zu kurz, während das Tendenzlose wohl kraftvoll und eindringlich hervorstrahlte. Wir haben gesehen, daß hier das Verhältniß umgekehrt liegt. Krepser hält offenbar die Tendenzdichtung für seinen Beruf. Geht es ihm, das Gedankliche und Dichterische zu einem einheitlichen und wirkungsvollen Kunstwerk zu gestalten, so wird er vor vielen des Dichtertranges werth sein.

Max Dreher.

Frau Minne. Ein Künstler-Roman von Theophil Jolling. Zwei Theile in einem Bande. (Leipzig, H. Döfner). Dieser zweite Roman des geistvollen Feuilletonisten Jolling ist eine wesentlich bessere

Arbeit als das Erstlingswerk „Der Klatsch“. „Der Klatsch“ war ein in jeder Hinsicht verfehlter Versuch. Eine wüszige, mit durchaus konventionellen Gestalten arbeitende und selbst in ihren besten Effekten lediglich auf äußerliche Situationskomik gerichtete Lustspielhandlung war ausgebaut zu einer biden Erzählung, ausgebaut zu durch das böie Mittel des Herrensiehens politischer, satirischer und jostiger Motive, die sich nirgendwo mit dem eigentlichen Stoffe durchdrangen und selbst dann wenn man sie als Sondertheil betrachtete, durchaus keinen feineren Ansprüchen genügten, vielmehr sich als oberflächliche, dichterisch werthlose und sachlich nicht einmal richtige Karikaturen erwiesen. „Frau Minne“ scheidet gegen dieses Voltpourri aus theils schlechten theils miteinander unvereinbaren Anspre, dienzien allerdings vorthelhaft ab. Wenn man von dem etwas gewaltthamen Schlusse absteht, so bleibt das Ganze wenigstens ein Werk aus einem Guffe. Die der ganzen Anlage nach wesentlich referierende Art des Vortrages, die jede Zuspizung zu längeren Dialogen, überhaupt längeren direkt vorgeführten Szenen sehr ängstlich vermeidet, ermöglicht das Mitschleifen satirischer Feuilletons bis zur äußersten Grenze, ohne daß das allzu störend wirkt. In diesen wechselvollen Skizzen aus dem Bertiner Künstlerleben steckt viel Wahres, viel gut Beobachtetes, daneben wohl auch viel Uebertriebenes, ähnlich wie in den letzten Sachen von Daudet, in denen der Dichter auch immer mehr vor dem Juvenal in den Hintergrund getreten ist und dieser moderne Juvenal dann treu nach dem Vorbilde seines römischen Geistesadnen gelegentlich schlimm übers Ziel hinaus geschossen hat, immer geistreich, aber auch sehr ungerichtet und des Karikirens wegen bitter „unrealistisch.“ Was man bei Jolling (ganz ähnlich wie in „l'Immortel“) vollkommen vermißt, ist das Gegenstück, die klare psychologische Enträthselung des echten Künstlers, den der Held darstellt im Gegenjage zu den Tragen der Modemaler ringsum ihn her. Hier steht Jolling unverwehlich weit zurück hinter Jola in „l'Ouvree“, — es ist bedauerlich, wie er das Innenleben, das nun wirklich dem entscheidenden Strome der großen Kunst entwachsende Klingen seines Helben nur andeutet, ja bisweilen sogar mit böien banalen Phrasen abfertigt. Was naturgemäß unter diesem Mangel leidet, ist die Schlusssatirische der Fabel, die bei Jola sich aus dem inneren Konflikt in der Künstlerbrust ergibt, während sie

bei Jolling als ein Zufälliges, das den Abschluß liefern muß, daraufgepropt wird. An mehreren Stellen des Romans hat Jolling versucht, direkt mit Jota zu rivalisieren. Das ist denn nun freilich sehr zu Ungunsten des deutschen Vortens ausgefallen. Man vergleiche die entscheidenden Modell-Szenen bei Jota mit der nicht durch die Erfindung sondern durch die Ausführung ungemünzten frohigen Szene, da Elenor sich dem jungen Waler als Modell darbietet. Hier scheidet sich mit vollkommener Energie der geschickte „Erzähler“ vom ganz echten „Dichter“. Er scheidet sich von ihm durch den Mangel an dem, was allerdings der Philister unter den Lesern nie vollkommen begreifen wird, durch den Mangel an innerer Stütz des Sinnlichen, an der Lust und Allmacht des unmittelbar in die Sprache die Gestaltung hineingebrachten erotischen Empfindens. Das, was ich meine, ist keineswegs wiedergegeben in dem Worte „brutal“ (ich glaube, auch Jota, der Kritiker, hat hier manches zur Terminologie gesündigt, von grünen Kängen unter den Nachbetern ganz zu schweigen!), aber es ist ziemlich genau das Umgekehrte von „konventionell“, auch von dem beliebten „klassisch abgedünnt“, mit dem so viel Unling getrieben wird. Es ist vielleicht Jollings Fünch, daß er — trotz des unverständbaren Strebens nach wachsender Vertiefung das dieser zweite Roman auf Schritt und Tritt befindet — in Verleugung dieser seiner mangelnden Verantwortung für das Höchste nach Problemen greift, die kein Talent nicht erträgt. Die Selbstkenntnis in diesen Dingen wird leider gerade dem Feuilletonisten von heute — und dem besten am meisten — ganz besonders erschwert. Er gewöhnt sich als solcher, auch die tiefsten Probleme des Lebens zu behandeln, und für diese Art der Behandlung reicht vielleicht auch seine Kraft. Dann tritt er aber über zur Dichtung, zum Roman, und das Instrument verliert, ohne daß er gleich merkt, warum. In der That — es liegen da fundamentale Unterschiede. Der Glaube ist weit verbreitet der Uebergang von der wissenschaftlichen Wiedergabe eines Geschehnisses zur poetischen Gestaltung einer Szene gerade durch das Feuilleton Nichts ist verkehrter. Es ist mehr Verwandtschaft zwischen dem trockenen Referate eines Naturforschers oder Historikers und einer echten Romanszene, als zwischen dieser letzteren und der leichteren Art eines guten Feuilletons. Ich kann das hier nicht bis ins Einzelne hinein ausmalen, aber an das Faktum sei erinnert

Ich will auch nicht einseitig bloß Jolling damit treffen, dessen gute Eigenschaften ich nicht im mindesten verkenne. Was die Technik seines Buches im allgemeinen betrifft, so ist sie in jedem Zuge die moderne französische, bis ins Feinste und Kleinliche hinein, aber auch mit den guten Seiten derselben. Mancher läßt sich heute von den allgemeinen Jagen dieser Technik bestechen, sie für die „absolut“ realistische zu halten. Das ist nicht richtig, wenigstens nicht überall. Man beachte beispielsweise, wie Jolling zu Ende seines Buches das Duell beschreibt, protokolllarisch genau, mit allen Details der nachfolgenden Gerichtsverhandlung. Ähnliches hat Lindau kürzlich in seinen „Spitzen“ vorgebracht. Es ist gewiß ein realistischer Zug, daß unsere Poeten so etwas nicht mehr frei aus der Lust hohlen, sondern sich über die äußeren Formen genau unterrichten, in denen es sich vollzieht. Aber die eigentliche Dichterarbeit steckt noch nicht in diesen Notizen, sie fängt erst damit an. Weder Lindau noch Jolling kommen über die Vorarbeit hinaus, und darum werden ihre Duellprotokolle langweilig. Sie verwechseln Exactheit mit Trockenheit, sie vergessen, daß sie als Dichter die Pflicht haben, mehr zu sehen als beim einfachen Reporterdienst. Allerdings — wohlverstanden dieses Plus soll nicht das sein, was man fälschlicherweise wohl „dichterische Zuthat“, d. h. grob gesagt, „gelogene Zuthat“, Aufzählerei in irgend einem Sinne, Stiffrören und Idealisieren im bösen Sinne in die Wirklichkeit hinein, genannt hat, sondern es soll ein Plus an Wahrheit sein, das der geschärfteste, ein Ganzes erfassende und für das Typische geschulte Blick des Dichters mehr gesehen hat bei demselben Ding, wo der gewöhnliche Reporter erblickt, der anders gebildet ist und bloß für den Moment in ganz anderem Zwecke Notizen macht, nicht anspricht und auch gar nicht auszureichen braucht. Auf diesen Sachverhalt muß zur „Verständigung über den modernen Realismus“ immer und immer wieder hingewiesen werden, so schmerzlich es auch dem einzelnen Autor sein mag, daß man gabe an ihm exemplifiziert.

Wilhelm Bölsche.

Welt-Umwegang. Geschichtliche Erzählung aus dem Jahre 1000 nach Christus von Felix Dahn. Fünfte Auflage. (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Die Studie über Werth und Unwerth des historischen Romans im allgemeinen, die sich unter

den längeren Epijns dieses Festes findet, macht es mir zur Pflicht, dieser neuesten Probe aus dem betreffenden Gebiete einige Worte zu widmen. Der Keler jener Seiten wird mir keine abweisende Voreingenommenheit vorwerfen, wenn ich ausspreche, daß die neue Gabe des tüchtigen, einstmal wirklich hochbedeutenden Dichters mir leider sehr wenig jagut. Ein guter, ein vortrefflicher Stoff ist hier gründlich verdorben. Unsere Zeit ist selbst eine Zeit des Welt-Untergangs in gewissem erstem Sinne. Es bricht ein Alles, es ringt sich ein Neues empor, ungeheure Bewegung ist im Fluße. Nur der ganz kurzzeitige Philister kann das leugnen, und der Athem des Umschwungs ist so feurig, daß selbst dieser Philister sein Haupt schon tief in die Krüßen drücken muß, um ihn nicht zu fühlen. Allerdings ist unsere Zeit ärmer an Kosmos als jene vom Jahre 1000 und reicher an realen Beziehungen in ihrer Verzweiflung wie in ihrem dunkeln Drange nach einem neuen Morgen, der den gordischen Knoten, in dem die Gegenwart verstrickt ist, gelöst zeigt. Aber mehr als andere Tage vermag gerade unsere Generation das Verwandte in solcher Katastrophen-Stimmung, solcher „letzten“ Stimmung oor dem Schluß mitzufühlen. Gerade wir begreifen den Schwärmer wieder, dem die Gegenwart nichts ist, der schon mit allen Sinnen in der Zukunft nach dem gigantischen Aufschluffe lebt, den Umsturz des Asfeten zum berauschten Schlemmer, der, weil doch ja alles fallen soll, den Neß noch in toller Weltfreude anstoßen will, wir begreifen die Angst des Starken, der in dieser bestehenden Welt glücklich ist, und die Lust des Bedrängten, der nichts zu verlieren hat, die Auswüchse wie den Segen solcher Stunde begreifen wir, wo der Einzelne plötzlich ein Nichts wird vor dem allgemeinen Vole und doch zugleich Alles wird, weil das gemeinsame Schicksal Alle jäh verdrübert. Und was noch fehlt, das alte Bild ganz und voll ausleben zu lassen, das gibt uns die klare Kenntniß der geistigen Mächte des Mittelalters, die wir neue besitzen, die Einsicht in die Räthsel der christlichen Weltanschauung in dem Zustande des einseitigen Extrems wie sie damals die Gemüther bewegte. Es ist wahrlich ein Stoff obnegleichen, den die alte Zahl Tausend liefert. Man denke an den Papst des Jahres, den Kaiser des Jahres, man denke an Otto III., der in die Gruft Karls des Großen drang und man denke sich einen Dichter, der das in lebenswarme Gestalten kleidet

Was aber sieht in dem kleinen Bande von Felix Dahn? Eine kurze, wunderliche Novelle, zartes Ringegiren und feuchte Wige eines Kellereisters, eine herzlich schwache Intrigue, die im Sande verläuft und in absolut gar keiner Beziehung zu dem Weltuntergangs-Motive steht, ein Stückchen an den Haaren herbeigezogener altgermanischer Mythologie das sich breit in den Vordergrund preßt, die eigentliche Bewegung nur hereinflingend in die HiliputanerKomodie, um einen äußerlichen theatralischen Effekt zu ermöglichen — das alles in einer künstlichen, todtten Sprache, die nicht moderner Rede und nicht Rede der Zeit ist, und über dem Ganzen der große, große Titel, der die höchsten Hoffnungen weckt, von denen keine einzige erfüllt wird! Nein, die er Dichter geht nicht an der Größe seines Stoffes zu Grunde, er laßt seinen Stoff überhaupt nicht, er schreibt ein Wort auf den Titel, aber es ist ihm gar nicht Ernst darum, er treibt seinen Scherz mit uns und lächelt fünfshundert Seiten lang über unsere geträumten Erwartungen. Wir aber wollen hier nicht im Scherze reden, wir wollen das Buch mit gutem Gewissen ein verlesenes, ein werthloses nennen. Es ist auch technisch eine Leistung, die von dem Dichter des „Kampfes um Rom“ nicht zu erwarten war. Große Partien sind durchaus tangeweilig, so daß man das Ganze nicht einmal als Effektstück bezeichnen kann. Die „Rache“ ist überall lässig, als hätte das Buch nur recht rasch hingeworfen werden müssen, ein Vorwurf der grade den historischen Roman doppelt scharf trifft. Auf diesem Wege, das steht allerdings fest, kommen wir nicht vorwärts mit der geschichtlichen Dichtung. Es heißt den Tadlern der ganzen Richtung Wasser auf die Mühle schütten, wenn Vertreter der Sache, die wenigstens früher ordentlich mitarbeiteten, in solcher Weise ihren Beruf lässig betreiben und uns glauben machen wollen, solche Leistung sei das Höchste, was der historische Roman erringen könne. Wir sagen: nicht fort mit der Richtung, aber wohl fort mit solchen Büchern, die jede gute Sache der Welt in Mißkredit bringen müssen. Wilhelm Bölsche.

Dahns „Weltuntergang“ ist für die Schaffensweise anderer schneefertigen Weichnachspoeten, zu denen sich leider ein Dichter wie Dahn seit einiger Zeit gestellt hat, so bezeichnend, daß das unglückliche Buch wohl verdient, von zwei Kritikgenossen ausgelehrt zu werden. Also noch eine

zweite Musterung: Ich weiß nicht, welcher Kritiker oder Dichter vor ewiger Zeit die Meinung aussprach, daß wenige dichterische Stoffe so ergiebig sein, wie die in einem ganzen Volke erregte und in den verchiedenen Menschenseelen aufs Verschiedenste sich äuffernde Erwartung eines baldigen Weltuntergangs. Wer es immer gewiehn, er hatte sicherlich recht Man braut wahrlich kein Dichter zu sein, um zu empfinden, zu welcher Fülle von Bildern, Bildern wahnsinnigen Entsetzens, frommer Ergebung, angetaensteter Komik, brutaler Wildheit sich ein Stoff sich ausspinnen lassen könnte. Und so ist es denn kein Wunder, daß d. r. Stoff bereits zwei Dichter innerhalb kurzer Frist gelockt hat, ihn zu bewältigen. Es ist keinem von Beiden gelungen, nicht Paul Heyse in seinem Drama „Weltuntergang“, das trotz anspiechender Einzelheiten sich als Ganzes viel zu sehr auf einer mittleren Höhe der Empfindungen hält und weder in die Abgründe noch auf die Gipfel des Lebens führt, weit weniger aber noch Felix Dahn in der geschichtlichen Erzählung aus dem Jahre (1888) n. Chr., die sich gleichfalls „Weltuntergang“ (Leipzig Kreitsopf & Härtel) betitelt. Felix Dahn macht aus einem Stoff, der einen Dante verlangt, einen Sinnispruch für eine Donboschachtel. Wäre sein Roman das Werk eines Anfängers, so dürfte ich manche Einzelheit, hier und da eine Schilderung oder die Gestaltung eines der mehr im Hintergrunde stehenden Charaktere rühmend anerkennen, aber auch dem Anfänger könnte der herbe Vorwurf nicht eripart werden, daß er mit dem Titel seines Werkes Erwartungen erregt, deren Erfüllung er so „leichten Herzens“ aus dem Wege geht, wie einst der brave Ollivier der Verantwortung für den 19. Juli 1870. Aber es ist kein Anfänger, sondern der Dichter des „Kampfes um Rom“, der als Verfasser auf dem Titelblatt prangt. Also doppelte Erwartungen, die einen, die der Stoff, die andern, die der Name erregt. Und wenn wir das Buch wieder zugespappt, doppelte Enttäuschung, mögliche, jammervolle Enttäuschung. Die Furcht vor dem Weltuntergange spielt in dem Romane kaum eine höhere Rolle, als in andern Geschichten die Aussicht auf eine Krone in der Kreise Schöppenstedt aber auf die Erbschaft einer alten Tante. Nur an einer Stelle, in der Predigt des bekehrten Bayern, tritt Dahn überhaupt an seine Aufgabe näher heran, aber auch hier löst er sie nicht im Geringsten. Nicht, wie es doch sein sollte, bilden den wesentlichen Inhalt eine Reihe

gewaltiger epischer Bilder, die uns in brennenden Farben, mit der Anschaulichkeit eines Salvator Rosa zeigen, wie sich in Schloß und Hütte, in Kloster und Krause das Grauen vor dem Weltende während geltend macht, wie es den Einem zum religiösen Wahnsinn, den Andern zum Verbrechen, zum Taumel der Lust treibt — nein, der Kern des Romans umschließt ein ebenso langausgezeichnetes wie langweiliges Intriguenpiel, das sich um die Vergrößerung des Bisthums Würzburg (oder sagen wir mit Dahn, um zugleich das einzig Eigenartige aus dem Buche anzuführen: Würzburg) durch ein paar Grafschaften dreht. Damit verweht ist ein Stückchen altdeutscher Mythologie, das so unwahrscheinlich wie möglich sich heroverdrängt, und ein halbes Duzend alltäglicher Liebesgeschichten, die keine andere Beziehung zum großen „Tage des Gerichts“ haben, als daß sich sämtliche Paare in der „Weltuntergangsnacht“ des Jahres 1000 „kriegen“. Es ist nur Schein, daß der Glaube an das allgemeine Ende den süßen Jungen Jullo und die andrige Minnegardis, Hellmuth, den Entsagungsritter aus Joquets romantischem Puppen-schach, und die hindisch-iröde Ebel zusammenführt — jede geringere Katastrophe, eine Feuerbrunst, eine tüchtige Kauterei, hätte daselbe zu Stande gebracht. Und wie kann der Dichter überhaupt Thetnahme heischen für ein Werk wie diese Ebel, die eine Zeit lang ihren getreuen Liebhaber tödtlich haßt, weil er es einmal, als er Sieger war im Turnier und sie ihm den Kranz ins braune Haar drückte, gewagt hat, — „ganz leid“ an ihr Kinn zu fassen, um ihren Kopf emporzurichten und einen — Blick von ihr zu ersehen. Es heißt doch nach Spagen mit Granaten schießen, einen Weltuntergang in Scene zu legen, damit diese Jungfrau sich zur Ehe bekehre. Und wie ist das Alles erzählt! Claren redivivus. Eine Sprache, so süßlich und geteilt, so ganz unzeitlich, weder modern noch mittelalterlich, weder realistisch noch romantisch, als habe Dahn bei Abfassung seines neuesten Geschichtsbuchs nur den einen Zweck vor Augen gehabt, rechtzeitig allen Edels und Minnegardis von Breslau bis Berlin ein gutes Saton- und Jugendschriften (trotz der Clarenschen Sinnlichkeitsepisode auf S. 416) auf den Weihnachtstisch zu legen. Diesen Zweck wird er erreichen — eine herbere Kritik kann es für einen Dichter nicht geben.

C. K.

Gedichte von Detlev von Liliencron.

„Die Russen, Franzosen und Scandinavier sind uns voran.“ hörte ich zuweilen im Kreise ernststrebender Dichter und Poesienkenner mit Seufzen sagen; und dann schweigend gewöhnlich der Kreis, als könne er nicht widersprechen, und dachte an die großen Prosaerzähler der Russen und Franzosen und an den imponirenden Dramatiker aus Skien; wir armen Deutschen, oder vielmehr wir von der realistischen Verschwörung, schrumpften dann ganz klein zusammen, und Mancher gedachte wohl mit Beschämung der Zeit, da ein Goethe der Welt wie die Infarnation der Poesie vorlam.

Nur scheint es jetzt, als würde die deutsche Dichtung unserer Zeit doch nicht so wegwerfend von der Literaturgeschichte behandelt werden, als würde der deutsche Poet in dem europäischen Konzert bald ein wichtiges Instrument meisterhaft spielen; ich höre schon jetzt hier und da Weisen, die mich mit Entzücken überraschen, und dann pocht mein Herz, das nun einmal für deutsches Fühlen eine Schwäche hat... Ich hoffe, das ist kein von Rationaldünkel hervorgerachter Irrthum.

Die Lyrik, die realistische oder (um den Fractions-Jargon hier zu vermeiden) die naturgetreue, wahrhaftige Gestaltung der Stimmung, ist das vielleicht jenes Gebiet, auf dem die deutsche Kunst zu Großem bestimmt ist? — Doch ich höre schon das unwillige „Eho!“ deutscher Dramatiker und Erzähler von hervorragender und sicherlich wachsender Begabung. Und ich gebe nach. Ja, Freunde, ich will euch nicht zurücksehen. Was mich zu prophetischem Schwätzen gestimmt hat, das sind nur ein paar Bändchen voller Verse.

Da ist zum Beispiel Detlev von Liliencron. Der hat in meinem Gemüthe Aufsehen gemacht. Und nun drängt es mich, meiner frohen Erregung Ausdruck zu geben... es ist ein stichtiger Ausdruck... die moderne Feder ist ja, von wenigen glücklichen Exemplaren abgesehen, zur Faust verdammt. — Also: die Eindrücke, welche Liliencrons Gedichte in mir hervorbrachten, möchte ich etwa folgendermaßen ordnen.

Liliencron ist ein gesundes Gemüth, voll frischer, derber, ländlich kraftvoller Sinnlichkeit. Wundervoll entzündend wirkt diese Sinnlichkeit in den Liebesgedichten. Liebesgedichte! Die monoton süßliche Kimperei, welche aus tauend Vererbüchlein, wie sie der Büchermarkt den Herren Kri-

stern unentgeltlich zustekt, zum Verzweifeln trivial erklingt... solche Liebeskimperei findet sich bei unserem Dichter nicht. Er ist realistisch; und zwar zunächst insofern, als er getreu die Situation des erotischen Erlebnisses schildert. Das muß ja auch der echte Dichter. Denn die Stimmung, welche er gestalten will, ist ja wesentlich ein Erzeugniß der Situation. Folglich wird die gleiche Stimmung auch im Leser nur dadurch erzeugt, daß ihre Bedingungen in Wirksamkeit gesetzt werden. d. h. durch naturgetreue Wiedergabe der Situation mit all ihren das Gefühlleben erregenden Faktoren. Gleiche Ursachen haben eben gleiche Wirkungen. Ein Geheimniß der Goethe'schen Lyrik liegt gerade in diesem dichterischen Beherrschen der Situation. Liliencron versteht es, den Leser in die zu schildernde Situation mit einer wuchtvollen Kraft hineinzureißen, daß zuweilen eine verblüffende Illusion erreicht wird; wir erleben mit dem Dichter und gesehen uns hinterher oft mit Seufzen, daß wir uns in Phantasiegestalten verliebt haben; so ist es wenigstens mir ergangen mit den Gedichten „Das Blumenmädchen“, „Sommermächtsstunden“, „Unter Goldregen und Syringen“, „Sehnsucht durch den Tag“, „Festnacht und Frühgang“, „Vor Laßt und Lärm“ und anderen.

Eine sehr hervorragende Begabung hat Liliencron als Darsteller stimmungsvoller Landschaften. Die deutsche Küstenlandschaft ist von ihm so gemüthvoll, so innig beschaut, daß er ein Talent der Wiedergabe entwickelt hat wie es sich bei Storm zeigt, den er übrigens, wie mir scheint, an stofflicher Kraft und Mannigfaltigkeit übertrifft. Die Majestät der Nordsee hat mir kein anderer Dichter mit solch realistischer Gewalt vorgeführt, wie Liliencron — selbst Heine nicht, in dessen Bildern der Nordsee die gräberliche und romantische Subjektivität etwas stark wuchert. Liliencron träumt sich ganz in die Landschaft hinein, und wenn er während solchen Schauens reflektirt, so geschieht es, weil ihn ein Landschaftsmotiv dazu zwingt — wie in dem bezaubernden Gedichte „Am Straube“.

Eine Vorliebe hat unser Dichter für das Seltene. Er gebraucht gern sonderbare Bilder, um recht anschaulich und eindrucklich zu wirken. Das gelingt ihm auch, gemäß dem Gesetze der Psychologie: Ungewöhnliche Vorstellungen haben eine größere Erregungskraft, als gewöhnliche. Zuweilen streift die Vorliebe für das Selt-

same wohl an Sucht, originell zu schildern; beispielsweise vom Ronde sagt Liliencron:

„Nun schiel er, eine die Lombardische,
Aus ganz gerissener Vätervolksworte...“

Die Vorliebe für das Seltame zeigt sich nicht nur im Ausdruck, sondern auch in der Wahl der Stoffe. Wie sonderbar ist z. B. die Begebenheit von der schönen Gräfin, die mit ihrem Windhunde einen Onkel hegt und tott hinsinkt, als sie das geliebte Windspiel, welches eben den Hals ertegt hat, vom Schlage getroffen sich strecken sieht! Doch die Erklärung dieser Begebenheit hat eine so dämonische Kraft, daß uns das Herz pocht. Uebervolligend ist darin das Motiv vom mürgeleutigen Tode, der im Auge des hegenden Hundes hockt:

„Und Kämpfe häumt und hinter ihm die Hunde,
In deren Augen sich der Tod verbroden.
Wie verschau vor aus jenen Hägelbart,
Und nicht an was vorüber häucht die Jagd.
Noch immer schiät der Hals keinen Haken,
Noch immer, lang gefircht am ebenen Boden,
Küßt er wie selbst vor den Waden her
Halt da, bei Gott! Ich hab den Tod gesehen;
Er hockt, ein Wächter, mager wie ein Weibhals.
Er hockt im Augenstraß des Hundes, gierig,
Und sicher, wie die Sonne hoch, die west,
Tobt ihr im Reg die Flügel sich verdingt...“

Als nun der Schlag den Solofänger gerührt hat,

„Sieht doch wie Valentius die schöne Gräfin.
Sie steht, sie wackelt, das Auge stark gerichtet
In Wohnstümmungslinien auf den Solofänger,
Und doch im Irrit, nie werd ich es vergessen,
Aus d u gebrochenen Bild ein mager Wächter
Und tocht uns hämisch an, und vor der Gräfin
Verbeugt es sich unendlich tief und schmeibet.“

Zu ähnlich dämonischer Weise wird der Tod geschildert in dem „Gespräch mit dem Tode“. Zuweilen erinnert Liliencron an Höpflin, eben wegen seiner Vorliebe für das Seltame und der ergreifenden Pracht, wonit er dies ausmaßt. „Die Rache der Rajaden“, eine passende Ballade, hat viel Ähnlichkeit mit den Märchenbüchern des großen Malers.

