

Die jüngstdeutsche Literaturbewegung

Autor(en): **Suter, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische pädagogische Zeitschrift**

Band (Jahr): **18 (1908)**

Heft 6

PDF erstellt am: **01.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-789065>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die jüngstdeutsche Literaturbewegung.

Vortrag, gehalten im Schulkapitel Zürich am 12. Dezember 1908,
von Dr. Paul Suter.

„... auf, wirke, Menschheit, unerschreckt,
Bau auf, reiss nieder und bau wieder auf,
Das Jahr geht immer seinen Segenslauf.“
(*Gottfried Keller.*)

Die Geschichte der menschlichen Kultur erzählt von ewigen Kämpfen zwischen Alten und Jungen, zwischen dem ungestüm vorwärts drängenden und dem ängstlich auf die Erhaltung des Bestehenden bedachten Prinzip; und in diesem ewigen Wechsel liegt die beste Gewähr für ihren ewigen Bestand, denn alles Lebendige, das sich nicht erneuert und verjüngt, ist dem Tode verfallen. Aber in diesem Kampfe sind die Kräfte nicht immer gleich verteilt; es gibt Zeiten, wo die ganze Menschheit alt und schlaff wird und das Leben in Greisenart seinen langweilig schlüpfenden Gang geht, und jede freie Regung des Einzelnen gezüchtigt wird mit dem Hinweis auf die Autorität der alten, erprobten Götter, die nicht zehn, nein, hundert Gebote auf ihre Tafeln schrieben, die alle beginnen: du sollst nicht. Bis eines Tages die gewaltsam niedergehaltene Jugend ihrer Kraft sich bewusst wird, die alten Tafeln zerschlägt und die alten Götter, die sie als Götzen erkannt hat, in den Staub wirft, trotz dem Lamento, das die Greise anstellen. Die Klügeren schauen, erst erstaunt, dann Beifall nickend, der fröhlichen Kraftentfaltung zu, wie etwa der Stolz des Vaters sich an den Jugendstreichen des Sohnes freut. Aber wenn die Jugend sich nun allzu wild gebärdet und an die Stelle der schönen Ordnung völlige Anarchie tritt, dann erkennt die Menschheit wieder, dass Mass zu halten ihr ein Bedürfnis ist, und auf die Zeit der tollsten Gärung, des zügellosen Sichauslebens folgt eine Zeit der ruhigen Besinnung, erst die Ruhe der Kraft, dann die Ruhe der Schwäche, der trägen Gewohnheit und des greisenhaften Eigensinns, bis eine neue Revolution wiederum die Herrschaft der Jugend herbeiführt. So entsteht ein wechselndes Heben und Senken, und der Einzelne wird von der Welle getragen, gehoben oder heruntergerissen, und trägt seinerseits nach Massgabe seiner Kräfte dazu bei, die Richtung nach oben oder nach unten zu verstärken.

Solche Zeitströmungen machen sich immer auf den verschiedensten Gebieten bemerkbar, am meisten aber in der Literatur, weil sie der natürlichste Ausdruck der Gedanken- und Empfindungswelt einer Zeit, und die Sprache das geeignetste Mittel zur Revolutionierung der Massen ist. Der beginnende Kampf für die Befreiung des Individuums von der Bevormundung durch

Staat, Kirche und Gesellschaft im 18. Jahrhundert äussert sich am heftigsten in der literarischen Sturm- und Drangepoche der siebziger Jahre. Gegen Ende des Jahrhunderts stellen die Romantiker zum erstenmal die Forderung des künstlerischen Menschen auf im Gegensatz zu dem nüchternen, poesie-losen Wesen der absterbenden Aufklärung, und sie werden damit das Sprachrohr von Tausenden, die das Wehen einer neuen Zeit dunkel empfinden. In den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts werden die Schriftsteller des „Jungen Deutschland“ die literarischen Vertreter der Opposition gegen das Metternichsche System und den Absolutismus der herrschenden Stände. In der Literatur der vierziger Jahre kündigt sich schon die soziale Bewegung an. Und in den letzten Jahrzehnten gibt es kaum eine brennende Tagesfrage, deren sich die Literatur nicht bemächtigt hätte. Solche Literatur hat freilich jeweilen ein kurzes Leben, sie vergeht mit der Zeit, aus der sie geboren wurde. Die grosse Dichtung, die über der Zeit steht, vermochten immer nur wenige Auserwählte zu schaffen; zwar auch die Grössten der Menschheit, ein Homer, Dante, Shakespeare, Goethe, wurzeln in einer bestimmten Zeit und verkörpern deren Ideale, aber in einer Weise, dass sie für Jahrtausende Gültigkeit haben; sie wussten ihre Dichtungen von allen Schlacken des Zufälligen zu befreien und ihnen den Ewigkeitsstempel aufzudrücken. Solche göttliche Schöpfungen sind nur wenigen Jahrhunderten beschieden; mit verschwenderischer Fülle zwar sät der Menscheng Geist seine Saat, aber die Ernte steht in der Hand des Schicksals. Auch nicht jeder Generation ist der Sinn für die grosse Kunst gegeben; manche versinken im Kleinen, in der platten Alltäglichkeit, im Rohen, im Süsslichen, im Gemeinlüsternen, im Steif-pedantischen, mit einem Wort: im Unwahren. Eine solche Zeit künstlerischen Tiefstandes waren die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Der grosse Krieg hat in Deutschland einen gewaltigen nationalen und industriellen Aufschwung gebracht, aber die Literatur konnte damit nicht gleichen Schritt halten; Gelderwerben, Spekulation, Gründertum standen im Vordergrund des Interesses, der Parvenü spielte seine Rolle, und er bestimmte auch den Geschmack der Zeit. Die Zeit war noch nicht gekommen, wo auf dem Boden eines gefestigten und gesicherten Volkstums sich eine neue Kunst entwickeln konnte, das neue Geschlecht, das vom Krieg die grossen Impulse empfing, die eine neue Kultur schaffen konnten, stak damals noch in den Kinderschuhen. Halb pietätvoll und halb gelangweilt zehrte man vom Erbe der Vergangenheit, ohne tieferes Verständnis, ohne innern Anteil. Heimlich schielte man nach den Reizen der schönen Weltdame Paris, und das politisch besiegte Frankreich erwies sich wieder einmal in der Kultur als der stärkere Gegner. Der deutsche Michel war lange genug ein braver Knabe gewesen, jetzt wollte er sich auch einmal am Frou-frou seidener Unterröcke erlustieren und sich durch Frivolitäten und Pikanterien kitzeln lassen; gewandte Schriftsteller wie Paul Lindau, der einflussreichste Journalist der Zeit, „der Lieblingshofnarr der oberen Zehntausend“, wie ihn M. G. Conrad¹⁾ nennt, wussten die Demimonde-Sitten des Pariser Dramas geschickt auf die deutsche Bühne zu verpflanzen, zum Ergötzen des Publikums. Die dramatische Kunst kannte

¹⁾ M. G. Conrad, Von Zola bis Hauptmann, Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. Leipzig, 1902.

