

Die Menschheit schreitet stetig fort, aber nicht auf geradem Wege, sondern in wunderlichen Zickzacklinien, denn es ist nicht eine einfache, stetige Kraft, welche sie treibt, sondern entgegengesetzte, gewaltige Kräfte werfen sie hin und her, und erst der Überblick einer langen Strecke zeigt uns zuweilen, dass wir im ganzen ein Stück weiter gekommen sind, und dass unsere Anstrengungen nicht zwecklos waren. Die Litteratur, die doch nur der Spiegel unseres Lebens ist, zeigt dieselbe Erscheinung. Starke Strömungen ringen beständig miteinander und gewinnen abwechselnd die Oberhand. Phantastik und Realismus, Übertreibung der Regel und Übertreibung der Willkür folgen sich in periodischen Reaktionen, die an das Gesetz der Pendelschwingung erinnern. Man hat deshalb oft behauptet, dass diese Bewegungen in ihrer Wiederkehr immer nur Altes brächten. Das ist offenbar irrig. Die bewegenden Tendenzen sind freilich dieselben, denn sie wurzeln tief in den ewigen Grundlagen unserer Natur; aber der geistige Stoff, den sie bewegen, ist nicht derselbe, und für den Unbefangenen bedeutet auch jede litterarische Epoche einen Fortschritt, einen Zuwachs an Können wie an Erkenntnis.

Die Geschichte zeigt uns nicht nur den Wechsel allgemeiner Tendenzen, sondern auch das Vorherrschen bestimmter Kunstformen in ganzen Perioden. Die italienische Renaissance steht unter dem Zeichen des Epos, wie die Zeit der Elisabeth unter dem Zeichen des Dramas. Die Gründe dieser Erscheinungen sind mitunter nicht allein auf litterarischem Gebiet zu suchen, und keine Zeit gestattet uns, so klar den Zusammenhang der litterarischen mit den grossen historischen Verhältnissen zu beobachten, wie unsere eigene. Die herrschende Strömung ist der Realismus und die herrschende Form der Roman, und zwar in der ganzen Welt, denn der geistige Verkehr ist so international geworden, dass er in allen Kulturländern dieselben Grundbedingungen geschaffen hat. Unsere Zeit gehört der naturwissenschaftlichen Forschung, der materiellen Förderung unserer Interessen; Realismus ist fast nur ein anderer Ausdruck dafür. Dieser forschende, wissenschaftliche Geist fand ein Gebiet, auf welchem seine materiellen Instrumente versagten. Er wollte das Innere der Menschen und ihre gesellschaftlichen Beziehungen kennen lernen, und er erbat sich Hilfe von der Kunst. Er griff rücksichtslos in die Welt des schönen Scheins, die Schönheit über die Wahrheit stellte und die es

stolz abgelehnt hatte, unmittelbaren Nutzen zu stiften. Er stellte den Grundsatz auf, das Wahre sei vor allem zu suchen, und der Menschheit zu nützen sei der idealste Zweck von allen. Er brauchte das schildernde Wort, das durch keine Form gebunden ist, und so entsprang einem praktischen Bedürfnisse der moderne Roman.

Ist dieser Grundsatz berechtigt? Ist er verwirklicht worden? Hat die ganze Produktion unserer Tage sich ihm angeschlossen? Ist der moderne Roman ein Fortschritt oder auch nur etwas Neues? Ich kann nicht hoffen, in einem kurzen Aufsatz abschliessende Antworten auf alle diese Fragen zu erteilen, die noch lebhaft die öffentliche Meinung beschäftigen. Wenn aber die Entscheidung solcher Fragen mehr von eingehenden Untersuchungen der einzelnen Leistungen abhängen mag, so schien es mir doch nicht ohne Interesse, einmal in einem Überblick die bedeutendsten oder einflussreichsten Erscheinungen des Gebiets nach ihrer Eigenart zu skizzieren, um einen allgemeinen Standpunkt für ihre Beurteilung zu gewinnen, der sich aus dem allgemeinen Zusammenhang unserer Urteile rechtfertigen lässt. Auf wissenschaftliche Vollständigkeit verzichte ich selbstverständlich; ich beschränke mich vorweg auf die englische, russische, französische und deutsche Litteratur.

Wenn wir nüchtern den erregten Streit unserer Tage verfolgen, so finden wir bald, dass nicht nur entgegengesetzte Weltanschauungen einander bekämpfen, sondern dass noch ein rein äusserliches Hemmnis die Verständigung erschwert. Jeder Beurteiler sucht nach einem Massstab, und wir sind gewohnt, unsern Wertmesser in einigen allgemeinen Begriffen, oder richtiger Worten, zu sehen, die von Hand zu Hand gehen wie geprägte, vollwichtige Münzen. Nun zeigt aber die oberflächlichste Beobachtung, dass jeder diese Münze nach ganz andern Werte weitergibt, als er sie empfangen hat. Vor allem handelt es sich dabei um die Begriffe Kunst und Poesie; aber auch die Ausdrücke Realismus, Idealismus, Roman etc. sind vollkommen unklar und schwankend in ihrem Inhalt. Die ganze Terminologie, deren wir uns bedienen, ist in einer so grenzenlosen Verwirrung, dass gar zu häufig ein sachlicher Streit unbewusst zu einer Erörterung allgemeiner Begriffe wird. An eine völlige Klärung dieser Verhältnisse denke ich nicht; ich halte es überhaupt für unmöglich, dass ein einzelner Mensch jedem dieser Worte einen allgemeingiltigen Inhalt giebt. Es scheint mir aber sinnlos, Urteile zu entwickeln, über deren Grundlage man unklar lässt, und wenn es mir nicht gelingt, jene einzelnen Worte überzeugend zu definieren, so finde ich doch dabei Gelegenheit, meinen Standpunkt zu ihnen zu entwickeln, und darauf kommt es hier nur an. Man möge mir einige Abschweifungen in diesen allgemeinen Vorerörterungen nachsehen, die, wie ich glaube, meinem Zweck zu gute kommen.

Wenn wir einen Gegenstand genau beobachten wollen, legen wir ihn unter das Mikroskop und schrauben ihn allmählich in unser Sehfeld; eine Schraubendrehung zu viel und er verschwindet, statt uns noch genauer zu erscheinen. Das ist ein Bild des abstrakten Definierens und zeigt uns warnend die üblichste Fehlerquelle. Es ist

nützlich, das Allgemeine der Erscheinungen zu suchen, aber nur innerhalb gewisser Grenzen. Die eigentliche Gefahr liegt darin, zu viel und zu scharf definieren zu wollen. Die leiseste Übertreibung dieser Art kann eine Idee ganz zerfallen lassen und ihr alle Bedeutung nehmen. Dialektisch scharf gefasste Formeln haben etwas sehr Bestechendes, aber gerade darum können wir nicht misstrauisch genug gegen sie sein; sie beruhen gar zu häufig darauf, dass den Thatsachen Zwang angethan ist. Nirgends hat man sich aber mehr vor ihnen zu hüten, als in ästhetischen Fragen.

Ein klassisches Beispiel dafür ist der Laokoon. Es ist nicht möglich, das Buch ohne die höchste Bewunderung zu lesen. Jedes Wort abgewogen und klar; jeder Satz folgerichtig in den andern übergreifend, wie eiserne Kettenglieder; fast unwiderstehlich werden wir von Schritt zu Schritt bis zu den grossen Resultaten geführt, die sich uns so leicht und überzeugend einprägen wie Schlagworte. Und nun diese Resultate — wer von uns glaubt heut noch an sie in vollem Umfange? Welcher Maler oder Dichter kümmert sich um sie? Dass Lessing auf die Grundunterschiede der beiden grossen Künste verwies, war sicherlich ein grosses Verdienst, weit grösser, als es uns heut scheinen will, wo seine Ideen uns ganz geläufig geworden sind. Diese klare Unterscheidung genügte aber nicht, um seine engen Formeln zu begründen, welche er daraus ableitete. Das grosse Verdienst, das er sich um die Künstler erworben, würde ganz wett gemacht durch das Unheil, das entstände, wenn sie alle seine Folgerungen in die Praxis übertrügen. Der Maler dürfte nichts als mässig bewegte, schöne Menschen malen, einzeln oder in kleinen Gruppen, und der Dichter müsste auf alle Schilderung verzichten, die nicht handelnde Menschen betrifft. Die grossen Naturschauspiele z. B. würden sich überhaupt aller Schilderung entziehen, denn auf fortschreitende Bewegungen der Natur scheint Lessing das Wort „Handlung“ doch nicht beziehen zu wollen. Die Malerei wäre also ausser stande, Gewitter, Sturm und Meeresbranden zu schildern, weil es künstlerisch unstatthaft wäre, aus reissend schneller Bewegung einen in Wirklichkeit unfassbar kleinen Zeitraum festzuhalten, weil sie keinen zuckenden Blitz, keine flatternden Blätter, keinen sprühenden Wogenschaum zeigen dürfte, abgesehen davon, dass es ihr unmöglich wäre, die Eindrücke auf unsere andern Sinne zu geben, welche für uns von jenen Vorgängen unzertrennlich sind. Die Poesie könnte das auch nicht, denn man könnte doch unmöglich jeden Vorgang der Natur in seiner ganzen Breite in menschliche Handlung umsetzen, wollte man auch schon die Beobachtung durch ein Individuum als solche gelten lassen, und das blossе, schildernde Wort wäre ja nach der Theorie unfähig, uns deutliche Bilder der Dinge zu geben. In der Praxis kümmert sich natürlich niemand um solche Grillen. Jeder Künstler sucht der Schönheit und Grossartigkeit der Welt von seiner Seite beizukommen, wie er kann, und die knirschende Wut von Sturm und Brandung schauert uns ebenso aus Achenbachs Bildern wie aus Lotis Beschreibungen an. Was könnte der strenge Theoretiker auf diese Einwendungen konsequent erwidern, als: Ich sage nicht, dass dies oder jenes nicht dar-