Als echter Dyrker gestaltet Liliencron alles, was sein Gemüth bewegt; unbeflümmert um das Ideal der klassischen Harmonie, blickt er auch die dissonierende Leidenschaft sich von der Seele herunter. Prachtvoll ist ihm die Bestimmung des Hasses gelungen, jener dem Menschen wie dem Thiere tief eingeborenen elementaren Leidenschaft, die sich vernichtungsbüchtig auf das Wesen wirft, welches abentheuerlich ist („Unüberwindlicher Widerwille“) oder sich zum Lebenbuhler aufwirft („Schlag ihn todt“). Auch das Grauen vor etwas Unbestimmtem,

Unfassbarem, welches manchen Menschen zuweilen beschleicht, ist treffend dargestellt in dem Gedichte „Unfaßbarer Anmarsch“.

Auch ein gewisser romantischer Zug ist Liliencron eigen. Mehrere mittelalterliche Stoffe sind von ihm mit einer Liebe, die etwas romantisch ist, behandelt worden. Auch der Gebrauch gewisser, von den älteren Romantikern stark angewandeter Versformen (Siciliano, Triolett, Glosse, Octave) befundet diesen Zug. Zu einer Eigenart hat sich die Romantik bei Liliencron entwickelt in den Dichtungen „Schmetterlinge“, kleinen, scharf gezeichneten Phantastiebildchen.

Vielleicht besteht der Wurzelboden der Liliencronischen Romantik in keinen gewaltigeren Neigungen. Der Freiherr, der Offizier blüht häufig aus dem Gedicht häuslein hervor. Liliencron hat wiederholt soldatische Stimmungen gestaltet. Seine Schlachtenzählungen sind von padender Kraft. Aber auch des Offiziers politische Tendenz spielt zuweilen in die Verse hinein, was Leute von andrer politischer Auffassung wohl lieber vermissen würden. Indessen — dies möge jeder Adergesinnte bedenken — Liliencron gehört nicht zu jenen streberhaftesten Hurradjunklern, sondern ist ein ehrlicher Mann. Und wenn wir auch ein paar mal auf Darstellungen jungerhast-trivialer Stimmungen stoßen, auf eine gewisse soldatische Weichfertigkeit und ein Behagen an der Etegans superhasther Ritterlichkeit, so wird das Feinliche, welches solche Motive für große Schichten unleres Volkes haben, angenehm überwogen durch die Kindlichkeit und den Humor des Dichters. Die erwähnte Kindlichkeit verschuldet aber auch etwas: nämlich die Kritikallosigkeit, welche zu herrlichen Dichtungen einige unbedeutende Verseiten gestellte.

Hocherfreulich ist es, daß der Offizier in Liliencron nicht vermocht hat, jene Begeisterung für gewisse „moderne“ Ideen zu erstickn, welche in den offendugigen und offenerhigen Söhnen unserer Zeit sich fast gesetzmäßig entzündet. Unser Dichter bemundert das Zeitalter der Maschine, und zwar, wie es scheint, samt keinem demokratischen Zuge; vergl. das Gedicht „Die neue Eisenbahn!“ Sogar ein sozialistisches Fühlen taucht zuweilen in den Gedichten auf, wenigstens insofern, als Liliencron von einem Haß erfüllt ist gegen die Tyrannen des Geldsacks und gegen die außenterliche, geistlose Bourgeoisie. — von einem gerechten Haß.

Der jedoch diesen Andeutungen entnimmt, Liliencran sei ein „Tendenzdichter“, erfüllt von Tagesmeinungen, von „zufälligen Wahrheiten“, wie Spinoza sich ausdrücken würde, der hat mich falsch verstanden. Nein, Liliencran ist sogar ein Dichter voll von „ewigen Wahrheiten“, tiefsinnigen, unvergänglichlichen dichterischen Anschauungen. Ich finde geradezu einen metaphysischen Zug in Liliencran, einen Hang, sinnend in das mystische Antlitz der ewigen tiefen Welt zu schauen. Doch nicht in abstrakte Grübeleien verfällt unser Dichter. Nur das Stimmungswallet des metaphysischen Schauens gestaltet er. Derartig tiefsinnige Gedichte sind die beiden Gedichte von der Mühle, ferner „Ueber einen Todten gebugt“, „Gepräch mit dem Tode“, „Die Sündenburg“, „Der stille Weg“ und andere.

Nicht nur auf Liliencrans ästhetischem Gebiete ist ein tiefer Ernst der Begleiter sinnlicher Lebenslust, sondern auch auf ethischem Gebiete. Außer leichtlebigen Genießen ringt sich ein energisches Streben nach Selbstzucht empor. Nach schmerzlichen Erfahrungen im sozialen Leben gelangt der Dichter zu einem Seelenfrieden, der ihn sprechen läßt:

„Ich bin wie geköhlt
zu neuem Kampfe
auf meiner Schwadefahne
soll in leuchtender Schritt
das edelste Wort glänzen:
Selbstzucht.“

Bruno Wille.

Michael Cibula. Roman von Richard Vohs. (Vohs & Camp, Stuttgart.) Das vorhergehende Heft des „Kritischen Jahrbuch“ brachte eine eingehende Analyse von Vohs' neuestem Werke, „Tahiel der Convertit“, an welchem schlagend die ausschweifende Phantastik Vohs' nachgewiesen wurde. Da aber Gerechtigkeit das oberste Prinzip dieser Blätter ist, so sei es mir gestattet, auf ein vorhergehendes Werk dieses Dichters hinzuweisen, in welchem es ihm bis auf Weniges gelungen ist, seine feurige Phantastie in die gebotenen Grenzen zu bannen, falsche Töne zu vermeiden, Wirkungen nur da hervorzurufen, wo sie sich notwendig ergaben und jene Höhe künstlerischer Vollendung zu erreichen, die seine Schwelgerei zu einem fast ganz makellosen Kunstwerke stampft. Es schildert er die Gemeinde Piatra am Berge Krivan, die sich selbst uralte Rechte geschaffen und die auf ihre Unabhängigkeit von Kirche und Staat besteht. Sie liegt in Einsamkeit und Welt-

abgeschiedenheit mitten gewaltiger Natur, und ihre Bewohner haben etwas Halbwildes an sich, sind befangen von Wahn und Vorurteil. Unter ihnen befinden sich zwei Geschlechter, die Cibulas und Dazanas, die ersteren Häupter der Gemeinde, die letzteren die der Kirche. Diese beiden Geschlechter liegen in ewiger Fehde, sind außerhalb ihres Amtes erbitterte Feinde. Da ist Michael Cibula und Stephan Dazana. Dieser liebt ein Mädchen, Josepha, die ihm Michael Cibula weghascht und an sich kettet. Aus den Gegnern werden Tabfeinde. Aber nicht nur diesen Haß hat Michael Cibula im Herzen. Er mußte es einst erleben, daß ihm seine geliebte Schwester von einem Juden entführt, daß sie dann das Weib dieses Juden wurde und zum Judenthum überging. Wild haßt er seine Schwester, die er keinen Scharfsted nennt, und noch mehr die Juden. Es trifft sich, daß diese letzteren aus der Gemeinde Tar vertrieben werden, und so suchen sie Michael Cibula an, er möge ihnen gestatten, daß sie sich am Berge Krivan niederlassen. Er aber treibt sie mit Schimpf und Spott weg, und so gehen sie zum Priester Stephan Dazana. Der denkt: Wenn Michael Cibula die Juden wegtreibt, so muß ich sie aufnehmen! Wodurch aber gewinne ich das Volk von Piatra, das judenfeindlich ist? Sie wollen längst eine Kirche aus Stein, die sie selbst nicht aufbauen können, die Juden sollen ihnen die Kirche bauen. Diese willigen ein, Dazana verflündet es den Priester. Stühiger Streit zwischen Cibula und Dazana Dazana siegt, die Juden bleiben! Und nun entfaltet Vohs sein ganzes Schilderungstalent. Wenn er hier das Leben der Juden schildert, so muthet uns dies an wie ein Ausschnitt aus der Bibel. Da ist Ruhe, Poesie, Anschaulichkeit, Gestaltungskraft. Das Oberhaupt der Judengemeinde, die sanfte, weiche Daxia, die eine Tochter ist jener Schwester Michael Cibulas, die beiden Judenlinder, von denen das eine wühenden Christenhaß hat, das andere aber mit mystischer Liebe an den Christen hängt und sich schuldig fühlt an der Kreuzigung Christi -- das sind poetische Gestalten, denen der Dichter warmes pulsirendes Leben eingehaucht. Ich setze nochmals, daß diese Partien der Dichtung mit hoher Anschaulichkeit und mit großer epischer Ruhe und Objektivität geschildert sind. Nun spinnt sich der Haß gegen die Juden fort, diese aber ablegen ihrer blutigen Krone, tragen auf ihren Häuptern die Steine zum Bau her und bringen dann nach einer Zeit ein

blendendes Kunstwerk zustande. Die Kirche ist fertig. Fest und Jubel! Davon erzählt der Bischof Mauriceus, will die Einweihung des Heiligthums übernehmen, thut es aber nicht, als er nach Piatra kommt, sondern fragt zornig: Wer hat es euch gestattet, daß ihr euch eine Kirche von Juden aufbauen ließt? Wir selbst, wir sind eine freie Gemeinde! sagt Dozana. Michael Cibula wird herbeigerufen, und es ist ein durchaus richtiger: psychologisch Zug des Dichters, daß er ihn, der sein Volk stehend liebt und auf die Rechte seiner Gemeinde beharrt, icht an die Seite Stephan Dozanas, seines Gegners, sich stellen läßt. Folge: es wird die Gemeinde und Kirche von Piatra in Acht und Bann gelegt. Und nun lastet ein wahrer Fluch über Piatra. Das Volk verfällt in völlige dunkle Nacht, es verodet und verdarrt Mensch und Erde. Aber auch Lichtvolles weiß der Dichter zu schildern. Durch den Einfluß der Jüdin Dogia offenbart sich Cibula die Liebe seines Weibes. Es ist schön, wie Raß hier todte Dinge symbolisirt. Cibula ist Künstler, er schneht Heiligenbilder; seine Marien sind so lange von starrer Phylagnamie, bis er die Liebe seines Weibes entdeckt und dann müht er sich vergebens ab, seinen Bildern jenes Aussehen wiederzugeben. Diese Bilder sprechen zu ihm in einsamen Stunden, sie sind seine Wähler und Tröster, geben seine Seelenstimmung wieder und bestimmen ihn, seinen Sohn der Kirche zu weihen. Michael Cibula will sein Volk retten. Er zieht in den „schwarzen Grund“, wo ihm sein Weib stirbt, und hier kommt ihm der Gedanke, die Kirche und ganz Piatra durch Brand zu vernichten. In stiller Nacht führt er sein Verhaben auch aus, ist aber auch selbst Opfer desselben. Er bewegt sein Volk, Piatra zu verlassen und stirbt. Wie er sich mit seinem Volke, mit Dogia, mit Dozana aussöhnt, das ist erschütternd erzählt. Man sieht, diese epische Tragödie ist phantasiavoll, ohne phantastisch zu sein; und wenn er auch hier einige Anstöße gemacht hat, die Grenzen zu überschreiten, so ist zu bedenken, daß diese Dichtung in der Vergangenheit sich abspielt, daß demzufolge der Gradmesser einer mit Augen anzuschauenden Wirklichkeit fehlt. Ueberdies ist diese Dichtung durchaus von einheitlicher künstlerischer Komposition, und nur dadurch wird in etwas der Eindruck gestört, daß der Dichter mit einem Zujage an den Kindern werden sich die Sünden der Väter rächen, in parteiischer Weise das Wort nimmt. Daß Poß zu den vorzüglichsten Landesherrn

gehört wird von allen Einsichtigen nicht bezweifelt; hier hat er sich das ist denn aber doch ein Alltagswort, das nicht, aber eigentlich sogar Unfinn besagt. S. St.) in den Naturanschreibungen übertragen. Diese Dichtung ist von reicher Poesie gefüllt, zengt von außerordentlicher intuitiver Kraft. Es liegt eine Stimmung über ihr von überzeugender Macht. Seine Gestalten sind hier voll individuellen Lebens, mit Selbstentäußerung und leidenschaftlicher Hingabe hat sich der Dichter in sie verent. legte er ihr Inneres bloß, wenn auch zugegeben werden muß, daß er auch hier nur Menschen geschaffen, deren Natur von „starrer Einseitigkeit“ ist. Ich konnte hier nur eine tragende Inhaltswiedergabe bieten, das Werk aber ist reich an lebensvollem, tiefpoetischem Detail und in höchst anziehender Sprache geschrieben. Jedenfalls halte ich „Michael Cibula“ für das Beste, was ich von Poß gelesen.

Hermann Renke.

Sturm. Gedichte von John Henry Mackay. Zürich, Verlags-Ragazin, (J. Schabelitz). Vorliegendes Heft des jungen Dichters giebt mir willkommenen Gelegenheit, ein paar aphoristische Bemerkungen über die Poesie im allgemeinen zu machen. Es giebt überhaupt keine Naturalisten, Realisten und Idealisten, am wenigsten in der reinen Poesie, da giebt es nur größere oder kleinere Talente. Es ist Thorheit, zu sagen: ein Talent müsse sich so und so äußern, müsse in den Grenzen einer Schule oder Richtung bleiben. Aus dem Inneren heraus muß der wahre Poet, wie überhaupt jeder wahre Künstler schaffen, keinem anderen Geirge folgend als dem seiner künstlerischen Individualität. Er darf diese seine künstlerische Individualität nicht zu Parteisweden umarmen, wie dies Mackay thut. Das Wesen des Künstlers ist rein geistig; geistig sind die Aeußerungen seines Wesens, und diese Geistigkeit darf sich nicht in die Schranken der Materie engen lassen, nein, wenn sie auch nicht die Materie besiegen soll, so soll sie doch diese stäternnd durchdringen, sie dadurch vergeitigend, ohne sie zu entmaterialisiren. Das eben ist das Wesen der Poesie, daß sie Idautropfen gleich erquidend, lebend, erhebend in das materielle Dasein fällt. — Eine Poesie, die einer Partei, also den materiellen Zwecken dient, kann dies aber nicht — sie kann nicht erheben, weil sie selbst zu niedrig steht.

Es ist bei dem Dichter, dessen Wert wir hier besprechen wollen, eine eigene Sache. Er hat sich in den Dienst der blutdürstigen Bestrebungen gestellt, diese noch auf die Spitze treibend bis zur — Karikatur, aber immer poetisch, so weit dies möglich, bleibend — Sein künstlerisches Glaubensbekenntniß ist: Die Poesie soll nicht nur soziale Fragen behandeln, nein — sie soll anarchischen Prinzipien huldbigen, wenn sie Berechtigung haben soll. Aber dazu ist die Poesie nicht da, sie kann soziale Fragen, sie kann anarchische Prinzipien behandeln, aber das ist nicht ihr Zweck, sie kann der verderbten Bourgeoisie die Wahrheit mit empörenden Mienen ins Gesicht schleudern, sie kann der in sich selbst gefallenen Gesellschaft den Spiegel vorhalten, aber sie darf dies nicht zum Zwecke ihres Seins machen. Die Poesie ist um ihrer selbst willen da, sie ist Selbstzweck. Man würdigt sie herab, stellt man sie in die Dienste einer materiellen Angelegenheit, mag diese materielle Angelegenheit nun Schutz der Unterdrückten oder Günst der Mächtigen sein. Frei soll die Poesie sein, herausgewachsen aus der Individualität des Dichters. Die Lyrik ist eine Momentaufnahme der Finsternis.

Bei den vorliegenden Dichtungen des entschieden sehr begabten J. H. Madan ist ein Standpunkt einzunehmen, der für dieselben nicht ganz günstig. Es sind das, kurz herausgelogt, Brandgedichte, die an sich wohl im einzelnen bedeutend, theilweise aber auch oberflächlich, weil sie zu bedeutend sein wollen, die um des oppositionellen Zweckes willen die wahre Poesie opfern. Madan schreibt oft Verse hin und zu satoprem Bau und gezwungenen Reimen.

Zieh, wie sie sich am Schmerz des Volkes
 frod ergbela:
 Wer sie, wenn auf es häret, er radles me-
 der me sein."

Das kann und darf ein wahrer Dichter nicht stehen lassen. Und derartige Stellen finden sich mehr und leblich, um die Ausdrücke zu verhärsen. Andere soziale Dichter der Gegenwart lassen sich derartige Fehler nicht zu Schulden kommen, aus dem sehr einfachen Grunde, weil sie die soziale Frage in ganz anderem Sinne behandeln, nämlich nur insoweit, als sie die poetische Stimmung mit sich bringt, als sie in der Poesie selbst liegt, während Madan anarchisches Getöse gewaltfam hineinträgt.

Es ist zu wünschen, daß der junge Dichter in sich selbst wahrhaft frei wird und sein Talent nicht leblich in den Dienst solcher Ideen stellt. Vielseitigkeit ist eine

Kardinalspflicht des wahren Künstlers. Madan aber ist einseitig durch das ostentative Hervorkehren der einen Idee, die er stets in allen möglichen Metamorphosen wieder vorbringt, selbst da, wo sie gar nicht hingehört. Er tolettrt gleichsam mit der Idee. Auf dem Wege, den er jetzt schreitet, wird er sich nur einen vorübergehenden Namen erwerben in verböhrt sozialistischen Kreisen, deren Urtheil und Dank den Poeten nicht befriedigen kann. Möge er nach Höherem streben, er hat entschieden die Kraft in sich, wenn auch nicht Höchstes, so doch Hohes zu erreichen; aber er wird nie ein wahrer Dichter werden, solange er die Hauptaufgabe der Poesie ostentativ vernachlässigt. Eine strenge Selbstschau, Selbstkritik thut ihm noth. Er hat das Zeug in sich, Wahres und Schönes zu leisten, möge er die Selbsterkenntniß gewinnen, möge er sich losreißen von den tendenziösen Bestrebungen, die seine Poesie erküden, um in der reinen Sphäre wahre Kunst zu schaffen.

Hans von Baselow.

Die große Sünde. Ein bürgerliches Trauerspiel von Herman Vahr. Zürich 1889, Verlags-Magazin (J. Schabelitz). Vor anderthalb Jahren erlebte ich durch die „Neuen Menschen“ Herman Vahr's eine so starke, elementare Erschütterung, daß der mir schon als scharfer, sozialpolitischer Kritiker trefflich bekannt gewordene Dramatiker meinen Blick fest und unabwendbar auf sich bannte. Die Blauderei: La marquessa d'Amagomti fesselte mich, weil Herman Vahr ihr Verfasser war; aber Herman Vahr fesselte mich nicht in höherem Grade deswegen, weil er jene nette Blüete verlaßte. Da kam vor kurzem „die große Sünde“. Sie hat meine Vorstellung von dem Talente Vahr's noch gewaltig erhöht. Die „Neuen Menschen“ waren ein brüllendes psychologisches Donnerwetter, das durch die Reibung ganz weniger Charakterwolken losbrach. „Die große Sünde“ ist in erster Linie ein Massenwetterleuchten von allen Seiten des Horizonts. Vier Akte hindurch modernste Ensemblegemälde mit einer verdammerndsten Fälle charakteristischer Einzeltypen. Nur in einem kurzen Aufzuge, dem vierten, dialogische Individualhandlung. Der triumphirende Banlerott, der hankerottirende Triumph der politisirenden, jamaoh, der „oppositionell“ politisirenden Bourgeoisie in Schlaglichtern aller Schattirungen bis zur schillernen Kari-

latur, die vor pathetischem Satirübermuth sich bajazzohaft überleget. Huch, Schwarz, Mautner 3. B. sind Theaterkarikaturen, die der heiter gewickelte späthliche Beobachter phrasenwanziger Charaktergruppen unserer Zeit lachend hinnimmt, während sie der genau individualisirende Menschenkenner als gemacht und einstellt dem objektiven Lebensdarsteller nicht verzeiht. Vahr hat offenbar außerordentlich vassenhafte Elemente zur Witz- und satirischer Tragik untergemengt. Wer will's rügen? Man weiß ja, daß Vahr Schachspieler und nicht Figur ist. Er ist der außerordentlichsten, seelenwahrsten Tragik fähig, er wird seine Gründe haben, einmal Variationen tanzen zu lassen, juchhaida! doch es nur so hampelmann. Oder sollte er selbstirrhümlich derartige Scheincharakteristücken auch für gerecht und erschöpfend halten und ja die Worte des Malers Hartwich (S. 15) auf sich beziehen. Walter's (der dem eifrig auf der Marmarplatte zeichnenden Hartwich aufmerksam zusieht): Daß dir das Karikaturenzeichnen ja viel Spaß macht! Hartwich: Es ist nur eure Eitelkeit, die das für Karikaturen hält. Ich zeichne euch vollständig, wie ihr seid — auf Ehre — wie ein Photograph — nur ohne zu schmeicheln. Nebenfalls darf der Leser des Dramas nimmermehr die in Klammern gegebenen Personalschilderungen übersehen; sie enthalten oft das Beste und geben das nebenbei erklärend, was die eigentliche in gesprochenen Worten sich äußernde Handlung entschieden vermissen läßt. Im allgemeinen scheinen mir die Gestalten aus dem „Watte“ — hoffentlich konsolidiert ein weißer Balizeipräsident das „Krit. Jahrb.“ nicht um dieses frechen Ausdrucks willen — in ihren Aeußerungen besser gelungen als die aus der Bourgeoisie. — Von einer sich im gewöhnlichen Sinne dramatisch entwickelnden Haupthandlung kann man kaum sprechen. Der Dichter bringt es fertig, im 4. Akte eine Krone zu zerstampfen, von der uns Stamm und Wurzel ja gut wie unbekannt gelieben sind. Eine schlichtere Eichel haben wir nur gesehen, auf die Frau Lindheim, welche die Mitgeliebtheit zur „Opposition“ dem Stücke ihrer Kinder schuldig ist, im ersten Akt für ihr fremde Blumen mit dem eigenen Gewächs selbstliebendes Töchterchen Elsa spekulirt. (Lieber Karl, was für ein Wilderpudding! S. 11.) Die Spekulation gelingt erst, dann schlägt sie fehl. Der Sturm der Gemeinheit frucht die einen Platz im Reichsrath versprechende Eiche — Dr. Henden wandert als passivster Verbrecher ins Gefängniß — das geile

Epheuchen Elsa rannt sich voll ehrbaren Abdrus vom geliebten Stamme los, nicht ohne ihn noch einmal „eine letzte Nacht“ umarmen zu wollen, da erdraselt der zusammenstürzende Waldheros das selbstüchtrielende Parasitischen und wühlt sein gebornenes Haupt in den Karost grauenvollen Wahnsinn. Dieser 1. Akt ist von brutaler Größe. Elsa: Und ich kann, ich kann doch nicht mit einem abgestraften Menschen zusammenleben“ Einmal noch reiche mir das Glück, einmal noch nimm mich in deinen Arm, ein einziges, letztes Mal . . . Ich will hier bleiben eine letzte Nacht . . . das braucht Niemand zu erfahren und da . . . da . . . (auf den Knien vor ihm, außer sich vor Leidenschaft): Und du bleibst mir noch einmal deine Liebe! Henden (wie ein Rasender aufstehend bei ihrer Berührung): Geh — aber ich peitsche dich hinaus. Elsa (in entseffelter Raserei und löderuber Begierde, indem sie, der Länge nach auf dem Boden ausgestreckt, seinen rechten Fuß mit den Händen umklammert und seinen Schuh in wahnsinniger Wuth mit glühenden Kläffen bedeckt): Peitsche mich, tritt, zerreiße mich — was du willst! Was von dir kommt, ist Bonne!“ Die nächste Scene — stumme Scene — athmet siegreiche Meisterhaftigkeit. Und dann: Elsa: „Welche Verforgung gedenkst du mir eigentlich sicher zu stellen? Henden (lacht laut auf): Elsa: . . . Wie du mich da einmal in diese Patsche gesetzt hast, wird es zunächst nicht leicht sein, mich so bald wieder zu verheirathen.“ — Er erwürgt sie. Der Schluß der Scene ist wieder strichsturzermalmend. (Vrr! S. 11.) Reizend und tiefathmend legt man das Buch aus der Hand. Die Poesie ist mark- und beunerschütternd. Der 3. Akt ist eine Sanjaraorgie mit Nirwanaschuharbeit. Zweibeinige Schweine und Säue gründen die „Partei der anständigen Leute“. Eine noble Hure als Apatheose der Civilisation. Der irre Heros Henden in der Zwischade kniet vor ihr und leistet Abbitte: „Ich armer, sündiger Mensch, beichte und bekenne vor Gott, dem Allmächtigen und dir, lieber Priester, an seiner Statt, daß es mir sehr leid thut, in Gedanken, Worten und Werken oftmals gesündigt zu haben . . . (stehend) dagegen nämlich — gegen die Lüge! . . . Die Lüge, das Gnadengehenk Gottes zur Erhaltung der Welt . . . und das andere ist die große Sünde . . .“ Irre an der Wahrheit. O Hermann Vahr: I want a heros. Dies dein Motto. We want ten thousand heroes! Noch tausend ins Karrenhaus — und dann der Sieg! — Das Drama

ist „dem Großmeister des modernen Dramas
Henric Ibsen in ehrwürdiger Liebe“ ge-
widmet. Ibsen darf wohl zuschreiben sein.
Karl Hendell.

Der Frosch. Familien drama in
einem Akt von Henric Ibsen. Deutsch von
Otto Erich. (Leipzig, Karl Reißner, 1889).
Otto Erich, der durch sein Studenten-
tagebuch natürlich lange nicht genug bekannt
gewordene seine, scharfe und eigenartige
Stimmungschriftler, als dramatischer Parodist
des im Kausch nächsterer Romantik und
symbolischer — Platteit sich überhöhlenden
Gentis Ibsen! Das Motto aus dem
Bücherchen „Faust III. Theil“ kennzeichnet
die Stellung der Parodisten zum Urbild

„Besieben launst du meines Spottes Born:
Extremte Liebe ist mein ganzer Hohn.
Nicht wehe thut's, wenn fragliches Talent
Sich in Wanler, Scherbenstrom zerrennt
Doch wenn es einem Genies widerfährt,
O das thut weh, das nicht und brennt und schmerzt.“

Besonders die „Frau vom Meere“ hat
den geistreichen, als Kritiker wohlthuend selb-
ständigen Autor derart gestochen, gebrannt
und geschwärzt, daß er die ominöse Persif-
lage nicht scheute, um seinem Liebeszorn
Lust zu machen. Sie ist prächtig gerathen,
die Komödie, eben deshalb, weil sie nicht in
der oberflächlichen Lust an der literarischen
Kritikatur, sondern in dem liebevollen Ver-
ständniß des beleidigten Verchreers wurzelt.
Ich glaube, daß dem Verfasser unter den
Händen seine Arbeit bedeutender geworden
ist, als sie ursprünglich, vielleicht mehr in
der Laune geplant war. Das Gesuchte,
Kopfschüttelnerregende zum unbedingt Lächer-
lichen zuzuspitzen, war wohl die Absicht;
der mit den Federzügen wachsende Poet
mußte indessen viel vom Eigensten in den
zu sauer gewordenen Ibsentieg hineinkneten
— daher die merkwürdige Erscheinung, daß
das Erichsche Drama den Werth unab-
hängiger Komik und Erichschen Ernstes be-
sitzt. Man laßt nicht nur her-sich, man
denkt viel bei den possirlichen Kletterprüngen
dieses Laurofrosches. „Ich werde Selma
doch nun lange Kleider machen müssen.“
O Fürhegott, du wärst erkannt auch unter
anderem Pseudonym! Auch der Dichter
dieses Familien dramas denkt: „Lieber ein
hart Leben, als ein Lügenleben.“ aber er
zeigt mit verlassenerm Vachten, wie die
gesunden Instinkte der Natur, die des großen
Bühnenethikers Schema häufig ignorirt,
der gemeinen Hintergehung und gottes-

süchtig dreisten Mählmännerei ein räche-
risches Schnippschen schlagen. Der „Frosch“
ist ein lustiger Topf voll Mäuse, aber
der Kofetenatz ist gutes, salziges Poffie-
pulver.