kein höheres Ziel mehr, als durch äusserliche Effekte oder üppige Bilder im Stile des farbenreichen Makart die Sinne aufzuregen. Wer dem Zeitgeschmack nicht entgegenkam, dem waren von vornherein die heiligen Hallen verschlossen, es sei denn, dass er sie durch den Zauberschlüssel persönlicher Protektion zu öffnen wusste. Anzengruber, den gesunden Dramatiker der Zeit, sucht man damals vergebens im Repertoire der grossen Bühnen. Die Klassiker spielte man noch hie und da aus alter Gewohnheit. In welchem Ansehen die grossen Dramatiker der vergangenen Jahrzehnte standen, wird einem klar, wenn man etwa die Urteile in der vierbändigen „Deutschen National-literatur“ von Rudolf Gottschall, V. Aufl. 1881, nachliest. Da heisst es von Kleist: seine Familie Schrockenstein zeige „den schädigenden Einfluss, den Shakespeare auf junge Talente, ja auf ganze Literaturrichtungen ausgeübt“ (hätten wir nur viele so geniale Shakespeare-Schüler!); das visionäre Leben trübe die Einfachheit der Beziehungen und erscheine unstatthaft, I 383 (dieses Visionäre macht gerade den Hauptreiz der Kleistschen Dramen aus!). Hebbel wird neben Geibel als „namhafter Dichter“ bezeichnet II 276. Gyges, dessen Darstellung im Pfautheater uns jüngst einen so erlesenen Kunstgenuss bereitete, erhält das Prädikat: „ein Rückfall in die alte Genialitätssucht“, dagegen haben die Nibelungen „alle Vorzüge Hebbels“, ja, man höre: „einzelne Szenen sind auch von Wirkung auf der Bühne“. Witkowski sagt in seinem trefflichen Büchlein: „Das Drama des 19. Jahrhunderts“: „Schwerlich hat es bei einem Volk von hoher Kultur in einer Epoche grosser nationaler Erfolge jemals eine Bühne gegeben, die so verkommen war wie die deutsche jener siebziger Jahre“ (Seite 80).

Nicht viel besser lagen die Dinge im Roman und in der Lyrik. Die Masse der Leser verschlang die gewandt erzählten, aber unwahren Geschichten der Marlitt, oder die von einer krankhaft überreizten Sinnlichkeit erfüllten Liebesabenteuer eines Sacher-Masoch, oder die romanhaft aufgeputzte Archäologie eines Georg Ebers. Aber wo blieb Gottfried Kellers lebenswahre und doch von einem goldenen Schein überflutete Dichtung? In dem genannten Werke von Gottschall, das über 1600 Seiten umfasst, entfällt auf diesen Dichter kaum eine halbe Seite; Storm wird mit drei Zeilen abgetan; unserem Gotthelf schenkt der Verfasser 2½ Seiten, aber nur um gegen ihn zu polemisieren; C. F. Meyer wird gar nicht genannt (1881, 10 Jahre nach dem Erscheinen von „Huttens letzte Tage“, fünf Jahre nach dem „Jürg Jenatsch“!).

In der Lyrik herrschte unbestritten die Richtung der sogenannten Münchener Dichter: Geibel, Leuthold, Lingg, Heyse u. a., welche zwar die Form auf eine klassische Höhe gebracht hatten, aber dafür den Inhalt verarmen liessen.

Mit dem wirklichen Leben hatte die Poesie wenig zu tun; sie war ein Reich für sich, und die es am ernstesten mit ihr nahmen, bauten ihr abseits vom Tag ein Altärchen. Aber auf die Dauer konnte sich auch die Poesie dem Wehen des Zeitgeistes nicht verschliessen: die grossen Zeitereignisse, die gewaltigen Umwälzungen auf wirtschaftlichem Gebiet, die Härte des Daseinskampfes nötigten die neue Generation, es mit dem Leben ernst zu nehmen, und dieser Ernst kam bald auch der Kunst zugute. Die Naturwissenschaften hatten das Ihre dazu beigetragen, das neue Geschlecht zur Wahrheit zu erziehen, und Wahrheit war es, was man jetzt auch von der Kunst verlangte.

Wo aber waren die Dichter, welche die grossen Zeitfragen, die dem jungen Geschlecht in der Seele brannten, auch in die Kunst einführten? Anfänge waren wohl da: Spielhagen behandelte in dem Roman „Sturmflut“ (1876) die Erscheinungen der Gründerzeit, Fontane schuf in „L'Adultera“ (1882) ein glänzendes Beispiel des modernen Eheromans; aber es fehlte der grosse Führer, die überragende Persönlichkeit, die die junge Welt um sich zu sammeln vermocht hätte, und diese wandte daher ihre brennende Sehnsucht dem Auslande zu, wo ringsum gewaltige Vertreter der neuen Zeit erstanden. Zwar Flaubert, von dem in Frankreich die neue Bewegung ausgegangen war, war damals in Deutschland noch wenig bekannt; um so eifriger griff man nach Zola, der mit gleicher Unerschrockenheit und rücksichtsloser Wahrheitsliebe, wie er später im Dreyfusshandel sein weithin tönendes „J'accuse“ rief, damals seine naturalistischen Romane in die Welt schickte und theoretisch begründete. Von den beiden nordischen Recken hatte Björnson im „Fallissement“ (1874) den Zusammenbruch einer grossen Firma dargestellt, wie man ihn damals häufig genug erlebte, Ibsen in den „Stützen der Gesellschaft“ (1877) und in „Nora“ (1879) der konventionellen Lüge die Forderung der Wahrheit gegenübergestellt, in den „Gespenstern“ (1881) die Tatsache der Vererbung in ihren tragischen Konsequenzen entwickelt. Und im Osten erhob sich neben Dostojewsky das mächtige Haupt Tolstojs, dessen furchtbares Sittenbild „Die Macht der Finsternis“ (1887) überall eine erschütternde Wirkung hervorbrachte.

Das junge deutsche Dichtergeschlecht sah gläubig zu den Riesenwerken des Auslandes empor, worin es ein sich erneuerndes oder jugendfrisch aufstrebendes Volkstum sich spiegeln sah, während die eigene Kultur alt und müde geworden war. Hier war der Jungbrunnen, wo man sich stärkte, hier waren die Zeichen, unter denen man zum Kampfe gegen das Hergebrachte auszog. An freudigem Kraftgefühl und übermütigem Selbstbewusstsein fehlte es den Führern dieses neuen Sturms und Dranges nicht, und wie 1776 Klinger in seinem Drama „Sturm und Drang“ ausrief: „Seht, so strotze ich voll Kraft und Gesundheit und kann mich nicht aufreiben“, so erzählt einer dieser Revolutionäre, M. G. Conrad (a. a. O.): „Alle Wetter, uns platzte der Leib vor Gesundheit, vor Lust und Übermut.“ Solche Jugend ist radikal: Herunter mit den Götzen der Zeit, fort mit den abgetragenen ästhetischen Theorien, wir wollen wir selber sein. Wiederum ertönt, wie in der ersten Sturm und Drangzeit, der Ruf nach Befreiung des Menschen von allem Konventionellen, des Schriftstellers von der Kritik, der Kunst vom Urteil einer kunstunverständigen und kunstunwürdigen Gesellschaft. Schon Nietzsche hatte in seinen ersten Schriften für die Vertiefung und Individualisierung der Kunst sein mächtiges Wort eingelegt.¹⁾ Wie einst die Romantiker und wie vor ihm Richard Wagner, forderte er den künstlerischen Menschen und stellte ihn dem theoretischen Menschen als neues Erziehungsideal gegenüber, und mit Ekstase verkündete er eine neue Zeit, wo an Stelle der blossen Erkenntnis der dichterische Traum und Rausch trete: „Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Efeu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand, und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euern Füßen niederlegen . . . Ihr sollt den

