

II.

LITTERATUR.



II

LITTERATOR



1.

Das jüngste Deutschland.

I. Die Anfänge der Bewegung.

Die Laien stellen sich die neuen Dichter, welche seit etwa zehn Jahren noch immer die jüngsten Deutschen heissen, obgleich jetzt schon mancher kahl und grau geworden, gerne als ruchlose Eindringlinge in den geweihten Frieden der überlieferten Litteratur vor, als barbarische Aufrührer um jeden Preis, die mit Wollust alles Schöne verwüsten, als schreckliche Tempelschänder mit vandalischen Gelüsten; ihr Programm ist, glauben sie, Empörung, Willkür, Gesetzlosigkeit. Ich meine, man thut den armen Jungen Unrecht. Ich meine: ihr Programm ist gar nicht so schlimm. Ich meine, sie haben eigentlich überhaupt kein Programm. Und darum sollte man über das jüngste Deutschland nicht wie über eine Schule urtheilen und richten, weil man da am Ende Keinem gerecht wird, sondern sollte lieber über jede der vielen Gruppen besonders berichten, am besten über jeden Einzelnen für sich.

Das jüngste Deutschland ist keine aus einem festen Programme und eben zur Vertheidigung seiner Sätze entwickelte Schule; es ist keine planmässige Verschwörung aus einem einigen Geiste; es ist keine litterarische Partei, wie es etwa das junge Deutschland oder die Romantik oder der Sturm und Drang gewesen. Man sieht das gleich an seinen Anfängen. Man vergleiche sie nur einmal mit den Anfängen zum Beispiel der französischen Romantik oder selbst des französischen Naturalismus. Da erhebt sich das junge Geschlecht gegen eine mächtige, starre, unantastbare Ueberlieferung der Kunst, und es erhebt sich mit deutlichen Forderungen, mit zuversichtlichen Plänen, mit fertigen Mustern und Beispielen seiner neuen und besseren Form, welche die hergebrachte und noch überall herrschende verdrängen will. Das jüngste Deutschland hat ganz anders begonnen. Das jüngste Deutschland hat sich ursprünglich erhoben, nicht gegen eine bestimmte Litteratur, sondern weil es überhaupt gar keine Litteratur gab, und mit keinem anderen Programme als der unwiderstehlichen Sehnsucht, wieder eine Litteratur zu schaffen.

Es gab keine deutsche Litteratur mehr — das war die tägliche Klage der jungen Leute; damit sprachen sie Tausenden aus dem Herzen, dem ganzen neuen Geschlechte, das seit 1870 auf die Hochschulen gekommen war. Das klingt nun freilich ein bisschen paradox: denn es gab Paul Heyse und Martin Greif, Theodor Storm und Wilhelm Raabe, Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer, Anzengruber und Fitger, die Ebner-Eschenbach und Ferdinand v. Saar, eine stattliche Reihe stolzer Namen, mit denen sie wohl zufrieden sein konnten. Sie meinten es auch nicht so, als ob sie diesen ihre Grösse und Würde hätten bestreiten wollen. Sie meinten es anders, wenn sie auch freilich für ihren dunklen, aber desto heftigeren Drang

nicht immer gleich die rechten Worte fanden. Es fehlte ihnen eine Litteratur, die sie selber ausgedrückt hätte, das Neue, Eigene und Besondere an Gedanken, Wünschen und Hoffnungen, das sie von ihren Vätern unterschied, die ganze veränderte Tonart des Lebens; es fehlte ihnen ein Roman, in dem sie sich selber wiedergefunden hätten, etwa wie sich die Generation von 1848 in den „Rittern vom Geiste“, wie sich die romantische Generation in den „Epigonen“ fand; es fehlte ihnen ein Drama, das ihre täglichen Sorgen, die vielen Fragen, die sie ängstlich bewegten, die Kämpfe des Geistes und Gemüthes, in denen sie standen, gespiegelt hätte. Und es fehlte ihnen vor Allem die lebendige Theilnahme der Nation an der Kunst, der rege Streit, Austausch und Wetteifer der Meinungen herüber und hinüber, der Zusammenhang der Kunst mit dem Volke.

In dem harten, mühseligen Ringen, nach Achtundvierzig, um die Eroberung eines Vaterlandes und die Begründung der bürgerlichen Freiheit war aller Geist, alle Kraft, alle Arbeit von dem politischen Bedürfnisse aufgesaugt worden. Die staatliche Noth verdrängte alle feineren Triebe des Gemüthes. Nur in wenigen engen, der allgemeinen Sorge entrückten Bezirken fand die Kunst eine seltene, heimliche Pflege: sie war eine häusliche Angelegenheit in müssigen Stunden geworden. Das Volk hatte keine Dichter mehr, sondern jeder Dichter hatte seine kleine, stille Gemeinde. Die Litteratur hatte sich dem Leben, und das Leben hatte sich der Litteratur entfremdet. Und das war es, was dem neuen Geschlechte nicht länger erträglich schien; das meinten sie mit der Klage, dass es keine Litteratur gab; dagegen empörten sie sich mit der Losung, wieder eine Litteratur zu schaffen.

Eine Litteratur, welche nicht mehr Privatsache einiger auserlesener Schöngeister, sondern, als der höchste Ausdruck des allgemeinen Geistes, eine öffentliche

Angelegenheit des ganzen Volkes wäre; und eine Litteratur, welche, statt den Blick nach entschwundenen Idealen rückwärts zu kehren, in das Antlitz der Zukunft sähe und das geheimste Eigenthum der Gegenwart an Gedanken, Urtheilen und Entschlüssen, gleichsam wie in einem unerbittlichen Steckbriefe der Volksseele, auf die Nachkommen vererbe — das waren die zwei constitutiven Ideen der neuen Bewegung. Zur „Revolution“, von der man viel gefaselt hat, war nirgends ein Grund; es gab Niemanden zu entthronen. Ja, es war, wenn man sich diese Absichten und Vorsätze recht überlegte, gar keine Möglichkeit zu Aufruhr und Umsturz. Die neuen Ideen hatten keinen Feind. Die Jugend, aus deren ungestümer Sehnsucht sie entnommen waren, hing mit glühender Begeisterung an ihnen; und auch unter den bedächtigeren, langsameren Alten war wohl Keiner, der nicht schon längst ein reicheres, thätigeres Leben der Künste im Stillen selber gewünscht hätte.

Es wäre nun das Nächste, Natürlichste, Einfachste und auch sicherlich das Wirksamste gewesen, sobald man einmal das Bedürfniss einer neuen Litteratur als ein unabweisliches empfand, still und geduldig an die Arbeit zu gehen und in treuen, aus dem inneren Drange rücksichtslos gestalteten Botschaften zu erzählen, wie dieses neue Geschlecht die Welt begriff, wie es liebte, wie es hasste, was es hoffte, was es fürchtete, Alles, was am Grunde seiner Seele war. Aber diese vortreffliche, von so lobenswerthen Wünschen geleitete Jugend fand leider keine schöpferische Kraft: es war überall ein lautes, heftiges Bedürfniss neuer Dichtung, nur leider war nirgends ein Dichter. Und so konnte es geschehen, dass die Versprechungen auf einmal litterarische Münze wurden und in allen Städten, wo immer nur ein so winziges Café oder wenigstens eine behagliche Weissbierstube war, sich das nämliche

muntere Bild der „grossen Zukünftigen“ wiederholte, der leider momentan noch verhinderten „Heilande und Erlöser“, die sicherlich, wie sie nur das Examen gemacht, unsterbliche Meisterwerke liefern würden und darum im Voraus Ehrfurcht, Ruhm und den Dank der Nation einzukassiren eifrig beflissen waren.

Es war die Zeit, da Jeder, der überhaupt irgendwie litterarische Meinungen, Einsichten und Wünsche hatte, sich flugs auch niedersetzte, ein umständliches Programm in hochtrabenden Sätzen erliess und, wenn er nur eine gewissenhafte und liebevolle Selbstbiographie hinzuzufügen nicht vergass, sowie ein genaues Verzeichniss der sämtlichen Werke, welche er in den nächsten Jahren zu verfassen gedachte, unverzüglich von seinen Vettern zum neuen und würdigeren Lessing oder Goethe ausgerufen wurde. Es war die Zeit, da jede Woche eine neue Zeitschrift aus irgend einem neuen Bethlehem kam, bald grasgrün, bald blutroth gekleidet, aber immer berufen, der harrenden Nation den Befreier aus der langen Noth zu bringen. Es war die Zeit, da Jeder abgesetzt wurde, der schon über die Zwanzig zählte, um die Bewegungsfreiheit der kommenden Männer zu erleichtern. Es war die Zeit, da das jüngste Deutschland wirklich nur aus unbekanntem und nichtsnutzigen Jungen bestand, die vor der Zeit der Schule entlaufen waren. Es war die Zeit der revolutionären Liliputaner in der Litteratur.

Die ehrlichen Freunde einer neuen, zeitgemässen, auf die Zukunft gerichteten Dichtung schüttelten traurig die Köpfe und zogen sich zurück. Die Laien, welche das Bedürfniss einer künstlerischen Verjüngung ange lockt hatte, verdross der grosssprecherische Schwindel; die Enttäuschten verloren das Vertrauen und wollten von keinem neuen Namen mehr hören, weil es ja doch wieder nur so ein nichtswürdiger Prahlschamane sein würde. Die Kritik freute sich der wohlfeilen Gelegenheit, ihre

überlegene Weisheit und ihren schlagfertigen Witz zu üben; es fehlte ihr die gelassene, zuwartende Gesinnung des Historismus, aus welcher heraus Catulle Mendès in einem ähnlichen Falle das schöne Wort gesagt hat: *Oh voyez-vous, il ne faut jamais rire d'un jeune, la jeunesse c'est sacrée. Qu'on examine, qu'on discute, mais qu'on tienne compte: dans dix ans, ce sera peut-être le poète.*

Aber die neuen Keime, wenn auch die ersten Sprossen missrathen waren, trieben rastlos weiter. Die Hoffnungen und Wünsche, freilich verschüchtert und betrübt, wollten nicht verstummen. Und langsam erstarkten sie wieder und erholten und kräftigten sich an vier Namen, die oft zusammen genannt wurden, wie eine Partei, aber nichts miteinander hatten, als jenes spöttische Misstrauen der Kritik und der Laien, das seit der ersten Blamage der unzertrennliche Gefährte jeder Neuerung in den Künsten wurde.

Da war erstens M. G. Conrad, ein geistreicher, beredtsamer und urwüchsiger Franke, der von langen Wanderungen durch das romanische Europa heimkam. Es ist etwas Sonniges in dieser kühnen und freudigen Natur, das kein Zorn und kein Hader jemals völlig verdunkeln mag, aber es ist auch was Ungestümes, Fanatisches, teutonisch Unduldsames in ihr, das sie niemals zu friedlicher Entfaltung, zur verklärten Ruhe lässt. Sie hat viel köstlichen Humor, Leidenschaft und Verve und jene den Deutschen sonst versagte Anmuth des Geistes, welche die Franzosen Esprit getauft haben, freilich ein bisschen bajuvarisch vergrößert und gerne gefissentlich ins Barocke verzerrt, und sie hat so viel Lebenskraft und so viel Lebensmuth und so viel Lebenslust, dass man ihr nimmermehr böse werden kann, wenn sie auch einmal ausschlägt und über die Schnur haut; aber oft langt ihr gestaltendes Vermögen nicht für die Fülle der Pläne, und immer bleibt sie im Subjectiven befangen; sie versteht nur sich selber.

allein, unfähig, sich in eine fremde Meinung zu versetzen und es jemals zu begreifen, dass vielleicht doch Einer auch anders sein könnte, nach seiner besonderen Weise, ohne deswegen gleich nothwendig zum Schurken und Dummkopf zu werden, und sie weiss immer nur sich selber zu geben, unfähig, Fremdes zu verfolgen und zu gestalten. Es ist die Natur des ewigen Jünglings, und Erstlingswerke sind alle ihre Werke immer wieder, im Guten wie im Schlimmen. Man mag Conrad etwa einen neuen Jean Paul nennen, aber das Empfindsame und Weinerliche abgerechnet und mit einem heftigen Zusatze gallischer Grazie; man mag ihn vielleicht Emile Bergerat vergleichen, aber aus dem Boulevard ins Fränkische übertragen; man muss manchmal an unseren Kürnberger denken, der freilich ärmer an Farben und Tönen und ohne die bewegliche Lust seines Geistes, aber dafür tiefer, strenger und ruhiger war — so zwischen diesen drei Naturen beiläufig liegt die seine.

Er ist ein vortrefflicher, unwiderstehlicher Feuilletonist, gerne verblüffend, immer überredend, niemals überzeugend. Er ist ein Meister der kleinen Novelle, die nur eine eilige Stimmung mittheilen soll, nach dem Muster der Franzosen. Seine Romane sind keine Romane im üblichen Sinne, sondern lose ausschweifende Ich-Bücher, in welchen immer der Dichter selber die Hauptsache bleibt, unerschöpflich an bunten Tänzen seines ruhelosen Geistes, und mit der Handlung, die selten straff zusammengehalten ist, und den Helden, so handgreiflich manche ihrer Züge dem Leben entlauscht sind, meist nur so nebenbei, wie mit lustigen Marionetten, zum Zeitvertreib herum jonglirt.

Ganz anders ist Max Kretzer. Freunde haben ihn den deutschen Zola genannt. Nichts kann thörichter sein. Zwischen den Beiden ist keine Gemeinschaft. Zola ist der lyrische Visionär, der die Welt von oben

sieht, in die erhabene Grösse der Natur verloren, aus einer so kosmischen Anschauung herab, dass alles Menschliche verschwindet und nur wie jämmerliche Zuthat scheint; er misst das vergängliche Treiben der Menschen an der ewigen Harmonie des Alls, an der fruchtbaren Herrlichkeit der Erde, an der unerforschlichen Gewalt der Gesetze, welche über den Welten herrschen, und daneben ist freilich Alles nichtig, eitel und gemein. Kretzer ist der empörte Proletarier, der die Gesellschaft von unten sieht, aus dem Hasse des Geknechteten und Unterdrückten; er misst die Schicksale mit dem Neide des Enterbten, und darum ist oben Alles Lüge, Verbrechen und Schmach. Zola behandelt alle Menschen gleich, ohne Zorn und ohne Liebe, wie ein Forscher, der nur constatiren will. Kretzer beschönigt die Kleinen und verleumdet die Grossen, immer nur seiner gierigen Entrüstung gehorsam, wie ein Tribun, der begeistern, aufreizen und verbessern will. Zola will nichts als seine Kunst. Kretzer will mit seiner Kunst immer irgend eine Tendenz. Man thut ihnen Beiden Unrecht, wenn man sie mit einander vergleicht; aber freilich kann es sich Kretzer schon noch eher gefallen lassen. Seine Romane sind ohne Geist und ohne Form, in einem ungeschlachten, täppischen und verlegenen Stile, in krassen Effecten schwelgend, immer hart an der Caricatur, vorstädtisch thränenselig und mit einem naiven Hass gegen die Höhen der Menschheit, aber von einer unwiderstehlichen Leidenschaft, der man die Wahrheit anhört, von einem wilden Aufruhr des Gefühles, dem sich der geängstigte Geschmack vergeblich zu entringen sucht, und, während ihm die tragenden Gestalten meist ganz missrathen, in mancher Episode von einer Wahrheitlichkeit und Anschaulichkeit, wie sie so zwingkräftig und voll vom Saft des Lebens vor ihm kein anderer deutscher Autor vermocht hat. Eine Mischung von

Dickens und d'Ennery mit socialistischem Grimm und Ekel versetzt — das ist Max Kretzer; das war Max Kretzer bis zum „Meister Timpe“. Seither ist er ein Bücherfabrikant geworden, nach dem die Litteratur nicht mehr zu fragen hat, weil er nach der Litteratur nicht mehr fragt.

Ein Urtheil über Karl Bleibtreu ist schwer. Man kann nicht klug aus ihm werden. In jedem seiner Werke sind irre Blitze von Genie; aber sie verlöschen gleich wieder und ersticken in einem wüsten Brei von Albernheit, Schmutz und Roheit. Nicht dass er ein ausschweifendes, entordnetes, fassungsloses Genie wäre, zu mächtigen Geistes voll und gleichsam trunken von sich selbst, etwa wie Grabbe, mit dem er sich eine Zeitlang gern vergleichen hörte, bis er es vorzog, lieber den neuen Byron zu spielen; sondern er hat bloss in einer sonst leeren, platten, ja geradezu gemeinen Natur bisweilen unerklärliche Anwandlungen von Genie, die in seine ganze Art gar nicht passen, sich mit seinem Wesen nicht vertragen und von aussen durch irgend einen närrischen Zufall hereingeplatzt scheinen. Wie er manchmal in wenigen Sätzen ein Schicksal, einen Charakter, ja ein ganzes Geschlecht aufrollt, wie er von einem einzelnen Erlebniss sich zu gigantischen Visionen schwingt, wie er in mächtigen Rhythmen nicht bloss das Bild einer Schlacht, sondern gleich ihre ganze Fülle an Schönheit, Grösse und Elend gestaltet, das ist oft tief und wunderbar; aber in der schmählichen Nachbarschaft von Prahlerei, hässlicher Gesinnung und Koth verschwindet es gleich wieder. Man wird das bange Gefühl nicht los, es sei eine schöne und erfreuliche Anlage später durch ein düsteres Verhängniss verstört worden. Man merkt: da war einmal etwas, aber es ist abgestorben und verwelkt; vergeblich bläht er sich noch mühsam auf und schlägt an die entkräfteten Flanken, er vermag nichts mehr.

Das ist sehr traurig; es wird widerlich, weil er ein liederlicher Künstler ist, ohne Geschmack und ohne Gewissen, der seine Werke unbekümmert verwildern lässt.

Konrad Alberti geschieht viel Unrecht, weil er etwas ist, woran die Deutschen nicht gewöhnt sind: er ist der geborene Polemist. Der gelehrten Klopffechter, die sich um eine grammatikalische Frage die Haare zerzausen, haben wir nicht wenige, aber eigentlich polemische Naturen, die nur raufen wollen, gleichgiltig gegen die Ursache, aus Sport, um des Raufens willen, sind selten. Das deutlichste Beispiel der Gattung, welche ich meine, ist Henri Rochefort, dem es nie die Sache, sondern die Bravour ihrer Vertheidigung, nie den Schaden des Gegners, sondern den Glanz des Kampfes gilt, der nie nach der Wahrheit seiner Rede, sondern nach der Kraft ihrer Wirkung fragt, und der über den Vorwurf der Lüge so verwundert wäre, wie nur irgend ein fröhlich fabulirender Librettist einer romantischen Feerie. So ein kleiner, freilich ein ganz kleiner Rochefort ist Alberti. Seine Polemiken sprühen von Geist, Witz und Bosheit. Man darf nur nicht so thöricht sein, ihre Mittheilungen ernst zu nehmen; es ist kein wahres Wort daran. Von seinen Dramen rede ich lieber nicht. Sein Roman „Die Alten und die Jungen“ ist ein treffliches Document aus der Zeit, aber man muss sich hüten, es für ein Document der Zeit zu nehmen: er schildert Berliner Widerlichkeiten, von denen das übrige Deutschland einstweilen noch verschont geblieben ist. In seinem „Recht auf Liebe“ hat er etwas wie einen mondainen Berliner Roman versucht; aber ich glaube nicht, dass er gerade als Comtessen-Dichter seine Lorbeern sonderlich vermehren wird. Seine Stärke ist der Spott, der Hohn und die Satire.

Das sind die vier ersten Namen der neuen Bewegung. Nach den kindischen Thorheiten und dem

grosssprecherischen Aberwitz der Anfänge haben sie zuerst ernsthafte Werke geschaffen. Manches darin war sicher erfreulich; ja ein feiner und gründlicher Kenner, der mit Form und Inhalt der Tradition vertraut war, mochte schon Neues, Eigenes, Zeitgemässes gewahren, mit einem starken Geruche der Gegenwart. Aber um für eine Schule zu gelten und jene von der Jugend ersehnte Litteratur zu bringen, fehlten diesen Realisten, wie sie sich nannten, zwei Dinge: sie versuchten weder einen Bruch oder auch nur eine Erneuerung der überlieferten Formen, wodurch sie vielleicht nur ein rein künstlerisches und ausser dem engen Kreise der Litteraten unverständliches Experiment verrichtet, aber sicherlich den Charakter der Zeit litterarisch bezeugt hätten; noch war irgend einer unter ihnen Künstler genug, um (wenn auch in einer der hergebrachten Formen) dem neuen Geiste einen so schlagenden, fasslichen und allgemein giltigen Ausdruck zu geben, dass Alle sich getroffen gefühlt und ohne Widerspruch eingestimmt hätten. So werden sie doch wohl nur als Vorläufer und Vorkämpfer zählen dürfen, als erste Annäherungswerthe und Fingerzeige auf die neue Kunst, und erst wenn diese sich künftig einmal entfaltet haben wird, dann erst wird man an ihrem entschleierten, hellen und begreiflichen Bilde den Antheil erkennen, den ihre treue Arbeit beigetragen hat. Aber wird sie sich entfalten?

II. Die socialistische und die naturalistische Episode.

Die „Realisten“, wie sich die erste Gruppe des jüngsten Deutschland nannte, haben die grosse Sehnsucht nach Erneuerung nicht erlöst. Sie haben den überlieferten Zustand der Litteratur nicht verändert.

Sie haben aus ihrem besonderen Geiste keine besondere Form erweckt; kaum dass sie ihn, unbeholfen und stockend, in der alten und hergebrachten scheu und verlegen anzudeuten wussten. Ihre Naturen, so laut und heftig sie das neue dieser Zeit empfinden mochten, waren in die Gegenwart nicht genug vertieft, nicht genug in die Zukunft lauschend vorgestreckt, um alles Vergangene entschlossen abzuthun und die neuen Gedanken und Gefühle zu künstlerischen Werthen zu gestalten. Es blieb Alles beim Alten; nur das Bedürfniss wurde noch stürmischer und wilder, und sie gaben ihm manches kräftige und wirksame Schlagwort.

Nun kamen Andere, um der immer zudringlicheren Begierde zu helfen.

Viele, müde von so vielen Enttäuschungen, verzweifelten an der künstlerischen Kraft der Heimath und sahen nach dem Auslande. Es wollte ihnen scheinen, die Deutschen hätten sich im Classicismus, in der Romantik und in der politischen Lyrik erschöpft und völlig ausgegeben; nun müssten sie sich langsam erst wieder erholen und neue Kräfte sammeln, während einstweilen andere Völker die Führung der Kunst übernehmen, und geduldig warten, bis später nach hundert Jahren sie auch wieder einmal an die Reihe kämen. Einstweilen sollte man seinen Bedarf an Schönheit und Geist aus dem Auslande holen. Die Einen vertrauten den Franzosen, Andere zogen die nordischen Litteraturen vor, Manche hofften auf Russland; und es konnte geschehen, dass die leidenschaftlichste und tiefste aller litterarischen Fehden in Deutschland sich vier Jahre lang um einen ausländischen Dichter drehte — jene heisse und ungestüme Bewegung um Ibsen, welche der geniale Berliner Schauspieler Emanuel Reicher begonnen und geleitet hat. Die deutsche Presse brachte Romane der Goncourts, Zolas, Maupassants, Kiellands, Strindbergs, Dostojewskys; deutschen Namen begegnete man selten.

Aber das Ringen in der Jugend verstummte deswegen nicht.

Da war zuerst eine wunderliche Gruppe von demokratischen Enthusiasten: ungestüme, feurige Jünglinge, Studenten zumeist aus dem kleinbürgerlichen Stande, die, im Banne der jungen socialistischen Lehre, gegen die Noth und den Hunger empört, durch das grausame und schimpfliche Ausnahmsgesetz erbittert, vielleicht auch lüstern nach dem leichten Ruhme des Märtyrers und von der dankbareren Empfänglichkeit der Proletarier verlockt, eine socialdemokratische Poesie unternahmen. Marx und Lassalle wurden da in Verse gebracht, der alte Herwegh musste helfen; die Polizei, mit unermüdlichen Verboten, als ob die Reichsverfassung wirklich gleich so einfach weggedichtet werden könnte, that den Rest für die Reclame.

Das Meiste waren bloss mehr oder weniger gereimte Leitartikel, gesinnungstüchtig genug, um irgend einen naiven Handwerker aufzureizen, aber ohne persönliches Gefühl, angelesen, nicht erlebt. Nur drei Künstler hatte die Gruppe. Da war Arno Holz, von dem weiter unten die Rede sein soll. Da war Karl Henckell,*) ein confuser, aber braver, herzensguter, zuweilen sogar von Talent angewandelter Junge, der so recht das Zeug zu einem ehrsamen bürgerlichen Haus- und Sonntagsdichter hätte, aber durchaus mit gemachtem Trotze und erquältem Grimme den wilden Mann spielen möchte; er hat keinen eigenen Accent in die Dichtung gebracht, aber hie und da ein freies, schneidiges Wort und auch manches gefällige Liebeslied ist ihm gelungen; wenn er sich mässigen, in die Grenzen seines engen Talentes bescheiden und Geschmack erwerben könnte, dürfte man von ihm noch

*) „Strophen“ — „Amselrufe“ — „Diorama“. Alles bei J. Schabelitz in Zürich.

erfreuliche Werke erwarten. Da war endlich der Schotte John Henry Mackay.*)

Mackay hat keinen neuen Stil begründet, er hat keine neue Form versucht, er verlässt nirgends die Traditionen der alten Lyrik; manches Lied ist darunter, das man getrost um vierzig, fünfzig Jahre zurückdatiren könnte. Aber dennoch ist er ein Erneuerer — ein *apporteur de neuf*, wie sich die Goncourts so gerne hiessen. Er hat eine Anschauung der Welt in die deutsche Dichtung gebracht, welche ein besonderes Eigenthum seines Geistes und doch zugleich ein nothwendiges Stück des allgemeinen Geistes und welche in irgend einer anderen Zeit als der unseren überhaupt gar nicht zu denken ist: den philosophischen Anarchismus, das unvermeidliche Extrem jenes radicalen Individualismus, der seit Fichte über Stirner bis auf die paradoxen Aphorismen Nietzsche's herab gerade die nachdenklichsten und ernsthaftesten Köpfe der Deutschen unnachgiebig verfolgt und eben jetzt in der subtilen Psychotherapie des Maurice Barrès sein romanisches Gleichniss gefunden hat. Er ist in der Litteratur von heute der einzige Deutsche, den wir mit den grossen philosophischen Dichtern der Franzosen, mit Sully-Prudhomme und Leconte de Lisle vergleichen können; und wenn sie künstlerischer und wirksamer im Ausdrucke sind, so ist er tiefer und kühner im Geiste, und während sie aus alten, verbreiteten Lehren schöpfen, redet er aus den verschwiegensten Geheimnissen der einsamsten, neuesten Philosophen. Nur freilich, weil es spröde und schwere Gedankenlyrik ist und der Haufe blutwenig nach den raffinirten Excessen der geistigen Lebemänner fragt, ist diese vornehme, stille

*) „Dichtungen“ — „Arma paratu fero“ — „Sturm“ — „Helene“ — „Das starke Jahr“ — „Die Anarchisten“. Culturgemälde aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Alles bei J. Schabelitz in Zürich.

und stolze Natur, die das Tamtam der Genossen verächtlich verschmätzt, ungekannt, ungelesen und unverstanden geblieben. Es wird auch seinem Romane dem gedankenreichsten und tiefsten Buche, welches das jüngste Deutschland bisher geschaffen hat, nicht besser ergehen.

Ganz anders war die Gruppe der schüchternen Vermittler: behutsame und eklektische Naturen, die im Rahmen der Ueberlieferung ganz vorsichtig einigen neomodischen Aufputz versuchten, der selbst den starrsten Geschmack ästhetischer Conservativer nicht beleidigen konnte und doch den einmal aufgeregten Trieb nach einem anderen Stile ein bisschen beschwichtigen sollte; sie wollten versuchen, ob sich in den hergebrachten Formen der Vergangenheit nicht vielleicht mancher Gedanke und manche Gewohnheit der Gegenwart unterbringen liessen — beileibe nicht die grossen Ideen der Zeit, sondern bloss die kleinen Veränderungen der täglichen Gebräuche, die Moden von heute im Gespräch, in den Sitten, in der ganzen Führung des Lebens, unseren Geschmack und unsere Manieren. Es blieben die alten Helden des alten Romanes, es blieb die alte Handlung; aber sie wurden ein bisschen moderner ausgestaffirt und möblirt, mit zierlichen Momentaufnahmen von der Strasse und aus dem Salon versetzt, und sie kleideten und betrugten sich und redeten, wie wir es rund um uns gewohnt sind; es blieb die alte „Gartenlaube“, aber in einer neuen Ausgabe für Erwachsene. So experimentirte Wolfgang Kirchbach,*) ohne dass es ihm jemals eigentlich recht geglückt wäre; doch ist in seinen besonnenen, nach der Zukunft gerichteten, aber des Vergangenen eingedenken Studien manches verständige Wort. So, aber mit ungleich wirksamerem Talente und eindringlicherem

*) „Ein Lebensbuch“, „Kinder des Reiches“, „Die letzten Menschen“, „Der Weltfahrer“. E. Pierson's Verlag in Dresden.

Erfolge Hermann Heiberg, *) der nur leider neuestens ins Vielschreiben gekommen und ein liederlicher Handwerker der Feder geworden ist; sein „Apotheker Heinrich“ ist vorderhand das beste Beispiel des idealistisch-realistischen Compromissromanes, eines jener wenigen Bücher dieser Generation, die, glaube ich, auch die nächste noch mit Freude und Erbauung lesen wird. So Ernst v. Wolzogen. **) So Ulrich Frank. ***) So endlich der junge Heinz Tövöte, ****) der freilich einstweilen immer noch bloss ganz köstliche und feine Stimmungsbildchen, meisterlich gefühlt und mitgetheilt, an irgend einer herkömmlich romanesken und oft ziemlich ungeschickten Fabel ohne viele künstlerische Sorgelose zusammenreihet, aber der schon, wenn sein schönes, reiches, bloss ein bisschen hastiges und leichtfertiges Talent sich nur erst ein wenig gefasst, auf seine eigentlichen Triebe besonnen und aus den ewigen Cocotten herausgewickelt hat, noch einmal den „mondainen Berliner Roman“ schaffen wird.

Endlich die Gruppe der Berliner Naturalisten, welche, während die Anderen im wirren Drange ihrer rathlosen Gefühle ins Blaue irrten, ohne selber recht zu wissen, wohin und wie weit ihre kräftigen, aber dunklen Instincte sie treiben könnten, ohne irgend eine verlässliche Zuversicht als immer bloss diesen unnachgiebigen Wunsch, dass irgendwas geschehen möge, gleich mit einem fertigen, deutlichen und klaren

*) „Apotheker Heinrich“, „Aus den Papieren der Herzogin von Seeland“, „Ausgetobt“, „Ein Weib“, „Eine vornehme Frau“, „Esther's Ehe“. Alles bei Wilhelm Friedrich in Leipzig.

**) „Die tolle Comtess“, „Die Kinder der Excellenz“, „Die kühle Blonde“. Bei J. Engelhorn in Stuttgart. — „Er photographirt.“ S. Fischer's Verlag in Berlin.

***) „Der Kampf ums Glück“, „Zwei Novellen“, „Rechtsanwalt Arnau“. Verlag von Freund und Jeckel in Berlin.

****) „Im Liebesrausch“, „Fallobst“, „Wurmstichige Geschichten“, „Frühlingssturm“. Verlag von F. und P. Lehmann in Berlin.

Programme begannen: mit den genauen und nüchternen Vorschriften des Zolaismus. Sie apportirten den Zolaismus in die deutsche Litteratur und zogen aus ihm, in Theorie und Praxis, unerbittlich alle Folgen bis an das letzte Ende. Das ist ihr Werk.

Man weiss, wie der französische Naturalismus aus einer nothwendigen und unvermeidlichen Reaction gegen die phantastischen Ausschweifungen der entarteten Romantik allmählig selber bald eine ebenso unduldsame, ebenso einseitige und ebenso ausschweifende Partei wurde. Er war zuerst nichts als die Empörung des nüchternen Verstandes gegen die wüsten Verzückungen trunkener Gefühle: die ins Unfassliche entlaufene Kunst sollte aus den Wolken wieder in irdische Maasse zurück; nur Befreiung vom Schwulst und Bombast und von den falschen Posen, schlichte Einfachheit und Natur meinten die ersten Rufe nach „Wahrheit“. Aber aus dieser unschuldigen und harmlosen „Wahrheit“ wurde bald ein enges und fanatisches Schlagwort, das am Ende bloss noch die „Wirklichkeit“ gelten liess, die Wirklichkeit von der Strasse, die wir mit dem Aermel streifen, „die ganze Alltäglichkeit um uns, ohne Dazwischenkunft des Künstlers, das Leben da draussen und nichts als das äussere Leben, so wie es ist“. Die Meldungen der Sinne von den Dingen unverkürzt, unverschönt, unverändert, ohne Rest und ohne Zuthat wiederzugeben — das wurde jetzt das neue Dogma der Kunst. Nur freilich hüteten sich die klugen, im Geschmacke befestigten Franzosen, es mit der heftigen Forderung, die sie so stürmisch beehrten, allzu ehrlich zu nehmen. Sie sammelten wohl genaue, umständliche und grausame Documente des Lebens, aber nur um in ihnen und durch sie sich selber auszudrücken, die eigenen Gedanken, die eigenen Entrüstungen, die eigenen Wünsche, immer nur die letzte Natur des Dichters selbst: der Naturalismus war ihnen ein Mittel der Form, dahinter

blieb eine nur besser verkappte, wirksam maskirte Romantik. Die sämtlichen Werke aller französischen Naturalisten sind im Grunde nichts als unermüdliche Variationen zweier durchaus romantischer Gefühle: der Begierde nach neuen, exquisiten und raffinirten Sensationen und der Erbitterung gegen die dumpfe und platte Gemeinheit des täglichen Lebens; nur dass sie sie, statt sie in der Weise der hergebrachten Romantik unmittelbar zu verkünden, erst in Bilder des Wirklichen verkleiden, umständlich objectiviren und hinterrücks dem Leser suggeriren.

Es war den ehrlicheren und täppischeren Berlinern vorbehalten, die Losung Zola's wörtlich zu nehmen, und indem sie Ernst mit ihr machten und tapfer aushielten, wo das künstlerische Gewissen des grossen Franzosen schlau und behutsam abgelenkt war, sie ins Extrem und ad absurdum zu treiben. Gerade als in allen anderen Ländern der Naturalismus schon wieder verkracht und von neuen Formen überwunden war, zogen diese unerschrockenen Fanatiker, von keiner Rücksicht des Geschmackes beirrt und vor keiner Thorheit bange, den letzten Schluss seiner Lehre, unaufhaltsam bis an jenes Ende, wo die Kunst mit Brettern verschlagen ist. Sie waren radical bis zum Wahne, wie immer die Epigonen, sie wurden Caricaturen, und um die Widerlegung des Naturalismus hat Niemand ein grösseres Verdienst.

Die ganze Schule der Berliner Naturalisten lebt von einem einzigen Gedanken, von dem Entschlusse, den Zolaismus anzunehmen, von allen Resten der Romantik und aller Schüchternheit gründlich zu reinigen und durch alle logischen Folgen zu vollenden; alles Weitere war, wie dieser Vorsatz einmal angenommen und verkündet war, bloss mechanische Arbeit; man brauchte, wie überhaupt zu jeder Statistik, nur Sitzfleisch; Jeder konnte sie nach den ausgegebenen Recepten

leisten. Dieser eine Gedanke der Gruppe ist von Arno Holz.*) Er ist ihr Begründer, Lehrer und Meister. Er hat ihre theoretische Bibel verfasst. Er hat ihre praktischen Muster, für die Novelle wie für das Drama, geschaffen.