Karl Hendell.

Papa Hamlet von Bjarne P. Gotmsen.
Ueberleht und mit einer Einleitung ver-
sehen von Dr. Bruno Franzius. Leipzig,
bei K. Reißner. Der Kritiker befindet sich
diesem Buche gegenüber in einer eigen-
thümlichen Lage. Es ist ein merkwürdiges
und hervorragendes Buch, das eine an-
gehende Besprechung verlangt. Aber es ist
zugleich ein Buch gleichsam mit zwei Titel-
blättern, einem sichtbaren und einem un-
sichtbaren, es hat im engeren Kreise sich
sogleich nach seinem Erscheinen das Gerücht
verbreitet, daß man es mit einer Mystifi-
kation zu thun habe, der wahrer Autorname
ist bekannt geworden, ein deutscher Poet
oder — nach noch besser unterrichteter
Quelle — deren gar zwei sollen hinter dem
norwegischen Namen sich verbergen, das
Portrait auf dem Umschlage sowohl wie
die biographischen Notizen der Einleitung
erweisen sich als eitel Scherz und Schwindel.
— Lutz, wir haben es mit einem jener
Bücher zu thun, die in erster Linie durch
etwas ganz anderes die Aufmerksamkeit auf
sich zu lenken wünschen, als durch ihren
eigentlichen Inhalt. Wir sind solche Kunst-
stücke unsympathisch. Ich halte nichts von
der Redensart, daß man für Realismus
bei uns nur Verständnis habe, wenn er
aus dem Auslande bezogen sei, und daß ein
deutscher Realist, der durchdringen wolle,
deshalb zu solchem Maskenspiel greifen
müsse. Es ist das eine Redensart wie so
viele: man hört sie und spricht sie nach,
sie wird am Bierisch oder im literarischen
Kaffeeklatsch hingeworfen als Draht, aber
ich dünke, der echte Poet habe andere Ziele
und Zwecke, als seine freie Schöpfung
flavisch dem unterzuordnen. Der Vorwurf
kann ihm sonst nicht wohl erpart bleiben,
daß er sohetätig handle im Erweden des
Verdachtes, als gebe er sich zum Wertzeug
buchhändlerischer Reklame hin. So viel
von der „mystischen“ Seite des Buches, es
müde genügen, den unbesangenen Leser auf
die rechte Spur zu leiten und den oder
die beteiligten Verfasser im Interesse
dichterischer Vauterkeit aufs energischste
vor Spielereien ästhetischer Art für tünftig
zu warnen; man soll das Publikum be-
lehren, aber nicht in dieser Weise von vorne-

herein verspotten; die Zustände unserer literarischen Welt sind gerade schlimm genug und bedürfen der Bierscherze ganz gewiß nicht noch. Die betreffenden Poeten zu nennen, halte ich an dieser Stelle für überflüssig, mögen sie lieber möglichst bald selbst den Ruch finden, wieder offen und ehrlich auf den Titeln ihrer Bücher sich einzustellen. Und nun zum Buche selbst. Der kleine Band vereinigt drei Novellen, verschieden durch den Stoff, zum Verwechseln einander ähnlich durch die angewendete Methode: „Papa Hamlet“, die Geschichte eines im Exil verkommenen Schauspielers. — „Der erste Schuttag“, eine zerfallene Skizze ohne Anfang und Ende, die mehrfach Karikatur wird, und „Ein Tod“, eine Szene am Sterbebette eines im Duell verwundeten Studenten. Die Nummern Eins und Drei vereinigen alles Gute und eigentlich Bedeutsame des Ganzen, über Zwei kann täglich hinweggegangen werden, da es nichts Neues hinzubringt und aus anderen Gründen die schwächste Arbeit des Trioliums darstellt. In der Einleitung werden alle drei Dichtungen als „Studien“ bezeichnet. Das Irriß das Richtige. Es sind Studien, ange stellt, um den Werth oder Unwerth einer bestimmten Methode des Erzählens darzutun, keine eigentlichen Kunstwerke. Der unbefangene Alltags Leser wird absolut nicht wissen, was er mit diesen Sonderbarkeiten anfangen soll; wer einigermaßen das Ringen und Drängen der modernen Kunst zu verstehen will, muß dagegen nicht nur Verständnis für eine derartige Leistung haben, sondern auch höchstes Interesse daran nehmen. Vom Boden der modernen Aesthetik aus könnte man einen ganzen ebenso dicken Band über das Buch schreiben, lobende und tadelnde Randbemerkungen, die alle zweifellos ins Herz unserer Kämpfe um den „Realismus“ führen würden. Ich beschränke mich hier auf ein paar Punkte, die das Naheliegende wenigstens berühren. Der Schwerpunkt liegt bei Holmsen immer und überall auf der Form. Der Inhalt seiner Novellen ist, soweit man Inhalt von Form lösen kann, ein unendlich dürftiger. Beispielsweise ist er bei „Ein Tod“ erschöpft in dem einen Satz: „Ein Student stirbt an einer Schußwunde noch ehe seine telegraphisch herbeicitirten Angehörigen zur Stelle sind.“ Jemand welcher tiefere Gedanke liegt nicht darin, ist bewußt nicht hineingelegt. Man denke daneben an den gigantischen Ideenreichtum in einer Jolaschen Dichtung, etwa

„Germinal“, oder einem Ibsenschen Drama, etwa „Nora“! Die Titelnovelle „Papa Hamlet“ hat einen Anflug von Vertiefung, aber wie allhergebracht, wie oft von Meisterhand bearbeitet ist gerade dieser Stoff! Unter dem Gesichtspunkte der „Studie“, noch dazu der räumlich ganz eingeschränkten Studie lasse ich diese bloßliche Nichtigkeit gelten. Sollen die Verfasser allerdings dem Glauben huldigen, auch hierin eine Neuerung geschossen zu haben, sollten sie auch in diesem Punkte in der Studie ein mikroskopisches Bild des eigentlichen, zu erwartenden Kunstwerkes der Zukunft nach ihrem Sinne gegeben haben, so müßte man dem wohl aufs entchiedenste entgegenreten. Doch ich will aus den Proben nichts herausleiten, was möglicherweise nicht darin gegeben ist, nicht gegeben werden konnte und nicht gegeben werden sollte. Die Forat, sage ich nochmal, ist das allbeherrschende in den drei Novellen, die Art und Weise, wie geschildert wird, der Bau und Gang des Dialogs, die technischen Mittel im Ausmalen wie im Verschweigen, schließlich der Ausdruck, das Wort, der Stil. Hart aufeinander plagen hier nun wirklicher Fortschritt, thatsächliche Ausgestaltung über das Allhergebrachte hinaus, und einseitiger Fanatismus, subjektive Schrälle. Meisterhaft ist die lebenswahre Wiedergabe des Dialogs. Meisterhaft ist da, wo Hintergrund und Nebenhand gezeichnet werden, die Deutlichkeit und Kraft des Ausdrucks; ein paar gelegentlich eingestreute ganz kurze Schilderungen, dieses oder jenes Naturbildchen, eine Weste, ein hingeworfenes Wörtchen, das eine ganze Charakteristik erzieht, sind Leistungen ersten Ranges. Ich halte es für das denkbar höchste Lob, wenn ich sage, Holmsen erreicht in solchen Momenten Jola und zwar nicht den symbolisirenden, ins Gigantische hinausschraubenden und aufführenden Jola, sondern Jola in seinen freiesten schärfsten Augenblicken der unbefangenen Beobachtung, die er selbst in seinen ästhetischen Schriften so oft für sein Bestes erklärt und seine eigentliche realistische Begabung im Gegeniatz zu dem Erbe der Romantik und Viktor Hugos genannt hat. Wenn aber Holmsen hier Jola erreicht hat — groß ein sehr hohes Verdienst, das wenig Rivalen in der neueren deutschen Literatur besitzt —, so ist er andererseits bestrebt gewesen, über Jola hinaus zu kommen. Er hat sich bemüht, nicht bloß die Symbolik, die Hyperbel über Bord zu werfen, sondern vor allem auch die Jola angeblich anhaftende Weißschweifigkeit. Und

hier beginnt das Absurde, Schrullenhafte des Buches, die Kunstflei, die keine Kunst mehr ist. Gleich zu Beginn der ersten Novelle ist der an und für sich gewiß schöne Grundsatz des Fährers in medias res so ins Unsinnsige gesteigert, daß der Leser eden einfach seitenlang gar nichts versteht. Worte, an sich trefflich gewählt, schallen aus der absoluten Finsterniß. Und das nicht etwa, weil der Autor bloß Dialog geben wollte — er giebt ja später mehrfach bis ins Kleinste gehende Schilderungen — sondern (man fühlt es auf Schritt und Tritt) weil er ein technisches Kunststück machen, beweisen will, daß es auch so gehe. Viel technische Feinheit wird vergudet, denn man versteht eben doch nichts. Eine ähnliche Probe ist der Anfang der dritten Novelle. Die gar mit einer peinlich genauen Schilderung anhebt, in welcher doch adhsichtlich ein Hauptpunkt, nämlich die Anwesenheit noch mehrerer anderer Personen außer der geschilderten in demselben genau ausgemalten Zimmer, verschwiegen wird. Beginnt dann im Folgenden einer der bisher unsichtbaren Menschen plötzlich zu sprechen, so wirkt das auf den Leser allerdings höchst verblüffend, man zerbricht sich den Kopf, was für ein neues ästhetisches Gesetz denn hier zur Anwendung komme, ohne doch zu einem anderen Resultate zu kommen, als zu dem: der Autor hat uns einfach verblüffen wollen. Ich fürchte, gerade dieses Kunststück ist aber uralt, und wenn die neue realistische Schule nichts besseres entdeckt haben soll als das, so dürfte ihr der Vater Dumas mit seinem Monte Christo ernstlich das Prioritätsrecht streitig machen. Der Schluß derselben dritten Novelle zeigt denn auch recht deutlich, wohin diese Art von Verblüffungs-Technik führt, nämlich zum Ausnutzen für den handgreiflich groben theatralischen Effekt, — also genau das, was den Gegenpol aller guten Nachfolge Jolas darstellt. Die Analyse im Einzelnen würde hier Seite für Seite den Rathstift ansähen müssen und schließlich einen wahren Rattenkönig von technischen Wunderwerken zur Stütze eines absolut sinnlosen Prinzips zu Tage befördern. Holmsen ist wirklich ein genialer Techniker, das zeigt er nirgendwo mehr als in diesem verzwieselten Ringen nach Durchführung einer schrullenhaften Theorie, — aber es ist und bleibt mühsige Arbeit, was er nach dieser Richtung hin leistet. Dennoch, wir wollen nicht vergessen, daß ein Experimentiren dieser Art, wenn es mit so viel Geist und so viel zweifelloser Beherr-

sung des Gewöhnlichen und Kelteren ausgeführt wird, seinen Weiz und auch seinen Werth behält. Das Näderis Verspieltreien und Steinwunder für eine gewisse Epoche der deutschen Metrik bedeuteten, das, kann man sagen, leisten Bücher wie diese Novellen für den modernen Realismus. Es ist Gymnastik, die auch einmal die Kopfstellung verincht, um der echten Kunst möglichsie Auswahl durch Uebung zu schaffen. Dagegen kann ich mich nun freilich auch wieder nicht verziehen, daß eine gewisse Kälte, eine gewisse Resignation im Künstler vorhanden sein muß, wenn er sich entschließt, seine Kraft in solcher Menge anzulegen, und die Schrullen, die ich erwähnt habe, entspringen wahrscheinlich sehr direkt aus diesem Verhältniß von Begabung und gewollter Einschränkung; anstatt die Technik nur als Mittel zum Zweck anzusehen und im Inhalt sich auszugeben, drängt Holmsen seine ganze dichterische Fähigkeit einseitig hinüber ins rein formale Gebiet und verfällt hier schließlich dem Fluche der ausgefägelen Theorie wie Jeder, der Geist bloß in Formen ohne Inhalt zum Ausdruck dringen will. Des Guten in dem Buche freue ich mich voll und ganz, und es ist dessen ja immerhin genug, um eine hohe Werthschätzung zur Pflicht zu machen. Nur solche Ueberschätzung muß zurückgewiesen werden, wie sie beispielweise auf dem Widmungsblatte des trefflichen Dramas „Vor Sonnenaufgange“ von Gerhart Hauptmann sich findet. Dort lesen wir „Holmsen, dem konsequentesten Realisten.“ Das ist, selbst wenn die bezeichneten Wunderlichkeiten nicht wären, schon deshalb eine Ungerechtigkei, weil Holmsen in allem Besten, was er hat, nur gerade als Deutscher das erreicht hat, was Jola und Tolstoi lange vor ihm geboten haben, und zwar geboten haben nicht bloß in kleinen Studien für einen außerlesenen ästhetischen Kreis, sondern in voll ausgereifen, gigantischen Kunstwerken. In Deutschland steht er (ähnlich wie Hauptmann selbst) allerdings noch fast ganz vereinzelt da, zumal mit seinem ausgezeichneten realistischen Dialog. Wo sind denn überhaupt in Deutschland echte Realisten, sobald die Technik anfängt! Hier und da ein Einzelner, Vereinamter in Mitten einer Horde von albernen Schreibhaisien, die weder das Alte noch das Neue und folglich gar nichts können, in der Mehrzahl überhaupt noch nicht einmal Dichter, sondern „Schriftsteller“ sind, in der Presse aber den Mund voll nehmen und meinen, das einrennen zu

müssen, was sie selbst nie hätten machen können. Wilhelm Bölsche.

Demselben Verfahren hat Karl Hendell folgende Temperamentskritik gewidmet: „Dies Buch, mit wunderschöner Papier, hervorragenden Antiqualettern und schönem Umschlag, in dessen linker Ecke vorn das Brustbild eines jungen Mannes in Lichtdruck thronet, wie er einem jungen Mädchen wohl gefallen möchte, hat das Interesse des stilistischen Experiments und des literarischen Versteckenspiels für sich. Um meine Kenntniß der skandinavischen Litteratur zu bereichern, ließ ich mir das Buch kommen. Die Einleitung des „Lebersegers“ ließ mich sofort Urath oder doch wenigstens Komödie wittern. Anfallende, noch matter Erfindung schmeckende Unbedeutendheiten in der kurzen Darstellung des Entwicklungsganges eines gleichzeitig als „grandioser Humorist“ angepriesenen, neu einzuführenden fremden Autors machten mich stutzig, und vor allem der verrätherische Satz: „Die speziell norwegischen Wendungen, von denen das Original begreiflicherweise (!) nur so (!!) winnelt (!!) mußten in der deutschen Wiedergabe sorgfältig vermieden werden, doch glaube ich, daß dies mir in den meisten Fällen gelungen ist. Ich habe keine Arbeit geschenkt, sie durch heimliche zu ersetzen, wo ich nur konnte.“ In der That, eine Arbeit. O wie plump! Berliner Jargon, und keineswegs in seinen charakteristischen, sondern nur in seinen, ich möchte fast sagen, „kommunisten“ Wendungen, wie sie der Oberflächlichste in fünf Minuten weg hat. — Der ehrliche deutsche Autor, den die im Bereiche der deutschen Eichen von nordischen Kollegen gepflanzten Lorbeeren gewiß nicht recht haben des Schlafes froh werden lassen, glaubte vielleicht eine epochemachende „Technik“ zu „gründen“, als er nach verzeitelten Versuchen auf die tiefenhafte Idee verfiel, einmal auch den objektiv berichtenden Erzähler jenseits in der besonderen Nebeweise des gerade momentan unter dem Studienmesser befindlichen Schlachtopfers, das just an der Reihe war, seine unsterblichen Gedanken und tief sinnigen Beobachtungen offenbaren zu lassen, und zweitens in dem genialen Streben nach bodenloser Kürze alle stümperhaften Einführungen etc. stolz zu verschmähen. Aber ach, die große Sittevolution von 1889 ist schmählich ins Wasser gefallen. Das vorliegende Ergebnis des

Experiments ist wenigstens nichts als eine blöde Schlängerei und Pläumperei, die sich im wörtlichsten Sinne zur stilistischen *pulella publica* herabwürdigenden novellistischen Schritthums und eine bis zur völligen Unverständlichkeit gesteigerte Verworrenheit der Darstellung. Oder sollte auch das eine gutgemeinte Parodie sein? ... In dem Buche blinkt Talent und Wiß hier und da wie ein Thautropfen, der zitternd und ängstlich am Rande eines Klüßels voll gebrauchten Wochwassers hängt. Ich hoffe, er fällt nicht in die Brähe, sondern auf die frische Tulpe, die im Topf daneben blüht. Und dann nicht mehr und nicht wieder Hofmjen. Auf Seite 110 ist verkiechentlich vom Nabel die Rede. Wie heißt doch nur gerade der Bers?: „Im heiligen Hain zu Singapur, Da sitzt ein Eremit. Und laut an seiner Nabelschnur ...“ Diese Zeilen sind übrigens von dem hochbegabten Arno Holz. Wie einem manchmal die Dinge durch den Kopf gehen!

Karl Hendell.

Der Phrasenheld im neuen Gewande.¹ Als Heinrich Spalding, der messianische Held des Conradi'schen Romans „Phrasen“ seine Tage in Leipzig verbummelte, da war der Jüngling 22 Jahre alt, und nachsichtige Richter glaubten, ihn allzu ernst nicht nehmen zu dürfen. Heute nennt er sich Adam Mensch, Dr. phil., er hat zugenommen an Alter — 29 Jahre —, aber nicht an Weisheit und ist just so schotengrün wie ehedem. Was Adam Mensch will? Wer weiß. Was er thut? Er treibt sich in aradühtiger Gesellschaft herum, regelt auf unerhörte Weise, spricht ein Deutsch, wie es kein Dandlungsreisender im Runde führt und in diesem Deutsch „philosophirt“ der hochgebildete Herr. Wenn er doch das wenigstens lassen möchte! Adam Mensch philosophirt beim Drehen der Cigarette, er philosophirt während und nach jeder wilden Orgie, „r philosophirt, eh' er ein Weib verführt, und philosophirt, wenn er das betrogene Weib mit einem letzten Tritt zur Seite stößt. Adam Mensch, auch ein „Aristokrat“, „ein Messias“, meistentheils aber „furchtbar banal“, ist ein vollendeter Schuft in Glaschandschuhen. Unklar wie ein Schulknabe, lästern-gemein in seinem Sinnen und Trachten, „ektelt es ihn vor sich selbst“, und doch „hat er schon tausend Mal die Sünde bereut, die er nicht ge-

¹ Adam Mensch. Roman von Hermann Conradi Leipzig, Wilhelm Friedrich. 463 S.

than". Solch ein Votterbube mit größwahnzerfressenem Hirne, dieser Wüßling, der seine „Amüsements“ mit einem tiefinnig schneidenden, unverständigen Grimborium sophistischer Phrasen wärzt, der in seiner charakterlosen Gemeinheit ein Abichue erregendes Gemisch von Klatschheit, Herzlosigkeit und — Dummheit darstellt. — Der soll das Bild des modernen Kämpfers, des „Uebergangsmenschen“ sein? Rein, wahrlich, unsere Zeit trägt andere Früchte und wir, die Kinder dieser Zeit, müssen gegen die Ausdruckslosigkeit protestiren, mit welcher uns eine krankhafte Ausgeburt als Vollblutmensch und Fleisch von unserm Fleisch angepriesen wird.

Es ist eben nichts Menschlich-pactendes an diesem Adam. Ein räsonnirender Bösewicht wie Franz Moor erweckt bei aller Verachtung noch ein laises Gefühl der Sympathie; es ist doch etwas Großes an den Schurken. Der angesichts des Todes beten kann: hab' mich nie mit Kleinigkeiten abgegeben, mein Herrgott! Adam Menich ist anders, weniger Franz und mehr Kanaille. Als Heinrich Spalding machte er das Vorbild zur Stätte seiner Betrachtungen, der Dr. phil. sucht nun die Liebe — ich brauche wohl nicht erst zu betonen, daß dieses Wort hier nur als Deckmantel fleischlicher Gelüste gilt — in der besseren Gesellschaft und findet sie auf seine Art. Zu seiner Ehre aber sei's gesagt: Adam „sündigt“ nicht — notabene „Sünde ist das Vergehen wider das Gesetz der Zukunft.“ — er gehorcht lediglich „den Gesetzen seines Organismus“ und muß nach denselben famosen Gesetzen „die angebillene Frucht eben wegwerfen!“ Da geht es ihm also wie Fitzgerd unfreiem Diebe, der aus „unwiderstehlichem Drange“ stiehlt, aber von der bösen Polizei aus dem gleichen Grunde aufgeknüpft wird. Brächtige Gesetze, denen man unterliegen muß! Und Adam unterliegt gern und oft. Ja, ja:

„Himmlich war's, wenn ich beywang
Meine ländige Begier.
Aber wenn's mit nicht arlang,
Doll' ich doch ein groß' Blaisir.“

Adam Menich rühmt seine „feine, ästhetische Natur“ — sie offenbart sich drallen Dienstmädchen gegenüber, sieht den Absinth und wird vollends durch eine Sprechweise charakterisirt, wie sie bisher durch die Schrift wohl noch nicht wiedergegeben worden ist. Es wäre verlockend, aber zu weit fährend, hier eine Blüthenlese seiner Aussprüche zu halten, unser Ritter vom Geist beschämt den ungehobeltesten Ekel-Nüpel durch seinen

Jargon. „Man hat wenigstens etwas erlebt, von dem tausend andere Pomadengeheige Leenen (sic) blauen Dunst haben, man hat keinen psychologischen Blid doch bedeutend gefehlt — das ist die Bilanz von Adams Leben nach Aufzählung seiner „Verhältnisse“: „Die Soubrette — die Chansonette — die Choristin — die zweite Liebhaberin — Doa, die Kellnerin — Pauline, die Konservatoristin — Auguste, die Kindergärtnerin — Helene, die Confectioneure — die schwarzköpfige Nagel, die so etwas wie eine Kollegin von Emmy war (Emmy ist auch praktische Beschäftigterin der freien Liebe) — Dilie, die pralle Jüdin mit den polirten Sammetaugen und dem Teint, der wie gelochtes Hühnerfleisch aussah — Toni . . .“ u. f. w. u. f. w. Staune nicht, lieber Leser, über die Länge von Adams Balzjettel, Adam ist eben „Messias“, seine Verhältnisse überragen irdisches Maß. „Riecht du nicht die Klause des Weltverbessers?“ fragt er seine Hedwig (auch eine), „du darfst stolz sein auf deine Herzallerliebsten, Kind! Wenn ich erst mal den bewußten Punkt gefunden habe, hebe ich den ganzen Krimdkreis von Kosmos . . . das ganze Rechtsdöschchen . . . die ganze Wärmerküchel von Weltall aus den Angeln. Verlaß dich drauf!“ Und nach dieser Schutremineenz fährt der moderne Eriöler fort: „Vorläufig allerdings wird nur mein Appetit auf eine gute Cigarre immer barbarischer. Wenn du ein Nachtloß absolut nicht gutieren kannst, gehen wir meinetwegen in eine Weinkneipe.“ So wandelt er weiter mit der Dame seines Herzens. Herzens? — gewiß, denn: „Wir Nischlinge der Romantik und des modernen Realismus“ haben ja Vorrath in dieser Beziehung — wir leiden ja alle an einem gewissen trop de coeur . . . Ober würden wir uns sonst so furchtbar interessant vorkommen, wie es thätächlich der Fall ist? Wären wir sonst so eifrig an uns herumplütschern und herumtasteln, herumtschnäffeln und uns von hinten und von vorn begucken und behorchen? Wären wir sonst solche kapitalen Narren —“ Letzteres wird kein Denker der bestreiten, Eitelkeit und Selbstberäucherung ist die Schule des Hansnarren, aber die Eitelkeit eine Folge des „trop de coeur“ — sonderbare Logik!

Wenig an diesem wenigen Stil- und Geistesproben. Warum auch soviel Worte über ein Zwitterding von Phrasé und Innatur, wie es Adam Menich zu sein scheint? fragt vielleicht Einer oder der Andere. Deshalb, weil es die Pflicht jedes ehrlich Ur-

theilenden ist, gewissen „Naturalisten“, d. h. den Verstärkern der Litteratur, den unreifen Berggroßen der Pornographie die Karten aufzubeden. Was bietet ein Buch von vorliegender Roman? Das Bild eines von Eitelkeit zerfressenen, in seiner ohnmächtigen Haltlosigkeit hin- und hergerissenen, diabolischen Geistes, der stets ein Sklave seiner Gefühle bleibt. Was soll ein Roman bieten? Vor allen Dingen soll er ein Spiegelbild der Zeit sein, die ihn werden ließ, in ihm gilt es die vielfachen Fäden geistigen und werktätigen Lebens zum Gewebe zu sammeln. Und wo ist im „Adam Mensch“ von Arbeit die Rede, von menschlichem Ringen? Wird auch nur der Versuch gemocht, der Lösung eines unserer herz- und hirnbevegenden Probleme nahe zu treten? Adam im besten Falle ein reflektionsmäßiger Kopf, hat auch zu viel mit den Angelegenheiten seines interessanten Ichs zu thun, um in das Naderverf menschlicher Entwidlung fördernd einzugreifen. Nein, dieser Held ist gar zu traurig; was bleibt an ihm, wenn man ihn des Schmutzes und des Wortschwallers entleert? Mit seinen eigenen, im Fieberdelirium gesprochenen Worten: „wieder mal nicht — nicht — gar nicht — ab — so — tut nicht! Ach! Ist das langweilig! — —“ Entimmt.

Krankenstudenentlust ist's, die aus dem Buche weht, beklemmend, Ekel schaffend. Ein gesundes Fühlen sehnt sich noch befreiender Lust aus diesem wüsten Durcheinander. Es ist nicht der nachhaltige, erschütternde Eindruck, den gewaltige Werke düsterer Tragik in uns wachrufen, es ist das peinigende Gefühl, mit dem wir die Rede eines Arren hören. Ist nach Conradis Auffassung wirklich das Unreine und Unwidernde Selbstzweck in der Kunst? Wie klein steht da der Schüler dem Meister gegenüber, er fittet Lehmsfiguren aus den Abfällen, die dem Schöpfer beim Modelliren seiner großen Bildwerke durch die Finger gleiten, und klatscht dann in die Hände: seht, mich, den Reformator, den Messias, den Gründer des „Pädagogiums der Zukunft!“

Nein, es ist nichts mit dem Buche, Adam Mensch hat noch geringeren Werth als die „Hrosen“. Der Verfasser that einen Rückschritt. Sein Dasein in der Litteratur ist nur episodisch; vielleicht, daß spätere Zeiten von ihm Notiz nehmen, wie von einem Hoffmannswaldau oder Claren, als literarischer Kuriosität. Neithetischer Schwulst, unverdaute Moralphilosophie und verdorbene Erotik machen

keinen Romandichter; wer Leben schaffen will, muß selbst Leben haben. Dem Wege, den der Verfasser eingeschlagen, ist ein kurzes Ziel gesetzt: Adam Mensch ist schon auf dem Punkte angelangt, wo er befriedigt ausruhen kann: „Ach! Was stud wir doch für unsagbar dumme Kerls! Inbessn! welche Wollust, so ein interessanter Narr sein zu dürfen!“ Jeder nach seinem Geschmack.