¹⁾ „Geburt der Tragödie“ 1870/71, vgl. Nietzsche, I. 190, Taschenausgabe.

dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes!“¹⁾

Nach Schopenhauers Vorgang erklärte er nicht die gleichartige Erziehung der Massen, sondern die Hervorbringung des Genies als die Hauptaufgabe der Kultur, und in Richard Wagner war ihm ein Stern aufgegangen, der mächtig über Deutschland leuchtete, besonders seit seiner Kunst in Bayreuth ein eigener Tempel errichtet worden war (1872, Aufführungen seit 1876). Konnten diese zwei Gewaltigen ohne Wirkung auf die Jugend bleiben? Musste nicht die hinreissende Rede des einen und die geniale Kunst des andern, besonders aber ihr Individualismus, wofür die Jugend immer empfänglich ist, sie berauschen? — Gewiss ist ihr Einfluss auf die Literatur der folgenden Jahrzehnte ein bedeutender, aber der Bewegung als solcher standen sie fern, dazu waren sie zu viel Romantiker und zu sehr Aristokraten, dazu standen sie dem kalten Tageslicht des praktischen Lebens zu fern, das Leben und Streben der Masse war ihnen fremd. Die neue Bewegung aber hatte zunächst einen durchaus demokratischen Charakter, aus dem gesunden Volkstum heraus musste der neue Geist in die Literatur hineingetragen werden: „Die Bauern werden losgelassen wie junge Stiere, harte, starrnackige und innerlich doch so fühlsame, durchlüftete und durchsonnte Erdensöhne, wie unmittelbar aus der Scholle selbst gewachsen, heftige Draufgänger, die nichts nach „Moden und Muster fragen.“²⁾ Viel tüchtige, gesunde Jungmannschaft drängte sich zum Bau des neuen Fahrzeuges heran und suchte es zu steuern; auch der eine und andere verdächtige Geselle hing sich daran und liess sich zwischen den andern vorwärts schieben und tragen, und mancher neue Apostel nahm den Mund gar zu voll. Voran ging eine Kohorte von Kritikern, die mit mehr oder weniger Geschick das Zerstörungswerk betrieben oder neue Ziele wiesen.

Die Bewegung lag in der Luft und tauchte gleichzeitig an verschiedenen Orten auf. Von Berlin aus schrieben die Brüder Heinrich und Julius Hart ihre „Kritischen Waffengänge“ (1882). Karl Bleibtreu (Berliner) schickte 1885 seine „Revolution der Literatur“ in die Welt, worin er fürchterlich unter dem Bisherigen aufräumte, Goethe, Kleist, Hebbel, Grillparzer abkanzelte, dagegen Kretzer und Bleibtreu neben Liliencron und Hauptmann auf den Schild erhob. Der schon genannte M. G. Conrad wirkte von Frankreich aus für die Verbreitung und Kenntnis Zolas, kam 1883 nach München und gründete dort 1885 die Zeitschrift „Die Gesellschaft“, die nun ein Hauptorgan der Jungen wurde; darunter waren einige wütende Bilderstürmer, die ihren Zorn mit Vorliebe an Schiller ausliessen, den schon Nietzsche in der „Götzendämmerung“, nicht gerade geschmackvoll, als den „Moraltrompeter von Säckingen“ bezeichnet hatte. Vor der allgemeinen Begeisterung des Schillerjahres sind dann die masslosen Angriffe auf den grossen Dichter verstummt. — Wilhelm Bölsche aus Köln, ein Freund Haeckels und freudiger Vertreter einer naturwissenschaftlichen Weltanschauung, suchte die Dichtung auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Hermann Bahr aus Linz, ein Hauptvermittler französischer Einflüsse (ihm verdanken wir unter anderm das jetzt viel gebrauchte Wort „die Moderne“), von Adolf Bartels boshaft „der Commis-

¹⁾ Nietzsche, I. 176.

²⁾ M. G. Conrad a. a. O., S. 7.

voyageur der neuesten Literaturbewegung“ genannt,¹⁾ wurde der kritische Führer Jung-Wiens.

Für das neue Drama wirkten erfolgreich Paul Schlenther, damals in Berlin, jetzt Direktor des Wiener Burgtheaters, und Otto Brahm, 1894—1904 Leiter des deutschen Theaters in Berlin.

Der von Zola beeinflusste Naturalismus setzte anfangs der achtziger Jahre in der Prosadichtung ein, bemächtigte sich bald darauf der Lyrik, und am Ende des Jahrzehnts ergriff er auch das Drama. Die Lyrik der Zeit hatte den Vorzug, dass sie einen ganzen, echten Dichter aufweisen konnte, der keiner Schule angehörte, sondern ganz er selbst war und durch seine Ursprünglichkeit und Naturfrische hinriss: das war Liliencron. Mit Jubel wurden 1884 seine „Adjutantenritte“ begrüsst, und er selbst, ohne sein Zutun, von den Jungen als das dichterische Haupt anerkannt. Lange nicht mehr hatte man Töne gehört wie in seinem trotzigen „Cincinnatus“. Wie naturalistisch war ein Gedicht empfunden wie „Fühler und Vorhang“; und wo fand man damals lyrische Perlen wie „Auf dem Kirchhof“.²⁾ Das dichterische Schaffen ist bei Liliencron nicht ein leeres Spiel mit der Form, sondern ein innerliches Schauen, die Dichtung ist nicht bloss Mittel zur Verbreitung von Ideen, sondern Ausdruck seines eigensten Lebens, und ein notwendiger Ausdruck. Welche unerhörte Bildkraft und Prägnanz der Sprache in seinen Kriegsnovellen, die nicht ihresgleichen haben! Sie sind naturalistisch geschaut, aber wie weit entfernt von der platten Naturabschreiberei der Macher; da ist jedes Bild künstlerisch gerundet, und in jedem ist sein eigenes kräftig vibrierendes Seelenleben verborgen, er ist eine ganze Persönlichkeit, die etwas zu sagen hat, und ein echter Künstler, der es sagen kann. Dadurch unterscheidet er sich von den blossen Tendenz- und Reflexions-Lyrikern, die jetzt wie Pilze aus dem Boden wuchsen.

1885 erschien in Zürich „Das Buch der Zeit“, worin der 23jährige Arno Holz, voll Enthusiasmus und starken Selbstgefühls, seiner Zeit den Fehdehandschuh hinwarf und eine neue Zukunft forderte, für deren Täufer und Winkelried er sich hielt. Die Frühlingstatkraft,

Schon wirft sie leuchtend durch den Zeitengraus,
Fern in die Zukunft ihren Feuerschein —
Ihr will ich jubelnd mich zum Priester weih'n,
Ihr giess ich trunken dieses Opfer aus!

Als aber auf seinen Ruf nicht, wie er erwartet hatte, die Welt mit einem Ruck stillstand, um eine neue Bahn einzuschlagen, sondern sich ruhig weiter drehte, da stieg ihm die Galle (die Jugend will nie begreifen, dass jede Entwicklung Zeit braucht), und er donnerte:

O schläge doch ein heiliges Wetter
In diese verfluchte Hallunkenzeit!

oder: Mein Herz schlägt laut, mein Gewissen schreit:
Ein blutiger Frevel ist diese Zeit.

