



1.

## Das jüngste Deutschland.

---

### I. Die Anfänge der Bewegung.

**D**ie 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 schmähhlichen 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 verschmäh't, 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 neumodischen 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 trafe 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.