stellbar sei, sondern nur, dass es nicht in das Gebiet der Kunst gehört? Eine nähere Beleuchtung dieses Standpunktes behalte ich mir vor, aber es ist vorweg klar, dass eine solche Antwort für die Praxis gar nichts sagt. — Da es der Gesamteindruck des Laokoon uns heute ganz unzweifelhaft macht, dass Lessings Beweisführung Irrtümer enthalten muss, bleibt uns nur zu untersuchen, aus welcher Quelle diese Irrtümer fliessen. Das ist keineswegs sehr schwierig; es genügt der allgemeinste, unbefangene Überblick. Das Material ist nach einer bestimmten Kunstauffassung bereits gesichtet, es ist gewissermassen auf die erwarteten Resultate hin zurechtgelegt. Die Alten werden ohne weiteres als höchstes Muster hingestellt. Ihre Kunst soll nur Nachbildung des Schönen gewesen sein, und diese Auslegung des Worts wird dann stillschweigend angenommen. Dementsprechend bezieht sich die Anschauung fast nur auf Plastik. Die strotzende Bilderfülle nicht nur der Holländer, sondern sogar der Italiener scheint gar nicht zu existieren; eher werden antike Bilder herangezogen, die wir nur aus Beschreibung kennen. Es wird immer nur das gezeigt, was besonders ein Argument bestätigt, von dem grossen Material, das seine Bedeutung abschwächen würde, bekommen wir nichts zu sehen. Lessing ist nicht objektiv; er wird in allen Prämissen wie in den Entscheidungen einzelner Fälle durch die Voreingenommenheiten der humanistischen Weltauffassung bestimmt, und es beweist daher nichts, dass seine Resultate dieser Weltauffassung zu gute kommen. Dazu kommt die mathematische Grundrichtung seines Geistes, die ihn überall zu einer möglichst präzisen Fassung jedes Gedankens drängte, und die ihn gelegentlich verführt, um eines schlagenderen Ausdrucks willen die gebotene Vorsicht zu vergessen. Es finden sich bei ihm wohl auch einige wirkliche Unklarheiten der Auffassung. Wenn er z. B. seinen Conti die Frage aussprechen lässt, ob Raphael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre auch ohne Hände, so beruht das auf einer ganz willkürlichen oder direkt falschen Auslegung des Worts. Wenn jemand keine Hände hat, lässt sich eine solche Frage gar nicht entscheiden, denn nicht bloss die Fähigkeit, die Welt in schönern Bildern zu sehen, und die leichtere oder schönere innere Conception, — worüber wir ja gar nicht urteilen können, — macht den Maler, sondern ebenso sehr die technische Fähigkeit, uns diese Bilder zu zeigen. Die blossе Conception ist eigentlich noch gar nichts; sie ist auch bei den grössten Künstlern untrennbar von dem langsamen, stückweise zusammensetzenden Schaffen. Viel eher könnte man in der Malerei die Technik absondern. Jene Frage spiegelt eine schiefe Idee. — Es ist nicht überflüssig, diese Betrachtungen hier anzustellen, da man sich fortwährend auf den Laokoon beruft, wie auf eine unanfechtbare Autorität, und da man sich die Miene giebt, als läge in ihm auch der Beweis für jene Definition der Kunst, die er vertritt. Davon kann gar nicht die Rede sein. Diese Auffassung befindet sich unter den willkürlichen Prämissen. Der Laokoon zeigt uns typische Fehler. Es ist lehrreich zu sehen, wie auch der grösste Mann irrt, wo jeder notwendig irren muss. Auf einer einseitigen Weltauffassung kann man keine allgemeingiltigen Folgerungen aufbauen.

Verlangen wir aber nicht etwas Unmögliches? Sind wir nicht immer an eine bestimmte einseitige Weltauffassung gebunden? Ist es nicht genug, wenn jede Zeit dem Worte „Kunst“ ihren eigenen Inhalt verleiht? Ohne Zweifel giebt es auch eine solche engere Auffassung des Worts, und es ist ganz meine Meinung, dass man sie zu respektieren hat. Der Laokoon und alle ähnlichen ästhetischen Untersuchungen wenden sich aber gerade gegen diese Berechtigung einzelner Zeitauffassungen; sie wollen Begriffe und Regeln feststellen, die für alle Zeiten gelten, und da muss man es entschieden zurückweisen, dass eine einzige Periode zur Grundlage gemacht wird, wäre es auch die glänzende Periode der antiken Kunst.

Wenn wir wissenschaftlich den Sinn eines Worts feststellen wollen, haben wir einen vorgezeichneten Weg. Wir müssen es etymologisch untersuchen und dann beobachten, wie es zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Menschen gebraucht worden. Das ist unter allen Umständen sehr schwer und im vorliegenden Falle beinahe undurchführbar. An sich würde das Wort nur sagen, dass jemand etwas kann, und wollte man daraus einen allgemeinen Sinn herleiten, würde mit Recht eingewendet werden, dass bei einem so komplizierten Begriff der Inhalt berücksichtigt werden müsse, den die Jahrhunderte hineingetragen haben. Will man aber feststellen, dass eine gewisse Zeit das Wort in einem gewissen Sinn verstanden hätte, so wird man einwenden können, dass das damals zu Unrecht geschehen sei, denn dieselben Widersprüche, die man heut erhebt, hätten auch damals erhoben werden müssen. Will man sich auf die Holländer beziehen, um für eine breitere Auffassung des Begriffs einzutreten, so werden die Gegner widersprechen, da sie diese Richtung eben nicht zur Kunst rechnen; will man sich auf Lessing berufen, so wird mit gleichem Recht die andere Seite einwenden, dass seine Auslegung willkürlich war. So lange wir nicht praktisch einen festen Punkt finden, müssen alle Reflexionen sich in einem ewigen Kreise drehen. Ein solcher Punkt lässt sich aber finden. Das Wesentliche bei dem Streit ist doch offenbar, dass man die höchsten Leistungen aussondern will, um sie unter den Begriff Kunst zu bringen. Welches die vorzüglicheren Leistungen sind, wäre durch abstrakte Überlegungen allerdings genau so unentscheidbar wie alles übrige. Es giebt aber einen sichern Massstab dafür, wenigstens soweit die Vergangenheit in Betracht kommt, und nur diesen einen, — das ist der Erfolg. Ich meine natürlich nicht jeden beliebigen, augenblicklichen Erfolg, der sich für kurze Zeit wohl auch an blendende Mittelmässigkeit heften kann, sondern jenen grossen Erfolg, der dem menschlichen Schaffen Dauer verleiht und der mit untrüglicher Sicherheit die Meisterwerke aussondert, da sich in ihm der gesunde Instinkt der Menge ebenso wie das feine Verständnis des Gebildeten ausprägen. Gegen das Urteil, das die ganze Menschheit spricht, giebt es keine Berufung; es hat die Macht einer Thatsache, und die scharfsinnigsten Argumente des scharfsinnigsten Menschen müssen an ihm zerschellen.

Seltsam fürwahr ist die Gesellschaft, die zu uns hergewandert ist aus der Tiefe der Jahrhunderte und die über uns wegwandert in

die Unsterblichkeit. Betrunkene Bauern und Landsknechte neben Rafaelschen Madonnen, Antigone neben Falstaff, die cynische Riesenwelt Rabelais' neben Mignon, und durch die frommen Lieder Eichendorffs klingen Heines freche Schelmenweisen! An dieses bunte Gemisch müssen wir uns halten, wenn wir etwas Nützlicheres suchen als schöngeistige Debatten; wenn wir eine brauchbare Antwort wollen auf unsere grossen abstrakten Fragen. Wir müssen prüfen, was das Gemeinsame dieser Gestalten, jenes Etwas ist, das ihnen Ewigkeit verlieh, und welcher Auffassung von Kunst dieses Gemeinsame entspricht.