Viktor Ottmann.

Auch über dieses Werk ist uns noch eine zweite Kritik zugegangen, eine Betrachtung, die Wilhelm Bölsche unter dem Titel „Ein Roman aus der Küche der Jüngsten“ unlängst in der Janke'schen Romanzzeitung veröffentlicht hat und die wir diesem Blatte entnehmen. Solche doppelte Beleuchtungen sind in mehr als einer Hinsicht werthvoll, sie ergeben nicht nur ein kritisches Webr, sondern ergänzen sich auch, beschäftigen sich und fördern die Wahrheit auch da, oder erst recht da wo sie gegensätzlich gerichtet sind.

„Bücher wie das vorliegende pflegen in der litterarischen Welt des Tages nicht nur fast gar keine „Lesenden“ Leser, sondern, was merkwürdiger ist, auch nur sehr wenige Kritiker zu finden. Der Verfasser träumt sich dann in den Bahnen des verkannten Genies hinein und veröffentlicht (wie Heibtreu) wohl gelegentlich eine Broschüre voll gehäufiger Anklagen gegen die „Blätter, die ihn geflissentlich todtschweigen wollen“. In Wahrheit befinden sich unter den Gemohnheitskritikern anderer einflußreicherer Blätter weit mehr Freunde des Realismus, als jene Herren und vor- spiegeln, und gerade wegen dieser Thatsache sind die Beschreibungen so pärtlich; denn wenn dem Kritiker ein neues Buch etwa von Conrad in die Hand gelegt wird, so weiß er, daß ein scharfes Urtheil in diesem Falle von einer ganzen lärmernden Kotte als Manifest wider den Realismus schlechthin ausposaunt werden wird; gleichzeitig aber muß ihn, wenn er halbwegs ein Mensch von natürlichem Geschmacke ist, meist die Vektüre des Buches mit wahrem Entzügen erfüllen; der Erfolg ist ein Gefühl der Unsicherheit, des Richterstrebens, aus dem im ethischen Ranne der Entschluß erwächst, überhaupt sich nicht in die Sache zu mischen und das Buch lieber gar nicht zu besprechen. Das haltlose Schwanken, nicht das absichtliche Todtschweigen ist das

Typische in unserer ganzen modernen Kritik. Man hat nicht den Muth, einen gefunden, wesse unbeschränkten Realismus der Theorie unbarmherzig loszulassen von einer Praxis, die Realismus lügt, aber nicht belügt. Hermann Conradi, mit dem wir es hier im engeren Sinne zu thun haben, ist ein begabter Anfänger in der Poesie, er hat einzelne gute lyrische Gedichte gemacht, er hat verschiedene Eigenschaften, die für den Poeten ganz energisch zeugen, ich glaube auch, daß es ihm ernst ist mit seinem Streben, wirklich künstlerisches zu schaffen und die große Heerstraße der Nachschlitteratur dauernd zu verschmähen. Aber ein Realist ist er ganz und gar nicht, weder Realist in dem Sinne, der den Realismus mehr in der Methode, in der Gestaltung treu nach den Gesetzen der Wirklichkeit sucht, noch in dem anderen Sinne, der im Realismus mehr sachliche Neuerung, Anschluß an die moderne Welt und ihre treibenden Ideen, Herausarbeiten des typischen Modernen und unserer Zeit Eigenthümlichen sieht. Wesentlich unter diesem Gesichtspunkte des Pseudorealismus möchte ich seinen neuen Roman hier betrachten, da ich nur so glaube, den Intentionen des Autors einigermaßen gerecht zu werden, allerdings eine Gerechtigkeit, die mir nun auch volle Freiheit giebt, meine schärfsten Tadel über das Buch laut werden zu lassen. Ich sehe ab von jeder Art der Brüderie, ich lasse dem Werke ohne Einschränkung das Recht, ein „Kunstwerk an sich“ zu sein, das einen Leserkreis andrerseits weithin fordert, die auch Mehrheiten des Lebens zu ertragen wissen, ich will mich stellen, als habe ich einen Roman Jotas vor mir, und mit demselben Maße, denselben führen ästhetischen und moralischen Zugeständnissen messen. Und wenn ich mich nun so stelle und so messe, so muß ich sagen, Conradi's Roman ist schlecht, verfehlt, wertlos und würdelos. Ein Bild möge zunächst den Gesamteindruck erläutern. Man denke sich eine Wand, in deren Mitte ein Spiegel hängt. In der Glasscheibe spiegelt sich ein unglücklicher Narr, der seine von Natur widerwärtigen Züge noch über und über mit Schminke bemalt hat und die schrecklichsten Fragen schneidet. Rings um den Spiegel her aber ist die ganze Wand mit lächerlichen Stämpereien eines ganz ungeschulten, vor allem der Schule der lebendigen Anschauung absofut fremden Malers bespinzelt, Kinderereien, die nicht den geringsten Kunstwerth besitzen, vor allem keinen realistischen, da sie mit

der Wirklichkeit nichts zu schaffen haben. Das Spiegelbild ist im Gegensatz zu diesen Kradelsätzen eines Phantasten allerdings ganz realistisch, es giebt ein „Wahres“ treu wieder, bloß daß das Wahre in diesem Falle selbst halb Mißgeburt (also durchaus das Gegentheil des Typischen!), halb Coullissenwerk, Produkt einer entarteten Kunst ist. Das Spiegelbild steckt in dem Helden des Romans, Doktor Adam Mensch. Hier hat irgend Jemand Modell gelessen, das fühlt man, allerdings ein unsagbar trauriger „Jemand“. Wir sehen das Bild eines jungen Mannes, der physisch wie geistig vollkommen dankerott ist, dessen ganzes Dasein ein wüstes Gemisch aus wahnsinnigen Reflexionen und banalen Phrasen ist, dessen Handlungen sämtlich die eines Geisteskranken sind. Das wäre nun gewiß kein erfreuliches Objekt für einen Künstler, aber schließlich könnte man dem einseitigen Realisten keinen Vorwurf aus der Theorie des Realismus selbst heraus machen, wenn er nach einem derartigen Stoffe gelegentlich auch einmal griffe. Der Dichter mußte nur über keinem Helden stehen, ihn als das schildern, was er ist; als erblich und in Folge eigener Mißschickung schwer belasteten Irren. Davon ist Conradi weit entfernt. Sein Titelmotto lautet nicht etwa im Sinne gewisser Juristen und Aerzte „Sünde ist eine Krankheit“, sondern „Sünde ist das Vergehen wider das Gesetz der Zukunft“. Dieser Adam Mensch wird wiederholt aufgepaßt zu einer Christusgestalt, einem verkannten Propheten, seine Fehler werden entschuldigt als die Fehler der „Zeit“, er soll typische Figuren spielen für die aufwachende junge Generation. Darin steckt eine schwere Unwahrheit an sich. Im Dienste dieses Bestrebens werden aber auch noch dem Wilde Züge ausgemalt, die dem Modell sicherlich nicht in der Weise natürlich angehörten. Adam Mensch soll eine keine Poetennatur sein, und doch ist er im entscheidenden Moment innerlich eifrig kalt, ein eitelhafter Renommist, der kein Herz im Leibe hat. Das ist unwarhaft selbst für dieses Konstrukt von Berlehrtheit; eine Poetennatur dieser Art mag noch so sehr den verrückten Lebemann spielen: in Momenten, wie in dem hier vorgeführten mit Hedwig, muß ihr Herz mitreden. Noch einmal: einerlei, wer der „Jemand“ war, den Conradi sich zum Modell genommen, dieser „Jemand“ gab sich noch nicht einmal ehrlich, er wollte auch noch renommiren mit seiner Hartberzigkeit, seiner Geisteslosigkeit, und der Poet hat diese Renom-

mage nicht genug in sein Konterfei aufgenommen, als sei sie ein ehrlicher Charakterzug. So steht es um den Helden. Wäre er allein im Buch, so würde ich „Adam Mensch“ zu den flüchtigst klebhaftesten Proben der realistischen Schule rechnen, aber ich würde das Wörtchen „realistisch“ als Kennzeichen einer bestimmten Methode doch noch anwenden dürfen. Aber das Buch zeichnet ja nicht bloß einen Menschen, sondern es will denselben im Konflikt mit anderen, besonders mit weiblichen Wesen, vorführen. Und hier offenbart sich die traurige Ohnmacht des Dichters. Etwas derartiges, wie beispielsweise die sentimentale Straßendirnen Emma, mag der schlechteste Colportageroman, der die Unwahrheit um jeden Preis auf seine Fahne geschrieben, seinen Lesern kaum vorzuführen. Ein Benehmen, wie das der schönen Witwe Lydia ist so kindlich unmöglich, daß es keinen genügend starken Ausdruck dafür giebt. Und Hedwig Armer, vielleicht noch die beste der Frauengestalten des Ganzen, ist, so bald man schärfer hinsieht, doch auch ganz und gar zusammengezimmert aus heterogenen Stücken, bald echt weiblich, bald im hergebrachten Bühnensstil redend und sich benehmend. Hinzukommt auch hier, was ich oben als das störende Element der Armonodie bezeichnet habe. Conradi will uns glauben machen, dieser wahnsinnige Held sei gleichzeitig ein Liebhaber aller Frauen, dem zu Gefallen selbst das anständige Mädchen sich zum Sinnloksen fortreiben lasse. Das kann aber der Leser, der diesen Einfallspinsel doch auch reden hört und handeln sieht, nie und nimmer glauben; der „Jemand“ des Modells mag sich mit solchen Triumpfen gebrühet haben, errungen hat er sie nicht. Wenige Worte nur will ich der Technik des Aufbaues im Ganzen und dem Stile widmen. Beides ist über alle Begriffe mangelhaft. Das Buch hat gar keine Komposition. Es beginnt mit einem Kapitel voll unerhörter Albernheit der einleitenden Handlung, es bringt keine Steigerung, keine Entwicklung, die Klarheit des Helden bleibt immer dieselbe, der Schluß ist wertloses Nüchtern ohne Lösung, ohne Kraft, fastlos und marklos ist das ganze Gerüst des Romans, wie der „Adam“ selbst. Die allererste Forderung realistischer Technik: daß im Dialog nicht einer Person mehrere Seiten hindurch das Wort gegeben werde, ist fast so oft verlegt, als längere Dialoge überhaupt vorkommen. Die Art der Schilderung ist hochgradig

ungleich. Bisweilen kommt ein guter Anlauf, ein Bild mit klaren Farben gemalt. Daneben an wichtigen Stellen nichtgelobende Phrasen, wie sie der gewöhnliche Feuilletonroman zu bringen pflegt. z. B. Seite 99: „Adam ging langsam nach Hause. Es war zwischen fünf und sechs Uhr. Die eben aufströmende Abenddämmerung des jungen Frühlingstages ließ ihre ersten, leisen, so wundervoll diskreten, so entzückend verschämten Schattenspielen.“ Das kehrt an effektvoller Stelle, als Kapitel-schluß. Wenn uns der realistische Naturschilderer nicht mehr zu sagen weiß...! Der Stil endlich, nun der Stil dieses Buches kann nur humoristisch gelöst werden. Hier drei Proben aus dem ersten Abiats der ersten Seite: „Es gab gerade die Zeit um die vierte und fünfte Nachmittagsstunde an einem Märztag.“ — „Aur ein paar Gäste noch lebten da und dort im Lokal herum.“ — „Adam Mensch trank den letzten Schluck seines Cognakgemischten Kaffees aus und rückte seiner Börse auf den Leib.“ Zur Erweiterung noch folgendes, das aus einem Gewirre von Rehmlichem herausgegriffen ist: „Adam war noch nicht zu einem transparenten Ergebnisse gelangt“ (soll heißen: er war sich noch nicht über die Sache klar geworden!) „Die Schatten der außen an der quessenden Nacht“ — „Er hörte, wie die Dame mit etwas belegt ausgefranzter Stimme u. j. w.“ — „Grauschwarze Dämmerrungsstücken lagen im Zimmer.“ — „Er hatte noch Welt und Menschen nicht viel gefragt und nur dem dunklen Bündel seiner Neigungströme geföhnt.“ Bei diesen Dingen kann man wenigstens herzlich lachen, und das wirkt wie eine Erlösung bei dieser Lektüre. Denn es ist im Ganzen nichts weniger als ein heiteres Schauspiel einen Forten dessen Begabung man nach früheren Proben und auch nach einigen Stellen sogar dieses Buches selbst nicht bezweifeln darf, auf solchen Wegen zu sehen. Erdarmliche Jugend, die an den Idealen ihrer Zeit verzweifelt, die an der dummen Außenwelt des Lebens zu Grunde geht, hat es immer gegeben. Sie ist der Adelscham der Zeit, nicht das Material der Zukunft. Trotz aller Zukunftsbereitheit steht in diesem „Adam Mensch“ auch nicht ein Fünkchen von dem wahren Schmerz, der wahren Resignation, dem wahren Zukunftsabnen unserer Zeit. Um an die drei idealen Gütern — denn auch Schmerz und Resignation sind in ihrer Art ein ideales Gut — teil zu

haben, dazu bedarf es vor allem eines Gemüthes, eines Herzens. Die ekelhafte Selbstucht an diesem Helden — das Wort „Held“ bekommt hier eine seltsame Bedeutung — schießt ihn ewig aus von allem rechten Geschehens unleres Tages, trotz der klingenreichen Phrasen, die der Autor ihm bisweilen in den Mund legt. Nicht aus dem Irrenhause, nicht aus Gehirnzellen, die Morphinum und frühe Waffer zerrüttet und geschwächt, gehen Messiassträume einer Zeit hervor, und nicht an der kindischen Sucht, den rohen Lebemann in seinem brutalen Wesen noch zu überbieten, den edelsten Gedanken zu durchkreuzen durch ein „Mumpi!“ oder „Quatsch!“ des Berliner Jargons geht eine wahre Messiasnatur zu Grunde. Will, wie er früher pomphaft angeündigt, Conradi diesem Romane weitere gleichartige Schöpfungen folgen lassen, so muß er, wenn noch ein Rest von Werth erhalten bleiben soll, sich energisch dafür entscheiden, daß er Wahnsinnige schildert. Er mag sie als Produkt der Zeit schildern, aber das Messiaselement, sagen wir gröber: die Messias-Nennung muß er vollkommen streichen. Leider fürchte ich, daß alsdann das beste Stückchen Gauschminne abgewaschen sein wird, das seiner Dichtungsart anhaftete. Die gerügten Mängel der Schilderung und Beobachtung, die vollkommene Unfähigkeit, eine Handlung zu erfinden, die entsefliche Verwahrlosung des Stils: das alles ist nicht zu überwinden durch Selbsterkenntniß, nein, ich fürchte, daß hier Mängel des Talentes stehen, die Conradi auch bei bester Absicht stets aus seiner sehr bescheidenen Stuk in der ästhetischen Rangordnung festhalten werden.

Marich, Roman aus der Völkerwanderung von Woldemar Urban. (Leipzig, Karl Reißner.) Obwohl ich den Verfasser nicht kenne, scheint mir doch dieser Roman alle Anzeichen einer unreifen Jugend- oder wenigstens Keulings-Arbeit an sich zu tragen. Es liegt eine gewisse Frische darin, wie der Autor sich in seinen jugendlichen Helden (der übrigens nicht Marich ist, sondern dessen späterer Nachfolger: hineingebacht hat, auch steckt in manchen guten Szenen ein dramatisches Talent, dem man die Anerkennung nicht verweigern wird. Das hilft dem kritischen Leser aber nicht über die Thatfache hinweg, daß das Buch in seinen wesentlichsten Stücken überhaupt keine Dichtung ist, sondern ein widerwärtiges Zwitterding aus trodener Geschichtserzählung

und aneddotenhafte reifemgem Ausmalen einzelner Punkte dieser Geschichte. Dem Stil geht jede Spur von Schöpfung ab, eine burleske Natürllichkeit, die anfangs Freude macht, drängt sich später bis zur Vernichtung störend auch in die Szenen, die gebieterisch das ernste Pathos der Tragödie verlangen. Alle Gefahren des historischen Romane, die meine allgemeinere Studie in diesem Hefte des „Jahrbuchs“ betont, treten in greller Form hervor und scheinen sich vereinigt zu haben, das zweifellose Talent des Dichters um jeden Triumph zu bringen. Der schlimmste Vorwurf aber, den man dem Ganzen machen kann, scheint mir in der Thatfache zu liegen, daß der Roman gegen Ende aufhört eine Steigerung zu erfahren, matter und matter wird und zuletzt hoffnungslos stagnirt wie die absterbende römische Kultur, deren Verfall er uns schildern will. Man fühlt wohl, daß der Verfasser eine Idee und einen nicht so übeln Plan der Handlung im Kopfe hatte, aber er hat nichts von dem, was er wollte, ordentlich ausgestalten können. Sein wichtigster weiblicher Charakter, die Placidia, ist mit äußerst schwacher Kenntniß des Lebens durchgeführt, obwohl Urban doch hier offenbar mit Felix Dahns gewaltigen Frauen der Völkerwanderungszeit im Kampf um Rom rivalisiren wollte. Dahn hat, seit er der Vielschreiber ergeben ist, selbst nur Rückschritte gemacht, die gegen seine ersten großen Leistungen nicht aufkommen können; vor einer verwässerten Schule, die „Völkerwanderungsromane“ von der Art dieses Marich aus dem Kermel schüttelt, möge uns der gute Stern der Litteratur vollends bewahren. Das sei Woldemar Urban sine ira et studio gesagt. Begegen wir ihm aus besserem Geiete wieder, so wollen wir mit Freuden seinen guten Gaben gerecht werden. Ein berufener „Schilderer“, das muß ich allerdings schon nach dieser Probe sagen, ist er nicht. sonst hätte er uns die Erstürmung Roms durch die Gothen als gestalteuder und anschauernd Dichter vorgeführt und nicht, wie er gethan, gerade hier die ganze Ode Trodenheit und Reflexionsdärre des Historikers bewahrt. Solche Sachen kann keiner mehr lernen, die muß man eben haben. Mit dem Psychologischen verhält es sich anders, da thut das Audreissen und Selbstsehen viel.

W. Bölsche.

Quiswanna, Roman von Heinrich Ortman. (Leipzig, Karl Reißner.) Das Problem, das diesem Roman zu

Grunde liegt, ist tief und ergiebig. Aber die Ausführung leidet unter dem allgemeinen Fehler, der an unsern „eindäbigen“, novellenhaften Romanen durchweg zu haften pflegt. Keine Spur von psychologischer Feinheit, von jenem Aufbau in die echte Tiefe, die den Dichter vom Erzähler, vom gemeinen Feuilletonisten trennt. Ein adeliges Mädchen heirathet einen ungeliebten Bürgerlichen, den Sohn eines reichen Bankiers, um ihren verschuldeten Vater zu retten. Sie bringt eine Jugendliebe zu einem Standesgenossen, einem Offizier, zum Opfer, und im Konflikt der Reigungen und Entschlüsse bricht ihre Gesundheit, ansehend hoffnungslos, zusammen. Die Trauung findet an einem Sterbette statt, der Gemahl, der ein unvergleichlich edler Mensch ist, reißt unmittelbar nach dieser Handlung nach Afrika. Während er dort als fähiger Mann der Forderung sich abringt, macht sein Weib einen stillen körperlichen wie seelischen Genesungsprozeß durch, der schließlich dahin führt, daß sie den Heimkehrenden nicht mehr als den Gemahl, dem sie sich „verkauft“ hat, sondern als ihren wirklichen geliebten Gatten begräbt. Ein Stoff dieser Art, der solche psychologische Entwicklungen umschließt, ist nicht im Rahmen einer Novelle zu erledigen. Schleicht es doch, so werden die Charaktere Zerbilder, die entscheidende Wandlung wird zum „Wunder“, nicht zum logischen Entwicklungsprozeß. Das ist der schwere Vorwurf, den ich gegen Dertmanns Buch als Muster für Laiende des Tages erhebe. Auch dieses Werk, wie so viele, bietet das Programm einer Dichtung, etwa so viel, wie die alte Geschichtsankdote oder Novelle, aus der ein Shakespearer seine Tragödie schafft. Von der Dichtung, der Tragödie selbst sehe ich nichts darin. Die äußere Handlung wird glatt heruntererzählt, das ist alles; es thäte noth, daß ein echter Poet in unserer Zeit einmal einen „Roman“ wie diesen genau mit dem Faden, wie er da steht, aufgriffe, um ihn als Poet neu zu schreiben, — man würde den Abstand sehen.

Sieht man von diesem höheren Maßstabe ab, so ist die vorliegende Arbeit keineswegs schlecht zu nennen. Der Verfasser hat dramatische Schlich genug, um eine droegte Dialogszene korrekt zu bauen, er schreibt einen einfachen, glatten Stil, und er legt sich in allem, beispiesweise den Naturschilderungen, eine Reserve auf, die vielleicht einer lobenswerthen Vorsicht in Abschätzung der eigenen Fähigkeit entspringt. Der Verfasser wird deshalb vielleicht gar

nicht begreifen können, warum man mit ihm so scharf ins Gericht geht, da er doch ehrlich geteilt, was ungezählte Kritiker bei Andern nicht genug zu rühmen wissen und was ihm ganz gewiß auch genug Freunde unter dem naiven Alltagslesern verdirft. Ist er ein glücklicher Mensch, so wird er sich aus erherem nicht allzuviel machen und sich an lesterem unbefangen erfreuen. Lebt aber auch in ihm etwas von dem Traum nach dem Martyrium wahrer Dichtung, so finden wir ihn vielleicht einmal auf besserem Boden wieder.

W. Bötsche.

Ein socialpolitischer Roman. Es leidet keinen Zweifel: wir mögen uns noch so schöne Trügel anziehen, um über unsere Erde hinauszufliegen, wir fallen doch über kurz oder lang auf sie zurück, oder vielmehr wir kommen gar nicht aus Ihren Vereiche; die Kraft, mit der sie uns an sich zieht, läßt uns ja keinen Augenblick los — ja nicht einmal von fern an die Grenzen dieses Vereiches kommen wir, da viel früher schon die Lust für uns zu dünn wird — Aehnlich ergeht es uns mit der Zeit. — Wir mögen noch so kühne Gedankenflüge in die Zukunft hineinwagen, immer hastet uns die Gegenwart an. Die Zukunft — darüber sind wir schon oft genug belehrt worden —, wie sie irgend ein Mensch oder eine Menge von Menschen vorauszu sehen glaubt, ist gar nicht die Zukunft, sondern nichts als der Ausdruck der Wünsche und Besürchtungen eben dieses Menschen, dieses Geschlechts, kurz eine Krümmung der jeweiligen Gegenwart. Wir glauben uns in den Geist ferner Zeiten versetzen zu können, und es ist doch nur unser „eigner Geist, in dem die Fellen sich bespiegeln“: wir bilden uns ein, vordenkend an dem Dasein noch lange nicht geborener Generationen theilnehmen zu können, und stehen dann oft erstaunt vor unsern nächsten Nachkommen, unseren eignen Kindern, denen wir unsre Denk- und Empfindungsweise einimpfen und die trotzdem ganz anders denken und empfinden als wir, ja sogar ganz anders als wir uns ihre Denkungsart zu denken vermochten. Wahrscheinlich wird es uns dann etwas unbehaglich, wir sind, wenn auch nicht an der Grenze der Menschheit, so doch unierer Persönlichkeit angelangt, wir können nicht mehr mit — die Lust wird uns zu dünn.

Zu diesen allgemeinen Betrachtungen veranlaßt mich ein sehr allgemein gehaltenes Buch mit einem ganz besonders gehaltenen

Titel: Edward Bellamy's „Sozialpolitischer Roman: Alles verstaatlicht.“¹

Wenn ich den Titel „ganz, besonders“ finde, so meine ich aber nicht etwa, daß er absonderlich, sondern nur, daß er ganz bestimmt, spezifisch bestimmt gehalten sei. Vergleichen ist aber gar nicht absonderlich, ungewöhnlich, sondern im Gegenteil sehr häufig in unserer Zeit. Selten begnügt sich heutzutage ein Dichter sein Werk kurzweg als Roman, Novelle, Schauspiel u. s. w. zu bezeichnen. Man empfindet das Bedürfnis nach erläuternden Zusätzen, welche dem Leser sogleich einen Vorkusmack dessen, was ihn erwartet, geben, und womöglich seine Aufmerksamkeit fesseln sollen. Man sucht und erfindet Zusätze, die noch nicht dagewesen sind, und rühmt sich dann wohl auch, ein Werk, wie es in dieser Art noch nicht dagewesen, geschrieben oder eine neue poetische Spezies erfinden zu haben.

Diesem Zug der Zeit ist also auch Bellamy, oder wenigstens sein Uebersetzer, gefolgt, wenn er sein Buch als sozial-politischen Roman antändigte.

Was Sozialpolitik ist, wissen wir ungefähr, dergleichen verbinden wir mit dem Worte Roman einen ziemlich bestimmten Begriff, und also können wir uns auch vorstellen, was ein sozial-politischer Roman sein mag, offenbar nämlich ein solcher, in welchem Fragen der sozialen Politik eine wichtige Rolle spielen, welcher auf einer solchen Frage aufgebaut ist.

Ueber die Frage jedoch, um die es sich hier handeln soll, läßt uns der Haupttitel „Alles verstaatlicht“ nicht im Zweifel. Es handelt sich um die Verwandlung von Privateigentum in Staats-eigentum, etwa wie man Privat-eisenbahnen in Staats-eisenbahnen verwandelt u. s. w., Vorgänge, die uns nahelegend und sehr wohl bekannt sind.

Wir wissen ferner, daß, so oft die Frage der Verstaatlichung in irgend einem Falle aufsteht, sich hitzige Kämpfe um dieselbe entspinnen. Es bilden sich Interessengruppen für und gegen, die einen hoffen oder finden wirklich Gewinn, die anderen fürchten oder erfahren Verlust, Leidenschaften erregen, Handlungen vollziehen, Charaktere entwickeln sich u. s. w.

Etwas dieser Art stellt uns also unser Buch in Aussicht, ein Stück Menschenleben auf dem Grund einer großen, öffentlichen Frage, ich sage ein Stück Menschenleben und sage noch hinzu ein Stück individuellen

Menschenlebens, denn in der Darstellung eines solchen haben wir uns gewöhnt die Aufgabe des Romans zu sehen.