Arno Holz ist ein starkes, ehrliches und kühnes Talent, aber von einer ganz besonderen, in Deutschland sehr seltenen und bisweilen wünschenswerthen Art: er ist ein rein formales Talent — in der Form allein sucht er das Wesen der Kunst. Gedanken, Probleme, Leidenschaften — überhaupt der ganze Inhalt der Kunst gilt ihm gering. Er achtet bloss auf die Technik des Künstlers, auf das *procédé*, wie die Franzosen sagen, bei denen solche Naturen viel häufiger sind. Dafür hat er ein ungemein feines, empfindsames und nervöses Gefühl und eine grosse Kraft, es nachzubilden. Er hat sich eine Zeit mit Fälschungen im Stile Heine's, Geibel's, Eichendorff's und Herwegh's amüsirt, die wirklich von den Originalen kaum zu unterscheiden sind. Seine einfachen und innigen Liebeslieder, für die den Zwanzigjährigen der Augsburger Schiller-Preis belohnte, und seine politische Lyrik aus der vornaturalistischen Periode vertragen den Vergleich mit allen classischen und romantischen Epigonen. Seine naturalistischen Experimente, an denen ihn selber ja bloss die Schwierigkeit, Neuheit und Gefahr der Technik und Mache reizten, sind im Formalen — als Ausführungen einer einmal zugegebenen künstlerischen Absicht — tadellos, vollkommen, ja geradezu unübertrefflich. Jede Form, zu

*) „Klinginsherz“ (von der Augsburger Schiller-Stiftung 1883 preisgekrönt), bei H. Arendt in Berlin. — „Deutsche Weisen“ (mit Oskar Jerschke zusammen), bei Oskar Parisius in Berlin. — „Das Buch der Zeit“, bei J. Schabelitz in Zürich. — „Papa Hamlet“ (mit Johannes Schlaf zusammen), bei Reissner in Leipzig. — „Die Familie Selicke“ (mit Johannes Schlaf zusammen), bei G. Schuhr in Berlin. — „Die Kunst.“ Ihr Wesen und ihre Gesetze. Bei G. Schuhr in Berlin.

der er sich entschliesst, gelingt ihm. Aber er drückt in allen diesen Formen nichts aus; er weiss mit ihnen nichts zu sagen. Er ist ganz nur Form, ohne Inhalt, gleichgiltig gegen die tausend Sorgen, Begierden und Hoffnungen der Zeit, gegen ihren Zorn und ihre Liebe, gegen ihre Verhältnisse zur Welt. Er ist nichts als der unvergleichliche Hindernisskünstler, der nur auf eine recht capriciöse und störrische Form aufsitzen, ihren Widerstand bezwingen und recht zierlich die halsbrecherischsten Kunststücke verrichten will. Alles Andere ist ihm gleich. Ich meine, gerade die deutsche Litteratur, in der das grosse Wollen mit dem kleinen Können und die faulen, unbeholfenen, vom Himmel gefallenen Genies schon so viel Unheil gestiftet haben, kann sich zur Abwechslung schon einmal einen solchen Akrobaten des Stiles gefallen lassen. Nur auf jede tiefere Wirkung seiner Werke wird er freilich verzichten müssen. Es wird Atelierkunst und Litteratenlitteratur bleiben: die vom Fache lernen viel daraus, aber die Laien schütteln bloss ärgerlich die Köpfe.

Unter den Schülern des Arno Holz ist, neben seinem treuen Freunde und Mitarbeiter Johannes Schlaf,*) der ähnlich veranlagt scheint, aber in seinem letzten Werke, einem Bändchen ganz allerliebster Stimmungsskizzen, auf einmal einen neuen Ton angeschlagen hat, auf den ich in anderem Zusammenhange noch zurückkomme, nur einer noch nennenswerth. Nicht als ob er die Formel des Holz irgendwie vertieft oder bereichert hätte — er copirte sie bloss. Auch nicht, als ob er in ihr wenigstens seine besondere Natur ausgedrückt und sie so mit neuem Leben gefüllt hätte — in seinen Werken ist nichts Eigenes, sie sind durchaus nach fremden Mustern empfunden. Aber weil er unter den Naturalisten der Deutschen der Einzige ist, der

*) „In Dingsda.“ Bei S. Fischer in Berlin. Die anderen Werke mit Holz zusammen.

über die Cönakel der Clique hinaus und zur Wirkung auf die Menge drang. Es ist Gerhart Hauptmann.

Eine enge, schmale, keuchende Natur, dumpf, kümmerlich und mühsam, aber die sich auszudrücken und mitzutheilen weiss. Gering und schmähhlich, wenn man ihre Fülle an Geist, Wunsch und Erlebniss, aber gewaltig und gross, wenn man ihre suggestive Kraft misst. Dem Haufen an Gedanken und Gefühlen gleich, aber mit einer wunderbaren Macht, sie zu gestalten, und darum unwiderstehlich.

Er ist keiner von den guten Europäern, die über dem Zank der Stände, Classen und Racen einsam der Entwicklung einer höheren, feineren und auserlesenen Menschlichkeit, eines erkünstelten Adels an Nerven lauschen. Er ist durchaus in seinem Lande, in seiner Zeit, in seinem Kreise befangen, mit allen vergilbten Vorurtheilen und Schrullen des preussischen Kleinbürgers von Gestern, der so gerne von Morgen wäre. Er ist der Virtuose der kleinbürgerlichen Agonie.

„Vor Sonnenaufgang“ — ein unvergleichliches Document der Zeit, wie viel aus ihren heftigen, doch unberathen wirren Trieben sogar in den preussischen Winkel geworfen wurde, wo denn freilich jeder überlieferte Geschmack und jede versicherte Natur, sie aufzunehmen, einzufügen und zu ordnen fehlten; das ganze Gehirn des verblüfften Berliner Studenten von 1888, wie er sich in dem entlegenen Hinterhause das ferne Getümmel der europäischen Kämpfe deuten möchte, und alle Verzweiflung einer aus Schüchternheit brutalen Litteratur, die ohne die aufrechte Würde ungestörter Traditionen zwischen tausend angewünschten Formen schwankt, sind in diesem Stücke: die verbrauchten Phrasen des landläufigen Kneipenmaterialismus, Ibsenscher Criticismus und Tolstoischer Utopismus, Theaterpathos der Schule Gutzkow, sentimentale Birchpfeifferei und Holz'scher Naturalismus, unverdaut und unverdaulich

durcheinander. Dann „Das Friedensfest“ — eine tadellose, formal einwandfreie und getreue Schülerarbeit aus dem Holz'schen Seminar, nach allen Recepten des radicalen Naturalismus. Und endlich die „Einsamen Menschen“, in denen er sein Werk, das ihm erwartete und brauchte, vollbracht und die lange Sehnsucht seiner Leute erlöst hat, indem er mit genialer Bravour die Holz'sche Technik theatralisirte: von allem der Menge irgendwie Anstössigen, das ihren Verstand behelligen könnte, reinlich und sauber ausgeputzt, auf die lieben Gewohnheiten teutonischer Parterre eingestellt, Europa auf den Müggelsee reducirt, wie wenn man Maurice Maeterlinck Herrn Kadelburg übergäbe; und in diesem gezähmten, beschnittenen und zimmerreinen Naturalismus, der den Lieferanten des täglichen Brodes für die Bühnen noch gute Dienste leisten wird, der bewährte Geist der bürgerlichen Komödie, der Geist der reuigen Eulalia, der Geist von Kotzebue, Iffland und Raupach, rührselig, zimperlich und platt, wie ihn die scheue Hysterie Jener zwischen den Klassen liebt: Philister sind die Helden, nicht die wirklichen Philister des Flaubert und Zola, sondern wie der Philister sich vor sich selber aufspielt, philiströs idealisirte Philister, wichtigthuerisch, mit verkrüppelten Gefühlen und eingeredeteten Conflicten, im dumpfen Gedränge kleiner Schicksale, ohne Kraft, Leidenschaft und Trotz — als ob Einer das Böttcher'sche „Am Rhein“ oder sonst eine richtige Düsseldorferei mit allen Manetischen Mätzchen copirte. Es ist die nothwendige Kunst des Preussen von 1890, die Kunst, die dieses Preussen braucht, das *ancien régime* geblieben ist und gerne *fin de siècle* scheinen möchte. „College Crampton“ und die „Weber“, diese erstaunliche Goncourtisirung des Roger la Honte, sind — die Gattung einmal zugegeben — ihre vollkommenen und durchaus unübertrefflichen Meisterstücke.

Manche haben auch Hermann Sudermann unter die Naturalisten gerechnet. Das ist ganz ungereimt. Die Berliner Naturalisten übernahmen die fertige Technik Zolas als alleinseligmachende Formel für Alles; jeden Vorwurf stopften sie da hinein — Sudermann ringt nach einer eigenen Technik, und bei jedem neuen Vorwurf, den er sich setzt, wird sie ihm jedesmal anders, eben aus dem besonderen Geiste des Vorwurfs. Die Naturalisten sammeln unermüdlich umständliche Documente, aus denen nach und nach Handlung und Charaktere erwachsen sollen — Sudermann empfindet Handlung und Charaktere so stark und tief, dass aus diesem mächtigen Gefühle die „kleinen Züge nach dem Leben“, die „realistische Beobachtung“, die „Documente“ am Ende von selber herauspringen. Die Naturalisten arbeiten von aussen hinein — Sudermann arbeitet von innen heraus.

III. Neue Zeichen.

Keiner der jungen Dichter ist wilder beschimpft, grausamer verspottet, giftiger gehöhnt worden, als Hermann Conradi*). Jeder schaale Possenreisser der letzten Winkelpresse rieb seinen kurzen Witz an ihm; die eigenen Freunde verleugneten ihn. Sudelblätter der Provinz, welche hinter der grossstädtischen Bravour nicht zurückbleiben und auch einmal ihre kritische Würde beweisen wollten, legten eine ständige Conradi-Rubrik an, die seinen rathlosen Schwulst, seine ausgerenkten Paradoxen, seine schiefen und albernen Vergleiche sorgsam verzeichnete. Das war schon gleich

*) „Brutalitäten“ bei J. Schabelitz in Zürich; „Phrasen“, „Lieder eines Sünders“, „Adam Mensch“ bei Wilhelm Friedrich in Leipzig.

nach den „Phrasen“, seinem ersten Romane, so gewesen und wurde auf sein letztes Werk hin, den „Adam Mensch“, nur noch toller; und so unerschöpflich war dieses billige Behagen, dass es sich selbst durch den Tod des unglücklichen Jünglings durchaus nicht beirren liess. Sie mögen das mit ihrem Geschmacke abmachen; aber man muss ihnen zugestehen, dass diese burlesken Blüthenlesen wirklich von überwältigender Komik und sehr wirksame Waffen gegen die neue Bewegung waren, gegen das „grüne“ Deutschland, wie ein besonders geistreicher Preusse sie getauft hat.

Der arme Junge ist todt, Wenige lesen heute seine Werke, aber in hundert Jahren wird die Litteraturgeschichte den neuen Abschnitt, der das zwanzigste Jahrhundert beginnt, von seinem Namen aus datiren.

Ich sage dies auf die Gefahr hin mich unsterblich lächerlich zu machen. Ich bitte ganz gehorsamst um gnädigste Nachsicht und Verzeihung. Es ist einmal meine unerschütterliche Ueberzeugung. Ich will sie Niemandem aufdrängen, aber ich kann von ihr nicht lassen. Man braucht mir nicht erst das Rohe, Läppische, Abscheuliche an diesen wüsten Büchern zu zeigen, ich kenne es selber ganz genau; aber mitten in ihrem wirren Wahne und ihrem jämmerlichen Schmutze ist, was allen sauber gekünstelten und berechneten Bemühungen der glücklicheren Genossen fehlt: der grosse und sichere Drang nach einer reinen Schönheit, in die Tiefen mächtiger Gefühle, in das Besondere der Menschen von heute und morgen. Die Realisten lärmten und bliesen sich auf und brachten es doch höchstens einmal zu einem ganz bescheidenen modischen Aufputz: Keiner lässt ein Werk, das in die Eingeweide träfe und für ein volles Document dieser wunderlichen Zeiten gelten dürfte. Die Naturalisten zählen überhaupt gar nicht mit, weil sie bloss das Ausland äfften, und noch dazu längst schon wieder abgethane und ausrangirte Modelle

des Auslandes; eigene Kunst versuchten sie nicht einmal: sie haben nur aus der Weltliteratur genommen, nichts in die Weltliteratur gegeben. Aber aus dem verworrenen, besudelten, närrischen „Adam Mensch“ können die Nachkommen später einmal das ganze Geschlecht, das um das Jahr 1880 auf die deutschen Hochschulen kam, handgreiflich vernehmen, ganz wie es war, mit seinem Ekel am Leben, mit seiner Wuth gegen die tägliche Gemeinheit ringsum, mit seiner unbändigen Begierde, die Vergangenheit abzuschütteln und was Eigenes darzustellen. Und darum wird er nicht so bald vergehen.

Zwei Neuerungen hat Hermann Conradi versucht: einen neuen Stil und eine neue Psychologie.

Der Stil der Deutschen ist seit dem Ausgange der Romantik merkwürdig stabil. Die Franzosen schreiben alle dreissig Jahre eine neue Sprache: man vergleiche bloss Rousseau, Stendhal oder Merimée, Flaubert und Huysmans oder gar etwa Rosny; wie die Menschen in jeder Generation andere sind, sich anders tragen und überhaupt jede tägliche Verrichtung anders beginnen, so ist dort jedes neue Geschlecht auch eifrig bemüht, selbst das Alte und Herkömmliche in neuen und eigenen Formen zu sagen, in welche gleichsam eine Momentaufnahme seiner ganzen Verfassung mit hineinrutscht, für das Ueberlieferte und Gewohnte ungekannte Ausdrücke zu finden, die seinem besonderen Zustande von heute entsprechen, und wie es anders isst, trinkt und liebt, so auch anders zu sprechen und zu schreiben. Die Deutschen, die doch auch in ihren Gewohnheiten und Sitten gewiss nicht mehr die Krähwinkler der guten alten Zeit, und in ihrer Rede, in den Ausdrücken des täglichen Verkehrs ganz andere geworden sind, haben den Stil seit etwa sechzig Jahren kaum merklich verändert: sie schreiben heute noch, wie man vor sechzig Jahren schrieb, nicht wie man heute spricht und denkt. Conradi war der erste, der

jenes *je ne sais quoi*, das uns das simpelste „Guten Morgen“ ganz anders sagen lässt, als es die Väter sagten, im Stile zu fixiren suchte. Er haschte rastlos nach dem unfasslichen Hauche, nach dem besonderen Dufte, nach dem Eigenen des modernen Wortes.

Seine andere Neuerung war der heftige Drang nach Erlösung aus dem physikalischen Wahne des Naturalismus, der, in der äusseren Welt befangen, immer nur „Staffage-Kunst“ vermag. Er unternahm es, in die Dichtung, die der Zolaismus völlig in Malerei aufzulösen drohte, wieder den psychologischen Trieb zu bringen, nach dem Beispiele des Bourget. Aber während Bourget nur einfach die Tradition der alten Psychologie wiederholte, duldet es ihn nicht an der Oberfläche der Gefühle, und er tauchte, von den Vordergrund-Episoden der Seele weg, in den letzten Grund der tiefsten Geheimnisse; er suchte das Verschwiegene auf, das tief unten Jeder bei sich verwahrt als sein einsames, unverstandenes Räthsel; diese innersten Schichten der menschlichen Natur wollte er ergründen.

Es war in dem bleichen, gemarterten Jüngling ein furchtbares, vergebliches Ringen. Sein Wille ist ihm niemals gelungen. Seine Kraft langte nicht, die grosse Sehnsucht in feste, sichere Formen zu zwingen. In wilden Stössen warf er die wirren Begierden seiner Seele ungestalt heraus, und am Ende haben sie ihn zersprengt. Aber als ein gewaltiger Sucher der neuen Kunst, mit deutlichen Instincten, wird er bleiben.

Was Hermann Conradi gesucht hat, hat Detlev Baron Liliencron*) gefunden: er spricht seine

*) „Adjutantenritte“, „Gedichte“, „Der Haidegänger“, „Breide Hummelsbüttel“, „Krieg und Frieden“, „Eine Sommerschlacht“, „Unter flatternden Fahnen“, „Der Mäcen“, und die Dramen: „Knut der Herr“, „Die Rantzow und die Pogwisch“, „Der Trifels und Palermo“, „Arbeit adelt“, „Die Merowinger“. Alles bei Wilhelm Friedrich in Leipzig.

eigene Sprache und schöpft die geheimste Schönheit aus seiner Seele. In ihm ist kein wildes Ringen, kein Hass und keine Qual, keine wirre Sehnsucht; in ihm ist Alles milde, rein und heiter; er hat alle seligen Gnaden der verheissenen Kunst. Er erzählt irgend was Geringes, Alltägliches, wie er über die braune Haide geht oder ein neues Buch liest; aber in dem einfachsten Worte fühlen wir die Nähe einer grossen, wunderbaren Natur, und was er auch Gleichgiltiges, an sich Nichtiges sage, wir hören den Herzschlag seiner sonnenhellen Güte. Er hat Romantisch-Phantastisches und Realistisch-Nüchternes, er hat Kriegerisch-Ungestümes und Spiessbürgerlich-Behagliches, er hat Schaurig-Dämonisches und Beschaulich-Sentimentales geschrieben; aber durch alle Dinge tönt der Zauber seines Wesens. Es ist, wie wenn man mit einem lieben Menschen wandert; er mag Banales reden, auch wohl ganz verstummen, aber der Schimmer seiner Seele neben uns verlischt nicht.

Man rühmt Liliencron als Stimmungskünstler. Aber diese Formel erschöpft sein Verdienst nicht; sie ist zu enge. Man vergleiche ihn nur einmal etwa mit Pierre Loti. Man nehme zum Beispiel irgend eine Landschaft und stelle zuerst einen Naturalisten, dann Pierre Loti, endlich Liliencron davor. Der Naturalist wird einfach photographiren; er wird seine Natur durchaus in die Landschaft fügen, jeden fremden Rest aus sich scheiden, in ihr verschwinden; am Ende werden wir das Nämliche zweimal haben, das Urbild und die mehr oder weniger treue Copie, ohne dass Neues geschaffen wäre. Loti wird aus der Landschaft irgend eine Stimmung und, um sie von Hindernissen zu reinigen und ihre Wirkung zu steigern, die gleiche Stimmung auch aus sich selber holen; seine Natur und die Landschaft sind zwei dienstbare Mittel, die zusammenhelfen sollen; am Ende werden sie Beide in der Stimmung verschwunden sein.

Liliencron endlich wird aus der Landschaft eine Stimmung, aber dann aus dieser Stimmung wieder seinen persönlichen Antheil nehmen: er wird mit der Stimmung noch einmal wie Loti mit der Landschaft verfahren, indem er auch sie bloss als Mittel für ein Anderes gebraucht; er wird die Landschaft durchaus in seine Natur fügen, in sich auflösen, jeden fremden Rest aus ihr vertilgen, bis aus ihr am Ende sein fassliches Zeichen und Symbol wird, aus dem wir seine geheimsten Räthsel vernehmen, die tiefsten Punkte, jenen letzten Kern der Seele, den die Veden Puruscha heissen. Nicht dass er Stimmungen, sondern dass er durch die Stimmungen sich selber und gerade das Eigene und Einzige seines Wesens mittheilt, das ist das Besondere an ihm. Johannes Schlaf hat in seinem letzten Buche,*) an dem nichts Naturalistisches mehr ist, mit gutem Glück das Nämliche versucht.

Das scheint mir etwas Neues, nicht willkürlich erklügelt, um zu verblüffen, sondern unvermeidlich aus unserer ganzen Entwicklung seit hundert Jahren, und darum vertraue ich ihm alle meine Hoffnungen. Zuletzt ist alle Kunst doch immer Lyrik: der Künstler will sich bekennen; nur sucht jedes Geschlecht sein Ich stets wieder wo anders. Das achtzehnte Jahrhundert suchte es im Geiste und daraus wurde die ideale Dichtung des Classicismus; die Romantik suchte es im Gefühle, der Naturalismus in den Umgebungen und Bedingungen als den Bestimmungen des Persönlichen, die Décadence in den Nerven; und heute erwacht die Ahnung, dass jenes Letzte im Grunde der Naturen, das man nach einander durch die Ideen, durch das Gefühl, durch die äussere Staffage, durch die Nerven ausdrücken wollte, in diesem Allem nicht enthalten, sondern ein Anderes und Besonderes für sich ist, das erst den rechten Werth und Ausbund jedes Menschen

*) „In Dingsda.“ Bei S. Fischer in Berlin.

macht. Dieses deutlich in sich darzustellen, mit allen Kräften zu bewahren und in mittheilsame Zeichen zu gestalten — hier oder nirgends ist die neue Kunst. Der Künstler verliere sich nicht an die Welt; er finde sein Eigenthum in seinen Tiefen; daraus schöpfe er sein lebendiges Gleichniss.

In manchem Werke, bei O. J. Bierbaum und Georg Egestorff besonders, aber auch bei Heinz Tovote, Felix Holländer, Hans Land sind Spuren, dass die schöne That Liliencron's schon wirken wird.

2.

Das junge Oesterreich.

I.

Man redet jetzt viel von einem „jungen Oesterreich“. Es mag etwa drei, vier Jahre sein, dass das Wort erfunden wurde, um eine Gruppe, vielleicht eine Schule von jungen, meist Wiener Litteraten zu nennen, die durch auffällige Werke, einige auch schon durch schöne Versprechungen in der Gesellschaft bekannt, ja sie selber meinen wohl sogar: berühmt wurden. Die Menge weiss freilich ihren Namen nicht, weil die Zeitungen von ihnen schweigen: denn die Wiener Presse (ungleich der Berliner, die unermüdlich in den Gymnasien sucht, um den Abonnenten jedes Quartal einen neuen Unsterblichen zu liefern) ist beleidigt, wenn ein Wiener Talent haben will, und scheut kein Mittel, gewaltsam den Störenfried zu vertuschen. Aber die Kenner schätzen sie, und schöne, kluge, empfängliche Frauen lauschen ihren Versen. Da können sie das Andere leicht verschmerzen.

In der Gesellschaft der Künste wird viel von ihnen geredet, über sie gestritten, von Café zu Café, von Salon zu Salon. Man vergleicht ihre Kräfte, misst und wägt, begeistert sich für sie, entrüstet sich gegen sie, lächelt wohl auch bisweilen ein wenig. Und so hat die Gruppe schon ihren Ruf.

Ich möchte untersuchen, ob dieser Ruf, die geläufige Meinung über das „junge Oesterreich“ gerecht ist. Ich möchte dann, wenn vielleicht Manches nicht stimmt, eine bessere Formel suchen. Und ich möchte endlich, wenn das Allgemeine gezeigt und die Farbe der Gruppe gegeben ist, noch ein bisschen die Einzelnen nehmen, wie Jeder für sich ist, und was er etwa, wenn er günstig geführt, weise gefördert und durch Erfahrung erst recht zu sich selber gebracht wird, später noch bedeuten könnte.

Gemeiniglich wird das „junge Oesterreich“ für ein Anhängsel des jüngsten Deutschland gehalten. Es soll aus den gleichen Trieben kommen, aus dem Ekel vor der Tradition. Es soll nach den gleichen Zielen gehen, zur Hoffnung einer Renaissance. Wie das jüngste Deutschland will es die alte Litteratur durch eine neue verdrängen. Wie das jüngste Deutschland ist es revolutionär gegen das Herkommen und die Sitte der Kunst, um alle Ueberlieferung zu brechen, jede anerkannte Schönheit zu verleugnen und fremde Welten aus sich zu schaffen. Wie das jüngste Deutschland ist es Naturalismus, der nur die wirkliche Wahrheit von der lauten Strasse holt und alle Dichtung überhaupt an das tägliche Leben liefern will. So ist die Meinung, die vom „jungen Oesterreich“ läuft.

Das klingt auch ganz plausibel. Nichts konnte natürlicher sein, als dass der agitatorische Eifer der Berliner, da sie endlich auch einmal etwas erfunden hatten, an der Grenze nicht hielt und Genossen seiner Thaten suchte. Auch förderten die „jungen

Oesterreicher“ selber den Verdacht, indem Einige mit Leidenschaft in die neuen Kämpfe traten und auch ihre Brüner Revue, die „Moderne Dichtung“, unter der Führung des E. M. Kafka, dieses guten, herzlichen und treuen Jünglings, welchen der Tod den schönsten Hoffnungen geraubt hat, oft gefissentlich die Alluren der Münchener „Gesellschaft“ und der „Freien Bühne“ nahm.

Aber wenn das „junge Oesterreich“ ein Anhängsel des jüngsten Deutschland war, dann musste es anders werden. Es musste schon gleich ganz anders beginnen: kritisch, revolutionär und negativ. Es musste Empörung und Aufruhr verkünden. Es musste stürmen und drängen. Es musste die alten Götter stürzen. Es musste mit Zorn und Hohn beweisen, dass alle Ueberlieferung nichts taugt. Doch fehlen in seinen Werken solche Zeichen, und diese ungestüme Erbitterung der jüngsten Deutschen gegen die alte Kunst, als ob diese erst niedergemacht und ausgerottet werden müsste, kennt es nirgends. Man suche nur in seinen Schriften. Oder man mache auch einmal persönlich die Probe. Man frage einen der jungen Berliner nach Spielhagen oder Heyse — besser würde man den Henker gleich nach seinem Opfer fragen. Man frage einen der jungen Wiener nach der Eschenbach oder Saar — und der herzlichsten Verehrung, der innigsten Liebe, der zärtlichsten Treue ist kein Maass. Nur gegen den genialen kritischen Tyrannen begehren sie ungeduldig bisweilen auf, und da wird der Aerger dann freilich nicht gespart. Aber es geschieht ganz anders, als etwa in dem Berliner Streite gegen Frenzel. Es geschieht nicht, ihn zu verdrängen; es geschieht nur, neben ihn zu kommen. Die Jugend will nicht auf seinen Platz; sie will nur, wohin sie gehört: an seine Seite.

Das „junge Oesterreich“ ist nicht revolutionär. Aber es ist auch nicht naturalistisch. Zwar in den

schlimmen Namen mag Mancher sich eitel drapiren, wie man als Bube, wenn gespielt wird, lieber Räuber als Gendarm ist, weil es sich fürchterlicher macht. Doch fehlen alle Versuche, den Schein der Dinge zu gestalten, den die Sinne in den Menschen bringen. Da ist ein Einacter in bunten vollen Versen, der scheue Stimmungen und seltene Launen formt; da ist ein Schauspiel, das eine These der Eifersucht zeigen will; da ist die Lust an der Fabel, an der schönen Lüge, die zu glitzern und zu sprühen weiss, wie damals in der italienischen Novelle; da ist die Trunkenheit von schwülen Worten, üppigen Vergleichen, stolzen Reimen; da ist die Qual um unerlebte Sensationen. Aber die unpersönliche Wahrheit, ohne Wahl und Absicht, strenge wie das Leben an der Fläche scheint, der Enthusiasmus der täglichen Dinge — der naturalistische Drang ist nirgends.

So hat der Vergleich des „jungen Oesterreich“ mit dem jüngsten Deutschland keine Stütze, keinen Halt, kein Recht. Man könnte höchstens bemerken, dass beide nach dem gleichen Muster streben. Es wird oft gesagt, dass sie die Pariser copiren, und man kann nicht leugnen, dass sie gern an die französischen Meister erinnern. Aber wenn sie so das Nämliche thun, geschieht es doch anders. Als die Berliner sich plötzlich entschlossen, aus Nichts eine Litteratur zu schaffen, verfahren sie einfach: sie holten sie aus Paris. Sie nahmen die Romane des Zola, lernten ihre Gesetze, entwickelten sie, verfolgten sie, und nach ihren Regeln wurde dann künstlich gedichtet, indem sie mit Eifer allen Kniffen der französischen Technik gehorchten. Aber weil diese fremden Mittel doch das Heimische, deutsche Dinge, deutschen Geist, deutsches Gefühl, ihre Zustände gestalten sollten, klaffte immer die Form vom Geiste weg, und in den importirten Künsten störte eine ursprüngliche Art, die sich mit

allem Fleisse nicht verleugnen liess. Man fühlte den Zwang von unverträglichen Theilen. Ganz anders die jungen Wiener. Da ist keine Qual und Gewalt. Man sieht die Lehre nicht. Man sieht keine fertige Technik. Man hat eher das Gefühl, dass sie vielmehr nach Freiheit von den Schablonen streben und Jeder seine eigene Art versuchen möchte. Sie lieben das Vaterländische, nicht bloss wienerische Stoffe, sondern die wienerischen Formen, jene weiche, gerne etwas lässige und bequeme Weise, wie man hier ungebunden denkt und redet, mit einer Liebe der kräftigen Wendungen aus dem Volke, die selbst in den strengen Stil der kritischen Studie oft eine wunderliche Plastik drängt. Sie gehen meist überhaupt sehr naiv an ihre Sache, auf gut Glück, ohne Apparat, die geprüften Behelfe einer fertigen Technik zum eigenen Schaden verschmähend, der Sicherheit ihres Dranges vertrauend, der sich schon irgendwie seine Formen bilden wird, und haben so eine technische Unschuld, welche, wenn sie ihnen freilich eine kindliche Anmuth und heitere Frische gibt, doch die Geduld des Lesers verdriesst und seine Ordnung beleidigt. Sie wollen unbekümmert nur aus sich gestalten. Aber es geschieht ihnen bisweilen zuletzt, gerade wo sie ganz wienerisch thun, dass sie beinahe wie Pariser Originale wirken. Gerade das Umgekehrte wie bei den Berlinern: dort ist die Absicht französisch, hier ist es die Wirkung. Und so sehen wir auch diesen letzten Schein von Gleichheit, wie er nur ernstlich geprüft wird, schon wieder entweichen.

Also: das „junge Oesterreich“ ist nicht nach dem Berliner Muster, und es ist nicht nach der Pariser Schablone; es ist nicht revolutionär, und es ist nicht naturalistisch — ja, was ist es denn eigentlich sonst? Was ist es, da es doch als Neuerung sich selber empfindet und als Neuerung von den Anderen empfunden wird, so sehr, dass man ihm sogar einen eigenen

Namen und den ganzen Nimbus einer besonderen Schule gab? Was will es?

Die Jünglinge wissen es nicht zu sagen. Sie haben keine Formel. Sie haben kein Programm. Sie haben keine Aesthetik. Sie wiederholen nur immer, dass sie modern sein wollen. Dieses Wort lieben sie sehr, wie eine mystische Kraft, die Wunder wirkt und heilen kann. Es ist ihre Antwort auf jede Frage. Sie vertrauen ihm gläubig, und Einer aus ihrer Gruppe war es, der die gefürchtete, verlästerte, aber unwiderstehliche Losung: „Die Moderne“ prägte, die dann durch ganz Deutschland gelaufen ist. In allen Dingen um jeden Preis modern zu sein — anders wissen sie ihre Triebe, ihre Wünsche, ihre Hoffnungen nicht zu sagen.

Sie sagen es ohne Dünkel, ohne jenen Hass der jüngsten Deutschen gegen die Vergangenheit. Sie verehren die Tradition. Sie wollen nicht gegen sie treten. Sie wollen nur auf ihr stehen. Sie möchten das alte Werk der Vorfahren für ihre neuen Zeiten richten. Sie möchten es auf die letzte Stunde bringen. Sie wollen, wie Jene, österreichisch sein, aber österreichisch von 1890. Das ist der dunkle weite Drang, der sie über das Herkommen treibt und doch auch wieder vor den französischen, skandinavischen, russischen Mustern warnt, welche das jüngste Deutschland öffnet. Sie können sich an der neuen Kunst von heute nicht genügen, weil sie nicht österreichisch ist; und sie können sich an der österreichischen Kunst nicht genügen, weil sie nicht von heute ist. Sie wollen das Eine und das Andere nicht missen. Sie wollen Beides. Sie wollen die österreichische Farbe und den Geruch des Tages.

Die Werke der Ebner und des Saar wirken wunderbarlich auf sie. Was in diesen Werken ist, ist alles auch in ihren Gefühlen. Sie empfinden es und könnten eine schönere Gestalt dieser Empfindungen nicht träumen, welche hier erst sich reichlich bekennen, innig

verklären. Aber nicht Alles, was in ihren Gefühlen ist, ist in diesen Werken. Es bleibt ein Rest von Launen, Stimmungen und Wünschen, der doch auch Verkündigung möchte. Wenn es ihnen später einmal gelänge, aus diesem Reste von neuen Trieben ein Werk zu holen, das sich den Thaten des Saar, der Ebner nähern dürfte, dann wäre die stolzeste Begierde der ganzen Gruppe erlöst.

Aus der lieben, altväterischen, gemächlichen Stadt ist die sanfte Pracht des neuen Wien gewachsen. Die grosse Entwicklung der Industrie schwellt auch das Vaterland. Andere Klassen haben politisches Recht, wirthschaftliche Geltung, gesellschaftliche Kraft verdient. Auf den Strassen, in den Gedanken, für die Sitten wechselt die Welt. Alles ist neu und ist es doch wieder in der alten, ewig unveränderlichen Art des Landes. Das möchten sie in die Dichtung bringen: diese liebe wienerische Weise von einst, aber mit den Strophen von heute.

Und es könnte, wenn sie die rechte Gestalt des Oesterreichischen finden, wie es jetzt ist, mit diesen bunten Spuren aller Völker, mit diesen romanischen, deutschen, slavischen Zeichen, mit dieser biegsamen Versöhnung der fremdesten Kräfte — es könnte schon geschehen, dass sie, in dieser österreichischen gerade, jene europäische Kunst finden würden, die in allen Nationen heute die neuesten, die feinsten Triebe suchen.

II.

Ich habe gezeigt, dass das junge Oesterreich nichts mit den naturalistischen Experimenten der „jüngsten Deutschen“ gemein hat. Es will vielmehr, da nun einmal unser Leben aus der deutschen Entwicklung geschieden und heute der deutschen Kultur nicht näher als irgend einer anderen ist, den Anhang der deutschen Litteratur verlassen und nun aus der

eigenen Art auch eine eigene Kunst gestalten. Es möchte — sonst hat es keinen vernehmlichen Trieb — es möchte recht österreichisch sein, österreichisch von 1890, was dann freilich Jeder wieder auf seine Weise versteht.

Jetzt will ich noch ein bisschen die Einzelnen prüfen. Ich muss dabei dem geläufigen Gebrauche folgen, der nicht immer logisch ist: er lässt Manche ohne rechten Grund aus der Gruppe, die doch wenigstens als erste Boten und Läufer in sie gehören würden. So darf ich von Siegfried Lipiner, Richard Kralik und der dellen Grazie, von den beiden Suttners, der Marriot und der Ossip Schubin, von Gustav Schwarzkopf, C. Karlweis und J. J. David nicht sprechen, die von der Schule verleugnet und es sich wohl auch selber verbitten würden, sondern Karl Baron Torresani, Arthur Schnitzler und Loris, dann die Lyriker Dörmann, Korff, Specht und endlich ein paar Worte über mich müssen genügen.

Torresani*) kann von Glück sagen. Es ist noch nicht fünf Jahre, dass der fröhliche Ulane die erste Geschichte schrieb, und schon heisst er, was einem Künstler nicht leicht passirt, der „beliebte Erzähler“. Das kommt vielleicht daher, weil er eine unbesonnene, saloppe, liederliche Sprache, unpersönliche zufällige Formen, eine wüste Schlamperei hat, welche den üblichen Geschmack mit seinen künstlerischen Werthen wieder versöhnen. Die Empfindlichkeit für reine und vollkommene Sätze, die Begeisterung gefeilter Worte, das Gewissen der Mache fehlt ihm. Technisch ist er von der grössten Unschuld, welche keine Sorgen, Gefahren, Beschwerden der Form ahnt. Er schreibt,

*) „Aus der schönen wilden Lieutenantszeit.“ — „Schwarzgelbe Reitergeschichten.“ — „Mit tausend Masten.“ — „Auf gerettetem Kahn.“ — „Die Juckercomtesse.“ — „Der beschleunigte Fall.“ — „Oberlicht.“

wie es gerade kommt: *au petit hazard de la plume* und Kleckse verstören jede Schönheit. Man mag an Tovote denken, und so hat er auch diesen heiteren und leichten Fluss, den kein Kummer trübt. Alles ist ungesucht, ungekünstelt, ungezwungen. Er schwitzt nicht, würde Nietzsche sagen. Er hat eine solche Fülle von Ereignissen, Gestalten, Welten, die ohne Rast nach Offenbarung drängen, dass er nirgends halten, nicht verweilen, nimmer sich besinnen kann, und während er Eine gibt, quellen schon tausend Andere dazwischen. Er ist der rechte Fabulant, wie damals jene Novellisten der Spanier und Italiener, mit der grossen Leidenschaft der Fabel, der nichts als nur erzählen will, unerschöpflich immer nur erzählen. Er sucht nicht „Probleme“; er prüft keine „Fragen“; er will nichts zeigen; er will nichts schildern; er will nichts beweisen — das schöne Lügen ist seine Lust. Er ist weder Naturalist noch Psychologe und ist, wenn man will, doch beides: er ist der Erzähler, der Alles thut, was die Erzählung brauchen, und Alles lässt, was sie entbehren kann — das Bedürfniss der Erzählung allein ist immer sein einziges Gesetz. Er hat unvergessliche Profile gezeichnet. Er hat Documente des Lebens gegeben. Er hat in der Juckercomtesse eine weibliche Psychologie geschaffen, die ihm Bourget neiden könnte. Aber das läuft so nebenbei mit. Was er will, ist nur die Erzählung, der üppige Reiz von vollen, bunten, wunderbaren Stoffen. Die Erzählung ist ihm Anfang und Ende. So hat er, was ich sonst von Keinem in dieser ganzen breiten Litteratur von heute weiss: er hat den stillen, guten Zauber der naiven Kunst, wie er an den alten Märchen des Volkes ist. Man kann sagen, dass es niemals ein rechter Roman ist. Man kann zweifeln, ob es nach den Normen der Schulen überhaupt etwas ist. Aber man kann nicht leugnen, dass es sehr schön ist.