Von allen Auslegungen, die man dem Worte überhaupt geben kann, kommen für unsere Überlegungen eigentlich nur die beiden in Betracht, die ich bisher angedeutet habe, und das vereinfacht unsere Beobachtung. Die eine bedeutet das Schaffen und Bilden überhaupt; die andere das Schaffen und Bilden, das sich nur auf das Schöne bezieht, oder das von einer höheren Idee getragen wird; man pflegt dafür wohl auch die Ausdrücke Realismus und Idealismus zu gebrauchen. Wir sehen auf den ersten Blick, dass die Praxis keiner von beiden Richtungen ausschliesslich Recht giebt. Wir finden vieles, das nichts als eine vorzügliche Nachahmung der Wirklichkeit, vieles, das nur schöne Phantasie ist, vieles, das nur einen grossen Gedanken, eine reine Seelenstimmung wiederspiegelt. Das verteilt sich auf die verschiedenen Gebiete der Kunst nicht gleichmässig, aber keineswegs in einem Verhältnis, das Lessings Theorie entspräche, so dass also das meiste in der bildenden Kunst schön wäre. Im Durchschnitt scheint mir vielmehr das Hauptgewicht in den bildenden Künsten auf der mehr oder weniger gelungenen Nachahmung der Wirklichkeit, in den andern mehr auf dem geistigen Gehalt zu ruhen. Doch kommt es viel weniger auf diese unsichere Unterscheidung an, als auf etwas anderes. Das Gemeinsame aller Meisterwerke liegt in der Potenz, die sich in ihnen ausprägt, und speciell in der Potenz, die in der Verwirklichung eines selbstgestellten Zweckes zum Ausdruck kommt. Welches dieser Zweck ist, scheint dabei nicht ganz gleichgiltig zu sein; aber die Grenzen sind so weit gezogen, dass ein niederes Objekt offenbar nur in besonderen, extremen Fällen auch die Leistung minderwertig macht. Im grossen ganzen mag ein schöner Vorwurf eine Darstellung sympathischer und ein hässlicher unsympathischer machen, es scheint aber, dass solche Eindrücke ganz zurücktreten hinter dem Gefühl der Befriedigung, das uns die glückliche Lösung einer Schwierigkeit, das Behagen am Schaffen überhaupt gewährt. Das sind die Lehren, welche die Praxis uns giebt, und sie berechtigen uns zu einer vorläufigen Folgerung. Wenn ein Begriff weiter und enger zu fassen ist, so muss die weitere Fassung auch die giltigere sein. Wenn für jemand Kunst nur die Darstellung des Schönen ist, so lässt sich nichts dagegen einwenden, aber er muss es besonders sagen, da er eine Einschränkung macht, die nicht der Breite der Thatsachen entspricht.

Ich glaube, dass diese Lehren auch ganz übereinstimmen mit allem, was wir rein psychologisch ableiten können. Das ist freilich

wenig genug. Wir kennen eigentlich nicht viel mehr als einige Thatsachen. Wir wissen, dass in uns ein Bedürfnis existiert, die Welt mit allen Mitteln wiederzuspiegeln, dass die Dinge in dieser Spiegelung anders wirken als in der Wirklichkeit, und dass wir auch das Bedürfnis haben, die Dinge unter dem Gesichtspunkte einer Idee, eines Vergleichs zu betrachten. Die Gründe und die Gesetze dieser Thatsachen sind uns unbekannt; wir können nur manches davon ahnen. Die Kunst ist zum Teil weiter nicht erklärbar „schaffende Freude“; zum Teil ist sie vielleicht auch nur jener Instinkt, der alle Kreatur vor der Vernichtung zittern lässt. Wir streben unbewusst, die eigene Existenz zu verlängern in unsern Kindern, wie in unsern Werken. Und wenn es uns selbst nicht vergönnt war, unserm Denken und Fühlen Dauer zu verleihen, so sucht unser Instinkt diese Dauer in den treffenden Schilderungen anderer Menschen. Vielleicht ist es auch dieselbe Angst vor dem Tode, vor der Einsamkeit, die uns treibt, die Dinge unter einer Idee, einer Stimmung zu betrachten, dem Leblosen etwas von unserer fühlenden Seele einzufliessen. Es ängstigt uns, wenn wir in der Natur den Dingen unnahbar fremd und einflusslos gegenüberstehen; indem wir sie darstellen, haben wir uns ihrer gewissermassen bemächtigt; sie sind zu uns in lebendige Beziehung getreten, indem wir sie durch unser Inneres gehen liessen. Das Bedürfnis nach schöner äusserer Form und nach Rhythmus des Tons und des Worts können wir auch primitiv in uns entdecken, und besonders das Gefühl für Rhythmus tritt fast in der gleichen Stärke wie der Trieb zur Nachahmung bereits in der Kindheit der Individuen, wie in der Kindheit der Menschheit hervor; aber alles das äussert sich sehr ungleich auf den verschiedenen Gebieten der Nachahmung und in verschiedenen Individuen. — Ich glaube nicht, dass diese wenigen Beobachtungen gestatten, jene engere Theorie der Kunst zu begründen. Sie beweisen höchstens, dass auch das Bedürfnis für Schönheit und geistige Verklärung in unserer Natur liegt, was niemand leugnet; sie beweisen aber nichts gegen unsere breiteren Bedürfnisse.

Man könnte wohl trotzdem jene engere Auffassung die höhere nennen; aber werden wir uns einmal klar, was dies sagen soll. Dass etwas niedriger steht, kann bedeuten, dass es weniger Existenzberechtigung hat als anderes, d. h. also gar keine Existenzberechtigung, und es kann lediglich eine Klassifizierung gleichberechtigter Dinge bedeuten. Soll das, was als ausser der Kunst stehend bezeichnet wird, nicht geschaffen werden, oder will man ihm nur äusserlich eine Stellung anweisen? Der Unterschied ist riesig, denn die erste Auffassung muss zu einem Kampf auf Leben und Tod führen, während andernfalls ein Maler oder Schriftsteller sich noch ebenso trösten könnte, als würde ihm der Zutritt in eine privilegierte Gesellschaftsklasse versagt. Ich finde diese Unklarheit schon im Laokoon. Lessing umgeht die Schwierigkeit zum Teil damit, dass er alle Produkte, welche praktischen Bedürfnissen entstammen, von seinen strengen Regeln ausnimmt. Das ist so dehnbar und unbestimmt, dass es allerdings beinahe geeignet ist, seine Übertreibungen auszu-

gleichen. Principiell äussert er sich nicht, manches scheint für die eine, manches für die andere Auffassung zu sprechen. Die Frage ist ernstlich allerdings kaum diskutierbar, denn sie beantwortet sich durch die einfachste Überlegung. Man versuche nur einmal, die strenge Theorie in Wirklichkeit umzusetzen. Angenommen, es liesse sich wirklich beweisen, dass der Gipfel unseres Schaffens in der bildenden Kunst ruhige Schönheit wäre, so behielten wir nichts als schöne Gestalten übrig. Ich meine, eine solche Kunst wäre nicht nur unerträglich langweilig, sie wäre geradezu eine Tortur, als würden wir unaufhörlich mit süssem Crème gefüttert. Und wenn wir aus der Poesie das herausgriffen, was uns im Zusammenhange die höchste Begeisterung, den höchsten Genuss gewährte, so wäre die Sache noch schlimmer; wir behielten nichts als eine unaufhörliche rhythmische Extase. Es ist in der Kunst nicht anders wie im Leben. Man dränge immer das Böse zurück und fördere das Gute, aber aller Reiz des Lebens beruht doch auf der Eigenart der Individuen mit ihren Fehlern, wie mit ihren Vorzügen, auf der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen. Ebenso beruht der Reiz der Kunst auf der Mannigfaltigkeit und dem Kontrast. Man kann unmöglich die „untergeordneten Genres“ entbehren wollen und, wenn man sie fortwährend schmählt, handelt man nicht vernünftiger als ein eigensinniges Kind, das etwas Unzweckmässiges verlangt, weil es genau weiss, dass man seinen Wunsch nicht erfüllen wird. Der „Faust“ ist gut, und der „Germinal“ kann deshalb auch gut sein; sie nehmen einander nichts, so wenig aller Pomp eines Fürsten auch nur das mindeste von dem Wert eines brauchbaren Handwerkers nehmen kann. Welche Bedeutung hat demnach aber die äusserliche Rubrizierung, sofern sie sich nur auf Genres und nicht auf das absolut Schlechtere bezieht? Sie ist nicht mehr wert, als kindliche Spielerei mit Titeln.