Mit dieser vorgefaßten Meinung schlagen wir den Band auf und lesen eine Strecke weit hinein, fühlen uns aber dann so zu sagen vor den Kopf gestoßen, und je weiter wir kommen, desto minderen Zweifel haben wir, daß uns der Autor oder doch sein Uebersetzer gewissermaßen hinter's Licht geführt hat. Zuerst erscheint uns die Sozialpolitik im allgemeinen, dann die Verstaatlichung insbesondere nirgend in einer uns bekannten Gestalt, und zuletzt werden wir auch daran irre, ob wir das Ganze für einen Roman halten sollen.

Denn was uns da vorgeführt wird, ist der Traum eines Traumes von einer Gesellschaft, wie sie um das Jahr Zweitausend etwa bestehen soll, oder, nach den kommunistischen Theorien der Gegenwart, etwa bestehen könnte. Das Bild einer fernem, allgemeinen Möglichkeit, einer Sozialität, in der es nach denselben Theorien überhaupt keinen Staat mehr giebt, mithin die Frage nach der Verstaatlichung nicht mehr vorhanden sein kann. Die Lebensformen dieser Gesellschaft werden im allgemeinen mit den unsrigen verglichen, ja, eigentlich wird auch in dem „Romane“ gar nichts erzählt — wenigstens ist die Erzählung von keinem Belang —, sondern die kommunistische Theorie, wie man sie kennt und zum Theil sogar in bekannten Worten, wird in der Form von Frage und Antwort entwickelt, es ist die kommunistische Theorie in Gesprächsform gebracht, der Roman ist in der That nur ein Dialog.

Kein Zweifel, der Autor — oder sein Uebersetzer — hat uns, um unsere Aengler rege zu machen, hinter's Licht geführt — aber auch sich selbst. Denn er, der nicht genug Worte finden kann, um die „Reklame“ zu verdammen, was hat er mit jenem Titel anderes machen wollen als — Reklame. — Man versucht über die Gegenwart hinauszufliegen und sie haßt uns an und läßt uns nicht.

Und so ist es ihm, wessen man schon jetzt, ohne das Jahr Zweitausend erlebt zu haben, sicher sein kann, auch anderwärts ergangen. Sein Doktor Vente, der Mann der kommenden Zeit, er deutet selbstredend, trotz mehrfacher Anstrengungen als Mensch seines Jahrhunderts zu erscheinen, wie ein Doktor unserer Tage — und sein Lächeln, dessen Ethik, die goldbleiche Zukunftswelt-

¹ Nach dem Englischen bearbeitet von Georg Halkowald, Berlin, Richard Schlein Nachfolger.

lichkeit — ist nicht einmal so weit, hat sogar nach unseren Begriffen noch viel, viel vor sich, ist — ich kann es leider nicht verschweigen — ein ziemlich gewöhnliches Gegenwärtigsgeschick und nicht mehr. Entweder hat Bellamy noch nicht viel von Weibern kennen gelernt oder er ist eben — was mich das Wahrscheinlichere dünkt — überhaupt kein Dichter. Hierfür spricht auch die Art, wie er er das künftige Verhältnis der beiden Geschlechter schildert, bei dem alles, zufolge der wirtschaftlichen Befreiung des Weibes, ohne den geringsten Rücksicht auf Rosenfarne ausgeht — als ob mit der Selbstständigkeit des Weibes die aus Keigung, Abneigung, Gleichgültigkeit, Wechselbedürfnis, Doppelseinigung u. s. w. entstehenden Konflikte aus der Welt geschafft wären. Hier, gerade hier sieht schon das gegenwärtige Auge einen reichlichen Quell von Weiden fließen, und hierüber konnte nur ein Zukunftsichwärmer wie Bellamy — ahnungslos — forsgleiten, ein Schwärmer, der die Menschen im geeigneten 21. Jahrhundert sogar den Glauben an Gott wiederfinden läßt, welchen sie im 19. aus Verzweiflung über das soziale Elend verloren hatten.

Aber ein Enthusiast, der er ist, sagt er auch manches feurige und zündende Wort. Er ist Redner und weiß ergreifend zu reden. Der Schluß des Buches ist ein Beispiel dafür.

Der Werth desselben aber liegt darin, daß es in leicht faßlicher, angenehmer und wie es die Form der Rede und Widerrede mit sich bringt — höchst anregender Weise, das große Publikum mit einem Gedanken bekannt macht, der es werth ist, daß man sich mit ihm beschäftigt. Viele, die wahrscheinlich sonst nie erfahren hätten, was Sozialismus oder Kommunismus eigentlich bedeutet, dürften es aus diesem Buche erfahren haben und noch erfahren.

Wie viel falsche Vorstellungen sind hier noch zu beseitigen!

Wichtig ist es insbesondere, daß weite Kreise zur Kenntniß gelangen, wie viel und eingehend über die Gesellschaft der Zukunft schon gedacht worden ist, daß sie einsehen, es existire, wenn auch kein Wirklichkeits-, so doch ein Möglichkeitsgrundriß für den Aufbau derselben, es sei nicht so ganz hohl und leer, was von sozialistischen Idealen in der Welt geredet wird. — Und aus dem Grunde, der aus dem Buch zu schöpfenden Belehrung halber, ist diesem die weiteste Verbreitung zu wünschen.

Heinrich ARZUNOWSKI.

Noch ein Lilienron. Der Wäcen.
Hastete der Bezeichnung Dilettantismus nicht der im Lauf der Zeit hineingetragene Stuch der Unfertigkeit, des Unkünstlerischen an, so würde man die Schriften des Freiherrn Detlev von Lilienron mit diesem Ausdruck am treffendsten charakterisieren können.

Es ist lächerlicher Dilettantismus, dem es nur um die Sache selbst zu thun ist, ein von allem Schulzwange befreites Schaffen, aber ohne den energischen Willen und vor allem ohne die tiefere innere Kraft, das Letzte und Beste zu geben, was wir von der Kunst verlangen.

Detlev von Lilienron hat spät zur Feder gegriffen. Im vierzigsten Jahre, jener Periode, in der unsere Künstler auf der Höhe ihres Schaffens zu stehen pflegen. Er hat ein Leben hinter sich, das ihn mit unabwiederbarer Nothwendigkeit der aufsteigenden, lebendkräftigen Bewegung in unserer Literatur zuführen mußte; und er ist in dieser Strömung immer noch einer der Wenigen, die wir als Vertreter eines gesunden Realismus nennen können, einer der wenigen Dichter in dieser Epoche gerührender Kritik, der noch immer so unendlich viel zu thun übrig bleibt, bis der Boden bereitet ist, auf dem ein krautvolles deutsches Schriftthum sich entwickeln kann.

Ein gesundes, durch keinerlei Rücksichten eingeengtes Fühlen, eine an rüchhaltige Liebe grenzende Vorneigung für alle kleinen Ereignisse in Wald und Feld, das scharfe Auge des Jägers, die Schneidigkeit des Offiziers und eine oft sentimentale Gefühlstiefe des Weltmannes, der sich sein Herz zu bewahren gewußt hat; eine begrenzte, aber im vollen Leben wurzelnde Erfahrung, und eine Sprache, die selbst in Verse nichts von ihrer friehren Natürlichkeit einbüßt — das sind die großen Vorzüge, die Detlev von Lilienron in all seinen Schriften auszeichnen, und uns auch hier kleinen, scheinbar so flüchtigen Skizzen nach der Natur so lieb und werthvoll machen.

Lilienron hat mit dem unerreichten dänischen Stimmungsmaler F. V. Jacobsen, diesem nervösen, sensiblen Farbenkünstler, diesem oft etwas krankhaft angehauchten, sinnlich pessimistischen Psychologen, die Luft an der Farbe und jene etwas solette Vorliebe düsterer Gefühlstiefe geteilt. Er malt seine leuchtenden Farben gern auf schwarzem Hintergrunde, giebt uns aber dann wieder das Ganze in blendendem Goldrahmen.

Er giebt uns nicht nur eine Stimmung, sondern er bindet auch daran; und er sucht mit Vorliebe all die traurigen Scenen im Leben auf, die der Sentimentalität zugänglich sind; er stellt den Leser auf seinen eigenen Standpunkt zu den Dingen und versucht ihn so zu rühren. Er ist ein Fanatiker des Mitleids, dieser Triebfeder der edelsten Handlungen, dieser Haupterrungenschaft der Modernen.

Es ist die Schwermuth eines fern von den großen Strömungen des modernen Lebens stehenden Gebildeten, eines Mannes, der die Zufriedenheit nicht im Trabel der Großstadt gefunden und sich nur freiwillig auf sein einsames ländliches Besitztum verbannt hat und von hier aus mit liebevoll aufmerkamen Augen die Welt beobachtet, aus der er sich verbannt hat.

Und so tritt zuletzt eine Resignation ein, die all ihrer Ideale verlustig zu gehen droht, und ihre dunklen Schatten auch auf künstlerische Hervorbringung dieses eminenten Kulturmenschen wirft; dessen Herz außer für die Lust und Leid der Liebe und der Jagd, einzig für Kaiser und Reich schlägt; und der in seiner schriftstellerischen Thätigkeit ein Mittel sieht, sich keinen Gram von der Seele zu wälzen und seine Ruhestunden mit eifriger Lectüre auszufüllen zu last.

Könnte man dies alles schon aus den thausendjährigen Adjutanteneritten, den waldwärtigen, leidenschaftlichen Erzählungen von: Die Sommerschlacht und Unter statteruden Fahnen herauslesen, so treten all diese Elemente scharf und deutlich hervor in der neuesten Sammlung von Erzählungen, die den seltenen etwas gefuchten Titel *Der Räcen* führt, ohne daß der erste Band irgend ein Anrecht auf diese Bezeichnung hätte.

Es sind sieben Erzählungen oder vielmehr Studien, von denen drei sich mit Sage und Geschichte beschäftigen, die erste eine Skizze aus dem Feldzuge bietet, und die Mergelgrube eine Reihe von Stimmungsbildern enthält, die so lebensfrisch und doch so trübe und traurig sind, daß man aus dem Wechsel der Empfindung nicht herauskommt: Hamletreflexionen, wirre, symbolisch verschwommene Traumbilder, Naturstudien und tiespoetische Liebes-scenen in unverknüpfter Folge.

Von letzteren ist die folgende, in ihrer Einfachheit vielleicht die schönste:

„Ein heiter Augustmonat ging mit uns. Ueberall, wo der Wald, ja selbst der vergessene Garten die Freide zuließ, blühte dieje.

Eines Tages sahen wir auf einer steinernen Bank vor einer mit hohem Grafe verheddeten eingefunkenen Urne. Der Südwind wehte schwül. Er wiegte die weißen Todtenblüthen der Schalgarbe, die hier um uns zahlreich sich eingenistet hatte. Die Weisreden jirpten nah und fern fliegen, in buntesten Farben, schwirrten, stapfen in der Luft.

Plötzlich eilte ein Käferchen auf den Fuß Hatingas zu. Sie trat es todt. Ich war empört und verwies, äußerst heftig werdend, es ihr ernstlich. Da zuckten die Lippen ihr, Thränen stürzten hervor, und schluchzend warf sie sich an meine Brust, immer wiederholend: Ich hab' dir wehe gethan. Nie hörte ich so weinen. Das kam aus dem Innern heraus. Ich erinnere mich, daß es mir eine süße Grausamkeit bereitete, sie so schluchzen zu hören. Ich deutete mich über sie. Das Schluchzen gab ihr Herz. Ich hielt sie in meinen Armen wie ein beredendes Kind. Dann beruhigte ich ihren leidenschaftlichen Schmerz. — Ach, ein Menschenherz liebt mich...“

Ein anderes Bild:

„In Britz sahen wir bei Hans Harder vorbei. Und wie vor dreißig Jahren ging hier im Götterwerk, die alte Schindmähre mit einem abgerissenen Eternzweig schwach treibend, der neunzigjährige Kaspar Dhm. Ich ließ halten. „Na, wo geht's, Kaspar Dhm?“ — „Nimmer 'rüm, ämmer 'rüm (herum) Herr Hard'boogi.“ — Und ich mußte mir im Nachhauseweg oft wiederholen: Nimmer 'rüm, ämmer 'rüm — in der alten traurigen Treitmühle... Wer kann das aushalten.“ —

Eine seltsame Dichterphantasie bietet die Novelle: Das Nichtschwert von Damaskus, und doch ist das Ganze so realistisch durchgeführt, daß bei allem Grausen diese verlassene Lina Blunt, die ihren Geliebten hinrichtet, uns mit ihrer dämonischen Rasche doch glaubhaft erscheinen laun.

Das im Gespräch angeschlagene Motiv, unsere neuere Litteratur, wird im zweiten Bande breit angefaßt. Es ist das Tagebuch eines Landbesitzers, der in seiner Einsamkeit sich eifrig mit der Kunst beschäftigt und eine Fülle von Gedanken und Reflexionen über Welt und Leben niederschreibt, und im innigen Verkehr mit Künstlern und Schriftstellern, die er protegirt, seine schlichte Auffassung von dem Wesen echter Schönheit und wahrhafter Dichtkunst in diesen losen Blättern niedergelegt hat.

Ich verarge es Villencron nicht, daß er selbst aus Platen und Lenau, aus Keller und C. F. Meyer seine Lieblingsgedichte ausgezogen hat. In dieser Umrahmung erhalten sie einen ganz eigenthümlichen Reiz. Es scheint, als ob sie damit ein neues, frisches Kleid erhalten hätten; und für Manche werden diese Proben gewiß den Reiz der Neuheit haben, und ihn vielleicht veranlassen, die Bücher sich einmal anzusehen, in denen solche Schätze zu finden sind. Allein dieser Graf Wulff Wabendorp hätte gut gethan, auch einige Gedichte aus den Abtinentenritten Villencrons mit anzuführen. Sie hätten sich in der erlauchten Gesellschaft recht wohl sehen lassen können.

Dafür finden sich in dem Buche genug Prosastellen, die an Poesie ganze Hände moderner Dichtung aufwiegen können, so jene wundervolle Scene auf Seite 61 und 62 und diese folgenden, die ich gelärzt wiedergeben will:

„In der Kreisstadt hab' ich einen Besuch zu erwidern. Der Junimorgen ist so glanzvoll und staubfrei, daß ich selbst fahren will. — Ich nehme den Waldweg — Wie die Spielenden, durch den die Zweige bewegenden Wind entstehenden Punkte und Bünktchen auf den vier Heßbraunen tanzen. Ein Gefühl unermesslichen Glückes überkommt mich. —

Meine Fröhlichkeit geht aus meinen Fingern durch die Bügel auf die Pferde über. . . . Und die Welt ist so schön, so ohne Kummer und Glend und Schmerz. — Schluchzt da Einer? Schon seit einer Minute ist mirs wie im Ohr. Wer denn? Wo denn? Ich dreh meinen Kopf zurück. Mein Diener sitzt da wie er soll: Er hat die Arme untergeschlagen. Unaufhörlich rollen ihm bei dieser eisernen Stellung die Thränen über die Backen. Mein neben ihm mitfahrendes Binscherken Cognac schaut ihn, soweit es die über die Augen fallenden Haare gestattet, von unten an.

„Run, Heinrich, was ist denn?“

Und er, der sonst unter allen Umständen hochdeutsch geantwortet haben würde, erwidert mir plattdeutsch mit thränenersticker Stimme: „Min Rudder is büße Nacht storben.“ Dabei bleibt er mit untergeschlagenen Armen sitzen; in der Haltung, wie er hinter mir als gut eingeschütteter Diener zu sitzen hat.

„Und der kleine Pinticher Cognac hält noch immer den Kopf schief hinauf zu ihm; nun wendet er ihn zu mir, dann wieder zu Heinrich, und wedelt wie in Verlegen-

heit; er weiß gar nicht, was das bedeuten soll. . . .“

Wie wunderbar ist dieser Gegensatz des tollen Uebermuthes, im Morgen Sonnenschein durch den Wald zu fahren, mit Bierem lang, — und dieser stille Schmerz des hinter seinem, im Hochgefühl alles Schönen und Angenehmen überlustig gestimmten Herrn sitzenden Dieners. Und als Vermittler zwischen den Beiden gewissermaßen das Händchen Cognac, das der Situation einen Reiz mehr verleiht.

Ich würde mit Citiren kein Ende finden, wollte ich alle derartigen Stellen anführen; es ist kaum eine Seite in dem Buche, auf welcher nicht die eine oder andere Schönheit zu entdecken ist.

Einmal giebt der Tagebuchverfasser eine Aufzeichnung seiner Lieblingswerke. Sie ist interessant für Villencrons dichterischen Charakter; aber es hätte kaum der Aufzählung bedurft, so scharf und eigenartig ist derselbe, so unverkennbar in jeder Hinsicht.

Der Mäcen macht sogar der freien Bühne Konkurrenz, denn er läßt auf seinem Schlosse die Werke unserer realistischen Schule auführen, leider nur in der Phantastik. Der deutschen Dichtkunst könnten einige Männer vom Schlage dieses Herrn Grafen durchaus nicht schaden. Allein ich jetzt finden sie sich nur erst in Büchern; und das ist vielleicht das einzig unrealistische an diesen Bänden Erzählungen.

Es ist eine wahre Freude, in unserer Litteratur von heute einen Dichter wie Villencron nennen zu können. Wir sind uns der engen Grenzen seines Talentes sehr wohl bewußt. Seine Kraft reicht nicht aus, über die Studie hinauszukommen.

Das hat der Roman Brüder Hummelbützel bewiesen. Es ist ein Genrebild mit wunderbaren Einzelheiten, aber es fehlt die zwingende Gewalt des Gesamteindrucks. In einem ist er jedoch stets groß, und das ist die Behandlung der Sprache, die von einer Frische und Natürlichkeit ist, die ihre Wendungen aus dem Sprachschatze des Volkes schöpft, wie wir sie in unserer Zeit alter des papierernen Stiles nur bei wenigen Schriftstellern finden können. Sobald der Deutsche die Feder in die Hand nimmt, wird er gezwungen, steif und unnatürlich, anstatt zu schreiben wie er spricht; ohne alle jene stilordnenden Regeln, mit denen uns das Studium des Lateinischen und nur in geringem Maße weniger des Griechischen eingeengt hat, so daß wir erst aus neuen kernen müssen, ein wirkliches Deutsch zu

schreiben. Dieser Vorzug natürlicher Schreibweise macht uns die schlichten Motive dieser Skizzen um so werthvoller.

Ich glaube kaum, daß Liliencron es jemals fertig bringen wird, das dilettantische an seinem Schaffen abzustreifen.

Es wäre in gewisser Weise schade. Denn zu leicht könnte damit die ursprüngliche Frische, dieser naive Passivismus, und jener Blüthenhauch des unmittelbaren Lebens schwinden, der uns all seine Skizzen so überaus werthvoll macht, und uns in Delle von Liliencron einen Meister kleiner Skizzen mit landschaftlichem Hintergrunde sehen läßt, der in jeder Hinsicht sich bestrebt, all den Anforderungen gerecht zu werden, die wir an die moderne Dichtung, in ihrer Abwendung von allen hergebrachten erstarrten Formen stellen müssen, wenn sie aus neuen ebentastamen Weg in der Entwicklung unserer Kultur einnehmen soll.

Heinz Todde.

Kaiser Max und seine Jäger.

Dichtung von Rudolf Baumbach. (Leipzig bei A. G. Liebeskind.) „Die Verlagsbuchhandlung,“ so lese ich auf dem beige-geklebten Anzeigebrett des vorliegenden niedlichen Büchleins, „bittet alle Freunde deutscher Poesie, durch Beachtung und Entnahme dieser sorgfältig ausgewählten Schriften sie in ihrem Bestreben: deutschen Dichtern und deren Werken Anerkennung und Beachtung zu erringen, unterstützen zu wollen.“ Zwölf Baumbach'sche Dichtungen sind darüber als Proben dieser „sorgfältig ausgewählten Schriften“ angeführt, von welchen laut Ausweis bisheran in Summa hundertundvierzigtausend Exemplare verkauft worden sind, gewiß ein hübsches Zeichen der „Anerkennung und Beachtung“. So scheint es denn, daß wir Deutschen viel besser sind als unser Ruf, daß wir löbliche Buchhändlerbestrebungen in der That zu unterstützen wissen, daß wir allen Ernstes ein Kaufendes, nicht bloß ein lehendes Publikum besitzen, es scheint, daß unsere schwarzgalligen Kritiker böse Fälscher sind, die sich dem ästhetischen Fortschritt arglistig verschließen und Demosthenes spielen, wo der honiglippige Panegyriker einzig am Plage wäre. Schöner Traum der Veröhnung, den man träumen möchte vor der goldenen Hundertvierzigtausend des Liebeskind'schen Baumbach Verlags. Denn ihn nur das Buch selbst nicht so unerbittlich zerstört! Ich habe

den „Kaiser Max“ zweimal gelesen, das zweite Mal mit der Sorgfalt, mit welcher man eine Charade studirt, denn etwas Räthselhaftes mußte doch in dieser Baumbach'schen Muse stecken, und ich hatte bei der ersten Lektüre nichts, aber auch rein gar nichts entdecken können, was mir verständlich machte, wie eine solche dichterische Null niemals in Hinsicht der Auflagen hinter eine Eins kommen sollte. Hoffnungsloses Unterfangen! Der Sand der Tagesliteratur liegt voll von Sphinxleibern, Antwort findet man nicht. Und das größte der Wunder: dieser Baumbach besiegt den zähen Widerstand der Menge mit dem unglaublichen Geschick: mit dem Verseyos, dem Zweige der Dichtung, den man schon in aller Form lobig-sagt hatte, weil er absolut nicht beim modernen Geschmack zu „ziehen“ schien. Gewiß, Julius Wolff hat auf demselben Gebiete Lorbeern und große Ziffern erzielt, und Julius Wolff ist auch ein schwacher Poet. Aber Wolff hat Anläufe zu höherem. — jeder Tische baar, lennt er doch die Kunst des Blendens durch äußeren Aufspiz, es lodert in seinen Sachen ein sinnliches Feuer, das ich nicht gerade für sehr dauerhaft halte, das aber seine Wirkung nicht verfehlt. Man lächelt, wenn man sieht, daß ein alter Kritiker wie Frenzel sich noch von diesem Fladerwerk bestechen läßt, aber man begreift, daß der gewöhnliche Durchschnittsleser wenigstens vorübergehend einen Genuß, eine wirklich gemüthliche Stunde bei diesen bunten Illuminationslämmchen, dieser bald lustig einflutenden, bald niedlich überprüdelnden Veremusst findet. Nun vertiefe man sich aber in die farblose, formlose, unermesslich dahinfliehende Langeweile und Nüchternheit dieses „Kaiser Max“ und man verliert auch den letzten Strohhalm des Verständnisses. Ich weiß recht wohl, daß Rudolf Baumbach als Lyriker manches hübsche Bändchen geschaffen hat, nicht in diesem Buche, aber früher, beispielsweise in „Krug und Tintenfaß“. Alle seine zwölf opera habe ich nicht gelesen, ich kann also nicht über alle urtheilen. Das weiß ich, daß mich der „Poth des Todes“ vor dem Epiker Baumbach mit wahren Entsetzen erfüllt hat. „Kaiser Max“ ist für mich ein kritischer Abschuß. Es ist auch nicht der leiseste Schatten irgend eines epischen Talentes vorhanden. Was aber bleibt, wenn wir dieses Urtheil vorausschicken? Jückerläche Romantik, Schalerfigürchen, Wejnachtsfälschen, und diese bunte Kinderjackel beklebt mit großen

Ramen, wie Maximilian und Hans Sachs, die Naturdichtungen so konventionell wie irgend denkbar, nie und nirgendwo ein Gedanke, eine Sentenz, ein Splitterschen von dichterischer Individualität, in dem letztgenannten Sinne also nicht einmal echte Romantik, sondern Arbeit aus zweiter Hand, Künstelei, in die sich ein moderner, zweifellos im eigenen Denken und Fühlen ganz anders gearteter Mensch hineinversteckt hat und in der er denn glücklich sich selbst ganz verloren und vergessen hat. Man lese Kapitel XI. „Die Martinswand“. Ohnmächtiger ist mir nie eine Dichterhand vorgekommen, als Panmbach bei diesem Stoffe. Man betrachte, was er aus Hans Sachs gemacht hat. Man denke die Schlusslösung durch. Das ist keine Naivität, das ist kein Humor, das ist einfach Keimerei, Form ohne jeglichen Inhalt, ein Kaleidoskop, bei welchem die einzelnen schön verschlungenen Reime die bunten Sternchen bilden, im übrigen aber eben nichts da ist, als farbige Glasplättchen in wechselnder symmetrischer Anordnung, kein Sinn, kein Gedanke, keine Stimmung, nichts als der nackte formale Reiz, dessen vollkommenster ästhetischer Typus eben das Kaleidoskop ist. Und selbst rhetorisch ist das Einertei wenn man sieht, wie das 130 Seiten immer so fort geht, nach Abwidelung einer kurzen Reihe von Varianten immer wieder in dasselbe Tempo einlenkt, schließlich auch unerträglich, es wirkt einschläfernd. Von sinnlicher Gluth ist auch nicht eine Andeutung da. Die Liebe in solchen Dichtungen ist die kindischste Spielerei von der Welt. Wer da meint, Panmbach schlage hier die naive Bahn des „Volksliedes“ ein, der hat nie Volkslieder gelesen, ich empfehle ihm eine Musterammlung wie die russnischen Dimboviza-Lieder, die Carmen Sylva neuerdings überlegt hat. Im Volksliede steckt, wie überhaupt, so ganz besonders für das erotische Gebiet, durchweg der höchste Realismus, dessen die Lyrik fähig ist. Davon hat Panmbach keine Spur. Und wie diese Verklügeltheit nicht der Volksseele entspringt, so kann sie auch nie zu ihr sprechen, der ganze Erfolg dieser Dichtungart, dessen bin ich sicher, ist trotz der großen Ziffern kein dauernder. Das ist ja gewiß anzugeben: wie beim historischen Roman so ist auch hier ein Theil der bereits fählbaren Reaktion sehr unlauteren Wurzel, vor allen Dingen dem Reiz, entsprossen. Die das Wort „Nebenhandlung“ zuerst aufgebracht haben, hatten mehrfach wenig Ursache, Anderen die

Schelben einzuwerfen, wo sie doch selbst hinter verzweifelt ähnlichem Glase saßen. Wenn ich mich recht erinnere, so hat Paul Henje das Schlagwort erlunden. Dort konnte ja von Reiz keine Rede sein, aber das Sprichwort von Glashaufe blieb nur zu wahr, kein Zweiter von den Lebenden ist so oft „Büchschreibernovellist“ gewesen, wie Henje, — alles ältere, gute, was Henje geschaffen hat, wohlverstanden in Ehren! Diese zum Theil ziemlich posserlichen Nebenhandlungen zugeben, heißt keineswegs Baumbach retten, er ist nicht zu retten!
 Wilhelm Bölsche.