Arthur Schnitzler*) ist anders. Er ist ein grosser Virtuose, aber einer kleinen Note. Torresani streut aus reichen Krügen, ohne die einzelne Gabe zu achten. Schnitzler darf nicht verschwenden. Er muss sparen. Er hat wenig. So will er es denn mit der zärtlichsten Sorge, mit erfinderischer Mühe, mit geduldigem Geize schleifen, bis das Geringe durch seine unermüdlichen Künste Adel und Würde verdient. Was er bringt, ist wichtig. Aber wie er es bringt, darf gelten. Die grossen Züge der Zeit, Leidenschaften, Stürme, Erschütterungen der Menschen, die ungestüme Pracht der Welt an Farben und an Klängen ist ihm versagt. Er weiss immer nur einen einzigen Menschen, ja nur ein einziges Gefühl zu gestalten. Aber dieser Gestalt gibt er Vollkommenheit, Vollendung. So ist er recht der *artiste* nach dem Herzen des „Parnasses“, jener Franzosen, welche um den Werth an Gehalt nicht bekümmert, nur in der Fassung Pflicht und Verdienst der Kunst erkennen und als eitel verachten, was nicht seltene Nuance, malendes Adjectiv, gesuchte Metapher ist.

Der Mensch des Schnitzler ist der österreichische Lebemann. Nicht der grosse *Viveur*, der international ist und dem Pariser Muster folgt, sondern die wienerisch bürgerliche Ausgabe zu fünfhundert Gulden monatlich, mit dem Gefolge jener gemüthlichen und lieben Weiblichkeit, die auf dem Wege von der *Grisette* zur *Cocotte* ist, nicht mehr das Erste und das Zweite noch nicht. Diesen Winkel des Wiener Lebens mit seinen besonderen Sensationen, wo sich wunderlich die feinsten Schrullen einer sehr künstlichen Kultur und die ewigen Instincte des menschlichen Thieres vermischen, hat er künstlerisch entdeckt und er hat ihn, indem er ihn gleich zur letzten Vollkommenheit des

*) „Alkandi's Lied.“ — „Reichthum.“ — „Episode.“ — „Anatol.“ — „Das Märchen.“

Ausdrucks brachte, künstlerisch erschöpft. Es ist ihm gelungen, was die Goncourts als Beruf des Künstlers setzten: *apporter du neuf*; und es ist ihm gelungen, die definitive Form seiner Neuerung zu geben. Das ist sehr viel. Gerade heute können es Wenige von sich sagen. Nur darf er freilich, weil sein Stoff ein weltlicher, von der Fläche der Zeit ist, Wirkungen in die Tiefe der Gefühle nicht hoffen, und von seinem feinen, aber künstlichen Geiste mag das Wort des Voltaire von Marivaux gelten: *Il sait tous les sentiers du coeur, il n'en connait pas le grand chemin.*

Ich verstehe sehr gut, dass Manchen das nicht genügt. Ich verstehe nur nicht, dass man es an den Franzosen preist, aber an einem Wiener schmäht. Im „Anatol“ sind ein paar Sachen, die den Vergleich mit den besten Meistern der Gattung vertragen und an flüssiger Anmuth, herbem Dufte, heiterer Melancholie Aurélien Scholl, Henri Lavedan und diesen vergötterten Courteline nicht zu scheuen haben. So wäre es wohl Pflicht der Directoren, einmal ihre Kraft auf der Bühne zu prüfen. Es wäre Pflicht der „Burg“, das „Märchen“ zu bringen, das ja nun wenigstens am „Volkstheater“ endlich kommen soll.

Im „Anatol“ sind vorne, als Prolog, ein paar Verse:

. . . Durch die Zweige brechen Lichter,
 Flimmernd auf den blonden Köpfchen;
 Scheinen auf den bunten Polstern,
 Gleiten über Kies und Rasen,
 Gleiten über das Gerüste,
 Das wir flüchtig aufgeschlagen.
 Wein und Winde klettert aufwärts
 Und umhüllt die lichten Balken.
 Und dazwischen farbenüppig
 Flattert Teppich und Tapete,
 Schäferscenen keck gewoben,
 Zierlich von Watteau entworfen . . .
 Eine Laube statt der Bühne,
 Sommersonne statt der Lampen,

Also spielen wir Theater,
 Spielen uns're eig'nen Stücke,
 Frühgereift und zart und traurig,
 Die Komödie uns'rer Seele,
 Uns'res Fühlens Heut' und Gestern,
 Böser Dinge hübsche Formel,
 Glatte Worte, bunte Bilder,
 Halbes, heimliches Empfinden,
 Agonien, Episoden . . .
 Manche hören zu, nicht Alle . . .
 Manche träumen, manche lachen,
 Manche essen Eis . . . und manche
 Sprechen sehr galante Dinge . . .
 . . . Nelken wiegen sich im Winde,
 Hochgestielte weisse Nelken
 Wie ein Schwarm von weissen Faltern . . .
 Und ein Bologneserhündchen
 Bellt verwundert einen Pfau an . . .

Diese Verse sind sonderbar. Sie könnten von Emanuel Geibel oder Paul Heyse sein: sie haben diese leichte Sicherheit, das mühelose Glück, die reife Anmuth der gotheisirenden Epigonen, die in fertigen Formen fertige Gedanken, fertige Gefühle wiegen. Aber sie könnten auch von Maurice Barrès oder Nietzsche sein: so sehr haben sie an ihrer feinen, hochmüthigen, empfindlichen Grazie den scheuen Duft der letzten Stunde. Sie sind wie von einem herrisch heiteren Classiker, der unter die blassen und hilflosen Sucher der Décadence gegangen wäre. Sie sind von Loris. *)

Loris, der Hugo von Hofmannsthal heisst, schreibt Prosa und Verse, Kritisches und Lyrisches. An der Prosa merkt man den Lyriker gleich: sie schwillt rhythmisch: schwüle Tropen, dunkle, üppige und schwere Farben, fremde Harmonien drängen, und was doch als Feuilleton gemeint ist, klingt wie ein griechischer

*) Gedichte in der „Modernen Dichtung“ und den „Blättern für die Kunst“. — Feuilletons in der „Modernen Kunst“, „Frankfurter Zeitung“ und „Deutschen Zeitung“. — „Gestern“, Studie in einem Akt in Reimen, „Der Tod des Tizian“ und „Der Thor und der Tod“.

Chor. Aber an den Versen wieder merkt man den kritischen Philosophen: sie sind mit quälenden Gedanken, moralischen Fragen und athemlosen Zweifeln der Bildung ängstlich beladen, dass man ihnen lieber die freiere Gelassenheit ungebundener Aphorismen wünschen möchte. So ist in ihm ein unerschöpflicher Gesang, der, wie er geflissentlich auch tröckene, nüchterne, steife Themen des Verstandes wähle, nicht verstummen mag, dass ich für ihn immer an das Wort des Anatole France über Banville denken muss, den „der liebe Gott in seiner Güte mit der Seele einer Nachtigall schuf“. Aber es ist auch eine unermüdliche Dialektik in ihm, die mit kritischen Reflexionen die schöne Vogel Freude der Reime und Rhythmen immer wieder verstört.

Sein Stil trifft und er trifft ohne Mühe. Das nervöse Suchen, das Tasten mit unzulänglichen Vergleichen, die Qual um das fliehende Wort, das den rechten Gedanken, die letzte Note der Stimmung nicht geben will, sind ihm fremd. Er hat die Gnade der zeichnenden, malenden Form. So möchte man seine fröhliche Gesundheit rühmen, die sonst heute der gepeinigten Jugend fehlt. Aber die lauschende Empfindlichkeit, das helle Gesicht und Gehör seiner Nerven für die leisesten Reize ist von einer unheimlichen Feinheit, und aus seinen seltsam erregten Sätzen kommt es, ohne dass man vor sich diese Empfindung zu rechtfertigen wüsste, immer wie der kranke Hauch aus den fieberschwülen Kissen einer schmerzlichen und blassen Frau.

Das erste, was er schrieb, war eine Studie über die *physiologie de l'amour* des Bourget, dieses müde Testament der erotischen Verzweiflung. Eine Studie über die „Mutter“ folgte. Das waren für seine siebzehn Jahre wunderliche Stoffe, und auch in seinen Gedichten sind Züge eines reifen, traurigen Cynismus. So konnte er in den Ruf eines vor der Zeit erfahrenen, ja verdorbenen Jünglings kommen, und ich habe, als

ich öffentlich seine Verse las, Hofrätthe sich schamhaft entrüsten gesehen, die mit Mühe später durch saftige Anekdoten wieder zu versöhnen waren. Aber wenn er bisweilen von unreinen Dingen spricht, geschieht es doch immer in reiner Rede, vielleicht weniger aus Tugend, als aus Erzogenheit, aus Eleganz, aus Geschmack, der denn überhaupt seine vernehmlichste Gabe ist. Er wird nicht krass, wird nicht brutal, und die Grenzen der guten Gesellschaft sind immer gewahrt. Er brauchte sich nicht erst „auszutoben“; es gab keine Periode der „Räuber“, sondern der Jüngling begann gleich wie ein Mann, der sich gebändigt, geklärt und in der Gewalt hat. So hat er vielleicht die perverseste Natur, aber er hat sicherlich die reinlichsten Werke unter den Genossen.

Schöne Dinge, die funkeln, sind seine Leidenschaft. Schmale weisse Hände, die prunkenden Betten der Borgia und der Vendramin, Sänften, Fächer und Pokale, Reiher, Silberfische, Oleander, die vollen Farben und die breiten Klänge der Renaissance kommen immer wieder. Man möchte ihn unter jene trunkenen Apostel der Schönheit stellen, wie die englischen Prärafaeliten, die französischen Symbolisten, die vor der rauhen und gemeinen Oede des täglichen Lebens in blühende Träume der Vergangenheit entlaufen. Aber er liebt es, mit dem Naturalismus zu kokettiren, und neulich hat er diese naturalistische Formel der Kunst geschrieben: „denn wie das rebellische Volk der grossen Stadt hinausströmte auf den heiligen Berg, lo liefen unsere Schönheits- und Glücksgedanken in Schaaren fort von uns, fort aus dem Alltag, und schlugen auf dem dämmernden Berg der Vergangenheit ihr prächtiges Lager. Aber der grosse Dichter, auf den wir Alle warten, heisst Menenius Agrippa und ist ein weltkluger, grosser Herr: der wird mit wundervollen Rattentängerfabeln, purpurnen Tragödien, Spiegeln, aus denen der Weltlauf gewaltig,

düster und funkelnd zurückstrahlt, die Verlaufenen zurücklocken, dass sie wieder dem athmenden Tage Hofdienst thun, wie es sich ziemt.“

Also: Epigone und Moderner, lyrisch und kritisch, krank und gesund, pervers und rein, Symbolist und Naturalist zugleich — er scheint ein unerschöpfliches Räthsel. Vielleicht ist es diese Fülle unverträglicher Motive gerade, die seinen Reiz, seinen Zauber auf die Kenner gibt. Aber ich glaube: es mag auch noch was Anderes sein.

Die Litteratur hat allerhand gelernt. Sie ist ohne Zweifel technisch heute über der Vergangenheit. Sie hat bessere Mittel. Das Vermögen wächst. Man kann heute mehr als vor zwanzig Jahren. Es fehlt nur an der Verwendung. Man weiss mit allen reichen Kräften nichts zu schaffen. Zwar sind neue Stoffe gewonnen: alle Winkel des Lebens werden geplündert, und besondere Fälle seltener Seelen werden gezeigt. Aber die heimlichen Fragen der Menschen, die Qualen der Bildung, die tausend Zweifel um den Sinn der Schöpfung fehlen. Das bange Gemüth hat keinen Trost. Das Wilhelm-Meisterliche, die sittliche Erziehung, der Rath in den Aengsten und Nöthen der Seele ist dieser neuen Kunst verloren. Das Weltliche, Vergängliche hält sie vom Ewigen weg.

Einige Franzosen, seit Bourget und Barrès, haben das jetzt erkannt. Die Deutschen kümmern sich nicht. Bei uns ist Loris der Einzige, der immer von moralischen Fragen handelt. Er sucht die Stellung des Menschen zur Welt, sucht Sinn und Bedeutung der Dinge, sucht Gewissheit für den Gang des Lebens. Er will Erweckung und Erbauung. Er hat das Wilhelm-Meisterliche.

III.

Hinter Torresani, Schnitzler und Loris, die doch schon ihre Gemeinden haben, sind nun noch ein paar ganz geheime Grössen. In ihren Verschwörungen und

Gelagen der Zukunft werden sie freilich gepriesen, und man hört Wunder, was man schon noch einmal Alles von ihnen hören soll. Aber man kennt höchstens Felix Dörmann*) ein bisschen, der eifrig an die Zeitungen Notizen über die Werke verschickt, die er nächstens schreiben wird. Man kennt seine Verse zur „Donau-nixe“. Er ist dennoch ein Dichter. Er trifft oft Vergleiche, Adjective und Metaphern, die es unwiderstehlich beweisen. Er hat sicherlich Talent. Nur seine Art bleibt fraglich. Man möchte es erst für ein formales nehmen. Aber wer näher prüft, dürfte wieder meinen, dass es eher durch die Form gedrückt, ja erstickt wird.

Man höre:

Ich liebe die hektischen, schlanken
Narcissen mit blutrothem Mund;
Ich liebe die Qualengedanken,
Die Herzen zerstoehen und wund;

Ich liebe die Fahlen und Bleichen,
Die Frauen mit müdem Gesicht,
Aus welchen in flammenden Zeichen
Verzehrende Sinnengluth spricht;

Ich liebe die schillernden Schlangen,
So schmiegsam und biegsam und kühl;
Ich liebe die klagenden, bangen,
Die Lieder von Todesgefühl;

Ich liebe die herzlosen, grünen
Smaragde vor jedem Gestein;
Ich liebe die gelblichen Dünen
Im bläulichen Mondenschein;

Ich liebe die gluthendurchtränkten,
Die Däfte berausend und schwer;
Die Wolken, die blitzedurehsengten,
Das graue, wuthschäumende Meer;

Ich liebe, was Niemand erlesen,
Was keinem zu lieben gelang;
Mein eig'nes, urinnerstes Wesen
Und Alles, was seltsam und krank.

*) „Neurotika“. — „Sensationen“.

Oder:

O Tuberosen, süsse, wächserbleiche,
 O heissgeliebte, regungslose Schaar!
 Dass euer Anblick nimmer mir entweiche!
 Und euer Hauch, der feuchte, zärtlich-reiche,
 Süss-duftig wie die Haarfluth einer Leiche,
 Er möge mich umzittern immerdar.
 O Tuberosen, süsse, wächserbleiche,
 O heissgeliebte, regungslose Schaar!

Oder:

Hingelagert

Auf üppig weichen Eisbärfellen, ruht
 Ein schlankes Weib, die Lippen halberbrochen,
 Mit leicht umblauten, müden Schwärmeraugen,
 Und träumt und träumt von seelenheisser Freude,
 Von zügellosem Schwelgen, trunk'nem Rasen,
 Von einem hochgepeitschten Taumelreigen
 Der abgestumpften, wurzelwelken Nerven,
 Von einem letzten, niegekantten Glück,
 Von einer Wonne, die der Wonnen höchste,
 Und doch nicht Liebe heisst — und träumt und träumt.

Mit diesen Versen ist es wunderbar. Man kann ihre glückliche Form nicht leugnen, und die „hektischen schlanken Narcissen mit blutrothem Mund“, die „herzlosen grünen Smaragde“, die „abgestumpften, wurzelwelken Nerven“ reizen. Aber es bleibt eine Lust des Verstandes, ohne an das Gefühl zu gelangen. Sie können nicht wirken. Sie bleiben decorativ, wie Farben auf einer Palette, welche Glanz, Pracht und Feuer, aber keinen Sinn, keine Zeichnung, keine Sprache zur Seele haben, oder wie eine Wahl von bunten Mustern, welche doch, um zu kleiden, erst in Gewänder zu schneiden wären, oder wie eine Sammlung der besten Citate aus allen Stilen der Gegenwart. Aber wer so in Citaten der Anderen nur spricht, kann natürlich das Eigene, seine heimliche Art, sich selber nicht sagen. Er hat eine erstaunliche Form, aber sie gerade verschuldet, dass er sich selber nicht hat. Der Apparat, statt zu dienen, tyrannisirt ihn. Er redet mit fremden

Worten, und so reden die fremden Worte für ihn. Es ist, wie wenn Einer eine Posaune hätte und müsste nun immer Feierliches, Gewaltiges, Erhabenes blasen, während doch seine bescheidene kleine Seele lieber bequem sich in niedlichen und stillen Launen leise wiegen möchte. Durch die Technik der Anderen wird er in den Geist, in das Gefühl der Anderen gezwungen. Er redet nicht aus dem Leben: er redet immer aus fremden Litteraturen. Seine Schmerzen sind von Baudelaire und seine Wünsche sind von Swinburne. Sich verkündet er nirgends. So ist er wie nur je der schlimmste Epigone, nur dass er andere Muster nimmt, welche sich dem neuen Geschmacke nähern. Anfangs durfte man meinen, dass er sich eben erst suchte und im Erwerbe der Mittel noch befangen war. Aber er sucht jetzt schon etwas lange.

Das gilt nicht nur von Dörmann. Es gilt von der ganzen lyrischen Gruppe. Nur Heinrich v. Korff*), wie unbeholfen, linkisch er zuweilen stolpern mag, scheint eigene Töne zu vermögen. Die Anderen, Richard Specht**), dem zierliche, feine Wendung oft gelingt, Paul Fischer***) und dieser Tross von sensitiven Versifexen, wirken alle künstlich. Sie können Manches. Sie treffen Strophen, die verblenden, Reime, die bethören. Sie wissen Verwegenheiten und Listen. Aber mit allen tausend Kniffen und Ränken der Mache vermögen sie nichts. Wie sie sich winden und strecken und quälen — sie zwingen die Seele nicht. Man sagt Bravo und geht. Man glaubt es ihnen nicht. Sie wirken höchstens wie jener musikalische Scherz, der ein Thema in den Weisen aller Componisten zeigt: man lobt den klugen Fleiss und lächelt; wenn man die Muster erkennt; Gefühl wird nicht geregt. Es bleibt eine scholastische

*) „Aus meiner Welt.“

**) „Sündentraum.“ — „Gedichte.“

***) „Hallucinationen.“

Poesie. Es bleibt papierne Uebung. Es bleibt ohne Leben.

Man verstehe das nicht falsch, wenn ich vom Künstler Leben verlange. Nur Erlebtes darf er geben. Nur Erlebtes wirkt. Aber das soll nicht heissen, dass jedes Lied wirklich geschehen muss. Es muss nur in seinem Gefühle geschehen. Es ist nicht das Leben draussen, es ist nur das Leben in der Seele gemeint. Die Leute sagen: der Kerl singt immer von seiner tödtlichen Kleopatra, während er doch, ich wette, im besten Falle eine fidele Näherin hat — also was heisst diese Dichterei? Das ist eine gerechte Klage und ist doch falsch, je wie man es deutet. Es mag immerhin eine Näherin sein, wenn wir nur fühlen, dass er sie als Kleopatra fühlt. Das Gefühl entscheidet. Die Teufelin des Baudelaire war im Leben ein heiteres, rundes, gelassen bürgerliches Ding. Aber weil seine Sinne, seine Nerven sie als tigerisches Ungethüm empfanden, können, müssen wir ihm glauben. Man kann schon eine Näherin als Kleopatra fühlen. Aber ich fürchte: Dörmann und Gefolge wissen selber sehr genau, dass es eine Näherin ist, und möchten bloss mit Fleiss ein bisschen flunkern. Das lässt man sich nicht gefallen. Das verträgt man nicht. Das fordert Spott und Aerger. Man liebt den Wahn des Dichters, nicht die Lüge. Unehrlische Kunst kann nicht wirken.

* * *

Gerechte Besinnung auf sich selber, ohne Dünkel und unverzagt, ist immer schwer. Sie wird es noch mehr, wenn es sich um einen so problematischen Künstler handelt, als ich *) bin. Ich bin problematisch, weil

*) „Die neuen Menschen.“ — „La marquesa.“ — „Die grosse Sünde.“ — „Zur Kritik der Moderne.“ — „Die gute Schule.“ — „Fin de siècle.“ — „Die Mutter.“ — „Die Ueberwindung des Naturalismus.“ — „Russische Reise.“ — „Die häusliche Frau.“ — „Dora.“ — „Neben der Liebe.“

man mir eine gewisse Geltung nicht leugnen kann, die doch meinen Werken nicht gebührt, weil ich zwischen Gunst, Hass und Eifersucht schwanke, und weil schliesslich nicht meine Arbeit, sondern die Thaten von Anderen meine Stellung, meinen Ruhm entscheiden werden. Es ist möglich, dass ich ein ausserordentliches, aber vorderhand ist es nur gewiss, dass ich ein unordentliches Talent bin. So sieht man keine Gewähr meiner Zukunft, welche vielmehr in fremden Händen scheint.

Man höre einmal, wie von mir gesprochen wird. Es wird sehr viel von mir gesprochen, mehr als sonst von irgend einem „Jungen“. Aber es ist seltsam, wie es geschieht. Selbst Feinde rühmen meine Begabung, aber nicht einmal die Freunde rühmen meine Werke. Jeder gesteht, dass ich etwas bin, aber Niemand weiss, wie ich das eigentlich verdiene. Keiner zweifelt an mir, aber Alle sind durch die übliche Frage verlegen: also was soll man denn von ihm lesen? Und ich bekenne: ich bin es heimlich selber oft. Ich habe ja in der That kein Buch, kein Stück, wo die Anderen mich fänden, wie ich bin, und ich habe nur eines, wo ich wenigstens mich finde und ich mir wenigstens genüge: die „Mutter“.

Wie ist dieses Problematische, Fragliche, Zweifelhafte an meiner Kunst zu erklären?

Man könnte meinen, dass es vielleicht Werke von grossen und weiten Absichten ohne die erforderlichen Mittel sind, dass die Pläne über meine Kraft entlaufen, und dass ich also unter die unselig vermessenen Wager gehöre, die mit ihrem Vermögen nicht rechnen. Aber ich glaube nicht vom Schlage des Grabbe oder Cornelius zu sein. Ich schweife nicht ins Grosse. Ich bin kein Stürmer und Dränger zum Himmel. Ich suche geflissentlich vielmehr das Geringe gern: leise, kleine, kaum vernehmliche Gefühle,

schwanke Stimmungen der Nerven, die entwischen, feine, flüchtige und rasche Noten, die verhuschen. Ja, man darf eher klagen, dass, gerade je deutlicher ich mich auf mich besinne und zu mir komme, die Fragen der Zeit, ihre heftigen Kämpfe und die Erschütterungen unserer Menschheit von mir rücken, während ich hinter flatternden Reizen müssiger Launen hasche, ob ich nicht einen in helle, glatte und geschmeidige Formen fangen kann. Im Schwunge der Entwürfe ist gewiss nicht meine Bedeutung. Technische Unbeholfenheit ist gewiss nicht mein Fehler. Das lehrt jede Zeile.

Oder man könnte meinen, dass mir das künstlerische Element fehlt. Es geschieht, dass Manche alle redliche Begeisterung und Leidenschaft der Gefühle haben, die den Künstler machen. Sie haben auch alle technische Kraft und jenen flinken Gehorsam der Mittel, die der Künstler braucht. Es fehlt nur, bei aller Strenge der Gedanken, aller Würde der Wünsche, aller Sicherung der Form, es fehlt doch ein letzter und unaussprechlicher Rest, der allein erst die vollkommene Weihe gibt. Lessing ist das grosse Beispiel. Aber ich glaube, dass meine Sachen auch in diese Gattung nicht gehören. Sie sind ganz anders. Man mag an ihren Gedanken kritteln, die sie selten aus der Tiefe holen, nur um den schönen Schein von seltener und gesuchter Feinheit bekümmert. Man mag an ihren Gefühlen zweifeln, die gerne ironisch selber nicht an sich glauben und immer ein spöttisches Schwänzchen tragen. Man mag auf ihre Wahl der Mittel schmähen, die sich oft geflissentlich für Hindernisse und Gefahren entscheidet. Aber gerade jene letzte und unsägliche Marke der Kunst kann man ihnen nicht leugnen. Sie ist an jedem Satze, in den aus wunderlichen Vergleichen oft geborgten Worten, in der Suche fremder und bizarr gewundener Schnörkel, um

den Duft der heimlichsten Nuancen zu gewinnen. Sie ist unverkennbar. Ja, man könnte sie beschuldigen, jede andere Sorge und Rücksicht zu verdrängen und moralische Bedenken gern dem ästhetischen Nutzen zu opfern. Sie denkt nur immer an sich, und Unbill gegen den Stoff, Verletzung der Sitte, ja des Geschmackes sogar, wird ihr leicht, wenn sie sich nur selber glückt.

Man könnte endlich meinen, dass ich vielleicht nicht durch meine Geschöpfe, sondern durch ihre Wirkungen auf die Anderen bedeute, als Bote und Werber einer neuen Kunst. Es ist oft das Schicksal der Sucher von besonderen Formen, dass sie den Fund zuletzt selber nicht mehr nützen dürfen, Anderen lassen müssen. Ich wäre dann einer von den Propheten und Martyrern, die alle Kraft vergeben, um die alte Regel zu brechen und ein neues Gesetz zu gestalten, aber nun freilich nichts mehr übrig haben, es auch selber zu geniessen. Ich hätte aus meinem Gesichte des Schönen neue Formen geschaffen, die erst den Anderen später dienen würden. Das ist ungefähr die Meinung, welche die Klugen von mir haben. Sie nehmen mich für den Agenten und Reisenden einer Schule, einer „Richtung“, einer Mode. Erst sollte es, wie ich mich sträuben und wehren mochte, durchaus der Naturalismus sein, den ich doch nur behaglich mit seinen unverkosteten Gaben auf mich wirken liess, und da ich dann auch aus dem Symbolismus mit dem gleichen Durste die fremden Reize sog, hiess ich Verräther. Es wurde nicht begriffen, dass man ein Enthusiast und Don Juan aller künstlerischen Formen sein kann, der jede geniessen, was sie gewährt, aus ihr ziehen und sie dann wieder verlassen will. Man hat sich eben geirrt: ich agitire für keine Technik.

Ich glaube: das stimmt Alles nicht, und die klugen Formeln, die man an mir versuchte, als: der „Philosoph

der Moderne“ oder, wie Neumann Hofer gesagt hat, der „Mann von Uebermorgen“, welcher, nach Maximilian Harden, „immer in der Zukunft lebt, in der Temperatur des übernächsten Tages“, können mich doch keine treffen. Man sieht das Wesentliche nicht. Man wird durch Posen betrogen, welche ich liebe, um die guten Leute zu verblüffen, *épater les bourgeois*, wie man in meinem Quartier Pigalle sagt, oder wohl auch aus eitler Prahlerei, neugierig, wie viel sie sich denn eigentlich von einem Talente gefallen lassen, und vielleicht auch einfach aus Reclame. Man vergisst, dass ich in einem Punkte anders als die Anderen und für mich bin. Die Anderen stellen ihre Natur auf eine einzige Note, und auf diese Note allein stellen sie ihr Werk; sie von allen Mischungen zu scheiden, frei und unverhohlen zu gestalten, wirksam zu erschöpfen ist ihr Trieb. Aber mich treibt es, die Fülle der Noten, den Schwall und Strudel ihrer gischenden Fluth, ihren bunten Sturm zu formen; nicht eine einzelne reizt mich, sondern das Flirren und Flackern ihrer bewegten Menge nur, wie sie sich berstend streifen, stossen und reiben; in den Grund will ich keiner dringen, aber die ganze Fläche dieser breiten Zeit möchte ich fassen, den vollen Taumel aller Wallungen auf den Nerven und Sinnen. Das ist mein Verhängniss. Desswegen werde ich nie ein Gefolge ergebener Bewunderer haben; man bewundert ja schliesslich an Anderen doch immer nur sich selbst, was man mit ihm gemein hat; aber in mir findet jeder mehr als sich selbst, und es bleibt ein fremder Rest, der die letzte Näherung verwehrt. Doch darf ich mich trösten, weil es immerhin ein hübscher Gedanke und schmeichelhaft ist, dass zwischen Wolga und Loire, von der Themse zum Guadalquivir heute nichts empfunden wird, das ich nicht verstehen, theilen und gestalten könnte, und dass die europäische Seele keine Geheimnisse vor mir hat.

Es sind nicht Viele, die das von sich sagen können. Maurice Barrés, mein lieber Meister, leitet sie. Sie hoffen, dass ihre wachsende Gemeinde langsam eine neue Race geben wird, das Volk der Europäer, das die nationale Befangenheit zu einer reinen Menschlichkeit verklärt. Dann würde man erst sehen, wie deutlich schon in meinen Werken die Spuren dieser Zukunft sind, und mein Verdienst der Vorempfindung wäre gross. Aber es ist auch möglich, dass es nur eitle und leere Marotten nervöser Sonderlinge sind, die verschäumen. Dann würde ich später erst recht, wenn man freilich manchen glücklichen Fund meines Stiles immer achten wird, als ein sehr confuser Kopf erscheinen, dem jede Ordnung fehlte. So baumle ich, zwischen Furcht und Hoffnung, an den Erfolgen der Anderen. Aber was kann ich thun, als eben geduldig warten und gelassen mein Schicksal nehmen? Ist mir doch, bei manchen gewinnenden Gaben, leider diese wichtige vieler Collegen versagt geblieben: anders zu sein, als ich bin.

3.

Vom jüngsten Frankreich.

Der Zwist der Meinungen ist heftig. Alle Tage erscheint eine neue Aesthetik der Zukunft. Jeder bringt seine besondere Formel des Romanes. Ueberall werden Schulen gestiftet, aber keiner will Schüler sein. Die alten Formeln haben ausgedient, es ist ein unverwindliches Bedürfniss nach neuen, es sind laute, reiche Versprechungen, aber die Erfüllung fehlt.

Das ist heute die Lage des französischen Romanes. Es geht ihm genau ebenso, wie dem Drama. Man

spricht unablässig über das Drama von morgen, über den Roman von morgen. Man verzeichnet viele Wünsche und Forderungen. Man entwirft kühne, umständliche Programme. Alles erdenkliche geschieht, nur der ersehnte Roman selber, das ersehnte Drama selbst wollen noch immer nicht kommen.

Ich habe wenig Vertrauen auf die vielen Rezepte. Man macht die Litteratur nicht wie eine Mehlspeise. Die gute Absicht und der eifrige Fleiss helfen nichts: die grossen Erneuerungen der Künste sind immer unbedacht, meist unbewusst geschehen.

Ich glaube nicht, dass verständige Grundsätze, die Erkenntniss der geistigen Begierden, die Einsicht in den Drang der Entwicklung dem Künstler nützen. Die Kunst ist eine unverdiente Gnade, launisch und unberechenbar. Der Verstand vermag nichts über sie und wirbt umsonst. Sie lässt sich von ihm keine Vorschrift gefallen. Er kann ihr nur gehorchen, ihren Neigungen lauschen, die Spuren ihrer Triebe suchen.

Man gewahrt in den französischen Romanen von heute etwa fünf verschiedene Formeln.

Erstens der alte Naturalismus: Die von Flaubert geschaffene und dann von Zola für die gemeinen und dummen Instinkte des Pöbels hergerichtete Formel der *morceaux arrachés à la vie*. Sie herrscht heute über die Klassen der immer Verspäteten. Bei den Suchenden und Hoffenden hat sie abgewirthschaftet. Sie kann nichts neues mehr gewähren. Sie hat alles hergegeben, was aus ihr gezogen werden konnte. Sie ist erschöpft. Einige kräftige Talente gehorchen ihr noch, aber es wird unabänderlich immer dasselbe. Dahin gehören: «*Madame Moeuriot*» von Paul Alexis*), «*L'honneur*» von Henri Fèvre*) und «*La Gamelle*» von Jean Reibrach*).

*) Bei Charpentier.

2.

Daneben ist die psychologische Formel der Linie Stendhal, welche die *intérieurs d'âmes* sucht, die unterirdischen Gespräche des Gewissens, wie es Leopoldo Alas definirt hat. Ihr Stifter Paul Bourget hat eine neue Sammlung von Pastels*) gegeben, zehn Männerköpfe diesmal. Ihr Meister, Maurice Barrès hat seinem «*Homme Libre*» den «*Jardin de Bérénice*»**) nachgeschickt: noch tiefer, noch geistreicher und von einer unvergleichlich zarten Feinheit der milden, in verloschene, sanfte Farben eingeschleierten Gefühle; aber man wird diesen *Puvis de Chavanne* des logischen Anarchismus erst deutlich begreifen, wenn der letzte Band dieser Reihe und seine Arbeit über Loyola erschienen sind.

3.

Dann die Formel der Goncourts auf die Suggestion des Nervösen. Sie fordert, wie sie es selber einmal genannt haben, *le tact sensitif de l'impressionnabilité*, um neue ungekannte Sensationen zu entdecken, ja zu erfinden, verbunden mit einem wirksamen Zauber der Gestaltung, um sie auf andere zu übertragen. Der «*Termite*» des Rosny und Jean Ajalberts «*En Amour*»***) könneu allenfalls hier untergebracht werden.

4.

Dann der idealistische Naturalismus des Huysmans. Davon ist *A Rebours* ein gewürztes Beispiel. Er gibt selber die folgende Definition: „man müsste die dokumentarische Wahrhaftigkeit, die Strenge im Detail, die stoffreiche und nervöse Sprache des Realismus bewahren; aber zugleich auch Brunnengräber der Seele werden, der nicht jedes Geheimniss aus einer Krankheit der Sinne erklärt. Der Roman müsste sich in zwei Theile scheiden, die jedoch den Zusammenhang behielten, den sie im Leben haben, in einen Theil der Seele und in einen des Leibes, und er müsste ihre

*) Bei Lemerre.

**) Bei Perrin & Co.

***) Bei Tresse & Stock.

Wirkungen aufeinander, ihre Kämpfe untereinander und ihre Versöhnungen zeigen. Man müsste die grosse Strasse Zolas gehen, aber über ihr in der Luft einen parallelen Weg führen, eine zweite Bahn nach dem Jenseitigen und Nachherigen — man müsste mit einem Wort einen spiritualistischen Naturalismus schaffen“. Diese Theorie ist in seinem neuen Roman*), aber dieser Roman ist nicht ihre Praxis: er ist ganz einfach zolaistisch, durch und durch eine genaue und umständliche Sammlung von Dokumenten über den Satanismus.

Dann die Formel des reinen, aller Wirklichkeit entflohenen Traumes, welche die Décadents verlangen. Dahin gehört *«La Victoire du marin»* von Joséphin Péladan, welche den mühsamen Sieg eines verliebten Wagnerianers über einen alten Nürnberger Professor erzählt, der gespenstisch auf den schönen Leib der treuen, aber gegen die unsichtbare Liebkosung wehrlosen Izel stösst.

Endlich die laute und anmassliche Formel des Romanes von morgen, welche Marcel Prévost seiner *Confession d'un amant* vorausgeschickt hat. Davon ist in allen Zeitungen viel Lärm gewesen, aber sie enthält eigentlich nichts, als ein gefälliges, biegsames und dehnbare Wort, hinter dem sich jeder das Seinige denken kann. Das Wort von dem roman romanesque. *«Le besoin d'une expression romanesque de la vie est une des catégories de la conscience et de l'esprit humain; il subsiste tant que subsiste l'humanité avec ses rêves, ses émotions passionnelles, ses espérances indéterminées.»* Wenn man diesen etwas dunklen Commentar aus dem Romane, der ihm folgt, ergänzt, dann merkt man bald seine klare und nützliche Weisheit. Es ist gar keine so ungestüme und gewaltsame Neuerung, wie er einem gern einreden möchte, sondern die alte und erprobte

*) *«Là bas»*. Bei Tresse & Stock.

Rücksicht auf die stofflustigen Wünsche und Ansprüche des Marktes. Das Publikum will Spannung, Aufregung und Unterhaltung: also geben wir sie ihm doch — das ist die Quintessenz seiner Logik. Sie hat unzweifelhaft recht. Jeder Verleger wird sie bestätigen. Es brauchte nur nicht erst diesen schellenlauten Propheten, um aus allen Stilen das Gefällige zusammen zu mischen, was den Geschmack des Haufens reizen kann. Leo Trezenik in seinem «*Magot de l'Oncle Cyrille*»*), Maurice de Fleury in seinen «*Amours de Savants*»*) und wie sie sonst heissen, diese Jäger des raschen und zahlungsfähigen Erfolges, kennen den zuverlässigen True schon längst.

4.

Vom jüngsten Spanien.

Man braucht mir nicht erst die Sünden der „Jungen“ umständlich vorzurechnen: ich weiss sie selber alle ganz genau, ich kenne den langen Beichtzettel der neuen Laster. Nur leider nützt er mir wenig: er vermehrt meine Liebe bloss, statt mich von ihr zu heilen. Ich weiss schon, dass sie verworren und masslos und ganz ohne Kompass sind, und wie man auch ängstlich forschen und suchen mag, kein Mensch kennt sich ordentlich aus; aber ich liebe die dunklen und irren Triebe des Frühlings, die bangen Botschaften der Zukunft und alle die seltsamen Räthsel des

*) Bei Charpentier.

langsamen Erwachens, und wenn sie wirklich sonst gar kein Talent hätten, als ihre Jugend, das allein ist schon auch etwas werth. Darum liebe ich, um welche Kunst, in welchem Lande immer es sich handle, zu jeder Zeit überall die Jugend.