Die meisten dieser Überlegungen kommen auch einer Untersuchung des Begriffs Dichtung, Poesie, zu gute. — Dichten bedeutet etymologisch nur diktieren; es erinnert uns vielleicht zweckmässig an die breiteste Auffassung des Wortes, aber es bildet nur eine lose Grundlage für den eigentlichen Sinn. Poet, maker, troubadour etc. bezeichnen jemand, der etwas macht oder etwas erfindet. Das würde an sich nur soviel sagen wie Kunst. Der allgemeine Gebrauch bezeichnet damit bestimmter den Künstler, der sich der Sprache bedient, und näher zu erörtern sind auch hier nur eine engere und eine weitere Auffassung. Ich habe mich darüber bereits im allgemeinen geäussert, doch fliessen aus den besonderen Kunstmitteln auch besondere Bedingungen, auf die ich verweisen möchte. Sofern die Kunst überwundene Schwierigkeit ist, hängt unsere Wertschätzung zum Teil von der Beherrschung der Mittel ab. In der Malerei bestimmt in erster Linie die technische Ausführung in Zeichnung und Farbe unser Urteil; in der Poesie spielt eine ähnliche Rolle das Wort. Das geht so weit, dass es sogar einen Wortsinn giebt, nach dem nur jemand, der Verse schreibt, ein Dichter ist. Doch wichtiger als die rein technische Handhabung des Worts sind die allgemeinen Bedingungen, die aus ihm für das Genre folgen. Das Wort ist der einzige

Weg, dem geistigen Inhalt des Menschen klaren Ausdruck zu geben, und wir sind daher gewohnt, es in untrennbaren Zusammenhang mit unsern edelsten, geistigen Eigenschaften zu bringen. Prüfen wir unbefangen den durchschnittlichen Sprachgebrauch, so ist nicht zu leugnen, dass er sehr stark jene ideelle Seite, jene Neigung, die Objekte unter ein Bild zu fassen oder schön darzustellen, vertritt, die wir bereits in dem allgemeinen Begriff der Kunst fanden. Sowie wir uns aber klar machen wollen, bis zu welchem Grade diese Neigung zum Begriff gehört, ja, sowie wir nur ihr eigentliches Wesen aussprechen wollen, finden wir die grössten Schwierigkeiten. „Jeden, der im stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so dass dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heisse ich einen Poeten einen Macher,“ sagt Schiller. Der Dichter kann aber auch fremde Empfindungszustände und objektive Dinge und Personen schaffen, und lebendige Wirkung braucht nicht aus subjektiver Empfindung herzurühren. „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit es auszudrücken macht den Dichter,“ sagt Goethe. Beide Definitionen erschöpfen nicht den Begriff, und am wenigsten wohl in dem Sinne, wie die beiden Männer ihn eigentlich auffassten. Man könnte sie unbedingt auch auf den krassesten naturalistischen Roman anwenden. „Poesie deutet auf die Geheimnisse der Natur und sucht sie durch Bild zu lösen,“ sagt Goethe an anderer Stelle. Das ist zwar noch weniger erschöpfend, aber er deutet ein Element an, das den vorigen Definitionen fehlte.

Wir verfahren auch hier praktischer, wenn wir zunächst von allen Formeln absehen und die Eigenschaften jener Menschen feststellen, denen Tradition den Namen Dichter gegeben hat. Fähigkeit, die Erscheinungen der Welt und des Lebens scharf aufzufassen und schöpferisch in neuen Formen nachzubilden; eigenes tiefes Gefühl und die Fähigkeit, sich lebendig in das Gefühl und Denken anderer zu versetzen; Fähigkeit, die zerstreuten Bilder der Welt in innere Beziehung zu einander zu setzen, Sprachgewalt. Dazu müssen sich helfend und bindend gesellen Gedächtnis und Verstand. Dass sich diese Eigenschaften in höchster Entwicklung in einem Menschen finden, ist überhaupt undenkbar, nicht allein weil die Welt keine Wunder von Vollkommenheit hervorbringt, sondern weil sie sich dann zum Teil widersprechen würden. Ganz und gar darf natürlich auch keine fehlen, denn bis zu einem gewissen Grade liegen sie in jedem normalen Menschen. Es genügt aber unter Umständen schon die besondere Entwicklung einer einzigen. Da keine dieser Eigenschaften ganz wegzudenken ist und jede in ihrer Art zu grossen Leistungen führen kann, hat es wenig Zweck, ihre Bedeutung gegenseitig abzuwägen, und es liesse sich auch kaum ein sicherer Standpunkt dafür finden. Man pflegt die gestaltenbildende Kraft am höchsten und die blossе Sprachgewalt relativ am niedrigsten zu schätzen. Wenn wir uns aber auf diesen Standpunkt stellen, erscheint das Urteil der Welt oft von einer befremdenden Ungerechtigkeit. Man streitet darüber, ob Turgenjew ein Dichter sei oder nicht. Nie-

mand bestreitet aber, dass Rückert einer sei, obgleich sein endloser Verseschwall ebenso öde ist an Gefühl wie an schöpferischer Gewalt. „Nur die Seele klingt, und die Welt ist singbar.“ Das bedeutet, er hatte für alles in der Welt einen Vers, und selbst zum Besingen eines „Glimmstengels“ fehlte es ihm nicht an „zierlichen Hendekasyllaben“. Und ihn will man über den Mann stellen, dessen tiefes Herz jedes menschliche Gefühl nachklang, der den göttlichen Hauch des Schmerzes und der Liebe selbst in der Seele der sprachlosen Kreatur spürte, dessen mächtiges Gehirn uns eine kleine Welt zauberte, wirkliche Menschen voll eigensten Lebens, und dessen Rede keine Schwierigkeit zu kennen schien — gewaltig und mühelos, ein spielender Gigant. Nein, das kann man nicht meinen. Es handelt sich auch nur um eine Ausdrucksweise für verschiedene Arten. Wir müssen es aber als Tatsache hinnehmen, dass der allgemeinere Sprachgebrauch in dem Wort Poesie vorzugsweise Redekunst und Gabe zu Bildern betont. Das mag auf einer übertriebenen Schätzung des Kunstmittels beruhen, oder es mag der theoretischen Schätzung widersprechen, aber es ist so.

Ich breche diese Untersuchung zunächst ab, indem ich mich mit einigen Folgerungen begnüge. Das Wort „Dichter“ erscheint mir weder als ein Einheitsbegriff, den man scharf umgrenzen könnte, noch scheint mir ein ernstes Interesse für seine ganze Umgrenzung vorzuliegen. Es bezeichnet Kombinationen sehr schwankender Zusammensetzung aus einem gewissen Kreise von Elementen, und da man es auf einige sehr einseitige Kombinationen angewandt hat, wird man sehr vorsichtig sein müssen, ehe man es andern Einseitigkeiten versagt. Da man in litterarischen Urteilen die Worte „Künstler“ und „Dichter“ nicht entbehren kann, entscheide ich mich persönlich dafür, das erste auf die Fähigkeit zu beziehen, die Erscheinungen des Lebens, die Dinge überhaupt nachzubilden, das zweite auf die Fähigkeit, diese Dinge mit unserm Subjekt und dadurch auch untereinander in Beziehung zu setzen, die Wirklichkeit durch Bild und Gedanken zu erklären. Es scheint mir ferner klar, dass alles Definieren der Worte bewusst oder unbewusst immer nur den Zweck hat, die grössere oder geringere Vortrefflichkeit abzuwägen oder sie in ihrer Eigenart auseinanderzuhalten, ein Zweck, der sich doch auf diesem Wege nicht ganz erreichen lässt, sondern indem man den absoluten Wert jedes Produkts direkt, ohne den Umweg verwirrender Terminologie, festzustellen sucht, und in diesem Sinn werde ich mich bemühen, meine weiteren Überlegungen zu führen.