Die tolle Comtesse. Roman in zwei Bänden von Ernst von Wolzogen. (Band 1 u. 2 des sechsten Jahrgangs der Engelhorn'schen Allgemeinen Romanbibliothek.) Der Wolzogen'sche Roman ist seinem besseren, seinem charakteristischen Theile nach ein humoristischer Roman. So erfreulich es ist, daß wir Dichter haben, die dieses Gebiet zu betreten wagen, so schlimm besteht ist es um den Kritiker, der sich auf eine Keitheit stützen soll bei der Beurtheilung humoristischer Dichtungen des Tages. Wo ist diese Keitheit? Wo findet sich die Theorie des Humors, aus neue durchgebildet und umgestaltet vom Boden der modernen ästhetischen Aufbaumung, vom Standpunkte des echten Realismus aus? Ich habe es in letzter Zeit wohl mehrfach gelesen, der Realismus schließe jeglichen Humor aus, besonders haben das Solche gesagt, die selbst weder viel von Humor, noch überhaupt irgend etwas von Realismus verstanden Widerprochen worden ist so gut wie gar nicht, begründet ist die Behauptung natürlich auch nicht worden. Das Gefährlichste ist, daß Humor ein sehr weiter Begriff ist. Die Linie ist schier endlos, die auch nur von der feinen, aber noch gerade eben gutmüthig lächelnden Satire bis zur großen Situationskomik leitet, jener Komik, die etwa das Wörtchen „zu dumm“ anwendet und bei der man nicht lachen will, sondern lachen muß. Nirgendwo sind die nationalen Unterschiede in der bestehenden Weltliteratur so eingreifend, wie im Humor. Nirgendwo ist das grobe und sanfte Dineinspielen des Erotischen so schwer zu enträtheln und in seinem Ueberfließen von der Lust zur Unlustverwekung so oerzweiffelt schwer zu fassen. Bisher's Untersuchungen sind gewiß höchst werthvoll, aber der Kugel ist darin ebenso oft getroffen wie auf den Kopf getroffen;

für den Maßstab im Eratischen ist bisher ganz und gar unbrauchbar, und doch ist er von den Ketteren zweifellos noch der höchste und beste. Diesen Maitenkönig am Kopfende einer Augenblickekritik auseinanderzuwirren, wird mir Niemand zumuthen. Aber selbst wenn wir die Hauptfragen ganz weglassen, den Humor als Weltanschauung hier nicht betrachten, den Witz, die Satire als Kunstform, als ein formales Element völlig unberücksichtigt lassen, wenn wir die größte Definition des Realismus als „Wiedergabe der Wirklichkeit durch das Mittel der Gestaltung“ ausbessend hier zu Grunde legen, so bleibt das Recht, lustige Szenen vorzuführen, dem Realisten nicht nur unbenommen, sondern es wird gelegentlich zur ausdrücklichen Pflicht. Denn das Leben ist voll von komischen Situationen, und wer das leugnet, der läßt sich. Es giebt ganz unzweifelbar Szenen in der Wirklichkeit, deren Typisches, deren Stimmungsgehalt einfach nicht besser dichterisch oder materiell wiedergegeben werden kann, als durch einen Vers von Wilhelm Busch oder eine Zeichnung von Oberländer. Darüber kommen wir nicht hinweg, und das leugnen, heißt den ganzen psychologischen und physiologischen Prozeß leugnen, der die geistigen wie leiblichen Erscheinungen des Lachens hervorbringt. So wenig wie der oerrückte Moralfanatiker dem Beschauer eines eratisch angelegten Bildes selbstherrlich die entsprechende Sexualempfindung aus dem Neurosystem herauszuspüren kann, so wenig kann ein Kauz, den der furor aestheticus reitet, aus die komische Wirkung unzähliger Vorgänge des Lebens durch Nachgebote fortzuschaffen. Andererseits ist ja wahr, daß unsere modernen Realisten von Auf nur selten gute Humoristen sind. Das hängt zusammen mit dem ganzen Geiste unserer Zeit, oor allem diesem Geiste gerade in den besten, triebkräftigsten Momenten. Entsprechend den zwei Fasen des Humors: Satire und Situationskomik, sind zwei Zeitstimmungen dem Humor am meisten günstig: ganz hoffnungslose, bankrotte Stimmung, deren Impus die Satire ist, und ganz glückliche, durch und durch in ihren Verhältnissen befriedigte, deren Typus die behagliche Hingabe an den Reiz der Situationskomik (womöglich vermischt mit starker erotischer Dosis) darstellt. Unsere Zeit hat sehr wenig Glücksbefriedigung, neigt also im ganzen nicht entscheidend zu Nummer zwei. Sie ist aber andererseits trotz ihrer scheinbar sehr starken pessimistischen Färbung so durchsetzt mit

Keimen eines Kommenden, mit Zukunfts-idealen, Zukunftshoffnungen, daß die Satire nirgendwo die Oberhand gewinnt, ja geradezu durch die ungeheure ethische Bewegung nach der allgemeinen Menschenverbrüderung, der aboluten Herrschaft des Mitteleids hin in ihren Wurzeln angegriffen wird. Der tief denkende Poet oon heute ist nicht glücklich genug, um rechte Aufmerksamkeit für das ungewollte Drollige des Lebens zu haben, er ist aber auch wieder nicht durch Schmerz resignirt genug, um in allem nur Karneool zu leben. Natürlich trifft das nicht jeden Einzelnen genau scharf, aber Spuren sind überall. Spuren sind selbst bei dem Dichter, oon dem ich hier zu reden habe und der zweifellos ein großer und besserer Humorist, also eine Ausnahme vom Ganzen ist.

Die „tolle Comteß“ ist kein Roman, den man mit ungetheiltem Vergnügen liest. Er schwantet beständig hin und her zwischen der Leistung eines echten Dichters, der in guter Stunde sein Bestes auch im kleinsten giebt, und einer seltenen Fleißarbeit, die ganz gewiß *invita Minerva* im allerhöchsten Maße geschaffen ist. Ueberall da, wo humoristische Situationen zu schilbern waren, tritt der vortreffliche realistische Poet heroor. Holzogen hat das feinste Beobachtereuge für solche Szenen. Gleich das zweite und dritte Kapitel des ersten Bandes sind die besten Muster dieser Art. Später sind einige wenige die Wirkungen abgeschwächt durch Uebertreibung, ja die eratische Situation im Ostgarten. Kapitel 5 des ersten Bandes, die übrigens in Einzelheiten ausgezeichnet ist; das Uebertreiben ist aber der alte Humoristenfehler, dem keiner so leicht entgeht. Sämmtliche Personen, die rein komisch wirken: die alte Gräfin, die jüngere Comteß, der Maler „Hans Burst Hint“ sind „wahre“ Figuren im besten Sinne, sie „leben“ oan Anfang an und können im weiteren mit den leichtesten Mitteln lebendig erhalten werden. Durchaus nicht dasselbe gilt aber nun von den mehr tragischen Szenen und Gestalten des Buches. Nicht daß Holzogen eigentlich die Kraft oerlagte, um eine ernste Scene zu schaffen. Es sind auch hier diese glänzende Lichtpunkte in der dunkeln Seite des Werkes, die zu denken geben. Ich habe besonders zwei Szenen im Auge, die Stelle, wo die tolle Comteß mit dem Pferde stürzt, und die kleine Scene im Pferde stall zu Ende des zehnten Kapitels. Hier maltet ein ebenso vorzüglicher Beobachter, wie es der irähere humoristische Er-

jähler ist. Im allgemeinen gilt das sogar von der ganzen Gestalt der „tolle Comte“. Aber hier mißlichen sich schon gleich zu erwähnende Mißstände zu grob ein, als daß die Konturen rein erhalten werden könnten. Es befinden sich in der That nur ein paar Glanzstellen in der gesammten tragischen Haupthandlung des Buches, der Rest wurzelt in Trivialität. Der eigentliche Held, Herr von Norwig, ist mißlungen, seine Frau ist verzeichnet, alles, was nur im Entferntesten in Zusammenhang steht mit dieser Frau, ist Fehlgriß, der Beobachter versagt, der Dichter versagt, die Intriguenhandlung ist ein Gespinnst von Unwahrscheinlichkeiten und vor allem: nichts ist ausgeführt, zu Tode gehegte grobe Spannungsmotive treten an Stelle der sonst so hervorragend seinen, langjamten Technik. Schimmer und Schimmer häuft sich das gegen Ende, und selbst so schön erkundene Motive wie die Krauthheits-Geschichte der tollen Comtesse werden geradezu in den Hintergrund gedrängt von der entsetzlichen That gesuchter Effecttreffer, die wie toll gewordene Kletten aus der Randorabüchse jener unseligen Sensationshandlung hervorspüßen und schließlich einen Quaal hinterlassen, in dessen Grauen der echte, prächtige Realist Wolszogen dem Leser beinahe verloren geht. Ein Buch von solcher Beschaffenheit, das wird man mir zugeben, ist der reine Januskopf, halb ein lächelndes Fräpchen, das aber die gesunden rothen Backen des Lebens besitzt, halb ein ernsthaft stehender Clown, mit rother Nase und Mehlpulver. Indessen: der Rebel verfliegt, und man findet rückschauend doch die guten Sachen wieder. Auch der Beste hat seine Schrüllen, und Wolszogens Schrülle ist vorläufig das unglückliche Verquiden einer vollaus für sich genügenden humoristischen Handlung mit sensationellen Kartendänkern, mit einer ihm selbst ganz unnatürlichen, aufgezwungenen Feuilletontechnik. Die Elemente liegen zum Glück bei ihm so unvermittelt nebeneinander, daß es nur eine Frage einer glücklichen Stunde scheint, ob er nicht eins vom andern lösen kann. Dann wird er uns rein humoristische Romane schenken, und er wird von dem Momente einer unserer besten Realisten sein.

Wilhelm Bölsche.

Der abenteuerliche Pfaffe Don Juan oder die Ehebrecherin. An Tag geben durch Franz Held. In Trud gefertigt bei dem Verleger Wilhelm Friedrich,

Leipzig, MDCCCLXXXIX. Das Titelblatt liest sich etwas wunderbar. Im Grunde ist es ein ganz ehrliches neuzeitliches Deutsch, welches uns Franz Held vorsetzt, aber hier und da hat er ein Schwänzchen angebracht oder eine harmlose Silbe abgeknipst, so daß sein Deutsch sehr ansieht, als ob man es heute nicht mehr spräche. So fertigt man mit Kokette leicht „werthvolle alte Handschriften“ an. Das Archaisiren gehört auch zu den Zeitkrankheiten unserer neueren Dichtung. — Ist einer der letzten Typen vom Brunkmantel der Romantik, den sie über ihre Blüten hält. Unsere Wupen scheibenpoeten haben wahrhaft genial den Geist des Mittelalters zu erfassen gewußt, als sie, revolutionär wie sie nun einmal sind, statt Frau Fraue sagen, münnliche Fraue, vieleble Fraue, und etwas von Buneis, Rigewanz, und ähnlichen schönen Dingen in den Bart murren. Julius Wolff und Rudolf Vaumbach sind von den Realisten mit Spott und Hohn überschüttet, gewiß mit Recht, doch um so mehr muß man sich wundern, wenn ein kleiner Theil dieser Realisten selber jenem Romantismus huldigt und ihn als eine Forberung der Natur und der Wahrheit aufstellt. Diese Art der Charakteristik ist die billigte und thörichteste von der Welt, äußerlich, aber nicht innerlich, formeller, aber nicht geistiger Natur, ein kindliches Blendwerk, welches nur den naiven Leser täuschen und mit Bewunderung erfüllen kann. Ein anderes Mal mehr darüber! Auch Franz Held treibt mit der Sprache des siebzehnten Jahrhunderts nur ein modisch Spiel, freut sich an dem Licht, das durch Wupenscheiben in seine Studirstube hineinfällt. Ich bin aber überzeugt, daß er selber nicht allzu viel darauf giebt und den ganzen Plunder, mit dem er sich heute behangen, morgen lachend in die Kumpellanger wirft.

Wir haben es hier mit einem sich entwickelnden Talent zu thun, über dessen volle Bedeutung sich heute noch kein Urtheil abgeben läßt. Man kann nur einige Grundlinien seiner dichterischen Persönlichkeit zeichnen und muß abwarten, wie seine Fähigkeiten sich ausgestalten, erweitern, ver breitem und vertieften. Er gehört nicht zu jenen Jüngeren, welche da glauben, der Welt Sand in die Augen streuen zu können, wenn sie größenwahnsinnig als die Heilande der Literatur sich andressen und die dichterische Werthlosigkeit ihrer Erzeugnisse durch wüthes Selbstlob zu verdecken suchen. In den zahlreichen Broschüren, die über das „jüngste Deutschland“ geschrieben sind, — beiläufig

gefaßt, sind dieselben ohne Ausnahme von einem sehr zweifelhaften Werthe. — wird daher fast gar nicht gedacht und doch glaube ich, daß in einigen Jahren mehr von ihm gesprochen wird, als von den meisten, die heute im Vordergrund stehen. Es kommt allerdings sehr darauf an, daß Franz Held das eigentliche Wesen seines Talem's selber erkennen lernt. Das *Lyonsi anctor* ist für den Künstler ein außerordentlich wichtiges Erforderniß. Mir scheint es, als gehörte er zu jenen Poeten, die vornehmlich vom Will und vom Verstande ausgehen, und deren klassisches Beispiel wir in Alexander Pope besitzen. Das Geistreichstehende ist sein eigentlicher Besitz, der Wortwitz, welcher, erregt durch einen zufälligen Aehnlichkeitklang zweier Wörter, diese verstandesgemäß in einen geistigen Zusammenhang bringt. Held's Schwäche scheint mir dagegen die eigentlich künstlerische Veranlagung zu sein. Unter künstlerischer Veranlagung verstehe ich das Vermögen des Menschen, sich so in den darzustellenden Gegenstand, in die Handlung, in die Situation, in die Seele der Personen zu versetzen, daß er die Gefühle und Stimmungen, sowie die äußeren Bilder wie etwas vollkommen Natürliches und Wirkliches in sich aufnimmt und so auch darstellt. Spöttelnd hat man an Jota herorgehoben, daß er den Leser, wenn er ihn in einen Käsefaden führt, zwingt, sich die Nase zuzuhalten. Ich glaube, daß man damit dem Dichter ein großes Lob spendet, und ich nenne ihn deswegen allerdings, wie jeden absoluten Poeten, einen Naturalisten, nicht weil diese Käsegerüche unappetitliche sind, sondern wie ich Goethe einen Naturalisten nenne, ob seiner Kraft, sich in die Seele seines Gretchens so zu versetzen, daß er ihren Freuden und Weiden einen völlig individuellen naturwahren Ausdruck verleiht. Franz Held schreibt nicht aus der Seele seiner Personen, aus ihren Empfindungen und Stimmungen, aus der Handlung heraus, sondern beschaut sie nur; durchlebt sie nicht, sondern spielt mit ihnen. Die Phantasie und das Gefühl, worüber er verfügt, konzentriert er nicht auf den ganz bestimmten einzelnen Punkt, individualisirt er nicht, sondern läßt sie etwas Allgemeines und Leeres sein. Wie sehr der Verstand die Einbildungskraft übersteigt, tritt deutlich schon in der Sprache hervor. Der Dichter hat eine ausgesprochene Vorliebe für Bilder und jagt ihnen auffällig nach. An und für sich wäre das gerade ein Zeichen reicher Phantasiefülle. Aber Held scheint mir das zu thun wider seine eigene Natur.

Er erzwingt die Bilder mühsam, konstruirt sie sich und geräth dabei in den Manierismus und in die Bigarrerie. Mehr beruhen seine Bilder auf gedanklich-abstrakten, auf Ideenverbindungen, aber nicht, wie es in der Poesie sein soll, auf den sinnlich-anthaulichen Assoziationen der Phantasie. Wer muß nicht mühsam nachdenken, was der Poet eigentlich sagen will, wenn er Verse liest, wie folgende:

Der Cythen schäumt' ob Jemterlaben,
Die Vogen Wangen angepaßt
Von Euboe-Leibern, die und naßt
Die bränktlich trocken auf den Cuabern.
Wie leidenhaftigelblühte Abern . . ."

Auf derartige Stellen trifft man immer wieder! Dunkel und schwerfällig sind die Verse nur zu oft. Aus Originalitätsucht läßt der Verfasser sich zu den wunderlichsten Worten hinreißen, und er sucht nicht so sehr den besten und treffendsten, als den seltsamsten Ausdruck. Einer wirklichen, nicht seiner gemachten Eigenart aber würde es, wie ich glaube, weit mehr entsprechen, wenn er möglichst einfach, klar und schundlos schriebe, da er das Phantasievolle mehr aufsucht, als daß er es besitzt, und solche Widernatürlichkeit in der Kunst zu jener literarischen Krankheit führt, die bald Euphuismus, bald Gongorismus, bald Marinismus heißt oder auch Vohensstein'scher Bombast. Der Will, welcher schon aus der Freude des Geistesreichen am Ueberraschenden der Phantasie nachjagt, zeigt sich in der ganzen Anlage. Der Verfasser betennt es offen, und man würde es auch sonst leicht genug herausfinden, daß ihn Grimmeschauen angeregt und beeinflußt hat. Die Schwänke des Simplicitismus, der Geschichte von Vogelneß und von der Landhörzerin Courage, a thaten es ihm an, und gewiß hat er da an einen Meister sich angelehnt, von dem unendlich viel zu lernen ist. Wohl aber darf man sagen, daß Held doch noch besser seinen Schelmenroman in unsere Zeit verlegt hätte, wobei er nothwendigerweise mehr zur Eigenart und Selbstständigkeit der Auffassung gezwungen worden wäre, zur Klarheit und Unmittelbarkeit der Anschauung. Dem Gott Priapus, den er besingt, werden ja auch heute wohl dieselben Hekatomben von Opfern dargebracht, an denen er sich im sechzehnten Jahrhundert derausuchen konnte.

Gerade der satirische Geist, welcher dem Verfasser innewohnt und ihn über seine eigenen Personen mehr lachen, als mit ihnen empfinden läßt, hätte in der wichtigen Bespiegelung von Ideen und Personen der Gegenwart seine Kraft erweisen können.

Er würde dann auch vielleicht anders geschlossen haben, als mit einem phantastischen Capriccio, dessen künstlerische Stimmung sich nicht recht mit der einfachen Grimmschen Schwantrealität vereinigen lassen will. Der Dichter macht Sprünge bald hierhin, bald dorthin. An feiter und straffer Composition liegt ihm nichts, und so entwickelt er auch nicht den Charakter des Don Juan, sondern wiederholt immer von neuem dieselbe Geschichte, in welcher der Held sich immer wieder als ganz derselbe erweist, wie auch die Frauencharaktere sich ähneln, wie ein Ei dem anderen, wenigstens in dem Punkte, worauf es hier ankommt. Es ist ja richtig, daß uns von jeder der Heldinnen zuerst ein Signalement vorausgeschickt wird, aber eine derartige Charakteristik, welche aus dem Munde des Dichters heroorgeht und nicht aus den Handlungen der Personen selbst, ist überhaupt unkünstlerischer Natur. Und was nützt es uns, wenn uns der Held erklärt, daß Magdalena Scharf eine sanfte Heilige ist, sie fällt ebenso leicht, wie alle anderen auch, der Sieg Don Juans über sie wird auf dieselbe Weise und ebenso rasch erungen, wie über die anderen Frauen; die Charakteristik ist bis jezt noch des Dichters schwache Seite, denn Charaktere kann dichterisch nur der gestalten, welcher sich völlig in seine Personen hineinzuleben vermag, so daß er die Thaten aus ihren individuellen Empfindungen heraus erwachsen läßt. Und daß die Darstellung des Sieges Don Juans über Magdalena Scharf ganz andere Handlung, andere Stimmungen und Gefühle oerlangt, als die Erzählung seines Sieges etwa über eine Frau von Ja liegt, auf der Hand. Wir sehen einen äußeren Wechsel der Begebenheiten, oder nicht einen inneren Wechsel in den seelischen Vorgängen und schon deshalb kann keine rechte Composition zu Stande kommen. Das Held'sche Don Juan Epos hat nicht mehr künstlerischen Zusammenhang, als etwa Chaucer's Canterbury Tales; es zerfällt in eine Reihe einzelner Schwänke und Abenteuer, die auch durch den sich entwickelnden Faden einer Idee nicht verbunden werden, da der Don Juan am Schluß derselbe ist, wie am Anfang und durch eine äußere, nicht durch eine innere Macht, durch das Blut einer alten Hexe zu Grunde gerichtet wird. Dichterisch am bedeutendsten scheint mir der erste Gesang gelungen zu sein, zumeist ob seiner Schilderung der Jugendliebe Don Juans zu der kleinen Zigeunerin Lithith. Die Gestaltung rein sinnlicher Erotik, wenn

diese zu eigentlicher Leidenschaft nicht sich erhebt, ist einstweilen wohl Franz Heib's eigentlichsste Reizschwärze. Hier findet er die frischesten reizvollsten Töne, lebendige Bilder und unmittelbaren Ausdruck. Am schwächsten scheinen mir dagegen die Schlußkapitel gelungen zu sein, in denen ein allgemeiner Massenmord in Scene gesetzt wird. So gern der Dichter die Geister des Dämonischen herausbeschwört, so verflücht er doch noch nicht über die Fauberformel, sie zu dämmen und ichtzuhalten. Von seinen Phantasien und Phantastereien zeigt er sich selber noch verwirrt, und er bringt eine Reihe einzelner Bilder, die graulich gedacht sind und uns doch nicht graulich anmuten, ebenso wenig wie etwa altdeutsche Darstellungen der Hölle und des Fegfeuers, in denen unendlich gemartert und gequält wird; der Zuschauer aber wird eher zur Weirtheit als zu allem anderen getimmt. Es fehlt die große einheitliche und düster geheimnisvolle Stimmung, das Zusammenfassen der einzelnen Bilder unter einem großen Gesichtspunkt. Das Dämonisch-Phantastische verträgt am allerwenigsten helle und grelle Tagesbelichtung. Den letzten Beschluß macht eine Allegorie, eine ziemlich näherne und verstandesmäßige Auseinandersetzung dessen, was der Verfasser eigentlich sagen wollte. Sie scheint mir ganz überflüssig zu sein. Daß Franz Heib in seinem Don Juan ein Emblem darstellen wollte unserer den sinnlichen Genüssen nachjagenden Zeit, die zuletzt untergeht in der Sturmfluth des Anarchismus, ist einem sinnigen Leser wohl nicht verborgen geblieben. Und blieb es ihm verborgen, so schadet das auch nicht besonders.

Alles in allem bedeutet diese epische Dichtung einen starken Fortschritt hinaus über die erste Gedichtsammlung des Verfassers. „Die Gorgonenhäupter“, trotz des vielen Wirren und Unansprechens, das noch in ihr steckt. An Individualität, Eigenart und Besonderheit steht es Franz Heib nicht.

J. H.

Grüße aus Südbrasilien. Gedichte von Otto Jencklau (Versus, Nibelid). Ein irrezührender Titel und ein Buch, das wohl Niemanden verführt, es sei denn zu dem Entschluß, in Zukunft auf dem Gebiete der Urcil Gräßenden aus Amerika mit demselben literarischen Mißtrauen auszuweichen, wie im Lutzpiel dem Dinkel aus America. Dieser Dinkel gilt im ersten Akt gewöhnlich für einen Millionär, entpuppt sich aber

bald als einen erwerbshüben Habenicht, der sich mit Seelenruhe darauf einrichtet, seinen europäischen Verwandten zur Last zu fallen. Was der Schwantmacher mit dem ersten Akt, das sucht Herr Fenselau mit dem Titel seiner Gedichtsammlung zu erzielen; er verspricht Südbrasilien und giebt in Wirklichkeit ein Allerlei von gemüthlichen Liebesgedichten, löschpapierernen Naturschilderungen und harmlosen Lämmchen-Epigrammchen, das seinem Kern und Gepräge nach fast durchweg eher an den Ufern der Pleiße oder Remel aufgesprossen ist, als jüdisch vom Amazonenstrom. Herr Fenselau ist ohne Zweifel ein tüchtiger und angenehmer Mensch, aber wenn es ihn trieb, Gedichte zu schmieden, so hätte er sich begnügen sollen, sie in Abschriften unter die Farmer und Regier am Guahyba zu vertheilen, und hätte sie nicht in Deutschland auf eigene Kosten drucken lassen sollen der bösen Kritik zur willkommenen Beute. Was er dem Leser zum Besten giebt, das entspricht ja allenfalls den Regeln einer Poetik, aber um für Poesie zu gelten, kommt es um mehr als ein Jahrhundert zu spät. Inzwischen haben Goethe, Heine, Uhland und andere litterarische Wortwegdiebe, die den Nachkommen nichts zu schaffen gönnen, alle Klagen um verrathene Liebe, alle seine Gedanken über Vielengrün und Meeressblau schon vorbenutzt und bedenklich ausgelangt hinterlassen, und beides, was die Gemeinheit erhöht, mit weniger prosaischen Worten zum Ausdruck gebracht, als Otto Fenselau. Freilich hat er die Entschuldigung für sich, daß er in Südbrasilien keine Gelegenheit hatte, die deutsche Litteratur kennen zu lernen, aber vielleicht werden diese Zeiten ihn ermuntern, das unschuldig Versäumte nachzuholen. Dann wird er wohl ohne weitere Nachhilfe selbst zur Einsicht kommen, daß es weder neu noch poetisch genügend ist, wenn er singt:

Ich wollt', ich wäre gelarten,
Und läg' im finstern Wead,
Und brauch' für nicht wederzusehen
Dir so geliebt ich hab'.

Uebrigens sollte ein Weltreisender doch noch andere Anfluchtsorte kennen, als das verbrauchte Grab, um ein arges Liebchen aus den Augen zu verlieren. In Wirklichkeit scheint ihm das auch nicht schwer geworden zu sein, denn wie ein richtiger Don Juan benutzte Fenselau seine Reisen hauptsächlich zu dem Zweck, sich in Mädchen aller Zonen zu verlieben. Mit seinem Bereweisungswunsch war es also wohl nicht so

ernst gemeint. Eine Schöne Brasilien's dichtet er mit den folgenden Versen an:

„Wädel sind der heißen Zone,
Sannet Mädchen, wie um hödne
Immer folgt mir dein Bild
Wädel du zwingen mein Wehdie?
Keinen Scherzschächer sieh,
Jugendblüthe fort und lieb,
Neh einmal zu mir derüber
Schändle (!) Dich von allem los,
Wier' Dich her in meinen Schoob,
Ach! und lehr' mich lieben!“

Wenn das nicht tropische Leidenschaft ist, dann weiß ich nicht, was jächsische ist. Weniger charakteristisch sind die Naturschilderungen des Dichters; ihrer Kraft thut dieser Mangel freilich keinen Eintrag. Welch' ein Schwung liegt nicht in der Strophe, die „Auf der Nordsee“ betitelt ist!

„Kollt grüne Wogen, rollt,
Unter meinen Füßen,
Kollt, rollt, denn ihr sollt
Teutische Deimath grünen.“

Nur das Eine habe ich daran anzusehen, daß Fenselau zu seinen Grühen ein viermatiges Kollen braucht; die reine Koll-lutscher-Phantasia. Auch bezeichnen der für ihn ist das Lied „Unter dem Erdgleicher“.

