Zeitschrift: Schweizerische pädagogische Zeitschrift
Band: 10 (1900)
Heft: 5

Artikel: Von 1870 bis 1900 : Strömungen der neuesten deutschen Literatur
Autor: Walzel, Oskar F.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-789009

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Von 1870 bis 1900.

Strömungen der neuesten deutschen Literatur.

Vortrag, gehalten in der Versammlung des bernischen Mittelschullehrervereins, den 3. März 1900, im Grossratsaal zu Bern

von Prof. Dr. Oskar F. Walzel.

Hochgeehrte Versammlung!

Wer in Berlin die schier endlose Friedrichstrasse vom Süden her durchschreitet und, ihrem Ende nahe, in die letzte Seitenstrasse zu linker Hand einbiegt, der fühlt sich wie mit einem Schlage aus dem Gelärme und Getöse des Grosstadtlebens, aus dem sinnbetörenden Gewühl der Trambahnen, Omnibusse, Droschken, aus dem tobenden Leben der Reichsmetropole in die Stille eines älteren, anspruchslosen, freilich auch herzlich unschönen Stadtviertels versetzt. An Häusern von der geschmacklosen Einfachheit eines früheren Berlin, an mässigen Speisewirtschaften, an verstaubten Cigarrengeschäften führt der Weg vorbei. Hier drängen sich in einem Auslagefenster wissenschaftliche Werke, dort drohen aus einem andern medizinische Marterinstrumente. Eine Gegend stiller Arbeit, die nichts Lockendes und Verlockendes für den grossstädtischen Flaneur übrig hat! Wir sind im Berliner Quartier latin. Wieder eine Nebenstrasse einschlagend, stehen wir bald vor einer wenig reinlichen Toreinfahrt; auf den ersten Blick könnte der Fremde vermuten, hier gehe es zu einer Fabrik oder zu einem Holz- und Kohlenlager. Weit gefehlt: wir schreiten hindurch und stehen vor dem Eingange zum Deutschen Theater.

Eine denkwürdige Stätte, dieser alte verräucherte, unbequeme Kasten, ebenso reich an künstlerischem Interesse, wie arm an äusserer Schönheit! Zugig und düster sind die Räume, eng und winklig die Stiegen, allzu knapp berechnet ist der Platz, der dem Zuschauer angewiesen wird. Und doch: keine deutsche Bühne des ausgehenden 19. Jahrhunderts kann sich mit dieser messen; keine hat in der Geschichte der jüngsten deutschen Literatur eine gleich wichtige Stellung errungen. Hier kam

es zu den entscheidenden Schlachten, zu den ausschlaggebenden Siegen. Hier steht die Wiege des neuen deutschen Dramas. Hier eroberte sich das jüngste Deutschland sein Publikum, hier traten aus dem Dunkel engster literarischer Kreise Sudermann und Hauptmann in das helle Licht ihres heutigen Ruhmes.

Dem Deutschen Theater hat Berlin zu danken, dass es jetzt als erste deutsche Theaterstadt gilt. Das Deutsche Theater hat dem altberühmten Wiener Hoftheater, der „Burg", den Rang abgelaufen. Noch vor zwanzig, sicher vor dreissig und vierzig Jahren war die Wiener „Burg" ein privilegirter, einzig dastehender Kunsttempel. Burgtheaterfähig zu werden, war der heisseste Ehrgeiz der Dichter wie der Schauspieler. Heute ist man in Wien emsig bemüht, neues frisches Blut dem gealterten und geschwächten Körper zuzuführen, um zu retten, was zu retten ist. Dem drohenden Untergange oder wenigstens dem unleugbaren Niedergange ein Hemmnis in den Weg zu legen, wurde Josef Kainz von Berlin nach seiner Vaterstadt Wien berufen. Kainz aber war jahrelang die beste Kraft des Deutschen Theaters zu Berlin, sein Bestes hat er dort gelernt.

Wozu ich dies erzähle? Sie haben die Aufforderung an mich ergehen lassen, über die neuesten Strömungen der deutschen Literatur mich zu äussern. Im engen Rahmen eines kurzen Vortrags kann das umfängliche Problem nur andeutungsweise behandelt werden. Ich denke, besser und drastischer als eine lange und breite Erörterung belehrt uns die Siegeslaufbahn des Deutschen Theaters über die Richtung, in der sich der Strom heutiger Literatur bewegt. Zwei Tatsachen seien sofort festgestellt: erstens setzt der Sieg des Deutschen Theaters in Berlin den Sieg der Dichtung voraus, die es vertritt; zweitens offenbart er, dass auf dramatischem Gebiete der Schwerpunkt der neueren Literatur liegt. Ich brauche nicht hinzuzufügen — denn dies scheint mir nach allem Gesagten selbstverständlich — dass eine starke Wandlung innerhalb der deutschen Literatur sich vollzogen hat.

Zunächst also: die neue Dichtung, die junge Litteratur hat gesiegt. Ich weiss sehr wohl, dass dieser Sieg nicht unbestritten ist.

Eine grosse Gruppe, eine noch immer starke Partei, möchte den jüngsten deutschen Parnass überhaupt ignoriren. Sie weiss nichts von ihm und will nichts von ihm wissen; er dünkt ihr eine durchaus ephemere Erscheinung. Sie hält es darum nicht für nötig, bis zu ihm vorzuschreiten, sie bleibt stehen, wo er anfängt, sie scheut sich wohlweislich, die Grenzen zu überschreiten, die ihn von ihr trennen. Hier

auf schweizerischem Boden ist diese Partei besonders stark vertreten. In stummer und in lauter Opposition bekämpft man die jüngste Dichtung.

Im Gegensatz zu solcher Auffassung, die noch nicht anerkennt, besteht heute schon in den grossen Kulturzentren eine entgegengesetzte Anschauung, die nicht mehr anerkennt. Der Grosstädter und vor allem der Berliner meint, die jüngstdeutsche Literatur habe sich ausgelebt; er möchte sie bereits zum alten Eisen werfen. Da die Zeit des wildesten Kampfes vorüber ist, scheint ihm auch das Ergebnis dieses Kampfes überwunden. Nur die Provinz, die immer nachhinke, kümmere sich noch um diese Dinge.