¹⁾ Die deutsche Dichtung der Gegenwart.

²⁾ Vgl. Benzmann, Liliencron, Max Hesse. Oder: Liliencron, Ausgewählte Gedichte, Schuster & Löffler.

Er höhnt die „Groschen- und Dreierdichter“, die alten Eremiten, die ewig
„an ihrer Nabelschnur kauen“,

Die Tee-gepäppelten Poeten
Der Höhern Töchter-Klerisei.

Ihnen stellt er Zola, Ibsen, Tolstoi gegenüber, und verkündet pathetisch:

Unsere Welt ist nicht mehr klassisch,
Unsere Welt ist nicht romantisch,
Unsere Welt ist nur modern!¹⁾

Er war auch beteiligt an der Sammlung „Moderne Dichtercharaktere“ (1885), wo man sich in ähnlichen Schlagworten erging. Hermann Conradi schrieb die Vorrede („Unser Credo“), worin er von der Dichtung „das Intime, das Wahre, das Natürliche, das Ursprüngliche, das Grosse und Begeisternde“, das echt Germanische im Gegensatz zu fremdem Tand und Flitter forderte. „Das reine, unverfälschte Menschentum“ soll sie darstellen und die Zeit „der grossen Seelen und tiefen Gefühle“ wieder begründen. Und Karl Henckell verkündet siegesbewusst: „Auf den Dichtern des Kreises, den dieses Buch vereint, beruht die Literatur, die Poesie der Zukunft, und wir meinen, eine bedeutsame Literatur, eine grosse Poesie“. Die Gegenwart schildert er im „Psalm“ folgendermassen:

Der Knechte traf ich ein zahllos Heer
und fand der Lügner und Heuchler noch mehr.
Im Bethaus sah ich vor Gott sie knien,
und sah, wie sie heimlich den Heiland bespion
und lachten verborgen und trieben Hohn —
und leckten doch kindisch an Kreuz und Thron.
Und ich sah, was mir höllisch die Sinne gepackt,
sie die Wahrheit notzüchtgen und peitschen sie nackt.

Einige aus dieser Gruppe haben sich später zu schönen lyrischen Talenten ausgewachsen (z. B. Henckell), aber hier ist noch alles Reflexion und Rhetorik, die stark an die politische Kraftlyrik der vierziger Jahre, an Herwegh, Freiligrath, den jungen Gottfried Keller erinnert. Arno Holz bekennt später: „dass wir Kuriosen der modernen Dichtercharaktere damals die Lyrik revolutioniert zu haben glaubten, war ein Irrtum; und vielleicht nur deshalb verzeihlich, weil er so ungeheuer naiv war.“²⁾ Er selbst aber will jetzt im Laufe der neunziger Jahre die Revolutionierung der Lyrik durchführen, indem er ihre Sprache revolutioniert. Die „alte Tante Klassik“ ist abgetan, die Formen, in denen Goethe dichtete, können wir Modernen nicht mehr brauchen, modern „ist eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet, und die, rein formell, lediglich durch den Rhythmus getragen wird.“ Fort mit dem Reim,³⁾ fort mit der Strophe. „Der erste, der auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste ein Cretin.“ Reime sind höchstens noch verwendbar für Struwelpeterbücher

¹⁾ Vgl. Revolution der Lyrik. Berlin, 1899.

²⁾ Revolution der Lyrik, S. 21 ff.

³⁾ Holz ist nicht der erste, der den Reim verwirft, der selige Klopstock hat ihn schon einmal umgebracht, er lebt aber immer noch.

und Hochzeitskarmina. Aber auch die reimlosen freien Rhythmen Goethes oder Heines haben für Holz noch zu viel Pathos; er führt die Vereinfachung des Ausdrucks, nach dem Vorbilde des Amerikaners Walt Whitman, oft bis zur plattesten Prosa, und die rhythmische Auflösung der Sprache bis zu jener Zerrissenheit, die man treffend mit dem Worte „Telegrammstil“ charakterisiert hat, und die Künstelei wird dann in der Schreibung vollendet durch eine höchst symmetrische Anordnung der Verse:

Schönes, grünes, weiches Gras.
 Drin liege ich.
 Mitten unter Butterblumen!
 Über mir
 warm,
 der Himmel;
 ein weites, zitterndes Weiss,
 das mir die Augen langsam, ganz langsam
 schliesst.
 Wehende Luft ein zartes Summen.
 Nun bin ich fern
 von jeder Welt,
 ein sanftes Rot erfüllt mich ganz,
 Und deutlich spüre ich, wie die Sonne mir durchs Blut rinnt —
 minutenlang.
 Versunken alles. Nur noch ich.
 Selig!

Das Gedicht ist nicht ohne Stimmung; aber wenn man wissen will, wie ein grosser Dichter denselben Gegenstand behandelt, so vergleiche man es mit Mörikes „Im Frühling“. Welche wohltuende Sprachmusik, welche Fülle innern Lebens ist in diese kleine Dichtung hineingezaubert! Bei Holz: eine Kette von Eindrücken und Einzelbildern ohne seelische Vertiefung, eine blosser Aufzählung der Reizmomente, welche die Stimmung hervorrufen sollen; es ist das Prinzip des Naturalismus, auf die Lyrik angewandt. Denn von Zolas Naturalismus geht Arno Holz bewusst aus, nur möchte er noch mehr als jener die Persönlichkeit des Dichters ausschalten und die Natur rein zur Wirkung bringen. Während Zolas Grundsatz lautet: „Das Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“, so sagt er, etwas orakelhaft freilich: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu werden.“

Das Dichten ist nach Holz eine sehr einfache Sache: „Drücke aus was du empfindest, unmittelbar, wie du es empfindest, und du hast ihn (den Rhythmus). Du greifst ihn, wenn du die Dinge greifst. Er ist allen immanent. Auf alles übrige verzichte.“ Darnach hat der Dichter von seinem Eigenen nichts zu geben, er ist nur der Vermittler zwischen der Welt und dem Leser, er ist nur das mehr oder weniger fein gestimmte Instrument, in dem es dichtet, das Hackbrett, auf dem das Leben seine Tänze klimpert, oder die Äolsharfe, worin es seine Melodien bläst, und, je nachdem es gröber oder feiner, bestimmter oder rätselhafter klingt, nennt man's naturalistisch oder impressionistisch. Doch haben andere diese Schlagworte angewandt, Holz selbst verwirft jede Schulbezeichnung.

Seine Reformbestrebungen haben ohne Zweifel zur Vertiefung des Formgefühls beigetragen, aber sie haben sicher auch manchen Unberufenen herbeigelockt, denn wer kein Dichter war, konnte nach dieser Anleitung einer werden. Wer von allen Musen verlassen ist und weder Rhythmus noch Reim, weder Stimmung noch Gedanken, weder Musik noch Bild hat, der kann immer noch versuchen, durch Wortkünste zu bestechen. Diese armseligen Macher hat Gumpenberg in seinem „Teutschen Dichterross“ köstlich parodiert:

Wenn aber mein Gehirn nachlässt,
dann nähren kleine Dinge
freundlich meinen Geist:
ein Tintenklex auf meinem Federhalter,
ein hinterlassenes Fliegentüpfelchen
auf meiner Buttermilch.
Dank, Klex!
Dank, Tüpfelchen!
ihr gebt mir wieder Gedanken.