Man hat die Ästhetik zu einem Repositorium mit unendlich vielen grossen und kleinen Fächern ausgebaut, und die Ästhetiker versichern uns, jedes geistige Produkt müsse in eins dieser Fächer passen. Das glaube ich einfach nicht. Wenn die Ästhetik thut, als ob sie ihre Regeln unmittelbar psychologisch ableite, ist sie unwahr, denn das ist ganz unmöglich; sie kann nichts thun, als der Erfahrung folgen und die giebt ihrem Schachtelsystem nicht Recht. Die verpönte „Mischung der Gattungen“ hat uns den „Faust“ gegeben und die vielgepriesene „Reinheit“ der Gattungen bescherte uns das französische klassische Drama. Ich sehe, dass eine dramatische, epische und lyrische Gattung

aus unsern Vortragsmitteln sich ergibt, aber ich verstehe nicht, wie und warum man diese Gattungen schroff sondern will, und noch weniger, wie man sich getraut, die Allgemeingiltigkeit bestimmter Formen nachzuweisen, die aus einer bestimmten Zeit herauswachsen. Ich sehe, dass die Tragödie eine sehr wirksame und berechnete Art ist, wenn ich aber die unendlich verschiedenen äussern und innern Mittel betrachte, mit denen grosse Dichter ihre erschütternden Wirkungen erreichen, begreife ich nichts mehr von den gelehrten Systemen, die man darauf aufbaut, die voll der handgreiflichsten Willkürlichkeiten und Widersprüche sind und über die auch nicht zwei Ästhetiker ganz gleicher Meinung sind. Ich sehe, dass Goethes Lieder und Schillers Balladen sehr schön sind, aber ich verstehe nicht mehr recht den fundamentalen Unterschied zwischen einer Ballade und Romanze, und noch weniger, warum es ein Unglück ist, wenn man sie gelegentlich verschmilzt. Ich sehe, dass längere und kürzere Erzählungen existieren müssen, und dass Länge oder Kürze in einer Beziehung zum Inhalt stehen muss, aber ich begreife nicht, wie man einem Erzähler ästhetische Recepte herstellen kann aus dem Gerede über Roman und Novelle. Das griechische Drama ist aus der Lyrik erwachsen und halblyrisch; die besten Erzählungen sind seitenslang nichts als Dramen. Man kann offenbar auch sündigen, indem man gegen die wesentlichen Bedingungen einer Gattung verstösst, aber nur insofern, als die gewählten Mittel nicht der beabsichtigten Wirkung entsprechen, und das ist noch nicht dasselbe. In der weit überwiegenden Zahl aller Fälle liegt der Grund in Mängeln allgemeiner Art, vor allem in der minderen künstlerischen Potenz. Ich finde z. B. „Vor Sonnenaufgang“ und den „Biberpelz“ recht schlecht trotz alles Talentes, das darin steckt, während ich „Die Weber“ im ganzen für ein bedeutendes Werk halte. Die Einwendungen vom rein dramatischen Standpunkt wären gegen alle dieselben, aber die „Weber“ werden von einer bedeutenderen und klareren Idee getragen, die Personen sind nicht so zerfahren gezeichnet, und es gelang Hauptmann, in diesem Falle den Eindruck hervorzurufen, den er bezweckte, was ihm sonst nicht gelang. Als klassisches Beispiel, wie sehr der absolute Wert lediglich von der geistigen Potenz abhängen kann, erscheint mir der „Hamlet“. Vom doktrinären, ästhetischen Standpunkt wird er immer ein sehr mangelhaftes Stück bleiben, mag man daran herumklügeln, so viel man will. Indem Shakespeare die eigene Reflexion in seinen Helden legte, hat er ihn so verfeinert, dass er in die wilde nordische Sage nicht mehr passt. Sein Handeln bleibt uns unverständlich. Wir sind gar nicht einmal immer seines Geisteszustandes sicher. Die Komposition ist geradezu schlecht; nachdem die Handlung zwecklos hin- und hergeschwankt hat, schliesst sie ganz plötzlich mit einem rohen Gemetzel. Über die Versuche, eine tragische Schuld hineinzukonstruieren, lohnt es nicht ein Wort zu verlieren. Und doch bleibt es Shakespeares Meisterwerk. Wir sehen einen fein entwickelten, edeln Geist hoffnungslos mit sich und der Welt zerfallen; wir ahnen, dass das nicht gut werden kann, obgleich wir eigentlich nicht recht sehen,

warum dieser Mensch so schwer leidet und warum er untergehen muss. Die Hand des Schicksals ruht auf ihm; er muss sterben. Allein in dieser Ahnung, in dieser Stimmung liegt die Tragik des Stücks, und über dem Reiz der Sprache, dem Zauber des Gedankens und der Phantasie, der über alle Szenen ausgegossen ist, vergessen wir ganz, dem Dichter seine Schwächen nachzurechnen. Man spricht verächtlich von Buchdramen; und es ist ja zuzugeben, dass ein Bühnenstück auf seine Bühnenwirksamkeit hin beurteilt werden muss. Was sind uns denn aber die Werke der grössten Dramatiker praktisch genommen anders als Buchdramen? Von den Alten sehe ich ganz ab; aber wieviel sehen wir denn von den Neuern auf der Scene? Wir kennen und schätzen sie offenbar nicht nach dem, was wir aus dem Theater mitnehmen, sondern was wir von ihnen lesen. Man könnte einwenden, dass wir beim Lesen sie doch nach ihren specifisch dramatischen Wirkungen beurteilen; das würde aber weder unbedingt zutreffen, noch etwas an der wesentlichen Thatsache ändern. Welcher Wust „von ewigen Regeln“ und „anerkannten Autoritäten“ ist bereits in die Rumpelkammer gewandert und wieviel davon müssen wir noch los werden. Über die drei Einheiten lacht heut jeder Sekundaner, und ich glaube, sie sind nicht so unvernünftig wie viele Vorurteile, die noch die Gebildetsten beherrschen. Wenn man immer mit den alten staubigen Schablonen operiert, so steht das eigentlich auf derselben Stufe, als wollte man heute Psychologie treiben an dem mittelalterlichen Begriff von Seele. Aber vergebens lehnen wir uns dagegen auf. Der Mensch hat den Hang, sich Götzen zu schaffen, wären es auch nur Worte. Und so wiederholt sich immer dasselbe Schauspiel: was die Spiessbürger einer Periode bekämpften, weil es neu und genial war, davor liegen die Spiessbürger der nächsten Periode im Staube. — Die Formen wie der Inhalt aller Kunst können nur aus der Kulturentwicklung verstanden werden, die sie bedingt; sie können ebenso wenig von einem Philosophen vorgeahnt werden, wie diese Kulturentwicklung selbst, wäre der Philosoph auch ein Aristoteles. Die wenigen grossen Grundgesetze, welche ewig bindend aus den ewigen grossen Grundgesetzen der Natur fliessen, füllen keine Poetik, und alles weitere ist nur dem Schaffen nachgesprochen, denn die Theorie ist ganz unfruchtbar und ewig ist nur das Genie, das lächelnd wegschreitet über die Zöpfe des ewigen Bonzentums. — Der Grieche, dessen Seele schauernd den Kothurnschritt seiner Götter, seiner Helden wiederhallte, was konnte er ahnen von der tausendfarbigen Zauberwelt und den brausenden Stürmen Shakespeares? Was hätte ein Besucher von Blackfriars begriffen von dem goldenen Licht, das durch die Verse des Tasso leuchtet? Und mich däucht, durch die Verworrenheit und das ringende Erwarten unserer Tage dröhnt schon fernher der Gang eines Gewaltigen heran, berufen zu bilden, was noch unklar in allen Herzen zittert, berufen, den Hilfeschrei zertrretener Millionen zu hallen und flammenden Triumphgesang, die Geburt einer neuen Welt. Welche ungeahnte neue Macht des Wortes wird er finden, der Ungeborene, und welche ungeahnte neue Form? Wir sind ganz offenbar an einem Wendepunkt angelangt, wo eine

neue Weltauffassung aus ihren losen Hüllen schlüpfen will wie ein zappelndes Schlingelein. Man mag immerhin spotten über die Unzulänglichkeit und Unreife mancher „Modernen“; sie haben im Grunde doch recht. Ihre Mängel liegen in der Kleinheit ihres Könnens; aber auch in diesen Kleinen liegt etwas von dem sprossenden Frühling, dem die Zukunft gehört.

Was ich bisher ausgeführt habe, macht es überflüssig, dass ich näher auf den Begriff „Roman“ eingehe. Wenn jemand gegen ein Buch nichts anderes zu sagen weiss, als „das ist kein Roman“, so hat man wohl ein Recht, ihn zu fragen: „Was ist denn ein Roman?“ Ursprünglich bezeichnet das Wort phantastische Erzählungen ritterlicher Abenteuer, schon längst ist es aber auf die Schilderung des modernen Lebens angewandt worden. Der Engländer hat zur besonderen Bezeichnung dieser Richtungen die Ausdrücke *romance* und *novel*, aber um alle Schattierungen zu erschöpfen, die das Genre umfasst, müssten noch unabsehbar viele Ausdrücke erfunden werden. Unter den Werken, welche unbeanstandet Roman genannt werden, befinden sich Bücher des verschiedensten Umfanges, der verschiedensten Kunstprägung und der verschiedensten Tendenz. Wenn jemand also nichts weiter gegen ein Buch zu sagen weiss, als „das ist kein Roman“, so hat er eigentlich noch gar nichts gesagt. Es braucht kein Vorwurf zu sein, dass etwas sich nicht mit einem gewissen Genre deckt, noch weniger aber, wenn dieses Genre so undefinierbar ist. Der eigentliche Kern des Vorwurfs bedeutet auch nur, dass etwas nicht in die Kunst gehöre, und darüber habe ich mich schon ausgesprochen. Ich behalte den Ausdruck bei, nicht weil ich ihn für klar halte oder indem ich in ihm einen Massstab sehe, sondern weil ich keinen bessern weiss, kurz das zu bezeichnen, was nun einmal traditionell in ihm zusammengefasst wird.