Aber von allen ist mir die spanische Jugend doch noch weitaus die liebste, weil sie die jugendlichste Jugend ist, am naivsten, am ehrlichsten, am ungenirtesten jung. Die Pariser verkapseln den Cherubin bald in die skeptische Blague des Boulevards; die Skandinavier schminken sie gern mit hamletischer Schwermuth; und die Deutschen sind überhaupt niemals rechtschaffen jung, weil man sie schon auf der Schule zu gravitätischen Pedanten dressirt: es fehlt ihnen alles unvorhergesehene, das stolzvergnügte Hineintappen in die ehrliche Dummheit. Nur höchstens die Wiener können sich mit der spanischen Jugend vergleichen.

Die beiden haben überhaupt manches gemein. Vor allem gleich den Schauplatz: ihr Heroismus verlässt niemals das Nachtcafé. Dann die unerschöpfliche Fruchtbarkeit an täglich verwegeneren Programmen, den weltentrückten Enthusiasmus und die unpraktische Redlichkeit, die sich unfehlbar jedesmal blamirt. Endlich jene naive Vaterlandslosigkeit, die ganz zuversichtlich das himmelblaue Land der schönen Träume gleich hinter den Grenzen der Heimath beginnen lässt, mit der unerschütterlichen Ueberzeugung, dass es überall besser ist als daheim, weshalb auch auf der ganzen Welt niemand mehr zu beneiden ist als die Minister dieser Staaten. Und auch das gehört noch dazu, da es in keinem Dinge jemals zur rechten Gemeinsamkeit kommt, sondern jeder für sich allein wieder von vorne beginnt, weil es lieber gar nicht sein soll, als dass er in irgend einem Punkte ein Jota nachgeben würde — sie halten es alle mit dem

Brandschen „Alles oder nichts“ und keiner traut dem anderen

Man hat mir in diesen Tagen ein Heftchen geschickt, ein liebenswürdig rosenrothes Heftchen von knapp 53 Seiten, aber umstürzlerisch in jedem Satze und aufrührerisch gegen alle Gewalten des Himmels und der Erde. Das kann als ein vortreffliches Schulbeispiel dienen, wie sie da unten sind, die neuen Don Quixotes am Manzanares und am Tajo. Es ist sehr lächerlich und sehr rührend zugleich. Lächerlich durch die knäbische Zuversicht, dass alle Welt seit so viel tausend Jahren ganz heillos elend und in Noth gewesen, aber jetzt sofort, wenn sie nur das Büchlein ernsthaft liest und seine Rathschläge beherzigt, aus allen Leiden gleich erlöst und des ewigen Glückes gewiss ist; und rührend durch den selbstlosen Trotz gegen die falschen Grössen und die opferwillige Sehnsucht nach den fernen Idealen. Es ist von Don Manuel Lorenzo D'Ayot, einem begeisterten Jüngling, der lange schon alle Vereine von Madrid mit Vorträgen über die neue Kunst heimsuchte und manches harte Missgeschick erfahren hat, er litt unsäglich darunter, wie er erzählt, dass er von Jahr zu Jahr noch immer nicht grossjährig wurde und deshalb nach dem spanischen Gesetze kein eigenes Blatt redigiren durfte. Ausser dem persönlichen Unglück schmerzte ihn aber auch die Schmach des Theaters, weshalb er die Gründung einer freien Bühne versuchte, und später wieder, als er endlich sein eigenes Blatt besass, schmerzte ihn wieder der Mangel an Abonnenten, weshalb er dieses rosige Heftchen verfasst hat.

Alle Merkmale der spanischen Moderne sind darin wie auf einer Musterkarte versammelt. Der Hochmuth gegen alles, was vorher geschah, und der einsame Stolz, der alle Hoffnungen der Menschheit erst von sich selber an datirt, verächtlich gegen die Narren und

Schurken ringsum in Vergangenheit und Gegenwart; der kühne weltenüberfliegende Schwung, der sich immer gleich an ganz Europa adressirt; das üppige Pathos, das die nüchternen Gründe des Verstandes verschmäht und durch das kämpferische Säbelrasseln der Pronunciamientos ersetzt. Jene wunderliche Mischung von Arme-Leute-Geruch und einer gymnasiastenhaften Grandezza, und eine unerschöpfliche Lust am ewigen Reformiren, die nichts in der ganzen Welt in Ruhe lassen will. Natürlich ein unerbitterlicher Pessimismus, der kein Mitleid kennt: alles ist schlecht, ohne Ausnahme, wohin immer man sich wenden mag — die Kritiker sind „Eunuchen“, die Directoren sind die „Vampyre der Litteratur“, die Schauspieler, „vom ersten Regisseur bis zum letzten Comparsen“ alle gleich verlumpt und verkommen, in Neid, Grössenwahn und Intrigue entartet, nur auf den eigenen Vortheil bedacht, voll *vanidad, ignorancia y rutinarismo*, das Publikum ist neidisch, undankbar, barbarisch und schwelgt im Gefühle seiner Roheit, die grossen Namen von heute sind Eintagsfliegen, die morgen schon niemand mehr kennen wird, und die grossen Namen von gestern, Calderon, Lope, Moreto waren eigentlich auch nichts, mit Shakespeare können sie sich doch nicht messen. Aber dabei ein blinder Glaube an sich selbst, an die Unfehlbarkeit der eigenen Mittel: wie denn das ganze grosse und unsägliche Elend der Kunst mit einem einzigen Schlage gebannt wäre, wenn die Regierung sich für sein theatralisches Schwurgericht entschiede, das vom König ernannt aus einem berühmten Dichter, einem ersten Schauspieler, einem Regisseur, einem Kritiker, zwei Journalisten und einem Vertreter der litterarischen Jugend bestehen und über alle eingeweihten Stücke in gewissenhafter Prüfung unparteiisch entscheiden soll. Und immer wieder und überall eine unvertreibliche Vorliebe für das Vage und Confuse, die ängstlich jeden

präzisen Ausdruck vermeidet, für das Ueberschwängliche, das in die Wolken hinauf verraucht, für den wirren Trommelschlag der grossen Phrase.

Aber nicht blos darum ist dieses Heftchen bemerkenswerth, weil es dem Fremden einen handsamen Auszug der ganzen spanischen Moderne gibt, aus der er ihre Art und Unart deutlich vernehmen kann. Es enthält mehr. Es merkt eine Neuheit der spanischen Litteratur, die Achtung verdient, als ein verlässliches Zeichen, dass auch in Spanien der Naturalismus schon wieder bedroht und seine Herrschaft vorbei ist.

Es will von dem Naturalismus, dem noch vor einem Jahre die ganze spanische Bohème fanatisch blind ergeben war, nichts mehr wissen. Es behandelt auch ihn schon gerade so wie die romantische und die klassische Tradition: als ausgediente und abgethane Schablone, mit der nichts mehr zu machen ist. Es sucht über die naturalistische Formel hinaus nach einem fernen, unbekanntem *ideal novísimo*, nach einer *teoría románticobrutal*, welche *lo sublime y lo grosero*, das Erhabene und das Gemeine verbände. Wie im Leben die Seele unlöslich an dem Körper hängt, auf eben dieser Zweifaltigkeit soll auch die Kunst begründet werden: „es soll eine Fusion der Seele Viktor Hugo's mit dem Gehirne Emile Zola's sein“.

Das ist noch ein bisschen undeutlich und wirr und wenn man gar hört, dass er von allen Dichtern nur Tolstoj gelten lassen will, den er mit Viktor Hugo vergleicht, so wird es leicht ganz unverständlich. Aber man erinnere sich des jetzt modischen Dünkels der jungen Pariser gegen *les prétentieux imbéciles de l'école de Zola*, erinnere sich des rastlosen Schlagwortes vom *roman romanesque* und der vielen Programme des „neuen Idealismus“. Man vergleiche diese Definition, welche Huysmans neulich vom neuen Roman gab: „Der Roman müsste sich in zwei Theile scheiden, welche gleichviel den Zusammenhang bewahrten, den sie im Leben haben, in

einen Theil der Seele und einen des Leibes, und er müsste von ihren Wirkungen aufeinander, von ihren Widersprüchen und von ihrem endlichen Ausgleich handeln; er müsste mit einem Worte die breite Strasse Zola's gehen, aber zugleich in der Luft darüber einen parallelen Weg bahnen — d. h., einen spiritualistischen Naturalismus schaffen“. Und man lese die merkwürdige Studie des Arturo Graf, in der *Nuova Antologia*, über die Litteratur der Zukunft, die mit der nämlichen Begründung, dass alles Leben aus Realem und Idealem gemischt sei, den nämlichen „idealistischen Realismus“ verlangt.

Mir thun bloss unsere Naturalisten leid. Es muss ihnen allmählich doch recht unbehaglich zu Muthe werden. Freilich schenkte ihnen die gütige Natur die wunder-same Gnade, nichts zu sehen und nichts zu hören.

5.

Ferdinand von Saar.

(Zum sechzigsten Geburtstage.)

An der langen Döblinger Strasse, nach dem Ende der Tramway, wo schon die vertraulichen Farben, die lichterem Winde des Landes winken, ist ein Häuschen; Pelargonien nicken roth im Hofe. Es gehört der Frau Josefine v. Wertheimstein, dieser gütigen und stillen Freundin der Künste und der Künstler. Da hat Bauernfeld gewohnt. Da wohnen Voss und Wilbrandt gern. Da wohnt jetzt, seit er unter dem Ruhme wieder geselliger und städtischer fühlt, Ferdinand von Saar.

Hier wird Jubel, festliches Gedränge heute, da er sechzig ist, um den Dichter sein, der mit der hellen, derben, gelüfteten Miene, den scharfen, weiten, spähen- den Blicken, den breiten, gemächlichen, vaganten Gesten eher einem Jäger, Reiter, Oekonomen gleicht, und seine soldatisch enge, ungeräusperte, stossende Stimme wird in verlegenen Tönen der Rührung tasten. Blumen, Kränze, Briefe, Gedichte und Diplome — der ganze Apparat wird spielen, wie man eben die grossen Männer ehrt, wenn sie es nicht mehr brauchen. Aber in den geläufigen Formen der üblichen Freude wird eine besondere, eine fremde Note nicht fehlen.

Die Stadt wird ihre Redner schicken. Aus der „Gesellschaft“ wird man kommen. Die Concordia wird ihn feiern. Aber in den Lärm der lauten Namen werden schlichte Grüsse unbekannter Liebe dringen und einsame Träumer, neue Jünglinge, von welchen noch Niemand weiss, werden schüchtern schreiben, wie innig sie ihn in Demuth verehren. Und das ist in unseren Tagen von Zwist und Hader der verbitterten Parteien die ungemeine Anmuth dieses lieben Festes, dass es alle Menschen in Oesterreich, die nur ein bisschen das Schöne pflegen, mit der gleichen Ergriffenheit, mit der gleichen Begeisterung fühlen. Künstler und Laien, die „Alten“ und die „Jungen“ — alle Gruppen sind einig.

Das ist selten. Ich weiss heute kaum einen anderen Fall. Zola wird von der ungestümen Jugend als dieser dicke Bourgeois von Medan verhöhnt, und Bourget heisst ihr der Beichtvater für die reifere Jüdin. Ibsen und Björnson haben nur ihre engen Gemeinden. Die Naturalisten ermüden nicht, Heyse zu lästern, und Spielhagen wird neuestens selbst den eigenen Leuten verdächtig. Man könnte höchstens an Fontane in Berlin etwa denken, wo jedoch die Verehrung aller Schulen mehr der Person und dem Alter

gilt — es ist nicht, wie für Saar, diese zärtliche Liebe der Werke.

Was können seine Werke haben, das Alle zwingt?

Man wird sagen: weil sie an der Scheide der Schönheiten sind, so dass sie noch manchen neueren Wünschen genügen, ohne gleich allen älteren Geschmack zu verletzen; und weil sie von einer Mischung der Töne sind, welche die Stimmung im Lande und in der Zeit trifft; und weil sie so österreichisch sind, in jedem Satze Documente der Heimath. Man kann in der That beweisen, dass sie, ohne durch gewaltsame Neuerung zu befremden, zu erschrecken, zu verstören, in der Form und im Geiste auf die Moderne deuten, indem sie die schöne Wirkung unter die Wahrheit stellen, um das deutliche, definitive Wort mehr als um rednerischen Putz bekümmert und immer von den Fragen der Zeit getrieben sind. Man kann beweisen, dass ihre sanfte, in das Schicksal ergebene, kaum verstohlen seufzende Entsagung seit fünfzig Jahren die Note unserer Menschen ist, indem ja unter dem Drucke der Mode auch die Wiener Schopenhauer lasen, aber nicht ohne doch immer auf einen Walzer daneben zu hören. Und man kann beweisen, dass in diesen männlichen, knappen, ja spröden Novellen, wie in treuen Chroniken, sein ganzes Oesterreich steckt, indem jeder einzelne Fall immer in die Geschichte gerückt und das Symbol einer ganzen Gruppe wird. Aber das würde doch immer erst einen gelassenen und kühlen Respekt des Verstandes, nicht jene Wallungen der Gefühle erklären. Es muss noch ein anderer Reiz an ihnen sein.

Es ist — ich möchte es fast eine moralische Schönheit nennen. Man fühlt aus jedem Worte, dass es ein ehrlicher Künstler sagt. Das klingt gering, aber es ist heute viel. Man muss nur den vollen Sinn verstehen. Dass er nicht nach der Mode fragt,

dass er nicht der Losung des Tages folgt, dass er sich nicht nach den Launen der Menge fälscht, dass er die tausend Geständnisse an den gemeinen Geschmack, die Verzichte auf sich selbst, den knechtischen Gehorsam der Macher verschmäht, dass er nur den eigenen Drang hört, mit der träumenden Unschuld der Blumen, welche unwissentlich wachsen, und dass er so das Wort des La Mettrie auf sich wenden darf, der schaffen wollte, als flöge seine Seele einsam durch die Welt und redete mit sich selber — diese Ehrlichkeit ist auch an Anderen, ja unzertrennlich vom Künstler. Nur gibt es da noch allerhand Grade. Dass er, nur was er erlebt, und nur wie er es erlebt, gestalten darf, ist das Gesetz des Künstlers. Aber soll er es, nur während er es erlebt, nur in der Ergriffenheit gestalten dürfen? Darf er nicht, wenn jetzt der Drang fehlt, aus den Trieben von Einst in die Formen von damals schöpfen? Darf er nicht, wenn schon keinen Anderen, doch immer sich selber copiren? Das ist heute, wo der Poet nicht mehr in der Gunst der Höfe wandelt, heiter geniessend, bis der schöpferische Rausch, die Gnade der Verzückung, das heilige Fieber kommt, sondern nach dem Stücke erwerben, verdienen muss — das ist heute kaum möglich. Es gilt, wie man auch sinnen und suchen mag, bei uns von keiner Grösse als von Saar.

Das ist der feine Zauber seiner Werke. Nichts scheint gesucht, gemacht, gewollt; Alles wächst und wird von selber; Alles trägt die edle Weihe der Empfängniss. Er hat die sonst verlorene Poesie des alten Poeten aus der guten Zeit, da jedes bunte Wort, jeder Blüthenzweig von Reimen ein Geschenk der Muse war.

So wird er wie ein moralisches Muster empfunden, dem man gerne folgen und sich in diesen Nöthen der Kunst vertrauen möchte. Die Versuchungen sind heute

gross. Die Kunst wird als Handel und Geschäft betrieben. Viele wehren sich, aber Wenige haben den Muth und die Geduld der Entsagung. So verrathen sie die eigenen Triebe und fügen sich in den gemeinen Geschmack. Eine feile Schönheit, welche mit den kläglichsten Instincten buhlt, wird gepflegt, und die heimliche Lust, der einsame Wahn der edleren Seelen verstummen. Tapfere Kraft, die Grösse versprach, ergibt sich müde, und vermessene Stürmer enden als Diener des Pöbels. Da ist das tiefe, gierige Heimweh nach einem freien Künstler von jener feineren Redlichkeit wohl begreiflich, da ist die dankbare Rührung der Guten begreiflich, wenn sich ein Tröster findet, der durch thätiges Beispiel hilft.

Maurice Barrès hat einmal von *stations idéologiques* gesprochen, wie man sonst von *stations thermales* spricht. Wie oft in der Erde heimliche Kräfte sind, heisse Quellen, Schwefel oder Salze, welche den Leib von Leiden retten, so lässt an manchen Stätten die That und Wirkung edler Menschen eine stille Hilfe zurück, eine wirksame Spur der Stimmungen und Fieber, die aus ihnen hier entbunden wurden, zur Erweckung und Erbauung der schwächeren Seelen. Eine solche Stätte ist das Häuschen an der langen Döblingerstrasse, wo dieser grosse, gute und vollkommene Künstler den reinsten Gesichten lebt, und wo heute, da er sechzig ist, der Jubel der Stadt sich festlich drängen wird, in einer schönen Wallfahrt um Kunst.

* * *

Ferdinand von Saar ist am 30. September 1833 in Wien geboren und, da er, kaum fünf Monate alt, den Vater verlor, im Hause seines Pathen, des Hofrathes v. Nespern, mit seinem Vetter August Pettenkofen, dem später so berühmten Maler, zusammen erzogen. Er lernte unter Helferstorffer bei den Schotten mit Franz Nissel und Siegmund Schlesinger in der nämlichen Klasse. Seit 1854 Officier, erst in Wien, dann in Prag, quittierte er nach dem italienischen Kriege, um nur seiner stillen Kunst

noch ferner zu leben. Im Jahre 1863 erschien sein „Hildebrand“, dem 1867 „Heinrich's Tod“ folgte, zwei mächtige Dramen, die Grillparzer mit Begeisterung grüsste, aber freilich die Censur von der Bühne hielt. Es folgten 1866 der „Innocenz“, seine berühmteste Novelle, 1873 die Geschichte „Marianne“, das Trauerspiel „Die beiden de Witt“, welche ohne Erfolg das Burgtheater spielte, die „Novellen aus Oesterreich“ 1876, das Trauerspiel „Tempesta“ 1881, „Gedichte“ 1882, „Drei Novellen“ 1883, das Trauerspiel „Thassilo“ 1886, das Volksdrama „Eine Wohlthat“ 1887, die Novellen „Schicksale“ 1888, „Frauenbilder“ 1892, die Novelle „Schloss Kostenitz“, und die „Wiener Elegien“, die im ersten Jahre gleich zwei Auflagen erlebten.

6.

Adalbert von Goldschmidt.

I.

Es wird immer mehr eine Specialität der Franzosen, Deutsche für die Deutschen zu entdecken. Wir erkennen den Werth der Unseren nicht. Wir merken die eigene Grösse nicht, bis sie einen fremden Stempel von auswärts hat. Das Heimische wird verkannt; man weiss es überhaupt nicht, oder man nimmt es nicht ernst. Das Ausland muss es erst vorkauen, wenn es uns schmecken soll.

Catulle Mendès, der köstliche Poet, den Alle lieben, hat jetzt die „Gaea“ von Adalbert von Goldschmidt übersetzt, welche bei Charpentier erscheint. Die Franzosen wittern verlässlich, was die Zeit braucht. Sie fühlen, dass dieses Werk, in seinem Drange auf's Symbolische und zur Vereinigung aller Künste, ein Ereigniss ist.

Die Wiener werden erstaunt sein. Sie hätten das nicht gedacht. Sie kennen ihn, gewiss! Aber sie kümmern sich nicht um seine Kunst. Die Wiener kümmern sich nicht um Wiener.

Jeder kennt ihn. Wer ihn das erstemal sieht, fragt. Und man vergisst ihn nicht wieder. Er fällt auf. Nicht eigentlich so sehr durch die kräftige Schönheit seiner Erscheinung, als vielmehr durch einen besonderen und seltenen Geschmack, der ihr allein gehört, durch eine befremdliche Mischung sonst unverbundener Reize.

Im ersten Moment, wenn man den löwischen Kopf unter den üppigen, weichen Locken das erstemal sieht, wirkt er als der „schöne Mann“. Natürlich nicht der schöne Mann vom Friseur, der Geck, von dem die jungen Mädchen träumen, sondern in eine künstlerische Würde gerückt, etwa wie Carolus Duran oder Paul Heyse. Natürliche Anmuth, der hergebrachte Stil des Metiers, wie man sich seit Beethoven eben einen musikalischen Schädel denkt, vielleicht auch ein klein bisschen Coquetterie finden sich zu einem decorativen Effecte. Aber wer sich nähert, wie, wenn er plaudert, die harten und bronzenen Züge sich plötzlich von jedem leisen Wechsel des Geistes geschmeidig verändern und unstät tausend eilige Gefühle spiegeln, empfindet nur noch den Causeur, den hurtigen Taschenspieler des Gespräches, unerschöpflich an immer neuen Drolieren, aber die nicht die steife Grazie des Salons, sondern Gluth und Schwung wie von Sonne und Meer, die bunte Pracht der heissen Länder, was Provençalisches, Andalusisches haben. Er ist keiner von den Causeuren aus dem Gehirn, sondern der üppige Erwerb der Nerven und der Sinne, die unersättlich den Tumult des Lebens in sich schlürfen, sprudelt und zischt in prasselnde Raketen aus. Es ist etwas Dionysisches an ihm, ein jauchzender Drang in die Lust und Fülle

des Lebens, zum Genusse, der an die trunkene Kraft der französischen Romantik erinnert, an die rothe Weste des Gautier und den ungestümen Taumel des Delacroix. Und der Intime endlich, der in seine heimlichen Stunden lauscht, findet hinter der heiteren und leichten Anmuth und im Grunde aller lauten Freude eine tiefe, schwere Qual, eine unverwindliche Marter der Seele, nicht durch irgend ein Schicksal, sondern durch den wilden Zwang faustischer Begierden, welche in die letzte Wahrheit aller Dinge und zur Erkenntniss der verwehrten Räthsel wollen.

Diese drei Schichten sind in seiner Natur. Und sie sind ganz eben so auch in seiner Kunst. Der Salon ist in ihr, mit dem leisen, knisternden Frou Frou der vornehmen Freuden und manchmal klingt ein Lied wie nach flirtenden Comtessen. Der grosse Athem des Lebens ist in ihr, etwas Strotzendes von Kräften und von Trieben. Und ein ungeheurer Drang über die irdischen Grenzen, an das Ende des Menschlichen, in das ewige Geheimniss ist in ihr.

Darum kann ihm auch für soviel Drang und Fülle der Gefühle, der Gedanken, eine einzelne Kunst nicht genügen. Er träumt eine reichere, neue, unerhörte, die in Eintracht verbände, was sonst getrennt und für sich war. Er träumt einen Künstler, der zugleich Musiker, Maler und Dichter wäre. Er träumt ein Wunder, in dem die Sonderung der Künste aufgehoben und gerade darum jede einzelne nur desto köstlicher bewährt wäre. Und wenn irgendwo, sind an ihm die ersten Zeichen und Versprechungen dieser neuen Kunst, dieser neuen Künstler, welche viele dunkel und heiss begehren.

Er ist nicht bloss Musiker. Er ist ebenso Dichter. Und in den Worten, in den Tönen, die zur Farbe drängen, fühlt man den Maler. Aber über dem Musiker, über dem Dichter, über dem Maler bleibt ein eigener und freier Geist, der ordnet, lenkt, gebietet. Er ist mehr als die

Summe dieser drei Künste. Sie gehorchen einer höheren Führung.

Darin ist die Bedeutung der „Gaea“ für seine besondere Kunst, weil diese ungeheure Rechnung mit Himmel und Erde, Leben und Tod, Hoffnung und Verzweiflung, indem sie alle Künste unter einer Idee verbindet, die Dominante seiner Natur gibt. Für die Kunst überhaupt, weil sie die beiden heftigen Triebe dieser neuen Zeit vereint, den Drang nach einer Kunst, in der alle Künste wären, und den Drang nach den Symbolen.

Ich zweifle nicht, dass auch die Wiener das, sobald es ihnen die Franzosen sagen, begreifen werden. Sie hätten es aber billiger haben können.

II.

Die „Gaea“ des Adalbert von Goldschmidt hat jetzt Catulle Mendès übersetzt.*) In Berlin hat sie Emanuel Reicher gelesen. So gewinnt sie überall schon ihre wachsenden Gemeinden heftiger Verehrer, die nicht rasten werden, bis irgendwie eine Vorstellung des grossen Werkes erfolgt, das Malerei, Musik und Dichtung umfasst.

Das ist doch eigentlich seltsam. Ein Werk, das lange ruht, in der Heimath verschmäht wird, aber dann draussen plötzlich Freunde und Helfer findet. Und es ist seltsam, das gerade diese zwei führen, Catulle Mendès und Emanuel Reicher.

Mendès ist gewiss ein köstlicher Poet; manches seiner süssen, fiedermilden Lieder, manches holde Märchen, so raffinirt naïv, kann nicht vergehen. Aber dem Richter, der später einmal die Rechnung dieser Zeit zieht und die Verdienste eines jeden misst, wird er vor Allem als der grosse Mittler der Moderne gelten, der mit einer Empfänglichkeit und Empfindlichkeit, die an Diderot gemahnen, die neuen Wünsche, die im Geschmacke keimen, gleich vernahm und immer unter

*) Bei G. Charpentier r. E. Fasquelle, Paris 1894.

den ersten jeden Wechsel in den Bedürfnissen der Kunst erkannte. Es ist neben dem stillen Sänger vergangener Abenteuer in ihm ein ungeduldiger Horcher nach der Zukunft, und der Stifter des „Parnass“, der der Reihe nach für den Naturalismus, für Richard Wagner und für die Décadence stand, ist heute noch immer mit der Jugend, ein unermüdlicher Werber für jede Neuerung.

Ganz ähnlich Emanuel Reicher. Er hat, als der erste, der statt starrer fertiger Masken die lebendige Entwicklung der Charaktere spielte, seinen Platz in der Geschichte der deutschen Schauspielerei. Aber man wird vielleicht noch dankbarer rühmen, wie er mit verlässlicher Witterung für die neuen Begierden des Geistes immer den bestrittenen Formen der jungen Kunst geholfen hat, der tapfere Kämpfer für Ibsen und Strindberg, der unlöslich mit der Premiere der „Gespenster“ und des „Vaters“ verbunden ist, der Entdecker von Arno Holz und Gerhart Hauptmann, der Kopf und das Herz jener grossen Bewegung um die Berliner freie Bühne.

Wenn ich mich nun erinnere, dass diese zwei ihre Liebe stets an Werke wenden, welche einen neuen Trieb des Geschmackes treffen, und wenn ich dann auf die zähe, unnachgiebige Gewalt merke, die mich immer wieder, immer wieder zu dieser wunderlichen, tiefen Dichtung drängt, so kann ich es mir nicht anders erklären, als dass sie Muster und Vorbild, Wunsch und Ahnung einer kommenden Kunst ist, die lange schon in allen Nerven und Sinnen dunkel sich regt. Hellere, wirksamere Gestalten folgen ihr vielleicht bald. Aber sie wird doch immer die erste gewesen sein.

Diese Form, die aus ihr kommen wird, möchte ich finden. Ich will nicht ihren künstlerischen Reiz, die schwüle Pracht des üppigen Wuchses, die königliche Anmuth ihrer Reden zeigen. Ich will nicht den

grossen adeligen Menschen zeigen, den sie feierlich verkündet. Ich will nur ihre Geltung in der Entwicklung zeigen, was denn eigentlich der neue Werth an ihr ist, der lange von allen begehrt, aber sonst noch von keinem erfüllt ward. Eine Erzählung ihres Verlaufes, wie Gaea, von den Dämonen des Feuers und des Wassers gezeugt, aus dem Chaos steigt, nach dem Strahle des grossen Geistes begehrt, über die Felsen der fahlen Erde irrt, aber mit ihr unter dem Kusse des Eros zur Jugend und Lust erwacht und Kadmos, den Menschen, gebiert, der „Erkenntniss“ will, seine eigene Welt, frei von den Gesetzen der Natur, seinen eigenen Himmel und seine eigene Hölle heischt, ohne Rast nach trügerischen Scheinen, die entweichen, greift, aber doch von der Schönheit endlich ins Irdische zurück, zur Freiheit gerettet wird, bis nach seinem sanften, leichten, von reinen, stillen und marmorenen Gefühlen weiss verklärten Tode die erblindete Mutter müde wieder zum Chaos kehrt, wo unerschöpflich die grossen Triebe ohne Ende kreisen und der ewige Fluss der Kräfte nicht mehr stockt — solche Erzählung muss ich mir versagen. Nur was eigentlich das Neue an ihr ist, möchte ich suchen.

Zuerst könnte man es für ein Werk mehr in der Reihe gegen den Naturalismus halten. Man könnte die Neuerung, die es den Empfänglichen bringt, in seiner entschiedenen Freiheit vom Naturalismus vermuthen. Diese Losung wird ja jetzt, seit etwa drei Jahren, immer heftiger verkündet. Keiner wagt sich mehr zu seinem Dogma zu bekennen. Man will aus der äusseren wieder in die innere Welt. Sich selber auszudrücken, das Heimlichste zu geben, aus dem Kern der eigenen Wünsche eine schönere Schöpfung zu gestalten, ist jetzt der Drang. Dahin möchte nach dem ersten Urtheil das Werk wohl gehören. Und jene geschwinden Pathen, die keine Entwicklung geduldig erwarten können, werden auch sicherlich wieder gleich

mit dem Namen des Symbolismus da sein, der doch gar nicht passt. Was heute symbolistisch heisst, und die Weise dieses Werkes haben gar nichts gemein.

Was heute symbolistisch heisst, ist nichts als die pedantische Umkehr des Naturalismus. Man dreht den Naturalismus um, stellt ihn auf den Kopf und nimmt das Contradictorische von ihm. Nach diesem bequemen Recepte wird verfahren. Dem Naturalismus gilt die äussere Wirklichkeit allein: also gilt dem Symbolismus allein die innere Menschlichkeit. Dem Naturalismus ist das Menschliche nur Mittel für das Wirkliche, zur Zierde der Staffage: also ist dem Symbolismus das Wirkliche nur Mittel für das Menschliche, zum Reiz der Nerven. Dem Naturalismus kommen die Stimmungen aus den Dingen: also kommen dem Symbolismus die Dinge aus den Stimmungen. So lässt dieser Symbolismus Alles bloss als Reize der Nerven zu und misst jede Wirklichkeit nur an ihrer menschlichen Wirkung. Verschiedenes, das aber auf die Empfindung gleich wirkt, gilt ihm gleich, und um recht deutlich seine Verachtung der Wirklichkeit zu bezeugen, ist es sein Verfahren, jedes Ding durch andere Dinge auszudrücken, die den nämlichen Reiz auf den Nerven verrichten. Er meint irgendein Weib, und er singt von einer Orchidee, weil dieses Weib und diese Orchidee von seinen Nerven gleich empfunden werden, weil sie, wie seine Theoretiker wohl sagen, nervöse Aequivalente sind.

Davon ist in der Gaea keine Spur. Was früher einmal Symbolismus hiess, mag in manchem Punkte auf sie treffen. Mit dem Symbolismus von heute hat sie nichts gemein. Seine Experimente sind ihr fremd. Sie ist von ihm ganz ebenso weit weg wie vom Naturalismus. Und gerade in dieser Entfernung von beiden glaube ich ihr Verdienst, das wirken wird.

Sie überwindet den Ueberwinder des Naturalismus, indem sie ihn mit dem Ueberwundenen versöhnt. Die

waren beide halb. Der Naturalismus floh von den Menschen zur äusseren Welt. Der Symbolismus floh aus der Welt in den inneren Menschen. Und doch konnte der Mensch nicht ohne die Welt, die Welt ohne den Menschen nicht leben. Hier sind sie zur Eintracht gesellt, versöhnlich neben einander: nichts regt sich in der Natur, ohne gleich Gefühl zu werden, und kein Gefühl erwächst, ohne die Natur zu ergreifen; Geschöpf und Schöpfung sind verglichen, suchen sich und finden sich, tönen ineinander. Es ist endlich wieder einmal die grosse Einheit. Es ist keine Ergebung in die Welt, keine Flucht des Menschen. Es ist eine Rechnung des Menschen mit der Welt zum sicheren Verhältniss, bis sich die Fragen lösen.

Das Verhältniss des Menschen zur Welt ist sein Stil. Das scheint mir hier das Neue, dem die anderen folgen werden. Nach Stil begehren jetzt alle. Assyrisches, Byzantisches, Japanisches wird, weil es Stil hat, mit Eifer versucht. Aber es bleibt fremd und unerlebt. Der Naturalist, der sich ohne Rest an die Natur liefert, hat keinen Stil, und der Decadent, der ohne Natur künstlich für sich selber ist, kann auch keinen haben, weil Stil der Klang des Menschen mit der Erde ist. Nur wer seinen eigenen Sinn an der Welt erkannt und den Sinn der Welt aus sich selber gedeutet hat, kann Stil gewinnen. Vielleicht lehrt das die Gaea den einen oder die anderen. Das ist, meine ich, in der Entwicklung ihr Beruf.

III.

Ich war in Berlin, als Emanuel Reicher die „Gaea“ des Adalbert von Goldschmidt las. Ich liebe diese Stadt sonst wenig, weil sie mir kalt und spöttisch, ohne die weiche Güte inniger Schönheit scheint, die der Wiener nicht entbehren mag. Aber dabei wollte ich durchaus nicht fehlen. Nicht weil das Werk eines Freundes

entschieden wurde, das auf mich mehr als irgend ein anderes der letzten zehn Jahren in Deutschland gewirkt hat; sondern weil ich das Gefühl mit allem Fleisse nicht verwinden konnte, dass hier noch ganz was Anders als eine einzelne Schöpfung entschieden würde: ein Stückchen unserer litterarischen Zukunft, vielleicht sogar der Rang Berlins in der Führung des Geistes. Für viele Fragen um unsere Entwicklung schien es mir die Probe.

Damals, als vor etwa acht Jahren das von den Künsten unbeachtete Berlin auf einmal Grossstadt im Geiste wurde, indem es zuerst in Deutschland und gegen das übrige Deutschland dem Naturalismus zum Siege half, da glaubten die Berliner sich plötzlich an der Spitze der deutschen Entwicklung und immer noch rühmen sie stolz ihren nervösen Drang nach vorwärts, von der Auf- führung der „Gespenster“ ohne Rast über die „Freie Bühne“ bis zur Eroberung der grossen Theater durch die neue Schule. Mir aber wollte es von Anfang an vielmehr scheinen, als hätten sich nur zufällig dieses einmal das augenblickliche Bedürfniss der Zeit und das ewige Bedürfniss dieser Stadt getroffen, indem der nüchterne, pedantische Naturalismus, der Alles aus dem kritischen Verstande besorgt und jede andere Rück- sicht, jede unlogische Regung von Gefühl und Stimmung schweigen lässt, vortrefflich mit ihrer Ueberlieferung stimmte, die von Nicolai her unveränderlich die gleiche geblieben. Als die Dichtung naturalistisch und eine Thätigkeit des Fleisses, des Verstandes wurde, eine Sitzarbeit der Geduld, da musste die Führung an die Berliner. Aber mit dem Naturalismus wäre sie sicherlich wieder vorbei. Seine Ueberwindung und die Entwicklung zu irgendeiner neuen Poesie müsste ausser und gegen Berlin geschehen. Mancher würde freilich kritische Erkenntniss genug besitzen, sie zu begreifen, ja mit sicheren Argumenten zu verlangen. Zur Er- füllung hätten sie niemals die Kraft. So schien mir

die unvermuthliche Herrschaft der Berliner erklärlich. So schien mir ein jäher Fall aus ihrem raschen Glücke unvermeidlich.

Ich wartete mit Neugier. Es musste sich jetzt bald zeigen. Ueberall in Europa ist der Naturalismus fertig. Man will nichts mehr von ihm wissen. Der Geschmack wendet sich von ihm. Andere Wünsche erwachsen. Ueberall ist wieder ein heftiges Suchen. Noch irren viele und stammeln ohne Rath. Nirgends winkt Klarheit. Aber überall drängt eine unaufhaltsame Begierde aus der gemeinen Deutlichkeit der rohen Dinge weg zu edleren Gestalten reiner, erdenfremder Träume. Man hat viele Losungen und Worte ausgegeben. Aber noch fehlt die rechte That.

Ich habe neulich gezeigt, was mir die „Gaea“ gerade an diesem Punkte der Entwicklung zu bedeuten scheint. Sie ist vielleicht nur ein schwacher Erstling jener grossen neuen Kunst, die, ohne an nervöse Kitzel zu entschweifen, die enge Verständlichkeit und Weltlichkeit des Naturalismus überwinden und wieder Stil bringen wird. Mit mancherlei noch bleibt sie im Vergangenen befangen. Aber alle neuen Wünsche des dunklen Dranges in die Zukunft sind in ihr, und um sie wird zuerst der nächste Kampf sein. Ich weiss kein anderes Werk in Deutschland.