Historische Betrachtung kann weder diesem noch jenem Standpunkte sich nähern. Der Literaturhistoriker weiss, dass Literaturrevolutionen von gleicher Stärke nicht spurlos vorübergehen, wenn auch ihre extremsten Erscheinungen allmälig dem Vergessen anheimfallen. Was in Deutschland vor 130 Jahren der Sturm und Drang, vor 100 Jahren die Romantik, was vor 70 Jahren bei uns das junge Deutschland, in Frankreich die Literatur der Julirevolution zutage gefördert hat, das ist zum grossen Teile seit langer Zeit vergessen. Aber doch nur zum Teile; denn geblieben sind uns neben manchem anderen Goethes Götz und Schillers Räuber, Werther und Cabale und Liebe, Uhlands und Eichendorffs und Heines Lyrik. Victor Hugo und Georges Sand und Balzac wollen wir zunächst auch noch nicht aufgeben.

Doch nicht nur ein Analogiebeweis sei hier geführt; als Historiker will ich Ihnen auch die historische Notwendigkeit der jüngsten Literaturbewegung nachzuweisen versuchen. Sie scheint mir ebenso einleuchtend, wie die historische Notwendigkeit des Sturmes und Dranges, der deutschen und französischen Romantik, der jungdeutschen Literatur.

Die jüngste deutsche Literatur ist eine Folge der preussischen Siege von 1870/71 und der Wiederherstellung des deutschen Kaisertums. Sie staunen? Missverstehen wir uns nicht: eine mittelbare, nicht eine unmittelbare Folge. Nicht weil jene Ereignisse vorangiengen, sondern trotz diesem mächtigen Aufschwung Deutschlands entstand eine Dichtung, die in allem dem hochgesteigerten Gefühlsleben der deutschen Triumphzeit widersprach. Im Jahre 1850 schrieb Heine, dieser schärfste und witzigste Kritiker deutschen, politischen Lebens, ein Gedicht, „Michel nach dem März“; es beginnt:

Solang' ich den deutschen Michel gekannt,
War er ein Bärenhäuter;
Ich dachte im März, er hat sich ermannt
Und handelt fürder gescheuter.

Auch der Dichter selbst fühlte — er bekennt es — im hoffnungsreichen Jahre 1848 sein Herz höher schlagen.

Doch als die schwarz-rot-goldne Fahn',
Der altgermanische Plunder,
Auf's neu' erschien, da schwand mein Wahn
Und die süssen Märchenwunder.

Ich kannte die Farben in diesem Panier
Und ihre Vorbedeutung:
Von deutscher Freiheit brachten sie mir
Die schlimmste Hiobszeitung...

Ich sah das sündenergraute Geschlecht
Der Diplomaten und Pfaffen,
Die alten Knappen vom römischen Recht
Am Einheitstempel schaffen.

Derweil der Michel geduldig und gut
Begann zu schlafen und schnarchen,
Und wieder erwachte unter der Hut
Von vierunddreissig Monarchen.

Eine echt Heinische bittere Satire auf den deutschen Einheitstraum! Wir müssen ihm Recht geben; im Jahre 1850 sah es in Deutschland wirklich so aus. Und auch um 1860! Verdrossenheit, Unzufriedenheit allenthalben; die Träger des deutschen Einheitsgedankens in schroffem Gegensatz zu den bestehenden staatlichen Zuständen; und auf der andern Seite vollends die ersten Regungen einer internationalen, antideutschen Sozialdemokratie! Nur dem überlegenen Genie eines Staatsmannes von unvergleichlicher Grösse konnte es glücken, in wenigen Jahren aus diesem Chaos von Widersprüchen das grosse mächtige deutsche Reich zu schaffen. 1866 wird das Element ausgeschieden, das zu diesem neuen Reich nicht passt: die habsburgischen Lande. 1871 wird der deutsche Einheitstraum verwirklicht. Mit einem Schlage ist der von Heine bespöttelte Einheitstempel errichtet. Deutschland schwelgt in dem Gefühle seiner jungen Macht. Vergessen wird, dass der Einheitstraum ganz anders in Erfüllung gegangen ist, als man gedacht hatte. Nicht aus dem Volke heraus ist die Einheit geboren worden; von oben her ward sie den Deutschen geschenkt. Nicht der deutsche Michel Heines, sondern Bismarcks Genie, unterstützt von preussischem Fürstentum und preussischem Soldatengeiste, hat das Werk vollbracht. Nichts hatte der deutsche Michel mehr gehasst, als preussisches Fürstentum und preussischen Soldatengeist. 1871 ist das alles wie vergessen; was eben noch so krank, ja unheilbar ausgesehen hatte, scheint gesund und kräftig. In dem grossen Gedanken des einheitlichen Kaisertums lösen sich — so heisst es — alle Widersprüche.

Die Dichtung durfte hinter der allgemeinen Begeisterung nicht zurückbleiben. Immer und immer war geklagt worden, dass Deutschlands traurige politische Lage eine schwungvolle nationale Dichtung nicht aufkommen lasse; der deutsche Klassizismus Goethes und Schillers war im 19. Jahrhundert mehr als einmal zur Poesie der Hohenstaufenzeit in ungünstigen Gegensatz gebracht worden. Um 1200, ja damals habe es grosse Dichter gegeben, die nationale Stoffe, stolz auf die Grösse deutscher Nation, zu gestalten verstanden hätten. Der Klassizismus indes spottete: „Das liebe Heil'ge Röm'sche Reich, Wie hält's nur noch zusammen"; welt- und zeitflüchtig habe er sich nationalem Fühlen entfremdet. Der Vorwurf traf Schiller nicht minder als Goethe; als Entschuldigung ward die nationale Misere ihrer Zeit angeführt. Die aber war jetzt überwunden; eine neue Hohenstaufenzeit war angebrochen. Gerne hüllte sie sich in die romantische Rüstung jener grossen mittelalterlichen Epoche. Kaiser Wilhelm I. als wieder erwachter Friedrich Barbarossa, der den Kyffhäuser verlassen und den Erbfeind geschlagen hatte, ward ein Lieblingsmotiv deutscher Kunst und Dichtung. Der Deutsche begeisterte sich plötzlich für Minnesang und Spielmannspoesie. Die Butzenscheibenlyrik wird Mode. Julius Wolff schreibt seine seichtromantischen Verse, drapirt moderne Gestalten mit ein paar altdeutschen Fetzen und wird Lieblingsdichter der neu geeinten deutschen Nation. Altdeutscher Brauch, altdeutscher Biedersinn, altdeutsche Minne, altdeutscher Mut werden die Lieblingsschlagworte der Zeit. Mit dem „Sange" Wolffs wetteifert der historische Roman und schildert die urältesten Ahnen. In Poesie, Kunst und Leben ist Heines „altgermanischer Plunder" zu höchsten Ehren gekommen.

