

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 delle 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, Hofräthe 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, so 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