

Die
soziale Frage in der Poesie

von

Dr. Adalbert von Hanstein.

Erweiterter Abdruck aus der Akademischen Rundschau 1896.

Erstes Tausend.



Leipzig,
Akademischer Zeitschriften-Verlag,
Freund & Wöschke.
1897.

Man sagt heute niemandem etwas Neues mit der Bemerkung, daß die soziale Frage gebieterisch auch in die Dichtung eingedrungen ist. Überall lesen wir von sozialen Romanen, in den Theatern treffen wir soziale Schauspiele und auch der Begriff der „sozialen Lyrik“ hat sich längst eingebürgert. Ja, es scheint sogar, als ob man schon übersättigt ist mit den sozialen Dichtwerken, als ob die Menschheit hier nur eine Zeit lang eine neue Mode mitgemacht habe und sich nun schon wieder nach etwas noch Neuerem sehne. Es ist noch nicht lange her, daß mit Emphase von allen Seiten verkündet wurde, die Zeit der sorglosen Schönheitspoesie sei vorüber und werde erst wieder kommen, wenn alle Fragen des modernen Gesellschaftslebens gelöst sein würden — — — nun, es ist noch nicht eine dieser „Fragen“ auch nur ihrer Lösung entgegengeführt, und schon scheint es, als sehne sich die Menschheit wie ein Verdurstender nach der alten Kunst zurück, oder als hoffe sie auf einen dichterischen Messias, der eine neue herzerfreuende Kunst bringen solle. Ja, selbst die bekannten und berühmten Vertreter der sozialen Poesie scheinen sich neuen künstlerischen Zielen zuwenden zu wollen. So wenigstens müßte jeder denken, der die soziale Poesie mit der „naturalistischen“ für identisch hält und der an den namhafteren Vertretern dieser Richtung langsam dieselbe Umwandlung sich vollziehen sieht, die einst im Anfange unseres Jahrhunderts die Stürmer und Dränger in den Klassizismus hinüberführte. Aber wir haben uns wohl viel zu sehr daran gewöhnt, den Naturalismus als den alleinigen Träger der sozialen Dichtung zu betrachten, und es lohnt daher vielleicht, einen kleinen Spaziergang durch die Weltliteratur der neuesten Epoche zu machen und einmal zu sehen, wo eigentlich die Wurzeln der sozialen Dichtung stecken und wie ihre ästhetischen Ausdrucksmittel in wechselnden Verhältnissen waren. Solche Untersuchung in erschöpfender Weise durchzuführen, wäre das Thema für ein umfangreiches Werk, aber in wenigen großen Zügen läßt es sich wohl auch einmal unternehmen, die Geschichte der sozialen Frage in der Dichtung zu übersiegen. Wagen wir die Reise!

Soziale Dichtungen im weiteren Sinne des Wortes sind wohl geschaffen worden, so lange man überhaupt dichtet in dieser Welt. Denn schließlich hat Hesiod schon in seinen „Werken und Tagen“ den alten Griechen soziale Lehren gegeben, die Komödien des Plautus gewähren oft recht tiefe Einblicke in die gesellschaftlichen Zustände des alten Rom; Kalidasa's Sakuntala ist eine soziale Märchentragödie des alten Indien und Shakespeare hat oft, Molière immer soziale Verhältnisse zum Gegenstand seiner Dichtungen gemacht. Aber trotz alledem würden wir höchstens den zuletzt Genannten in den Rahmen unseres heutigen Themas einzufügen haben und auch ihn nur darum, weil er in so ausgesprochener Weise ein Dichter des Kampfes war im gesellschaftlichen Kriege. Wir grenzen uns das unermessliche Gebiet der sozialen Poesie überhaupt auf eine eng umschriebene Provinz ab, nicht den sozialen Fragen, deren Heer unermesslich ist, wollen wir nachgehen in der Geschichte der Dichtung, sondern der sozialen Frage, wie sie der moderne Sprachgebrauch ausgebildet hat zu einem bestimmten Begriffe. Mit einem Worte, wir wollen die Anfänge jener Dichtungsart

ausspüren, die mit klar erkanntem Bewußtsein eintreten will in die große Strömung des Mitleids der Besitzenden mit den „Enterbten“, oder des Kampfes der Besitzlosen um ihr angeborenes Recht auf Anteilnahme an den Gütern dieser Welt. Und die Geschichte dieser Frage gehört im großen und ganzen unserem Jahrhundert an; es wird einmal aus diesen Kämpfen seinen Namen erhalten, wenn es dahingegangen ist, um seinen Platz in der Ewigkeit des Völkergedächtnisses einzunehmen. In unserem Jahrhundert treffen wir daher also auch erst die eigentliche „soziale Poesie“.

Aber die Jahrhunderte grenzen sich nicht gegen einander ab, wie die Fächer eines Bücherschranks, sondern, wie alles Lebendige, wie alles sich entwickelnde fließen sie in einander über, und „in dem Heute wandelt schon das Morgen“. Wie unserem schwindenden Jahrhundert schon der Nietzscheanismus entstanden ist als das erste sonderbare Symptom eines langsam sich vorbereitenden neuen Umschwunges der Lieblingsgedanken der Menschheit, so kannte das vorige schon die Vorahnung unserer Schmerzen. Seine eigentliche Aufgabe war eine andere gewesen: Das Individuum zum Bewußtsein seiner Selbstständigkeit erwachen zu lassen. Wenige ahnten damals, daß die nächste Aufgabe sein würde, die Einschränkung des befreiten Individuums seinen Lebensgenossen gegenüber zu verlangen. Vom Druck der Tyrannengewalt wollte man den Menschen erlösen, seine Kräfte entfesseln, ihm Spielraum geben zum freien und erfreulichen Kampfe ums Dasein, der schön werden mußte, wenn kein äußeres Hindernis mehr vorhanden war — da erklangen schon die ersten Schmerzensrufe, als man sah, daß dieser Kampf mit ungleichen Mitteln geführt wurde. Die Waffen waren teils verschieden aus natürlichen Gründen, weil die Begabung unverdiente Vorzüge zu verleihen scheint, teils aus Gründen der Kulturentwicklung, weil der eine von seinen Vätern ererbt, was der andere erst erwerben muß, um es zu besitzen. Hier wurzelt die moderne soziale Frage: arm und reich waren zwei Begriffe, mit denen der Poet früher gerechnet hatte, wie mit naturnotwendigen Gegensätzen; jetzt lernte er vom Nationalökonom, daß sie thunlichst ausgeglichen werden müßten, um der Menschheit die wahre Freiheit zu geben. Die Dichtung hatte diese Kontraste vielfach verwertet, aber nur stellenweise hatte man geahnt, daß eine dichterische Weltanschauung daraus erwachsen könne. Wohl hat es schon Jahrhunderte vor Belamy Utopien gegeben, welche in phantastischer Darstellung ein ideales Zukunftsland entstehen ließen, aber sie streifen doch mehr oder weniger nur die Kernfragen heutiger ähnlicher Werke und sie sind keine eigentlichen Dichtungen. Denn eine solche kann man doch das Buch des Klassikers aller Utopien, des Thomas Morus, nicht nennen, der ja allerdings zur Reformationszeit schon gelebt hat. Auch der gewaltige Sturmwind, den am Ende des vorigen Jahrhunderts der nach Deutschland gebrungene Geist Rousseaus entfachte, und der um Schillers und Goethes Jugendgestalten die aufgeregten Freunde schaarte, hat wenig unserer heutigen sozialen Dichtung ähnliches hervorgetrieben. Gewiß ist Schillers „Kabale und Liebe“ ein soziales Drama, aber nirgends kann man besser den Unterschied damaliger und jetziger Zeitströmungen erkennen, als gerade daran. Musikus Miller ist wohl arm, aber das ist nicht sein Unglück. Er braucht mit seiner Familie nicht Hungers zu sterben, und das Geld des Präsidenten ist es nicht, was ihm schadet. Er ist verachtet, er ist rechtlos von Geburt. Die Allmacht des brutalen Fürstengünstlings treibt die Seinen ins Elend, die Allmacht des Herrschers verkauft die Söhne nach Amerika. Man verlege das ganze Stück in moderne Zustände und alles verwandelt sich in das Gegenteil. Die waghalssige That, gegen einen Minister, der sich in die Familien-Angelegenheiten einer Bürgerfamilie drängt, das Hausrecht zu brauchen, ist heut zu tage so aller Gefahr entkleidet, daß sie einfach in der Lage Millers im modernen Leben zu einer selbstverständlichen Handlung zusammenschrumpft. Und wenn heute ein Ministersohn eine Proletariertochter heiraten will, so mag er in Gottes Namen den Zorn seines Vaters riskieren, aber weder das Gefängnis noch das Spinnhaus würde sich drohend vor den unbequemen Schwieger-Eltern auf-

thun. Und gerade das, was der moderne Dichter an dem Lese der Millers beklagen würde: Die Armut, die den Kampf ums Dasein erschwert, den Charakter verdirbt und nach der Ansicht heutiger Sozialisten die Quelle alles Übels ist, — die streift der junge Schiller nur wie etwas nebensächliches. Unter den Regierungsbeamten suchte der Stürmer und Dränger die Feinde des Menschentums, auf dem Thron fand er die Weichlinge, denen er um ihrer Schwäche willen nichts verzieh, unter den Bürgern träumte er sich die Männer der Kraft, denen er für Mut und Freiheitsdrang alles vergab. Götz und Karl Moor, Guido in Leisewitzens „Julius von Tarent“ und der Held in Klingers „Zwillingen“ tragen alle das gemeinsame Merkmal der Überkraft, das ihr Freibrief vor dem Publikum wird. Der Präsident aber und sein unsichtbarer Fürst, der Prinz von Guastalla und Gianettino Doria, die Canaille Franz und Weißlingen — alle sind entweder Landesherrn oder sie atmen die Gnadenluft der Höfe. Ihre Feigheit macht ihre Schlechtigkeit unverzeihlich. Der Kraft des Individuums redet die Poesie das Wort und die große Revolution am Ende des Jahrhunderts bricht ihr Bahn. Der Gleichheitsrausch ist kurz, er dient nur dazu, die starken Herrn an die Stelle der schwachen zu setzen. Von Mirabeau über Danton und Robespierre bis zu Napoleon ist die ganze Bewegung beherrscht vom Geniekultus. Die wirklich kommunistischen Elemente gehen unter unter der Herrschaft dieser Kraftgenies. Denselben Weg geht die Dichtung. Umgekehrt freilich wäre der Ausdruck richtiger. Die Gedanken der Menschen gehen voran, die Thaten folgen. Die Dichtung spiegelt den geistigen Urgrund wieder, aus dem die Entschlüsse der Menschen einer Zeitperode entspringen. Nach Kraftentfesselung sehnte man sich, nicht nach kommunistischem Zwange, der zum Wohle der Gesamtheit den einzelnen hemmen will in seinen Trieben.

Und doch hatte Rousseau in seinem »Contract social« schon ähnliches von seinem neuen Begriffe des Staates geäußert: Die französische Revolution, die sein Buch entdeckte, las aus ihm wesentlich nur das heraus, was die Regenten als Beamten der Masse erscheinen ließ. Bald aber sollte der Apostel des neuesten keimenden Staatsgedankens kommen, der speziell auch zum Wegweiser der Poesie werden sollte, wie es alle Volkspropheten für ihre Zeit geworden sind — Saint-Simon. Mit Recht nennt ihn Professor Brandes (Hauptströmungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts V.) einen Faust Frankreichs. Als ein Mann von ursprünglich hohen Familienverbindungen, dem einmal ein fürstliches Vermögen gewinkt hatte, der vorübergehend in gräßlichste Armut geraten war, der sich in allen Berufen umhergetummelt hatte, um gegen das Ende seines Lebens eine neue Religion zu gründen! Eine sonderbare Religion, halb Volkswirtschaft, halb Lebenskunst und Moral! Ein Mann, der mit Wort und Schrift zugleich agitiert, dem aber seine Jünger mehr nützen als seine Zeitung; ein Prophet, der, wie die meisten seiner Art, erst nach dem Tode anerkannt wird. Fünf Jahre vor der großen Juli-Revolution starb er, und erst jene Umwälzung läßt seine Jünger zu Worte kommen in vollster Weise. Unter dem Bürgerkönigtume Louis-Philipp's sammeln sich seine verlassenen Schüler zu Haus, finden einen kraftvollen Führer und die erste Gemeinde der Saint-Simonisten wächst unter beträchtlichen Geldzuwendungen. Der mächtige Enfantin weist dem „neuen Christentum“ die Wege, abweichend von der Meinung des Begründers wird die Verehrung für den Reichtum in ein Dogma der Gütergemeinschaft verwandelt und die Quelle, aus der der jung entstehende Sozialismus Begeisterung schöpfen kann, ist bereit. Schwärmer haben sie entdeckt, die Poesie wird nicht lange anstehen, daraus zu schlürfen.

Und der Poesie wiesen damals ein Engländer und ein Franzose neue Bahnen. Während der ersten zwei Decennien des neuen Jahrhunderts war Lord Byron der Mann der Epoche gewesen, im dritten Jahrzehnt riß der Franzose Victor Hugo seine vaterländische Poesie in den Strom der modernen Gedanken hinein.

Ja, Byron war der rechte Mann der Epoche. Die Stürmer und Dränger waren die kraftgeschwellten Erdenöhne gewesen, die um Freiheit des eigenen irdischen Willens rangen. Die große Revolution hatten sie vorgeahnt. Die Classifier in Deutschland waren die freien Priester der Kunst gewesen; sie schwebten über der Erde, aber sie behielten sie im Auge, wie Götter aus dem Olymp auf die Staubgeborenen herabblickten. Die deutschen Romantiker waren anfangs vaterlandsjähre Freiheitskämpfer, dann aber verduftete ihre Poesie zu ätherischem Mysticismus. Man floh die Welt oder mindestens die Gegenwart. Man fühlte sich in einer Zeit der Erschlaffung nach kurz vollbrachten großen Thaten, deren Nachhall in der Ferne verzitterte. „Epigonen“ nannte Immermann in seinem Zeitroman die Kinder dieser Epoche. Byron aber war der große Mann der Zeit, weil er den classischen Ausdruck für den neuen Geist fand. Er war kein „Epigone“, weil er nicht zu empfinden versuchte, wie das glücklichere Geschlecht vor ihm empfunden hatte. Nein, er stellte in sich selbst die ganze Zerrissenheit der Zeit dar, aber er wußte sie dennoch zur Poesie zu verklären. Er beherrschte den Spott und die Satire, ja sogar die Blasirtheit seiner Genossen war auf ihn übergegangen, aber er empfand auch den Fluch derselben. Er stellte in seinen Dichtungen die Sehnsucht unmittelbar neben den Spott, die Weltverachtung neben den leidenschaftlichen Genuß. Er giebt den Engländern seit langer Zeit wieder einmal wirklich poetische Formen, er kämpft gegen den nüchternen Realismus der „Seeschule“, er ist nichts weniger als Naturalist, sogar der pedantische Pope ist ihm lieber als die nüchtern formlosen Wirklichkeitsphilister. Aber jeder Vers, den er schreibt, trieft von Mitgefühl mit den Schmerzen der Epoche. Der Welt Schmerz beginnt anzuzeigen, daß man sich nicht mehr glücklich fühlen kann in der eigenen Haut. In Deutschland beugt Goethe sich vor dem aufgehenden Stern, der König des vergangenen Jahrhunderts grüßt den aufsteigenden Herrscher des neuen. Begeistert schlürft das junge Deutschland aus dem Dichtungsquell des modernen Helden, der vor Miffolungi für einen Teil seiner Ideale stirbt. Mächtig aber rauscht durch die Welt der neue Sturm des „Byronismus“. Man wendet sich der eigenen Zeit wieder zu, angeregt durch den Mann, der in den Orient wandernd das heimische Leid geklagt und der die Berge Griechenlands willkommen hieß, weil sie ihn an das Vaterland erinnerten.

Die Erkenntnis ihrer eigenen Blasirtheit scheint der Menschheit notwendig gewesen zu sein, ehe sie sich aufschwingen konnte zu neuen Kraftleistungen. In Rußland hatte Puschkin in seinem „Eugen Onegin“ den Blasirtheitshelden geschaffen, bald genug folgte Derrontoffs „Held unserer Tage“. In Frankreich, wo im Anfang des Jahrhunderts alle Strahlen der wieder erwachenden Menschheitsgefühle sich in dem edlen Geist der Frau von Stael gesammelt zu haben schienen, war es Chateaubriand gewesen, der den blasirten Weltmerzler René seinem Volke schenkte, das ihn jubelnd aufnahm. Frau von Staels Buch über Deutschlands größte Geistesepoche hatte als anregendes Ferment gewirkt, und in brausender Gährung rang sich die französische Romantik empor. Saint Simons Geist lebte auch in ihr, allerdings nicht in theoretischer Klarheit, wie seine Jünger ihn weiter gearbeitet hatten, sondern in der schwärmerischen Weise des Meisters. Das „neue Christenthum“ ist das Gegengewicht gegen den Welt Schmerz. Die Religion wird in Frankreich populär, aber es ist nicht mehr die starre Dogmatik der Reaktionszeit. Ein Abbé Lamens Lamensis weckte in Victor Hugo in Paris den Demokraten völlig auf. „Worte eines Gläubigen“ nannte der Gottesmann sein epochemachendes politisches Buch, das im Jahre 1833 erschien. In demselben Jahre schrieb Alfred de Musset seinen „Molla“. Der letzte Aristokrat unter den modernen Dichtern schilderte hier den überfüllten Genußmenschen, der am letzten Abend vor seinem selbstgewollten Tode einmal in seinem Leben liebt — ein unglückliches Mädchen in einem — Bordell. Drei Jahre vorher hatte Victor Hugo, der Führer der wildmähnigen Jungromantiker

von Paris mit dem Sturmerfolg seines „Ernani“ die Fesseln des französischen Philisterrassismus gesprengt und sich selbst und der Jugend die Bühne erobert. Mit der Jugend kamen die neuen Ideen. Victor Hugo selbst trat sein Leben lang für die Kleinen und Unterdrückten ein, aber die eigentliche Schöpferin der neuen sozialen Dichtung wurde eine Frau, Aurora Dupin, die sich George Sand nannte. Mit ihrem warmen Gefühl kämpft sie zunächst gegen unwürdige Ehen, schnell tauchen bei ihr sozialwissenschaftliche Ideen auf, „Meister Simon“ ist der Titel eines ihrer Romane, sie erkennt voll Deutlichkeit den Zustand der Gesellschaft als den Grund des Menschenleides.