Die dauerndsten Erfolge — sie reichen bis in unsere Tage — errang auf dem neu erschlossenen Felde Ernst von Wildenbruch. Hohenzollernblut fliesst in seinen Adern, und der Dichter der Hohenzollern wird er. Ein neuerer Kritiker sagt von ihm: „Er besitzt durchaus die Freude der Hohenzollern am pathetischen Moment." Wer konnte besser die Stimmung des „pathetischen Moments" der Wiedergeburt deutschen Kaisertums festhalten? Kurz nach dem Kriege singt er den Ruhm deutscher Waffen in den Heldenliedern „Vionville" und „Sedan". Zu Anfang der achtziger Jahre aber tritt er als Dramatiker vor das Publikum und erficht mit historischen Tragödien aus germanischer Vergangenheit Sieg auf Sieg. Sofort wird die Parole ausgegeben: ein neuer Schiller ist erstanden, der grosse Dramatiker, den man in Grillparzer und Hebbel und Otto Ludwig nicht gefunden hatte, ist Deutschland geschenkt. Ja, wer trotz Schiller noch auf den kommenden deutschen

Shakespeare hoffte, der fand ihn in Wildenbruch. Heute reden auch seine Verehrer weniger überschwänglich von ihrem Dichter. Dafür hat sich auch das Urteil seiner Gegner gemildert. Wir können wirklich schon mit einiger Objektivität von ihm sprechen. Seine Trilogie „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ von 1896 zeigt, zusammengehalten etwa mit den „Karolingern“ von 1882, dass auch ihm künstlerisches Fortschreiten gegönnt war; feinsinnige Kritiker haben der umfänglichen Historie aus der Zeit des Investiturstreites zugebilligt, dass sie nicht nur augenblicklicher Bühnenerfolge, sondern nachhaltiger, tiefgehender Wirkung fähig sei. Allein Wildenbruchs Anfänge konnten nur unter dem Hochdrucke der altdeutsch-romantischen Stimmung so masslos überschätzt werden. Die Unkunst des jüngeren Wildenbruch kommt über starke Gesten, laute Worte, leidenschaftliche Gegensätze zu keiner sichern Gestaltung, nur zu äusserlich ebenso wirksamen, wie innerlich schlecht verbundenen Scenen. Historische Dichtung, so nennt sich Wildenbruchs Arbeit, und als historische Dichtung will sie geschätzt sein; auf dasselbe Wort beruft sich Butzenscheibenlyrik und Spielmannssang. Fassen wir das Problem einmal scharf ins Auge.

Zwei Wege stehen dem Dichter offen, wenn er die Vergangenheit uns menschlich nahe bringen will. Entweder lässt er die unermesslichen Gegensätze fühlen, die uns von jener Epoche der Vergangenheit trennen, in der er dichterisch gestaltend wirkt; oder er sucht Momente in der Geschichte auf, die mit unserem gegenwärtigen Leben überraschende Analogien bieten. Die erste, weit schwierigere Kunst übt Flaubert in seiner „Salammbó“, meisterhaft auch — so in der „Versuchung des Pescara“ oder in der „Hochzeit des Mönchs“ — Conrad Ferdinand Meyer. Den zweiten Weg erfolgreich zu beschreiten, wird zunächst am besten glücken, wenn der Dichter, selbst Vertreter einer stark ausgeprägten Völkerindividualität, sich an die Geschichte seines ihm engstverwandten Volkes und an die Züge hält, die als altes Erbstück noch dauernd in seiner Umgebung sich offenbaren. In diesem Sinne hat der Schotte Walter Scott schottische Vergangenheit, sein Schüler Wilibald Alexis märkisches Wesen früherer Zeiten, Annette von Droste-Hülshoff ihre westfälischen Stammesgenossen, Storm die norddeutschen Küstenanwohner aus verflossenen Jahrhunderten mehr oder minder glücklich verlebendigt. Immer liegt der Anspruch zu Grunde, dass der Dichter stark und unbeirrbar die charakteristischen Eigenheiten seines Landes als altes Erbgut fühlt. Der schlanke, elastische, wetterharte, jedem Sport gewachsene blonde Schotte, anspruchslos und zäh, wie er in Scotts Quentin Durward uns entgegentritt, begegnete dem Dichter täglich auf schottischem Boden. Was Alexis

von dem Kampfe zwischen märkischem Junkertum und märkischer Fürstenmacht erzählt, konnte dem Leben seiner Zeit nachempfunden werden. Gleiches Recht hat der Schweizer Festdichter, der in der Form des Volksschauspiels die grossen Augenblicke schweizerischer Vergangenheit zu neuem Leben erweckt und offenbart, wie nahe heutige Schweizer Eigenart dem alten Schweizer Wesen steht.

Auch Wildenbruch und seine Vorläufer berufen sich auf die Übereinstimmung von einst und jetzt. Allein was hatten die Deutschen der Krachzeit, was die Siebziger und Achtzigerjahre mit altdeutschem Wesen wirklich gemein? Und dann: Schottisch, Märkisch, Westfälisch ist uns eine scharf umschreibbare Eigenheit, aber Deutsch? Welche innern Bande verknüpfen den vielgestaltigen deutschen Sprachstamm von heute mit den Deutschen der Vergangenheit? Viel zu weit ist der Umfang gezogen, viel zu lange haben die Deutschen des Gefühls der Zusammengehörigkeit entbehrt, um ein Ereignis deutscher oder germanischer Vergangenheit so stark empfinden zu können, wie der Schotte die Kämpfe der Stuarts, wie der Schweizer die Siege, denen die Eidgenossenschaft ihre politische Selbstständigkeit dankt. Ja, wenn Wildenbruch selbst sich auf märkischen Boden stellt, wenn er mit märkischem Junkerblute seine dramatischen Conzeptionen erfüllt, dann glückt es ihm wohl auch besser.

Wie wenig übrigens Wildenbruchs Art, die über theatralisch wirksame Scenen fast nie zu psychologischer Vertiefung fortschreitet, der Gegenwart sagen kann, was sie mit der Vergangenheit innerlich verbindet, zeigt mir sein neuestes Stück „Die Tochter des Erasmus“. Ein Geisteskämpfer, ein kühn vorschreitender, wagemutiger Geistesheld, der aber doch das letzte Wort zu sagen sich nicht getraut, sieht sich von dem Manne der noch kühneren Tat, von Luther, überholt. Ähnliches mag sich oft genug im Leben unserer Zeit abspielen, die in Überhast vorwärtseilend nur zu schnell den Sieger von gestern dem Sieger von heute aufopfert; und nicht zum geringsten auf literarischem Gebiete. Der Unterliegende aber wird, wie Wildenbruchs Erasmus, nicht nur seinen Ruhm schwinden, auch sein Leben zerstört sehen. Wildenbruchs Drama indes lässt uns diese schlagenden Analogien kaum fühlen. Wo wir ein erlösendes Wort aus Dichtermunde erhoffen, begnügt er sich mit äusserlicher Rhetorik. Ein Werk, aus dem der bange Aufschrei eines ganzen Zeitalters hätte erklingen können, bleibt uns dieses erlösende Wort schuldig.