Wichtiger ist es, die allgemeinen Begriffe zu beleuchten, welche in den Schlagworten Wahrheit, Realismus, Materialismus, Idealismus liegen. — Gegen die Forderung der Wahrheit wendet man zuweilen ein, dass wir ja gar nicht wüssten, was das sei, und folglich auch nicht objektiv darüber entscheiden könnten. Der Einwand sagt gar nichts, weil er zuviel sagt. Wollten wir ihn ernst nehmen, so müssten wir auf alle Richtigkeit in Denken und Handeln verzichten. In der Philosophie hat die Skepsis ihre Berechtigung, aber wer denkt denn ernstlich daran, sie ins praktische Leben zu übertragen? Ob wir philosophisch die Existenz eines Feindes bezweifeln können, beeinflusst uns doch nicht, wenn wir ihm mit blanker Klinge gegenüberstehen, und wenn wir einen wichtigen Rat brauchen, werden wir uns immer an einen Menschen wenden, den wir für urteilsfähiger halten als andere. Litterarische Wahrheit liegt ganz in den Grenzen der praktischen Wahrheit. Dass sie bisweilen schwerer zum Ausdruck zu bringen und schwerer zu beurteilen ist als die Wahrheit im Leben, ist eine Sache für sich. Der Sinn der Anforderung kann verschieden gefasst werden. Sofern sie besagt, dass etwas nicht falsch sein soll, ist das Urteil nicht einmal besonders schwer. Die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Situation und einer daraus fließenden Empfin-

dung abzuwägen, die man uns direkt zeigt, liegt ganz in der Kompetenz jedes normal denkenden Menschen, der die Voraussetzungen begreifen kann. Dass so bedeutende Schriftsteller wie Dickens gegen diese Forderung gefehlt haben, beweist, dass auch ein sehr schwerer Mangel durch grosse Vorzüge zuweilen aufgewogen werden kann. Es ist aber an sich der grösste Mangel, den ein Schriftsteller haben kann, denn wir verlieren überhaupt jedes Interesse, wenn wir uns immer wieder sagen müssen: das ist unmöglich. — Schwieriger liegt die Sache, wenn jene Anforderung meint, dass eine Darstellung richtig die wichtigsten Züge wählen soll. So könnten in zwei Figuren alle Einzelheiten gleichmässig richtig beobachtet und doch eine von beiden sehr viel wahrer sein als die andere. Während im vorigen Fall unserm Urteil nur bestimmte Dinge unterbreitet wurden, sollen wir in diesem Fall selber kombinieren, also auch künstlerisch thätig sein. Unstreitig können wir uns auch hier eine Meinung bilden, aber mehr durch längere Beobachtung und Vergleich; direkt und klar ist der Beweis nicht mehr zu führen, und sichere Methoden werden sich schwer angeben lassen. Der Begriff Wahrheit deckt sich in diesem Zusammenhange so sehr mit dem Begriff Realismus, dass wir auch die klärende Frage stellen könnten: Wie weit ist es uns möglich, die Wirklichkeit nachzubilden? — Es ist vorweg klar, dass wir durch keine Kunst eine Sache ganz so geben können, wie sie in der Natur ist. Wir haben immer nur eine Projektion auf einen einzelnen Anschauungsmodus. Jede Darstellung ist gewissermassen ein Querschnitt durch die Wirklichkeit. Jeder Eindruck wird wesentlich durch vier Faktoren beeinflusst: das Objekt, das darstellende Subjekt, die Darstellungsmittel und das beobachtende Subjekt. Immer wird bei dem Beobachter eine gewisse Ergänzung vorausgesetzt; er erhält nur Andeutungen, die er thatsächlich je nach dem Grade seiner Bildung und Erfahrung sehr verschieden ergänzt. Der Darsteller trifft seine Auswahl in der Annahme, dass der Beobachter seine Bilder nach denselben Gesetzen konstruiert wie er, dass also die Züge, die ihm selber als die wesentlichsten eines Bildes erscheinen, auch für den Beobachter am geeignetsten sind, sich dieses Bild zu rekonstruieren. Die durchschnittliche Vorstellungsweise hat soviel Gemeinsames, dass diese Annahme im ganzen richtig ist, und sie wird um so richtiger, je gesünder, klarer und daher allgemeingiltiger das Denken und Beobachten des Darstellers ist. Alle Beobachter gewinnen natürlich aus einer Schilderung subjektive und sehr verschiedene Bilder, aber jedes Bild erhielt eine subjektiv höhere Vollkommenheit, entsprechend der lebhafteren Anregung, d. h. entsprechend der höheren künstlerischen Potenz. Diese Wirkung wird erfahrungsmässig durch sehr verschiedene Mittel erreicht. Die Ausführlichkeit allein thut's nicht, sie kann sogar schädlich sein, indem sie nur ermüdet. Die Skizze eines Meisters hat mehr Leben, als eine sorgfältige, aber mittelmässige Ausführung. Im ganzen wird aber doch die Schilderung die fruchtbarere sein, die der Phantasie mehr positives Material giebt, und das grosse Geheimnis des echten Künstlers ist: das relativ grösste Material in die am wenigsten ermüdende Form zu bringen. — Als allgemeiner

Gesichtspunkt für die Auswahl des Materials lässt sich nur die beabsichtigte Wirkung hinstellen. Wir fassen auch im Leben nicht immer dieselben Eigenschaften der Dinge auf, und es würde nur eine Überbürdung sein, uns auch auf die Eigenschaften aufmerksam zu machen, welche für den Zweck gar nicht in Betracht kommen. Wenn man ein Gewitter schildert, so ist uns höchst gleichgiltig, in welchem Umkreise der Regen den Boden nässt, oder wie oft der Blitz einschlägt, aber wir haben allerdings das grösste Interesse daran, dass die Eindrücke der Naturerscheinung auf die Personen, welche sie erleben, richtig sind und dass diese Eindrücke auch soweit erschöpfend wiedergegeben werden, als es die Situation verlangt. Dass Kunstschilderungen vor normalem Urteil wahr oder falsch, und dass sie auch mehr oder weniger wahr sein können, ist unbestreitbar. Ob sich ein bestimmter theoretischer Weg dafür angeben lässt, und ob die Wege der Neuerer immer richtig waren, ist noch eine andere Frage. — Der zweite Faktor kommt in der „Manier“ zur Geltung; das bedeutet die Art, nach welcher der Künstler die einzelnen Züge auswählt, und das Mass subjektiver Stimmung, das er in sie legt. Da dieser Faktor nicht auszuschneiden ist, muss er auch seine volle Berechtigung haben. Darf er sich doch sogar bis zum selbständigen Kunstzweck steigern. Je mehr von seiner Betrachtungsweise jemand giebt, desto mehr giebt er von sich selbst, und das hat bei einem grossen Geiste den höchsten Reiz; es ist auch eine Schilderung, und menschlich eine der wertvollsten. Das Einzige, was man verlangen kann, ist, dass die Manier nicht die Bilder fälsche; im übrigen gehört sie zu den Grundelementen, deren Verwendung man dem Talent anheimstellen muss. Volle Objektivität bleibt immer nur Fiktion, und wenn irgend eine Theorie die Ausschaltung dieses Elements verlangt, ist das abzulehnen als einfacher Unverstand. Etwas anderes ist es, wenn man nur die Subjektivität in der Darstellung der Dinge zurückdrängen will, wo es uns auf die Wahrheit ankommt. Diese allgemeine Tendenz halte ich für sehr gesund. — Bei Betrachtung der Kunstmittel haben wir zu scheiden, ob sie äussere Dinge darstellen oder ein Individuum selbst. Im ersten Fall liegt vorzugsweise in ihren stofflichen Eigenschaften der Unterschied des Bildes von der Wirklichkeit; im zweiten Fall tritt noch dazu die wichtige Thatsache, dass wir persönlich frei sind und beobachten, wo wir sonst handeln oder leiden. Sicher ist, dass die Dinge in der Nachbildung nach ganz andern Gesetzen auf uns wirken als im gewöhnlichen Leben, wenn auch diese Gesetze uns nicht immer klar sind. Eine Landschaft macht auch im besten Stereoskopbilde nicht denselben Eindruck wie in der Natur, denn sie bleibt immer nur ein Ausschnitt, es fehlt die weite Umgebung, von welcher dort ihre Wirkung untrennbar ist. Aber auch jeder Baum, jedes Haus, jeder Lichteffect wirken anders, bis zu dem Grade, dass sogar Schmutz und Zerfall anziehend und interessant werden können. Die Änderung, welche die Kunst für die Auffassung persönlicher Zustände bewirkt, ist noch weit merkwürdiger. Macaulay macht einmal die Bemerkung, es sei seltsam, dass der Egoismus, der im Leben so unbeliebt sei, in der Kunst so beliebt werden könne.