Das ist das Neue in dieser ganzen Bewegung. Die neuen Werthers, die sich wie Raskin aus dem Leben stehlen wollen, sind nicht mehr wie der alte Werther und der Siegwart seligen Angedenkens Einzelwesen mit ihren Einzelschmerzen, sondern sie wollen als Typen angesehen sein für eine allgemeine Krankheit. Und nicht eigenes Seelenleid hat sie um ihr Glück betrogen, sondern die Gesellschaft, dieselbe moderne Gesellschaft, die schon Lord Byron verklagt hatte, den sie ausgestoßen als einen Paria, während sie selber krankte, ohne die Genialität des Opfers dagegen in die Wagschale legen zu können. Also die Gesellschaft wird von jetzt an mehr und mehr für den Dichter die Ursache des Menschenleids, nicht mehr wie früher die Regierung. Man hatte in Frankreich Übung darin erlangt, Regierungen zu stürzen und man sorgte dafür, daß man nicht mehr aus der Übung kam. Aber hier lag der Kernpunkt für die Dichter nicht mehr. Wie man das Bourbonentum mit dem „Bürgerkönigtum“ vertauscht hatte, ergab sich's bald, daß nicht viel gebessert war. Die gesellschaftlichen Zustände wurden als das schwerste Übel erkannt. Es entstand die moderne Gesellschaftsdichtung. Man suchte dazu mehr und mehr das Leben selbst zu erfassen, man wollte das möglichst wahr schildern, was man zu kritisieren begann, und so glitt langsam die Romantik in den Realismus über.

Am deutlichsten sieht man den Übergang von der Romantik zum Realismus in dem Entwicklungsgang von Honoré de Balzac. Er fängt als Nachahmer Walter Scotts an, geht dann zum modernen Leben über, aber in seinem merkwürdigen Buche „Die Hauterhaut“ stellt er symbolisch noch ein Märchenwunder mitten in die moderne Welt. Einem jungen Toller wird ein Stückchen Fell zuteil, das jeden Wunsch des Besitzers zwar in Erfüllung gehen läßt, aber mit jeder solchen Erfüllung auch sich und des Besitzers Leben verkürzt. Er tollt im ausgelassenen Kreise weiter, bis sein sichtliches Abmagern ihn widerwärtig erscheinen läßt und mit dem Lederstückchen schwindet auch sein Leben. — Und doch ist Balzac recht eigentlich der Begründer des französischen Naturalismus! Er ist der Mann, der das Dichterverk schaffen wollte, das einmal einer späteren Welt das wahre Paris seiner Zeit überliefern sollte, deutlicher als es ein Geschichtswerk vermag. Er bedauert, daß solche Romane nicht auch im Thyrrus und Rom, in Athen und Karthago geschaffen seien, da man sonst über diese alten Städte heute besser unterrichtet sein würde, als wir es nun sind durch die spärlichen historischen Traditionen, die uns nur von Thatfachen, nicht von Zuständen und Empfindungen der damaligen Bewohner Kenntnis verschaffen. Er hat damit diesen eigentümlich naturwissenschaftlich-sozialforscherischen Zug, allerdings vom Standpunkt der Bourgeoisie aus, in die Dichtung hineingebracht, der sich später bei Zola zu so sonderbaren Extremen ausgebildet hat, aber er war trotz alledem ein Dichter, und neben diesen halb wissenschaftlichen Gelüsten hat er vor allen Dingen auch das warme Mitgefühl mit den Unterdrückten, das unser Jahrhundert vom Dichter verlangt. Er gebietet über eine glühende Phantasie, über poetische Gewalt, er ist ein sozialer Dichter, aber auch er, wie alle Franzosen, spielt die soziale Frage gern auf das fernelle Gebiet hinüber. Das ist die spezifische Rolle, welche die Franzosen in der sozialen Poesie des ganzen Jahrhunderts gespielt haben; die größte Hälfte der sozialen Frage scheint ihnen in der Ehe und der Liebe zu stecken. George Sand hat gegen die konventionellen Bande der

Eheeffeln gekämpft, Balzac beginnt mit einer Physiologie der Ehe und er hat die „Fran von dreißig Jahren“, der er einen seiner Romane gewidmet hat, sprichwörtlich gemacht. Seine Nachfolger folgten ihm auf diesem Gebiete. Wir werden sehen, wie Dumas das Theater in die sexuellen Fragen hineinstößt, wie Flaubert und endlich Zola immer und immer wieder die Forderungen der Sinnlichkeit betonen. Das Ehebruchsdrama ist für den Franzosen das soziale Drama; selbst kühne Geister, wie Eugène, kehren immer und immer wieder zum Thema der Gefallenen zurück und ein Talent, wie das Maupassants, findet verhältnismäßig selten ein anderes! Das ist die große Einseitigkeit der sozialen Dichtung Frankreichs, die ihren Grund zum großen Teil darin findet, daß der Ehebruch in französischen Kreisen der oberen Zehntausend durch die thörichtesten Sitten geradezu herausbeschworen wird. Nirgends heiratet man so unklug, wie dort! Das Mädchen wird oft fast als Kind dem Manne gegeben, den es gar nicht lieben kann, weil die erotischen Gefühle ihm noch gar nicht erwacht sind. Nun erwachen sie, aber natürlich meist nicht für den Gatten, der sich ja freilich auch anderweitig schadlos hält! Daher seit den Zeiten Molières bis in die Gegenwart stets die unerfahrene Frau und der dumme alte Ehemann als Lieblingshelden des Schauspiels und der Komödie! Wir kommen später darauf zurück, vorerst aber werfen wir einen Blick nach England hinüber, wo die soziale Dichtung andere Wege wandelt!

Das Heimatland Byrons war ja in erster Linie berufen, die Gedanken des Dichterlords auszuspinnen! England brachte auch bald genug einen Romanschriftsteller hervor, der als eine verkleinerte, in Prosa gefaßte Ausgabe des großen Poeten angesehen werden darf: Lord Bulwer Lytton. In dem für unser Thema so ereignisreichen Jahr 1832 schenkt er der Welt seinen Eugen Aram. Man hat es leicht, heute dies Buch als eine mehr oder minder geistreiche Kriminalerzählung beiseite zu legen, aber dieser Roman ist viel mehr als eine spannende Sensationsgeschichte! Die historische Überlieferung von dem Gelehrten, der gleichzeitig ein Idealist und ein Mörder ist, hat Bulwer mit einem einzigen Zuge genial in eine moderne Tragödie von weittragender Bedeutung umgewandelt — in der Weltgeschichte ist Aram ein Gelehrter, der aus Eifersucht tötet, bei Bulwer ein aufstrebender Jüngling, der von der Armut zum Morde getrieben wird, nicht um ein behaglicheres Leben führen, sondern um den Wissenschaften leben zu können, die — in England zumal — wenn nicht nur für den Reichen, doch nur für den einigermaßen Vermittelten zu haben sind! Nicht entschuldigen will Bulwer den Mord, nur an einem Beispiel zeigen, wie die erbarmungslose Armut einen Menschen, der nach dem höchsten Ideal strebt, auf die unseligsten Gedanken bringen kann! Damit legt er die Hand an die brennende Wunde der Zeit: die Ungleichheit der Güter ist die Quelle nicht nur für den Neid des Gemeinen, nein, auch für das Elend des Edlen. In seinem Selbstbekenntnis am Schluß spricht Aram es deutlich aus, indem er sein persönliches Erlebnis verallgemeinert: „Denn ach, welcher grimmer Teufel schleicht nicht in die Seele eines Menschen, der den Hunger vor der Thür sieht! Nur eine That des Erbarmens und wie viel schwarze Entwürfe, die in einer solchen Seele aufsteigen wollen, kannst du auf ewig zermalmen! Überzeuge den, der die Welt für seine Feindin hält, daß er mindestens einen Freund hat, und du reißest vielleicht einen Dolch aus seiner Hand!“ — Und neben dieser furchtbaren Anklage gegen die Armut steht der andere Gedanke auch klar und deutlich, der nämlich, daß es einem edlen Ringer oft fraglich erscheinen kann, ob es nicht unter Umständen ein Verdienst sei, eine müßige Drohne aus der Welt herauszuschaffen! Eine müßige Drohne? Nein, ein Tier in Menschengestalt, das doch von dem Schlage ist, wie es diese Welt alle Tage sieht; einen reichen Lustling, der immer sich vom Glück begünstigt sieht, nie eine edle Regung hat, nur im Schlemmen und Prassen seine Befriedigung sucht, Mädchen entehrt, über Opfer lächelnd hinwegschreitet, denen er die Ehre mit Geld abgekauft hat! Ein solcher Mensch ist es, den Aram tötet, um von seinem Gelde ein Beglückter der Menschheit zu werden. Er meint, noch ein

gutes Werk zu thun — erst die Gefühle und Erlebnisse nach der That lassen ihn erkennen, daß er in Verirrungen und Verwirrungen geraten war.

Die große That der sozialen Dichtung ist somit für London gethan; der englische Leser weiß und glaubt fortan, daß arm und reich mehr als äußerlichkeiten, daß es zwei verschiedene Weltanschauungen sind! Eine Figur des Romans, die arme erregte Grete, spricht es aus: „Ihr behaltet alle Lehre und alle anderen schönen Dinge für euch selbst, und dann schimpft ihr und droht und bringt uns an den Galgen, weil wir nicht so klug sind, als ihr! Es wär keine Gerechtigkeit im Lamm Gottes, wenn der Himmel nicht für uns wär, und die ewige Hölle mit ihrem Schwefel und Heulen und Zähneklappern und mit ihrem Durst und ihrer Qual und mit dem Wurm, der nicht stirbt, für Leute eures Schlages!“ Das ist die Warnung vor der sozialen Revolution! Es ist gleichzeitig darin die geniale Auffassung eines wirklich großen Geistes, der gleich die ganzen Folgen der Armut überblickt und die Resultate seiner Beobachtungen seinen Figuren in den Mund legt, weniger bekümmert darum, ob leicht eine alte Frau so sprechen wird, als darum, daß die eigene Grundidee klar zum Ausdruck komme! Und diese Idee heißt: Von Bildung und Tugend schließt die Armut aus! Daher lastet der Mord auf der Seele Arams, daher weiß die alte Grete auch die Wohlthaten, die ihr werden, nicht mehr zu schätzen: „Stellt euch da was von euern Hellern und Pfennigen vor, als nähmt ihr euch was rechts, um's uns zu geben! Hattet ihr auch nur eine Schüssel, ja, nur 'ne Kartoffel weniger, wie ihr mir euer sogenanntes Almosen zuschicket? O pfui! Sagt mir doch, habt ihr je unter schönen anderen Dingen auch gelernt, was Armut ist? Ihr habt's gelernt — und saßet ihr nicht und seufztet und versuchtet die liebe Sonne, daß sie so lustig herabsieht, und die geflügelten Dinger, die so fröhlich herumflattern? Und murrtet ihr nicht über die reichen Leute, die nie einen Gedanken für euch übrig hatten?“

Das schrieb im Jahre 1832 Edward Bulwer in seinem Roman, den er Walter Scott zueignete. Es war das Todesjahr des größten Romantikers der epischen Erzählung, den die neue Zeit gesehen hat — die heitere Kunst starb in dem Jahr, die Poesie der sozialen Frage erstieg in demselben Jahr allerorts den Thron — keiner hat sie tiefer im ersten Augenblick in all ihren Konsequenzen erfaßt als Bulwer. Was er damals geschrieben hat, ist heut noch die Quintessenz alles dessen, was man gegen die Armut vom Standpunkt eindringender Philosophie aus sagen kann! Über sechzig Jahre sind vergangen, seit Eugen Aram die Menschheit erregte und erschütterte, und wir sind heute noch auf demselben Fleck! Werden wir nach sechzig Jahren weiter sein? Schauen wir nur zu, wie viel Gesellschafter Bulwer damals hatte in dem denkwürdigen Jahre 1832! In demselben Jahre sandte Ebenezer Elliot seine Brotgesekreime in die Welt. Die Kornzölle — so schildert er darin — treiben eine Mutter zur Verzweiflung, so daß sie ihr eigenes Kind ermordet; ihr wird dafür der Galgen zuteil, der Mann erstickt seinen Jammer im Rausch. Das in bitterer Ironie gehaltene Gedicht schließt mit den Worten:

Großhändler, ihr in Mangel, Not und Blut —
O, stünde eingegraben was ihr thut!
Es ist's — in Herzen, die verzweifelt klopfen,
Tief eingebrannt mit heißen, roten Tropfen! —
Hurra! 'Brottag' und Engelland!

(Die Übersetzung ist von Freiligrath.) Im selben Jahre erschienen auch Robert Barry Cornwall's »English songs«. Auch er ist ein Kampfgenosse für die Errettung der Menschheit vom Armenhaus und Gefängnis! Und elf Jahr später fand die Proletariernot in England den ersten klassischen Ausdruck auf lyrischem Gebiet in Thomas Hood's berühmtem Lied vom Hemd, das 1843 zum erstenmal im „Punch“ erschien. Auch dies Lied hat uns Freiligrath übersetzt:

Mit Fingern mager und müd,
Mit Augen schwer und rot,
In schlechten Hädern saß ein Weib
Närend fürs liebe Brot.
Stich! Stich! Stich!
Auf sah sie wirr und fremde;
In Hunger und Armut flehentlich
Sang sie das Lied vom Hemde!

Schaffen! Schaffen! Schaffen!
Bis das Hirn beginnt zu rollen!
Schaffen! Schaffen! Schaffen!
Bis die Augen springen wollen!
Saum und Zwickel und Band,
Band und Zwickel und Saum —
Dann über den Knöpfen schlaf ich ein
Und nähe sie fort im Traum!

Schaffen! Schaffen! Schaffen!
Sobald der Haushahn wach!
Und Schaffen! Schaffen! Schaffen!
Bis die Sterne glühen durchs Dach!
O, lieber Sklavin sein
Bei Türken und bei Heiden,
Wo das Weib keine Seele zu retten hat,
Als so bei Christen leiden!

O Männer, denen Gott
Weib, Mutter, Schwester gegeben,
Nicht Linnen ist's, was ihr verschleißt —
Nein, warmes Menschenleben!
Stich! Stich! Stich!
Das ist der Armut Fluch!
Mit doppeltem Faden näh, ich Hemd,
Ja Hemd und Leichentuch!

Doch was red' ich nur vom Tod,
Dem Knochenmanne, ha!
Raum fürcht' ich seine Schreckgestalt,
Sie gleicht meiner eigenen ja!
Sie gleicht mir, weil ich faste,
Weil ich lange nicht geruht!
O Gott, daß Brod so teuer ist,
Und so wohlfeil Fleisch und Blut! ll. j. w.

Es ist dies Lied zweifellos das Ergreifendste, was die soziale Tendenzlyrik hervor-
gebracht hat! Ein Seitenstück, wenn auch weit gekünstelter, ist desselben Dichters,
auch von Freiligrath übersetzte „Seufzerbrücke“, worin der Selbstmord einer Töb-
losen geschildert wird:

Wo der Lampen Helle
Zurückstrahlt die Welle,
Wo ihr Schimmer lacht
Aus Saal und Gemache
Vom Keller zum Dache,
Stand sie, die Schwache,
Hauslos bei Nacht!

Wind und Regenguß
Machten sie beben;
Nicht der schwarze Fluß,
Nicht die finstern Streben!
Abgeheßt, wundgeheßt,
Kam sie zu sterben jetzt:
„Fort mich geschneelt!
Iß'raß hin, üß'raß hin,
Nur aus der Welt!“

Hinab sprang sie bald auch,
Wie finster, wie kalt auch
Die Themse rann!
Iß'raß Geländer hier,
Mal es dir, den! es dir,
Schwelgender Mann!
Wache sich, trink' aus ihr
Fürder, wer kann!
ll. j. w.

Plastische Anschauung, Kraft der Sprache, lebendiger Fortschritt kennzeichnet alle
diese Strophen! Wie hoch stehen sie in ihrer realen Kraft und ihrem warmen Ge-
fühl über dem rhetorischen Phrasenklingklang der sogenannten Arbeitermarseillaise des
Herr Dupont! So hoch, wie immer anglogermanische Ehrlichkeit über fränkischer Wort-
kunst gestanden hat! So hoch, wie Dickens über Zola steht!