Doch zurück zu den Butzenscheibendichtern! die innere Unwahrheit, das Gemachte, musste bald zutage kommen. All den wonnigen Träumen vom wiedererstandenen altdeutschen Biedermann folgte ein böses Erwachen.

Die inneren politischen Zustände Deutschlands widersprachen durchaus jenen erkünstelten Phantaseien. Ein protestantisches deutsches Kaisertum war geschaffen worden; allein ein starker Bruchteil der Deutschen war nicht geneigt, sich der Glorie dieser neuen Schöpfung zu beugen. Das der Hohenstaufenzeit entlehnte Costüm konnte bald die tiefen Spaltungen nicht mehr verkleiden. Der Deutsche war aus seinem Jahrhundertschlafe erwacht; allein was vor 1871 krank gewesen war, das kam auch jetzt nicht zu markiger Gesundheit. Der Kulturkampf der Siebzigerjahre und das Sozialistengesetz von 1878 bezeugten, dass einiges sehr faul war im Staate. Das neue protestantische Kaisertum hatte nicht die Macht, sich des erstarkenden Katholizismus und der mehr und mehr um sich greifenden sozialdemokratischen Tendenzen zu erwehren. Konfessioneller Hader, soziale Kämpfe — wie passte das zu dem idealen Traumleben der Butzenscheibenlyriker? Während unsäglich schwere politische Probleme ihrer Lösung harrten, während von dem konfessionellen und sozialen Kriegsschauplatze immer bedrohlichere Nachrichten einliefen, musste mehr als einer erkennen, es sei nicht Aufgabe der Poesie, länger von der minniglichen Maid und dem kühnen Recken, von hehren Frauen und edlen Männern zu singen und zu sagen, länger aus einer abgeschiedenen Zeit sich Gestalten und Gesinnungen zu holen. Neben dem gewaltigen Ringen der Gegenwart verblassten die Schemen, die im ersten Siegesrausche aus germanischer Vorzeit beschworen worden waren, verblasste der „altgermanische Plunder“!

Und vor allem der Eine, Grosse, der mit herkulischer Kraft, ohne sich je über die Tragweite der neuen Zeittendenzen zu täuschen, in den Kampf eingriff, der Mann, der mit starker Hand, nachdem er Deutschland gegen aussen geeint hatte, nun auch nach innen es auszubauen unternahm: Bismarck's rücksichtslose, despotische Gewaltnatur schlug den romantischen Träumern auf Schritt und Tritt ins Gesicht, der Realpolitiker strafte all das täglich Lügen, was die Zeitdichtung von neuerwachter, altdeutscher Treue, von altdeutscher Biederkeit sang; der Übermächtige hatte keine Zeit für solchen Tand, er hatte keine Zeit, sich erst zu überlegen, ob sein Wirken in die Schablone vom deutschen Heldenkaisertum passte; der Übermensch griff ins Leben hinein, er versenkte sich nicht in eine vermodernde Welt.

Der Übermensch — ich habe den Ausdruck mit Absicht gewählt; denn neben Bismarck darf hier der Name Nietzsches genannt werden. Ich beabsichtige nicht, Nietzsche hier zu retten; allein die kulturelle Bedeutung seines Wirkens ist zu streifen. Man mag über die letzten Konsequenzen seiner Anschauungen denken, wie man will: sicher hat keiner

mit kräftigerer Faust all dem Unwahren, Ersonnenen, um nicht zu sagen Erlogenen jener Zeit die Maske vom Gesicht gerissen. Dem fadenscheinigen Idealismus der Epoche hat er seine ganze Kraft entgegengeworfen. Die Deutschen rühmten sich, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus dem Volke der Dichter und Denker ein Volk der Tat geworden zu sein. Es war nahe dran, dass die Hohenstaufenromantik diese Wandlung aufhob.

Nietzsche hat das Evangelium der Tat in diesem bedrohlichen Augenblick angestimmt, ebenso wie Bismarck es gleichzeitig praktisch betätigte.

Mit Entsetzen blickte die Jugend, die von solchen Lehrern erzogen worden war, auf den Tiefstand deutscher Kunst und Dichtung. Und beschämt erkannte sie, wie weit die deutschen Sieger, die neuerwachten Germanen, hinter dem Auslande, nicht zum wenigsten hinter den besiegten Franzosen zurückgeblieben waren. Rings um Deutschland war die Literatur resolut an die grossen Probleme der Zeit herangetreten; nur die deutsche Poesie selbst wollte nichts von ihnen wissen. Ein Realismus, wie Bismarck ihn politisch betätigte, hatte sich draussen literarisch Bahn gebrochen, in Deutschland herrschte ein verträumter, seichter Idealismus. Draussen kannte man das Leben und suchte es zu deuten, drinnen floh man es.

Und so zeigte sich eine wunderbare Erscheinung: die Deutschen, die eben noch stolz auf ihr neu errungenes Deutschtum gepocht, die eben noch ihre starken nationalen Gefühle betont hatten: sie fingen an, fein bescheiden beim Ausland in die Lehre zu gehen, um es bald einseitig zu verhimmeln.

Tolstoi und Dostojewski in Russland, Björnson und Ibsen im germanischen Norden, Zola in Frankreich und Gottfried Keller in der Schweiz — das sind die grossen Namen, die in der Brust der jungen Deutschen rasch alle Butzenscheibendichtungen, allen „altgermanischen Plunder“ verdrängten. Nach ihrem Vorbilde ging die neudeutsche Jugend an einen Neubau der deutschen Dichtung. Dass Hebbels und Otto Ludwigs Name nur selten neben den Genannten erschien, darf der Jugend von 1880 nicht vorgeworfen werden. Die erbgesessene Kritik hatte dafür gesorgt, dass beide Dichtebliebenrge ssevenr.

Heftige Krisen mussten sich abspielen, ehe es zu einem Gedeihen kam. Eine neue Kunstform durchsetzen wollen, heisst immer Krieg gegen das Bestehende beginnen. Polemik ist unerlässlich; und sie reizt den Widerstand der Angegriffenen. Der Kampf lässt die Gegensätze unüberbrückbar erscheinen; die feindlichen Parteien sehen sich zu extremen Forderungen, zu extremen Schöpfungen gedrängt.