Diese Beobachtung lässt sich beliebig erweitern. Die gefährliche Kraft des Raubtieres lockt uns im Bilde. Fürchterliche, vernichtende Gewalten gewinnen überhaupt einen eigenen Reiz. Zerschmetternder Wogenschlag in Nacht und Sturm ziehen uns ebenso an wie die zerschmetternden Katastrophen des Lebens, und merkwürdig ist es, wie gerade die friedlichsten Spiessbürger in ihrer Lektüre die wildeste Grausamkeit suchen. Es ist das angenehme erhöhte Gefühl von Sicherheit, wie wir es haben, wenn Wind und Regen gegen die Fenster einer warmen Stube schlagen, und das hängt mit jenem bestialischen Instinkt zusammen, der in uns allen mehr oder weniger steckt, der auch gutmütige Leute zu dem bekannten grässlichen Lächeln veranlasst, wenn man ihnen eigenes grosses Unglück erzählt, und der dieselben gutmütigen Leute anregt, gern solches Unglück weiterzuerzählen und noch zu übertreiben. Das Leiden in der Kunst unterscheidet sich von wirklichem Leide, wie jemand, der am reissenden Strom steht, von jemand, den der Strom mitreisst. Angeschauter Schmerz ist doch nie der Schmerz selbst, und so ist es vielleicht unmöglich, den Schmerz oder überhaupt ein Gefühl in voller Realität aus einem Menschen herauszuholen. Man vergleiche unten bei Tolstoi das Sterben Praskuchins (S. 60). Wir fühlen alles mit, aber sicher ganz anders als der Sterbende. Seinen Kopf und seine Brust presst ein wirklicher Druck und am Ende seiner Qual steht der Tod. Für uns behält die Empfindungsreihe doch etwas von einem romantischen Schauspiel, in dem selbst der Tod nur eine rührende Scene ist. Solch hinreissende Scenen sind eigentlich an sich nirgends in der Wirklichkeit, sondern höchstens in einzelnen Momenten, wenn das leidende Individuum bereits seinen Zustand reflektiert. Das Ganze liegt nur in der Phantasie des Beschauers. — Die Ausdrücke Materialismus, Naturalismus und Idealismus erledigen sich aus dem Vorstehenden. Sofern die ersteren Worte sagen, dass die rein körperlichen Eigenschaften vorzugsweise geschildert werden müssten und dass wir auf diese Weise der Natur näher kommen, sind sie offenbar einseitig und irrig. Sofern das letztere Wort meint, dass die geistigen Eigenschaften nur zu betonen wären, bedeutet es für mich künstlerisch eine eben so grosse Einseitigkeit, denn wir haben kein Recht, willkürlich beliebige Eigenschaften zu übersehen oder vorzukehren. Der Idealismus als edlere Geistesrichtung kommt hier nicht in Betracht.

Ich will versuchen kurz zusammenzustellen, was die neuere Richtung durchschnittlich charakterisiert, was man gegen sie einwendet und was ich aus meinem Standpunkt folgere, soweit das allgemein überhaupt möglich ist.

Der Schriftsteller soll nicht in erster Linie unterhaltend, sondern wahr sein. Die Handlung ist gleichgiltig, denn das Leben zeigt keine abgeschlossenen Komplexe; um die Wahrheit zu erhöhen, werden auch Nebenereignisse erzählt. Das Leben ist nicht heiter, vor allem ist es eine Fabel, dass Tugend und Güte immer belohnt würde, folglich wird die Grausamkeit des Zufalls betont. Es ist nicht wahr, dass die Gebildeten allein betrachtenswert seien, folglich werden die untern Klassen mit besonderm Behagen geschildert. Die Menschen

lassen sich nie ganz unter einen Charakterzug bringen, folglich werden möglichst viele Eigenschaften gezeigt. Zur Wahrheit gehört, dass die Sinnlichkeit und andere, im Leben versteckte Eigenschaften uns mächtig beeinflussen, folglich müsse die Schamhaftigkeit zurücktreten. Zur Wahrheit gehört ferner, dass jeder seine Sprache rede, folglich darf man vor keiner Ausdrucksweise des wirklichen Lebens zurückschrecken. Endlich wird zuweilen die Darstellung auf einen praktischen nützlichen Zweck gerichtet.

Die Gegner behaupten, dass praktischer Nutzen besser durch wissenschaftliche Abhandlungen erreicht würde. Die Menschen würden in den neuern Büchern nicht besser, sondern weitläufiger und pointeloser geschildert. Das Detail würde übermässig betont. Die Schilderungen wären nur Photographieen. Die Denkweise und Ausdrücke roher und gemeiner Menschen kennen zu lernen, hätte kein Interesse. Gemeine menschliche Verrichtungen bedürften keiner Schilderung. Die Kunst solle heiter sein, da wir in ihr Erholung suchen, und sie müsse das Grosse und Edle zeigen, da sie vor allem zur sittlichen Bildnerin der Menschheit berufen sei. Die Wahrheit des einzelnen Ausdrucks und des poetischen Details trete ganz zurück vor der grösseren Wahrheit des Gesamteindrucks und vor der Wichtigkeit edlerer Zwecke. Die Willkür führe zur Auflösung und Roheit; um Grosses zu erreichen, könne man die strenge Zucht der Regel nicht entbehren.

Wenn wir diese Auffassungen vergleichen, fühlen wir klar, wie unmöglich es ist, die Erscheinungen von einem einheitlichen Standpunkte zu begreifen, wie unser ganzes Leben eigentlich nur eine Reihe von Kompromissen zwischen entgegengesetzten und berechtigten Forderungen ist, und eine Kette von Konflikten. Die Freiheit bedarf des Zügels, aber zwischen dem Strafgesetz und der Zügellosigkeit liegen die Gretchentragödien. — Soweit unter diesen Gegensätzen überhaupt Entscheidungen möglich sind, finde ich Recht und Unrecht auf beiden Seiten verteilt. Vor allem finde ich es falsch, dass man überhaupt schroffe Alternativen stellt. Es kann sich gar nicht darum handeln, ob die Kunst realistisch oder ideal, schön oder hässlich, trüb oder heiter sein soll, sondern nur ob sie nicht gross genug ist, diese Gegensätze zu umspannen. Der veredelnde Einfluss Schillers ist unberechenbar, und es liegt im Interesse der Menschheit, dass wir immer eine Kunst haben, die uns hebt, indem sie des Lebens edle Seiten zeigt, aber es liegt ebenso im Interesse der Menschheit, dass man ihr die nüchterne, ungeschminkte Wahrheit zeige, und es ist überhaupt unmöglich, diesen Trieb zurückzudrängen. Indem man alles Traurige aus der Kunst fernhalten will, bethätigt man nur denselben Egoismus, durch den man auch im praktischen Leben sich nicht in behaglicher Existenz stören lassen möchte. Das ist ja im Princip berechtigt, denn ohne diesen Egoismus gäbe es schliesslich überhaupt kein ruhiges Geniessen mehr. Aber zu welcher Hartherzigkeit müssten wir kommen, wenn wir das ganz durchführen wollten. Man braucht doch nicht immer zu geniessen. — Den Vorwurf, dass die Schilderungen des modernen Romans nur Photogra-