Denn nun stehen wir längst in der Wirkungszeit des großen Boz! Er
ist Humorist; auch Hood war es, ehe ihn der Schmerz der leidenden Menschheit
erfaßte! Doch wird keiner von Hoods Scherzen so lange leben, wie das grauen-
voll wahre und doch poetisch so schöne Mägelied der armen Näherin. „Er sang das Lied

vom Hemd", so steht auf seinem Leichenstein. Anders hat sich die Muse bei Dickens gebet, ihm fließen Scherz und Ernst ineinander, und auch von Bulwer unterscheidet er sich, denn er ist nicht wie jener ein geistreich von oben herabschauender Dichterphilosoph, sondern er ist das von unten aufgestiegene Kind des Elends. Er schildert, was er erlebt hat, nicht um daran Weltbetrachtungen zu knüpfen, sondern um es aus der eigenen Seele los zu werden. Er klagt nicht über sein eigenes Leiden, sondern er verhöhnt es, aber in jenem bittersüßen Ton, der die Thränen in die Augen lockt in demselben Moment, wo das Lächeln über die Lippen zuckt. Er kann es nicht halb an Bildung und Belesenheit mit Bulwer aufnehmen, denn ihm ward nicht die feine Erziehung des Lords zuteil, er hat sich selber erziehen müssen — aber er hat gesehen — o, was hat er nicht alles gesehen! Der Menschheit ganzer Jammer spricht aus seinen Werken, aber auch die ganze Sonne der Menschheit. Er kennt die Guten neben den Schlechten, er findet weniger von ihnen unter den Reichen, als unter den Armen, aber er findet sie! Er malt nicht thränenfelig ins Schwarze, und doch hat er meist Tendenz und Programm in seinen Romanen. Die unmittelbare Empfindung für das Zusammengehörige läßt ihn meist Bilder von großer Stimmungseinheit schaffen, und alle zeigen bewußt das Bestreben, eine Gesellschaftseinrichtung an den Pranger zu stellen; und er hat mehr als einen Mißbrauch abgestellt, den er von seiner Jugend her kannte, und den er, herangereift, der Verachtung der Menschheit lächelnd und weinend preisgab. „Zu der Zeit, von der ich rede," so schreibt Forster, der Freund und Biograph des Dichters, „waren die in Pickwick geschilderten Schuldgejängnisse, die in Nickelby bloßgestellten Schulen von Yorkshire, die in Olivier angegriffene Gemeindeverwaltung alles wirkliche Existenzen, die jetzt nirgends mehr vorhanden sind, als in denjenigen Formen, welche Dickens ihnen verlieh!" Das ist die Wirklichkeit, die Dickens im einzelnen geübt hat, im großen bestand sie darin, daß er immer wieder das Auge der Menschheit voll liebenden Interesses auf die Kleinen und Armen lenkte, auf die Enterbten, wie wir heute sagen würden! Dickens kennt keines unserer modernen Schlagwörter, er kennt das „Recht auf Arbeit" nicht, er redet nicht vom „Proletariat", er träumt nicht von einem „Zukunftsstaat", und doch weiß er viel unmittelbarer als seine modernen Nachfolger die warmen Gefühle der Menschheit zu erwecken für das, was wir heute gelehrt als soziale Ethik bezeichnen! Sein großer Freund Thomas Carlyle, einer der Edelsten im Kampfe um das soziale Menschheitswohl, hofft in seiner meisterhaften Geschichte der französischen Revolution, das, was diese große Völkerbewegung nicht gelöst habe, die soziale Frage, werde durch Verurjene einer späteren Zeit sich lösen lassen. Trostreich ruft er aus: „Die Vorsehung schenkt der Menschheit von Zeit zu Zeit große Herzen!" — Ein solches großes Herz war Dickens. Auch er faßt daher die Wirkung der Armut in ihren ganzen Tiefen auf, er weiß, daß sie nicht nur die Qualen des Hungers erzeugt, sondern daß sie auch oft den aufstrebenden Geist auf ewig von den Wohlthaten der Bildung ausschließt. Sein David Copperfield, sein alter Ego, beklagt nichts mehr, als daß er, wie er als zehnjähriger Knabe sein Brot durch Laufjungenarbeit verdienen muß, von einer geistigen Zukunft sich ausgeschlossen sieht. Fast wörtlich stimmt Davids Selbstbekenntnis mit dem von Forster mitgeteilten Selbstbekenntnis des Dichters überein: „Der tiefe Schmerz, den ich bei dem Gedanken empfand, völlig verwahrloßt und hoffnungslos zu sein, die Scham über meine Lage, das Elend meines jungen Herzens bei dem Gedanken, daß Tag auf Tag alles, was ich gelernt und gedacht, und woran ich Freude gehabt und meine Phantasie und meine Racheiferung begeistert hatte, mir entchwand, um nie wieder zu kehren, läßt sich nicht beschreiben! Mein ganzes Wesen war so von dem Schmerz und der Demütigung dieser Gedanken durchdrungen, daß ich selbst jetzt, berühmt, geliebt und glücklich wie ich bin, in meinen Träumen oft vergesse, daß ich ein liebes Weib und Kinder habe — selbst jetzt, da ich ein Mann bin — und trostlos in jene Zeiten meines Lebens zurückwandere." Er hat am eigenen Leibe nicht nur, sondern auch am eigenen Geiste er-

fahren, daß die Armut nicht nur, wie es heute thörichterweise oft genug sogar von sozialistischer Seite dargestellt wird, eine Wagenfrage ist. Armut dulden, heißt ein Verbrechen am Seelenleben der Menschen begehen, heißt ihren Geist zuerst und dann ihren Charakter verderben! Der geistreiche Bulwer hatte es geahnt, Dickens weiß es aus Erfahrung und bestätigt die Konstruktionen seines genialen Vorgängers. Und somit hat der größte Gedanke des sozialen Jahrhunderts seine poetische Gestaltung gefunden!

Mit wie reicher Ausbeute beladen kehren wir im Jahre 1849, dem Entstehungsjahre des David Copperfield, aus England zurück. Weit entfernt davon, daß wir auch nur annähernd die soziale Dichtung jener Zeit in jenem Lande erschöpft hätten — haben wir doch den Namen eines Browning und vieler anderer noch gar nicht genannt — so haben wir doch das, was am Anfang des Jahrhunderts dunkel gährte, in seiner Mitte handfeste Gestalt erlangen sehen! Aber ehe wir die große Zeitenscheide des Revolutionsjahres 1848 überschreiten, denken wir an die Entwicklung im eigenen Vaterland. Wie sah es in Deutschland aus mit der sozialen Dichtung?

Es ist die liebreichste Zeit Deutschlands, diese unsterbliche erste Hälfte unseres Jahrhunderts! Der Übergang von der Romantik zur modernen Dichtung hat eine Fülle, eine Überfülle der begabtesten Lyriker bei uns entstehen lassen. Was ihnen allen den modernzeitlichen Zug giebt, das ist der Einfluß Byrons. In zweien unserer größten Sänger ist der englische Dichterlord neu und in anderer Gestalt entstanden. Seine realen und satirischen Züge haben in Heine, seine philosophischen in Lenau Verwandtschaftsgefühle wachgerufen, und beide teilten sein erotisches Temperament, beide auch seine revolutionäre Politik. Aber der soziale Gedanke findet sich sonderbarerweise bei dem Dichter am reinsten und wärmsten, der im allgemeinen für den frauenhaftesten, weichsten gilt, und der sicherlich der unpolitischste Mann seiner Zeit war. An dem schweren Unrecht, das man der herrlich ganzen Persönlichkeit Adalbert von Chamisso's durch solche Urteile zufügt, ist nicht zum mindesten der allverbreitete Irrtum schuld, als seien die politischen Köpfe die Förderer der sozialen Gefühle auch in der Poesie. Schon Dickens widerlegt das und in seiner Weise auch Chamisso. Seine Beziehungen zu Frankreich mögen ihn in die Zeitstimmungen eingeführt haben. Nicht daß er ein geborener Franzose war, hatte ihn beeinflussen können, denn das hatte er als Berliner Gymnasiast vergessen, als preußischer Lieutenant bedauern gelernt. Aber seine Reisen nach Frankreich, sein Aufenthalt bei Frau von Staël in Coppet, seine früh erwachte Vorliebe für Béranger richteten sein warmes, weiches Herz auf die Leidenden unter den Menschen. So zart er sein eigenes und seiner alten Familie Schicksal im „Schloß Boncourt“ beklagt hatte, so stark und urwüchsig sind im Gegensatz dazu die Töne, in denen er die Unterdrückten klagen läßt. Es giebt wenig ergreifenderes in unserer sozialen Lyrik, als Chamisso's „Bettler und sein Hund“:

„Drei Thaler erlegen für meinen Hund?
Da schlage das Wetter mich gleich in den Grund!
Was denken die Herrn von der Polizei?
Was soll nun wieder die Schinderei?

Ich bin ein alter, ein kranker Mann,
Der keinen Groschen verdienen kann;
Ich habe nicht Geld, ich habe nicht Brot,
Ich lebe ja nur von Hunger und Not!

Und wann ich erkrankt, und wann ich verarmt,
Wer hat sich da noch meiner erbarmt?
Wer hat, wann ich auf Gottes Welt
Allein mich fand, zu mir sich gesellt?“

Der Hund war dieser einzige treue Freund. Er soll ihn jetzt ertränken, weil er die Steuer nicht erlegen kann! Er bringt's nicht über das Herz, wirft die Schlinge um den eigenen Hals, aber der Hund zieht seinen Leichnam wieder heraus und ver-

hungert auf seinem Grabe. Hier hat die Armut an einem Menschen das letzte Empfinden töten wollen. Es ist eines der vielen graufigen Bilder, die Chamisso aus dem Leben der Armen zeichnet. Wie wenig es ihm dabei um Sensation zu thun war, wie sehr ihm dergleichen aus dem Herzen kam, beweist das innige Lied von seiner Waisfrau:

Du siehst geschäftig bei den Linnen
Die Alte dort im grauen Haar,
Die rüftigste der Wäscherinnen
Im sechsundsiebzigsten Jahr.

Das Gedicht ist zu weltbekannt, als daß ich mehr als den Anfang herzusetzen brauchte! Im Jahre 1833 hat er es verfaßt. Wie sehr paßte es in die allgemeine Zeitströmung des allerwärts beginnenden ethischen Mitleids!

Drei Jahre später erschien der Roman, der der ganzen deutschen Litteratur von damals den Namen geben sollte — Immermanns „Epigonen“. Der Autor dieses Romans läßt einen seiner Helden sagen: „Unsere Tageschwärmer sehen mit großer Verachtung auf jenen Zustand Deutschlands, wie er gegen das letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts sich gebildet hatte und noch eine Reihe von Jahren nachwirkte, herab: er kommt ihnen schal und dürftig vor. Freilich wußten und trieben die Menschen damals nicht so vielerlei, wie jetzt; die Kreise, in denen sie sich bewegten, waren kleiner, aber man war eher in seinem Kreise zu Hause, man trieb die Sache um der Sache willen. Wir sind, um in einem Wort das ganze Elend auszusprechen, Epigonen, und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsere Väter von ihren Hütten aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringe Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen wie mit geborgtem Geld: wer mit fremdem Gelde leichtsinnig wirtschaftet, wird immer ärmer! Für den windigsten Schein, für die hohlste Meinung, für die leersten Herzen findet man überall mit leichter Mühe die geistreichsten, die gehaltvollsten, die kräftigsten Redensarten.“

Also der Schmerz, in einer Zeit zu leben, die noch nichts Eigenes hat, die vom Gute der Väter zehrt, das ist der Kummer, der in diesem Roman zum Ausdruck kommen soll und kommt. Es ist der Versuch eines sozialen Zeitromans, der Adel, Bürgertum und Jugend schildert, aber alles unsympathisch, weil des Autors Liebe auf keiner Seite steht, der auch in seinem Dichten zu sehr sich von Goethe-reminiszenzen beeinflussen läßt. Immerhin hatte Platen unrecht, seine Satire, mit der er die Romantiker zu Tode spotten wollte, auch gegen Immermann zu richten, denn dieser war ein echter Pfadfinder ins Land der Zukunft! Das junge Deutschland brach ja auch herein und wollte eine neue Dichtung schaffen mit einem neuen geistigen Gehalt, mit dem der liberalen Aufklärung. Immer deutlicher wurde zunächst der Einfluß von Frankreich. Zwei Jahre nach Immermanns Epigonen erschien der erste Roman der deutschen Nachfolgerin der George Sand, der Gräfin Ida Hahn-Hahn, die mit dem Werke: „Aus der Gesellschaft“ kokett und siegesbewußt den Lebensweg betrat, den sie als fromme Büsserin beenden sollte in der Zelle eines Klosters. Schon dies Hervortreten einer Frau war charakteristisch für das Berlin, in dem sich seit den Zeiten der französischen Revolution die Tradition der geistreichen Frauen als Gesellschaftsführerinnen in den Salons fortgesetzt hatte! Seit der Franzoseninvasion in Mainz, welche die Theresie Huber von der Seite ihres unglücklichen Gatten Georg Traister riß, seitdem Frau Karoline, auch aus Mainz entkommend, erst August Wilhelm von Schlegel, dann dem Philosophen Schelling zum Altar gefolgt war, üben die Frauen ihren Einfluß in einer bis dahin unerhörten Weise auf die neuere Litteratur und in Deutschland aus. Das denkwürdige Jahr 1832 ist das Todesjahr der be-

kannten Frau Rahel, Gattin des Barnhagen von Ense, die, ebenso wie Henriette Herz, so lange das geistreiche Berlin in ihrem Salon versammelt hatte. Wie viel Einfluß haben später solche geistreichelnde Frauen auf die jugendliche Entwicklung von Ferdinand Lassalle ausgeübt!

Indessen wurde auch von den Männern immer bestimmter die Forderung aufgestellt, daß auch die Poesie sich mit dem Geist der Zeit erfüllen und an den Kämpfen der Stunde teilnehmen sollte! Gutzkow, der das erste Jahrzehnt seines öffentlichen Wirkens mehr kritisch-ästhetisierend ausgefüllt hatte, war um jene Zeit zum Schaffen übergegangen. Die Julirevolution hatte seinerzeit dem jungen Studenten die Feder in die Hand gedrückt. Die Litteratur mit dem Geist der eigenen Zeit zu erfüllen, hatte er sich zum Ziel gesetzt, aber von ihm rührt nicht das paradoxe Dogma her, daß die modernen Ideen auch immer im Kostüm der modernen Zeit gestaltet werden müßten! Davon war er weit entfernt, fing er doch seine dramatische Laufbahn mit einem sozialen Schauspiel in historischem Gewande an, mit „Richard Savage“. In dem folgenden: „Werner oder Herz und Welt“, ist die Liebe tötende Macht der Ehnjucht nach Besitz und Geld eine viel schwächlichere Wiederholung des Bulwer'schen Gedankens. Während dieser seinen kräftigen Eugen Aram zum Mörder werden läßt, bringt der weichliche Werner es nicht über einen halb reinigen Weltchmerzslaven heraus; aber es liegt doch dieselbe soziale Erkenntnis zu Grunde, man fängt an, den verheerenden Einfluß des Geldmangels in einer Zeit zu verspüren, da der schnöde Mammon mehr und mehr einzig den Zugang zu den höheren Gütern der Menschheit zu öffnen imstande ist. Und in dieser Zeit, die immer schwächer wird in ihren Menschen und in ihren Charakteren, werden nach und nach in Deutschland die gewaltigen Ringer vom Schlage eines Dickens und seiner Gestalten immer seltener, diese Ringer nämlich, die aller sozialen Ungunst zum Trotz doch Herr bleiben über ihren Willen und ohne jeelisches Vergehen auch in solchen Zeiten noch die Höhe des irdischen Menschentums erreichen. Während Dickens und Carlyle durch ein Leben voll Heroismus und Erfolge in England die Existenzmöglichkeit solcher wahren Herrennaturen selbst beweisen, schleicht sich in die deutsche Poesie immer deutlicher der weichliche soziale Weltchmerz, der in Frankreich seine Heimat hat und mit der Entschuldigung jeder Charakterchwäche enden zu wollen scheint. Weichlich und sentimental sind durchaus nicht alle Helden Gutzkows, aber speziell seine sozialen modernen Helden sind es. Und das hat ansteckend auf die damalige soziale Dramatik Deutschlands überhaupt gewirkt. Es wirkte ansteckend auf den jungen Breslauer Privatdozenten Gustav Freytag, der damals, durch einen zufällig errungenen Theaterpreis ermutigt, sich der Bühne zuwandte, und in Gutzkow einen Lehrmeister verehrte. Spielend tändelt er mit den sozialen Stoffen, zunächst nur nach einer Bühnenwirkung sich sehnend — er selbst hat es uns in seinen „Erinnerungen“ erzählt. Er vertritt zwar den ethischen Standpunkt, aber seine Auffassung von dem Glück der ehrbaren Armen ist noch sehr naiv, wenn er den braven Gärtner Hüller sagen läßt (Graf Waldemar II, 2): „Genau genommen sind alle die vornehmen und reichen Leute nur unseretwegen da. Wer würde uns die Kamellen abkaufen, oder unseren Savoyer Kohl, oder die Frühshoten, wenn es keine Reichen gäbe? Wir haben den Vorteil davon, ein gesundes, kräftiges Leben, sie leiden darunter, denn sie essen sich Leib und Seele krank daran. Deshalb thun sie mir leid, sieh, und deshalb halte ich ihnen vieles zu Gute.“ Diese Diogenes-Philosophie wäre ja wohl die glänzendste Lösung der sozialen Frage, aber es sind eben leider Diogenes-Gedanken und nicht diejenigen eines modernen Arbeiters, der sehr wohl weiß, daß übertriebene Arbeit nicht gesund ist, und daß die Reichen, wenn sie nicht gerade toll darauf los schlemmen, nicht krank zu werden brauchen und für ihr Geld Sommerfrischen, Wäder und heilsame Sportvergnügungen ebenso gut haben können, wie den Savoyer Kohl und die Frühshoten! Man sollte es kaum glauben, daß diese Worte von einem Manne, dem es vorbehalten war, einer der größten deutschen Dichter