Dann galt es ja nicht bloss, einer neuen Form zum Durchbruch zu verhelfen. Eine neue Weltanschauung ward mit der neuen Form verbunden. Die ganze grosse Welt, die für die Dichter der letztvergangenen Epoche nicht zu bestehen schien, sollte zur Geltung kommen. Der sozialistisch angehauchten neuen Generation erschien die Literatur, die sie vor sich sah, als verderbliche Bourgeoispoesie. Diese Bourgeoispoesie schloss ihre Augen gegenüber den traurigen sozialen Erscheinungen des Tages und hütete sich wohl, das Leben unter eine scharfe Lupe zu nehmen. Die Jugend schlägt sich auf die entgegengesetzte Seite; unbeirrt und unverdrossen will sie in die Tiefen des Lebens eintauchen, das Traurige und Düstere zur Darstellung bringen, nicht in ästhetischer Scheu vor dem Unerquicklichen, das rings um sie bestand, zurückweichen. Der Naturalismus ersteht und erhebt zu seinem Prinzipe, die Welt, das Leben bis ins kleinste nachzuzeichnen und zwar vor allem in den Momenten, die durch das soziale Elend bedingt waren.

Von den oben genannten ausländischen Schriftstellern kam in Theorie und Praxis Zola den Wünschen der Jungen am meisten entgegen. Auf seinen Spuren wandelt man zunächst. Ein deutscher Zola ersteht alsbald in Max Kretzer. Kretzer liess im Jahre 1882 seinen ersten Armeleutroman „Die Betrogenen“ erscheinen. 1898 setzte er der zweiten Auflage des Buches die stolzen Worte vor: „Mancher, der dieses Buch zum erstenmal in die Hände bekommt, wird vielleicht erstaunt sein, dass in demselben sehr vieles enthalten ist, was Nachahmer dramatisch und novellistisch verwertet haben. Der Verfasser freut sich der Anregungen, die er nicht nur in diesem Romane, sondern auch in seinen späteren Werken gegeben hat.“ Kretzer hat im wesentlichen recht. Selbst einst dem Arbeiterstande angehörig, hat er eindringlich das Leben des vierten Standes beobachtet. Mit Zolas Kühnheit dargestellt und ungeschminkt, wie bei dem Verfasser von „Assommoir“ und „Germinal“, erscheint das Leben der niedrigen Volksschichten in Kretzers Romanen. Der Proletarier wird wohl auch in seinen guten Seiten vorgeführt; allein das Verkommene, Lasterhafte, Verdorbene seiner Existenz bleibt unverschwiegen und vereinigt sich zu einem bitteren Vorwurf gegen die Bessergestellten, gegen den Mittelstand, dem alle Schuld an solcher Verderbnis zugeschrieben wird. Armeleutdichtung, in schrankenloser Deutlichkeit das Traurigste, Erschütterndste des menschlichen Lebens aufdeckend, beherrscht in und nach Kretzer die neue Literatur. Die Beobachtung wird immer schärfer, die Schilderung immer krasser, die Polemik gegen den Mittelstand immer erbitterter. 1890 lässt Sudermann sein Berliner Drama „Die Ehre“ erscheinen und wird mit einem Schlage ein be-

rühmter Mann. Warum glückte diesem Schauspiel, das den geschärfteren Blicken des heutigen Lesers mehr als eine Schwäche offenbart, ein Welterfolg, während die künstlerisch höher stehenden älteren Romane Sudermanns erst durch seine Bühnensiege bekannt wurden? Er hatte im rechten Augenblick das aktuelle Problem der sozialen Frage auf die Bühne gebracht, Berlins Vorderhaus und Berlins Hinterhaus, die verderbliche Bourgeoisie und das durch sie verdorbene Proletariat einander dramatisch gegenüber gestellt. Schon zwei Jahre später erreichte das von Sudermann inaugurierte soziale Drama seinen Höhepunkt in Hauptmanns „Webern". Freilich war dieser grösste Erfolg der sozialen Dichtung auch ihr letzter.

Schon in den „Webern" ist das stoffliche Moment nicht Hauptsache; das Künstlerische oder — wenn Sie wollen — das Technische drängte sich vor. Den jungen Naturalisten genügte bald nicht mehr Kretzers Art, das Leben abzuschildern. Man will in dem Kampfe gegen die innere Unwahrheit der Zeitdichtung ganz und gar nichts mehr dulden, das der Wirklichkeit widerspricht. Eine neue Sprache soll der Dichtung geschenkt werden. Der Mensch darf nicht mehr anders im Buche oder auf dem Theater reden, wie daheim im Alltagsgewande. Die Alltagssprache mit allen ihren Nachlässigkeiten, ihrem Jargon, ihren Naturlauten, ihren halbausgesprochenen Sätzen geht in die Literatur über.

Wohl hatte schon Zola als kühner Neuerer den Wortschatz des französischen Romans beträchtlich vermehrt. Das Volk in allen seinen Schichten, insbesondere den niedrigen, zu schildern, hatte er dem Dialekt, dem Pariser Grosstadtjargon, den technischen Ausdrücken der Industrie und ihrer Arbeiter Thür und Thor geöffnet. Allein stärker noch als die gelesene Sprache Zolas wirkte die Bühnensprache Ibsens. In Deutschland hatte bis gegen 1890 im besten Falle das Konversationsstück eine leichtere Diktion, den Konversationston der Gebildeten, erobert; was in der deutschen Prosa-Tragödie damals gesprochen wurde, offenbarte sich neben Ibsens Dialogführung als steifleinen, manierirt, konstruirt. Ibsen liess die Worte und Wendungen seelisch Erregter von der Bühne herab ertönen, ohne ihnen durch künstelnde Stilisirung den Schimmer der Wirklichkeit zu nehmen. So sprach, so diskutirte, so lachte und weinte das Leben. Die konventionelle Theatermache verblasste neben solch fein abgetönter Wiedergabe wirklicher Rede.