„L wer dich blaues Meer gerühn
Mit deinem außersichen Wehd,
Mit deinem Wädeln wunderbar,
Der auch dich lieben immerdar.“

Es ist schade, daß diese Charakteristik des Aequatorialmeeres ebenso trefflich auf jeden Redtenburger Landsee paßt. Auerkennenswerth ist der Patriotismus des Dichters, wie er sich in der „Wacht am Guahyba“ äußert:

„Was singst am Guahybaltrand,
Vom Entener durch e gauy Land? . . .
Neh' hebet die Tentommacht
Am Guahybaltrand.“

Die Bestimmung, welche dieses Gedicht verräth, ist so tödtlich, daß ich dem Dichter die Versicherung gern glauben will, am Guahyba gebe es irgend etwas zu bewachen. Was? erfahre ich wohl einmal aus einer brasilianischen Zeitung. Ich schließe mit einem Epigramm Fenselous:

„Mein durch Aich und Tüdtigkeit
Mann es dir noch gelingen,
Nier über andre Menschen weil
Dich in die Höb' zu schwingen (!)“

aber nur, um dem Dichter im Vertrauen mitzutheilen, daß zum Dichten doch noch etwas mehr als Fleiß gehört.

H. Ht.

Aus stillen Winkeln. *Novellen* von **Wilhelm Berger.** Berlin, Verlag von Gebrüder Paetel, 1889. — Die stillen landschaftlichen Winkel, welche Wilhelm Berger in zwei von diesen Erzählungen vor uns aufthut, sind dem deutschen Novellenteiler vor allem durch Theodor Storm vertraut geworden. Die einsamen weit-fernen Dörfer und Gehöfte an den Deichen der Nordsee, sette smaragdgrüne Marschen, am Horizont die Segel einer Fischermack, hochgewachsene breitschulterige Friesenge-stalten, von der Sturmfluth des Lebens verschlagene Einsiedler und Sonderlinge: das ist eine Welt, von der sich auch heute noch die Poesie angeheimelt fühlt und zu der sie immer wieder gern aus dem Hasten und Treiben der Großstadt hinüberflüchtet. Wilhelm Berger ist allerdings ein ganz Anderer als Theodor Storm, in vielem ein Gegenjah zu ihm. Die tyrische Gewalt, die Kunst der Stimmungserweckung, diesen dem Jüngeren ziemlich verlag. Ueber der Stormischen Landchaft liegt ein eigenthümlich gedrohenes Licht, ein geheimnißvoller Schleier, aus dem hervor seltsame Töne laut werden, und all' das Licht, die Farben, die Töne, die Stille wirken bei diejem Dichter zusammen, daß die Sonderlings-naturen, von denen er so gern erzählt, auch wirklich sonderlich märchenhaft uns anmuthen, wahrhaft grauenhaft oder un-irbisch uns vorkommen. Dem gegenüber vertritt Berger das trocken-nüchterne Element, das Krolaische, Alltägliche. Ja, es steckt ziemlich viel Phylisterblut in ihm, und man ist oft versucht, ihn interesselos zu nennen. Er nimmt ja gar keinen höheren Gedankenflug, und die Welt seiner Ideen ist nicht wesentlich Anderes, als die allge-mein-moralische Heuweise, auf der die Mittelmaßigkeit ihr Futter sucht und findet. Auch strebt er gar nicht danach, den „Strom der Zeit an der Stirnlade zu ergreifen“; um das, was das große Hintam des Tages ausmacht, doch auch um die mannichfachen geistigen Kämpfe unseres Geschlechts, um unser Ringen nach neuen Idealen und Entwidlungen kümmert sich keine glückliche Natur nicht, und wie die meisten unserer Roman- und Novellenstoffssteller kennt er nichts anderes, als die eine Frage, die Frage aller Kaffeekränzchen; ob sie sich wohl kriegen. Er liebt einen ganz ein-fachen Gang der Handlung, vermeidet alles Verwickelte und Verwickelnde, das bloß Spannende und Nervenaufregende, und manchmal ist das rein Stoffliche fast dürftig zu nennen, wie z. B. gleich in der

ersten Novelle „Ebbe und Fluth“. Ein junges Pensionsfräulein, von romantischem Drang in die Ferne gelockt, läßt sich auf einem Rauchen den Fluß hinabtreiben, bis die Dämmerung einbricht und die Ver-träumte erkaunt plötzlich in wildfremder Gegend sich erblickt. Bei einem jungen reichen Gutbesitzer findet sie Gastfreund-schaft und zieht wieder davon, ein weid-licher César; sie kam und siegte, doch zu-gleich auch kam und sah sie und wurde besiegt. Da ist auf dem Gute Lübbos aber noch ein junger, arbeitsscheuer Poet, ein kleines bödsartiges Geschöpl, das auf Kosten des Gutbesizers sich nährt, und während kein Wohlthäter als gewissenhafter Staats-bürger auf die Eisenbahn sich seht, um von dem Vormunde Karas den Segen einzu-holen, bevor er der Geliebten einen Liebes-antrag gemacht, sucht dieser durch List und Trug das Mädchen für sich einzufangen. Daher trägt er nur Schimpf und Schande davon, der gute ehrliche Lübbos aber das Glück und die Braut. In der Novelle „Einsame Leute“ hat Berger einen Stoff aufgegriffen, welcher der Eigenart Storms besser entsprachen hätte. Besonders die Figur Fevertag, des eigeninnigen, ver-bitterten, grauförsigen Menschenhassers, der seinem Epagismus das Glück seiner Kinder opfert, würde durch Storm eine ganz andere tiefe dämonische Ausgestaltung er-fahren haben, während sie bei Berger nur mürrisch-keinitisch und unbedeutend erscheint. Sein Talent zielt überhaupt nicht in diese Richtung hin. So fehlt auch dem Charakter des an der Morphiumsucht leidenden Ober-sten van Enß in der dritten und letzten Novelle „In harter Schule“ die feinere ganz innerliche poetische Durcharbeitung. Das Krankheitsbild ähnelt zu sehr einem Berichte, nach einer medizinischen Schrift angestellt, als daß es voll in Leben und Bewegung umgekehrt wäre. Am besten zeichnet der Verfasser Durchschnittsmenschen, die keine größere Geisteswelt ihr eigen nennen, von gelundem Empfinden, poetisch angehaucht, ohne jedoch besondere Tiefen des Gefühlslebens in sich zu tragen, frische, unberührte Mädchennaturen. Er weiß solche Naturen mit viel Anschaulichkeit vor uns hinzustellen, plastisch die Figuren auszu-meißeln und auch die Natur, die Land-schaft weniger, wie gesagt, als Stimmungsmaler, mehr ein Wirklichkeitsmaler, in der neueren realistischen Art der Phantasie ein-zuprägen. Und das verleiht seinen Novellen immerhin einen künstlerischen Werth, den man nicht gerade häufig den Erzeugnissen

unserer Erzählliteratur zusprechen kann. Weitans das Beste hat mit Kunst und Poesie überhaupt nichts mehr zu thun Br. W.

Eine Buchkritik. Eine Kritik, wie sie sein soll! Eine Kritik, welche das Werk, das sie beurtheilt, zunächst aus sich selbst heraus zu verstehen sucht, ohne es gegen Schöpfungen ganz anderer Art und anderen Meistes auf höheren oder minderen Werth hin abzuwägen, eine Kritik, welche dem ästhetischen, ethischen und geistigen Gehalt des Werkes bis in seine Wurzeln nachspürt, jeden Satz, den sie aufstellt, aufs eingehendste begründet, und schließlich das Werk seiner Bedeutung nach einreihet in den Gesamtschatz der Literatur. Eine solche Kritik zu schreiben, bedarf es eines Buches; gottlob, daß noch dann und wann ein Trefflicher die Mühe findet, solch ein kritisches Buch zu schreiben, und somit unsere Enkel nicht einzig nach den Zeitungskritiken unsere Urtheilsfähigkeit zu schämen brauchen. Die Zeitungskritik hat weiter keine Aufgabe, als antregend zu wirken und zur Bildung eigenen Urtheils anzureizen. — sie kann ihrer Kürze und Eintagsflüchtigkeit wegen keine andere haben. In die Tiefe zu steigen, Grund und Wesen litterarischer Erscheinungen zu erforschen, das vermag allein jene Gattung der Kritik, welche weit ausholen darf und von der ein Muster mit vorliegt in den „Vorlesungen über Schillers Wallenstein“ von Karl Werder (Berlin, Wilhelm Verlag). Diese Vorlesungen, deren Werth im allgemeinen ich bereits im Eingangssatze dieser Anzeige gekennzeichnet habe, sind zuerst im Winter 1860/61 an der Berliner Universität gehalten und später wiederholt worden. Ihr wesentlicher Zweck ist ein doppelter: sie sollen einerseits beweisen, daß der „Wallenstein“ keine Trilogie, sondern eine einzige Tragödie in zehn Akten mit einem Vorpiel bildet und andererseits den Charakter des tragischen Helden in ein neues Licht stellen. Werder sucht aus dem Drama selbst heraus zu begründen, daß Wallenstein nicht zu Grunde geht, weil er einen Pöpnz von Kaiser verräth, sondern um seiner Empörung willen gegen den Geist der Menschlichkeit, um seines Hochmuths willen, der nur das Ja sucht und Gott und Menschen mißbraucht, oder doch mißbrauchen möchte, einzig, um sich zu erhöhen. In beiderlei Richtung, der formalen wie der idealen, scheint mir der Nachweis aufs Beste ge-

lungen; und daß nebenbei die Größe unseres Schiller in neuem, hellen Licht erscheint, ist in unserer Zeit, in der jeder Fant auf Schiller herabsehen zu können meint, nicht das Schlechteste an dem Buche. Allen Deuten übrigens, welchen die litterarische Kritik nicht säufelnd und nachsichtig genug sein kann, muß eine Stelle des Buches (§ 244) zu denken geben; dort dricht der greise, vielerfahrene Kesthetiker, dem sicherlich jugendliche Voreiligkeit des Urtheils nicht vorzuwerfen ist, über die heutige Theaterkritik den Stab, weil sie zu — mild sei. Wer hören will, der höre! C. K.

„Bei Hofe“. Roman von August Niemann. 2 Bände. Dresden und Leipzig C. Pierions Verlag, 1889. Die deutsche Dichtung hat seit hundert Jahren immer wider mit schwärmerischem Auge nach jener idealischen Zukunft, nach jenen glückseligen Zuständen ausgeschaut, von denen Schillers Luise Millerin mit Entzücken spricht, da alle Schranken gesellschaftlichen Vorurtheils gefallen sind und kein Mensch mehr sein will, als der andere, da sie gleich sind, wie vor dem Throne des richtenden Gottes. Gegen welche Einrichtungen und Anschauungen, gegen welche überlebten oder noch festwurzelnden Meinungen tief sie nicht Sturm! Es war eine Zeit, da erhob sie zornvoll ihre Stimme gegen den Hochmuth des Adels, als er in der Heirath mit einer Bürgerlichen noch eine verbrecherische „Resalliance“ sah, und neben der einzigen „Kabale und Liebe“, wie viele Hunderte von Romanen und Dramen feierten nicht den Sieg der Liebe über das Vorurtheil einer engen Gesellschaftsklasse. Ist dieses Vorurtheil nun schon thatsächlich überwunden? August Niemann behauptet Nein und hält es für nichts Ueberflüssiges, noch einmal „Kabale und Liebe“ zu schreiben, eine „Kabale und Liebe“ des neunzehnten Jahrhunderts, und da kann es wohl nicht mehr gut ein bescheidenes Freibräu oder auch ein Graf oder ein länderloser Fürst sein, von dem es als ein Besondere oder Unerhörtes hingestellt wird, daß er ein einfaches Bürgermädchen heirathet. Die „gesellschaftlichen Unterschiede“ müssen schon die größten sein. Und so erzählt uns denn August Niemann von der Liebe einer geistvollen, edlen Prinzessin zu einem simplen bürgerlichen Arzte; sie, die Nichte des regierenden kinderlosen Königs, den wir in unserer Zeit und in unserem eigenen

Deutschland suchen müssen, und dessen nächste Auerwandte, soll nach ihres Cheims Willen die zukünftige Königin sein und aus Gründen der Thronfolge, den Prinzen Leopold heirathen, eine rohe und brutale Natur, durch dessen Nähe schon ihr ganzes feineres Empfinden widerlich berührt wird. Da sie Widerstand leistet und alle Ueberredungskunst scheitert, nimmt man zu Gewaltmaßregeln seine Zuflucht, zu sehr niederträchtigen Mitteln, die sich sittlich in nichts von denen unterscheiden, welche der Präsident Walther anwendet, um seinen Sohn von der armen Luise Willerin loszureißen. Man trifft Anstalten, Prinzessin Amalie ins Irrenhaus einzusperrn, und das bricht auch ihre Kraft; hilflos, von Allen verlassen, will sie sich in ihr Schicksal ergeben. Zuletzt kommt dennoch treue Liebe zum Ziel, und nachdem Prinzessin Amalie Alles aufgegeben, auf alles Verzicht geleistet, Rang, Name, Reichthum, darf sie sich endlich mit ihrem geliebten Arzt in glücklicher Ehe vereinigen. Unirre schönen Väterinnen werden dem edlen Paare ihr Mitgefühl und ihre Thränen nicht versagen und mit gespannter Aufmerksamkeit von den schweren Leiden einer armen deutschen Königstochter lesen. Die Liebesromantik ist aber eigentlich nicht das Besondere an dem Buche. Das Merkwürdigste ist vielmehr seine Tendenz, das Ganze fast mehr eine Streitschrift, ein Pamphlet, als eine Dichtung. Der Verfasser hat offenbar vor allem eine Schilderung des Hoflebens unserer Zeit geben, ein Bild der höflichen Sitten entwerfen wollen und Aufklärung geben, in welchen geistigen und sittlichen Anschauungen diese besondere Welt sich bewegt. Man hat vielfach das Empfinden, daß er ans recht genauer Kenntniß schreibt, daß ihm bestimmte Verhältnisse und Vorfälle der Wirklichkeit vorliegen, aber dennoch, sollte ihm nicht vielleicht persönliche Vereiztheit ein wenig die Feder geführt haben? Hoffentlich, möchte man sagen; oder sollte das Gemälde, welches er von dem Leben am Hofe eines deutschen Königs unserer Zeit entwirft, in der That ein typisches sein? Wie kommt der brave und sonst doch nichts weniger als revolutionär gesinnte August Niemann, noch bis vor kurzem Herausgeber des „Gothaischen Solalmanachs“ und ehemaliger Offizier, zu so herben Anschauungen über unser Hof- und Militärleben? Daudet hat in seinen „Königin im Exil“ die Träger der Kronen und ihre Umgebung nicht dochhalter dargestellt. Die Niemannsche Schilderung der Zustände an einem deutschen

Königshofe unserer Zeit ist vielleicht noch um vieles wirriger erbaut, als die man etwa von Hofleben unter einem August dem Starlen geben könnte. Das Spiel, das an diesem Roman-Königshofe mit den Worten Religion, Frömmigkeit und Sittlichkeit getrieben wird, die nur äußerliche Strenge und innere moralische Vertorierung, diese Gleichgültigkeit und Verständnislosigkeit gegen und für alles höhere geistige Leben, diese allgemeine Unbildung, asiatisch-despotische Willkür einerseits, und der Sklavensinn andererseits, dieser ganze nur aufs Äußere gerichtete Schein . . . und August Niemann will uns glauben machen, daß das die natürlichen und notwendigen Ergebnisse der Einrichtungen „am Hofe“ sind. Aber Niemann kennt den Hof, ich glücklicher Demokrat kenne ihn nicht; wie darf ich zweifeln? „Ich habe noch immer gefunden“, sagt der Prinz Leopold, „daß eine wahrhaft loyale und royalistische Gesinnung ist unvereinbar mit der Verehrung von Künstlern und Gelehrten . . . Es liegt etwas Zeretzendes und Demoralisirendes in Wissenschaft und Kunst“ — „Darwinistische Schriften?“, fragt an anderer Stelle der Hausminister des Königs, „was ist denn das, Darwinistische Schriften?“ — Und die Prinzessin Amalie irbt, da sie noch im Vorhofe der Erkenntniß steht und eben die Bekanntschaft mit Darwins Lehre von der Abstammung macht, fragt ihren Lehrer naiv: „Sagrn Sie mir nur Eines, Herr Doktor, was mir völlig unklar ist: sind denn nicht die Könige und ihre Umgebung von anderer Beschaffenheit oder — wie soll ich sagen? — in einer Ausnahmestellung von der übrigen Menschheit? Man sagt doch daß sie von Gottes Gnaden sind.“ Sancta simplicitas! Der künstlerische Werth des Romans ist nicht gerade hervorragend, obwohl die Charakteristik des Mittelmessers von Stauffensfeld und seiner Schwester Ada scharf und seiner angelegt ward und einzelne Ansätze zu stärkerer dichterischer Empfindung nicht verkannt werden sollen. Die Routine herrscht aber vor, und diese ist immer mit Oberflächlichkeit und Gestaltungschwäche gepaart.

Br. W.

Moderne Epen. Dieselben Geschichts- und Kunstbödter, welche da meinen, eine Geistesrevolution anzubahnen, wenn sie die Leute zum ästhetischen „Vollregime“ belehren, wenn sie die Allgemeinherrschaft der Prosaform als den Beginn einer neuen „Litteraturepoche“ feiern, sie streben auch im

Roman und Prosa-Drama die einzigen Dichtungsgebilde, die unserer „realistischen“ Großzeit würdig und angemessen. Lyrik und Epös sind ihnen fossil. Aber während sie, beherrscht von Augenblicksstimnungen oder von Einseitigkeit gelendet, dies „fossil“ in die literarische Kinderstube hineinwachsen, wo natürlich jeder Wärm fröhlichen Wiederhall weckt, gährt es in den schaffensmächtigen Geistern der Zeit in ganz entgegengekehrtem Sinne. Sie empfinden, sehen und erkennen, daß weder Roman, noch soziales Drama, so anspruchsfähig und bedeutsam für die Gegenwart sie auch sind, den gesamten Weltinhalt, den es den Dichter reizt, in seinen tiefsten Tiefen auszuschöpfen, mit ihren nach Geist und Form beschränkten Mitteln zu umspannen vermögen. Es giebt Ideen, Stimmungen, Stoffe, — und es sind keineswegs die geistig und ästhetisch geringwertigsten. — die von der poetischen Gestaltung eine ideale Hinaustrückung aus dem Dunstkreis des Alltags oder auch eine innerliche wie äußerliche Konzentration verlangen, wie sie dem auf Entfaltung breiter Einzelzüge gerichteten Roman widerstrebt. Roman und Epös stehen sich nicht gegenüber wie zwei Lebewesen, deren eines untergehen muß, wenn das andre aufkommen soll, nein, beide haben fast vom Beginn aller literarischen Entwicklung an nebeneinander bestanden, ohne sich jemals wesentlich zu verinträchtigen. Hier und da eine kleine Verschiebung, aber niemals ein gegenseitiges Verdrängen. Und das hat seinen guten Grund. Der Roman ist gleichsam das Alltagskind der Dichtung, er hat das Leben, wie es ist, in der Fülle seiner Erscheinungen aufzufassen und zu umspannen, er ist mehr Photographie, als Gemälde, mehr auf das Zeitliche, als das Ewige gerichtet. Das Epös aber ist ein Sonntagkind, das Leben in seiner Tageserscheinung fällt nur seinen Hintergrund aus, wesentlich ist es ihm, das Ideal einer ganzen Menschheitsepöche in sich zu verkörpern, das Ewige herauszugestalten aus der Flucht des Vergänglichen, und statt der photographischen Genauigkeit sucht es lieber die erhabene Größe des Hérois. Wie die „Ilias“ und die „Odyssee“ das Hellenenthum, wie die „Göttliche Komödie“ das Mittelalter in den eigentlichen Wesenszügen zu gestalten, das vermag der Roman nicht. Allerdings nicht der Vers macht das Epös und nicht die Prosa den Roman; die in Prosa geschriebene „Tausend und eine Nacht“ bildet ein Epös, während die Rittergedichte des Mittelalters, obgleich sie in Versen einher-

tratten, zumeist Romane sind. Und wie es war, so ist es heute noch. Es ist deshalb nicht zu verwundern, daß auch in der Gegenwart trotz des unendlichen Reichthums von Romanen, den jedes Jahr gebiert, die Versuche nicht aufhören, im Gegentheil von Tag zu Tag sich mehren, dem Geist unserer Epöche in einem Epös Gestalt zu verleihen, das Ideal, das Bleibende dieser Zeit in einem dichterischen Werke zu kristallisiren. Damerlings Pessimismus hat nur in der Satire die Möglichkeit gefunden, die Gegenwart in ihrer Gesamtheit wiederzuspiegeln; auf anderem, ideellern Wege, als ihn des Dahingeklebeneden „Hamunculus“ wandelt, erstrebt Gottschall das gleiche Ziel in seinem „Reclin“, der aber weder geistig noch patriotisch hoch genug greift. Fast ebenso leichtfertig wie der brave Gottschall hat sich Julius Graße an die Aufgabe herangemacht; auch er, eine frische, edle Menschenatur, die aber als Dichter niemals ein löbliches Mittelmaß überschritten, auch er meint, im späten Alter so nebenbei ein Ziel erreichen zu können, das nur dem Genius bei Anspannung aller Lebens- und Schaffenskräfte erreichbar ist. Sein „Sang aus unseren Tagen“ betitelt sich „das Volkramslied“ (Dresden-Striesen, Paul Feinge), ein Titel, der eher einen Sang aus alten Turniren und Rittersagen, als ein Epös modernen Lebens erwarten läßt. Und halb wirt und verschwommen bei der Name ist auch das Werk selbst. Dürfte ich es nur nach seinen Einzelheiten hin beurtheilen, so würde ich manche lebenswerthe Schilderung, manche prächtige lyrische Weise, manche Lese lehriger Charakteristik zu rühmen haben, aber in seiner Gesamtheit aufgefäßt ist es nicht viel mehr als eine dürre Weide. Die Epigonenrichtung in ihrer deutschesten Erscheinung, nach Form und Inhalt, hat das nicht Große selbst empfunden, als er dem Buche das Wort vorsetzte: „Ich bin ein Schuldner beides, der Griechen und der Ungriechen, beides, der Weisen und der Unweisen? Römerbrief 1. 14.“ Allerdings ist er fast ein Schuldner; seine Dichtung, aber vielmehr dies Gemengsel von poetischen Stücken aller Art, das von der griechischen Ode bis zum Mittelvers fast alle Formen der Weltliteratur übereinanderhäuft, und dem Inhalte, dem Geiste nach hier in Burschenschaften, dort in Schöfflichen Spuren wandelt, bald an Goethe, bald an Ruffet, an Heibel, wie an Hölderlin erinnert, ist in der That ganz dazu angethan, den Schlüssel einer literarischen Epöche zu bilden, die ohne

Eigenart und eigenes bestimmtes Rollen überall nach Mustern gesucht und sie gefunden hat, eins nach dem anderen. Die erste Bedingung für ein Epos ist es, daß es einheitlich überichtlich, harmonisch in sich abgeschlossen ist, daß es nur den Kern des Lebens giebt, nicht aber die bunten, leeren Schalen in verwirrendem Durcheinander. Die Größeste Dichtung aber giebt sehr wenig von jenem, und fast einzig diese. Es ist eine wahre Enal, sich durch diese Anthologie von Stimmungen und Begehrnissen hindurchzuwinden, die nur ein sehr lockeres Band verknüpft, und die so ganz und gar die Form des Romans erfordern, mit der des Epos aber in einem unlöslichen Widerspruch stehen. Und was hat diese Dichtung mit dem Geiste unserer Zeit zu thun? Fast alle geschichtlichen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit werden freilich in dem Werke berührt, in allen spielt der Held seine Rolle, bei Aspromonte, wie im Paris Rapoteons III. im amerikanischen Bürgerkrieg, wie in den Schlachten von 1866 und 1870, und schließlich wird der irrende Ritter Erwin Valkram auch zum guten deutschen Patrioten, — aber bildet das äußerlich Geschichtliche ohne weiteres auch den Kern einer Epoche? Nein, und hundertmal nein. Der Held ist alles Andere, als der Vertreter unserer Zeit, auf deren innersten Wesen Grasse selbst im Prolog wenigstens nach einigen Richtungen hin deutet:

„Dämmer sie dröhnen, Räder sie röhnen,
Metalle sie sprechen im Flammenglühnen.
Wägen zuden auf lautend Weilen,
Dienstbar gebannt an ehrten Seilen;
Killer Katurgemalten Wacht
Dienet dem Menschen Tag und Nacht . . .
Und dennoch hör ich Cegeltlang,
Und Rindrögebel und Geadröslang,
Odee des Glend's Lieb und Klagen
In daebenden Tagen, in jahliken Plagen
Tee Menschheit Jammer . . .“

Von all dem merken wir aber in der Dichtung nichts. Erwin Valkram ist ein später Nachkömmling des Bronsons Don Juan, er macht ein Duzend Liebesabenteuer durch, ist der gefeierte Held des Salons, Kaiser und Fürsten reißen sich um ihn, den überall von einer geheimnißvollen Macht à la Montecristo Beschrirmten, er sucht dann seinen verlorenen Vater auf romanhaften Fahrten, kämpft, wie ein Salon- oder auch „Gartenlauben“-Abenteurer eben kämpft, und stellt sich schließlich als geklärt und sittlich gereifter Ehemann dem Vater vor. Und dieses Geschöpf

verfloßener Romantik soll uns die eiferste, materiell und ideal am schwersten ringende aller Epochen verkörpern! Dem Inhalt entspricht die Form. Sie wirkt erfreulich in den Schilderungen und den eingestreuten Gedichten, der eigentlich epischen Erzählung ist aber Grasse nicht im geringsten mächtig, hier ist er fast immer steif, manchmal geradezu unbeholfen, der Dialog entbehrt jeder realistischen Prägung, und der Inventionen sind beinahe mehr, als der stilistisch reinen Stellen. Alles in allem — Grasses „Valkramlied“ ist eine Dichtung, zehnmal gehaltvoller und bedeutender als die Rade-dichteleien des Tages, aus den Fabriten des Julius Wolff und Genossen, aber ein oder gar das Epos unserer Tage ist es nicht.