Man halte nun diese zwei Meinungen zusammen: die Meinung, dass das Ende des Naturalismus auch das Ende der Berliner Vorherrschaft im deutschen Geiste würde, und die Meinung, dass die „Gaea“ das Ende des Naturalismus bedeutet. Und man wird verstehen, dass mir die Reicher'sche Vorlesung für ein Ereigniss gelten musste. Aber man wird auch verstehen, dass ich wenig Hoffnung auf sie setzte. Ich erwartete keinen Sieg. Ich fürchtete einen Scandal.

Ich erwartete allerdings viele Achtung, grossen Eifer, weil sie in dieser Stadt einen glücklichen

Instinct, wann und wo Neues sich regt, und eine un-nachgiebige Begierde haben, dabei um keinen Preis zu fehlen. Ich erwartete auch Verständniss bei einigen kritischen Köpfen, die, ohne dem Werke mit dem Gefühle zu folgen, es doch mit dem Verstande gerecht erklären und wahrscheinlich in eine handsame ästhetische Formel bringen würden. Aber ich erwartete eine wachsende Verwunderung, ja Erbitterung der Menge, die es bald geradezu als gegen ihre Herrschaft, als einen Feind empfinden müsste.

Und ich fürchtete, aufrichtig gestanden, für Emanuel Reicher. Ich schätze diesen Künstler sehr. Er hat sich mit Geist, Geschmack und Verstand allmählig eine ganz eigene neue Technik aus sich entwickelt, und im naturalistischen Stile darf er wohl der Meister heissen. Aber wie sollte er mit dieser Gabe, in knappen, halben, scheuen Zeichen die kümmerlichen, dürftigen Gestalten der kleinen Menschlichkeit zu formen, wie sollte er damit dem ungeheuren Drange, der wilden Grösse dieser zügellosen Phantasie genügen, die Uebermenschliches begehrt, Uebermenschliches verkündet, übermenschlich will und thut? Es war schon bewundernswerth, dass er Schwung genug und Empfänglichkeit hatte, nur überhaupt das Neue dieser anderen Kunst zu ahnen. Aber dass er ihr, die ihm so fremd war, auch noch selber als ein gefügiges Mittel ihres Sinnes dienen wollte, das schien mir doch über seine Kraft.

Diese sehr kluge und psychologisch überaus feine Rechnung ist mir Punkt für Punkt zu schanden geworden. Reicher las vortrefflich, mit einem wirksamen Vereine von Pathos und Natur, in dem seine Weise noch gleichsam aus sich selber von geheimer Weihe geadelt und verklärt schien. Die Hörer lauschten athemlos, und es war am Ende ein jauchzender Enthusiasmus, wie ich lange keinen gehört. Man sagte mir, es sei der grösste Erfolg dieser Saison. Und so bin ich in meiner Berliner Psychologie mit einem Schlage ganz desorientirt.

Das ist sehr seltsam, und, wie ich suchen mag, ich kann es mir schwer erklären. Es müsste denn sein: die Berliner hätten sich aus dem Verstande andere Gefühle anerzogen, die ihrem Wesen fremd, aber durch Erkenntniss geboten sind. Das gibt, wenn man es ein bisschen besinnt, einen gar wunderlichen Process: sie begreifen mit dem Verstande, was ihnen fehlt, um eigentlich Künstler und noch gar von dieser neuen Kunst zu werden, und sie haben sich mit solchem Gehorsam in der Gewalt des Verstandes, dass sie aus ihm, was ihrer Natur im Grunde doch immer versagt war, Leidenschaft, Gefühl, ja naives Pathos sich erzwingen.

Davon sind hier und dort mancherlei Zeichen. Den Naturalismus, der ihnen tief im Blute eingeboren schien, haben sie eilig abgethan. Seine Gemeinde ist gesprengt. Sie erkennen, eifrige Horcher nach den Bedürfnissen im Geiste, dass jetzt ein grosser Wechsel des Geschmackes geschieht. Sie erkennen, dass ihre Zeit der kritischen Kunst vorbei ist. Sie erkennen die mächtige Reaction der Gefühle gegen die Herrschaft des Verstandes. Und es ist nun sehr wunderbar, wie sie diese Reaction gegen den Verstand, die sonst rings aus der Entrüstung der Gefühle quillt, ohne Gefühl logisch aus dem Verstande filtriren, aus dem Verstande künstlich ein Gefühl bereiten, das gegen den Verstand, den sie als unzulängliche Gewalt erkennen, wirken soll.

Es ist fraglich, ob eine so künstliche Zucht des Künstlerischen bis zu schöpferischer Wirkung, zu eigener That gedeihen kann; aber es scheint, dass sie sich mit ihr wenigstens zu einer empfänglichen und bereiten Gastlichkeit für die Kunst, die kommt, überwinden und auch diesem neuen Idealismus, der ihrem Wesen fremd ist, die erste Heimstätte geben.

7.

L o r i s.

Es war im April, vor drei Jahren, dass ich von Petersburg schied, aus schöner Güte fort, mit dem Gefühle, ich würde sie nicht wieder erleben. Eine trübe, einsame, ängstliche Fahrt in verhängte Zukunft. Und ich sehnte mich nach Sonne, Sommer, Süden.

Endlich war ich wieder in Wien, im Café, über den Blättern, die ich sechs Wochen nicht gesehen: wir waren so analphabetisch glücklich gewesen. Gegenwart, Nation, Freie Bühne, Gesellschaft, Magazin — immer noch die alten Tiraden, immer noch jeder an der gleichen Walze! Man gibt mir die „Moderne Rundschau“. Da ist etwas über mich, eine lange Recension. Das auch noch — und meine Sehnsucht nach Sonne! Loris heisst der Herr — was das nur schon für ein Name ist! So kann ein Pudel heissen oder ein herziges Koköttchen, aber freilich ein vornehmer, sehr gekämmter Pudel und eine in den achtbaren Kreisen, wo sie wieder anständig werden, mit Coupé. Es roch nach „Welt“ in diesem wunderlichen Namen: er klang so wohlgezogen und manierlich — für einen Kritiker viel zu nobel. Aber egal: hören wir einmal, wie der Kerl schimpft — vielleicht hat er wenigstens eine neue Methode. Und mit dem blasirt mitleidigen Wohlwollen, das man diesen Recensenten schenkt, begann ich.

Da erging es mir sonderbar, gleich nach zwei Sätzen. Ich weiss keinen rechten Ausdruck dafür. Es gab mir plötzlich einen heftigen Klaps — anders kann ich's nicht sagen. Meine Seele blinzelte vor unvermuthetem Lichte. So stellte ich mir den berühmten *coup de foudre* vor, von dem die Romane so viel wissen.

Ich warf bestürzt den Löffel weg und rührte den Kaffee nicht weiter.

Man muss das Elend der deutschen Kritik an den eigenen Nerven erlebt haben, um meine Verblüffung zu begreifen. Da war endlich einmal einer, der nicht nach abgegrasten Phrasen, nicht nach den Schlagworten der Schulen, auch nicht aus der zufälligen Stimmung seines besonderen Geschmackes sprach, sondern in den Künstler ging, auf seine wirren Dränge horchte und an ihrem Maasse seine Kunst entschied. Da war einmal einer, der die ganze Zeit, wie tausendfältig sie sich widersprechen und bestreiten mag, in seinem Geiste trug, mit jener ängstlichen Gerechtigkeit des Bourget, von dem man gesagt hat, dass er *se croirait perdu d'honneur si une seule manifestation d'art lui était restée incomprise*. Da war endlich ein Psychologe und Psychagoge. Und alles das in der leichten, ungesuchten, gern ein wenig ironischen Anmuth des Lemaitre; mit so viel Grazie wurde ich von ihm zerzauset und zerzupft, dass ich es vielmehr wie eine Liebkosung empfand. Es konnte nur ein Franzose sein, unbedingt.

Nun rannte ich besessen durch die Stadt: Wer ist Loris? Wer ist Loris? Ich traf ein paar Herren von der Redaktion dieser Zeitschrift: um Gotteswillen, wer ist Loris? Ein Franzose, von dem ich nichts wusste — ich schämte mich so tief! Sie lächelten seltsam, gutmüthig von oben, wohlwollend und spöttisch zugleich, wie wenn ein vorlauter „Fratz“ nach dem Christkindel fragt. Und es ist doch natürlich ein Franzose? Da wurde es schon ganz unhöflich, wie sie lachten. Sie machten mich nervös. Aber sie versprachen, dass ich ihn sehen sollte in den allernächsten Tagen . . . und dabei lachten sie noch immer hochvergnügt in sich hinein, wie über einen Hauptspass. Es war aber nichts weiter herauszukriegen, als das es kein Franzose, sondern nur ein simpler Wiener war. — Sie werden schon sehen!

Sondern nur ein simpler Wiener! Es liess mir keine Rast. Ich suchte sein Bild. Das konnte doch keine solche Hexerei sein — ich las den Aufsatz noch einmal und las ihn wieder. Da war eine feinhörige Empfindsamkeit für die leisesten und leichtesten Nuancen tiefer, dunkler Triebe, so vom Stamme der Stendhal und Barrés, und auch in der Liebe des farbigen Wortes, in der Empfänglichkeit für den Geruch der Dinge jüngstes Frankreich; aber darauf eine ausgeglichene, vielleicht sogar absichtlich etwas pedantische, nach den „Wanderjahren“ hin kokette Würde, wie das Alter sie liebt, wenn Leid und Freude überwunden sind; eine fast klösterliche Beschaulichkeit und Besonnenheit über der Welt — aber offenbar stieg dieser weisse Mönch gern bisweilen zu Torton auf einen *five o'clock* Absynth. Bloss dass es ein simpler Wiener, kein Franzose sein sollte —!

Aber ich kam jetzt schon langsam darauf. Es stimmte schon allmählig. Wir haben diesen Schlag in Oesterreich, wenn er sich freilich meist geflissentlich versteckt und von seiner spröden Schönheit nichts verrathen will, den Schlag der heimlichen Künstler. Ich dachte an Villers, von dem die Briefe eines Unbekannten sind, an Ferdinand von Saar und die Ebner-Eschenbach; das war offenbar seine Race und seine Generation. Nur dass er noch die besondere Note des Boulevard enthielt: er musste lange französisch gelebt haben, um so an Schnitt und Tracht des Geistes durchaus pariserisch zu werden, wozu die Wiener Neigung und Talent besitzen. Ja, ich kannte ihn jetzt ganz genau.

Ich kannte ihn jetzt ganz genau. So zwischen 40 und 50 etwa, in der Reife des Geistes — sonst konnte er diese verzichtende Ruhe nicht haben, welche die Dinge nur noch als fremdes Schauspiel nimmt und nicht mehr begehrt; aus altem Adel augenscheinlich,

wo Schönheit, Maass und Würde mühelose Erbschaft ist; in Kalksburg bei den Jesuiten aufgezogen, daher die dialektische Verve, die logische Akrobatie, das Schachspielerische seines Verstandes. Zwanzigjährig bei unserer Legation in Paris, ein geistreicher Bummler durch alle Raffinements, Viseur im grossen Stile jener wilden Tage — davon klebte an seiner Sprache dieser schwüle, süssliche Parfüm, wie letzter Nachgeschmack am anderen Tage von Champagner, und ich dachte mir ihn gern, wie er damals mit der glücklichen Neugier der Jugend den Musenhof der Prinzess Mathilde streifte, an Flaubert, den Goncourts und Turgenjew vorbei, und jene gelebte Kunst durch die Spalte schimmern sah. Aber dann, nach dem Falle des Reiches, enttäuscht, ernüchert, müde, vom Dienst weg in einsames Sinnen verzogen, auf langen, langsamen Reisen erweitert und vertieft, ein stiller, heimlich freudiger Dilettant. Jetzt mochte er in einem stadtrückten Winkel irgendwo seine heiteren Träume verspinnen, zwischen grossen Büchern, tiefen Bildern, seltenen Krystallen, auf stumme Gärten hinaus, von hellen Comtessen verwöhnt, Sonderling, ein bisschen schrullhaft, manchmal wohl auch ein wenig Poseur, um fremden Gefühlen, unverträglichen Erlebnissen, getrennten Erinnerungen Einheit zu geben, dem inneren Sinne des Lebens beschaulich zugethan, aller vergangenen Schönheit voll und lüstern, eine künftige zu vermuthen. So stand er in jedem Satze — nur wie er wohl bloss auf die närrische Marotte gekommen sein konnte, sich auch um das irre Stammeln der neuen deutschen Kunst zu kümmern, das blieb vorläufig ein Räthsel

Nächsten Tag wieder im Café. Ich sitze, lese, plausche. Plötzlich schiesst, aus der andern Ecke quer durchs Zimmer, wie von einer Schleuder, ein junger Mann mit unheimlicher Energie auf mich, mir mitten ins Gesicht sozusagen. Ich erschrecke ein wenig; er lacht, gibt mir

die Hand, eine weiche, streichelnde, unwillkürlich caressante Hand der grossen Amoureußen, wie die leise, zähe Schmeichelei verblasster alter Seide, und sagt beruhigend: Ich bin nämlich Loris. Damals muss ich wohl das dümmste Gesicht meines Lebens gemacht haben.

Ganz jung, kaum über zwanzig, und ganz wienerisch. Cherubin — Gontram oder Guy, aber ins Theresianische übersetzt — und Kainz, so etwa lassen sich die Elemente der ersten Empfindung sagen. Das Profil des Dante, nur ein bisschen besänftigt und verwischt, in weicheren, geschmeidigeren Zügen, wie Watteau oder Fragonard es gemalt hätte; aber die Nase, unter der kurzen, schmalen, von glatten Ponnys überfranstem Stirne, wie aus Marmor, so hart und entschieden, mit starken, starren, unbeweglichen Flügeln. Braune, lustige, zutrauliche Mädchenaugen, in denen was Sinnendes, Hoffendes und Fragendes mit einer naiven Koketterie, welche die schiefen Blicke von der Seite liebt, vermischt ist; kurze, dicke, ungestalte Lippen, hämisch und grausam, die untere umgestülpt und niederhängend, dass man in das Fleisch der Zähne sieht. Ein feiner, schlanker pagenhafter Leib von turnerischer Anmuth, biegsam wie eine Gerte, und gern in runden Linien ein wenig geneigt, mit den fallenden Schultern der raffinirten Culturen, von ungeduldiger Nervosität, aber die nicht wie jene des Kainz, an den man immer wieder denken muss, aus den Fingern sprüht, sondern in den hastigen Beinen ist, die immer zappeln. Aber vor allem in jeder Geste, jedem Ton, der ganzen Haltung was unsäglich liebes: das gewisse österreichische „lieb“, das sich wie ein ewiger Mai in dem linden, lauen, traulichen Accent des Wieners und in seinen Walzern wiegt.

Von diesem Tage fanden wir uns oft und gingen gerne in den Gärten, zwischen Akazien und Jasmin. Er konnte plaudern, leicht, ungesucht, ohne dass er

erst ein Thema brauchte; vom nächsten Wegerich des zufälligen Gespräches seitwärts nach versteckten Gründen, wo in wunderlichen Dolden seltene Gefühle blühen, und zugleich über fünferlei, kunterbunt durcheinander, und wenn er was erzählen will, erzählt er sicher was anderes. Ohne Pose, nur dass er jedem ein besonderes Stück seiner Natur bietet. Ich erkannte ihn jetzt täglich deutlicher und tiefer.

Und nun ist der junge Herr über Nacht auf einmal berühmt; man muss es schon mit solchem grossen Worte nennen. So jäh, so heftig und so weit hat lange nichts in Wien gewirkt als dieser kurze Akt von raschen, scheuen Versen.*) Alle Gruppen der Moderne, sonst so tausendfach entzweit, und die empfindlichsten Hüter der ältesten Schablonen wetteifern an Jubel und Begeisterung. Das geschwinde, flüchtige Gedicht heisst bald das definitive Werk des Naturalismus, bald der Erstling jener künftigen Kunst, die den Naturalismus überwunden haben wird, bald die Wiedergeburt des klassischen Stiles, von dem man sich überhaupt niemals entfernen dürfte — jeder findet seine Kunst darin, die Formel seiner Schönheit. Und es wird wohl eines ebenso richtig sein als das andere.

Ich wäre dem Heftchen ein schlechter Kritiker. Es fehlt mir die Distanz. Ich würde ungerecht im Lobe wie im Tadel. Ich trage aus seiner Natur in diese bunten Reime, was in ihnen vielleicht gar nicht ist, und umgekehrt wieder, indem ich den Ausdruck seiner ganzen Natur von ihnen verlange, finde ich manches dürftig und unzulänglich, das sonst wohl für makellos und ohne Tadel gelten mag. Ich will lieber bloss die zwei Momente sagen, welche diesem Werke und seiner Weise überhaupt solche Besonderheit geben — ich begreife sie noch kaum, aber mir ist, als könnten sie

*) „Gestern“, Studie in einem Akt, in Reimen. Verlag der Modernen Rundschau.

wohl auf die nächsten Probleme der Entwicklung zeigen.

Man sieht es auf den ersten Blick, man hört es an jedem Worte, dass er der Moderne gehört. Er enthält den ganzen Zusammenhang ihrer Triebe, von den Anfängen des Zolaismus bis auf Barrés und Maeterlinck, und ihren unaufhaltsamen Verlauf über sich selber hinaus. Sie sind alle in ihm, in festen, deutlichen Spuren, aber er ist mehr als sie, mehr als jeder einzelne, mehr als ihre Summe. Er ist durchaus neu — weitaus der neueste, welchen ich unter den Deutschen weiss, wie eine vorlaute Weissagung ferner, später Zukunft; aber an ihm fehlt jenes Krampfhaftes, Mühsame, Erzwungene der anderen Neuerer. Sein Geist „schwitzt“ nicht. Er hat das Fröhliche, das Leichte, das Tänzerische, von dem die Sehnsucht Nietzsche's träumte. Was er berührt, wird Anmuth, Lust und Schönheit. Von den suchenden Qualen weiss er nichts, von den Martern der ungestillten Begierde, die rathlos irrt und sich nicht verstehen kann. In ihm ist kein Ringen und Stürmen und Drängen, kein Zwist von unverträglichen Motiven, kein Hass zwischen erworbenen Wünschen und geerbten Instincten; in ihm ist alles zu heiterer Einheit wirksam ausgesöhnt. Das muthet so klassisch, geradezu hellenisch an, dass er in der Weise der Alten neu ist, als ein müheloser Könner, ohne jenen Rest unbezwungener Räthsel, der quält.

Das andere Moment ist noch seltsamer, noch fremder. Ja — wenn ich ganz aufrichtig sein soll: es ist mir oft unheimlich. Seine grosse Kunst hat kein Gefühl; es gibt in seiner Seele keine sentimentale Partie. Er erlebt nur mit den Nerven, mit den Sinnen, mit dem Gehirne; er empfindet nichts. Er kennt keine Leidenschaft, keinen Elan, kein Pathos. Er sieht auf das Leben und die Welt, als ob er sie von einem fernen Stern aus sähe; so sehen wir auf Pflanzen oder Steine.

Daher jenes Maass, die vollkommene Anmuth, die edle Würde, daher aber auch die Kälte, die *sécheresse*, der ironische Hochmuth seiner Verse.

Eine Natur, die vielleicht grösser wirkt, als sie ist, weil sie das erste Mal das neue Geschlecht von morgen verräth, das selbst die neuesten von heute gar noch nicht einmal ahnen. Ich werde einen zuversichtlichen Instinct nicht los, dass mit ihm die zweite Periode der Moderne beginnt, die das Experimentiren überwinden und uns, an denen sich die erste entwickelt hat, ihrerseits nun als die „Alten“ behandeln wird. Das müsste doch eigentlich sehr nett sein. Ich stelle es mir ungemein lustig vor. Unser Geschäft wäre gethan, wir könnten einpacken und uns einmal so recht von Herzen gütlich thun. Ganz ungestört und des besten Gewissens könnten wir „Cyperwein trinken und schöne Mädchen küssen.“

Mir scheint, das ist der eigentliche Grund meiner Liebe zu Loris: ich empfinde ihn als Legitimation zu Sekt und Liebe.

8.

G. Macasy.

Mir ist eine wunderliche Sache passirt — wunderbar, das genügt kaum; fast möchte ich lieber sagen: unheimlich. Sie verfolgt mich, quält mich, lässt von meinen Gedanken nicht. Ich weiss keine Lösung. Sie bleibt Räthsel. Ich frage und deute und suche umsonst.

Ich komme neulich heim. Auf dem Tische sind Sendungen. Ich öffne. Der letzte Band von Lavedan,

dem munteren, verschmitzten Acrobaten; eine Sammlung von Kritiken des Paul de Saint Victor, dem Victor Hugo einst geschrieben: *«On écrivait un livre rien que pour vous faire écrire une page»*; und dieses „Vom Dichter zum Philosophen“, von Karl Sonnen, ein tiefes und absurdes, jähes und banales, leidenschaftlich konfuses Buch, mit jener stolz verschämten Confusion der Jugend. Dann ein gelbes, dünnes, ungemüthliches Heft, ein Drama. Es heisst „Der Prophet“ von G. Macasy, in der Wallishausser'schen Sammlung des „Neuen Wiener Theater.“ Prophet — das ist doch kein Titel. Macasy — das ist auch kein Name. Wallishausser — das ist ja kein Verlag mehr. Da erscheinen sonst der Mord in der Kohlmessergasse und die Vorlesung bei der Hausmeisterin — nein danke. Das kann ich mir schenken. Weiter. Briefe. Wolzogen will in München auf einer „Freien Bühne“ Maeterlinck spielen. Da möchte er eine Conference von mir und möchte einen Akt von Loris. Ich bin schon der reine Agent der litterarischen Vermittlung. Nächstens nehme ich Procente. Millionär muss auch nicht schlecht sein und Bismarck sagt, dass sie dem Vaterlande nützen. Gut. Noch ein Brief; eine fremde Schrift, rund, sauber, zierlich — und wieder dieser Name, der kein Name ist: G. Macasy. Er schreibt: „Indem ich mir die Freiheit nehme, Ihnen beifolgende kleine dramatische Arbeit „Der Prophet“ zu übersenden, bitte ich, dieselbe als einen schwachen Versuch einer neuen Richtung nicht allzu strenge beurtheilen zu wollen. Man ist hier noch zu sehr in den Naturalismus verstrickt, um auch an andere Gottheiten zu glauben.“ Ich zögere. Ich verstehe das nicht gleich. Es klingt ein bisschen dunkel. „Man ist hier noch zu sehr in den Naturalismus verstrickt“ . . . ? Hier ? Wo ? Wo ist man in den Naturalismus verstrickt ? Das möchte ich doch wissen. Ich suche das Datum. Da steht „Mödling den 29. Jänner.“

Ah, so ist die Sache! Die Mödlinger sind es! Die Mödlinger sind in den Naturalismus verstrickt! Da wird freilich nichts helfen, als das Ding zu lesen. Es ist bekannt: ich schwärme für exotische Litteraturen.

Und ich habe den Propheten gelesen, in einem Zuge gelesen und wieder gelesen, erstaunt, betroffen, verzweifelt, weil — ja weil! Das ist leicht gefragt: Aber ich kann es nicht sagen. Ich finde die rechte Formel nicht. Ich weiss keinen Vergleich. Nie ist mir Aehnliches geschehen. Ich kann es nicht anders sagen, als dass er als Ibsen wirkt. Nicht wie eine Copie etwa nach Ibsen, im Gehorsam dieses Musters, sondern als ein freies Original des Ibsen, aber eines jüngeren und kühneren und deutlicheren Ibsen freilich, der mit Maeterlinck oder Oscar Wilde geschwärmt und Nietzsche gelesen hätte. Er scheint nicht wie Ibsen, er scheint Ibsen selbst. Jeder Kenner würde, wenn das Schauspiel ohne Namen wäre, gleich auf Ibsen schwören und würde es leicht als den unvermeidlichen Schluss seines Werkes zeigen, als das letzte Wort seiner letzten Wandlung, als das Ende der „Frau vom Meere“ und des „Solness“. Es ist Rosmersholm wieder, aber dieses alte Drama neu, aus jener zweiten in seine dritte Periode, aus dem Naturalistischen in's Symbolische versetzt.

Es spielt „unweit der Hauptstadt“, in dem Landhause des Professors Felix Hannson. Hannson ist Rosmer, der edle, weiche, schwärmerische Rosmer wieder, mit der um sittliche Schönheit und Freude lechzenden Seele. Helene, seine Frau ist todt, nicht wie Beate, die in den Mühlbach ging, sondern an der Schwindsucht von Kummer verzehrt, weil der Gatte den frommen Glauben brach und vom „Rechten und Guten“ fiel. Nun schwankt der Aengstliche und zaudert irre. Ihm fehlt der Muth, die alte Lehre ganz von sich zu thun und nur auf sich selber zu hören. Der Pastor Herb, sein Schwager, jener Rektor Kroll, verdüstert seine hellen Triebe, lähmt die Kraft.

Eine unbekannte Person hat an den Professor geschrieben, mit Fragen über seine Bücher. Er antwortet. Der andere fragt wieder. Es wird ein langer Tausch von Briefen. Hannson klagt seine Sorgen, seine Leiden. Da schreibt der Fremde, dass er kommen will: „denn es ist in mir zur Gewissheit geworden, dass Sie mich brauchen können“. Meta kommt. Sie sagt keinen Namen. Niemand weiss von ihr. Es heisst nur: „ich bin von weit her gekommen“. Sie bringt „Licht und Sonnenschein“. Ihre Augen blitzen. Sie mag „die Zimmer nicht, in denen das Dunkel herrscht“. Die alten Sachen, Andenken an Helene und den Vater, verbrennt sie, damit „mit den alten Dingen auch die hässlichen alten Geister“ schwinden: denn „Ihr müsst Euere Vergangenheit tödten, wenn Ihr in Zukunft frei sein wollt“. Jede Erinnerung muss weg. „Wir Menschen sind an nichts so krank und elend als an unserem verflossenen Leben. Wie ein Gespenst steht dieses vor uns und bindet uns die Hände, es legt sich wie ein Schleier vor unsere Augen, so dass wir das Morgenroth der Zukunft nicht sehen können“. Die Vergangenheit muss zwingen, wer das Glück will: „Sie dürfen keine Vergangenheit haben. Nur die Zukunft soll vor Ihren Blicken stehen, nur so können Sie den Anderen voranschreiten und sie einführen in die Länder der Verheissung“.

Aber die Vergangenheit ist Herb, der Pastor. Ihn muss sie verdrängen. Ihn muss sie zwingen. Mit ihm muss sie um die Seele des Zweifelnden ringen. Sie erliegt. Als Hannson hört, dass sie gesündigt und im Kerker gebüsst hat, da strauchelt sein Muth.

Meta (abwehrend): — und ich bin an demselben Orte gewesen, wovon der Fremde gestern sprach.

Hannson (starrt sie an): Du, Meta?

Meta: Und nun sage Felix, dass Du den Muth hast, Dein Werk durch die That zu beweisen, sage, dass die Liebe, und nur sie allein, uns den höheren Adel verleiht . .

Hannson: Ach, Meta — wo ist nun mein Glaube zu Dir! —
Nun hast Du mir den Glauben vernichtet.

Meta: Sprich, Felix, sprich das befreiende Wort! —

Hannson: Ach nun ist alles aus!

Meta: (aufschreiend): Wie! Hast Du nichts Anderes zu sagen?

Hannson (wendet sich ab): Nun habe ich Dich verloren, Meta.

Meta (hält sich taumelnd an den Rand des Tisches): O, mein Lebenswerk . . . (Nach langer Pause legt sie den Ring auf den Tisch.) Dein Ring, Felix: ich trug ihn nicht lange. (Müde lächelnd.) Und nun muss ich Dich verlassen. Herr Pastor, Sie haben Recht, mein Vertrauen auf ihn war zu gross. Professor Hannson kennt nur das erlösende Wort, aber die That, die jenem erst den Werth gibt, die That kennt er nicht. (Sie steigt langsam die Treppe hinauf.)

Sie muss wieder weg. Sie geht wieder hinaus in die Welt. Das Glück zieht wieder fort

Der Ibsenische Geist ist deutlich. Aber ich möchte noch in den Details die Ibsenische Haltung zeigen. Man höre die erste Scene zwischen dem Pastor und Meta:

Pastor: Ich bin der Schwager des Professors Hannson.

Meta (sieht ihn eigenthümlich an): So? Sie sind Hannson's Schwager? Es freut mich, Sie kennen zu lernen, Herr Pastor.

Pastor: Wenn ich mir nur erklären könnte . . .

Meta (lacht): . . . wie ich hierher gerathen bin?

Pastor: Ja, das ist es gerade, was ich wissen möchte.

Meta: Nun, die Art und Weise, wie ich hergekommen bin, thut ja nichts. Die Hauptsache ist, dass ich da bin.

Pastor (murmelnd): Unerhört . . . (Laut.) Verzeihen Sie meine Gnädige . . . mein Name ist Herb, Pastor Herb, . . . mit wem habe ich die Ehre?

Meta: Ach wie ich heisse, ist ja ganz gleichgiltig, es handelt sich nur darum, dass ich jetzt hier bin.

Pastor: Ah, also ein Geheimniss . . .

Meta: Woraus schliessen Sie das?

Pastor: Darf ich nun noch fragen, warum Sie gerade Ihre Anwesenheit in so auffälliger Weise betonen?

Meta (munter): Ja, Herr Pastor, das hat seinen besonderen Sinn! Denn, wenn ich hier bin, so bedeutet das, dass ich allein hier bin, hier herrsche und regiere, ganz allein, ohne Vasallen und Reichskanzler.

Pastor: Hm! Also eine Art Königin . . .

- Meta: Ja, wenn Sie es wollen. Eine die sich ihr Reich aneignet . . .
- Pastor: Ohne lang zu fragen, wie ich merke.
- Meta (belustigt): Gewiss, so machen es Alle, die sich irgendwo festsetzen wollen.
- Pastor (ärgerlich): Aber, wer gibt Ihnen das Recht . . .
- Meta: Niemand, Herr Pastor. Das Recht muss man sich ebenfalls nehmen. Und dann vergessen Sie schon wieder, dass ich jetzt hier Königin bin.
- Pastor (fährt betroffen auf): Das ist wohl auf mich gemünzt und soll heissen, dass ich nun meiner Wege gehen kann.
- Meta (ruhig): Wenn Sie es so auslegen wollen . . . aber entschuldigen Sie, hier ist es ja zum Ersticken. (Oeffnet die Glasthüre und zieht das Rouleau des Fensters auf.) Sonnenglanz und Lebensfreude thun hier zumeist noth.
- Pastor (heftig): Also, man will mich bei Seite schaffen, mich, der ich mich mein Leben lang bemüht habe, in diesem verworrenen Hause Ordnung und Frieden zu schaffen. (Schwer athmend.) Aber da irrt man sich, so leicht geht es denn doch nicht.
- Meta (gespannt): Nicht?
- Pastor: Nein, meine Gnädige, darauf können Sie rechnen, dass ich nicht der Mann bin, ein halbes Werk zu thun.
- Meta: Das ist gut, sehr gut, Herr Pastor. (Sieht ihn an.) So ganz ohne Mühe und Kampf will ich mein Königreich nicht erobert haben.
- Pastor: Ist das Ihr Ernst?
- Meta: Mein voller Ernst, Herr Pastor. Was ich noch gethan habe, darum ist es mir immer ernst gewesen.
- Pastor (mühsam lächelnd): Es macht nur einen so unsäglich wundersamen Eindruck auf mich, dass Sie, Sie, die ich gar nicht kenne, mir hier den Krieg kündigen.
- Meta: Nach Ihrer Ansicht gehört dazu wohl ein besonderer Muth! Aber Sie haben das Richtige getroffen. Krieg!
- Pastor (ernst): Spielen Sie nicht, fremde Frau, mit so gefährlichen Dingen.
- Meta: Nein, nein.
- Pastor: Es handelt sich . . .
- Meta (lächelnd): Um die Beute, nicht wahr! Nun wohl, die gehört dem Sieger, das weiss ich.
- Pastor (fassungslos): Und das passirt hier . . .
- Meta: Am helllichten Tage, und ist doch, als ob es nur in den Märchen geschehen sollte. (Tritt vor den Pastor hin.) Aber,

es wird noch besser kommen, hoffe ich, wenn ich meine Mission erst beginne.

Pastor: Ihre Mission?

Meta: Ja, ich habe so gut wie Sie eine Mission.

Pastor: Und die wäre . . . ?

Meta (ruhig ihn anblickend): Allen den bösen Geistern heimzuleuchten, die hier lange genug ihr Spiel getrieben haben.

Pastor (nach einer Pause): Das war deutlich, meine Gnädige.

Meta (zum Fenster tretend): Wir müssen wohl klar sehen . . .

Oder dieses Gespräch von Hannson und Meta:

Meta: Lassen wir das jetzt, Professor. Sehen Sie nur, wie herrlich die Sonne in den Westen hinabsinkt, gleich einem glühenden, flammenden Ball. Sie haben lange keine Sonne gesehen und kein lichtiges mildes Abendroth.

Hannson: Ja, ja, in Dämmerung sind meine Tage dahingeflossen und in trauriger Einsamkeit.

Meta: Warum nur! Sagen Sie mir, warum Sie sich so abgekehrt haben.

Hannson: Nein, verlangen Sie nur das nicht zu wissen.

Meta: Wie, Professor . . . soll der Arzt die Krankheit nicht kennen?

Hannson (halblaut): Es ist eine entsetzliche Krankheit, von der Sie in Ihrem sonnigen, fröhlichen Leben . . .

Meta (rasch): Wer sagt Ihnen das?

Hannson: Von der Sie keine Ahnung haben.

Meta: Wer hat Sie zuerst darauf aufmerksam gemacht, auf diese Ihre Krankheit?

Hannson: Christian war es. Er bemerkte zuerst alle die Anzeichen, sowie er sie an meinem armen Vater gesehen.

Meta: Ah, also ein Uebel vom Vater her?

Hannson (gedrückt): Ja. In der ersten Jugend achtete ich nicht darauf, und auch später nicht, als ich mit Helene so glücklich war.

Meta: Ich kann mir denken, dass Sie damals nicht Zeit dazu hatten, auf irgend ein Leid zu achten.

Hannson: Es hat sich wohl auch erst später herausgebildet . . .

Meta: Nach dem Tode Ihrer ersten Frau . . .

Hannson (verwundert): Meiner ersten . . .

Meta: Nun nach Helenens Tod. Was kam da?

Hannson (sieht sie an): Da kamen die Geister zu mir — die bösen Geister dieses Hauses.

Meta: Nun? Und? Konnten Sie sich dieser Geister nicht erwehren?

Hannson: Nein, Meta, gegen sie gibt es keine Hilfe, denn sie setzen sich im Verstande fest und rauben uns die Kraft und den Muth, und alle die klugen Gedanken.

Meta: Das war freilich schlimm für Sie.

Hannson: Es war grauenhaft, Meta. Um die Zeit der Dämmerung steigen sie vor mir auf . . . Der Geist des Vaters, der sich dort unten im Garten erschossen hat . . .

Meta: Wie? Das hat Ihr Vater gethan?

Hannson: Ja. Er konnte sein Elend nicht mehr ertragen. Und Helenens Geist stand daneben und blickte mich so vorwurfsvoll an.

Meta: Sie war wohl eine fromme Seele, diese Helene?

Hannson: Ja, sie war still und sanft und nie fröhlich.

Meta: Und Sie liebten sie?

Hannson: Ja doch! Wundert Sie das?

Meta: Ein wenig, dass Sie, der freie Denker und kühne Forscher, diesen blassen Engel liebten.

Hannson: Vielleicht war es der Gegensatz . . .

Meta: Aber erzählen Sie weiter. Was geschah da, in den Stunden der Dämmerung?

Hannson: Ach, Meta, können Sie sich in die Empfindungen eines Menschen hineinleben, der das Verhängniß über sich hereinbrechen sieht, dem die Dämonen, die entsetzlichen Nachtgeister schon ins Auge grinsen . . . sehen Sie, da schrie ich auf in tödtlicher Angst und dachte . . . Alles! Alles! nur das nicht, nur nicht der Nacht des Geistes verfallen. Da kam der Pastor und rief mir zu: Bete, Mensch, und kehre zum verlorenen Glauben zurück. In ihm ist Frieden und Erbarmen.

Meta (athemlos): Und Sie . . .

Hannson (schwermüthig lächelnd): Ja, Meta . . . ich betete, ich, der ich es seit meiner Jugend nicht mehr gethan. Und wahrlich, es kam eine Art von Ruhe über mich, die Gespenster wichen zurück . . . aber auch das Leben . . . es gab keine Sonne mehr und keine wilden, stürmenden Freuden, es gab keinen Drang nach Wahrheit und Erkenntniß und keinen Muth, danach zu fragen.

Meta: Und so habe ich Sie getroffen.