Die deutsche Nachbildung schreitet auch nach dieser Richtung sofort zum Extremen. Der Naturalismus der Armeleutpoesie Kretzers wird überholt von den „folgerechten" Naturalisten Arno Holz und Johannes Schlaf. 1889 veröffentlichen sie unter einem nordischen

Pseudonym ihren „Papa Hamlet“, die Geschichte eines verkommenen Schauspielers Niels Thienwiebel. Wir hören Dialoge folgender Art:

„Hä? Was? Was sagste nu?“ —
„Was denn, Nielchen? Was denn?“ —
„Schafskopp.“ —
„Aber Thiiienwiebel.“ —
„Amalie?! Ich...“ —
„Ai! Kieke da! Also das!“ —
„Hä!?! Was?! Famoser Schlingel! Mein Schlingel!
Mein Schlingel! Amalie!“ —
„Hä, was?“

Dieser folgerecht naturalistische Dialog soll die Freude der Eltern Niels und Amalie an ihrem Neugebornen ausdrücken. Er entstammt einer Erzählung; aber die dramatische Technik ist völlig durchgeführt. Wie eine Bühnenanweisung folgt ihm die Notiz „Amalie lächelte. Etwas abgespannt.“

Unmittelbar an diese Technik knüpfen sich Hauptmanns Anfänge. Nur geht er resolut von der epischen Form zum Drama weiter und überlässt dem Schauspieler, sich diese Dialogform mundgerecht zu machen. Hauptmanns Erstlinge sind in einer Sprache geschrieben, die mit Ausrufungszeichen, Gedankenstrichen, Naturlauten beinahe stärker arbeitet als mit dem artikulirten Wort. Der folgerichtige Naturalismus lässt seine Bühnengestalten eine Sprache reden, die nicht unrichtig mit Sandkauen verglichen worden ist: kleine abgehackte Sätzchen, nirgends ein Austönen, Mimik beinahe ebenso stark beteiligt, wie gesprochene Rede. Die Naturwahrheit zu verstärken, nimmt Hauptmann von Anfang an in breitestem Umfang den Dialekt zu Hülfe.

Allein auch hier blieb es nicht stehen. Schärferen Beobachtern entging nicht, dass jene ausländischen Dichter doch noch etwas mehr zu leisten verstanden, als in folgerichtigem Naturalismus Photographien der Aussenwelt zu geben. Die innere Welt des Menschen, nicht bloss Armut, Elend, Verkommenheit, sondern das komplizirte Seelenleben der Generation, kam, wenn nicht bei Zola, doch bei Ibsen, bei Björnson, bei Tolstoi, bei Keller zur Geltung. Auch Deutschlands Jugend will nicht länger mit überfeinen oder überderben Strichen das äussere Leben nachzeichnen. Das innere Leben zu erkennen, wird der Kunst als neue Aufgabe gestellt. Dem konsequenten Naturalismus folgt psychologische Vertiefung.

Die Wandlung war nur zu begreiflich. Hatte doch Nietzsches neue Ethik den Menschen vor eine Fülle neuer psychologischer Probleme gestellt. Wer seine ethischen Forderungen anerkannte, musste sich die Frage vorlegen: wie ist es dem einzelnen möglich, diesen Forderungen

nachzukommen, sich durchzusetzen, kurz: Übermensch zu sein? Welche seelischen Konflikte ergeben sich im Menschen, wenn er entweder der hohen Aufgabe nicht gewachsen ist, oder wenn er — sich ihr gewachsen fühlend — mit seiner Mitwelt in Konflikt kommt?

Anklänge solcher Problemstellung offenbarten sich schon früh in engerem Kreise. 1885 erschien eine Sammlung lyrischer Dichtungen, „Moderne Dichtercharaktere“ betitelt. Die Sammlung steht zum Teil noch ganz auf dem Standpunkte des Naturalismus und sucht mit verblüffendem Verisme die Gebote Zolascher Theorie, die erschöpfende Darstellung des Objektes, in der Lyrik zu erfüllen. Doch einzelne jener Dichtercharaktere offenbaren mit gleichem Verisme die innersten Falten ihrer Seele. Viel Menschliches und Allzumenschliches spielt sich vor unseren Augen ab, viel Grössenwahn macht sich breit. Aber ein neuer Standpunkt ist erobert: die menschliche Seele, das Subjekt, soll fortan die Stelle einnehmen, die der Naturalismus dem Objekt zugewiesen hatte.

Eines der ersten Werke der neuen psychologischen Kunst war Sudermanns Roman „Der Katzensteg“ von 1889 gewesen: durch ihn trat der Übermensch in die Literatur des Tages ein. Zwei Jahre später übertrug Hauptmann das neue Evangelium der Kunst ins dramatische Gebiet; seine „Einsamen Menschen“ (1891) bringen die angedeuteten, durch Nietzsche angeregten Probleme auf die Bühne. 1893 verbindet er Armeleutpoesie mit der neuen psychologischen Art, versenkt sich in die Seele eines unglücklichen, bedrückten, zum Selbstmord getriebenen und elend dahinsterbenden Kindes und schreibt sein „Hannele“. Und sofort kündigt sich in diesem Drama eine neue Wendung an. Hatte bisher die realistische Prosa dominirt, so fügt Hauptmann in die Alltagssprache des „Hannele“ Verse ein; hatte bisher eine ängstliche Nachbildung der Natur geherrscht, so greift er jetzt zum Übernatürlichen.

Auch dieser Forschritt ist begreiflich. Das Subjekt war an die Stelle des Objekts getreten. Das Ich drängt sich vor und wendet sich selbst alle Aufmerksamkeit zu. Urplötzlich offenbart sich als neue Heilswahrheit, dass diesem „Ich“ gegenüber die Methode des konsequenten Naturalismus nicht ausreicht. Wunderbare Tiefen tun sich auf; das Ich begnügt sich nicht, beim Begreiflichen stehen zu bleiben, es versenkt sich ins Unbegreifliche. Rasch steigt die Vorliebe für dieses, verschwindet das Interesse für jenes. Eben hatte man noch in objektiver Erkenntnis der Welt geschwelgt und jede Zutat dichterischer Individualität strenge verpönt. Jetzt indes bricht sich unabweisbar die Erkenntnis Bahn, dass der Dichter überhaupt nicht objektiv sein könne. Zolas

Rezept hatte gelautet: „Stellet ein Stück Natur dar, wie es sich dem Temperament offenbart.“ War bisher alles Schwergericht auf die Darstellung eines Stückes Natur gefallen, so huldigte man alsbald ebenso einseitig dem alleinseligmachenden Temperamente. Erkannt wurde, wie stark das Temperament in den Werken Tolstois, Ibsens, Zolas, Kellers wirke; und von ihnen ging's schleunig weiter zu andern Dichtern, die überhaupt nur mehr dem Geheimsten, Subtilsten, Mystischesten huldigten. Die Wandlung vom Naturalismus zum Symbolismus war ausserhalb Deutschlands schon vollzogen und wurde 1891 von Hermann Bahr in einer Essaysammlung „Die Überwindung des Naturalismus“ als vollendete Tatsache in Deutschland verkündet. Der Belgier Maeterlinck nebst einer Reihe neuer Franzosen trat an die Stelle der Zola und Dostojewski als Führer der neuen Kunst. Ibsen und Tolstoi bekannten sich selbst zur neuen Art und schrieben symbolisch-mystisch. In Deutschland erstand ein neues, noch jüngeres Geschlecht und beschritt die neue Bahn. Hauptmann blieb nicht zurück und schenkte uns seine „Versunkene Glocke“; Sudermann folgte mit dem Märchendrama „Die drei Reiherfedern“.