zu werden, ein Jahr vor der Februarrevolution geschrieben wurden! Drei Jahre früher schon (1844) hatte das dramatische Genie der Epoche, Friedrich Hebbel, in seiner Maria Magdalena das einzige klassische Drama der damaligen sozial-modernen Richtung geschaffen. Er, der nicht, wie Gutzkow, im Tageslärm lebte, sondern mit seinem Denken und Fühlen tief in der Geschichte und der Philosophie aller Zeiten wurzelt, erfaßt die Frage daher in ihren tiefsten Tiefen. Wie er die Tragödie des armen Mädchens schreibt, das von einem frechen, vornehmeren Buben geschändet wird, und aus Angst vor dem Borne des Vaters und des Bräutigams ins Wasser geht, da hebt er hervor in der Vorrede, daß es ihm nicht darum zu thun gewesen sei, aus den äußerlichkeiten der Armut, sondern aus den inneren Verhältnissen der unteren Klassen die tragische Katastrophe herzuleiten. „Das bürgerliche Trauerspiel ist in Verruf gekommen, in Deutschland in Mißkredit geraten, und hauptsächlich durch zwei Umstände: vornehmlich, daß man es nicht aus seinen inneren ihm allein eigenen Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik baren unfähigen Individuen sich in dem beschränktsten Kreis gegenüber stehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit aufgebaut, sondern es aus allerlei äußerlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überschuß an Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstoß des dritten Standes mit dem zweiten und dem ersten in Liebesaffären zusammengeflacht hat.“ Mit anderen Worten, nicht in der Ungleichheit der Glücksgüter, sondern in der Ungleichheit des Bildungsstandes sieht er den Kern der sozialen Frage, er läßt nur außer Acht, wie innig Beides mit einander in ursächlicher Verbindung steht! Die philiströse, in ihrer angezwungenen Ehrbarkeit bis zur Tyrannei herrschsüchtige Gestalt des Meisters Anton ist es, die die Gattin in den Tod, die Tochter in die Schmach und den Sohn ins Ausland treibt. Der wackere Meister ist in der einseitigen Ausübung eines einseitigen Berufes und in seiner Abgeschlossenheit vom großen Strom der fortstrebenden Weltbildung zu einem Wesen geworden, daß nur furchtbar einseitig die Welt zu betrachten vermag, und dem nebenbei die Freude fehlt, die einzig einen moralischen Menschen davor bewahrt, zum unerträglichen Moralisten zu werden. Schiller hatte seiner Zeit in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in der Kunst das einzige Mittel gesehen, um dem einseitigen Menschen des modernen Kampfs ums Dasein zu der Ganzheit des antiken Menschen zurückzuführen. Diese Ganzheit fehlt dem Meister Anton. „Der Mensch ist nur ganz, wenn er spielt,“ sagt Schiller — der moderne Arbeiter aber, der den ganzen Tag nicht aus dem Drill herauskommt, der nie einen freien Blick über Berg und Thal der Menschheit werfen kann, dem die guten Kunststätten, weil zu teuer, verschlossen sind, dem man zum Ersatz nur die Zingel-Tangel und Schaubuden öffnet, und dessen einziger Freund der immer billige Schnaps ist — er wird immer das Bild jener furchtbaren Einseitigkeit zeigen. Beim Meister Anton, der wenigstens noch ein Meister und Herr seiner Arbeit war, hatte diese Einseitigkeit in ihrer konservativen Richtung nur Schaden für ihn selbst und für die Seinen. Aber der moderne Massenarbeiter, dem nicht einmal die Freude der Selbständigkeit bei der Arbeit blieb, mußte mit derselben furchtbaren Einseitigkeit der ganzen Kultur den Krieg erklären, von der er einzig ausgeschlossen war! So gräßlich der Hunger ist, so unerhört es ist, daß er in der modernen Welt noch existieren, ja noch Orgien an Menschenopfern feiern kann — die Hungerrevolten sind es dennoch nie gewesen, welche dauernd das Bestehen der Staaten in Gefahr setzen konnten! Nicht wirklich hungernde Menschen bilden das Heer der Sozialdemokratie, sondern solche, die zwar gerade zu leben haben, aber sich von der bunten Welt der Fülle und der Freuden ausgeschlossen sehen! Wer am Meister Anton Hebbels hätte lernen wollen, hätte das voraussehen können!

Übrigens konnte man es damals schon anderswo, als in den Werken großer Poeten lesen! Die 48er Revolution bereitete sich vor und sie war, wie die Historiker

fattsam gezeigt haben, ursprünglich in eminentem Sinne eine soziale Revolution. Wir, die wir uns hier an die Dichtungen zu halten haben, suchen und finden ihre Spuren bei allen den eigentlichen Revolutionsdichtern. Nicht zwar bei allen den Poeten, die im Verfassungskampfe männlich mitfochten in der Geister-Schlacht. So war dort z. B. einer der Tapfersten Ludwig Uhland, bei dem man fast vergebens nach sozialen Dichtungen späht! Aber bei allen stürmischen Revolutionsmännern in der Poesie kommen sie zur Geltung. Deutlich leuchten sie aus Leggöld Büchners „Danton“ hervor. Er ist schon ein eigentlicher Sozialdemokrat, wie er diese Geschichtstragödie von allerdings hohem Kunstwert in dem ominösen Jahr 1833 an Gukow sendet! Bei Grabbe ist, wie Alles, auch das soziale Programm konfus, aber vorhanden ist es auch hier. Und deutlicher noch, als bei den Revolutionsdramatikern zeigt es sich bei den Revolutionslyrikern. Obwohl man Beck, Pfau, Herffwegiu. i. w. keineswegs einfach als Sozialdemokraten ansehen kann im Sinne der heutigen Partei — eine soziale Beimengung besaß ihre Demokratie dennoch mehr oder minder stark! In wie bedrohlicher Weise aber geradezu sozialrevolutionäre Tendenzen von radikalster Art sich jetzt in die Lyrik einschlichen, das beweist der plötzliche Umschlag eines der unpolitischsten Dichter jener Zeit in das Fahrwasser wildester Revolutionslust! Ferdinand Freiligrath hatte bis dahin gleich Emanuel Geibel sein ihm vom König Friedrich Wilhelm IV. ausgelegtes Jahrgeld friedlich verzehrt und Herrwegs ungestümes Drängen abgewehrt mit dem zum geflügelten Wort gewordenen Verse:

Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf der Bänne der Partei!

Jetzt, jemehr die Zeiten gährender wurden, schwenkte er in die Strömung ein. 1844 zeigte sein „Glaubensbekenntnis“ den Wandel an, und zwei Jahre später war er in der Sammlung „Ca ira“ der sozialistischste unter den deutschen Dichtern geworden. Denn was heißt das noch Anderes, als die Arbeiter-Revolution predigen, wenn in dem Liede „Von Unten“ der Heizer im Bauch des Kaiserschiffes sagt:

Wie mahnt dies Boot mich an den Staat! Licht auf den Höhen wandelst Du
Tief unten aber in der Nacht und in der Arbeit dunklem Schoß,
Tief unten, von der Not gepeinigt, da schür' und schmied' ich mir mein Loos.
Nicht meines nur, auch Deines Herr! Wer hält die Räder Dir im Takt?
Wenn nicht mit schwielenharter Faust der Heizer seine Eisen padt?

Du bist viel weniger ein Zeus, als ich, o König, ein Titan!
Beherrscht ich nicht, auf dem Du gehst, den allzeit lodenden Vulkan?
Es liegt an mir — ein Ruck von mir — ein Schlag von mir zu dieser Frist,
Und siehe, das Gebäude stürzt, von welchem Du die Spitze bist!

Der Boden birzt, auf schlägt die Glut und sprengt Dich krachend in die Luft
Wir aber steigen feuerfest aufwärts ans Licht aus unsrer Gruft!
Wir sind die Kraft! Wir hämmern neu das alte morsche Ding, den Staat,
Die wir von Gottes Borne sind bis jetzt das Proletariat!

So weit war es gekommen. Vergebens hatten von Bulwer bis auf Hebbel die großen Poeten der Menschheit die Folgen der Armut-Mißstände der Welt eingepägt, es war zu spät und die Eruption mußte erfolgen. Um sie zu belauschen, müssen wir nach Frankreich, ihrem Herde, zurückkehren.

Dort war aus den sozialistischen Anfängen des neuen Christentums eines Saint Simon längst etwas Anderes geworden. Cabet hatte in seiner Utopie: „Icaria“ ein „Musterland“ der sozialen Ausgleichung erfunden. Louis Blanc hatte ähnliche Zustände in die Wirklichkeit zu übersetzen versucht, indem er im Jahre 1842 sein Werk über die Organisation der Arbeiter schrieb und darin die Einrichtung von National-Arbeitsstätten mit Normallohnsätzen, teilweise Abschaffung des Erbrechts und Ähnliches verlangte und endlich hatte Proudhon den berühmten Radikalsatz ausgesprochen: „Eigentum ist Diebstahl!“ In den geheimen demokratischen Gesell-

schaften hatte man sich solche oder ähnliche Grundsätze angeeignet. Bei der Aufnahme in die Gesellschaft der Jahreszeiten hatte man auf die Frage: „Sollen wir eine politische oder eine gesellschaftliche Revolution anstreben?“ zu antworten: „Eine soziale“! Und sie kam, diese Revolution, die sich über den größten Teil von Europa verbreitete, überall unmittelbar oder mittelbar die Monarchien konstitutionell werden ließ, und nur in Frankreich wiederholte sich das alte Narrenspiel. An Stelle des vertriebenen Bürgerkönigs trat nicht der „soziale Staat“, von dem man phantasiert hatte, sondern der Usurpator, der bald genug wieder unumschränkte Kaiser Napoleon III. Die neu gewordene Welt sah anderwärts manche Frage gelöst, manche in Fluß gebracht, aber die soziale Frage stand nach wie vor auf dem alten Fleck. Auf alle diejenigen aber, welche solche Fragen bis dahin nicht ernst genommen hatten, wirkte die alleinige Tatsache der Revolution gradezu erschütternd. Eine Revolution in Preußen! Ein unerhörter Fall in der Weltgeschichte!

Damals fühlte Gustav Freytag das, was er später in dem letzten seiner Ahnen-Romane, seinem letzten Helden, dem Journalisten Victor König in den Mund legte: „Ich bin nichts als Schriftsteller und habe die ersten frihen Jahre meiner Thätigkeit auf Dinge verwandt, die mir in diesem Augenblicke so weichlich und ungesund erscheinen, daß ich mich ihrer schäme. Dies Lippenfechten über schöne Attitüden und über die Geheimnisse einer ästhetischen Wirkung, und ob der Schauspieler das Bein so oder anders setzen soll! Psui! Unterdeß schlich der Haß, die Verzweiflung, die Mordlust in die Seelen der Menschen, neben denen ich täglich vorbei ging. Aus einer furchtbaren Bethörung erwache ich. Ihnen aber gelobe ich in dieser Stunde, Henner, ich thue ab von mir jede andere litterarische Thätigkeit und all mein üppiges Schwelgen im Lande der Träume. Ich will eine Antwort suchen auf die Frage: wie uns und unser geliebtes Preußen retten? Der Vater hatte es besser, er sah den Weg vor sich!“

Und um diesen Weg zu suchen, den die Generation der Söhne nicht mehr so schnell erspähen konnte, wie in der Zeit der vorigen Epoche mit ihren einfacheren Verhältnissen die Väter es vermocht, wird Freytag erst Gründer eines Handwerkervereins, dann Journalist mit Julian Schmidt zusammen, dann endlich der noch nicht wieder erreichte, seine ganze Zeit beherrschend überragende Begründer des deutschen sozialen Romans! Jetzt erst, im Jahre 1855 gelingt es einem Manne, der den Schmerz seines Volkes in sich durchgelebt hat, einen wirklich wahren Roman aus dem inneren Leben des Deutschen Volkes zu schreiben, und schnell verdunkelt: „Soll und Haben“ den zwei Jahre vorangegangenen Gutzkowschen Roman: „Die Ritter vom Geiß.“ Mit einem bestimmten Grundgedanken geht Freytag an die dichterische Gestaltung der damaligen Zustände. Nur in der ehrlichen Arbeit auch der oberen Volksklassen sieht er die Hoffnung. Aufgeräumt werden muß mit den Drohen vom Schläge der Notfattel, mit den kapitalistischen Blutjagern vom Schläge der Ehrenthal und Thig! Und der romantische Schimmer, der noch immer die aus dem Mittelalter stammenden Gewohnheiten auf den harmlosen modernen Menschen ausüben, wird als die schwerste Versuchung des braven Anton hingestellt. Immer wieder drängen sich in seine Kontorstube Bilder aus dem Park mit der Jungfrau vom See. Erst wie er Gelegenheit hat, dem Zauber fest ins Auge zu blicken, verliert dieser für ihn die Gewalt. Er ist aber aus der Enge der Schreibstube hinaus getreten, hat in den Kämpfen mit den Polen gelernt sich eins mit seiner Nation zu fühlen und kehrt heim als ein Compagnon seines Chefs, der diesem von seiner allzu philiströsen Weltanschauung erlösen und ihm Mut und Unternehmungsfinn zuteilen, aber gleichzeitig die jugendliche Empfänglichkeit für das große Ganze ihm in sein Haus hineinragen wird. Während L. D. Schröter sein Leben im Polenkrieg nur für seine eigenen Sacke wagt, und ihm sonst gleich ist, wer Herr im Land ist, hat Anton gelernt, auch aus idealen Gründen sein Alles für das Ganze zu wagen. Und desgleichen löst der feste, arbeitsfrohe Fink das arbeitscheue Verschwender-Geschlecht der Notfattel ab und setzt an

Stelle der veralteten Vorurteile des Standes das stolze Bewußtsein der eigenen Kraft. In monumentaler Größe steht dieser echte Volksroman unvermittelt in der Zeit des Tastens und Ringens, er predigt das Evangelium der Arbeit und die neue Schätzung der Menschen, nicht mehr nach ihrem Stande, sondern nach ihrem Wert. Und er predigt das nicht mit hohlen Worten, sondern er zeigt es in kraftvollem Leben. Zehn Jahre später fügt Freytag das Bild der Geistesarbeit deutscher Universitäten im Gegensatz zu der Trägheit eines vormärzlich verkommenen Hofes hinzu.

Freytags nächster und größter Nachfolger ist Friedrich Spielhagen. Er erreicht ihn dichterisch nicht, aber er übertrifft ihn im Temperament der Tendenzverfälschung. Er zieht alle sozialen Probleme kühn in den Kreis seiner Jugenddichtungen. „Problematische Naturen“, „Hammer und Amboss“, „Platt Land“, „In Reih und Glied“, — meist verraten die Namen schon das abgehandelte soziale Thema. Hinter Spielhagen kommen sie in hellen Häusen gezogen, die modernen Roman-Dichter der sozialen Fragen. Schon vor ihm waren tüchtige Kräfte da. Fanny Lewald und Andere schrieben schon vor Freytag soziale Romane, aber ohne die Vollendung des Meisters. Ich habe hier jedoch nicht die Aufgabe, eine Litteraturgeschichte zu schreiben und brauche daher nicht nach Vollständigkeit zu streben, nur um die Haupt-Etappen der sozialen Dichtung handelt es sich. Freytag und Spielhagen haben ihr eine neue Ära eröffnet. Mehr und mehr drängten sich dabei die drohenden Gespenster des Sozialismus aus der Poesie wieder fort, wie sie im Leben wieder untertauchten. Lassalle findet bei seinem Auftreten ein anderes Feld, als er es fünfzehn Jahre früher oder später gefunden haben würde. Keineswegs steht die Dichtung der Nation auf seiner Seite. „In Reih und Glied“ von Spielhagen weist den vorausstürmenden Kämpfer des Sozialismus in die Schranken der Allgemeinheit zurück. Und langsam entwickelt sich die Litteratur mit der Nation in den nationalen Bahnen, die Freytag vorgezeichnet hat. Seine Prophezeiungen über Deutschlands Einigung unter Preußens Führung erfüllen sich. Im Hauptquartier des preussischen Kronprinzen erlebt er die Schlacht von Sedan. Das große Ereignis lenkt seine Blicke rückwärts auf die Geschichte der Vergangenheit und mit ihm die Blicke der Nation und ihrer bedeutendsten Dichter. Der historische Roman, das historische Drama, das epische Lied mit patriotischen Tendenzen blühen wieder auf und die glückliche, nach innen und außen frei gewordene Nation vergißt im gerechten Jubel für ein Jahrzehnt die Fragen, welche die Dual des ganzen Jahrhunderts ausgemacht haben. Aber das direkte Gegenteil geht in dem besiegten Frankreich vor sich, das sich von den kurzen Gloire-Träumen seines Napoleon-Nachsches wieder erholt und auf die Wirklichkeit zurückbesinnt.

Die Zeit des zweiten Kaiserreichs war dort nicht arm gewesen an litterarischen Erfolgen. Die uns bekannten Kämpfer und Kämpferinnen bestanden noch auf ihrem alten Programm, so Victor Hugo auf dem der Humanität. George Sand wurde zur radikalen Politikerin des Sozialismus und der Demokratie. Nur Balzac, der echte Bourgeoisdichter, ist mit dem Ende des Bürgerkönigtums erledigt. Der neue Verranger, der Volksdichter Dupont schuf die bombastische Arbeitermarieklaise. Das Jahr 1852, wurde den Franzosen zum Geburtsjahr der neuen dramatischen Ära durch die Erst-Aufführung der „Cameliendame“ des jüngeren Alexandre Dumas. Zwar hatte der viel tiefere und festere Emil Augier schon vorher sich verdienten Ruhm erworben, aber Dumas Verherrlichung des gefallenem Weibes berauschte die Franzosen. Männlich trat Augier dagegen auf und wies in seiner „Hochzeit der Nympe“ die Rettungsversuche der Coquotten zurück. Aber das Publikum ließ sich täglich mehr in die neueste Humanität der Dirnen-Verehrung hineinreden. Bis zum „Haus Fourchambault“ hat der mutige, starke Augier den Kampf gegen diese lästerliche Versandung der sozialen Humanitätsidee fortgesetzt, derselbe Augier, der schon in seinen romantischen Jugendtagen in seiner „Abenteurerin“ dergleichen Weibervolk von seinem Mitleid ausschloß. Nichtsdestoweniger war das Interesse der Menschen auf Seiten

des pikanteren Damen-Psychologen, der das Studium des weiblichen Herzens der Pariser Modewelt und Halbwelt zu seiner dramatischen Lebensaufgabe machte. Da er entweder aus Romanen oder doch aus Romanstoffen seine Stücke zusammenschnitt, so griff die breiteste Konversation Platz. Ein soziales Element war der Grundgedanke: die soziale Stellung der Frau in Art und Unart, den er auch in langen Vorreden und dicken Broschüren auseinanderlegte. Aber zu einer energischen Durchdenkung dieser Frage kam sein spielendes Talent doch nicht. In seinem formellen Meisterwerk „Francillon“ kann man am besten sehen, daß er mit allen Stoffen nur tändelt. Und da er mangelnde dramatische Thakraft durch pikante Scherze ersetzen mußte, so half er wesentlich die soziale Frauenfrage in das Gebiet sexueller Pikanterie hinüber tänzeln. Sein Nebenbuhler, der rückgradlose dramatische Tausendkünstler-Victorien Sardou, half ihm wacker dabei, und Augiers sittliche Ehrlichkeit verblaßte bald im Interesse Europas gegenüber solchen geistigen Koketterien und Lüsternheiten. Die Frau machte so zwar immer mehr den Gehalt des „sozialen Dramas“ aus, oder des Gesellschaftsstückes, aber später erst sollte die Zeit kommen, wo man ernsthaft das Loos der Frau in die soziale Litteratur einführte.