Hannson: Ach, Meta, was soll daraus werden?

Meta: Sie haben wohl Angst, dass die bösen Geister wieder einziehen? Der unglückliche Vater und die todte Frau. Aber Sie sollen sehen, dass wir die vertreiben. (Leise.) Denn mich, müssen Sie wissen, mich fürchten sie . . . in meine Nähe

wagen sich diese nächtig scheuen Wesen nicht, (lacht auf) ich glaube nicht an ihre Gewalt. Und auch Sie sollen es nicht mehr.

Diese Proben zeigen, was ich in keine kritische Formel zu bringen weiss: jene Identität mit Ibsen, wunderbar, unheimlich. Es ist nicht wie etwa in den Anfängen des Gerhart Hauptmann, geflissentliche Folge, die gewaltsam äfft. Es ist ungesuchte, freie Gleichung, aber mit einem reifen, geläuterten und noch über den Solness entwachsenen Ibsen freilich, der das Suchen, Schwanken und Verzagen zwingt und die naturalistischen Formen den Symbolen dienen lässt, indem hier jede Rede, jede Handlung immer nur Variation und Exegese dieses dunklen Sinnes ist, dass das Glück allein der Schuld, welche trotz der Sitte und alle Vergangenheit bricht, gelingen und allein einem verbrecherischen Gewissen bleiben kann.

Ich habe dann dem Dichter geschrieben, nach seinen Anfängen gefragt, um andere Werke gebeten. Er erzählt: „Ihrem Wunsche, meine frühere litterarische Thätigkeit kennen zu lernen, gemäss, erlaube ich mir Ihnen das dreiaktige Schauspiel „Heimkehr“ als das einzige zu übersenden, das momentan in meinem Besitze ist. Ich habe dasselbe vor zwei Jahren geschrieben, wusste aber keine Verwendung dafür. Spätere Stücke, „Die Familie“, Schauspiel in fünf Aufzügen, „Das Paradies des Lebens“, Schauspiel in vier Aufzügen, und „Morgenroth“, Drama in drei Aufzügen, habe ich einigen Herren nach Vollendung im Manuscripte zur Begutachtung gesendet, allein niemals eine Nachricht hievon erhalten. Zwei noch früher verfasste Stücke „Hanna“ (fünf Aufzüge) und „Helser's Sohn“ müssen noch im Besitze Wiener Theaterdirektionen sein.“ Aus dieser „Heimkehr“, einem schlechtweg naturalistischen, ein bisschen breiten, unentschiedenen Stücke, etwa in der Art der Erstlinge von Max Halbe, will ich auch eine Scene geben, die ihn in die Litteratur stellt und

den Künstler verbürgt: zwischen der Heldin Lora und dem alten Bezirksrichter Rütling.

Rütling: Uns kann es recht sein. (Zu Lora.) Die bestechen wir, nicht wahr? — (Haller lachend ab.)

Rütling (nach einer Pause): Nun? Was jetzt? — (Macht die Bewegung des Clavierspielens.) — keine Fortsetzung?

Lora: Nein! Ich danke! — (Schlägt den Deckel zu.) — Plauschen wir eins! (Steht auf.) Aber da ist's nicht gemüthlich. —

Rütling (ebenfalls aufstehend): Nun, wo denn?

Lora: Dort zum Ofen. Dort ist's hübsch warm. — (Beide gehen hin.)

Rütling: Sie haben's auch wirklich so lausig . . .

Lora: Nicht wahr? — Ich verlang mir's gar nicht, auszugehen.

Rütling: Ist bei dem Wetter auch kein Vergnügen. (Lehnt sich behaglich zurück.) Dagegen hier, im warmen Winkel, und hinausseh'n wie die Flocken um's Fenster tanzen, wie sie der Wind durcheinander jagt, sausend und pfeifend . . . und die Dämmerung dazu, so'n melancholisches Halbdunkel, aus dem sich alles machen lässt, was man will — schön still rings umher, kein Laut, als das Pfeifen und Sausen des Windes und das Ticken der Uhr dort drüben — — und allenfalls das eigene Herz, . . . das ist so die richtige Stimmung . . . Da verlangt man sich die ganze übrige Welt nicht mehr . . . man hat an sich selber genug . . .

Lora: Und eins haben Sie vergessen . . . das gehört auch dazu . . . eine leise Stimme im Innern, — aber wirklich ganz leise ganz flüsternd . . . die erzählt . . . von vergangenen Dingen, heiteren und traurigen, — und die alles kritisirt, was man gethan hat, Gutes und Schlechtes, Schönes und Hässliches . . . und diese grübelnde Stimme bohrt sich immer tiefer und tiefer, auf die letzten, dunklen, wunden Punkte aus der Vergangenheit und sie holt alles hervor und erzählt es, malt es aus, — so dass in der Dämmerung die Bilder aufsteigen, — von Personen und Ereignissen, — von verhassten und geliebten Menschen . . . alles, alles . . . und wie die Uhr tickt . . . eins, zwei, drei . . . so wechseln auch die Bilder . . . eines jagt das andere, . . . schattenhaft tauchen sie unter und wieder neue kommen herauf und die Stimme im Innern spricht den Text dazu und der Wind draussen pfeift die Melodien.

Rütling: Ja Ja! — Das sind die Andachtstunden der Seele, . . . wie Sie sich darauf verstehen, Frau Lora! — Wie Sie das zu schildern wissen! — Man könnte fast glauben, Sie hätten selber . . .

Lora: Solche Stunden? Warum nicht?

Rütling: Warum nicht? Weil das eben nur ganz besondere Menschen sind, die sie haben . . . solche die ein Schicksal durchlebt . . die einen grossen Schmerz durchlitten — wissen Sie denn das auch?

Lora: O doch! — Aber sehen Sie . . . ich . Gott! — ich denk' mir das Alles bloss so . . . denn ich hab' wahrlich nichts erlebt, was lohnte . . .

Rütling: So? Wie Sie das sagen! — Wirklich gar nichts?

Lora: Nein! — Was denn auch? Früher, da lebte ich so dahin, einen Tag wie den anderen, — ich spürte fast nicht einmal etwas davon . . Hernach kam eine kleine Aufregung, eine kleine Verschiebung bloss, — vom Parterre unten hier herauf in den ersten Stock, — das war das Ganze! — Und nun wieder der alte Gang — das alte ausgewerkelte Lied . . . wieder dieselben Morgens und Abends . . . Mein Leben! . . Sie, — alter Freund, — das wäre bald geschildert . . : ein weisses Blatt Papier und einen Einband darum.

Rütling: Das klingt nicht heiter! —

Lora: Kommt mir auch manchmal so vor. Aber, was will man machen? — Man muss sich höchstens damit trösten, dass es überhaupt nicht viel Heiterkeiten gibt, und das Wenige zusammensuchen, was wirklich danach aussieht, als ob's heiter wäre. So könnte man sich doch zuletzt in das selige Bewusstsein hineinlullen, dass man auch „mitgemacht hat in Glück und Zufriedenheit, in Leben und Liebe“. — — — — Aber das ist eine saure Arbeit, — die erspar' ich mir. (Es entsteht eine längere Pause.)

Rütling (lächelnd): Da sind wir allmählig recht trist geworden, . . . das geschieht mir bei Ihnen immer so . . . (Pause.) Schade! —

Lora: Was, schade?

Rütling: Dass ich schon einmal bei Ihnen durchgefallen bin.

Lora (lachend): Können Sie mir das noch immer nicht verzeihen?

Rütling (komisch ernst): Nein! — Glauben Sie mir, ich hätte Sie besser verstanden, — als der dumme Ludwig mit seinem feierlichen Gesicht.

Lora: Möglich. Aber das ist nun schon lange *passé*. Sie sehen's ja . . ich komm' mit Ludwig recht gut aus . . und wir zwei sind die besten, alten Freunde von der Welt geworden . . . was wir sonst vielleicht nicht geblieben wären.

9.

Anatole France.

In den Künsten ist heute viel Zwist und Verwirrung. Jeder hat andere Begierden und sie verstehen sich nicht mehr. Sie mögen sich trösten: es geht der Kritik auch nicht besser. Wir haben heute eben so viele Formen der Kritik, als wir Kritiker haben; und vielleicht sogar noch um einige mehr, denn mancher übt gleich zwei oder drei, wie es sich gerade trifft, und kann sich für keine entscheiden.

Da ist zuerst die alte Kritik, die überlieferte Beckmesserei, welche Alles weiss, ganz genau und ganz bestimmt, so viel nur irgendwo im Himmel und auf Erden zu wissen ist, und mit der unerbittlichen Strenge einer positiven Wissenschaft starre und unbeugsame Gebote erlässt. Sie hat einen harten und leidenschaftlichen Glauben, der niemals wankt und durch keinen Zweifel erschüttert wird, an ewige unabänderliche Gesetze der Schönheit, an einen type absolu in allen Künsten, den keine Zeit verwandeln darf. Daran prüft sie Alles. Daher holt sie ihre Vorschriften. Anders weiss sie kein Heil. Es ist noch ganz eben so, wie in der guten alten Zeit, da sich der Kritiker als Herr und Richter aller Künste fühlen durfte, *sorte de procureur de la littérature qui dressait le dossier des méchants ouvrages, et, distributeur de couronnes autant que de châtimens décernait des récompenses aux bons auteurs*, wie Bourget sagt. Sie stimmt freilich mit dem veränderten Denken nicht mehr recht, das uns die neue Naturwissenschaft gibt. Aber sie ist so bequem und handsam, dass man um sie keine Angst zu haben braucht: sie wird nicht so bald verderben. Vorläufig

ist sie noch überall, in allen Schulen. Ihr gehört Brunetière, der Meister der akademischen Schablone; ihr gehört Zola, der naturalistische Aufrührer und Empörer; ihr gehört Huysmans, der seitwärts in steiler Einsamkeit mystisch verträumte Décadent. Jeder hat seine besondere Formel, aber in allen ist der gleiche Geist, eigenwillig, herrschsüchtig, unduldsam. Jeder ist unfehlbar und alle Anderen sind natürlich verirrte Ketzer, die einfach verbrannt werden müssen.

Das veränderte Denken will von freien, verantwortlichen Thaten nichts mehr wissen. Wir werden bald im Leben jedes Verbrechen verzeihen, indem wir es aus seinen Gründen begreifen. Wie soll da in der Kunst jene alte Strenge noch länger währen? Wir glauben, dass Alles, wie es ist, nothwendig ist, und wir glauben, dass Alles rastlos wird und wieder vergeht. Wechsel und Entwicklung ist überall ohne Ende. Die Wahrheit von heute ist morgen Lüge und jede Schönheit lebt kurz. Wir haben keine Macht über das grosse Räthsel. Erkennen und begreifen, was rings geschieht, ohne den eigenen Willen vermessen einzumischen — das ist Alles. Der gesetzgeberischen Herrlichkeit der souveränen Vernunft trauen wir nicht mehr. Sie soll nicht bestimmen; sie soll bloss verstehen. Aus diesen Gedanken ist eine neue Kritik geworden.

Sie hat mancherlei Formen. Da ist zunächst, wie Bourget sie heisst, die *école d'investigation exacte et de documents précis*. Balzac nennt sie *l'histoire naturelle des coeurs*. Sainte-Beuve hat das Wort: *Histoire naturelle des esprits*. Der Namen sind viele. Aber es ist immer dasselbe Ding. Ihr erstes Beispiel war die *Histoire de la littérature anglaise* des Taine. Sie sucht aus dem Werke den Künstler, um aus dem Künstler die Zeit zu suchen. Der Kritiker wird erst zum Psychologen, damit der Psychologe am Ende zum *Historien de la vie morale* werde. Bourget ist heute ihr Meister.

Dann sind Andere. Die wollen nicht gleich die ganze Zeit. Der Einzelne genügt ihnen. Gerade das Persönliche reizt sie, die besondere Vision der Welt, die einem Künstler gehört, seine besondere Art zu sehen, zu hören, zu fühlen. Sie nehmen ein Werk und lauschen, mit feinen, empfindlichen Sinnen. Die Impressionen, welche aus ihm rieseln, verzeichnen sie sorgsam und aus den Wirkungen, welche sie von ihm empfangen, bestimmen sie die Wirkung, die er selbst von den Dingen empfängt. Am Ende haben sie ihn ganz, wie er ist, seine Form, seine Nerven, sein Gehirn, sein Temperament, sein Verhältniss zur Welt. Sonst wollen sie nichts. Sie sind nur neugierig, wie der Künstler ist, und selbst was ihr Geschmack an ihm als widerliche Fehler empfindet, wird ihnen lieb und werth, wenn es nur seine Natur recht deutlich verräth. Von diesen ist Jules Lemaitre. Bei uns ist die Marholm von ihnen; und auch Maximilian Harden würde unter sie kommen, wenn ein Zufall ihm seinen Hang zu liebenswürdiger Bosheit nimmt.

Und endlich gibt es noch eine Form der Kritik. Die ist ganz bescheiden. An Gesetze denkt sie nicht. Sie schafft auch nicht für die Geschichte. Sie sucht nicht einmal die besondere Natur der einzelnen Künstler. Sie genießt. Weiter gar nichts. Sie genießt die Künstler und die Künste und erzählt von ihren Genüssen. Schlichter und aufrichtiger kann man nicht sein. Sie verspricht gar nichts. Aber sie hält sich selbst.

Ihr gehört Anatole France*).

* * *

Ich möchte den jungen Anatole France gekannt haben. Ich will ihn wahrhaftig nicht kränken; aber

*) «*La vie littéraire.*» 1888. *Deuxième Série* 1890. *Troisième Série* 1891. *Quatrième Série* 1892. Chez Calman Lévy, Paris.

ich glaube: er war romantisch und hatte Pathos. Er hatte stolze, üppige Hoffnungen und versprach sich viel vom Leben, Schönheit und Güte. Und dann wurde es ein langes, schweres Leiden, mit vielen Empörungen, bis auch er sich am Ende in jene *philosophie dégoutée de l'universel néant* ergab.

Er mag lange faustisch gerungen haben. Er hat auch das Glück gesucht und es war nirgends. Er hat auch die Wahrheit gesucht und immer nur den Zweifel gefunden. *«J'ai demandé mon chemin à tous ceux qui, prêtres, savants, sorciers ou philosophes, prétendent savoir la géographie de l'inconnu. Nul n'a pu m'indiquer exactement la bonne voie.»* Da hat er am Ende auch entsagt und verzichtet.

Er glaubt nicht mehr an das Leben. Er traut keiner Wahrheit mehr. Er weiss, *que sur toutes choses il y a beaucoup de vérités, sans qu'une seule de ces vérités soit la vérité.* Er weiss, dass wir nichts wissen können. Er zweifelt. Er zweifelt an Allem. Er zweifelt sogar am Zweifel. *«Gardons nous de croire que le dédain soit le comble de la sagesse.»*

Er hofft auch nicht mehr. Er kennt die grosse Qual. Er weiss, dass alles Leben nur Leiden ist. Er sieht den eitlen Wahn aller Sehnsucht. *«Au milieu de l'éternelle illusion qui nous enveloppe, une seule chose est certaine, c'est la souffrance. Elle est la pierre angulaire de la vie. C'est sur elle que l'humanité est fondée comme sur un roc inébranlable. Hors d'elle tout est incertitude. Elle est l'unique témoignage d'une réalité qui nous échappe. Nous savons que nous souffrons et nous ne savons pas autre chose.»* Aber er verzweifelt desswegen nicht. Er empört sich nicht in trotzigen Erbitterungen. Er hadert nicht mit Hohn und Geifer gegen die Schöpfung. Es ist kein Byronismus daraus geworden. Und auch nicht der höhnische und schadenfrohe Spott der Zolaisten, die sich mit Wollust am Geschmacke des Gemeinen gern

berauschen. Denn er liebt immer noch. Er liebt in sich die sanften, stillen Triebe nach dem Guten, nach dem Schönen. Die sind köstlich. Er möchte sie nicht missen. Freilich täuschen auch sie, er weiss es schon, weil Alles nur Schein ist, *dans ce rêve d'une heure qui est la vie*, eilig entgleitender Betrug der Sinne. Aber ihr Schein ist schön und schmeichelt lieblich, und darum liebt er ihre Täuschung. Um jeden Preis möchte er sie bewahren; sonst könnte er nicht mehr leben. Sie vertreiben den tiefen Schmerz mit holden Spielen, der nur eine leichte, ein bisschen blasirte Wehmuth hinterlässt, jenen *ennui commun à toute créature bien née*, wie die Sängerin des Heptameron sagt, das braune Gretchen von Angoulême. Das Gute in sich bestärken, die Illusionen, wenn sie auch freilich keine Wahrheit sind, mit Sorge pflegen und fleissig Enthusiasmen sammeln, wo immer es nur geht, — dahin treibt seine Stimmung. Es ist eine gewollte, philosophisch erzwungene Freude, an der man freilich manchmal die Anstrengung merkt: darum ist es eine *joie triste* — er liebt dieses Wort; und einmal fügt er hinzu: *«Et cela est plus qu'une joie joyeuse»*. Darin ist seine ganze Weise, sein ganzer Ton.

Das ist vielleicht ein bisschen inconsequent. Ein deutscher Philosoph würde den unschlüssigen Zauderer bedauern. Eigentlich müsste er schon ganz in den Pyrrhonismus hinein, irgendwo auf einer einsamen Säule, in der dürren Wüste, verächtlich den Rücken gegen das Leben gekehrt und in seine träumende Seele versunken. Das wagt er nicht. Er hat kein Talent zum büssenden Eremiten. *«J'ai eu peur de ces deux mots d'une stérilité formidable: je doute.»* Es könnte ihm die Lust an seinen Gefühlen verderben. An diesen will er nicht deuteln. Sie sind ihm angenehm und schaffen manche lange Freude. Das ist genug.

Ein lustiger Widerspruch, aber der gar nicht so selten ist. Er hat ihn selbst einmal an *Leconte de Lisle*

sehr ergötzlich geschildert. „Dieser Philosoph, der so entschieden das Absolute leugnet, der glaubt, dass Alles relativ und was für den einen gut, für den Andern schlecht ist, und der endlich in allen Dingen nur sieht, was man in ihnen sehen will, dieser nämliche Geist wechselt seine Anschauung plötzlich, wie es sich um seine Kunst handelt. Er bekennt, dass Alles nur Schein und Einbildung ist, aber er zweifelt durchaus nicht, dass dieser oder jener Reim gut ist, von einer absoluten Güte. Er hat von der Kunst eine dogmatische, religiöse, autokratische Meinung. Er erklärt, dass ein schöner Vers immer schön bleiben wird, wenn auch die Sonne längst erloschen und längst kein Mensch mehr auf der Erde ist.“ Ganz so schlimm ist es bei ihm nicht oft. Er weiss es schicklicher zu verbergen. Aber auch hinter seiner hochmüthigen Skepsis steckt ein kindlich treuer Glaube an das Schöne und hinter seinem gutmüthig lächelnden Zweifel lauert eine starke Tyrannei. Er hat *des idées très arrêtées*. Wohlgemerkt: keine verschlossene Lehre, kein unzugängliches System. Davon hält er nicht viel: *je n'ai qu'une confiance médiocre dans les formules métaphysiques. Je crois que nous ne saurons jamais exactement pourquoi une chose est belle.* Niemals möchte er sich irgend einer Schule verschreiben. *Grâce à nos maîtres Sainte-Beuve et Taine, il est permis aujourd'hui d'admirer toutes les formes de beau.* Aber er hat einen starken und entschiedenen Instinct, der nicht nachgibt. Dem gehorcht er unbedingt. Er sagt dann ganz einfach: das gefällt mir eben nicht; oder wie von den Versen der Symbolisten und von der decadenten Prosa: das verstehe ich nicht. Damit ist die Sache schon abgethan. Wenn er keinen Genuss davon hat, kümmert er sich nicht weiter.

Wenn man sich das Alles zusammenrechnet: eine aus vielem Schmerz und bitteren Enttäuschungen erlebte Skepsis, welche jedoch, vielleicht aus Schwäche,

vielleicht gerade aus froher Lebenskraft, ihre letzten Folgen schaut und durch eine sanfte und milde Freude an den schönen Scheinen getröstet wird; daher, ohne Aufruhr und Grimm wider das Leben, vielmehr einen gelassenen und versöhnten *pessimisme doux et résigné*, der ängstlich alle Illusionen hätschelt; dazu von Natur eine laute und unverwindliche Begierde nach dem Schönen und also am Ende eine lebhaft, durch den Verstand bekräftigte Genusssucht des Geistes — es lässt sich nicht leicht eine Verfassung denken, die dem Gefühle der Kunst günstiger sein könnte.

Die Kunst ist seine Religion. Sie allein macht das Leben erträglich; ja sie macht es festlich und froh. Flaubert konnte sie nicht fanatischer lieben. Aber er verehrt sie nicht mit der schaurigen und unheimlichen Brunst der Symbolisten, welchen sie ein jähes, düsteres Räthsel ist, in schwülen Wolken über dem Irdischen, feindselig gegen den Menschen und unfasslich. Davon weiss er nichts. *«L'art est, par nature, inutile et charmante. Sa fonction est de plaire; il n'en a point d'autre. Il faut qu'il soit aimable sans conditions.»* Er liebt die Kunst, weil sie das Leben verschönt. Er liebt die Kunst um des Genusses willen, und um des Genusses willen übt er die Kritik.

Genuss ist die Absicht seiner Kritik. Nichts weiter. Daraufhin prüft er die Künstler, daran misst er sie. Danach schätzt er sie. Er fragt jedes Werk, welchen Genuss es ihm gewähren kann. Diesen berichtet er, und er berichtet auch gern von dem anderen Genuss, den er selber aus Eigenem hinzugefügt hat, den hält er eigentlich sogar noch für wichtiger. *«Tous les livres en général et même les plus admirables me paraissent infiniment moins précieux par ce qu'ils contiennent que par ce qu'y met celui qui les lit.»* Die Schule des Künstlers, seine besondere Art, seine Technik kümmern ihn wenig. *«Les conditions techniques dans lesquelles s'élaborent les romans*

et les poèmes ne m'intéressent, je l'avoue, que très médiocrement.» Er spricht nur immer von sich selbst, von seinen Stimmungen und seinen Gefühlen. *«Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs d'oeuvre Pour être franc, le critique devrait dire: Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal ou de Goethe. C'est une assez belle occasion.»* Die Anderen, meint er, thun auch nichts Anderes; sie sind nur nicht ehrlich genug, es aufrichtig zu bekennen. Wir können einmal nicht aus uns heraus. *«La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même Nous sommes enfermés dans notre personne comme dans une prison perpétuelle.»*

Er spricht einmal von dem tiefen und geistreichen Buche, das Arsene Darmesteter über die *vie des mots* geschrieben hat. Eigentlich, sagt er, müsste man diese methodische Studie methodisch analysiren. „Aber ich überlasse die Sorge Anderen, welche gelehrter sind als ich. Ich werde mich nicht in die schweren Gedanken des Herrn Darmesteter vertiefen: *Je m'amuserai seulement un peu tout autour.*“ Das ist immer und überall seine Weise. Eine andere Absicht hat er niemals, als allenfalls noch *amuser un moment les âmes délicates et curieuses*. Das eigentlich Kritische fehlt seiner Kritik: *mon affaire n'est point d'analyser les livres: j'ai assez fait quand j'ai suggéré quelque haute curiosité au lecteur bienveillant.*

Es ist die subjektivste und persönlichste Kritik, impressionistisch durch und durch. Sie nimmt ein Werk, verzeichnet die aus ihm empfangenen Stimmungen und theilt sie mit. Das ist ihr ganzes Verfahren. Professorische Naturen werden sagen, dass es das Verfahren eines Dilettanten, und sie werden beweisen, dass auch wieder Renan daran schuld ist. Aber die Laien lieben diese Weise und es lieben sie auch die Künstler. Sie lieben sie, weil sie nachsichtig und milde ist und ein starkes Gefühl der Lächerlichkeit in allen menschlichen

Dingen hat, *comme il faut que tout soit ironie dans cette vie*. Sie lieben sie, weil sie das Gravitätische verschmäh und mit Grazie immer *le ton familier de la causerie et le pas léger de la promenade* behält. Sie lieben sie, weil sie alle Koketterie der vornehmen Gesellschaft und immer wie einen sanften Parfüm aus dem Geflüster schöner Frauen hat.

*

*

*

Es wird ungefähr sechs Jahre sein, dass Adrien Hébrard, Anatole France zur litterarischen Kritik im *Temps* berief. Heute gilt er für einen Meister. Alle fragen nach seinem Urtheile und sein Ansehen ist gross. Er verträgt sich mit allen Schulen. Zwar Zola beleidigt seine gallische Liebe der *talents ordonnés et lumineux, dont les oeuvres portent en elles cette vertu suprême: la mesure*, aber für Maupassant schwärmt er. Die Symbolisten verspottet er gerne, aber er nennt Joséphin Péladan einen *écrivain de race et maître de sa phrase* und rühmt an seinem Werke *des pages d'une poésie magnifique*. So erbost sich Mancher bisweilen, aber es schätzen ihn alle.

Ein einziges Mal hat er seine ganze Meinung über die Litteratur von heute und von morgen entschieden geformelt. Viele stimmen ihm zu. Es ist in einem Briefe an Charles Morice: „Der Naturalismus hat gleich auf den ersten Satz ein Meisterwerk geschaffen: „Madame Bovary“. Und man darf sich darüber nicht täuschen: in vieler Hinsicht war der Naturalismus vortrefflich. Er war eine Rückkehr zur Natur, welche die Romantik ganz närrisch vernachlässigt hatte. Er war die Vergeltung der Vernunft. Nur wollte es das Unglück, dass der Naturalismus bald unter die Herrschaft eines starken, aber engen, groben und rohen Talentes gerieth, das keinen Geschmack hatte und kein Maass. Mit Zola verfiel der Naturalismus sogleich in's Gemeine. Platt und gewöhnlich, jeder geistigen

Schönheit entkleidet, hässlich und dumm, widerte er den feinen Geschmack an. Sie wissen: es gibt keine vernünftigen Reactionen: gerade die nöthigsten sind oft die tollsten. Die Schule von Medan erweckte den Symbolismus. Diese jungen Dichter sind Mystiker. Poesie ohne geheimen Sinn lassen sie nicht zu. Ich weiss nicht ganz genau, was die Zeitgenossen von dem Gedicht des Lycophon hielten; aber es will mir scheinen, dass gewisse Raffinirte von Alexandrien ein ähnliches Gehirn haben mochten, wie heute Herr Mallarme und seine Schüler. Daneben sehe ich eine Gruppe junger Schriftsteller, die sehr verständig und keineswegs Symbolisten sind. Die Einen folgen Emil Zola. Die Anderen, ebenso jung, aber schon origineller, suchen ihr eigenes Ideal. Leider zielen sie allzusehr auf den Effekt und renommiren gern mit ihrer Kraft. Das gehört auch zu den Fehlern der Kunst von heute: sie ist brutal; sie scheut sich nicht, zu beleidigen und zu missfallen. Aber was an den jungen Leuten durchaus gelobt werden muss, das ist ihre Kenntniss der Technik. Sie sind ausgezeichnete Handwerker der Kunst, die ihr Metier im kleinen Finger haben. Ich kenne sehr gebildete unter ihnen, selbst Gelehrte, welche vortrefflich ausgerüstet sind und verlässliche Hoffnungen erwecken.“

10.

Edouard Rod.

Edouard Rod war unter den Ersten, welche die ausgetretene Strasse des Zolaismus verliessen, angewidert von dem ewigen Einerlei der gemeinen Wahrheit und durch eine grosse Sehnsucht nach unbekanntem Idealen hin getrieben. Um seinen Namen wurde bald

viel Fehde und Zwist: man wusste nicht recht, wohin er registriert werden sollte, und wenn man ihn einmal in einer Schule glücklich untergebracht glaubte, dann wurde es sicherlich sogleich von seinem nächsten Buche widerlegt. Er ist eine Zeit unter die *Décadents* gezählt worden, aber einen seiner Romane hat die Akademie gekrönt. Er schien eine Weile, in der Wollust der sensationellen Künste, wie ein Nebenbuhler des Maurice Barrés, bloss auf die Bereicherung des Ich mit seltenen Gefühlen unermüdlich bedacht, aber neuestens mag er eher für einen Bussprediger der reinen Sitte gelten, der zur Einfachheit und Demuth ruft, und, nach dem Beispiel der Russen, für einen Priester der *religion de la souffrance humaine*. Die Einen schelten ihn einen gebleichten und verdünnten Bourget, der schal, fade und ohne Geschmack sei; aber Vielen ist er eine tröstliche Hoffnung, der sie vertrauen.

Das auffälligste Merkmal seiner Werke ist eine unsägliche Empfindsamkeit gerade für die unendlich kleinsten, feinsten und leisesten Nüancen. Man muss gleich an die Goncourts denken: es ist der nämliche *tact sensitif de l'impressionabilité*, die nämliche *sensibilité de névropathes*, die nämliche Feinhörigkeit auf die stillsten Regungen in und zwischen den Gefühlen. Er ist hell-süchtig in den Schatten der Empfindungen wie ein Nachtwandler, aber der zugleich sein eigener Arzt und Wärter wäre — immer mit ruhig beobachtendem und verzeichnendem Verstande neben sich her, der in einer nüchternen und gelassenen Sprache, wie um einen wissenschaftlichen Befund abzugeben, deutlich berichtet. Dieser Verein von hysterischer Empfindlichkeit und der kalten Strenge des unbekümmerten Forschers ist ganz seltsam: was sonst höchstens die Lyrik in schwülen und gleich wieder verdampfenden Gleichnissen eilig streift, das bringt er umständlich in kritische Noten. Darin mahnt er an Baudelaire, der auch die wirrsten

Krankheiten des Geistes mit einer unheimlichen Gesundheit der Form erklärte; aber es fehlt ihm seine ansteckende und mittheilsame Kraft. Er bringt seine Sensationen nur an den Verstand; Mitgefühl vermag er nicht zu erzwingen. Er verrichtet alle Vorarbeit: die Beobachtung der Nüancen, ihre Aufnahme und Analyse; aber ihre Fleischwerdung in uns, den eigentlichen Prozess der Kunst müssen wir aus eigenem dazu geben. Er hat keine angreifende, unterjochende und fortreissende Kraft — vielleicht dass sie unter seinem *Trop de réflexion* verkümmert und erlahmt ist; darum schmachten seine Helden auch immer in Qualen nach Leidenschaft.

Seine Romane lesen sich wie Kritiken seiner Romane, welche nur den Inhalt angeben wollen. Es wird Alles immer nur vor den Verstand, niemals in [das Gefühl geführt. Er erzählt von seinen Vorwürfen, aber er kann sie nicht mittheilen. Er hat schöne Mittel und die vornehme Würde seines Stiles verdient Ruhm, welche jede Taschenspielererei verschmäht und lieber etwas verschweigt, als dass sie plump und breitschweifig würde, mit einem deutlichen Ehrgeiz nach der hellen und rapiden Sprache des 18. Jahrhunderts. Aber er vermag mit aller Kunst den eigentlichen Beruf des Künstlers nicht: er drückt sich aus, aber er drückt es nicht in uns ein — wir müssen nicht mit, wenn wir nicht wollen.

Es ist von Vielen gesagt worden, er sei kein Künstler. Aber gerade darum, weil er nicht in das Gefühl dringt, sondern bloss an den Verstand, aber doch im Grunde eine künstlerische Natur ist, gerade darum ist er im Kritischen vortrefflich. Er hat ein grosses Talent, sich durchaus mit fremden Nerven zu bekleiden, durch fremde Sinne zu erleben und sein Denken in die Methode Anderer zu verwandeln — aber immer dabei sein gelassener Zuschauer zu bleiben, der neugierig beobachtet

und emsig den ganzen Verlauf notirt. Es ist, als wäre sein Gehirn ein mit einem Schauspieler doublierter Professor, der den Vorzug hat, alle Experimente an seinem lebendigen Selbst zu verrichten. Gleich seine erste Sammlung*) bewies diese kritische Bedeutung: es sind einzelne Stücke darunter, wie über Leopardi, über die englischen Präraphaeliten, über die italienischen Veristen, deren sich Bourget nicht zu schämen brauchte.

Damals suchte er gern die zerrissenen und verzweifelten Seelen auf, mit der trotzigigen Verachtung der irdischen Gemeinheit und mit der schmerzlichen Sehnsucht nach den reinen Träumen. Er kam damals gerade aus dem Naturalismus her und hatte den grossen Drang aller Ueberwinder des Zolaismus, den Drang nach der im Menschen verschwiegenen Schönheit. Mit Hass und Ekel verschmähte er die äussere Welt; in der inneren wollte er sie vergessen. Er ergab sich der Fülle der ganz einfachen Gefühle, wie reich und wunderbar ihre Einfalt ist: die leise Angst des jungen Gatten um den Verlust der Freiheit und vor dem Ungewissen, die trüben Räthsel der Schwangerschaft, die irren und verlegenen Widersprüche der väterlichen Empfindung, das langsame und stumme Keimen der Neigungen zum Kinde und alle die tausendfach verschlungenen Geheimnisse unter dem Bewusstsein, welche wie ein schauriger Chor die scheue Rede der Vernunft immer unverständlich begleiten.**) Dahin wendete er sich lachend, ob es ihn nicht von den Enttäuschungen des Lebens heilen könnte. Aber es wurde ihm auch hier keine Rast, kein Friede, keine Erlösung. Er brachte ein tiefes Leid nicht los, eine unerklärliche und grundlose Trauer, die nimmermehr weichen wollte. Sie wuchs nur immer, je mehr er durch sich forschte, und trieb

*) *«Études sur le XIX. siècle.»* Paris, Perrin & Cie.

***) *«Le sens de la vie.»* Vgl. auch *«Les trois coeurs.»* Paris, Perrin & Cie.

ihn unstät und wurde eine schlimme Furcht vor der Zukunft, vor dem neuen Geschlechte, wie dem das heutige sich dann wohl verantworten könnte, dass es solche Erbschaft hinterlassen. Und er düstete nach einer Antwort auf die vielen Fragen, nach einer verlässlichen Gewissheit, nach einem festen Glauben, an den man sich wie an einen rettenden Balken klammern könnte *dans l'océan d'incertitudes où nous flottons*.

Diese Stimmung ist keine neue: Bourget hat aus ihr die unvergängliche Vorrede seines «*Disciple*» geschrieben und aus ihr wurden die Erfolge der russischen Romane, aber erst Rod hat muthig die Fülle ihrer Triebe entfaltet und alle Forderungen, welche sie bringen, auf sich genommen, aus dem Künstler und Kritiker durch sie zum Moralisten verwandelt.

Spuren des Moralisten waren an ihm lange vernehmlich; er hatte immer neben der Delicatesse der Nerven ein feines, empfindliches, um das Gute und Böse zärtlich bekümmertes Gewissen; nur musste es oft vor den heftigen Begierden des Künstlers, welche um jeden Preis schöne und seltene Reize forderten, mit Geduld verstummen. Aber jetzt ist es mächtig geworden und verdrängt jede andere Neigung und Rücksicht. So geschieht das Wunderliche, dass er auf einmal in den schärfsten Widerspruch zu seinen Anfängen gesetzt und die Linie seiner Entwicklung plötzlich nach der anderen Seite umgebrochen wird, welche seiner Herkunft und seiner Geschichte gerade entgegen ist.

Er kam von den einsamen und stillen Meistern des Nervösen. Moral, Vaterland und Menschheit — das waren ihnen leere Worte ohne Sinn; sie fühlten sich nur als Künstler und fühlten nur für die Kunst. Das tadellose und vollkommene Werk, durchaus nach der Absicht gerathen und eine vollendete Schöpfung, war der einzige Zweck, die einzige Norm ihres Lebens.

Andere als ästhetische Wirkungen kannten sie nicht; sie suchten nur die Anmuth und Kraft der Ideen, die Schönheit der Fassung, den üppigen Klang und die laute Blüthe des Wortes. Ob eine Kunst der Jugend gefährlich wurde und das Gemüth vergiften mochte, danach fragten sie nicht. Sie dachten nicht an die Menschen; sie hatten mit ihnen keine Gemeinschaft; sie hatten keine Heimath als die Kunst. Ihr Ehrgeiz war, was Goncourt *la pure littérature* nennt, *le livre qu'un artiste fait pour se satisfaire*; ihr Ehrgeiz war *le culte de l'art pour l'art*.