Verweilen wir einen Augenblick und sehen wir zurück. Vom extremen Naturalismus ausgehend sind wir bei einem mystischen Symbolismus angelangt. Beim realen Leben mit seinen sozialen Problemen hatte die Dichtung eingesetzt. Altruistisch war sie für die Armen und Bedrückten eingetreten. Sie endet vorläufig bei einem extremen Individualismus. Das Ich, unbekümmert um das Wohl und Wehe der Massen, versenkt seinen Blick in sich. Mit peinlich genauer Detailmalerei war das Wirkliche dargestellt worden, klipp und klar hatte man alles herausgesagt. Jetzt taucht man ins Geheimste ein, wird prophetenhaft, spricht in Rätseln, ist tiefsinnig dunkel und gesteht vor allem zu, dass das Feinste unaussprechbar ist. Man deutet es nur an und spricht es nicht aus.

Unter den mannigfachen deutschen Vertretern der neuen Kunst nenne ich zum Nachweis der tiefgehenden Veränderung Peter Altenberg. Erinnern Sie sich, ich bitte, jener Stelle des Papa Hamlet, jener abgeschmackt-exakten Kopie der Alltagssprache. Und nun hören Sie:

Musik.
Die Kleine übte Klavier.
Sie war zwölf Jahre alt und hatte wundervolle sanfte Augen.
Er gieng im Zimmer leise auf und ab, auf und ab.
Er blieb stehen — — und lauschte und wurde eigentümlich ergriffen.
Es waren ein paar wundervolle Takte, die immer wiederkehrten.
Und das kleine Mädchen brachte Alles heraus, was darin lag.
Wie wenn ein Kind plötzlich ein Grosser würde!
„Was spielst Du da?!“ sagte der Herr.

„Warum fragst Du?! Das ist meine „Albert-Etüde“, Bertini Nr. 18; wenn ich die spiele, muss ich immer an Dich denken — — —.“

„Warum — —?!“

„Ich weiss nicht; es ist schon so.“

Wie wenn ein Kind plötzlich ein Weib würde!

Er gieng wieder leise auf und ab — — —.

Das kleine Mädchen übte weiter, Bertini Nr. 19, Bertini Nr. 20, Bertini Nr. 21, 22, 23 — — — Aber die Seele kam nicht wieder.

Ich stelle Ihnen diese merkwürdige Art von Dichtung nicht vor, um Sie zu Anhängern Peter Altenbergs zu machen. An einem bezeichnenden Beispiele soll sich lediglich der Unterschied neuesten Stils und naturalistischer Form dartun. Der Naturalist schildert mit peinlicher Gewissenhaftigkeit das kleinste Detail. Nichts wird dem Leser erspart. Ein dicker Band wird von dem Naturalisten benötigt, wenn er eine ziemlich einfache Geschichte zu erzählen hat. Altenberg möchte in wenigen Sätzen den Extrakt eines umfänglichen Romans geben, freilich: wir müssen zwischen den Zeilen lesen. Was er vorbringt, ist nur der äussere Umriss. Die Kleine spielt Etuden von Bertini; das teilt er mit, aber das ist ihm und uns gleichgültig. Vielmehr ist ihm um das seltsame psychologische Phaenomen zu tun, wie in einem Kinde plötzlich und unbewusst das Weib erwacht. Er giebt uns nur den Anstoss, dieses psychologische Phaenomen auszudenken. Er braucht einen denkenden, sinnierenden Leser, dem sein knapper Bericht eine lange, lange Erzählung, eine eindringliche Zergliederung ersetzt. Das Feinste wagt er nicht zu sagen, er überlässt dem Leser, es ihm nachzufühlen.

Diese neue Kunst kam vor allem der Stimmung zugute. Gewiss atmen auch Zolas Romane starke Stimmung aus. Allein, welche Unmenge von Mitteln und Mittelchen wendete er auf, Stimmung zu erzeugen! Wer konsequent und ununterbrochen einen Ton anschlägt, wird uns schliesslich in einen Zustand nervöser Erregtheit versetzen, der von Hypnose nicht weit abliegt. So macht es Zola. Die Jüngeren begnügen sich, den Ton einmal stark erklingen zu lassen und erreichen rascher den gewollten Stimmungseffekt. Sie sind überzeugt, Stimmung ruhe auf Imponderabilien; sie wissen, dass einige wenige Zeilen lyrischen Sanges nicht immer auf einen entgegenkommenden Leser zu hoffen haben. Allein wer unvoreingenommen sich ihren Absichten fügt, wer weiterzufühlen sucht, was sie anregen, wird freier und leichter die Stimmung austönen lassen, als Zolas Weise ihm gestattet. Auch hier ist der Phantasie freierer Spielraum gelassen, auch hier herrscht das Bewusstsein, dass das Unsagbare nur angedeutet, nicht ausgesprochen werden kann.

Und noch eins: Altenberg und viele mit ihm verzichten nicht nur darauf, alles zu sagen, sie verzichten auch, alles in den Bereich ihrer Phantasie zu ziehen. Sie suchen nur das Schöne im Leben auf. Das vieldeutige Wort Schönheit ist wieder auf der Tagesordnung. Eine neue Kunst „voll adliger Ruhe“ soll geschaffen werden. Goethe, und zwar nicht der junge Stürmer und Dränger, der Abgott des Naturalismus, sondern der alte reife Goethe kommt zu neuer Geltung. In Hugo von Hofmannsthal erstand ein Dichter, dem es glückte, die neue Lehre in Tat umzusetzen. Schönheitstrunken weiss er in wundersam wohlklingende Verse zu giessen, was sein scharfes Auge erblickt hat. Ihm steht der psychologische Scharfblick der jüngsten Literatur zu gebote, wie die Fähigkeit, das Geheimste, Dunkelste stimmungsvoll zu verkörpern. In ihm treffen alle Voraussetzungen zusammen, denen wir auf unserem Wege begegnet sind. Ja obgleich seine Schöpfungen zu den Werken des Naturalismus im schärfsten formalen Kontraste stehen, so ist auch er nicht unberührt geblieben von dem naturalistischen Bemühen, dem Leben ins Angesicht zu schauen.