In Frankreich, wie gesagt, neigte die Schilderung der modernen Frau nicht nach jener ernsten Seite. Der Franzose hat die Darstellung des weiblichen Charakters seit alter Zeit fast immer von der Seite der Galanterie oder von der Seite der pikanten Sinnlichkeit aus in Angriff genommen. Die eigentlichen Pionier für den modernen Roman Frankreichs sind wohl nächst Flaubert, dem Verfasser der „Mme. Bovary“, die Brüder Edmond und Jules de Goncourt, ein unzertrennliches Paar, das der grausame Tod im Jahre 1870 von einander schied. Der acht Jahre jüngere Jules starb, der ältere Edmond hat bis vor wenigen Wochen gelebt. Sie sind die konsequenten Vorkämpfer des Naturalismus, sie haben in ihren sechs gemeinsam geschriebenen Romanen eine ganze Reihe moderner Lebensschichten beleuchtet, und zweifellos sind diese Romane echt sozialer Natur. Denn die Schicksale einer koketten Schauspielerinnen oder einer Dienstmagd, die von Stufe zu Stufe sinkt, gehören zweifellos in das soziale Gebiet. Aber gleichzeitig bilden stets die weiblichen Figuren den wesentlichsten Gegenstand des dichterischen Interesses der Autoren, und diese Frauenerscheinungen sind fast immer wesentlich unter dem Gesichtspunkt der Sinnlichkeit erschaut. Immer mehr triumphieren in dieser Darstellung des sozialen Lebens die äußeren Umstände über den Charakter der Heldin, den man, sehr im Gegensatz zu der Auffassung eines Dickens, immer mehr als ein einfaches Produkt der von außen kommenden Einwirkungen ansieht. Charakteristisch genug für die geistreichen Brüder Goncourt ist es ja, daß sie in ihren, vielfach vortrefflichen kulturhistorischen Werken eine ganz ausgesprochene Vorliebe für das weibliche, in Geist machende, achtzehnte Jahrhundert Frankreichs zeigen. In den trägen Modedamen damaliger Zeit, die bis in den Tag hinein schliefen, um, umgeben von einem Kranz galanter Nichtsthuer, der einzigen Beschäftigung ihres armjeligen Daseins — der Toilette obzuliegen, finden die Brüder interessante Studienobjekte. So viel Geist und Kenntnis sie daher über ihre sozialen Studien austreuen, sie helfen doch nur mehr und mehr, dem französischen Naturalismus im Gegensatz zum englischen, den wir kennen lernten, den Charakter der Charakterlosigkeit zu verleihen. Der Titan an Arbeitskraft, der ihnen folgte, ihr Prinzip aufgriff und mit dem ganzen Riesenfleiß eines pedantischen Talents zu einer herrschenden Macht erhob, war Emile Zola. Seit dem Jahre 1870, also seit dem Tode Jules de Goncourt's und seit der furchtbaren Niederbeugung der politischen Eitelkeit seiner Nation, hat Zola sein großes Massenwerk, seinen Roman-Cyklus „Die Rougon-Macquart“ begonnen. Das große Projekt Balzacs, einen wahren Spiegel der Kultur Frankreichs, namentlich des Paris seiner eigenen Zeit zu schaffen, nahm er wieder auf. Er erinnert sich daher die Geschichte einer Familie, die während des zweiten Kaiserreiches ihre weit verzweigten Glieder verpestet und verpestend durch die Nation streckt. Er wählt den Despoten als über

dem Ganzen schwebende Figur, beginnt seinen Romancyklus mit dem Staatsstreich, der die soziale Revolution in das Kaiserreich umwandelte und endet mit der Niederlage des „Mannes von Sedan“. Wir haben in dieser kurzen Skizze, rein an der Hand poetischer Werke, die Stimmung kennen gelernt, die, gährend und wachsend, die Revolution von achtundvierzig auf rein sozialem Boden entstehen ließ. Aber Zola beginnt mit einem anderen Grundton. In seinem ersten Roman, „la fortune des Rougons“ zeigt er uns in einer kleinen Stadt, Plassans, die Elemente auf beiden politischen Seiten in gleicher Verkommenheit. Der Ordensjäger Rougon steht in seiner spießbürgerlichen Speichelleckerhaftigkeit würdig neben dem ideallosen Republikaner, seinem Halbbruder, Macquart. Und dieser Grundton klingt durch das ganze Werk — es ist ein Buch, das keine Hoffnung kennt, weil es nicht mehr an die Menschen glaubt. Es ist kein gewaltiger Protest gegen die Ungleichheit der Glücksgüter, die den begabten Armen von dem ausschließt, was er erreichen könnte, sondern es zeigt eine verrottete Menschheit, die gar nichts Besseres verdiente, als einen Despoten — aber es zeigt auch diesen Despoten noch als einen Schwächling, ja als einen so unbedeutenden Charlatan in den Händen so bedeutungsloser Egoisten, daß man nicht begreift, wie ein solcher Mann Europa, ja, nur sein eigenes Volk hat beherrschen können. Während Dickens die gesunden, immer wieder die Welt neu belebenden Elemente aus der Tiefe der Gesellschaft aufsteigen ließ, sieht Zola da unten ebenso wenig hoffnungsreiches, wie oben. Im Jahre 1870 starb Dickens, ein Jahr darauf erschien der erste von Zolas Rougon-Macquart-Romanen. Der sterbende Engländer trat die Weltherrschaft über die internationale Leservelt an den reisenden Franzosen ab, der Optimismus, der den Zurückgesetzten das Wort so mannhaft geredet hatte, an den Pessimismus, der die Welt nicht mehr zu verbessern weiß, weil er sie keiner Verbesserung mehr für wert hält.

Zola beginnt, wie gesagt, mit der Schilderung des Staatsstreiches, geht im zweiten Roman dazu über, das sinnliche Genußleben der vornehmen Lebewelt von Paris zu malen, das den Stiefsohn zum Geliebten einer sinnentollen Stiegmutter macht und den Vater zum gewinnstüchtigen Mitwisser solches Schandverhältnisses. Im dritten Roman, im „Bauch von Paris“, riechen wir die Düfte der Markthallen und der Gemüse- und Wurstläden mit der Nase eines mageren, hungernden „Idealisten“, der aber in Wahrheit nicht einen Grad besser ist, als die fleißigen und faulen unter den Fetten, denn er ist ein Träumer, der sich hierhin und dahin wenden läßt, dessen Revolutionsphantasien keinen ethischen Hintergrund und keine praktische Möglichkeit haben. Der vierte Roman führt uns in die kleine Stadt zurück, in der wir den Staatsstreich seine Wirkung üben sahen, und in einer Intrigue zwischen den politischen Parteien laufen wir der unlauteren Diebesfinessen eines Abtes. Ein junger Geistlicher, der durch eine sinnenglühende Gartennymphe von modernem Fleisch und Blut dem Pfad der Tugend entzogen wird, steht auf der fünften Station unseres Weges. Das sechste Bild zeigt uns den Kaiser als eine Sammergestalt, und die Bilder einer tollen Frau der Sinne und eines allmächtigen, aber geistlos tyrannischen Staatsmannes. Der siebente Roman endlich, „L'Assommoir“, zeigt als Gegensatz dazu die Schnapskneipe, in der das Proletariat dem Delirium entgegengeht, und die Mietshäuser, in denen es sein Elend vertrauert. Dieser Roman ward der Wendepunkt für den ganzen Zyklus. Er war der erste, der einen Niesenerfolg hatte, man verschlang ihn in Frankreich und bald in aller Welt. Er hat Zola den Ruf verschafft, daß er ein Sinnenkitzler sein wolle, er, der hier doch gerade in den abschreckendsten Farben die Sinnlichkeit malt, ebenso wie in dem bald darauf erschienenen Dürrenroman „Nana“! Ekelhafter, entsetzlicher ist niemals die tödende Macht der Sinne gemalt worden, als in der Geschichte des Weibes, das sein eigenes Elend rächen will durch die Vernichtung der ganzen Menschheit mit Hilfe der Sinnenluft. Schon die oberflächlichste Lektüre dieser Werke muß zeigen, daß Zola gerade im

Gegensatz zu der französischen Salonlitteratur den Abscheu vor dem erregen will, was jene mit kokettem Lächeln verherrlicht. Aber gleichwohl war die Wirkung der Bücher eine andere, als Zola geglaubt haben mochte. Sie wurden gelesen, zum erstenmal von allen Werken dieser kraß naturalistischen Schule in aller Welt gelesen, weil die Häufung des Ekelfhaften einen neuen eigenartigen Reiz ausübte. Die peinlich genaue Beschreibung der sinnlichen Vorgänge paßte aber in das System Zola's darum, weil er alles peinlich genau beschreibt. Er hatte im ersten Roman den Kirchhof, auf dem die Liebenden sich finden, im dritten den Gemüsemarkt und die Marktwagen und den Wurstgeruch ebenso genau geschildert, wie im fünften den berauschend schönen Garten. Die Zahlen der Wauspekulanten waren ebenso genau berechnet worden, wie jetzt die Schnapsgläser und die Ausschweifungssünden und später die Kragenschachteln im Kaufhaus „zum Damenglück“. Gerade während der Arbeit war sich Zola mehr und mehr über sein Prinzip klar geworden. Er will, wie er in seiner berühmten Abhandlung über den „Experimental-Roman“ selbst erklärt hat, den physiologischen Menschen schildern, „déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes.“ Er faßt die Gedanken des Menschen als ein Produkt seines ganzen Körpers auf, und der Mensch selbst ist ihm teilweise das, was er von seinen Vätern geerbt hat, teilweise das, was seine Umgebung und seine Erlebnisse aus ihm machen. Dadurch wird naturgemäß der einzelne Mensch völlig in den Hintergrund gedrängt. Er ist ja nach dieser traurigen Theorie nur eine vorübergehende Äußerung der gesamten, sich fortpflanzenden Menschheit. Das Ganze der Umgebung ist für Zola das Interessante. Das sogenannte Milieu tritt bei ihm völlig an die Stelle des Helden. Zola ist also nur der Zuschauer der Weltentwicklung und teilt den Menschen, die er schafft, auch nur Zuschauerrollen zu. Und er sieht diese Menschen nur von ihrer Außenseite. Das Innere kann er nicht beobachten, er schließt es aus dem Äußeren. Sagte Schiller: „Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, so kenn ich auch sein Wollen und sein Handeln“, so will Zola nur das Handeln seiner Personen kennen und schließt umgekehrt zurück. Dickens lebte in seinen Personen, Zola verschmäht das, er würde es unwissenschaftlich finden, es entspricht nicht den Prinzipien der exakten Beobachtung. Dickens lachte und weinte mit seinen Geschöpfen, Zola verachtet sie, sie sind ihm zum Mindesten so gleichgültig, wie dem Naturforscher seine Versuchstiere. Ist das Experiment zu Ende, so mögen sie krepieren wie sie wollen. Dickens wandte sich an das ethische Mitleid der Menschheit, er appellierte an das Gute, er glaubte, wie sein Freund Carlyle, an „große Herzen“. Zola kennt kein Gutes. Auch schreibt er nicht mit ethischer Tendenz, obwohl er selbst auf ethischem Boden steht, sondern er schreibt im Gefühl der Hoffnungslosigkeit. Bessert sich die Welt mit ihren starren Naturgesetzen nicht alleine, so können die Menschen sie auch nicht bessern, denn diese sind nach Zola nicht aktive Herrscher über die Welt, sondern passiv gebundene Äußerungen derselben. So kommt es, daß die soziale Wirkung ausbleibt. Innerhalb der engen Scheuklappen einer solchen Theorie geht Zola durch die Welt und kann immer nur den einen Weg sehen, auf dem er grade wandelt.

Und vor allem sind seine Menschen fast alle Sinnenknechte. Je keuscher Zola selbst in seinem Leben ist, desto mehr verrannte er sich in solche Betrachtungen des Gegenteils bei Anderen. Es kämpften in ihm dabei seit der „Nana“ zwei Bestrebungen, einerseits sehnte er sich selbst nach der Sonne, andererseits hatte er Freude daran gefunden, im Gräulichen zu schwelgen. Im „Traum“ bringt er stellenweise fast rosige Anschauungen zu Tage, aber sie bleiben ihm ein „Traum“. Großartig schildert er in seinem Meisterwerk „Germinal“ die Leiden der Bergarbeiter. Zu einem riesigen Geschöpf, zu einem alles verschlingenden Götzen wächst ihm sich das Bergwerk aus, und deutlich taucht seine im Grunde romantische Anschauung hervor, die er sich allmählich zum Ersatz der verlorenen Weltleitungs Ideen bildet. Waren schon der Kirchhof und der Garten, die Markthalle und die Schnapzkneipe gewissermaßen symbolisierte

Naturwesen, so wird diese Symbolisierung nun mehr und mehr seine Lieblingsidee. Den entgötterten Himmel ersetzt er sich durch eine Reihe von irdischen Dämonen. Die Erde, auf der er die Vandleute arbeiten sieht, wird ihm zum Dämon der Menschen, die sie furchen. Das halb widerwärtige, halb schauerlich mystische Gemälde, das er von der Verderbtheit der Erdbewohner entwirft, zog ihm die Absage einer ganzen Reihe seiner Schüler zu, die er früher in echter Professorenmanier um sich versammelt hatte. Er ging weiter und weiter. Die Lokomotive, die schaurig durch die Nacht dahin saust, wird ihm zum Symbol der „Bestie im Menschen“, es beginnt die Zeit, da er sich einwühlt in die grauenvollen Schauer des Entsetzlichen. Er lieferte sich auf die Weise selbst den Beweis, daß er seine eigene Methode des objektiven Naturalismus nicht durchführen konnte. Längst hatte er sich als Romantiker entpuppt, nur als ein Romantiker des Grauenvollen. Gegen seinen Willen gewiß, aber doch durch seine Schuld kam das pornographische Element in die Litteratur Frankreichs und der halben Welt. Diese Romantik des Entsetzlichen war der Rückschlag in seiner Natur gegen das Trockene, das er sich selbst aufgezwängt hatte, gegen die Nüchternheit seiner Romane da, wo sie nicht jenen romantisch düsteren Schwung nehmen, der in „Germinal“ und „L'oeuvre“ seinen gewissermaßen klassischen Ausdruck gefunden hat.