In dieser Ansicht aller Romantiker, des Parnass und der Anfänge der Décadence, welche ihre deutlichsten Documente in den Briefen von Flaubert und den Tagebüchern der Goncourts hat, ist Rod aufgewachsen, wie das ganze junge Geschlecht; jede andere galt am Künstler für unwürdig und verächtlich und erniedrigte ihn zum «*Bourgeois*». Aber sie konnte vor den Forderungen des Moralisten nicht bestehen. Der Moralist darf das Schöne nicht dulden, wenn es die Tugend schändet, die Liebe zum Guten zerstört und die Gesundheit des Geistes verkümmert: er ordnet das Schöne unter die Wohlfahrt des Staates, des Volkes, der Menschheit. Die Kraft und Reinheit am Leibe und an der Seele gilt ihm mehr als die Leidenschaft des neuen Reimes, des seltenen Beiworts und der schimmernden Sätze. Er will, dass der Dichter ein *conducteur de peuples* sei. Er folgt der Meinung von Dumas: *Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte*. Er kann die Werke der Künstler nicht, wie die alte Kritik, an strengen und unerbittlichen Begriffen der Schönheit messen; und es kann ihm nicht genügen, sie, wie die neue, nach ihren Ursachen und Absichten zu fragen; er richtet sie von der Höhe des Staates und des Volkes;

er prüft ihre Folgen und Wirkungen; er entscheidet über sie als Mittel der sittlichen Entwicklung, als Bestimmungen des öffentlichen Geistes, als *facteurs de la société contemporaine*.

Darum verdient das neue Buch*) von Rod nachdenkliche Achtung, weil es das Aesthetische unter das moralische Urtheil ordnet. Dieses Verfahren ist durchaus unfranzösisch: aus diesem rein künstlerischen Volke, welches nur dem Geschmacke und seinem heftigen Drange zur Schönheit folgt, konnte es niemals entstehen. Es ist deutscher Import, wie die modische Schopenhauerei und die Wagner'sche Musik; unter den Deutschen lange in Kraft, von Gentz und Adam Müller her über Rodbertus bis auf Treitschke und Schmoller herab, und selbst den Künstlern, denen es doch durchaus gegen den Beruf und die eigentliche Natur ist, vertraut, ja beinahe selbstverständlich. Ein seltsames Bild, wie die letzte französische *Décadence* überall die erste deutsche Romantik aufnimmt: Barrés den individualistischen Terrorismus von Fichte, Rod die staatssozialistischen Ideen der nationalen Reactionäre. Man mag einwenden, dass Rod Schweizer ist, wie jene andere romanische Natur mit dem germanischen Geiste, wie Amiel Professor an der Genfer Universität; aber er könnte nicht wirken und Anhänger versammeln, wenn nicht schon eine allgemeine Disposition des Geistes bereit wäre, welche auch durch die Pariser Erfolge von Ibsen bezeugt wird.

Das neue Buch ist durchaus Kritik des Moralisten. Es fragt nicht nach der Künstlerschaft der Werke; ihr Werth an Schönheit und Kraft ist ihm gleich. Es fragt immer bloss nach ihrer moralischen Verfassung und welche sittlichen Ideen sie enthalten. Es hat gewiss auch im Einzelnen manchen Reiz: wie es die

*) «*Les idées morales du temps présent.*» Paris, Perrin & Cie.

verwickelte Psychologie von Renan entfaltet und erst den zuversichtlichen Gläubigen, dann den wehmüthig Entsagenden und den Gläubigen wieder als den positiven Fanatiker der Kirche und den negativen Fanatiker der Freigeisterei und zuletzt die Wiedergeburt des Muthes zum Glücke in dem Entsagenden zeigt, der sich aus den Zweifeln wieder aufrafft und am Ende im idealen Culte seiner selbst beruhigt; dann die lustige Geschichte von den beiden Schopenhauern, dem echten, ernsthaften und tiefen seines Systemes, den aber Niemand liest und kennt, und dem falschen, entstellten und denaturirten seiner Boutaden, *dont on faisait un oracle ou un épouvantail . . . parce que c'est en lui que c'est incarné tout un courant d'idées*; wie es die Philosophie des Pessimismus auf einen *excès de sensibilité et de la vie intérieure* reducirt, mit dem glücklichen Worte, dass sie mehr ein *état psychologique* als eine Doctrin sei, und mit der einfachen Formel der Schopenhauer'schen Popularität in den breiten Massen des Volkes, dass er *transformait leurs désillusions en lois métaphysiques*; wie es den platten, bornirten und so beneidenswerth selbstgefälligen Positivismus der vierziger Jahre und aus ihm die flache Halbwissenschaftlichkeit Zola's mit dem kindischen Aberglauben an die gelehrte Unfehlbarkeit und der *certitude naïve et sereine qu'il promenait sur toutes choses* entwickelt; das analytische Raffinement in der Vielfältigkeit von Bourget und in den Metamorphosen von Lemaître; die gerade, kräftige Zuversicht in der Zeichnung des Vicomte de Vogué, des ersten, der wieder zur Pflicht, zur Tugend, zur Gesundheit gerufen — und vieles andere ist an dem seltsamen Buche fein, tief und mittheilsam für Gemüth und Geist; aber seine eigentliche Bedeutung bleibt in der heftigen Sehnsucht nach dem unbekanntem Heile, das aus den Lastern erlösen, die Zweifel verscheuchen und reinen Frieden bringen möchte. Die Zeit wird entscheiden,

ob diese Wünsche Verirrungen abseits von der Entwicklung oder die *formules attendues* einer allgemeinen, nur bisher rathlosen Stimmung sind.

11.

Henri Lavedan.

Fin de siècle war ein hübsches Wort und lief bald durch Europa. Nur, wie Vielen es gefiel, es wusste Keiner recht, was es denn eigentlich heisst. Jeder deutete es anders, wie er es brauchte, und das gab viel Confusion. Da erbarmten sich die guten Pariser und fanden ein neues. *Nouveau Jeu* nannten sie es jetzt. Und, dass endlich Verlass und Ruhe würde, verfasste ein Berufener sein System — wie Franzosen eben schon einmal Systeme verfassen: in einem sehr lustigen und erfreulichen Roman. Es ist *Le Nouveau Jeu*, von Henri Lavedan, bei Ernest Kolb.

Man kennt Henri Lavedan. Es mag jetzt fünf, sechs Jahre her sein, dass er sich das erste Loch zum Ruhme bohrte. Er schrieb damals als Manchecourt in *La Vie Parisienne*. Kurze und im Gewöhnlichen seltsame Geschichten, keck aus der traurigen Welt der Freude geschnitten, so etwas wie künstlerisch gesteigerte *nouvelles à la main*. Sehr provisorisch, sehr mondain und, wenn er sich auch gleich wieder schämt, von einer unsäglichen Trauer im Grunde, von der gewissen Trauer des zweiten Absynth, in den späteren Abendstunden. Kavalier im Tone, fast möchte man es dilettantisch nennen, aber zwischen geläufigen und sehr

modesten Sätzen auf einmal ein unvergessliches Wort aus dem Kerne der Dinge. Und von Anfang an gleich Einer für sich, anders als die Andern, der nicht zu verwechseln, nicht zu verkennen war. Man merkte, dass er der jungen Schule der neuen Psychologie gehörte, mit ihrem Ehrgeize auf die Tradition der Rochefoucauld, La Bruyère und Stendhal, aber mehr wie Einer, den es gerade amüsirt, ohne dass er es nöthig hätte und sehr tragisch nähme, ohne die magisterliche Würde des Bourget, und ein Psychologe nach Aussen, nicht wie Barrés nach Innen, ein Psychologe der Anderen, nicht des eigenen Räthsels. Naturalist in der grausamen Schärfe des Blickes und auch in dem trüben Grunde aller Stimmung, aber während den Naturalisten kein Zug dick und heftig genug und die Fülle der Züge immer noch zu gering war, sparsam in der rapiden Zeichnung, von wenigen, leichten, hingewischten Strichen, und ein Meister jener suggestiven Sätze, die in zwei Worten den ganzen Charakter verrathen, deutlicher als irgend eine langwierige Biographie. Man denke etwa den Geist des Forain mit der Hand des Nittis. Oder man mag an die Gyp und Meilhac denken; doch müsste man sie mit einem herben Galgenspott und einer heillosen Wurstigkeit versetzen. Als „Sire“ „Inconsolables“, „La Haute“, „Petites Fêtes“, „Nocturnes“ wurden diese Skizzen gesammelt, und sein Name war gemacht. Das Lustspiel «*Une Famille*» hatte kein Glück an der *Comédie*. Aber jetzt mit dem *Prince d'Aurec* — einem Versuch zwischen Porto-Riche und Lemaître, aber von einer polemischen Verve, die diesen fehlt — hält er endlich den über Pariser mächtigsten Triumph: den Triumph des Skandales. Das ist der Autor.

Das Werk sieht sich wunderlich an. Es heisst Roman und weil es Charaktere an ihrer nothwendigen Geschichte entwickelt, darf es so heissen. Aber es ist vielmehr eine Folge kurzer Scenen, die jede für sich

ein Fertiges sind und die andern entbehren könnten; und statt zu beschreiben, statt zu berichten, statt zu erzählen, hat es nur Dialoge. Inhalt, Handlung, irgend ein Ereigniss gibt es nicht. Es geschieht nichts. Ein junger Mann lebt, heirathet, betrügt seine Frau, wird von ihr betrogen, scheidet sich, nimmt das alte Leben wieder auf und ermüdet dann langsam. So ist das Werk.

Der Held ist Paul Costard, fünfundzwanzig Jahre, reich, vornehm, müssig mit dem Geiste des Boulevards und ehrgeizig, in allen Stücken durchaus *Nouveau Jeu* zu sein. Dafür lebt er. Dem widmet er seine Kraft. *Soyons de notre époque*. Es genügt ihm nicht, der *jeune homme d'aujourd'hui* zu sein; er wäre am liebsten *le jeune homme de demain, d'après-demain si possible*. Das Banale, Hergebrachte, den *jeune Tout-le-monde*, will er um jeden Preis vermeiden. Er ist darum nicht frivol, kein Eichkätzchen des Boulevard. Nein, er hat Herz und Gemüth. Er achtet die Tugend und verehrt die anständigen Frauen: denn wenn sie es auch selten bleiben, so sind sie es, meint er, doch wenigstens einmal in einem gegebenen Moment gewesen. Er ist auch ein guter Sohn, wenn er gleich mit seiner Mutter den modernen Ton hat und es nicht duldet, dass sie *abuse de ce qu'elle m'a mis au monde*. Er liebt die jungen Mädchen, die im *Sacré-Coeur* erzogen sind, er merkt das gleich an der Art und Weise, wie sie die Männer nicht ansehen. Er hat Respekt vor der Ehe und spricht in gewählten Ausdrücken von ihr: *Je m'ennuierai peut être, mais je ne m'embêterai pas*. Also eigentlich ein ganz braver und lieber Junge, den nichts hindert glücklich zu werden, wenn nur seine Leidenschaft für das *Nouveau Jeu* nicht wäre. Die freilich macht aus ihm den *garçon le plus immoral et le plus renversant qu'on puisse voir*. Und erst wie er unter den Jahren müde, einsam und nachdenklich geworden ist, entdeckt er auf einmal: Man hat gut suchen und herumbohren im Neuen, es

sind doch noch immer zuletzt die alten Dinge am meisten werth. So hat ihn das *Nouveau Jeu* am Ende zu *Paul et Virginie* und Richard Löwenherz gebracht, und er, „entdeckt das mittelländische Meer um fünfzehn Jahre später als die Anderen.“ Das ist das einzige Resultat. Der ganze Muth der Jugend und die strenge Hut vor dem Banalen nutzt nichts. Man schliesst am Ende doch eben dort, wo alle Welt schliesst.

Die Heldin ist Alice Labosse, achtzehn Jahre, fein, schmal, gelassen, später Madame Costard. Sehr gut erzogen, ausserordentlich gebildet. Sie weiss seit Langem Alles, was man überhaupt wissen kann, sagt der Vater. Sie ist ein Kind, das nichts mehr zu lernen hat, sagt die Mutter. Sogar das *superflu, le vernis, la dernière touche* sind ihr nicht fremd: sie lernt Castagnetten, von einer alten Schweizerin, die einige Zeit in Biarritz gelebt hat. Dabei immer ruhig und gefasst, durchaus nicht aufzuregen oder zu entrüsten. Sie nimmt geduldig Alles, was geschieht, den guten wie den bösen Tag, sowie es eben kommt. Sie hat keine Wünsche und keine Furcht. Es ist ihr Alles egal. Sie klagt niemals und hofft auf nichts. Sie hat kein Ideal. Nicht, dass sie es leugnen oder verschmähen möchte — sie kann sich bloss nicht denken, was es ist. Es wird immer davon geredet, aber Niemand weiss es recht; da kann sie nicht mit. Es ist ihr übrigens auch ganz gleich. Es ist ihr überhaupt Alles gleich. So oder so — sie schickt sich in Alles. Das Eine ist ihr nicht lieber als das Andere: *je n'ai j'amaïs pu me passionner, qu'est-ce que je dis! m'intéresser à quoi que ce soit . . . Rien ne m'intéresse, mais rien ne m'ennuie non plus.* Sie will nichts. Sie hasst nichts. Sie liebt nichts . . . ausser, natürlich, ihre Eltern, weil man es sie so gelehrt hat, als sie noch klein war; wenn sie sie jetzt das erste Mal sähe und entscheiden sollte, ob sie sie als Eltern möchte, diese gerade vor allen Andern, würde sie sagen:

«Non je n'y tiens pas!» Sie nimmt Paul, weil es sich gerade so trifft. Sie hat nichts gegen ihn, sie hat auch nichts für ihn. Sie würde ebenso gut einen Anderen nehmen: «*Une jeune fille, c'est mis au monde pour être la femme de quelqu'un. Il se trouve que c'est vous. . . va pour vous!*» Sie ist ganz nett und verträglich mit ihm, überhaupt ein guter Charakter: wenn man thut, was sie will, gehorcht sie gern. Sie hat keine Launen, sie macht keine Szenen, sie hat in allen Dingen *des goûts très sages, très modérés*. Sie ist nicht gerade glücklich mit ihm, weil sie dafür überhaupt kein Talent hat, aber immerhin ganz zufrieden. Das hindert sie nicht, ihn zu betrügen. Sie betrügt ihn trotz ihrer ausgezeichneten Erziehung, nach so und so vielen Opfern, und obwohl sie von einem Bischof getraut ist. Sie betrügt ihn, weil er neun Tage nach der Hochzeit zu seiner alten Geliebten zurückgekehrt ist. Sie klagt deswegen nicht. Sie wüthet nicht. Sie sagt sich bloss: „Gut! da das einmal so ist, da das Leben so ist, da die Ehe so ist, machen wir es wie die Anderen!“ Und vierundzwanzig Stunden später ist es gethan. Sie fühlt gar keine Reue. Es gefällt ihr ganz gut. Sie erzählt es ohne Bedenken ihrem Papa. Nur vor der Mutter muss sie schweigen, *parce que la pauvre femme, elle, n'est pas comme nous au courant de ce qui peut se dire et se faire aujourd'hui*. Natürlich erwischt sie der Gatte zuletzt. Ein paar Tage darauf erwischt sie ihn. Also Scheidung. Nun ist sie eine Frau, die ohne Vergnügen von Allem gekostet hat und eigentlich nicht recht weiss, was sie noch soll. Sie geht zu ihrer Mutter zurück. Sie reist in Italien. Dort heirathet sie den Grafen Soprani, einen *lazzarone millionnaire*, gutmüthig, faul und weich. Sie heirathet ihn *sans répugnance mais sans entrain, pour faire quelque chose* und lebt in einem stillen, grauen, lauen Frieden dahin. Sie kann sich nicht beklagen. Sie hätte es schlimmer

treffen können. Ein bisschen amüsiren möchte sie sich. Manchmal denkt sie: vielleicht hat sie überhaupt ihren Beruf verfehlt. Sie hätte nicht heirathen sollen; schreiben hätte sie müssen — zuerst ganz bescheidene *impressions de voyages, où j'aurais fait ma petite Bourgette tout en restant moi* und dann langsam in den grossen Roman hinauf! Ja, das wär' etwas für sie gewesen!

In diesen zwei Typen der Generation ist der Roman des «*Nouveau Jeu*». Die Anderen sollen nur helfen, noch mehr aus ihnen zu holen und sie deutlicher zu gestalten. Für sich bedeuten sie nicht viel: die übliche Kokotte nach der Schablone, die am Ende Chatelaine und fromm wird und ganz verwundert ist, wie nett die anständigen Leute eigentlich sind: *qu'on en dise, il y a de braves gens dans le monde bonnête*; und der Impressionist nach der Schablone, der Maler Mantel, der alle Wangen violett sieht, bis er Akademiker wird und das Portrait des Grossrabbiners und den Plafond für den Erzbischof malt und über Bouguereau und Cabanel keinen Spass mehr versteht: *ne plaisante pas: ils ont du talent, et puis ça vaut cher*; und endlich der Vater Labosse, der verfeinerte Vater der Madame Betsy, der *vieux marcheur*, für den Alles Zote ist — *moi, tout me donne des idées!*

Das ist das «*Nouveau Jeu!*»

12.

Maurice Barrés.

I.

(Oktober 1892.)

Unter den „Jungen“ in Frankreich ist es keinem rascher geglückt als Maurice Barrés. Sein erstes Buch merkten kaum einige Sonderlinge des Geschmacks, die geflissentlich Ungekanntes suchen. Aber schon das zweite brachte ihm den Ruhm.

Heute heisst er Meister, gilt neben Zola und Bourget und hat seine Schule, die wächst. Es ist eine grosse Begeisterung um seinen Namen. Man liebt den feinen Künstler seltener, ausgesuchter Sensationen. Man amüsiert sich über den paradoxen Scherz, dass dieser «*dandy de lettres*» als Boulangist candidirte und der Abgeordnete der Socialisten von Nancy wurde. Man verehrt die köstliche Form seiner hellen, knappen, straffen Sätze, die doch unsäglich melodisch und wie in Flieder getaucht sind. Aber die Freunde, die Schüler verlangen für ihn noch eine besondere, über die Litteratur greifende Würde. Sie rühmen gern in dunklen, schauerlichen Worten seine Philosophie, als ob da endlich die Erlösung aus allen Qualen und der Friede wären. Sie stellen ihn neben Schopenhauer und Kant. Sie reden von ihm als den Apostel der Zukunft, wie etwa die deutsche Jugend jetzt von Friedrich Nietzsche redet.

Man muss also prüfen, ob er wirklich ein Philosoph, ein neuer Philosoph und, wie sie meinen, der eigentliche Philosoph der Zeit, jener Heiland unserer Sehnsucht ist, der für alle Räthsel, alle Zweifel eine tröstliche Weisheit hat. Man muss sein System oder was dafür ausgegeben wird, prüfen. Es ist in drei Büchern mitgetheilt: «*Sous l'œil des barbares*», «*Un homme libre*», «*Le jardin de Bérénice*»; zwei zierliche Heftchen, »*Huit jours chez M. Renan*» und «*Trois stations de psychotherapie*» glossiren es, und in «*L'ennemi des lois*»*), der vor einer Woche erschienen ist, wird es an einem besonderen Falle verhandelt.

Die Barbaren, gegen die er um Freiheit streitet, sind die „Anderen“, die Fremden. Er lässt nichts gelten als das eigene Ich. Das Andere ist morsch und schwach. Was immer sonst Kraft und Richtung geben mochte, alle Moral, Religion, das nationale Gefühl wankt. Wir

*) Alles bei Perrin & Cie. Paris.

können auf nichts mehr vertrauen und möchten doch eine verlässliche Regel, Halt und Stütze, eine Gewähr. Wir haben nichts, dem Zweifel zu widerstehen, als nur uns selber. An uns brauchen wir nicht zu glauben, weil wir uns fühlend wissen. Nur in uns ist Verlass und Treue. Nur das Ich verdient die Liebe.

Wer das Leben anders träumt, wie fein und auserlesen dieser Traum auch sei, den empfindet er als Fremden und als Feind. Er ist ihm ein Ausländer an der Seele, ein Barbar, den er aus seinem Bezirke verweisen muss. Lüge und Unverstand ist Alles ausser dem eigenen Ich. Frei und einsam muss er darum werden, wenn er wahr werden will. Aber auch der Einsame, der die Anderen überwindet, hat noch ihre Spur. Er ist nicht mehr rein. Unmerklich hat ihm das Leben fremde Elemente in die Seele gemischt. Er muss sich läutern. Er muss die Barbaren nicht bloss um sich, er muss sie auch aus sich vertilgen. So erst wird aus dem einsamen der freie Mensch.

Aber dann werde, von dem Anderen gereinigt, der freie Mensch auch ganz und erfülle sich. Er kräftige und steigere und vollende sich. Er trachte seine ungetrübte Natur zu erkennen, zu entfalten, zu erschöpfen, bis alle Gaben aus ihr geholt und ihrer letzten Heimlichkeiten bewusst sind. Dann erst lebt er.

Freilich geschieht an dem einsamen, freien und erleuchteten Ich, wenn seine ganze Fülle gehoben ist, am Ende ein seltsames Wunder. Es findet im Kerne seines befreiten Lebens ein anderes Leben versteckt. Es fühlt sich auf einmal als Theil und verbunden. Es fühlt, wenn es ganz für sich ist, dass es Nichts für sich ist, sondern einer ewigen fremden Kraft gehört. Es fühlt, dass es nur als *un instant d'une chose immortelle* gilt, und fühlt sich gleich und eins mit Allen.

Das ist die neue Philosophie, welche viele Schüler mit so beklommener Andacht verehren. Man sieht gleich,

dass es überhaupt keine Philosophie ist: es drückt Stimmungen aus, auch Gefühle, selten Gedanken — eine Rechnung der Vernunft mit der Welt zu einer begreiflichen Ordnung der Dinge versucht es gar nicht einmal. Und man sieht auch gleich, dass es durchaus nicht neu ist: alle Gründe gehören Anderen; man kennt sie lange aus dem philosophischen Anarchismus von Fichte und Stirner bis auf Nietzsche und Mackay.

Es ist nur eine Marotte des Barrés, sich philosophisch zu vermunnen. Er hat ebensowenig mit der Philosophie zu thun als mit der Psychologie, in der er auch als ein neuer Meister ausgerufen wird. Wenigstens hiess sonst Psychologe, wer in den Seelen forscht und die Ereignisse verzeichnet, welche in den verschiedenen geschehen, und wie sie anders an diesen, anders an jenen geschehen. Aber er bekennt nur stets die eigenen gesuchten Heimlichkeiten, in welchen er schwelgt. Das hat man bis heute niemals Psychologie, das hat man immer Lyrik genannt.

Seine Lyrik hat nur ein unerhörtes Thema, das verblüfft: sie singt nicht von der Liebe, nicht vom Frühling, vom Wein, sondern sie singt die Gefühle der künstlerischen Schöpfung, das Wehe und die Lust des Künstlers um die Kunst, allen Stolz, die vielen Entmuthungen und den Sieg. Und sie hat dazu eine neue Technik, ihre besondere Rhetorik, die ungewohnt leicht trägt: sie sagt Alles in Gleichnissen und Symbolen. Darum wird sie verkannt, obwohl sie sich selber ganz ehrlich angibt: „Es handelte sich nicht so sehr darum, ein logisches Werk zu verfassen, als in wirksamen Zeichen gewisse Stimmungen mitzutheilen,“ und ein anderesmal: „Es ist nicht meine Aufgabe, zu beweisen und zu überzeugen, sondern die Empfindsamkeit von Menschen dieser Zeit zu schildern.“

Wer einmal sein Wesen als lyrisch erkannt hat, dem wird auch vor dem famosen „Egoismus“ nicht mehr

bange, mit dem er so fürchterlich thut, vor dem Fanatismus der eigenen Laune. Er ist, wie anarchistisch er sich oft geberdet, im Grunde nichts, wenn man ihn recht versteht, als jener romantische Trotz des *quartier latin* gegen den *«bourgeois»*, weil der Künstler nun einmal keine andere Wahrheit als die eigene Empfindung verträgt und aus seinen Trieben die fremden Kräfte ausgeschieden will. Er kommt gerade von der rothen Weste des Gautier. Ja, man könnte ihn noch über die Romantik zurück verfolgen und für jeden Gedanken des Barrés ein Gleichniss in Göthe'schen Sätzen finden, für jedes Capitel ein Goethe'sches Motto: „Alles Edle ist an sich stiller Natur und scheint zu schlafen, bis es durch Widerspruch geweckt und herausgefordert wird,“ und „Man wird aus einem Dichter nie etwas anderes machen, als was die Natur in ihn gelegt hat. Wollt ihr ihn zwingen, ein Anderer zu sein, so werdet ihr ihn vernichten,“ und „Ich dünke, Jeder müsse bei sich selber anfangen und zunächst sein eigenes Glück machen, woraus dann zuletzt das Glück des Ganzen unfehlbar entstehen wird. Ich habe immer dahin getrachtet, mich selbst immer einsichtiger und besser zu machen, den Gehalt meiner eigenen Persönlichkeit zu steigern,“ und überhaupt das ewige Motiv, „dass der Mensch abschüttelt, was ihm nicht gemäss ist“, um frei und ungehindert „aus dem Kerne seiner eigenen Natur zu wirken“. Das ist so bei Goethe und ist so bei Stendhal und ist schon bei Tasso das führende Gefühl gewesen. Nur dass Barrés das erstemal die Extase der Kunst zum Thema seiner Kunst nimmt.

Das ist neu, dass hier das Metier selber gesungen wird, die Gedanken, die Gefühle, die Stimmungen in Leid und Lust, welche um die Geburt von Kunst sind. Und neu, mit dem Stempel dieser Tage, ist an seiner Natur der unerhörte Verein von Nüchternheit und Rausch. Er liebt jenen ganz köstlichen und feinen

Staub und Schimmer an den Stimmungen, den wie die schwülen Seufzer von Blüthen, welche sterben, oder die verblassten Töne ferner Geigen keine Sprache, kein Gedanke fassen, halten, geben kann. Er liebt den Schwung und den Tumult von stürmenden Begierden, die erfinderisch nach ungekosteten Genüssen lechzen. Er liebt die Heimlichkeit der Träume und die laute Brunst. Aber er möchte sie immer vor die Controle des Verstandes gerückt, der keinen Moment sein kritisches Amt lässt und mitten in der Wildniss von nervösen Krämpfen als gelassener Reporter seine Glossen nimmt.

Er ist also in der Maske des Philosophen vielmehr ein Lyriker der lyrischen Krisen, aber der immer den Spiegel hält und nüchtern seinen Rausch betrachtet, erhitzter Mime zugleich und kalter Richter seiner Leidenschaft.

II.

(Dezember 1892.)

Ich habe ihn in der Kammer nur für einen Moment erwischt. Wir nehmen ein Rendezvous für morgen — sehr zeitlich, denn später ist wieder Sitzung. Rue Caroline 8.

Den andern Tag, pünktlich um Neun, bin ich da. Es ist kalt und nass und Frost und Nebel und Schmutz. Ich läute an dem einfachen und schlichten Hause, das nicht eben viel anders aussieht als jedes andere.

Das Thor geht ein ganz klein wenig auf, und in der Spalte ist eine resolute und respektlose Person mit einem grossen Besen, die mich rasch prüft und schätzt, und eine schlanke helle Dogge misst mich.

„Wohnt hier Herr Barrés?“

„Ja.“

„Melden Sie mich, bitte.“ Und ich reiche die Karte.

„Er schläft noch.“

„So wecken Sie ihn.“

„Er empfängt jetzt nicht —“

„Er hat mir ein Rendezvous gegeben —“

„Aber doch um Gottes willen nicht für diese Stunde — hoffentlich!“

Sie streckt den Besen und wird sehr ungemüthlich, und die weisse Dogge murt, dass ich sehe: es ist klüger, mich gütlich und milde zu erklären; sonst wird mir noch die Thür vor der Nase zugeschlagen. Und ich erzähle ihr, dass nämlich dann gleich wieder Sitzung ist. „O la la!“ sagt sie verdriesslich. „Immer diese politischen Geschichten!“

Und um sie zu rühren, weil der Pariser auch nicht widersteht, wenn man an sein gutes Herz klopft, erzähle ich ihr weiter, dass ich ein Ausländer bin, von da unten, weit, weit, an der Donau, neben Russland, wo die Türken sind, wie damals in der Rue du Caire der Exposition, und ein armer Journalist, der verloren ist, wenn er um seine Zeilen kommt. Da hat sie Erbarmen und lässt mich ein. Es wird in diesem Hause nicht umsonst die *religion de la souffrance humaine* gepflegt.

Ein kleiner schmaler Salon, weiss mit goldenen Leisten, rothe Felder, ein paar japanische Motive — Rococo, aber ins britisch Breite, Lässige, Bequeme übersetzt. Trauer und Eitelkeit wunderbar beisammen. Auf einem coquetten Piano Beethoven; zwischen Parfums eine offene Rolle Strychnin; ich suche, ob nicht irgendwo Manon auf der Nachfolge des Christ liegt. Die grosse goldene Harfe vor dem Kamin ist ein gutes Symbol der ganzen Stimmung: was Sentimentales, aber in einem stolzen Stoffe. Eine schmerzliche Eleganz verräth den mondänen Anachoreten.

Der Diener bittet mich hinauf in das Arbeitszimmer. Es ist gross, weit, schlicht, ernst und behaglich.

Es ist, was ich hier noch nicht gesehen habe: intim, nicht für die fremden Gäste, sondern zur eigenen Freude.

Wir rücken an den Kamin und wärmen uns und möchten plaudern. Es geht nicht gleich. Wir sind beide ein bisschen verlegen. Es ist wunderbar, wenn man Einen aus seinen Büchern lange liebt und ihn nun das erstemal leibhaft vor sich hat. Man weiss ganz Heimliches von ihm, das er dem besten Freunde nicht bekennen würde, und fühlt sich dennoch fremd.

Er scheint zuerst mit der langen, hageren, lässig ein wenig geneigten Gestalt in den weiten, schlaffen, faltigen Stoffen, wie irgend ein Blasirter aus der *«Haute»*, die jetzt gern im Geiste und in der Tracht die englischen Moden äfft, und die harte scharfe Zeichnung der entschiedenen und festen Miene unter dem schlichten, glatten, losen Haar hat ein bisschen das Maskenhafte und Starre von den fertigen Profilen alter Geschlechter. Aber die sanften braunen Augen sind zutraulich und gut, wie lustige junge Mädchen blicken, und die leise scheue Stimme, die sehr gravitätisch thut und doch ein inneres Lachen nicht verhält, hat eine süsse Heiterkeit von stiller Güte, wie die Hohenfels spricht. Und so weiss man bald, dass er bei manchen Mätzchen, welche bloss die Philister verdriessen sollen, doch die schlichteste, reinste und mildeste Natur ist, die sich nur den gemeinen Leuten nicht ausliefern will, auch das Banale fürchtet und lieber durch allerhand Seltsamkeiten unkenntlich werden möchte.

Ich sage ihm, wie die paar Menschen bei uns in Deutschland und in Oesterreich, die seitwärts vom Pöbel eine feinere Gesinnung pflegen und ihre gut europäische Seele gern mit schönen, feinen und gesuchten Dingen möbliren, wie diese Alle längst seine Bücher herzlich verehren.

Er lächelt leise. „Man hört so was immer gern. Aber ich habe noch einen besonderen Grund, mich zu

freuen, wenn bei Ihnen meine Sachen gefallen. Ich habe, als ich zu schreiben anfing, gerade im deutschen Geiste manche Anregung gefunden. Anregung ist vielleicht ein bisschen zu viel gesagt. Ich fühlte selber ganz deutlich, was ich wollte: von den derben, rohen, widerlichen Aeusserlichkeiten der Naturalisten weg in die Räthsel und Wunder der einsamen Seele, zur Cultur des Ich; und eigentlich war das nichts als eine Besinnung des französischen Geschmackes auf sich selber, der immer psychologisch gewesen ist. Aber ich befestigte und bekräftigte mich damals an den deutschen Philosophen.“

„Fichte und Stirner —?“

„Stirner kenne ich nur nach dem Namen. Aber Fichte. Dem verdanke ich manche Wollust des Geistes. Das heisst: um das, was man bei Ihnen sein System nennt, hab' ich nicht viel gefragt. Ein philosophisches Examen über seine Werke würde ich schlecht bestehen. Aber sie machten mich trunken und heiss. Ich werde schwärmerisch und berauscht, wenn ich sie lese, wie man Verse liest oder den schwülen Märchen von fiebrischen Geigen lauscht.“

„Manche wollen auch Spuren von Nietzsche, der jetzt bei uns sehr modern ist, in Ihren Werken finden.“

„Ich kenne von Nietzsche nichts als ein paar Seiten, die neulich in einer von unseren Revuen waren. Die haben nicht besonders auf mich gewirkt. Ich weiss nicht warum, aber sie sagten mir Nichts, sie gaben mir Nichts, es geschah Nichts in mir. Vielleicht wenn ich mehr von ihm lesen würde —“

„Ich glaube nicht. Ich kenne so ziemlich den ganzen Nietzsche, aber ich kann auch die grosse Bewunderung nicht begreifen und nicht theilen. Man darf das ja jetzt in Deutschland nicht sagen, aber ich halte ihn auch nur für einen recht geschickten und amüsanten Feuilletonisten, der freilich, was bei uns sehr selten

und darum wirklich ein Verdienst ist, einen leserlichen Stil schreibt.“

Wir springen dann ins Politische. Ich frage nach seiner Meinung über die Geschichte von Panama.

„Das ist nicht so einfach. Als Parlamentarier werd' ich Ihnen anders antworten und anders als Philosoph, der die Entwicklung des nationalen Geistes prüft. Parlamentarisch gesprochen: die Situation ist ja gar nicht einmal so schlimm. Es sind ein paar Namen compromittirt, aber das ist doch wahrlich nicht das erstemal. Der Fall Wilson war viel bedenklicher und schlimmer, weil er auch den Präsidenten traf, der heute nicht im Spiele ist. Die Presse hat Geld genommen — dazu brauchen wir kein Panama, um das zu erfahren. Viele Abgeordnete haben Geld genommen — das konnte man sich auch schon lange denken. Minister haben Geld genommen — ja, warum soll Einer, wenn er vom Deputirten zum Minister auf-rückt, plötzlich ein neues, empfindlicheres Gewissen kriegen? Und es scheint immer deutlicher, dass so ziemlich alle Parteien compromittirt sind. Bis jetzt nennt man noch keinen Boulangisten. Aber ich würde mich gar nicht wundern, und es würde gar nichts beweisen: denn es gibt keine gute und keine schlechte Partei, sondern das parlamentarische System ist faul und verdirbt Alle. Die Forderung der Revision ist der unvermeidliche Schluss aus der Geschichte von Panama“

„Und philosophisch gesprochen?“

„Ja — wenn ich auf die Entwicklung des nationalen Geistes sehe und die Zeichen der Zeit überlege, dann möchte ich wohl sagen: Panama wird der letzte Stoss zur Revolution sein. Die Erbitterung im Lande gegen das Geld ist ungeheuer. „Bankier“ ist der grösste Schimpf, den Sie heute Einem bei uns sagen können. Wenn der ehrlichste Mann auf der Tribüne steht und Alles begeistert lauscht, so brauche ich bloss

zu rufen: „Und dein Freund, der Bankier X?“ und es ist aus: der Redner wird verhöhnt, beschimpft und niedergezischt, und Niemand mehr will auf ihn hören. Es ist gegen den Bankier eine Stimmung, wie gegen den Generalpächter damals.“

Und dann leise, sinnend, indem er noch eine von den schmalen, parfümirten Cigarretten nimmt: „Ja ich glaube die Revolution ganz nahe. Und ich gehe mit. Ich gehe mit auf die Barrikaden.“ Er schweigt nachdenklich eine Weile und wandert, und ich sehe auf das Bild vor mir, das einzige in dem weiten Zimmer, auf den todten General.

Der moralische Dandy proletarisch auf der Barrikade — es muss doch noch ein Winkel in seiner Seele sein, den seine Bücher nicht verrathen. Ich muss es ihm bekennen. „Wissen Sie, was uns wunderlich scheint und nicht recht verständlich? Das ist der nervenzärtliche Poet der feinen, entlegenen und distinguirten Dinge vom letzten Grunde des verschwiegenen Gemüthes und der laute Boulangist der Arbeiter von Nancy in der nämlichen Person. Das können wir uns gar nicht reimen.“

„Aber die Erklärung ist doch gerade in meinen Werken. Sehr einfach und höchst logisch. Ich suche die grösste Summe der stärksten Reize für Nerven und Sinne. Möglichst viel in möglichst heftigen und möglichst seltenen Emotionen fühlen, mit allen Sinnen immer Neues neu geniessen und den Nerven die reichste Fülle an Erlebniss geben, unendlich die Frissons vermehren — Sie erinnern sich! Na also — mein Mandat ist mir nur ein Mittel, mir besondere Emotionen zu verschaffen, die ich sonst entbehren müsste. Ich bin in der Kammer, um ungekannte Sensationen zu erfahren, die nur dort zu holen sind. Wie man nach Italien geht, um sich mit italienischen Impressionen zu füttern, so gehe ich ins Parlament um parlamentarisches Futter für meine Nerven. Das ist es.“

„Wissen Ihre Wähler das?“

„Die klügeren werden es wohl allmählig schon gemerkt haben.“

„Und sie lassen es sich gefallen?“

„Warum nicht? Es ist nicht zu ihrem Schaden. Sie befinden sich dabei sehr wohl. Ich nehme es mit meinen Pflichten gegen die Wähler sehr ernst. Ich stimme genau, wie sie es von mir verlangen. Ich vertheidige ihre Bedürfnisse und Forderungen unablässig. Ich richte jeden Auftrag mit peinlichem Eifer aus. Ich handle durchaus, wie sie es brauchen. Was ich mir dabei übrigens denke, warum ich es thue, und wie ich nebenbei auch selber auf meine Kosten zu kommen suche, das kann ihnen gleich sein. Wenn ich nur für sie Sorge — und das geschieht redlich! Und ich glaube fast: wenn ich ihnen mein Verfahren, das Parlament nur so als Theater seltener Reize auf mein Gemüth zu nehmen, unverhohlen bekennen würde, es würde sie sehr amusiren und könnte mich nur in ihrer Gunst bestärken. Der *esprit gouaillieur* unseres Volkes ist für derlei sehr empfänglich.“

Ob man mit der Theorie in Favoriten oder Hernals etwa sein Glück machen könnte?