Der Führer aber ist von dem Triumph seiner Sache überzeugt, bezeichnet die Gegner als „sterile Köpfe“ und lässt die Siegesfanfaren schmettern¹⁾:

In rote Fixsternwälder, die verbluten,
peitsch sich mein Flügelross.
Durch!

Hinter zerfetzten Planetensystemen, hinter vergletscherten Ursonnen,
hinter Wüsten aus Nacht und nichts
wachsen schimmernd neue Welten — Trillionen Krokusblüten!

Die neunziger Jahre haben dann noch einige grössere Wortkünstler hervorgebracht, deren Kunst gewöhnlich als Artistenkunst bezeichnet wird: Stephan George weiss schillernde Worte und wiegende Rhythmen zu fügen bei denen man aber oft schwer hat, sich etwas zu denken. Hugo von Hoffmannsthal baut goldene Schlösser von Worten, wo bunte Formen und Ranken, berausende Klänge und üppige Farben sich seltsam mischen, oft zu Gebilden voll entzückender Schönheit, oft qualvoll dunkel. Bezeichnend für diese ganze Richtung ist, was Hofmannsthal in seinem „Kleinen Welttheater“ den Dichter sagen lässt, der ins Leben schaut, suchend

. . . . jenes künstliche Gebild
aus Worten, die von Licht und Wasser triefen,
worin ich irgendwie den Widerschein
von jenen Abenteuern so verwebe,
dass dann die Knaben in den dumpfen Städten,
wenn sie es hören, schwere Blicke tauschen
und unter des geahnten Schicksals Bürde,
wie überladne Reben schwankend, flüstern:
„O wüsst' ich mehr von diesen Abenteuern,
denn irgendwie bin ich darin verwebt
und weiss nicht, wo sich Traum und Leben spalten“.

¹⁾ Phantasmus. Berlin, 1899.

Aber auch einige tiefe und echte Lyriker traten in dieser Zeit hervor, die mit manchen ihrer Gedichte der Zukunft angehören: vor allem Richard Dehmel, neben Liliencron der bedeutendste Lyriker der Moderne, Gustav Falke, Carl Busse, O. E. Hartleben u. a.

Enger als die Lyrik schloss sich naturgemäss der neue Roman und das Drama an Zola an. Wie jener, versuchte man die Wirklichkeit möglichst getreu wiederzugeben, wie jener bevorzugte man die Grosstadt und zog aus ihren Eingeweiden die dunkelsten und hässlichsten Dinge ans Tageslicht, wie jener, fing man an, die Welt mit den Augen des Besitzlosen, des Verfolgten, Gequälten, Leidenden anzuschauen. Die sozialen Stürme fanden hier ihren Widerhall, aber auch die zahlreichen Fragen, die durch die neue Wissenschaft geweckt worden waren: das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft, die Vererbung, die Willensfreiheit, die persönliche Verantwortlichkeit, die Frauenfrage in ihren verschiedenen Erscheinungsformen.

Der Berliner Arbeiter Max Kretzer schrieb seit Anfang der achtziger Jahre seine Proletarierromane, und andere folgten nach. Konsequenter begründet aber wurde die neue Richtung durch den unternehmenden Arno Holz und seinen Genossen Johannes Schlaf, die in Nieder-Schönhausen bei Berlin gemeinsam ein Dachzimmer bewohnten und an dem gemeinsamen Schreibische gemeinsam den „Papa Hamlet“ schrieben, eine Reihe naturalistischer Prosa-Skizzen, die im Januar 1889 angeblich als Übersetzung aus dem Dänischen erschienen und viel Staub aufwarfen, auch bei den Modernen nicht ohne Widerspruch blieben. Die Hauptfigur, Papa Hamlet, ist ein halbverrückter, versoffener Schauspieler, der mit seiner Ophelia und einem armen Würmchen von Säugling in einer Berliner Mietbude haust, aber die Miete schuldig bleibt und hinausgeworfen wird; in einem Rausch erstickt er sein Kind, ein paar Tage nachher wird er erfroren aufgefunden, „erfroren durch Suff“, konstatiert die Polizei. „Lirum, larum, das Leben ist brutal, Amalie, verlass dich drauf. Aber — es war ja alles egal! So oder so!“ schliesst die Dichtung erbaulich. Als Stilprobe diene der Anfang:

„Was! Das war Niels Thienwiebel? Niels Thienwiebel, der grosse, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kann Kapaunen nicht besser mästen? . . .

„He! Horatio!“

„Gleich! Gleich, Nielchen! Wo brennt's denn? Soll ich auch die Skatkarten mitbringen?“

„N . . . nein! Das heisst . . .“

— — „Donnerwetter nochmal! Das, das ist ja eine, eine Badewanne!“

Der arme, kleine Ole Nissen wäre in einem Haar über sie gestolpert. Er hatte eben die Küche passiert und suchte jetzt auf allen Vieren nach seinem blauen Pincenez herum, das ihm wieder in der Eile von der Nase gefallen war.

„Hä? Was? Was sagste nu?“

„Was denn, Nielchen? Was denn?“

„Schafskopp!“

„Aber Thiiienwiebel!“

„Amalie?! Ich . . .“

„Ai! Kieke da! Also döss!“

„Hä?! Was?! Famoser Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel, Amalie! Hä! Was?“

Amalie lächelte. Etwas abgespannt.

„Ein Prachtkerl!“

„Ein Teufelsbraten! Mein Teufelsbraten! Mein Teufelsbraten! Hä! Was, Amalie? Mein Teufelsbraten!“

Amalie nickte. Etwas müde.

„Ja doch, Herr Thienwiebel! Ja doch!“

Die Verfasser bezeichnen ihre Darstellungsweise nicht unpassend als „das lebendige Produkt einer Zeit, von der das Wort geht, dass ihre Anatomen Dichter und ihre Dichter Anatomen sind.“ Wie ein anatomisches Präparat mutet diese Prosa an, wie eine Aufreihung der herauspräparierten Reizmomente, mit möglichstem Verzicht auf die verbindende Erzählung.

Der Stil wirkt in seiner Knappheit dramatisch, und sie übertragen ihn auch sogleich auf das Drama; wiederum gemeinsam schrieben sie „Die Familie Selicke“ (1889), und der Verein „Freie Bühne“, der sich eben zur Förderung des modernen Dramas gebildet und bereits Tolstois „Macht der Finsternis“, Ibsens „Gespenster“ und Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ über die Bretter geführt hatte, brachte 1890 auch die Familie Selicke zur Aufführung.