Wir lesen in seinen eigenen Kundgebungen, daß er mit dem Titel seine Romane beginnt, dann umher geht, Material zu sammeln, Örtlichkeiten aufsucht, in denen sein Roman spielen soll, Bekanntschaften mit Persönlichkeiten aus den zu schildernden Kreisen macht und sie schriftstellerisch photographiert, endlich sich eine „Fabel“ ausucht, deren er oft mehrere zur Auswahl (!!) bekommt, und dann daran geht, seinen Roman zusammenzusetzen. Damit hat Zola das direkte Gegenteil von Goethes Dichtersprinzip erreicht, bei dem der Schaffensprozeß ganz innerlich sich vollzieht. Im Goetheschen Roman werden die Figuren meist garnicht von außen geschildert, nicht einmal die Helden, oder wenigstens nur mit ein paar Worten. Es befremdet uns das heute gradezu, da die moderne Litteratur seit den Tagen Walter Scotts auch im Romane episch die Menschen sehen will. Aber nach wenigen Kapiteln haben wir bei Goethe trotz alledem eine ganz klare Vorstellung seiner Figuren, weil wir sie von innen her so gründlich kennen gelernt haben, daß sich das äußere Bild ganz von selbst einstellt. Bei Zola ist es umgekehrt. Mit immer schrecklicherer Breite beschreibt er uns seine Personen von außen und sie bleiben uns innerlich fremd (mit wenigen Ausnahmen, wie in L'oeuvre u. s. w.). Und es konnte garnicht anders kommen. Ein Mensch der, wie Zola, seine Romane nach einem vorgefaßten Programm ausarbeitet, alle Tage dieselbe Anzahl Seiten schreibt und sich die Personen, die er schildert, nicht von seinem eigenen Interesse, sondern von seinem Stoffe ausdrängen läßt, ja, der seinem eignen Geständnisse nach an gewisse Romane, wie an „L'argent“ nur mit Widerstreben herangegangen ist und sie nur der Vollständigkeit seines Programmes wegen geschrieben hat; er, der mit Vorliebe von dem Siege seiner „Richtung“ spricht, der für dieselbe bei jeder Gelegenheit, sogar bei Leichenreden, Propaganda macht, der sich als Vertreter derselben immer wieder in kleinlicher Eitelkeit um einen Sitz in der Akademie bewirbt, ist mehr ein akademischer Agitator als ein Dichter. Einen weit tieferen Naturalisten hat die moderne Romanlitteratur Frankreichs aufzuweisen in dem Manne, den die Gegenwart unter den besser inszenierten Zola gestellt hat, den aber die Nachwelt turmhoch darüber stellen wird — in Alphonse Daudet! Das einzige, unübertreffliche Kulturgemälde „Der Nabob“ ist für mich eine weit großartigere, weit umfassendere, weit wahrere Schilderung der Zeit des zweiten Kaiserreichs, als Zola's ganzer weitläufig auseinander drängender Cyklus! Die Geschichte des reichen gutherzigen Tropjes, der mit vielen selbst erworbenen Millionen nach Paris kommt, und über den der Wespenzwarm der verlumpten Existenzen aus den obersten Kreisen herfällt, um ihm das Blut auszusaugen; das furchtbare Gemälde der verkommenen Gesellschaft, die sich durch die Arsenikpillen

eines gewissenlosen Arztes ihre erschlassenden Sinne wach peitschen läßt; und dabei im höchsten Stockwerk einer Mietskaserne die Gruppe der Stillen und Fleißigen, die trotz alledem dennoch emporkommen — der trauliche Schein der runden Familienlampe im Gegensatz zu dem verlogenen Glanz der lüfternen Kerzen in den Prunksälen des allmächtigen Ministers, der in der plötzlichen Sterbestunde noch kompromittierende Briefe vernichten lassen muß — endlich der erschütternde Zusammenbruch der entnervten Gesellschaft und der Tod des armen Reichen, der thöricht genug war, ihr zu glauben — daneben aber die Haupterhebung einer ehrlichen, strebsamen, von unten auftauchenden Jugend — das alles gestaltet Daudets Nabob zu einem der grandiossten Gemälde moderner Zustände. Und als ein echter Dichter weiß er, im Gegensatz zu Zola, alles, auch das Gemeinste Lebenswahr zu schildern, ohne sich selbst oder seine Leser dabei mit Schmutz zu bespritzen. Wie weiß er in „Frommont jun. und Risler sen.“ den Ehebruch aus sozialen Verhältnissen zu erklären, wie deutlich steht er mit ganzem Herzen auf Seiten des ehrlichen Risler! Wie treffend ist seine Satire des „Tartarin“, wie fühlt er mit seinem armen „Jacc“, wie giebt er lachend denselben Herrn Akademikern in seinem „Unsterblichen“ einen spöttischen Fußtritt, um deren Gunst der soviel Kleinerherzigere Zola buhlt. Giebt es in der That heute noch einen modernisierten Dickens, so ist dies kein anderer als Daudet. Aber sein Einfluß ist nicht der eigentlich maßgebende. Trotzdem ist man auch in Paris längst zu der Einsicht gekommen, daß Zola's Methode auf die Dauer zur Veräußerlichung führen muß. Man verlangte nach der Fortsetzung des Strebens der Brüder Goncourt, und des Glaubert, nach dem sensiblen Naturalismus, nach dem psychologischen Roman. Und in zwei Hauptvertretern hat er seine Blüte erreicht. Guy de Maupassant, dieser helläugige, geistreiche Poet, der so deutlich sieht und so entzückend schildert, der bei alledem so tief einzudringen vermag in die Seelen der Menschen — leider ist auch er nicht über Zola's Weltverachtung hinausgekommen. Auch er kennt keinen hoffnungsvollen Ernst mehr in der sozialen Frage, auch er hat nur mitleidiges Lächeln für die Leiden der Armen, oder hilflose Thränen. Auch er kennt die Frau der gebildeten Kreise nur als die verkörperte Lüsternheit. Die Heldin in der packenden Erzählung „Stärker als der Tod“, die ihrem Geliebten sich wieder liebenswert zu machen versucht durch Schminke und unzählige Kunstmittel der Toilette, zeigt deutlich genug, wie wenig auch Maupassant etwas davon weiß, daß die dauerhafte Liebe ein Seelenbund ist. Seine Menschen sind unglücklich und ohne Hoffnung wie er selbst. Auch er will nur ein Zuschauer in der Welt sein, kein Umwandler, kein Erwecker. Selbst mit erblichem Wahnsinn bedroht und demselben schließlich unterlegen, bietet er trotz all seines Humors eine melancholische Episode in der sozialen Litteratur des modernen Frankreich. Er ist, wie alle seine Genossen, angesteckt von der durch Zola zur Konsequenz geführten Theorie, daß der Mensch ein für sich selbst nicht verantwortliches, willenloses Produkt von Vererbung und Zuständen ist.

Gradezu zum Leitmotiv wird das aber für die Romane von Paul Bourget. Ihn haben die Herrn Akademiker würdig befunden in den Kreis dieser höchst sterblichen „Unsterblichen“ aufgenommen zu werden. Man muß seinen Roman „Cosmopolis“ lesen, um zu erfahren, wie er für jede Nation andere Charaktereigenschaften aus äußeren Gründen herleitet, wie er diesen als einen Abkömmling von Sklaven, jenen als den Sproß einer aristokratischen Familie hinstellt, um zu zeigen, wie notwendig dieser so und jener so werden mußte. Sittliche Verpflichtungen giebt es für ihn überhaupt nicht mehr, das Ehrenwort gilt ihm ebensowenig als bindend wie irgend ein anderes Versprechen. Schmiegsam legt sich sein Dichtertalent um jeden Charakter herum, weiß für jeden eine Entschuldigung zu finden. Er registriert die Sündenliste der Seinehauptstadt ohne eine Spur von Groll, findet alle sozialen Mißverhältnisse selbstverständlich, weil sie seiner Ansicht nach sich aus den gegebenen Verhältnissen naturgemäß so entwickeln mußten, und gefällt sich in seinem Roman „Lügen“,

der am meisten Epoche gemacht hat, darin, den Lustweibern des Salons, wie Man-
passant das in seinen kleinen Skizzen that, durch die wahren Labyrinth ihrer verlogenen
Liebesbetrügereien nachzugehen, die er ebenso selbstverständlich zu finden scheint, wie
alles, was er als Beobachter vorfindet. So versandet im französischen Naturalismus
schließlich die soziale Frage völlig. Gerade das Streben, nur die alltägliche Natur
abzuschildern, mußte schließlich dahin führen, daß man auch den Groll über das Ver-
lernte, worüber Byron und Bulwer, Hugo und Dickens außer sich gerieten. Man
blickte nicht mehr auf die eigene Zeit herab, man betrachtete sich als ihr Kind, und
die Dichtung, die noch vor kurzem in ihren Führern fast der Sozialdemokratie sich
zu nähern schien, saß schon wieder im Salon und flüsterte heißen Sinnesweibern in
Sammt und Seide nach Gefallen ihr eigenes Lob in die Ohren. Ist doch Bourget
der Liebling der Pariser Damen! Beweist doch mehr als alles die Gesamtheit des
modernen französischen Lustspiels und der Posse desselben Landes, was das einzige
Ferment daselbst bleibt, der Sinnenfidel. Beweisen es uns doch noch mehr die beiden
neuesten französischen Schulen: die „Symbolisten“ mit ihren zwecklosen Stilverrenkungen
und die „Décadents“, die mit ihrer eigenen Versumpfung kokettieren und ihre Schande
und Schwäche mit der albernen *Fin de siècle*-Thrase vor dem kommenden Jahrhundert
entschuldigen wollen. Doch gleichzeitig regten sich in zwei anderen Ländern Europas
die sozialen Poeten und führten ein paar kraftvolle Idealisten in den Kreis der
modernen Litteratur — in Rußland nämlich und in Norwegen! Ganz kurz nur
wollen wir auf diejenigen Vertreter der beiden Länder eingehen, die einen bedeutenden
Einfluß auf die europäische Gesamtlitteratur gewonnen haben.

Die Entwicklung der norwegischen Litteratur von der Romantik zum Realismus,
auf die hier keineswegs näher eingegangen werden soll, knüpft sich im wesentlichen
an zwei Männer an, an Bjørnsen und Ibsen. Obgleich lange Zeit der erstere
von Weiden in Norwegen als der weit größere Poet galt, und auch heute wohl noch
in viel uneingeschränkter Weise die Liebe der ganzen Nation genießt, so hat doch
unstreitig auf die außernorwegische Litteratur Europas Ibsen den weit größeren
Einfluß ausgeübt. Beide aber stellen eine ganz andere Art von Realismus, eine
ganz andere Art auch von sozialer Tendenz dar, als die französischen Naturalisten,
mit denen sie nur Unkenntnis oder Halbheit in eine Kategorie rücken kann. Das
Wesentliche, was die beiden Norweger in die moderne litterarische Bewegung hinein-
geworfen haben, das ist ihre ganze Auffassungsart, die spezifisch germanisch und daher
der englischen und deutschen viel verwandter ist, als der französischen. Beide stehen
auf einem durchaus ethischen Standpunkt, beide sind von der Behandlung historischer
und sagenhafter Stoffe im Drama zu der Gestaltung des modernen Lebens auf der
Bühne erst nach und nach übergegangen. Bjørnsen speziell, so unermesslich seine
Bedeutung für sein Heimatland von Anfang an war, hat, als er internationale Geltung
erlangte, nicht mehr eigentlich umgestaltend auf die europäische Litteratur einwirken
können. Denn seine Bauernnovellen, die Epoche machend für Norwegen waren, inter-
essierten wohl auch in Deutschland, hatten aber dort schon Vorgänger gefunden. Im-
mermanns treffliche „Oberhoj“-Idylle, im Münchhausenroman enthalten, Auerbachs
Dorfgeschichten und ihre Nachfolger bis zu Anzengruber und dem trefflichen Mosegger
haben eine ganz selbständige Entwicklung der Deutschen Bauern-Darstellung in der
sozialen Poesie unseres Jahrhunderts bewirkt. Bjørnsens in Hinsicht der Lebenswahrheit un-
übertreffliches Drama „Ein Fallissement“, das im Jahre 1875 entstanden ist und mit nie
vorher erreichter Naturwahrheit einen Vorfall aus dem sozialen Alltagsleben dichterisch
verwertet, kam in einer Zeit an das Licht der Lampen und des Tages, als derartige
Behandlungen solcher Dinge in Europa schon längst nicht mehr zu den Neuheiten
gehörten. Fast zwanzig Jahre vorher hatte Gustav Freytag in seinen Journalisten
uns eine Komödie aus der Gegenwart geschenkt, mit so weitgehender sozialer Perspek-
tive, daß Bjørnsens Lustspiele auch nicht mehr bei uns Schule zu machen brauchten.

Dagegen ist seit dem Jahre 1880 der Einfluß von Ibsen so ungeheuer groß speziell in Deutschland geworden, daß wir die neueste Entwicklung unserer sozialen Dichtung von ihm ebenso wenig los trennen können, wie von den Franzosen. Gerade das eigenartigste Kennzeichen Ibsens, das ihn speziell in Deutschland schnell heimisch machen mußte, ist der Umstand, daß er ein Gedankendichter ist, und wir bleiben nun einmal das Volk der Denker auch in der Poesie.

In demselben Jahre 1848, das Europa neu gestaltete, das unseren Freitag aus seiner Teilnahmslosigkeit an den sozialen Strömungen emporrüttelte, saß Ibsen als ein blutjunger Apothekerlehrling in dem kleinen Grimmstadt und dichtete einen *Catilina*, aus dem er keineswegs einen in die Zeit hineinpassenden Helben der sozialen Revolution schuf, sondern den er vielmehr unter dem Banne halb träumerischer, philosophischer Reflexion zu einem Gegenstande spekulativer Gedanken über die Freiheit und Unfreiheit des Willens machte. Das wichtigste Problem der neuesten Weltanschauungen also schlummerte von Jugend auf in Ibsen, und grade, weil er mit unendlicher Zähigkeit sein ganzes Leben lang an diesem Problem festhielt, mußte er in seinem Alter mitten in den Vordergrund der poetischen Kämpfe gedrängt werden, ohne daß er selbst dazu etwas hätte zu thun brauchen. Ibsen ist seiner ganzen Natur nach von je her ein spekulativer Idealist gewesen. Als er, aus dem kleinen Grimmstadt durch eigene Thatkraft erlöst, in die Hauptstadt seines Vaterlandes kam, die Universität mehr streifte als besuchte, mit den Tagesfragen bekannt geworden war und endlich eine Stelle als Dramaturg am Theater in Bergen erhielt, waren es immer wieder die Fragen über Freiheit und Gebundenheit des Menschenwillens, die er in märchenhaften oder in geschichtlichen Stoffen mit langsam reisenden Talent zu Bühnenstücken verarbeitete. Nach Christiana zurückgekehrt, ringt er mit dem Leben, schafft in der „nordischen Heerfahrt“ eine Tragödie, die den alten Sagenstoff von Brunnhild und Sigurd zu einem gewaltigen Gedankendrama verarbeitet, in welchem gezeigt wird, daß nur die Ehe glücklich werden kann, in der Mann und Frau einander ebenbürtig sind; und in der „Komödie der Liebe“ protestiert er energisch gegen die lauwarme Auffassung, als sei die Liebe nichts weiter wie ein schnellvergänglicher Rausch, und als habe die Ehe keine weitere Aufgabe, als die, eine Versorgungsanstalt zu sein. Mit einer unendlichen Hochachtung für den weiblichen Charakter, der für ihn sein Leben lang der Inbegriff des Idealen geblieben ist, und mit einer flammenden Begeisterung für die Wahrheit in vollster Konsequenz geht der zum Manne gereifte Jüngling, der sich in einem schweren Kampfe ums Dasein hart und stark geschmiedet hat, in die Welt hinaus, sieht Italien und Deutschland und dichtet in der Zeit von der Mitte der dreißiger bis zum Ende der vierziger Jahre seines Lebens vier mächtige Dramen, in denen er dem Lieblingsproblem von der Freiheit des Menschenwillens weiter nachgrübelt. In dem historischen Drama „Die Kronprätendenten“ zeigt er die scheinbare Ungerechtigkeit welche darin liegt, daß der eine Mensch als Genie geboren wird, dem fast ohne sein Wissen alles gelingt, was er erstrebt, so daß es nicht nur zu seinem Besten, sondern auch zum Segen der Menschheit ausschlägt, während ein anderer sich mühen und quälen mag, um Großes zu schaffen, und nur sich und der Welt zum Unheil wird, weil er den Geist der Geschichte nicht errät. In dem zweiten Drama „Brand“ folgt er dem Lebensgange eines Idealisten, der nur für das Höchste und Heiligste leben will und der, auch ein Ringer und Irrer zu gleicher Zeit, am Ende das Gegenteil von dem bewirkt hat, was er wollte, nämlich sein und der Seinen Unglück. Aber es dämmerte in Ibsen schon der Gedanke, daß diese vermeintliche Ungerechtigkeit nicht statt hat, da auch der irrende Große, sofern er ein wahrer und ganzer Großer ist, der Welt nützt, und wäre es auch nur indirekt. Und so verurteilt er in seiner Märchendichtung „Peer Gynt“ den Typus des Träumers und Renomisten, der im Grunde weder den Mut hat gutes noch böses zu thun, als den eigentlichen Verbrecher, der nutzlos durch die Welt geht, während die Konsequenz des ehrlichen Bewußtseins als das wahrhaft Fördernde angesehen

werden soll. Er beschließt diese Gedankenreihe mit dem großen Gesichtsdrama „Kaiser und Galiläer“, in welchem der große Irrer Julian geschildert wird als ein Mann, der in seinem Kampfe gegen das Christentum und für die überlebte Götterwelt des Olymp, trotz seines Irrtums zu dem größten Förderer seiner Zeit wird, indem er das verfaulte Christentum durch seinen Kampf zu neuer ethischer Größe erblühen macht. Nachdem sich so Ibsen seine Weltanschauung geschmiedet hat und zu dem Resultat gekommen ist, daß ehrlicher Manneswille, mag er auch unbewußt im Dienst eines Irrtums stehen, das eigentlich fördernde Element der Welt ist, sofern er sich nur auf innere Wahrheit gründet, geht er, als ein angehender Fünziger daran, die moderne Welt zu schildern unter dem Gesichtspunkte, wie weit sie so idealen Gedanken genügt. In den „Stützen der Gesellschaft“ protestiert er dagegen, daß man vor den Götzen des Reichtums und der Heuchelei kniet und läßt nach seiner Gewohnheit eine mutige und edle Frau dem gefeierten Betrüger die Maske abreißen und ihn zur Erkenntnis seiner selbst bringen. In „Nora“ weist er nach, wie die Frau in den meisten modernen Ehen nicht als ebenbürtig gilt, wie sie, als Spielzeug behandelt, nicht zur Erkenntnis ihrer eigenen Verantwortung kommen kann, und wie sie dann doch verantwortlich gemacht wird für das, was sie aus Unkenntnis und in bester Absicht sich zu Schulden kommen läßt. In den Gespenstern endlich zeigt er, daß man eine innerlich unsittliche Ehe nicht künstlich zusammenhalten, daß man eine ihrem unsittlichen Manne entfliehende, keusche und reine Frau nicht zurückbringen soll mit Gewalt. In grauenhafter aber sehr zielbewußter Tragik entwickelt er die entsetzlichen Folgen, die durch eine solche äußerliche Fesselung innerlich entfremdeter Gatten für diese selbst und ihre Kinder heraufbeschworen werden. So ist Ibsens soziales Programm das der sittlichen Reinheit, der Wahrheit und der Liebe. Aber man verkannte ihn. Ihn, der durch „Brand“, „Peer Gynt“ und ähnliches zu dem gefeiertsten Dichter seiner Heimat geworden war, feindete man jetzt an, als einen Propheten der Unsittlichkeit. Mißverstehende Anhänger trugen dazu bei, seine Ansichten zu verdrehen. Ihn, der die Heilighaltung der Ehe als das oberste Programm vertritt, der die Ehe aber nicht auf Zwang, sondern auf Liebe begründet sehen will, gab man für einen Feind der Ehe, gar für einen Anhänger der „freien Liebe“ aus. (Man erinnere sich an Björnsens berühmte Rede: Monogamie und Polygamie.) Ihn, der der Menschheit den Spiegel vorhielt, wie weit sie von den Idealen abgewichen sei, erklärte man für einen Feind des Idealismus. Besonders in Deutschland, wo man in weiteren Kreisen sich nicht die Mühe gab, seine früheren Dramen zu lesen, die keineswegs „Jugendwerke“, sondern die Arbeiten seines kräftigsten Mannesalters waren, hat es neben kenntnislosen Feinden noch kenntnislosere Zünger gegeben, die den großen norwegischen Idealisten für einen Anhänger ihrer eigenen, nach französischem Muster angeeigneten Weltanschauung des Cynismus hielten und erklärten. Ibsen, über derartiges Verkennen namentlich im eigenen Vaterlande empört, geriet in eine Periode des Pessimismus hinein, und schilderte mit wachsender Selbstironie dreimal sich selbst als den unterliegenden Idealisten gegenüber dem siegreichen Materialismus und Cynismus der modernen Welt. Er schilderte sein eigenes Leiden im „Volksfeind“ in der Figur des Dr. Stockmann, der seinen Mitbürgern die Wahrheit sagt und dem diese dafür die Fenster Scheiben einwerfen und die Existenzberechtigung absprechen. Er führt dieselbe Idee in der „Wildente“ durch, wo der idealistische Moralist Gregers Werle in einer Familie von Sammernmenschen nur Unheil anrichtet; und zum dritten Mal klingt dasselbe Motiv hindurch in „Rosmersholm“, wo der ideale Brendel seinen Schüler Rosmer zum Propheten einer sittlich großen Zukunft erziehen will, aber erleben muß, daß dieser in die Rehe eines willensstarken Weibes gerät, während er selbst, aus Verzweiflung über die Garghörigkeit der Menschen, verkommt. Negativ klingt durch alle diese Bilder des Pessimismus Ibsens großes und ideales Programm hindurch und auch an einer Rückkehr zur Hoffnungsfreudigkeit hat es nicht gefehlt.