III.

(Februar 1894.)

Jetzt reden Alle wieder von ihm. Man hat sein Stück verboten, die *«Journée parlementaire»*, die bei Koning kommen sollte. Freunde wollen in der Kammer protestiren. Das Théâtre Libre, durch seine Verfassung ohne Censur, wird ihn spielen. Zeitungen bringen Scenarien. Er berichtet täglich. Die Reklame wächst. Das reizt die Neider, welche immer nur die Unbekannten gelten lassen, und der Hass der Kleinen tobt. Jules Bois

ein Mystiker und Schwärmer, der Dichter des esoterischen Dramas «*Les Noces de Satan*», der statt dieser Bühne der Melpomene von heute eine Bühne des Hermes von morgen will, etwas konfuser Herold von vergessenen Priesterschaften, zieht ein Register seiner Sünden und die heimlichen Revuen der Verkannten lästern giftig. Und so im Schwall und Taumel von politischer Fehde, Hetze der Rivalen und dem blinden Lärm der Presse schwanken, schwinden und verschwimmen seine Züge.

Es ist schwer, seine Art zu treffen und zu fangen, weil es scheint, dass er keine Seele, sondern einen Plural von Seelen hat, die streiten. In dem schmalen, hageren und blassen Dandy, der mit dieser weichen und gedämpften Rede, diesen schlaffen, englisch vagen, nonchalanten Gesten ein bisschen an den langen Prinzen von Hernals erinnert, ist Zwist von allerhand Personen. Eine scheint die andere zu leugnen, sie wollen sich nicht vertragen.

Da ist erstens der Barrés der „*Taches d'encre*“. So hiess eine kleine, aber hochmüthige Revue von gesuchten, fremden, seltenen Alluren, die er 1883, eben einundzwanzig alt, redigirte. Hier und in seinen Chroniken der „*Revue Contemporaine*“ sind alle Keime jener stillen, zarten, eleganten Dinge schon, die ihm für seine Romane dann die Begeisterung der Jugend und den Dank der unruhigen und banger Denker brachten: der stolze Drang des Künstlers, einsam und frei zu werden, keine Welt zu kennen als die eigene Seele, kein Gesetz zu hören als seinen Wunsch, *préoccupé de la vie intérieure* und der *recherche des sensations exquisés et profondes* ergeben; der Hass und wilde Dünkel gegen die „Barbaren“, gegen die breite Menge der Gemeinen, der *dédain de la vie commune*; die schwüle Angst um Zucht und Pflege von unbekanntem feinen, adeligen Gefühlen; der Zug zur Welt, aus der einzelnen Race

fort zur ganzen Menschheit, in das grosse Vaterland der Elite an den Nerven, an den Sinnen, mit dem heftigen Triebe: «à l'âme française substituer l'âme européenne»; und endlich jener erst verhöhnnte, bald berühmte *égotisme*, der den dunklen Begierden der Zeit die Losung wurde, jene *culture du Moi*, jene Lust der Analyse von Extasen, Enthusiasmen und Migränen. Dieser distinguirte, delikate Anarchist, dieser Dilettant nervöser Künste, der in knappen, nüchternen und sehr exakten Sätzen Träume, Räusche und Delirien definirte, dieser Akrobat und Virtuose der Nuance, das ist der erste Barrés. Das ist der Barrés, den Bourget und alle Raffinirten, die den Pöbel scheuen, jauchzend grüssten. Das ist der Barrés, der bald der Herr der Décadence hiess.

Aber bald meldete sich der Zweite, der Agitator, dann Deputirte von Nancy, der ungestüme Boulangist und Impresario der Revision, der modische Mondaine, der mit allen Hysterien kokettirte, ein Athlet und Disraeli der Carrière, immer mitten im Gewühle der täglichen Begierden, hastig, cynisch, grausam, unersättlich an Reklame und ach! so unendlich weit von jenem sanften, klösterlichen Wunsche des ersten: «qui donc saura nous faire connaître l'existence comme un rêve léger!» Der Eremit von zärtlicher, verschwiegener Schönheit jetzt in der rauhen Hast und Gier der Kammer! Der zaudernde Poet und Lauscher halber Töne, scheuer Farben im lauten Taumel nach den gemeinen Ehren des Boulevard! Man reimt es schwer, wenn er auch freilich die deutliche Lösung giebt: «Nul n'a vécu pleinement, s'il n'a joui des ivresses de la solitude et des ivresses du triomphe.» Oder wie er mir einst sagte: „Möglichst viel in möglichst heftigen und möglichst seltenen Emotionen fühlen, mit neuen Sinnen immer Neues neu geniessen, unendlich die Frissons vermehren — mein Mandat ist nur ein Mittel dieser Methode. Die Kammer soll mir, als ein Theater seltener, sonst

versagter Reize, ungekannte Sensationen geben. Wie man nach Italien um italienische Extasen reist, so will ich parlamentarische Impressionen.“

Und da kommt plötzlich, leise erst und noch verhalten aber beharrlich und zähe, wieder ein neuer, der dritte Barrés, weder mit jenem skeptischen, subtilen Elegant, noch mit diesem bunten Cabotin verträglich. Er hat fremde Worte, die lange aus der Mode sind: von Recht, Pflicht und Tugend. Man mochte es anfangs, voriges Jahr in Neuilly, für einen listigen Kniff des Kandidaten nehmen. Aber seit er nicht mehr in der Kammer ist, wieder reisen, unbekümmert schwärmen, launisch schwelgen könnte, keine nützlichen Phrasen mehr braucht, wachsen diese Zeichen noch, statt zu schwinden. Er sagt es nicht deutlich, aber hat den Ton, den traurigen und strengen Ton der Convertiten. Es klingt wie eine tiefe Klage um ein verlornes Gewicht und Maass der Thaten, um ein Gesetz, das eitle Launen bändigen, irre Kräfte leiten könnte, um eine verlässliche Norm. Es ist die Sprache jener *Compagnons de la vie nouvelle*, die Paul Desjardins unermüdlich wirbt, unentschieden zwischen indischen und christlichen Geboten, aber zum Gehorsam unter eine strenge Zucht entschlossen. Etwas Apostolisches für eine neue Moral wird vernehmlich. Die Lüste des Stylisten, die geschmeidigen Künste des Verstandes schweigen. Der Zorn gegen den *bon compagnon opportuniste* verdrängt die feinen Freuden seltener, gesuchter Adjektive. Die Armen im Geiste, die ihre Noth in Demuth tragen, gelten jetzt. Gesinnung wird gesucht, nicht Stimmung. Er hat jetzt Gewissen. Das ist der dritte Barrés, der Barrés seit Panama. Die knappen, herben und virilen Noten, die er da, als dieser Sturm das Land verheerte, im „Journal“ und „Figaro“ geschrieben, haben einen mächtigen Accent des Predigers und Richters, der strafen und bekehren, nützen, helfen, retten, Menschen

dienen will, dass man an Michelet oder lieber noch an Pascal denken mag.

Es wird eine Kost verwöhnter Gaumen, wenn dieser Meister zärtlicher und reiner Harmonien einmal seine drei Personen zu versöhnen trachtet. Aber es ist auch möglich, dass er lieber eine vierte, eine fünfte, immer neue sucht. Er hat doch neulich gestanden und das kann der Schlüssel seiner wunderlichen Weise sein: «Car il n'est qu'une chose que je préfère à la beauté, c'est le changement.»

13.

Ferdinand Brunetière.

Seit dem kläglichen Skandale, der den armen Charles Buloz vertrieb, zeichnet Herr Ferdinand Brunetière, von der Akademie, als *directeur-gérant* der *Revue des deux mondes*. Das ist sicherlich kein Verlust. Aber man kann auch nicht sagen, dass es ein Gewinn ist. Es ändert nichts. Alles bleibt. Es äussert nur, was auch sonst schon war, indem der Geist jetzt genannt wird, der lange hier herrscht. Herr Brunetière ist lange schon die *Revue* und die *Revue* ist nur noch Herr Brunetière. Ihre Triebe und seine Kräfte decken sich. Ihr Wesen ist seine Bedeutung: denn die Kunst von heute, jede Neuerung und was man die Moderne nennt, hat keinen kühneren, klügeren, heftigeren, redlicheren und gelehrteren Gegner, von dieser Würde und Leidenschaft.

Er streitet gegen die Gesinnung der Zeit, indem er, während rings sensitive Kritik geübt wird, eine dogmatische Kritik verlangt. Und er streitet gegen das Wesen der neuen Kunst, die nur auf sich selber hören will, während er die Schönheit unter moralische

Normen, unter sittliche Zwecke stellt. Das sind die Forderungen, die er mit Schwung, Begeisterung und Zorn in seinen grossen, breiten, wie aus Posaunen hallenden Perioden verfiicht, die immer etwas von der mahnenden und strafenden Eloquenz der Kanzel haben.

Er verschmäh't die sensitive Kritik oder wie er sie lieber nennt: die persönliche Kritik. Das Persönliche ist in der That die Essenz der Kritik von heute. Sie lässt die strengen Gesetze von einst und will eine gelassene, unbekümmerte Beichte der Stimmungen nur, die die Werke der Künstler geben. Man richtet sie nicht mehr; man schildert, wie sie wirken. Man scheidet sie nicht mehr in gute und schlechte, lobt und tadelt nicht; man will constatiren. Man fragt nicht, was sein soll; man fragt, was ist. Der Kritiker fühlt sich nicht als Lehrer, Meister und Erzieher; er will ein Botaniker sein, der Blüthen nimmt, bestimmt und ordnet, um sie in Klassen zu bringen und so nach dem Worte des Sainte Beuve eine *histoire naturelle des esprits* zu gewinnen. Der rasche, nervöse und so empfindliche Sainte Beuve ist ja der Vater dieser neuen Kritik, die nur auf sich wirken lassen und diese Wirkungen treu und suggestiv erzählen will. Man weiss, wie die anderen folgten und so die Aesthetik Reportage und Jonglerie mit Sensationen wurde. Brunetière hat sie verächtlich *«annonciers de la littérature»* genannt und die Marholm hat sie einst in eine gute Formel gebracht: „Für mich besteht die Kritik in nichts anderem als in der Feinhörigkeit des eigenen gesammelten Wesens. Kritik — das ist Sensibilität, das ist das unendlich abgetönte Vermögen, Resonanz zu geben, eine Resonanz, die in ihren Stärkegraduancen schon die Werthbestimmung der aus der Aussenwelt hineinfallenden Klänge trägt.“

Das ist jetzt die übliche Art der Kritik, die herrscht. In ihr gleichen sich alle, wie auch

Temperament, Geschmack, Erziehung sie sonst trennen mögen. Der eine verfährt historisch, als *chercheur qui voit dans la littérature un signe*, wie Bourget von Taine gesagt hat. Der andere ist ein lustiger Advokat der Widersprüche, für und gegen mit dem gleichen Eifer, wie Jules Lemaitre. Der Dritte thut noch geflissentlich subjektiver, wie Anatole France, der kokett bekennt, dass er gelegentlich des Shakespeare, des Pascal, des Goethe doch nur immer von sich selber sprechen will. Aber alle suchen stets das gleiche, nach der Formel des Lemaitre: *«Impressions sincères notées avec soin.»* Das gilt selbst von dem guten Onkel Sarcey, der nur, ohne es zu sein, dogmatisch scheint, weil er das wunderliche und angenehme Talent hat, dass sein Gefühl von den Werken immer genau das Gefühl der grossen Menge ist. Er gibt auch nur seine Stimmung, ohne viel nach ewigen Gesetzen zu fragen. Aber diese Stimmung trifft die Wünsche des Publikums immer, „des echten, das seine Plätze bezahlt“. Maximilian Harden hat das neulich sehr hübsch gezeigt.

Gegen diese „Impressionisten“ streitet Brunetière. Man findet seine besten Argumente in einem Aufsätze der Revue gegen Anatole France, vom 1. Januar 1891. Er hasst die persönliche Kritik, die alles in Zweifel taucht und sich selber so um ihre besten Rechte, um jede psychagogische Würde bringt, ja zu einer müssigen Tändelei, zu einem eitlen und tauben Spiele degradirt. Sein Gefühl zu hören, deutlich zu vernehmen, tapfer zu bekennen mag dem Dilettanten, mag dem Amateur genügen. Der Kritiker soll mehr. Er braucht Normen, um die Werke so zu prüfen, Fehler zu züchtigen und die guten Triebe zu bestärken: denn er soll die Künstler und die Künste leiten.

Die Impressionisten haben es nicht schwer, sich gegen ihn zu vertheidigen. Sie läugnen gar nicht, dass diese Führung durch sichere Dogmen, die er

wünscht, den Künsten nützen könnte. Sie zweifeln nur, dass sie möglich ist. Wer kann denn heute sagen, was gut, was schlecht? Was ist denn Wahrheit? Was ist Schönheit? Sie haben kein Vertrauen mehr. Sie finden immer Gründe für und gegen und was bewiesen wird, lässt sich auch verkehrt beweisen. Flaubert hat schon geklagt, dass die Nachkommen des Rousseau, alle Romantiker gut und böse nicht mehr zu empfinden wissen, und gegen Renan getobt, der keine Entrüstung über Unrecht kennt. Die Kritiker sind Renanisten. Sie haben gelernt, alles zu verstehen und so verzeihen sie alles. Sie urtheilen nicht; sie möchten nur erklären. Sie wollen nicht: denn es kann so, aber es kann auch anders sein — sie wissen nur, dass sie nichts wissen können. Sie leiden an dem grossen Zweifel. Woher sollen sie da Normen, Pflichten und Gesetze nehmen? Es fehlt der Glaube.

Brunetière glaubt. Das ist sein Zeichen, seine Kraft und seine Stellung. Er glaubt an gut und böse in den Künsten. Er hat ein verlässliches Maass der Werke: er misst sie an dem Nutzen oder Schaden, den sie der sittlichen Erziehung der Menschen bringen. Er hat einmal gelegentlich des Disciple geschrieben: *«Ces idées doivent être fausses, puisqu'elles sont dangereuses.»* In diesem wunderlichen Satze steckt sein Dogma: er ordnet die Künstler und die Künste unter die Moral, er stellt ihnen sittliche Pflichten. Sie sollen der Läuterung und Bekehrung dienen, indem sie die „ewigen, unpersönlichen, universalen Wahrheiten“ verkünden, wie die Klassiker des siebzehnten Jahrhunderts, die er schwärmerisch verehrt.

Das ist wieder ein Stoss gegen die Moderne, die die „Kunst für die Kunst“ will, ohne einen anderen Zweck als sich selber, von allen Rücksichten entbunden, nur den eigenen Trieben gehorsam, wie Zola einst ihre Moral gesagt hat: *«une phrase bien faite est une bonne action.»*

Das scheint ihm Wahn und Dünkel. Er sieht in dieser Lehre „einen gleich falschen Begriff der Kunst wie des Lebens, die sie von einander trennt und, indem sie sie trennt, alle beide entstellt.“ Kunst und Leben müssen sich verbinden, müssen sich gesellen; sonst wird die Kunst ein leeres Spiel und das Leben wird thierisch. „Wie kann man die Kunst lieben, wenn man den Menschen nicht liebt?“ Auf ihn zu wirken, seinen tiefen Sinn zu treffen, ihn aus den bangen Fragen zu führen — das fordert er von den Künsten und an dieser Forderung misst er ihre Werthe.

So verläugnet er die Gesinnungen der Zeit. Aber gerade das kann ihr helfen, sich zu erkennen und ihr Wesen erst recht zu fühlen. Das ist seine Bedeutung.

14.

José-Maria de Heredia.

Da neulich die Akademie José-Maria de Heredia unter die Unsterblichen nahm, brachte das „Journal“ des Xau, der so rasch aus dem Könige der Reporter ein König der Herausgeber wurde, eine jener listigen, gesuchten und gemiedenen Legenden, die Lucien Descaves auf die Helden des Tages spitzt. Hier erzählte der Spötter: „Mit zwanzig Jahren hatte Herr Heredia schon ein schönes Sonett gemacht. Er las es Leconte de Lisle vor, der ihm sagte: fahren Sie fort! Das ermutigte ihn, jedes Jahr eins zu machen, und, wenn er sehr produktiv war, sogar zwei. Bis 1892 blieb er der grosse Unedirte. Dennoch trug er schon die Tomate der *Légion d'honneur*. Nun bot man ihm den Sitz des verstorbenen Herrn von Mazade in der Akademie, um Zola zu ärgern, und er begann die üblichen Visiten; ein kleiner Neger von zwei Jahren trug ihm seine

sämtlichen Werke nach, einen Band von etwa hundertfünfzig Seiten, Paris 1893, bei Lemerre. Den andern Tag kam Zola, der seine Rougon-Macquart in einem Omnibus brachte. Die Akademie zögerte nicht zwischen Herrn von Heredia und Zola. 1895 wird der Dichter wieder an die Arbeit gehen und ein neues Sonett beginnen.“ Der Scherz war hübsch, aber er war nicht neu. Er stickte doch nur den Satz des Lemaitre: „Heredia hat die Originalität, zugleich beinahe unedirt und beinahe berühmt zu sein.“ Aber da hätte er, wenn er sich schon so belesen erinnerte, auch das Wort des Gautier nicht vergessen dürfen, der dem jungen Dichter sagte: „Heredia, ich liebe Dich, weil Du einen exotischen und sonoren Namen hast und weil Du Verse machst, die sich krümmen, wie heraldische Schnörkel.“

In diesen zwei Sprüchen ist das ganze Wesen des bunten, üppigen und tropischen Poeten. Seine Verse sind wie sein Name. Das genügt ihm auch. Er will sonst gar nichts. Sie sollen nur Klang und Farbe haben, wie sein Name. So ist er der edelste Fall aus der Aesthetik des „Parnasse“.

Coppée hat einmal die Anfänge des „Parnasse“ erzählt und Catulle Mendès hat seine Geschichte in einem lieben und zärtlichen Buche geschrieben, die wie ein blühendes Märchen ist. Es war um 1864; bald in der *rue de Douai*, bald *passage des princes*, bald im *hôtel du Dragon-Bleu*: denn Mendès, der Stifter und Prophet der neuen Kirche, wechselte die Wohnungen fast so oft wie die Revuen, welche seine Lehren der bestürzten Welt verkünden sollten. Aber immer war es ein würdiges Gemach, das die Achtung der Musen durch smaragdene Tapeten oder doch durch ein purpurnes Sopha verdiente, und ein angenehmes Wesen, die Robe in Scharlach, eine Cigarette an den klatschrosigen Lippen, schenkte den Thee, meistens wieder eine andere. In diesen Symposien, wo, nach einem

Worte des Banville, der auch bisweilen von der Bande war, *tranquillement on se grisait de chefs d'oeuvre*, wurden Gedichte gelesen, die Bürger beschimpft und die Losungen der echten Kunst gegeben. Man pries Gautier und Hugo, schwärmte für Baudelaire. Man schmähte Ponsard und die platte, nüchterne *école du bon sens*. Man suchte die *perfection* der Form. Üppige Reime, ungehörte Worte und geschliffene Verse, welche prangend wie Becher, Kelche des Benvenuto leuchten würden, wurden gefordert. Man wollte plastische Pracht und Würde meisseln. Moral, Idee und Sinn galt wenig. Man schwelgte in der Farbe und Musik der Worte.

Baudelaire hat erzählt, wie, als er das erste Mal zu Theophile Gautier kam, der olympische Träumer den Jüngling musterte und prüfend fragte: „Lesen Sie gerne Dictionnaire?“ Er bejahte und das brachte ihm die Liebe des Meisters, der keine bessere Freude kannte als Lexika, Dictionnaire, Glossarien zu lesen, und den Duft der Worte selig sog. Er schätzte die Worte um der Worte willen, unbekümmert um den Sinn, den sie etwa tragen. Ihr Fall und Glanz, das Wogen ihrer Laute gab ihm Rausch und Lust. Das ist die Essenz des „Parnasse“ und in dieser Phrase des Flaubert, die Gautier in grossen Lettern an alle Wände geschrieben wollte, ist sein Glaube: *«De la forme naît l'idée.»*

Die Gruppe vor den smaragdenen Tapeten und um das purpurne Sopha hatte allerhand wunderliche Gestalten. Da war Mendés, fein und zierlich wie ein Page, mit den sanften Wangen einer Fee, unter tollen Ringeln blonder Locken. Da war Villiers de l'Isle-Adam das schweifende, bizarr verträumte, stammelnde Genie. Da war der hagere und schmale Glatigny, der Vagabund und Faun. Da war Léon Cladel, zottig und braun. Da war der stille und feierliche Mallarmé, mit der schweren priesterlichen Geste und der dunklen,

mystisch trüben Rede, der dann der Vater der Décadence wurde. Da war, schein und selten, Paul Verlaine mit der sündigen Miene von Lüsternheit und Reue. Da waren Léon Dierx, Ernest d'Hervilly, Léon Valade, Albert Mérat, Gabriel Marc, Jean Marras. Da waren Armand Silvestre, François Coppée, und Anatole France. Und da war endlich auch José-Maria de Heredia, ein schöner Creole von Cuba, schwarz und stolz, bewundert, weil er Ahnen unter den Conquistadoren, die mit Cortez zogen, immer sehr starke Cigarren und die buntesten Cravatten hatte. Er nahm die Formel der Freunde, die Formel von der «*perfection*» der Form. Und er gab in sie seine Art hinein: das Echo der Conquistadoren, die spanischen Cravatten und den Dampf exotischer Cigarren. Und dieser Freiligrath der parnassischen Gemeinde blieb er.

Leconte de Lisle, mit dem man ihn oft vergleicht, hat einst gesagt: „Sie sind ein Colorist, während ich ein Luminist bin.“ Das trifft seine besondere Weise. Die anderen haben die stille Helle des Marmors. Er liebt den lauten Zwist von tiefen, heftigen und wilden Farben, die er dann freilich in gelassene Formen bündigt. Er will, wie sie, auch Statuen schaffen. Aber seine Statuen sind polychrom, mit grellen, schwülen, gleichsam aztekischen Reizen. Man denkt an die heissen Skizzen des Delacroix und die äquatoriale Pracht des jungen Hugo. So die Triebe der romantischen Anfänge in den Formen der romantischen Epigonen zu gestalten — das ist sein Werk. Centauren, rothe Sonnen, Seide, Bronzen, Wappen, Schwerter, die Taumel der letzten Römer, japanische Zierlichkeiten und die heroische Wuth der Eroberer und Entdecker — aber alles doch immer nur decorativ, um seltene und fremde Klänge, einen neuen Reim zu geben, nicht aus dem Drange der Gefühle, sondern zum Putze der Verse.

15.

Don Juan Valera.

Clarín, ein kluger und geschickter Kritiker, hat von den Spaniern einmal gesagt: *«En fin, somos unos filósofos peripatéticos, sin filosofía. Aristóteles meditaba paseando, nosotros paseamos sin meditar: esa es la única diferencia entre esta España y aquella Grecia.»**) Das Wort ist nicht bloss hübsch. Es ist sogar wahr. Bei allen Dingen müssen die Spanier immer „gehen“, und sie lieben es, promenirend zu verhandeln. So sieht man sie, wenn es das Wetter irgend erlaubt, in beweglichen und flinken Gruppen auf der Puerta del Sol, dem grossen Platze von Madrid, republikanische Meinungen tauschend, Frascuello rühmend, den unbezwinglichen Sieger über die Stiere, und gefährliche Abenteuer der Liebe mit List besinnend. So sieht man sie im Ateneo, dem Casino der Politiker und Litteraten, den langen Gang unermüdlich auf und ab, unter den alten, dunklen, feierlichen Bildern berühmter Menschen vom Staate und von der Kunst, mit wichtigen, erwogenen Reden und jenen edlen, runden, königlichen Gesten. So sieht man sie unstät durch die Theater hin und her; denn auch die Kunst geniessen sie ambulant und pflegen die Sitte, jeden Abend zwei, drei Theater zu besuchen, jedes auf einen Act; ja, wenn sie ins Café gehen sogar, gehen sie eigentlich immer bloss aus einem Café in das andere. Ich habe selten mehr Bewegung gemacht als in jenem schönen, etwas kalten

*) „Wir sind eben peripatetische Philosophen, nur ohne Philosophie. Aristoteles grübelte, indem er spazieren ging; wir gehen spazieren, ohne zu grübeln. Das ist der einzige Unterschied zwischen jenem Griechenland und unserem Spanien.“

Herbst von 1889, da ich mich in Madrid durch die junge Litteratur trieb, um ein bisschen die spanische Moderne zu erkennen. Fast spürte ich bisweilen Heimweh nach der sonst verwünschten Gemüthlichkeit der Deutschen, die drei Stunden in der Kneipe hockt.

Aber ich hielt tapfer aus. Ich fand doch allerhand Neues und fragte und zankte mich langsam durch das ganze „jüngste Spanien“. Es ist nicht viel anders als die Jugend eben überall: von dem gleichen Gefühle seiner Mission, als ob jetzt überhaupt das erstemal eine künstlerische Litteratur begänne, von der gleichen ungerechten Leidenschaft gegen die Ueberlieferung, von dem gleichen seligen Glauben an seine Zukunft; nur vielleicht etwas natürlicher in seinem Ernste als die Pariser, an welchen die gewaltsam prophetische Haltung, die sie neuestens gern nehmen, nicht immer recht glaubhaft ist, und unbekannt mit dem Neide und der Eifersucht der „jüngsten“ Deutschen unter einander, wo jeder nur sich selber für ein Genie, die besten Freunde für Stümper hält; dabei unbändig in seinem Enthusiasmus, zu ungeheuren Thaten mit Begeisterung entschlossen, nur ein bisschen faul, von jener schwülen, süssen, brünstigen Faulheit andalusischer Nächte. Sie schwelgen in kühnen, vermessenem, phantastischen Entwürfen. Wenn nur die Hälfte der Romane, die sie mir erzählten, geschrieben wird, ist das Land auf manches Jahr versorgt. Nur, sagen sie, muss da erst die schändliche Tradition gebrochen, die alte Litteratur vernichtet, und es muss erst Freiheit für den Künstler sein. Das predigen sie unablässig. Das wiederholen sie täglich. Das ist ihr Programm, das sie in immer prächtigeren Sätzen immer wieder verkünden.

Es wurde damals gerade um den Naturalismus gestritten. Alarcon und Campoamor hatten ihn mit grossen Worten und kleinen Gründen geächtet,

und die Emilia Pardo Bazan, welche die gläubigste Katholikin und die eifrigste Naturalistin ist, der heiligen Therese und Zola mit gleicher Schwärmerei ergeben, schrieb für ihn die *«Cuestion Palpitante»*, das gescheidteste Buch, das überhaupt in dem müssigen Zanke jemals gedacht worden ist. Davon war nun alle Tage, lange Nächte ungestüm und wild die Rede, und die Zöpfe und Bonzen der alten Schablone wurden entsetzlich gelästert. Ich habe in der kürzesten Zeit die besten Namen und die schlimmsten Schimpfworte der Spanier gelernt.

Da war es, dass ich auch von Juan Valera hörte, *de la Real Academia Española*, wie auf seinen Büchern steht, dem grossen Kritiker und Dichter, der jetzt als Gesandter seines Staates in Wien ist.

Es war aber seltsam, wie sie von ihm sprachen, anders als von den anderen. Er wurde merkwürdig glimpflich behandelt. Doch musste ich das fast wie eine Beleidigung für ihn empfinden. Sie sagten mit Achtung, dass sie ihn als einen grossen und tadellosen Künstler verehrten. Dann redeten sie leicht und rasch über ihn weg. Er hatte doch auch die Naturalisten nicht geschont. Aber gegen ihn entrüsteten sie sich gar nicht. Ich fühlte ihn aus ihren Reden als einen Mann, der offenbar etwas ist und doch offenbar nichts gilt.

Aus seinen Büchern habe ich das dann erst verstanden. Er ist wohl der erste Meister der Form, den sie heute haben. Der hellen Pracht, der leichten Anmuth seiner Rede kann nichts gleichen. Er ist ein vollkommener Stilist. Niemand hat solche Hermosura, solche Weihe und Grazie der Form. Man mag etwa an die Parnassiens oder die englischen Prärafaeliten denken; nur dass freilich sein gelassener Verstand Alles ordnet und eine milde Reife gibt. Aber hier sind auch seine Grenzen. Der Psychologe, der Erzähler

wird immer von der Leidenschaft der Form gehemmt. Die Bazan hat von ihm gesagt, dass er in seinen Werken den Quijote und den Sancho nicht trennt: es gibt keine Sanchos unter seinen Geschöpfen, alle sind Valeras. Er kann nicht gestalten. Er vergisst es für die Schönheit. So vergisst er auch oft in seiner Kritik, was zu sagen ist, weil er immer nur denkt, wie es zu sagen ist. Er wird bei uns einen finden, der auch für den grössten Kritiker gilt, wie er, und doch, wie er, immer nur im seligen Rausche reiner Formen ist. Mit dem müsste er sich vortrefflich verstehen.

Nur ist seine Natur reicher und bunter. Er ist Kritiker. Er ist Romancier und Novellist. Er hat sich dramatisch versucht. Er ist ein unermüdlicher Vermittler der Heimath mit der Fremde, etwa wie Hillebrand für uns oder Brandes für die Dänen. Er hat ihnen Goethe's Faust und die Amerikaner vermittelt.

* * *

Don Juan Valera y Alcalá Galiano ist den 18. October 1824 in Cabra geboren. Er lernte Philosophie in Malaga, Recht in Granada, tummelte sich als flotter Journalist in allerhand Blättern und sah als Diplomat ein tüchtiges Stück Erde: Neapel, Lissabon, Rio de Janeiro, Dresden, wieder Lissabon und Paris. Die deutsche Politik kennt er noch vom Bundestage her: es war 1854, dass er nach Dresden kam. Die letzten Jahre hat er daheim verbracht, als Secretär der Akademie von San Fernando.

Seine Werke sind: «*Pepita*» Jimenez, «*Las Ilusiones del Doctor Faustino*», «*Estudios Criticos*», «*Disertaciones y Juicios Literarios*», «*Cuentos y Dialogos*», «*Algo de Todo*», «*Donna Luz*», «*Tentativas Dramaticas*», «*Canciones, Romances y Poemas*», «*Cuentos, Dialogos y Fantasias*»,

«*Nuevos Estudios Criticos*», «*Cartas Americanas*», «*Nuevas Cartas Americanas*».

Die Illusionen des Doctor Faustino hat Lili Lauser sehr hübsch und anmuthig ins Deutsche übertragen. Die «*Pepita Jimenez*» hat Wilhelm Lange übersetzt.

16.

Don Pedro de Alarcon.

Don Pedro de Alarcon war der Liebling aller Spanier, welche, ohne sich über künstlerische Feinheiten lange den Kopf zu zerbrechen, gerne bisweilen ein Stündchen mit einem geistreichen, fröhlichen Buche verbringen, das die Neugierde zu spannen und die Einbildung zu bewegen weiss. Jedes bürgerliche Haus hat seine Werke; ich wurde ihm oft neidisch, wenn ich seine kurzen, lebhaften, manchmal schon auch ein bisschen verwegenen Geschichten im Schosse brauner Andalusinnen fand, die zwischen blühenden Orangen lächelnd träumten, während der leise Brunnen des Patio müde plätscherte, das lange schmale Köpfchen über die Lehne zurückgebogen und die heissen, schwarzen Blicke, während die grellen Lippen sich öffneten, sehnsüchtig zu den sanften Sternen verirrt, als wollten sie den Himmel herunterlocken.

Er war überall sehr populär. Das ist das Wort für ihn: so recht nach dem Herzen der Gebildeten, die durch Herkunft und Erziehung immerhin ein wenig wählerisch sind, aber vor allem Erholung, Freude und Genuss von dem Künstler verlangen; darauf war er

stets in jeder Zeile bedacht. Er wollte nicht sich ausdrücken und mittheilen, aus seiner besonderen Weise eine eigene Welt gestalten und in die anderen tragen, sich in deutlichen Zeichen verkünden. Diesen Ehrgeiz kannte er nicht. Sondern er wollte bloss amüsiren. Die Unterhaltung und das Vergnügen der Leser waren sein Wunsch. Er trat vor sie, wie man in eine Gesellschaft tritt, mit dem einzigen Vorsatze, recht lebenswürdig und nett zu sein und bei jedem eine gute Nachrede zu hinterlassen. Er hatte darum das Verfahren des guten Gesellschafters: er gab nicht das Persönliche aus den verschwiegenen Gründen seiner Seele, sondern was allen gemeinsam und nach dem herrschenden Geschmacke ist. Er gehörte keiner Schule an: jedes Mittel war ihm recht, wenn es nur gefiel. Er hielt an der nationalen Tradition, so weit der spanische Bürger von heute noch an der Tradition hält; er nahm manches von den französischen Realisten, wenn es der Erzählung Leben, Frische und Spannung geben konnte; er liess wohl auch einmal eine lockere und bedenkliche Meinung vermuthen, aber ganz bescheiden und schüchtern, dass das junge Mädchen schon weiter lesen durfte und mit einem angenehmen Herzklopfen davonkam.

Viele suchen in der Kunst Trost und Erholung von den Bitternissen und Enttäuschungen des Lebens; diese wollen sie in lieblich schmeichelnden Erfindungen vergessen, die nur deswegen einen Schein des Wirklichen haben sollen, damit sie desto glaubhafter und wirksamer werden. Solche Leute bildeten seine Gemeinde. Kein anderer Dichter hat heute in Spanien eine grössere. Die Pardo Bazan ist sehr gepriesen und verehrt; man liest ja auch ihre Bücher, weil es zur Bildung gehört; aber man liest sie aus patriotischem Stolze, nicht zum Vergnügen. Der düstere und räthselhafte Pereda, der raffinirte Stilist mit dem tiefen Naturgefühl, in den alle Künstler vernarrt sind, ist den Laien sehr unbequem:

sie hören immer von seiner Grösse und können sie niemals empfinden, das setzt sie vor sich selbst herab. So bleibt denn eigentlich, da der alte Valera nur noch Kritisches schreibt, bloss Perez Galdos übrig, der sich allenfalls mit Alarcon an Gunst der Menge messen kann.

Aber auch die Künstler — das ist das Besondere — lieben Alarcon. Das muss ausdrücklich gesagt werden, um Missverständnisse abzuhalten: er war durchaus kein Ohnet. Er war kein Macher und Spekulant, kein geldsüchtiger Lauscher auf die Instincte des Pöbels, um seine Geschäfte mit ihnen zu machen. Er diente ganz naiv dem Geschmacke der Leser, wie ein Schauspieler, der sich durch jede Regung im Saale leiten lässt und kein anderes Gesetz weiss, als den Beifall der Hörer. Er war lebenswürdig und kokett wie eine Frau, die keinen anderen Beruf kennt als zu gefallen. Er wäre unglücklich gewesen ohne Erfolg, weil er sich für einen schlechten Künstler gehalten hätte: denn die Kunst war ihm das, was Erfolg hat: inneren Richter hatte er keinen. Ich muss immer an Hermann Heiberg denken, wenn ich mir seine Seele überlege.

Darum liebten ihn auch die Künstler, weil seine Gefallsucht ganz naiv und ehrlich war. Uud es steckte in ihm manches künstlerische Vermögen: in seinen kurzen Geschichten, in den Gemälden alter Sitten und in den Reisebildern sind vortreffliche Stücke von richtiger Beobachtung, wahrer Empfindung und suggestiver Schilderung. Er war bloss kein Künstler in der Weise der Modernen, kein *artiste* im französischen Sinne, keiner von jenen, die mit ihrer Kunst ihr ganzes Selbst ausdrücken wollen und, weil sie bloss in ihren Werken und für ihre Werke leben, verzweifeln, wenn irgend ein Rest, ohne in die Kunst aufzugehen, in ihrem Gemüthe zurückbleibt. Ein solcher Nur-Künstler war er nicht; er kannte auch andere Aeusserungen des

Lebens. Er war ein Mann der That, der vieles versucht und unternommen hat: Journalist, Soldat und Politiker zugleich, gestern als verwegener Abenteurer im marokanischen Kriege, heute ein kluger Redner der Cortes; die Kunst trieb er nur wie eine schöne Erlösung vom Leben.

Er hat ziemlich viel geschrieben: *El Sombrero de tres picos*, *el Escandalo* und *la Prodigia* waren die besten Erfolge.