Wenn man unter Drama ein Stück mit Handlung versteht, wo die Gegensätze des Lebens prägnant herausgearbeitet sind, so ist die Familie Selicke kein Drama; sie ist ein düsteres dramatisches Genrebild aus den Tiefen der Grossstadt, wie wir es nachher oft genug über die Bühne ziehen sahen: die Frau Selicke eine beschränkte Jammerbase, ihr Mann ein Trunkenbold, die Kinder darüber unglücklich, das kleinste, der Sonnenschein des Hauses, auf den Tod krank. Es ist Weihnachtsabend, der Vater kommt betrunken nach Hause, die älteste Tochter Toni schützt die Mutter vor seinen Misshandlungen, das kranke Kind vor seinen Zärtlichkeiten. Das Kind stirbt, der Alte schwelgt in moralischem Katzenjammer. Ein junger Theologe, der bei der Familie wohnte und eben seine Landpfarre antritt, wirbt um Toni, die aber auf das eigene Glück verzichtet, um als Schutzengel der Familie im Hause zu bleiben. Der Werber hätte selber einen Schutzengel nötig; dieser Glaubensbote hat in dem Grossstadtteufel die Menschen verabscheuen gelernt: „Sie sind selbstsüchtig! brutal selbstsüchtig! Sie sind nichts weiter als Tiere, raffinierte Bestien, handelnde Triebe, die gegeneinander kämpfen, sich blindlings zur Geltung bringen, bis zur gegenseitigen Vernichtung! Alle die schönen Ideen, die sie sich zurecht geträumt haben, von Gott, Liebe und . . . eh! Das ist alles Blödsinn! Blödsinn!“

Die Form ist eine bis ins einzelne getriebene Nachbildung der Alltagssprache, die Sprache des Theaters soll die „Sprache des Lebens werden“; die Sätze werden zerhackt, in einzelne Worte und Ausrufe aufgelöst, es wird nicht geredet, sondern gestammelt, „Tierlautkomödie“ wurde darum die Dichtung von den Gegnern genannt. Aber die Verfasser hatten im wesentlichen doch mit ihrem formellen Prinzip das Richtige herausgefühlt, für diese Welt war gerade dieser Stil geeignet, und es kam nur darauf an, dass sich ein echter Künstler seiner bemächtigte, dann konnte die Wirkung nicht ausbleiben. Und wenn auch ihre Erklärung im Vorwort: „Die Familie Selicke ist das deutscheste Stück, das unsere Literatur überhaupt besitzt“, etwas anmassend klingt, so

muss man ihnen doch das Verdienst lassen, das deutsche naturalistische Drama begründet zu haben. Dennoch werden ihre Werke nicht von Dauer sein, weil sie mehr vom kritischen Verstand als von schöpferischem Geist erzeugt sind. Sie haben nur das Werkzeug geschaffen, das jetzt ein grösserer ergriff und mit genialer Kunst handhabte, einer, dem die Form nicht die Hauptsache, sondern nur Ausdrucksmittel für die Reichtümer seiner Seele war: es war der gleichaltrige Gerhart Hauptmann.

Hauptmann war von Anfang an Realist, er sagt: „so muss Natur der Kunst die Wege bahnen“, oder:

„und wollt ihr meines Gottes Namen kennen,
so mögt ihr ihn den Gott der Wahrheit nennen.“

Seine Seele ist von Schönheitssehnsucht erfüllt, aber der Schmerz der Welt zittert in ihm, und der schöne Schein kann ihn nicht befriedigen:

Ich bin der Sänger jenes düstern Tales,
Wo alles Edle beim Ergreifen schwindet.

Schon zwei Jahre vor meinem Berliner Aufenthalt hatte er eine naturalistische Novelle „Bahnwärter Thiel“ geschrieben, jetzt (1889) erhielt er durch die Vorlesung von Papa Hamlet, die er von Holz und Schlaf hörte, die entscheidende Anregung für sein Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang“, jene furchtbare Tragödie des Alkoholismus und der Vererbung. Auf Arno Holzens Vorschlag, mit ihm gemeinsam eine Tragödie zu schreiben, war er nicht eingetreten, in der richtigen Erkenntnis, dass ein echtes Kunstwerk nie ein Kompromiss zwischen zwei Künstlerseelen ist.

Es ist ein grauenhaftes Bild der Verkommenheit, das uns Hauptmann zeigt: eine schlesische Bauernfamilie, durch Kohलगewinnung rasch reich geworden, im Alkoholismus zu Grunde gehend. Der Bauer ist ein Branntweinsäufer, seine Frau hält es heimlich mit dem Knecht, die ältere, verheiratete Tochter gebiert ein totes Kind, eine Folge ererbter Schwäche. Die jüngere Tochter Helene ist aus einer herrnhutischen Pension zurückgekehrt und entsetzt sich über die Greuel, die sie in ihrer Familie sieht. Wie ein Erlöser erscheint ihr der schwärmerische Volksbeglucker und Mässigkeitsapostel Loth, mit dem sie sich verlobt. Allein wie dieser die Verhältnisse kennen lernt, fürchtet er die Vererbung, er geht heimlich davon, Helene nimmt sich das Leben.

An solche Bilder voll krassester Naturwahrheit musste man sich erst gewöhnen, und so rief die Aufführung im Winter 1889 den wüstesten Theater-skandal hervor, den Berlin schon erlebt hatte: „Die einen klatschten sich die Hände wund und jubelten sich die Kehlen heiser, die andern zischten und piffen, dass den Nachbarn um ihr Trommelfell bange wurde. Man verschlang sich gegenseitig mit wütenden Blicken, sprang vom Sitz empor und drohte mit den Fäusten. Man schrie sich zur Ruhe und arbeitete dabei mit Händen und Füßen, Hausschlüsseln und Pfeifen. Im Foyer ohrfeigten sich kunstbegeisterte Pressjünglinge, und im Parkett schwang ein sittlich entrüsteter Arzt in hoch erhobener Hand eine Geburtszange“. ¹⁾ Einen merkwürdigen Kontrast zu diesem wüsten Toben bildete die schlichte Erscheinung des Dich-

¹⁾ Edgar Steiger, Von Hauptmann bis Maeterlinek. Berlin, 1898.

ters, der mitten im Tumult vor der Rampe erschien: „Ein längliches, glattes Knabengesicht, aus dem zwei dunkle, melancholische Augen fast zaghaft auf die vielen Menschen niederschauten, eine sehr hohe Stirn, die das zurückgekämmte, leicht gelockte Haar völlig freiliess, eine kräftige Bogennase, die in Verbindung mit dem langen, vorspringenden Kinn der ganzen Physiognomie etwas Weibermässiges verlieh, grosse Ohren und ein ziemlich breiter, aber feingeschwungener Mund mit einem weinerlich predigerhaften Zug.“

Dieser bartlose Jüngling war jetzt die Hoffnung des Naturalismus; Arno Holz nannte seine Dichtung „das beste Drama, das je in deutscher Sprache geschrieben worden“ (später freilich fand er zuviel Tendenz darin). Hauptmann wusste, wie kein zweiter, Szenen aus der Tiefe hervorzuholen und das mit unglaublich scharfem Auge Beobachtete sicher darzustellen; er schrak vor keinen Konsequenzen zurück, auch das Hässlichste war ihm wertvoll, wenn es der Charakteristik diene. Aber wer zwischen den Zeilen zu lesen verstand, der wusste auch, dass dieser Mann ein warmes Herz für die Menschen hatte, und dass sich hinter seinen pessimistisch gefärbten Bildern ein schöner Optimismus verbarg, der eine glückliche Zukunft, einen Sonnenaufgang ahnte und hoffte.