In der „Frau vom Meere“ schildert er eine Ehe, die nahe daran ist, aus den Fugen zu gehen, aber dadurch zusammengehalten wird, daß der Gatte seine Frau nicht wie eine Sklavin halten will, sondern ihr die Freiheit des Wollens zugesteht, was ihm ihre Liebe schnell wieder zurückbringt. Und in seinen letzten Werken, die sich der modernen Mystik zur Einkleidung der Ideen bedienen, kehrt er zu seinen Anfängen zurück, reich an Hoffnung wie damals, nur gleichzeitig reicher an Lebenserfahrung. Mit dem „Baumeister Solnes“ beklagt er sich darüber, daß die Menschen an ihren „Wohnungen“, das heißt in ihrem Leben, nichts haben wollen, das „nach oben weist“. Aber in „Klein Gyolf“ läßt er ein Ehepaar, das ohne die eigentliche Liebe den Bund fürs Leben geschlossen hat, und das durch den Tod des einzigen Kindes geradezu in gegenseitigen Haß getrieben wird, Ruhe und Frieden wieder finden in dem Vorsatz einer ethischen Lebensaufgabe, der Rettung der Kinder hoffnungsloser Armer. — Durch Ibsens ganze Persönlichkeit geht von Anfang an ein stark religiöser Zug, der neuerdings wieder immer deutlicher hervortritt. Religiös aber nicht in dem Sinne einer äußerlichen, Dogmen gläubigen Buchstabenfrömmigkeit, sondern in dem Sinne, in dem schon das Christentum bei seinem Entstehen ideales Zukunftshoffen und soziale Ethik vereinigte. Dabei ist Ibsen unter allen modernen großen Dichtern derjenige, der am unerschütterlichsten an das Gute in der Frauenseele glaubt. Gerade in diesem Punkte ist er der direkteste Gegner der ganzen widerlichen französischen Frauenschilderung. Bei ihm sind selbst die wenigen Sinnenweiber, die er schafft, nicht wirklich verdorben. Die wilde Hjørdis in der „nordischen Heerfahrt“ sowohl, wie die exzentrische „Hedda Gabler“ sind nur durch ihre unfähigen Männer aus den Grenzen der Weiblichkeit herausgetrieben. Nicht einen einzigen Ehebruch hat er geschildert. Selbst Hedda Gabler hat den Mann, den sie als Mädchen liebte, verachten gelernt und ihn mit einer Pistole bedroht, als er ihrer Mädchenkeuschheit zu nahe trat. Selbst die Verführerin Nebekka, von der wir in Rosmersholm erfahren, daß sie die Frau des Pastors Rosmer in den Tod getrieben hat, um diesen selbst zu besitzen — selbst sie kommt zur Erkenntnis, ehe sie zum Ziele ihrer sträflichen Liebe gelangt. Alle übrigen weiblichen Figuren aber, ob jung oder alt, ob sie in den zahlreichen geschichtlichen und Märchendramen oder ob sie in den modernen Stücken aus der zweiten und Altersperiode des Dichters vorkommen, alle sind sie Vertreterinnen des Ideals. Er tritt gegen die ungerechte Verkenntung der „alten Jungfer“ auf mit der prächtigen Figur der Lona in den „Stützen der Gesellschaft“, er schreibt mit Feuerschrift in dem Tendenzdrama Nora den Männern ins Herz, daß sie in der Ehefrau keine Dienstmagd und keine Spielpuppe, sondern ein ebenbürtiges Menschenwesen zu erkennen haben. Und so tritt mit dem Auftreten von Henrik Ibsen erst die Frauenfrage im Drama in das Stadium ernsthafter Behandlung. Alles, was Dumas der Jüngere und Sardou über dies Thema getändelt haben, war im Grunde genommen nur beleidigend für das weibliche Geschlecht; denn diese Salonherrchen sahen in dem ganzen Geschlecht nach echter Franzosenart nur die Sinnendämonen. Erst Ibsen hat die anständige, die tief angelegte, die ernste und ernstzunehmende moderne Frau in den Kreis seines dramatischen Wirkens gezogen, und es ist lächerlich genug, daß man diesen großen Norweger in denselben Städten pharisäerhaft zu verachten sich erküht, wo man den Schmutz aus den Pariser Salons wohlgefällig auf der Bühne ausbreitet und die Pariser Theater-Akrobaten ihren Kantantzen läßt! — Der gleichreligiöse Zug, wie bei Ibsen, geht durch die Werke der beiden Russen, die mit einem Male die Litteratur des Ostens für ganz Europa fruchtbar machten.

Rußland speziell ist in der Entwicklung seiner Litteratur in diesem Jahrhundert geradezu auf sozialpolitische Fragen angewiesen gewesen. Bei ihm war, wie in Frankreich, schon die Romantik soziologisch angehaucht. Aber gerade die Fragen, welche von den ersten realistischen Poeten Rußlands behandelt wurden, waren viel zu spezifisch russisch, um in den Rahmen der allgemeinen Entwicklung des sozialen Gedankens in Europa sich einreihen zu können. In den meisten Kulturländern Europas handelte

es sich um Fortschritte auf der Bahn der Humanität, in Rußland mußte eigentlich erst der Anfang gemacht werden. Bis zum Jahre 1862 war es der Kampf gegen die Leibeigenschaft, der von den Dichtern ausgefochten werden mußte. Iwan Turgenjew's erste Studien in seinem „Tagebuch eines Jägers“, waren Skizzenbilder, die sich alle zu demselben Gemälde zusammenschlossen, das die Leibeigenschaft an den Pranger stellte, gegen die unter Anderen schon Gogol in seinem Roman „Tote Seelen“ protestiert hatte. Aber auch andere russische Mißstände, wie die von demselben Nicolas Gogol in dem satirischen Lustspiel „Der Revisor“ schrecklich gegeißelte und verspottete beispiellose Bestechlichkeit der Beamten, fanden denn doch in der Form nirgends in Europa ein Gleichnis. Erst als das Befreiungsjahr 1862 den ersten ernsthaften Versuch des menschenfreundlichen, später so sehr unsinniger Weise ermordeten Alexander II. gezeitigt hatte, Rußland menschenwürdigen Zuständen zuzuführen, da fingen die Schilderungen russischer Autoren an, sich ähnlichen sozialen Problemen zuzuwenden, wie die des anderen Europa! Vier Jahre später ließ Fjodor Dostojewskij, der schon seit lange soziale Stoffe behandelte, seinen Roman „Verbrechen und Strafe“ im „Russischen Voten“ erscheinen, der das Problem von Bulwers „Eugen Aram“ mit noch eindringlicherer Psychologie noch einmal, aber ganz selbständig, behandelte. Sein Held Raskolnikow wird gleichfalls durch soziale Not zum Mörder. Namentlich aber Turgenjew's drei Hauptromane, „Väter und Söhne“, „Rauch“ und „Neuland“ zeigen den Kampf der neuen sozialen Strömungen in dem in seiner Volkskraft noch so jungen, aber in so tausendjähriger Nacht befangenen Zarenreiche. Der neue Reiz, dieselben Forderungen einer ethischen Gestaltung der sozialen Verhältnisse nun auch in Rußland literarisch auftreten zu sehen, gefellte sich zu seiner Dichterkraft, um ihm die Welt zu erobern. Gleich Ibsen lebte er im Ausland, aber nicht wie jener in Deutschland, sondern in Paris und trat in persönliche Beziehungen zu Flaubert und Zola, ohne sich in seinem innersten Wesen beeinflussen zu lassen. Noch viel weniger wirkte der beginnende Zolaismus auf ihn ein, denn sein Gebiet war vor allen Dingen die Seelenschilderung und nicht mit Unrecht sagte Paul Lindau einmal von ihm: „Wenn mir Turgenjew schildert, wie jemand seine Krawatte bindet, so steht der Mensch plastischer vor meinen Augen, als bei Zola's notariatsartigen Aufnahmen.“ Schärfer und tendenziöser griff in die soziale, namentlich in die Frauenfrage, Tschernyschewskij ein mit seinem Roman „Was thun?“ Aber der eigentliche Russe im sozialen Kampf, ja der Stodrusse in seinen politischen Überzeugungen, war und ist Graf Leo Tolstoi. Ein geborener Graf, ein Lebemann in seiner Jugend, ein hochjahrender Student und ein tollkühner Offizier, der bei der Belagerung von Sebastopol Wunder der Tapferkeit verrichtete und lachend Spottlieder dazu sang, war er ein richtiges Weltkind, und seine auf Wahrheitsdrang beruhende Rücksichtslosigkeit, sowie seine Rechthaberei hatten den von früh auf verwöhnten Sohn der obersten Klassen zu einem oft unleidlichen Störenfried der Kreise gemacht, die sich um den zart besaiteten, künstlerisch seinen Turgenjew sammelten. (Man lese darüber in Löwenfeld's Biographie Tolstois das weitere nach!) Aber sein scharfer Beobachtungstrieb, sein Streben in die Tiefe zu dringen, sein Drang sich von seinem eigenen Leben, ja von seinem Kindesalter an schriftstellerisch Rechenschaft abzulegen, und sein warmes, tief religiös gestimmtes Herz, ließen ihn grade bei einem so viel bewegten Leben die tiefsten Einblicke in die soziale Not thun, und so wurde er, reisend, zu einem sozialen Denker von unerbittlicher Konsequenz. Um die Not der Menschen zu stillen, ist ihm kein Mittel zu teuer. Hat er doch zeitweise die ganze Kultur, ja sogar den Unterricht im Lesen und Schreiben als eine Quelle des Übels abschaffen wollen, da dieser die freie Entwicklung des Menschengesistes hemme und die Beeinflussung des einen durch den anderen fördere. Dieselbe unerbittliche Konsequenz zeigt er in seinen Schilderungen. So furchtbar, wie er in seinem Roman „Krieg und Frieden“ hat niemand die Schrecken des Völkermordens mit Worten gemalt, und wer kannte sie besser als er? Den größ-

lichen Untergang einer wilden und unrechtmäßigen Liebe malt er in „Anna Karenina“ und tritt den französischen Ehebruchspanegirikern bewußt oder unbewußt, wie Ibsen, entgegen. Seine ganze Verachtung der moralischen Blindheit seines armen Volkes hat er in dem Drama „Die Macht der Finsternis“ zusammengefaßt. Nie sind so unerhörte Gräueltaten auf die Bühne gebracht worden, wie hier, aber auch nie so sehr mit dem vollsten Bruchston der Verachtung. Er zeigt hier, daß er das Gräßliche schildern kann, wie Zola, aber er verliert sich nicht in seine eigene Schilderung, und im Gegensatz zu der pessimistischen Verzweiflung des Franzosen, dessen Moral doch schließlich ein „laissez faire laissez aller“ ist, steht bei Tolstoi der weisevolle, im echten Sinne religiöse Abschluß mit der Reue des Schuldigen vor der ganzen Gemeinde, mit der trostreich wirkenden Schluß-Idee, daß die wachsende Erkenntnis des Menschen auch seine moralische Erhebung zur Folge hat. — Dies Werk war es namentlich, das den Weg nach Deutschland fand, und von den deutschen Naturalisten gepriesen wurde, weniger um seiner Tendenz, als um seiner krassen Kunst willen. Und diese Einseitigkeit der deutschen Jünger des großen Russen mag denn auch denen unter seinen deutschen Verächtern zur Entschuldigung gereichen, welche den russischen Reformator einen unsittlichen Eyniker schalteten um dieselbe Zeit, da dieser das Schloß seiner Väter verließ, um ein Armer unter Armen zu werden, und in solcher freiwilliger Nachfolge Christi seinem eigenen Dichterberuf sogar entsagte, um in unzersplitterter sozialer Arbeit alle um sich zu versammeln, die da mühselig und beladen sind. Grade Naturen wie Tolstoi, der nicht in der Buchstabengläubigkeit, nicht in der Unterwerfung unter die Formeln und Satzungen einer Kirche, sondern in der ethischen Seite der Religion die Bedeutung derselben für die moderne Zeit erkannten, sind die Männer, die den Samen der Zukunft streuen, — auch Tolstoi gehört zu den großen Herzen des Thomas Carlyle!

So waren also außerhalb Deutschlands drei starke Dichternaturen entstanden, welche die Weltliteratur zu beherrschen begonnen hatten, da sie alle drei die brennendste Frage des Jahrhunderts wieder aufgenommen hatten, Zola, Ibsen und Tolstoi. Es war nun gar nicht zu vermeiden, daß Deutschland von diesen drei Tagesriesen beeinflusst werden mußte. Und vorbereitet war es längst darauf. Daß die gerechte und ehrliche Freude über die Einigung des Reiches, über die Erfüllung eines uralten Sehnsuchtsstraumes die Gemüter zunächst ganz erfüllte, und die Poesie ganz durchglühte, war selbstverständlich. Nur eine unwürdige Nation hätte so herrliche Errungenschaften mit Stillschweigen übergehen können. Aber trotzdem war die soziale Frage nie ganz verschwunden, auch nicht aus der Dichtung. Ich müßte unzählige Stellen aus unzähligen Werken abschreiben, wenn ich hier einigermaßen vollständig sein wollte. Hingewiesen sei auf die vielen sozialen Seitenblicke in Otto Ludwigs Werken, hingewiesen auf die vielen Streifungen, welche die soziale Frage in den Novellen Paul Heyse, Gottfried Kellers und Theodor Storms — in den Romanen Fritz Reuters u. s. w. erfahren hatte und immer wieder erfuhr, hingewiesen auf das warme Gefühl für schreiende soziale Mißstände, das aus Raabes Chronik der Sperlingsgasse und manchem seiner Romane hervorglühte; die ganze Dichtererscheinung eines Robert Hamerling war durchdrungen von sozial-ethischem Mitgefühl. Er bediente sich des Gewandes der römischen Kaiserzeit in seinem „Häasver“, der Hülle der Wiedertäufer-epoche in seinem „König von Sion“, um die soziale Welt unserer Epoche zu schildern. Sagt er doch in seinem „Häasver“ geradezu, daß er der modernen Zeit keinen besseren Helden ersinnen könne, um sie voll Abscheu darin zu spiegeln, als eben den Kaiser Nero. Karl Emil Franzos, der allerdings meist den „halbasiatischen“ Schauplatz seiner Heimat wählte, befolgte ein soziales Programm. Aus der Welt-schmerzstimmung eines Dramor (Ferdinand von Schmid) klangen Zeitstimmungen, und man könnte diese Beispiele, die hier willkürlich herausgegriffen sind, wahrlich ins Unendliche vermehren. Sind doch aus ähnlichen Stimmungen so viele von Adolf

Wilbrands Dramen — so sein „Grachus“, hervorgegangen; machte doch nach der Gründung des deutschen Reichs namentlich Paul Lindau den Anfang damit, allerdings stark von französischen Vorbildern beeinflusst, sozialen Fragen die Bühne zu erobern; wurde doch Albert Lindner der preisgekrönte Dichter des „Brutus und Colatinus“, der damals nach Berlin gekommen war, gepeinigt von dem Gedanken, der Großstadt-Tragik eine dramatische Form abzugewinnen. Tief erschüttert durch das, was er in Berlin sah, schrieb er an seine damalige Braut in der thüringischen Heimat Briefe voll flammenden Mitgefühls mit denen, die im Strudel des Großstadtlebens versinken, und ahnte nicht, wie bald er selbst zu diesen Opfern gehören sollte. Gleich ihm kamen immer mehr aufstrebende Talente nach der neuen Reichshauptstadt, und gleich ihm wurden sie mehr und mehr von den lichten Höhen der reinen Kunst hinabgezogen in die Betrachtung der Tiefen des sozialen Elends. Gerade wenn man dieses erste Stadium der spezifisch Berliner Sozial-Poesie studiert, sieht man, daß nicht politische Schlagwörter, sondern das unmittelbar in die Augen fallende Elend die Dichter in den Bann des sozialen Forschens trieb.