phieen seien, halte ich für sehr unvernünftig. Zunächst wäre ein solches Photographieren gar nicht so leicht, wie das Naserümpfen andeutet, denn der Schriftsteller arbeitet nicht so mechanisch wie ein Apparat, und wenn es einem Menschen gelänge, wirklich ein bewegtes Stück Welt mit voller Genauigkeit zu geben, wäre das als absolute Leistung staunenswert. Aber vor allem ist es ganz unmöglich. Man meint nur die Manier. Man will sagen, dass unterscheidungslos Unwichtiges neben Wichtiges gestellt ist. Schilderungen, die das thun, sind schlecht, aber in seiner Allgemeinheit ist der Vorwurf einfach thöricht, und auf gewisse Scenen bei Zola und Tolstoi, an die man meistens denkt, passt er ganz und garnicht. Ob diese Scenen zu breit, unzweckmässig und daher Kompositionsfehler sind, mag dahingestellt sein, aber an sich sind das Wettrennen in Nana und Anna Karenina, das Panorama von Paris in „Une page d'amour“ weit davon entfernt, Photographieen zu sein und setzen einen grossen Künstler voraus. Wenn man glaubt, jeder könne so etwas machen, ist das heller Unsinn. — Einen begründeteren Einwand könnte man aus der mangelhaften Komposition hernehmen. Dass die Handlung gleichgiltig sei und dass man seine Figuren an einer beliebigen Stelle aufgreifen und an einer beliebigen Stelle absetzen könne, ist irrig. Jedes Bild ist auch ein Ding an sich und wirkt nach den Gesetzen wie andere Dinge. Man hatte offenbar gesündigt, indem man zu sehr bedacht war, den äusseren Eindruck der Bildfläche gefällig zu machen, aber die neue Richtung sündigt unzweifelhaft oft, indem sie diesen Eindruck gar nicht bedenkt. Jede Schilderung verlangt einen gewissen Abschluss. Der unbehagliche Gesamteindruck verleidet uns sonst leicht das Einzelne. Es ist eine offenbare Inkonsequenz, welche in der Abneigung mancher Modernen gegen künstlerische Komposition steckt. Der Künstler komponiert thatsächlich fortwährend. Er kann nicht den einfachsten Gegenstand beschreiben, ohne bereits eine planvolle Auswahl in den einzelnen Zügen zu treffen, und es ist ganz unerfindlich, warum diese Auswahl nicht auch in den Hauptsachen getroffen werden soll, warum nicht auch die einzelnen Teile eines Werkes abgewogen werden sollen, von deren richtigem Verhältnis der Gesamteindruck abhängt. Der Umfang, in welchem man Realismus der Details erwartet, hängt von dem beabsichtigten Eindruck ab. In einem Märchen mögen die Leute handeln und reden, wie sie wollen; wenn uns aber jemand das moderne Leben schildern will, muss er es kennen und er muss verstehen, uns die Illusion der Wirklichkeit zu geben. Wenn wir die Schilderung in ihren Einzelheiten unwahr finden, verlieren wir auch den Respekt vor den grossen Lebenswahrheiten, die sich darauf aufbauen, wie wir keinen scharfen logischen Schluss aus unklaren oder oberflächlichen Voraussetzungen ziehen könnten. In dieser Beziehung hat die Kunst einen Fortschritt gemacht, der sich nicht ignorieren lässt, und ich halte es allerdings für einen unbedingten Mangel, wenn man seine Figuren z. B. nicht individuell und realistisch sprechen lässt. Nicht jeder Dialekt braucht beobachtet zu werden, aber zum mindesten muss die allgemeine Sprechweise psychologisch überzeugen. Wenn in der „Heimat“ Magda in heftigem Affekt und sprudelndem Rede-

strom sich unterbricht, auf den Mund klopft und sagt: „Meglio tacere! meglio tacere!“ so fühlen wir uns unangenehm berührt, wie bei all ihrem Italienisch und Französisch, das nur Koketterie mit dem Plötz ist. Sie müsste in dem Fall einfach abbrechen oder sich wenigstens ihrer Muttersprache bedienen. — Die Behauptung, dass wir kein Interesse daran hätten, die untern Klassen zu schildern, halte ich trotz allem, was man dafür anführen mag, für eine lächerliche Übertragung gesellschaftlicher Verhältnisse resp. Vorurteile in ein fremdes Gebiet. Von dem praktischen Unheil, das dieser Standpunkt herbeiführen kann und auch herbeigeführt hat, spreche ich später. Aber es ist eigentlich erstaunlich, dass er überhaupt noch vertreten wird; er bildet einen Teil der Verlogenheit des französischen Klassizismus, mit dem die Zeit endgiltig abgerechnet hat. Wenn Brunetière behauptet, der Konflikt der Phädra würde in den niedern Gesellschaftsklassen nur ekelhaft sein, so steckt darin das staubigste Vorurteil. Natürlich würden viele Verhältnisse dort unten anders aussehen als oben, aber was kommt es auf den einzelnen Fall an? Ich will mich nicht auf die seltsame Idee berufen, die noch in manchen Köpfen spukt, dass die Menschen besser würden, je tiefer wir heruntersteigen, ich bin vielmehr der festen Überzeugung, dass höhere Bildung im Durchschnitt auch veredelnd wirkt, aber sind deshalb die Unterschiede so gross? Hat der Ungebildete nicht dieselben Instinkte und Leidenschaften wie wir? Kann er nicht lieben? Kann er nicht leiden? Rein künstlerisch angesehen, ist die derbere, ungebrochene Leidenschaft sogar ein dankbarer Vorwurf, als unsere komplizierteren und raffinierteren Gefühlsverhältnisse. Die Schilderung in „Notre coeur“ ist ausserordentlich fein, und doch droht unser Interesse beinahe zu erlahmen an der gesellschaftlichen Verblässung der starken Instinkte in der Frauenfigur; das passiert uns nie, wenn Maupassant einen seiner derben bonhommes lieben oder hassen lässt. Man erinnert häufig an die Frage Schillers, was denn durch „diese Misère“ grosses geschehen könne? Aber wir könnten diese Frage an den Schiller verweisen, der den Musikus Miller schuf. Pfarrern und Kommerzienräten können sehr interessante und erschütternde Dinge passieren und den Achills und Oresten sehr langweilige. Brunetière ist ja in seinen Ansprüchen weiter heruntergegangen und würde sich sicher sehr energisch gegen den exklusiveren Schiller wenden; aber es kommt eigentlich mehr auf diesen Irrtum an sich, als auf seinen Grad an. Er wird durch nichts schlagender illustriert, als durch Brunetières Ausspruch: „Certaines façons de penser vulgaires ne sont guère plus dignes d'être notées par le romancier que certaines façons de parler ne sont dignes d'être enregistrées par le lexicographe.“ Mit Verlaub, existierende Ausdrücke sind thatsächlich dem Lexikographen durchweg der Aufzeichnung wert. Wenn es weiter nichts wäre! — Über die Verwendung des Romans zu unmittelbar praktischen Zwecken und über die Behandlung der Sinnlichkeit spreche ich bei den konkreten Erscheinungen, welche vorwiegend dabei interessiert sind. Es bleibt mir nur eine allgemeine Betrachtung. Wenn man bei uns in Deutschland gegen den Realismus spricht, denkt man immer an die

herrliche Art Goethes, die Wirklichkeit gewissermassen mit einem Gedanken zu durchleuchten, jene Art, die ihn dann mit steigendem Alter ganz zur Allegorie führte. Wir stehen in tiefer Ehrfurcht vor allem, was diesem einzigen und unvergleichlichen Geiste entstammt, aber wir haben uns doch lange gewöhnt, zwischen dem jungen und alten Goethe zu unterscheiden. Der Zauberhauch der Betrachtung, der den langen Zug seiner blühenden Gestalten umwitterte und ihnen den unvergänglichen Reiz gab, schien sich allmählich loszulösen und zu schimmernden, farbigen Wolkengebilden zu gestalten. Auch sie leuchten von Schönheit, aber es schlägt kein Herz mehr in ihnen. Das wahrhaft Lebendige und Unvergängliche, was er geschaffen, stammt aus der Zeit, als er noch selber hineingriff ins volle Menschenleben, und gegen diesen Goethe mit seinem klaren Sinn für die Wirklichkeit richteten sich seinerzeit alle die Vorwürfe, die der heutige Realismus zu hören bekommt. Das giebt doch zu denken. Die Art des alten Goethe ist, nüchtern besehen, eine eben solche Übertreibung wie der Naturalismus, und die Gerechtigkeit verlangt Konsequenz gegenüber allen Übertreibungen. Wenn es in der Ordnung ist, dass man die „Weissagungen des Bakis“ eine „herrliche Dichtung“, ein „grossartiges, einheitliches Gedicht von erstaunlicher Tiefe“ nennt, so weiss ich nicht mehr, welches Recht man hat, sich über die Einseitigkeit Zolas zu entrüsten.

Der Begriff des modernen Romans ist natürlich zeitlich und stofflich nicht genau zu umgrenzen. Es ist unmöglich, eine literarische Gruppe ganz aus ihrem historischen Zusammenhang zu lösen. Wenn mein Zweck mich vorzugsweise auf die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts verweist, werde ich doch nach Bedarf auch weiter zurückgreifen. Andererseits verlangt mein Zweck auch für die neuere Zeit eine Beschränkung auf das Material, welches mit der realistischen Bewegung zusammenhängt, und die Knappheit des Raums verlangt noch eine weitere Beschränkung auf einige Erscheinungen, die nach allgemeiner Bedeutung oder sonstigen Gründen am bemerkenswertesten sind.

I.

Ich beginne meinen Überblick mit dem englischen Roman, da er nicht allein historisch die grösste Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit zeigt, sondern auch im ganzen die einflussreichsten Typen hervorgebracht hat, mag er auch in den letzten Jahrzehnten ganz in den Hintergrund getreten sein. Aus dem fast unerschöpflichen Reichtum des vorigen Jahrhunderts heben sich zwei Gruppen heraus, denen der moderne englische Roman in erster Linie seine Form und Richtung verdankt. Die eine wird durch die Namen Swift und Defoe, die andere durch Smollet und Fielding bezeichnet. An die beiden ersteren knüpft der moderne Realismus überhaupt direkt oder indirekt an. Die Kunst, durch kluge und kühne Verwendung äusserer Mittel die volle Illusion der Wirklichkeit hervorzurufen, kann man bei ihnen bereits studieren, sie sind darin vollendete Meister. Die ungeheuerlichsten Abenteuer Gullivers lesen sich so überzeugend wie alltäg-