Aus ganz anderem Geiste herausgehoben ist das „moderne Epos in zehn Gesängen“, „Vathar“ von Friedrich Vange.¹ Bei Grasse überwiegt der Hang nach dem Schein, nach Krüßerlichkeit, nach bunter Ereignisfülle. bei Vange ist alles Innerlichkeit, Charakteristik, Konzentration. Eine selbstbewusste, kraftvolle Männlichkeit, die immersort nach Selbstbethätigung und Thatenzugung ringt, bildet den wesentlichen Kern der Vangelschen Eigenart; er ist durchaus eine aktive, schöpferische, produktive Natur, während in Grasse ein vorherrschend rezeptives, fast weibliches Element sich breit macht. Der „Vathar“ ist ein modernes Epos nur in beschränktem Sinne; Vange verzichtet darauf, ein Weltbild zu geben, unsere Zeit nach der ganzen Breite und Tiefe ihrer Erscheinungen wiederzuspiegeln, er verzichtet ebenso auf den eigentlich epischen Erzählungsston, auf die breite gemächliche Ausspannung einer Handlung zu einem farbigen Gewebe von Einzelheiten Nicht dir Erzählung bildet den Grundton des Werkes, sondern die psychologische Ausgestaltung eines Charakters, der im innersten Sein unserer Zeit wurzelt, in jenem Sein, das nicht durch politische, technische, soziale Fragen umschrieben erheicht, sondern in der Sehnsucht nach der Harmonie des ganzen Selbst mit sich und der Welt, wie sie nur aus dem Göttlichen erwächst, seinen Ausdruck findet. Und daher ist die Dichtung naturgemäß bis zum Rande angefüllt mit Subjektivität, so daß ich sie eher eine lyrisch-epische Gedankendichtung, als ein Epos nennen möchte. Zuweilen nimmt die Lyrik einen so stürmischen Flug, daß die poetische Klarheit darüber verloren geht;

¹ Hamburg, Verlagsgesellschaft und Teuderei Aktiengesellschaft (vormals J. F. Richter) 1889.

so erzählt der Leser mit keinem Worte, was denn eigentlich der Antipode des Helden, William Stafford, auf nationalem Schaffensfelde wirkt und erfährt. Der „Lothar“ ist eine Ideendichtung, vor allem aber auch eine nationale Dichtung im höchsten Sinne des Wortes. Aus welchen Hoffnungen und Schmerzen heraus sie geboren ist, darüber giebt das Vorwort des Dichters den besten Aufschluß. Der Rausch unserer nationalen Jünglingszeit ist dahin . . . Wir haben nun mit vollen Jügen das Glück der Erfüllung genossen, haben die Probe darauf machen dürfen, wie viel Kraft der Eroberung in einem der kräftigsten irdischen Ideale liegt, in dem Stolzgefühl, das Vaterland einzig, stark, und von allen Völkern geachtet zu sehn. Nicht Wenige unter uns warfen im Bewußtsein des besseren Besitzes alle die geistigen Güter, daran sich ehemals unsere Väter für die unerfüllten Träume der Vaterlandsiebe schadlos hielten, als überflüssigen Plunder bei Seite . . . So haben denn Religion, Litteratur und Kunst vernachlässigt, ja verhöhnt bei Seite gestanden; die Probe auf die beglückende Kraft des nationalen Empfindens konnte ohne irgend welche Beimischung gemacht werden. Und wie ist sie ausgefallen? So nicht, wie die Leidenschaftlichen unter uns geglaubt haben mögen. Hinter den großen, stolzen Worten sangt es an, hohl zu klingen; das kommt aus dem Innern, aus einer leeren Stelle im Herzen . . . die Zeit wird kommen, da das Schmerzgefühl von dieser Leere viele tausend Herzen überwältigen wird. Dann werden die hungernden, dürstenden Seelen auf keinen Hohn der Spötter mehr acht haben, sondern aus dem Ueberirdischen, dem Unverständenen und ewig Unverständlichen mit selbstgewissem Glauben den Trost sich nehmen, der allein in tiefster innerer Noth dem Herzen Frieden bringen kann, die Religion.“ Natürlich handelt es sich nicht um die Religion irgend eines Dogmas, sondern um jenen lebendigen, aus „eigenen inneren Nothen erwachsenen Gottesglauben, der ohne Vermittler vom Schöpfer zum Schöpfer geht, der keiner Form äußerer Bekenntnisses bedarf, sondern in allen Bekenntnissen lebt, und der keine Feindschaft hat mit irgend einem Wahrheitsdrang, wenn er nur ehrlich ist; feind ist ihm allein die Lüge in jeder Gestalt.“ Zu diesem Gottesglauben gelangt der Held der Dichtung, nachdem er durch Wollust zur Liebe, durch Zucht zur Selbsterkennung, durch seelzerstörenden Zweifel zu befreierender Glaubensfähigkeit

sich durchgekämpft hat. Nur in Umrisen, wenn auch in markigen, ist die Gestalt Lothars gezeichnet und das Gleiche gilt von den übrigen Charakteren der Dichtung; und doch steht in jeder dem Leser so lebendig, so klargeprägt in jedem Zuge vor Augen, daß sie alle fast greifbar wirklich erscheinen, als Typen der Zeit, die wohl keinem unter uns fremd geliebt sind. So lebensvoll und menschlich groß, ein jeder in seiner Art, sind vor allem der Held selbst, ferner sein seelischer Widerpart, Stafford, diese Geburt aus Feuer und Dred, dieser mephistophelische Realist und Opportunist, dem nichts heilig außer dem Ich, sodann Hans Schaller, der Skeptiker, und sein Gegensatz, der gott- und menschengläubige Idealist, Anton Degering gezeichnet. Weniger scharf und glänzend treten die Frauengestalten der Dichtung hervor; besonders bleibt Hanna wie im Nebel und auch ihre Sprache durchweht kaum ein Hauch echter Wirklichkeit. Und blaß und farblos mutßen auch die meisten der Bilder an, die der Dichter vom äußeren Leben und Treiben in den Straßen der Weltstadt, in den politischen Verammlungen, in der Studentenkeiße entrollt; er giebt mehr die Motive, als die Gemälde selbst. Die Schilderung dieses äußeren Treibens ist dem Dichter eben ganz Nebensache, oder ist es ihm doch während der Arbeit geworden; seine ganze Kraft legt er an die Darstellung des Innenlebens und die ähñere Wirklichkeit ist ihm nur dann von Werth, wenn sich in ihr das Innenleben wieder spiegelt. Die Schranken, die sich Lange auf diese Weise selbst gezogen, hielt ich auf den ersten Blick für Zeugnisse der Schwäche; je tiefer ich mich jedoch in das Werk hineintas, destomehr bewunderte ich den Dichter, der den rechten Weg gefunden, seine Eigenart zur höchsten Höhe zu steigern. Sollte die innere Entwicklung seines Helden sich dem Leser nicht nur als eine Nothwendigkeit aufdrängen, sondern in ihm die gleichen Empfindungen, die gleiche Sehnsucht aufwälteln, die Lothar selbst bewegt, so dürfte das Außenleben nur hineinragen in die Dichtung, aber nicht sie beherrschen, nicht ablenken von dem prophetischen Erston, der die Dichtung durchdringt, von dem gewaltigen „Tat twam asi“, das immer wieder als mahnende Losung aus ihr hervorbricht. Lange giebt keine malerische Anschauung, sondern Empfindungsanschauung, und in ihr das Eigenste, was eben der Dichter, und nur er, geben kann. So wirkt die Dichtung freilich nicht wie

ein milder Wind, der kühlend die Stirn des Lesers umtreibt, sondern, zumal in den letzten Gesängen, wie ein wirbelnder Sturm, der die Seele schüttelt, sie mit sich reißt und sie emportragt auf die reinen, freien Gipfel der Menschlichkeit, — aber vermutlich soll sie das auch, und gewiß ist es das Herrlichste an ihr, daß sie derartig packt. Kaum eine Dichtung wüßte ich aus neuerer Zeit, die innerlich so erregend, so lebenerzeugend, so nachhaltig wirkt wie der „Lothar“, kaum eine aber auch, die so harmonisch, so versöhnend den Sturm in Trost, Verklärung und Frieden auslöschen läßt.

„So ging der Rath von seinen Worten
Und leuchtete durch den engen Raum.
Und Hertrud mit geschalteten Händen
Sah lachend nur und ahnete kaum.
Doch als er um aus ihrem Schooße
Sich hob, da ward sie überzogen
Im dreyer ansehnlichen Schicksal!
Ein Seufzer und ein heißes Hücheln —
Hier endet Leid und Lieb. Sie gingen
An ihres Lebens heitere Zeit.“

Aud daß es sich bei der Beschränkung auf die Gestaltung des Jüngstenlebens im wehrlichen um eine Selbstbeschränkung handelt, das zeigen Schilderungen, wie die der Heimathstadt des Helden, der Alpenfahrt und manche andere.

„Nun in die Felsennoth des Tunnels
Und wieder dann zum Tag hervor —
Es roucht und läßt sich noch zur Seite,
Ein milder Wohlthun keinem Tod,
Hier laßt Walonna den Ton im Bette,
Der Tag sagt leuchtend um die Wette
Mit ihr durch Lammständer und Wehrin;
Sie läßt nicht leiten sich und rühten
Sie stornet Wohlthun im Verächtlichen
Und möchte selbst verachtet sein.“

Ich führe diese Strophen an, um ein Bild von der Form zu geben, in welche Friedrich Lange sein Gedicht hineingeprägt hat: sie ist nicht minder eigenartig und neu, wie der Inhalt. Die Versbehandlung ist eine echt realistische, sie strebt nicht, wie die abgelebte Form der Geibel, Hejse und ihresgleichen nach äußerer Schönheit, nach stofflichem Ebenmaß und musikalischem Wohlklang um jeden Preis, sondern nach charakteristischer Gestaltung jeder Einzelstimmung, nach einem Sonderausdruck für jeden einzelnen Zug der Dichtung. Die Dissonanz ist dieser Form so nothwendig, wie dem Wagnerischen Tongebilde, aber niemals ist sie Selbstzweck; das Ziel der realistischen Versgestaltung ist kein anderes, als die lebendige Freiheit und Beweglichkeit der Wirklichkeit selbst zu erreichen. Ohne Frage liegt auf diesem Wege die Form der Zukunft. Lange erweist sich an dieser Strophe, an diesem Vers als Meister der Form. An allerlei kleinen Schwankungen, an ungelungenen und bürren Stellen fehlt es nicht, aber der Lufz im großen Ganzen ist wohl gelungen und zeugt in gleichem Maße für die ungewöhnliche Kraft des Dichters, wie auch die Charakteristik und der Empfindungsausdruck für sie, wie der Ideengehalt des Gedichts für den Denker und Menschen zeugt. Mit kläglichem Versern ist dem Schöpfer des „Lothar“ freilich nicht gebietet, sein Bestes kann er nur denen geben, die mit ihm empfinden, trachten und sich sehnen.

Heinrich Hart.

Aus dem literarischen Leben.

Mr. Gensjurücktrin. Der Verfassungsparagraph, der jedem Deutschen das Recht der freien Meinungsäußerung in Wort, Rede und Schrift zusichert, scheint eine fröhliche Satire auf die Wirklichkeit zu sein. Wenn ich recht berichtet bin, so wurde er vom Gesetzgeber geschaffen, weil es nicht länger angänglich erschien, das Publikum als ein Kind zu betrachten, das der Vormundschaft bedürfe. Auf literarischem Gebiete reine Wahn zu erhalten, glaubte man zur Zeit, als die Verfassung geboren wurde, sei der Befehl der Kritik vollständig hinreichend. Heute setzt sich der Staatsanwalt

an die Stelle des Kritikers, und da spielt sich denn das selbe Schauspiel von neuem ab, das unsere Väter dereinst in der verfassungstosen gemüthlichen Zeit erlebte. Wie in den dreißiger Jahren das junge Deutschland mit Gewalt zur Reife belehrt werden sollte, so heute das jüngste. Fast zu gleicher Zeit sind „verboten“ worden: Karl Heubells „Diorama“, Wilhelm Walloths „Dämon des Reides“, Hermann Conradis „Adam Mensch“ und Konrad Albertis „Die Alten und die Jungen“. Das ist kein „Verbot“ mehr, das ist ein Indeg, das ist keine Einzelthat des Ueber-

eifers, das ist ein System. Die Kritik, die mit Gründen sichts und nicht mit Achtung, wird durch dieses Vorgehen matt gelebt; sie wird sich in Zukunft scheuen, mit Werken ins Gericht zu gehn, welche der Staatsanwalt verfolgt, um nicht als Hülfersbelsler der Macht zu erscheinen, während sie einzig Dienerin des Geistes sein will, kann und darf. Auf diesen Geist zu vertrauen, statt auf die Macht, scheint der Staat nicht lernen zu wollen, — caveat! . . . Beinahe noch leitfamer als das Vorgehen des Staatsanwalts gegen die „Realisten“ ist das Verbot, das Wildenbruch's jüngstes Trauerspiel „Der Generalfeldobrist“ betroffen hat. Von der einen Seite wird behauptet, daß der preussische König selbst auf Grund einer Kabinettsordre von 1844, die dem Monarchen angeblich gestatten soll, Dramen, in denen ein Hohenzoller eine Rolle spielt, den Zugang zur Bühne zu verwehren, das Verbot erlassen habe. Das ist kaum glaublich, da eine solche Kabinettsordre schwerlich mehr zu Recht bestehen würde und das Oberverwaltungsgericht jeberzeit in der Lage wäre, das Verbot aufzuheben. Von anderer Seite wird erklärt, das Berliner Polizeipräsidium habe wieder einmal Theatrensur geübt. Das ist jedenfalls ein falsch gewählter Ausdruck; Cenfur zu üben, steht weder der Polizei noch sonst wem zu. Thatsächlich nimmt freilich die Polizei dennoch dies Recht in Anspruch; sie erklärt einjoch das Theater für eine „öffentliche Versammlung“ und dem Dichter wie dem Bühnenleiter bleibt nichts als der frommr Trost, wenigstens ideell im Schatten des Verfassungsparagrapheu zu leben, der die Cenfur aufhebt.

Kalifornische Goldgräberkritik. Eine leidenschaftlich erregte Zuhörerschaft war es, welche sich in den Mittagstunden des 20. Oktober in den Räumen des Berliner „Festspieltheaters“ eingesunden hatte. Ein wüthendes Zischen und Pfeifen, höhnisches Gelächter und laute Psuurse, aber auch ein nicht minder lautes Händelklatschen verchlang nicht selten die Worte, die von der Bühne herabertönten und beides brach besonders am Schlusse der Akte mit immer neuer Gewalt hervor. Der Verein „Freie Bühne“ gab seine zweite Vorstellung und führte das Drama „Vor Sonnenuntergang“ auf von Gerhard Hauptmann, einem bis dahin nur in den engeren Kreisen des „jüngsten Deutschlands“ bekannten Dichter. Leidenschaftlich, wie er von den Zuhörern ausgehocht, tobte der Kampf in der Zeitungskritik weiter. Was aber dabei am Harten

und deutlichsten hervortrat, war wieder einmal leider die Unfähigkeit zu rein ästhetischer Auffassung und Betrachtung eines Kunstwerkes, die ebenjo gut die Kritik, wie das Publikum an den Tag legte. Unser künstlerisches Urtheil ist das Urtheil von Barbaren und Kindern und steht noch auf einrr sehr tiefen Stufe der Herausbildung. . . das ist das traurige Endergebniß, die schlimmste Wahrheit, welche wir aus diesen Streitigkeiten mit nach Hause nehmen. Selbstverständlich hat unsere Kritik, und sicherlich aus voller Ueberzeugung heraus, auch diesmal das naturalistische Kunstwerk der Unästhetieit, sowie der Fähhlichkeit und Ekelhaftigkeit geziehen, und wir dürfen uns auch gar nicht darüber täuschen, daß Kritiker und Laie beim Lesen Zola'scher, Tolstoj'scher Werke thatsächlich die Empfindung wie von etwas Unästhetischem und Ekelhaftem erhalten. Ihr ablehnendes Urtheil ist deshalb ein subjektiv durchaus berechtigtes. Wie sieht es aber mit der Begründung des Urtheils aus? Die Summe der Gründe kann man in dem Karl Frenzel'schen Worte zusammenfassen: Ich gehe im alltäglichen Leben dem Frankfurterbolde aus dem Wege, und darum auch in der Kunst, mich verkehrt der Anblick der Gemeinheit und Brutalität, wenn er sich mir auf der Straße darbietet, und darum vermeide ich ihn auch in der Dichtung. Frenzel, die meisten Kritiker und meisten Leser fühlten sich durch die Lektüre naturalistischer Dichtungen unangenehm berührt und nennen deshalb die Dichtungen schlecht und schleudern sie weit von sich in die Ecke, um sie nicht wieder zur Hand zu nehmen. Ich gebe einem ungebildeten und geistig rohrn Menschen Goethe's „Iphigenie“ in die Hand; er fängt darin an zu lesen, fühlt sich sehr bald gelangweilt von ihr, nennt deshalb die Dichtung eine langweilige und schlechte und schleudert sie weit von sich in die Ecke, um sie nicht wieder zur Hand zu nehmen. Damit übt er sein gutes Menschenrecht aus, und wir haben durchaus kein Mittel, wodurch wir ihn zwingen könnten, die „Iphigenie“ nicht langweilig zu finden. Aber eins soll er nicht thun: nicht glauben, daß er etwas von der Kunst versteht, nicht soll er sich als Aesthetiker aufspielen, nicht uns kritisch fütren und berathen wollen. Was ist der Grundirrtum des Frenzel'schen Wortes, wodurch beweist dieser Frenzel'sche Satz, daß sein Urheber sich der naturalistischen Kunst gegenüber noch nicht zu der ästhetischen Betrachtungsweise erhoben hat? Frenzel, die deutsche Lejerwelt,

und der größere Theil der Kritik wissen Stoff und Gestaltung noch nicht voneinander zu sondern und zu trennen, unklar und verworren gehen die ästhetischen, moralischen und gesellschaftlichen Empfindungen bei ihnen durcheinander. Ein Lustmord ist unsittlich, und Entsetzen saßt uns, wenn wir zufällig Zeuge eines solchen werden, aber ist die Erzählung eines Lustmordes eine unsittliche? Alle Staatsanwälte, alle Sittenprediger, alle Geschichtsschreiber, alle Ärzte ständen alsdann mit Raub- und Lustmördern auf einer Stufe. Feinlich würden es Viele empfinden, ichleuderte ein haarbuschiger Geselle mitten in ein Theekränzchen ein brutales „Merbe!“ und wenn Goethes Götz das Wort der Reichsarmee zuwies, so wirkt es auf das moderne gesellschaftliche Empfinden zunächst nicht minder brutal; der Schauspieler im Theater spricht nicht aus. Im Künstler aber erwacht sofort das ästhetische Bewußtsein; wie charakteristisch entspricht das Wort der ganzen Natur des Helden, der besonderen Lage, in der er gerade steht u. s. w. Das eine rohe Wort ist unendlich mehr, als zehn Seiten süßen Liebesgequatsches, das Wort eines echten Dichters und umgekehrt wie beim Laien, werfen sofort die angenehmen ästhetischen Empfindungen die unangenehmen gesellschaftlichen Empfindungen über den Haufen, so daß in der Seele ein starkes Mehr von Lustgefühl zurückbleibt. Der Anblick der Gemeinheit auf der StraÙe berührt uns unangenehm und auch in der Dichtung ist uns die betrunkenen Brutalität, die viehische Rohheit unsympathisch.

In einem kalifornischen Goldgräberdorf stellt ein unglücklicher Schauspieler den bösen Hallunken und Intriguanten dar: er sehe sich vor, denn da hinten bei den Zuschauern zieht einer dieser braven Bur-schen gemächlich einen Revolver hervor, um ihn niederzuschießen, und es kann der Darsteller froh sein, wenn er für alle die Schandthaten, die er in seiner Rolle begeht, nur eine tüchtige Tracht Prügel aufgezählt bekommt. Derartige kalifornische Kunstanschauungen überwiegen noch überall. Man raßt in Beifall aus, wenn ein Darsteller in biedere, moralische oder patriotische Tiraden ausbricht, aber man klatscht da nicht Beifall dem Dichter, sondern freut sich an der Biederkeit und Tugend des Helden und der Heldin. Kalifornische Goldgräber-ästhetik betreibt auch unsere Kritik in Sachen des Naturalismus: gerade wie jener ehrliche Bursche den Rimen, der einen unsittlichen und bösen Buben darstellt,

niedererschießen will, so will sie den Naturalismus niederschießen, weil er unnützlich, gemein und böse Menschen und Verhältnisse darstellt. Im Leben gehe ich dem rohen Trunkenbold aus dem Wege, weil er mich mit Ekel erfüllt, aber bietet uns das Kunstwerk den Trunkenbold schlechtweg? Nein, sie bietet uns die Gestaltung, die Darstellung eines Trunkenboldes? Die moralische und gesellschaftliche Kritik hat es mit dem Trunkenbold selbst zu thun, und von diesem Standpunkte aus nennen Naturalist und Idealist in gleicher Weise, Zola und Tolstoi noch viel ungeweidentiger als Frenzel, den Trunkenbold einen höchst unangenehmen Patron. Die ästhetische Kritik hebt einzig und allein damit an, daß sie die Darstellung des Trunkenboldes ins Auge faßt. Kann die Darstellung etwas Ekelhaftes sein, etwas Schönes oder Häßliches sein? Rimmermehr! Sie ist gelungen oder nicht gelungen, künstlerisch verfehlt oder nicht verfehlt, das allein hat die ästhetisch-kritische Beurtheilung eines Kunstwerkes zu ergründen. Ich will annehmen, daß sie einem echt dichterischen Genie gelungen ist; zwei Kräfte wirken dann auf mich ein: der Gegenstand stößt mich ab, ebenso wie im Leben. Die Handlungen des Trunkenboldes verriethen mein moralisches, seine rohen Worte mein gesellschaftliches Empfinden, und es bemächtigt sich meiner eine starke Unlust. Das ist die Gefühlsdepression der meisten Leser und Kritiker nach der Lektüre einer naturalistischen Dichtung. Bejähren sie jedoch eine künstlerische Genußfähigkeit, so würden sie imstande sein, das Unlustgefühl völlig zu überwinden, indem sie vom „Was“ des Stoffes zum Wie der Gestaltung durchdringen. Das Erfassen des Wie, die Erkenntniß von der Feinheit und Schärfe der Charakterzeichnung, der Wahrheit und Fülle in der Beobachtung des Psychologischen, in der Darstellung der Wirklichkeit würde so starke Lustgefühle erzeugen, daß jene Unlustempfindungen ganz dagegen zurücktreten. Der Frenzelsche Satz muß deshalb dahin richtig gestellt werden: gewiß, im Leben gehen wir Alle dem Trunkenbold gern aus dem Wege, aber darum noch lange nicht der Darstellung des Trunkenboldes in der Kunst. Niemals ist die Kunst dieser Darstellung aus dem Wege gegangen und schon der alte Vater Homer hat alle Stadien der Besoffenheit bis zum Erbrechen in der Polyphem Episode dargestellt.

Eine andre Frage ist, ob der Naturalismus in seiner augenblicklichen Gestalt,

mit seiner literarhistorisch sehr wohl erklärlichen Vorliebe für die Darstellung peinlicher und häßlicher Vorgänge breitere Schichten des Lesepublikums und das lebendige Theater erobern kann. Diese Frage läßt sich unmöglich beantworten. Der Kampf ums Dasein, die Kraft muß da entscheiden. Vorläufig aber bin ich nach Beifall. Die Menschheit steht, wie bereits gesagt, heute noch auf einer so tiefen Stufe der ästhetischen Bildung, Kritiker und Künstler selbst sind alle noch so sehr im Bann des Stofflichen und Tendenzübigen befangen, daß ich fürchte, die Zeit ist noch unendlich fern, wo viele Tausende eine Dichtung ästhetisch rein zu würdigen wissen, im freudigen Genuß der Kunst der Darstellung die Unlustempfindungen, welche die „Unmoralität und Ekelhaftigkeit der Vorgänge“ in ihnen erweckt, zu überwinden vermögen.

Voll und Dichter. Am Abend des Tages, an welchem Ludwig Angenruber zur letzten Ruhe bestattet werden sollte, zog, wie in Wiener Blättern erzählt wird, ein großer Trupp von Arbeitern zufällig die Straße entlang, in welcher das Sterbehäus des Dichters liegt. Einer der Arbeiter gedachte dieser Thatsache und forderte seine Genossen auf, dem Dahingegangenen, der ein echter Volksdichter gewesen und zeit lebens für die geistige, für die Gewissensfreiheit gekämpft habe, ihre Huldbildung darzubringen. Sämtliche Arbeiter entblößten darauf den Kopf und zogen in langem, geordnetem Zuge unter feierlichem Schweigen an dem Hause vorbei. Das ist auch ein Zeichen der Zeit, aber ein erquickliches.

„Moderne Dichtung.“ Das erste literarische Ereigniß, das mit dem Jahre 1890 ans Licht tritt, ist das Erscheinen einer Zeitschrift, die zum erstenmale alle Richtungen der jüngeren Dichterschaft, all die jungen Kämpfer, die, so widerhaarig sie meist persönlich einander gegenüberstehen, doch in einem geistigen Baden wurzeln, zu glückverheißendem Vereine um sich schart. Von Tag zu Tag tritt es mehr hervor, was die Alten und die Jungen trennt: nicht bloß eine neue Aesthetik, sondern vor allem auch neue Anschauungen von der Weltentwidelung, der Wahrheit, der Sittlichkeit und der Gesellschaft. Und da ist es denn gut, daß die Jungen endlich einmal als geschlossene Heerschar auftreten, das Trennende bei Seite lassen und in erstem Retteifer miteinander zeigen, was ein Jeder will und kann. Dann wird eine Gemeinschaftskraft von ihnen ausgehen, die unwiderstehlich vorwärts dringt. In diesem Sinne sei die „Moderne Dichtung“ begrüßt; möge es ihr gelingen, festen Fuß zu fassen. Als Herausgeber zeichnet E. R. Kasta, als Nebacteurs Michel Constantin und Michel Frith, als Verleger Rudolf W. Kahrer in Brünn.

Eine „realistische“ Agentur. Die „realistische“ Dramatik hat jetzt auch ihre eigene Theateragentur in Berlin (W. Französische Straße 14), die sich vorwiegend dem Vertrieb der Werke unserer jüngeren Dichter widmen will und bereits Dramen von Ibsen, Björnson, Hauptmann, Stempel, Julius Hart u. A. in Vertrieb genommen hat; ihr Leiter ist Georg Zimmermann.

Mittheilung.

Mit dieser Seite ist der zwischen Verlagsanstalt und Herausgebern für das zweite Heft vereinbarte Raum bereits überschritten, so daß wir gezwungen sind, die Kritiken über neuere Bühnenwerke (Blumenthals „Jaungast“, Gerhard Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“, Max Stempels „Morphium“, H. Sudermanns „Ehre“, Max Halbes „Ein Emporkömmling“ u. s. w.), sowie die Besprechungen einiger wichtiger nichtdramatischer Neuerscheinungen — ge-

nannt seien nur: Karl Hendell's „Diorama“, W. G. Conrads „Die klugen Jungfrauen“, Heine-Goettes „Litteraturgeschichte“, Konrad Albertis „Die Alten und die Jungen“, Georg Ebers' „Josua“, Walloth's „Dämon Reid“, Paul Scheerbarts „Das Paradies“ — für das dritte Heft zurückzulegen. Dieses dritte Heft aber soll sich dem zweiten in rascher, fast unmittelbarer Folge anschließen; die Beiträge sind zum größten Theile bereits in unseren Händen. Von größeren Aufsätzen wird es u. a. bringen: „Kunst und Geschäftsbühne“ (zugleich eine Kritik der Bestrebungen der Berliner „Freien Bühne“ und der Wormser Volksbühne), sowie „Die literarische Bewegung in Deutschland seit 1880. Wie ich sie miterlebt.“ (Charakterisirt werden Wolzogen, Bleibtreu, Conrad, Alberti, Conradi, Heinrich und Julius Hart, Walloth, Piliencron, Hille, Wildenbruch, Fontane, Lange, Kirchbach, Bölsche, Hendell, Avenarius, Beckeler, Voß, Lindau, Blumenthal, Hauptmann, Holz, Kreßer, Linke, Erich u. A. m.)

Die Herausgeber.



YX 000 542 871