Dieser Dichter schrieb jetzt seine naturalistischen und sozialen Dramen: „Das Friedensfest“, „Einsame Menschen“, „Die Weber“, wohl das Bedeutendste, was die soziale Dichtung in Deutschland hervorgebracht hat, zwar ohne einen dramatischen Helden, aber von dem feinsten Empfinden für die Psychologie der Massen erfüllt. Er wandte die naturalistische Technik auf das heitere Stück an und schuf die treffliche Porträtfigur des „Kollegen Crampton“ und die köstliche Diebeskomödie „Der Biberpelz“, die man mit Recht Kleists „Zerbrochenem Krug“ an die Seite gestellt hat. — Von seinen zahlreichen Nachfolgern hatte Sudermann den grössten Erfolg mit der „Ehre“ (1890) und „Sodoms Ende“ (1891). Überhaupt erfreute sich jetzt das naturalistische Drama eine Zeitlang der Gunst des Publikums.

Allein die Hoffnung, dass der Naturalismus eine neue Blütezeit herbeiführe, ging doch nicht in Erfüllung. Die Richtung hatte wohl den Reiz der Neuheit und brachte wenigstens aus dem alten Schlendrian heraus; ihre Vertreter packten das Leben tüchtig an, ohne Furcht, die Finger zu beschmutzen, und sie brachten der Welt wieder in Erinnerung, dass die schöne Form allein nicht die Kunst ausmache, dass die Wahrheit höher stehe als die Schönheit, und dass mit einer oberflächlichen Schönfärberei des Lebens nichts getan sei. Aber der Naturalismus hatte doch allzusehr die hässlichen Seiten des Lebens aufgesucht, und dieses fortwährende Hervorkehren des Rohen, Gemeinen, Unflätigen, Tierischen, dieses Hervorscharren des Schmutzes aus den schlimmsten Winkeln, dieses Ausstellen des Grossstadtkehrichts musste mit der Zeit zum Ekel werden. Der Mensch wollte wieder einmal den Blick höher richten, und sich bewusst werden, dass er mehr als Tier sei. Der Verstand hatte die neue Richtung erzeugt und führte in ihr die Herrschaft, die Tendenz war oft allzu sichtlich hineingetragen: jetzt verlangte das Gefühl wieder nach seinem Recht. In der neuen Dichtung war der Mensch zu einem blossen Produkt der Vererbung, der Erziehung, der Verhältnisse, oder wie man es nach französischem Vorbilde nannte, des Milieus herabgesunken, ein Homunculus aus einer geheimnisvollen Retorte; jetzt wollte er wieder seines Willens froh werden.

Nietzsche, der einst das böse Wort gesprochen hatte: „Zola, oder die Freude zu stinken“ (Götzendämmerung), stellte dem modernen Menschen sein Ideal des starken, rücksichtslosen Willensmenschen gegenüber und berauschte die Jugend mit der Rhetorik und tiefen Symbolik seines „Zarathustra“. Der Naturalismus büsste Schritt für Schritt an Ansehen ein, und heute darf man ihn wohl für überwunden halten.

Die geistvolle Schriftstellerin Laura Marholm sagt¹⁾: „Der Naturalismus ist die künstlerische Ausdrucksform des Plebejers, des Menschen der Unterklasse oder einer primitiven Kultur, der sich selbst noch nicht so stark empfindet, um die Aussenwelt auszusondern, sondern sie widerspiegelt, wie das Wasser ein hineinfallendes Bild.“ Richard Dehmel sieht in der naturalistischen Richtung einen grossen Irrtum²⁾: Die Natur könne gar nicht nachgeahmt werden und der echte Künstler wolle sie auch nicht nachahmen. Was der Künstler schafft, ist ein Neues, noch nie Dagewesenes, das Stück Leben, das er darstellt, ist aus seiner Seele hervorgeholt, er bringt Neues hervor wie die Natur und ebenso planvoll wie die Natur. Die Natur ist gar nicht so einfach, dass sie der Künstler darstellen könnte, sie ist im Gegenteil sehr kompliziert, und der Künstler erst macht sie einfach, so wie das Kind eine komplizierte Erscheinung auf ein einfaches Bild bringt.

Die Erscheinung selbst ist also nicht Zweck der Dichtung, sondern nur Mittel der Darstellung, nur Symbol. Nicht die verwirrende Fülle des sinnlichen Lebens hat der Künstler wiederzugeben, sondern die sichtbaren Dinge, die uns umgeben, als Bilder eines höhern Seins zu zeigen, er suche den ruhenden Pol in der Erscheinungen-Flucht und sättige unsere Seele mit gross geschauten und stark empfundenen Bildern, statt den alltäglichen Dingen eine Bedeutung zu geben, die ihnen nicht zukommt: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.“ Die Romantik und der Symbolismus lösen den Naturalismus ab.

Auch hier kam ein Anstoss von aussen: des Belgiers Maeterlinck Dichtungen fanden auch in Deutschland Eingang; aber sie förderten nur die Bewegung, sie schufen sie nicht, denn sie lag, wie einst der Naturalismus, in der Luft und machte sich jetzt im Drama wie in der Lyrik und im Roman geltend. Bei Hauptmann finden wir jenes Eindringen aus der Wirklichkeit in die Welt des Traumes zuerst im „Hannele“, dieser merkwürdigen Durchdringung von Erdenleid und Himmelssehnen, diesem so viel umstrittenen und so oft missverstandenen Gedicht, „die Frömmeler wollten es den Sozialdemokraten, die Sozialdemokraten wollten es den Frömmelern unterschieben.“³⁾ Aber ich erinnere mich noch lebhaft, welchen tiefen Eindruck uns Jungen und Unbefangenen die Dichtung machte, als sie im November 1893 im königlichen Schauspielhause in Berlin über die Bretter ging. Erst dieses Armenhauselend, dann das unglückliche Kind, das aus Furcht vor dem harten Stiefvater in den Teich gesprungen ist und nun fiebernd vom Himmel träumt, wo seine Mutter ist. Welcher unter den jungen Dichtern wusste so ergrei-

1) Vgl. Lublinski, Der Ausgang der Moderne. Dresden, 1909.

2) Neue Rundschau. Oktober, 1908.

3) Schlenther, Gerhart Hauptmann.

fende und erquickende Worte zu finden, wie sie die Engel zu dem sterbenden Hannele sprechen:

Auf jenen Hügeln die Sonne,
Sie hat dir ihr Gold nicht gegeben.
Das wehende Grün in den Tälern,
Es hat sich für dich nicht gebreitet.

Das goldene Brot auf den Äckern,
Dir wollt' es den Hunger nicht stillen,
Die Milch der weidenden Rinder,
Dir schäumte sie nicht in den Krug.

Die Blumen und Blüten der Erde,
Gesogen voll Duft und voll Süsse,
Voll Purpur und himmlischer Bläue,
Dir säumten sie nicht deinen Weg.

Wir bringen ein erstes Grüßen
Durch Finsternisse getragen;
Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück.

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings;
Es blühet von unsern Lippen
Die erste Röte des Tags.

Es leuchtet von unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat;
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt.