Noch hat Hofmannsthal nicht einen ganz unbestrittenen Erfolg davongetragen. Der Sechsundzwanzigjährige ist noch im Werden. Aber schon merkten feinfühlige Kritiker den Einfluss, den er ausübt. Hauptmanns jüngstes Drama „Schluck und Jau“ hat von Hofmannsthal gelernt.

Hofmannsthal ist endlich der beste Beweis, dass die deutsche Literatur seit dem Beginne der naturalistischen Bewegung nicht einen Kreis beschrieben hat, nicht dort wieder angelangt ist, von wo sie ausging. Seine eigenartige Kunst wäre undenkbar, hätte er nicht alle die von uns gemusterten Wandlungen zur Voraussetzung. Vor einigen Wochen wurde ein älteres kleines Drama Hofmannsthals veröffentlicht „Der Kaiser und die Hexe“ (1897). Schon der Titel bezeugt Ihnen die märchenhaften Motive der jüngsten Richtung. Tiefe Symbolik umwebt die Handlung. Ein allmächtiger Kaiser, der als Kind den Tron bestiegen hat, windet sich vor unseren Augen aus den Armen der Sünde und erkennt gleichzeitig die ungeheure Verantwortung, die ihm mit seinem Amte auferlegt worden ist.

Ein psychologisches Problem und ein soziales Problem treffen hier zusammen. Mit divinatorischer Kraft zeichnet Hofmannsthal den Seelenkampf, der den Monarchen sein Leben und seine Lebensaufgabe erkennen lässt. Da ist die ganze Feinheit psychologischer Analyse, die der neueren Dichtung eignet; und da ist doch auch das Bewusstsein, dass der Dichter an den Fragen der Gegenwart nicht achtlos vorüberschreiten darf.

Und auch hier, wie sonst, versteht Hofmannsthal in wenige Augenblicke ein ganzes reiches Leben zu konzentriren. Mit genialem Instinkt wählt er aus einem Menschendasein die Stunde, in der dieses Leben gipfelt, den pathetischesten Moment. Wildenbruchs Bühnenerfolge sind auf gleichem Instinkt begründet. Und doch welch himmelweiter Unterschied! Der Charakter Hofmannsthalscher Dichtung ist so durchaus eigenartig, dass der Leser sich wie mit einem Schlage in einer andern, in seiner, in Hofmannsthals Welt fühlt. Jeder seiner Verse trägt den Stempel des Dichters an sich.

Ein einziger Dichter der vornaturalistischen Zeit berührt sich mit Hofmannsthal. Beide sind einig in der Freude am Schönen, beide huldigen einer zartlinigen Form, beide blicken tief in die menschliche Seele, und beide holen sich ihre Stoffe mit Vorliebe aus der Zeit der Renaissance, die ihrem eigensten Wesen am besten entspricht. Ich meine Conrad Ferdinand Meyer. Erst jetzt kommt dieser feine Ästhet zur Wirkung. Konnte Gottfried Keller neben Zola, Ibsen, Tolstoi den Naturalismus gestalten helfen, so war Meyers Dichtung zu solchen Folgen wenig geeignet. Jetzt lebt seine Kunst in Hofmannsthal neu, freilich mannigfach verändert und einigermassen vertieft, auf. Und so gebührt den beiden Schweizer Dichtern ein Ehrenplatz unter den Ahnen der neuesten deutschen Poesie. Ihr Muster hat stärker nachgewirkt, als das irgend eines ihrer deutschen Zeitgenossen.

Ich wage sogar die Frage aufzuwerfen: sind wir heute in Roman und Novelle überhaupt wesentlich über Keller und Meyer vorgedrungen? Seitdem die Prosaerzählung von dem Kampfgebiet des Tages zurückgetreten ist, sind wir den beiden Schweizern noch weit näher gekommen. Neuere Erzähler, wie Ricarda Huch und Walther Siegfried schliessen sich noch enger als ihre Vorgänger an das Vorbild der beiden Schweizer Meister an. In der Lyrik hat sich manche neue Note hören lassen; allein wird sie von Dauer sein, ist sie stark genug, über einen kleinen Kreis hinaus ins weite Land zu erklingen? Nur das Drama ist in sichtlichem Fortschreiten begriffen. Schon am Eingange unserer Betrachtungen wies ich auf die wichtige Rolle hin, die dem Drama in der Geschichte der neuesten Literatur zufällt. In Sudermanns und Hauptmanns Bühnendichtungen spiegeln sich alle Wandlungen der jüngsten Poesie, deren neueste Evolution in Hofmannsthals Dichtungen vorzuliegen scheint. Allenthalben keimt und gedeiht es auf dem Gebiete des Theaters. Sind wieder einmal die Ansätze zu einem grossen deutschen Tragiker vorhanden, wird uns ein Dramatiker vom Range Shakespeares oder Schillers im zwanzigsten Jahrhundert geschenkt werden? Der Historiker

gilt zwar als ein nach rückwärts gewandter Prophet. Ich wage aber nicht, die Zukunft zu deuten.

* * *

Nachwort.

Im wesentlichen so, wie er von mir gehalten worden ist, kommt der Vortrag hier zum Abdruck. Es galt, in einer Stunde das durch den Titel gestellte Programm zu erledigen. An Charakteristiken der neueren deutschen Dichter ist heute kein Mangel mehr. Ich hielt es deshalb für erspriesslicher, den Weg anzudeuten, den die Literatur seit etwa dreissig Jahren in Deutschland eingeschlagen hat. Eine Konstruktion war da nicht zu umgehen, und so mag im einzelnen, wie bei jeder Konstruktion, Widerspruch mit Recht sich geltend machen. Wer aber die Entwicklung der deutschen Literatur in den letzten Jahrzehnten miterlebt hat, wird dem Wesentlichen der Konstruktion wohl zustimmen. Namen habe ich nur genannt, um die charakteristischen Züge der einzelnen Phasen leichter erkennen zu lassen. Dass ausser den im Texte erwähnten Dichtern mehr als ein schöpferischer Künstler mitgetan hat und noch mittut, ist mir vollauf bewusst.

Die Kürze der vorgeschriebenen Zeit gestattete keinen Hinweis auf die Malerei der Epoche. Sie hat eine Evolution durchgemacht, die dem Entwicklungsgange der Dichtung durchaus parallel läuft. Ein weiterer Beweis für die historische Notwendigkeit dieser Entwicklung, wie auch für die Richtigkeit der oben gegebenen Konstruktion!