In den Träumen und Fieberphantasien des Kindes, dem es in dieser Welt gar zu jämmerlich geht und das sterbend auf eine bessere hofft, die es mit den wunderbarsten Gebilden des schlichten Volksglaubens erfüllt, befriedigt der Dichter die Sehnsucht der eigenen Seele, die im Anschauen der platten Wirklichkeit hungern musste. Schon 1885 hatte er geschrieben: „Wie eine Windesharfe sei deine Seele, Dichter! Der leiseste Hauch bewege sie. Und ewig müssen die Saiten schwingen im Atem des Weltwehs; denn das Weltweh ist die Wurzel der Himmelssehnsucht. Also steht deiner Lieder Wurzel begründet im Weh der Erde; doch ihren Scheitel krönet Himmelslicht.“

Und dann tönte „Die versunkene Glocke“ (1896) mit ihren wunderbaren Klängen wie ein Märchen aus alten Zeiten in die neue Welt herein und rief tausend Stimmen wach, die im modernen Aufklärungsmenschen bis jetzt geschlafen hatten:

Und nun erklingt mein Wunderglockenspiel
In süßen, brünstig süßen Lockelauten,
Dass jede Brust erschluchzt vor weher Lust:
Es singt ein Lied, verloren und vergessen,

Ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
 Aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft,
 Gekannt von jedem, dennoch unerhört.
 Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
 Bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen —
 Da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
 Und Hass und Groll und Wut und Qual und Pein
 Zerschmilzt in heissen, heissen, heissen Tränen.

Die Märchenwunderglocken erklangen nun überall, auch im Roman, auch in der Lyrik, und es schien, als ob die mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik wieder aufsteigen sollte; Schüler der Naturwissenschaften wie Bölsche und Bruno Wille huldigten dem Mystizismus, Ricarda Huch schrieb ihre „Blütezeit der Romantik“ (1899), eines der schönsten Denkmäler dieser Zeit, und die Erzählung „Aus der Triumphgasse“ (1901), die in ihrer wundervollen Mischung von Romantik und Naturalismus an Hauptmanns Hannele erinnert. Richard Dehmel stieg in manchen seiner Dichtungen, besonders in „Zwei Menschen“ (1903), in die verwegenen Höhen des Symbolismus.

Etwa seit der Mitte der neunziger Jahre macht sich, vorwiegend in der Erzählung, eine neue Strömung geltend mit der Losung: Heimatkunst. Sie will auf der heimatlichen Scholle sich ansiedeln und aus dem deutschen Volksleben heraus eine neue Kunst entwickeln; der Ausländerei ist sie ebenso feind wie aller grossstädtischen Mache und der naturalistischen Schwarzmalerei; im Gegensatz zu der Verstiegtheit des extremen Symbolismus will sie das Schlichte, Verständige, Volkstümliche, im Gegensatz zu der Weichlichkeit, von der die neue Romantik nicht freizusprechen ist, das Kräftige, Gesunde, Tüchtige pflegen. Wie sehr diese Erzähler den Wünschen der breiten Lesermasse entgegenkamen, beweist der gewaltige Erfolg von Frenssens „Jörn Uhl“ (1901), beweisen die grossen Auflagen der Bücher von Ernst Zahn, J. C. Heer, Otto Ernst, Clara Viebig u. a.

Diese Erzähler knüpfen an die alten, guten Traditionen eines Gotthelf, Keller, C. F. Meyer, Fontane, Rosegger, Marie von Ebner-Eschenbach an. Und so wären wir also glücklich wieder am alten Ort und die ganze Literaturrevolution ein Sturm im Glase Wasser gewesen? Doch nicht ganz.

Die Bewegung des letzten Vierteljahrhunderts hat freilich an grossen, bleibenden Dichtungen wenig hervorgebracht, aber sie hat wie ein tüchtiges Gewitter die Luft gereinigt und die Erde befruchtet. Der Naturalismus lehrte uns wieder sehen, er öffnete die Augen für tausend kleine, bisher übersehene Erscheinungen im Alltag, er erinnerte uns wieder daran, dass nichts der Poesie fremd sein dürfe, auch das scheinbar Hässliche nicht, und dass Wahrheit das höchste Gesetz der Poesie sei; der Symbolismus weckte wieder den Sinn für das Geheimnisvolle, Mystische, und lehrte uns den Blick einwärts und aufwärts wenden, durch die Dinge hindurchschauen und in dem Vergänglichen das Ewige suchen. Wir lernten die Welt aussen und innen kräftiger, tiefer, vielseitiger erfassen; wir erkannten, dass wir auf dem Wege weiter gehen müssen, den uns ein Goethe, Schiller, Gotthelf, Keller, Mörike, Hebbel u. a. geführt haben, dass es aber neue Werte gibt, die wir in die Poesie aufnehmen müssen, und dass es Darstellungsmittel gibt, mit denen sich neue, kräftige

oder intime Wirkungen erzeugen lassen. Und wenn wir den literarischen Geschmack vor der Bewegung mit dem heutigen vergleichen, so dürfen wir uns ehrlich der glücklichen Veränderung freuen. Wie ganz anders steht jetzt die literarische Welt zu unsern Grossen, als in den siebziger Jahren; mancher Götze ist in den Staub gesunken, und um so heller glänzen die echten Götterbilder, über allen die unendlich reiche, mit der Natur an Fülle, an Wahrheit und Schönheit wetteifernde Erscheinung Goethes.

Fragen wir uns zum Schlusse, welchen Anteil die Schweiz an der neuen Literatur habe, so müssen wir zunächst gestehen, dass sie, wie immer in Fragen der Kultur, auch hier konservativ ist. Den Grosstadt-Klimbim, das Geschrei um neue Richtungen hat sie nicht mitgemacht. Unsere bedeutendsten Dichter sind ruhig und sicher ihre Bahn gegangen, die ihnen Gotthelf, Keller, Meyer gewiesen, und wenn ihnen auch ohne Zweifel frische Kräfte und Anregungen von der neuen Literatur zugeflossen sind, so wirken diese doch lediglich im Sinne einer Vertiefung des alten Realismus. Der frühere Berner Professor Walzel, jetzt in Dresden, hat als besonders sympathischen Zug an der schweizerischen Dichtung die Wirklichkeitsfreude hervorgehoben, und es ist gewiss, dass sie einen starken und gesunden realistischen Zug hat, der ohne Zweifel mit der schweizerischen Eigenart zusammenhängt. Dennoch ist ihr der Hang zum Übersinnlichen nicht fremd, und es liesse sich gerade an den Dichtungen des Realisten Keller mancher romantische oder mystische Zug nachweisen. Aber es ist von besonderem Reiz, wie in dieser Dichtung sich die verschiedenen Elemente mischen zu einer grossen, ergreifenden Einheit. Und so ist es vielleicht kein Zufall, dass die Schweiz gegenwärtig zwei der grössten deutschen Dichter zu den Ihren zählt: Jos. Victor Widmann und Karl Spitteler. In den Werken beider finden wir jenen kräftigen Erdgeruch, den alle Wirklichkeit ausströmt, aber bei beiden auch jene tiefen Blicke, die hinter die Welt der Erscheinungen dringen, in jene Traumwelt, die uns aus Böcklins „Schweigen im Walde“ mit den grossen, rätselvollen Augen entgegenschaut. Ihre Erscheinung erinnert uns wieder daran, dass der Dichter doch nicht nur das Instrument ist, auf dem das Leben spielt, und nicht nur wie ein Wassertümpel, in dem sich die Welt spiegelt, sondern dass er ein eigenes Leben hat und dass er uns dieses darstellen muss; dass es nicht auf die Richtung ankommt, die er vertritt, sondern darauf, wie schwer der Schatz wiegt, den er aus seinem Innern hebt. An ihnen bestätigt sich die alte Weisheit Goethes, die er so oft in seinem Leben verkündete und kurz vor seinem Tode noch einmal bestätigte: In der Kunst und Poesie ist die Persönlichkeit alles.