Da es uns aber darauf ankommt, die allmähliche Förderung der sozialen Frage in der Poesie zu studieren, so erlaube ich mir, zwei kleine Novellen beispielsweise dafür anzuführen, wie sehr diese Frage in urdeutscher Weise auch in der Dichtung ausgearbeitet wurde, ehe ein direkter fremdländischer Einfluß — außer vielleicht der sehr indirekte von Dickens — konstatiert werden kann. Die eine dieser Novellen ist von dem Schweizer Nationalpoeten Gottfried Keller. Sie erzählt von einem Dienstmädchen, das einen gebildeten Mann heiratet. Alles geht allensfalls, so lange bis der Bruder der jungen Frau als Verbrecher hingerichtet wird. Das erträgt sie nicht in ihrer neuen Position, und aus Scham darüber geht sie zu Grunde. Neu und fürchterlich berührt uns dies Stückchen schauerlicher Lebenswahrheit. Das Verbrechen ist naturgemäß der Armut verwandt. Dem armen Mädchen aus den unteren Kreisen läuft sein Schreckgespenst nach. Welch eine Mahnung im Sinne des Bulwer'schen Eugen Aram! Und eine andere mehr spekulativ und märchenhaft ersonnene Fabel des Münchener Professors Ernst Riehl berichtet von einem armen Mädchen, das in vergangenen Zeiten einem hohen Herrn das Leben rettet. Wie er ihr die Gewährung einer Bitte frei stellt, wählt sie — Geld, recht viel Geld! Verächtlich sieht sie der Fürst an, um einer so jämmerlichen Bitte willen, giebt ihr aber reichlich Gold und Edelgestein, und auf einen ferneren Wunsch des Mädchens muß er noch eine Hand voll „schlechte Keller“ hinzufügen. Und doch ist gerade dies Mädchen im höchsten Grade sittlich, aber es kennt die Macht des Geldes. Ihre Mutter ist eine Landsfreierin gewesen, konnte ihre Tugend nicht wahren, und sie, die Tochter, hat längst die vornehmen Damen beneidet, die sich so hübsch hinter Mauer und Dieners-troß verschanzen können gegen das Begehren der Zubringlichen. Während sie also nach dem Gelde, als dem Rettungsanker der Tugend greift, und sich geschickt emporringt aus dem Unrat der Gasse, ergeht es dem Sohn des Fürsten anders. Diesen hat der human gesinnte Vater in zartem Alter von sich gethan und in die Lehre eines armen Handwerkers gegeben. Ohne eine Ahnung seines künftigen Berufes wächst er dort heran. Der Vater will ihn später erst über seine hohe Geburt aufklären und in seinen fürstlichen Beruf einführen, in der Hoffnung, daß dann der junge Prinz die Verlockungen seiner hohen Stellung verachtet, da ihn die Armut zur Tugend erzogen haben soll. Aber es kommt anders. Vor der Zeit wird der Fürst von einer tödtlichen Krankheit auf sein letztes Lager geworfen und muß eilig den Sohn zu sich berufen, den er nun in Hast über die Wahrheit verständigen muß. Sterbend sieht er ein, daß er unklug mit seinem Nachfolger gehandelt hat, denn der Arme verachtet ja die Güter des Reichthums nicht, sondern er sehnt sich vielmehr danach. — So wächst allmählich überall bei den geistigen Führern der Litteratur der Gedanke heraus, daß das Geld eine ganz andere Bedeutung in einer Zeit gewonnen hat, wo der Besitz

allein die Freiheit des Handelns und damit auch die wirkliche Freiheit zur Tugend giebt. Die Armut wird immer wieder als die Quelle auch des moralischen Elends angeklagt.

Dagegen war bis zu den achtziger Jahren hin in der deutschen Dichtung die eigentliche Sozialdemokratie meist nur Gegenstand der Verachtung gewesen. Zwar hatten schon längst Poeten aller Art sie in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen, nachdem der vorurteilslose Spielhagen den Rahmen des sozialen Romans so weit bis in das Gebiet politischer Tendenzen hinein ausgereckt hatte, aber namentlich waren es die breiten Bettelsuppen des sogenannten Familien- oder Gartenlaubenromans, die sich damit beschäftigten, seit den siebziger Jahren den Arbeiterroman so aufzubauen, daß der Fabrikherr in schneidiger Straffheit das Prinzip des bestehenden Rechts vertrat, und der „Arbeiter“ nur dann sich der Sympathie des Autors oder Lesers erfreute, wenn er, treu wie ein Leibeigener, dem Herren folgte; die Vertreter sozialistischer Ideen wurden entweder als grundsätzliche Bösewichter und Mordgesellen, oder als verführte Tröpfe hingestellt. Mit Ernst ward die Frage der Arbeiterpartei von der deutschen Poesie selten auf ihre historische Ursprungsweise hin untersucht. Da kam auch in diesem Punkte der Umschwung, und, wie stets in solchen Fällen — man stürzte aus einem Extrem kopfüber in das andere.

Der Anfang der achtziger Jahre bezeichnet den Beginn der allgemein in den Vordergrund tretenden sozialen Tendenzpoesie. Die in den sechziger Jahren Geborenen hatten die flammende Begeisterung des großen Sieges nur als Kinder mit erlebt, hatten heranreifend das deutsche Reich in seiner Einigkeit als etwas Gegebenes vorgefunden, und konnten zum großen Teil die unermessliche Bedeutung der endlichen Erfüllung eines so lange von allen edlen, und gerade von allen frei denkenden Deutschen erstrebten Zustandes nicht mehr mitsfühlen. Vor allen Dingen aber braucht neue Jugend neue Ziele. Was erreicht ist, das ist ruhiger Besitz geworden, und auf die errungene Einheit und parlamentarische Freiheit folgte notwendig der Wunsch, die innere Ausgestaltung des Erbauten zu fördern. Und der Blick, der nicht mehr spannungsvoll ins Ausland zu schweifen brauchte, schaute tief hinein in die Abgründe sozialen Elends, das schon der vorigen Generation Thränen abgepreßt hatte. Dazu kam, wie gesagt, die Lektüre der neuen Litteraturführer des Auslands. Man ließ sich auf die Dauer nicht mehr einreden, daß Bala ein Poet der gewollten Unsittlichkeit sei, man las ihn um so eifriger, als die offizielle Moral ihn verpöhte und es geschah, was solche kurzfristigen Verpöhnungen immer bewirken — man sah nun bloß noch seine dichterische Kraft und überschätzte ihn in den Kreisen der Jugend gerade darum, weil er in den Kreisen der Älteren unterschätzt wurde. Er begann den Jüngeren als ein Herold der Zukunft, als der Erwecker einer neuen Poesie der Zukunft zu erscheinen.

Wer diesen historischen Auseinandersetzungen gefolgt ist, weiß, daß das plötzliche, gewalttätige Hervorbretchen der sozialen Sehnsucht in der deutschen Jugend der achtziger Jahre nicht etwas neues, sondern nur ein erneuertes Aufquellen der leitenden Gedanken des ganzen Jahrhunderts war; aber jene Jugend wußte das zum größten Teile nicht. Wir wollen erkennen, daß es das Recht der Jugend ist, ihre eigene Vorgeschichte nicht zu kennen, um so mehr, da in unseren Schulen eine wirkliche Darstellung der Kulturgeschichte unseres Jahrhunderts meist nicht gegeben wird. Die große französische Revolution wird in guten Gymnasien mit dankeswerter Ausführllichkeit abgehandelt, aber die revolutionären Erregungen, die in unserm Jahrhundert unsere eigene Nation in Gemeinsamkeit mit ganz Europa durchbebt haben, werden höchstens schematisch abgethan. Man glaubt dadurch den Sinn der Jugend vor revolutionärem Zündstoff zu bewahren, aber gerade das Gegenteil wird erreicht. Die ganzen, unendlich wichtigen Lehren, welche sich aus den sozialen Wärgungen unseres Jahrhunderts in allen Ländern Europas ergeben, gehen dadurch dem größten Teil der Menschheit von heute verloren, und dann wundert man sich, wenn die neue Jugend

von heute immer noch mit längst von der Geschichte der Revolutionen selbst widerlegten Ideen hervortritt, die am Ende des vorigen Jahrhunderts den Menschen wie eine neue Offenbarung erschienen? Das größte Lehrbuch der Menschheit ist die Weltgeschichte, und da sollte es sich nicht rächen, wenn man das für die moderne Zeit allerwichtigste Kapitel derselben, nämlich das Zuletztbeschlossene, mit Druckerschwärze unleserlich zu machen sucht? Eine Folge dieser falschen Pädagogik ist es, daß man in Arbeiterversammlungen die Redner immerwährend ihre Gleichnisse noch einzig und allein fast aus der Geschichte der französischen Revolution des vorigen Jahrhunderts nehmen hört, ebenso wie vor hundert Jahren die Redner im Pariser Konvent sich so gern gymnasiastenhaft auf die Republiken des Altertums bezogen. Sie waren entschuldigt, denn sie kannten noch keine ähnlichen Erfahrungen aus der eigenen Zeit. Wir aber kennen in Amerika heute eine Republik mit einer hundertjährigen Geschichte und wir kennen moderne Revolutionen und versuchte Gründungen sozialer Staaten, deren Erfahrungen aber mit Vorliebe oder vielmehr aus vielfach unverschuldeter Unkenntnis der moderne Agitator meist ignoriert.

So also waren auch die neuesten Stürmer und Dränger zum größten Teil der Meinung, daß sie etwas funkelneues in die Litteratur einführten mit dem Gedanken des sozialen Mitleids. Nun, mindestens in so überwältigender Allgemeinheit war er noch nie hervorgetreten. Auch waren nicht alle Genossen der neuen Strömung kenntnislos. Bezog sich doch der Führer der modernsten Schule, der zu allererst die radikalsten Konsequenzen einer Neugestaltung der Poesie theoretisch zog, Karl Bleibtreu, mit Vorliebe auf Lord Byron, von dem wir die ganze neue Bewegung ausgehen sahen; zitierte er doch Goodes Heldenlied und mußte auch in den Burns'schen Liedern den sozialen Kern herauszufühlen. Sein Büchlein über die Revolution der Litteratur, das im Jahre 1887 schnell in dritter Auflage erschien, predigte aber nicht nur das soziale Evangelium — natürlich ohne bestimmte politische Tendenz — sondern auch das des Naturalismus. Mit einem unleugbaren Scharfblick für Talente ausgestattet, erkannte er in einem damals schon erfolgreich hervorgetretenen und in einem noch in den romantischsten Anfängen steckenden Poeten Männer der Zukunft. Der eine war Max Kreßer, der andere Gerhard Hauptmann. Aus seinen zahlreichen ästhetischen Aufsätzen über die Dahren, welche er von der neuen Litteratur eingeschlagen sehen wollte, möchte man oft genug herauslesen, daß er die Sprache der Poesie abgeschafft wissen wolle. Schreibt Prosa! rief er den Autoren zu, und namentlich das „Sambendrama“ — als ob das ein ästhetischer Begriff wäre! — verurteilte er. Dabei war und blieb er selbst ein fruchtbarer Verslyriker, und gerade auf lyrischem Gebiete erfolgte der erste Ansturm. Eine ganze Schar junger Lyriker versammelte sich zu einer Gruppe, und ihrer gemeinsamen Anthologie schrieb der erregteste unter ihnen, Hermann Conradi, eine Einleitung, in welcher der neuen Poesie wiederum eine neue Ära prophezeit wurde. Das Programm war wieder gleichzeitig sozial und naturalistisch. Eine Anzahl schon bekannter Poeten älterer Generationen hatten Beiträge gesteuert, so Ernst von Wildenbruch, der wenige Jahre zuvor die Bühne mit seinen feurigen historischen Erstlingsdramen im Sturm erobert hatte, so die hochbegabten Dichterbrüder Heinrich und Julius Hart. Alle drei waren nichts weniger als Naturalisten im Zola'schen Sinne, der erstgenannte hatte von dem Programm der Sammlung überhaupt nichts gewußt. Aber alle drei waren tief durchdrungen von der Notwendigkeit des sozialen Mitleids. Wildenbruch speziell hat sein warmes Empfinden für die sozial Untergehenden in einigen Meisternovellen offenbart, so in dem Kabinettstück deutscher Erzählung, in der Novelle „Die heilige Frau“. Das Leid eines Ladenmädchens, das einem jungen Referendar vertrauensvoll sich hingibt, dann von diesem um schönen Mammons willen verlassen wird und elend zu Grunde geht, ist in geradezu klassischer Vollenbung geschildert, und noch erschütternder mußte Wildenbruch das soziale Leid sogar in der Seele eines Kindes zu zeigen, in

seiner Novelle „Kinderthränen“, die für alle Zeiten eine Zierde der Deutschen Litteratur bilden wird. Ein der Mutter beraubtes Kind höherer Stände, ein Knabe, der dem Herzen seines Vaters entfremdet ist und in vergeblicher Sehnsucht nach Liebe zu Grunde geht, ist einmal ein Vertreter des Kummers aus einer ganz anderen Kategorie von Menschen, die unter sozialen Vorurteilen leiden. Doch Wildenbruchs poesievolle Sprache war damals nicht nach dem Geschmack der „Jüngsten“. Einer der jungen Kritiker warf ihm vor, er zeige in seiner „heiligen Frau“ gar kein Verständnis für die „Frage“, die er behandeln wolle, und Bleibtreu schrieb in seinem Novellencyklus „Schlechte Gesellschaft“ ein Gegenstück dazu. Eine in ihrer Art köstliche Kellnerin wird von einem jungen Manne geliebt, der an dieser Liebe zu Grunde geht. Das zeigt deutlich, worin man damals das „Verständnis“ für solche „Fragen“ sah. Der unterste Stand war in den Vordergrund des Interesses getreten. Die „oberen Zehntausend“ sollten als die Verkommenen, die Glieder der untersten Schichten sozialen Lebens als die Gesunden aufgefaßt werden. Es begann die in ihrer Art erst recht romantische Verklärung jener untersten Welt, und diese stellte den jungen Autoren als die nächsten Beobachtungsobjekte die Typen der Kellnerin und des Arbeiters. Da man diese in ihrer natürlichen Sphäre erfassen wollte, so rief man allgemein zur Prosa, so studierte man die Sprache der Gasse. Einer der jüngsten Poeten, der mit gradezu staunenerregendem lyrischen Können in die Litteratur eingetreten war und in der großen Sammlung „Das Buch der Zeit“ eine monumentale Schöpfung tiefempfundener Lyrik geboten hatte, war Arno Holz. Schon vorher mit dem Augsburger Schillerpreis für eine Liederammlung ausgezeichnet, dann durch einen patriotischen Cyklus bekannt geworden, warf er sich mit diesem Werk begeistert der berauschenden Zeitströmung in die Arme und wäre sicher der lyrische Führer seiner Epoche geworden, wenn er nicht plötzlich zu der Ansicht gekommen wäre, der Naturalismus sei die einzige zeitgemäße Kunst. Er schwor für eine Zeit den Vers ganz ab, und suchte sein Talent gewaltsam in die Bahnen einer noch über Bala hinausgehenden Naturphotographie des Gesellschaftslebens der sozialen Tiefen zu zwingen, wodurch er seiner dichterischen Persönlichkeit Gewalt anthat. Doch die Grundstimmung der deutschen Dichtung ist seit alters lyrisch gewesen. So schossen denn auch immer von neuem die Liederpoeten hervor. Detlev von Diliencron begann mit seinen Liedern, die allerdings mehr erotisch als sozial waren, den ihm zustehenden Platz im öffentlichen Interesse zu erkämpfen. Karl Henckell war unerschöpflich in Versbänden und so fort. Auch ich warf damals meine lyrischen Erstlinge „Menschenlieder“ und „Von Rains Geschlecht“ in den Wellenschlag der allgemeinen Begeisterung.

Das wirklich Erhebende an dem ganzen Schauspiel war der ehrliche, große, flammende Zug der Menschenliebe, der durch die ganze damalige Jugend ging. Wieviel Unreife, wieviel Weltunkenntnis, wieviel Unvermögen und Überhebung auch in dieser plötzlich erwachten Masselitteratur vielfach zur Geltung kam neben vielen großes verheißenden Keimen — es war doch ein gewaltiger Zug in der Bewegung, ein entschieden ethischer Zug.

Man kann kaum eine Gedichtsammlung aus damaliger Zeit aufschlagen, ohne ein flammendes Wort sozialer Menschenliebe darin zu finden. Schon im Jahre 1880 hatte Hugo Regel in seiner Gedichtsammlung „Gegen den Strom“ soziales Empfinden bethätigt. Er ließ den Schmied bei der Arbeit singen:

„Doch sind's keine Lieder
Von Liebender Glück;
Nicht Liebe birgt Eisen
Im feurigen Blick.
Es singt, wie's den Menschen die Arbeit gelehrt
Und wie's durch die Arbeit ihm Segen bescheert.“

Dann erschienen damals schwarz broschürt die „Armenleutslieder“, die einen
H anstein, Die soziale Frage in der Poesie.

Frankfurter Arzt zum Verfasser haben sollen. Es hieß in der Einleitung dieses Büchleins voll tendenziöser Lyrik:

Wir singen einen alten Sang
Den Sang der armen Leute,
Der ist nicht fein, nicht kurz noch lang,
Von gestern nicht noch heute;
Er ist so alt, wie Menschenleid
Und drin liegt seine Heiligkeit,
Der Sang der armen Leute!

Es ist der Schrei der Leibesnot
Um allbedürft'ge Dinge,
Um Dach und Fach, um Kleid und Brod,
Daß sie der Tag uns bringe!
Und wo's dem Fleiße nicht gelingt —
Was Wunder wenn er bitter klingt,
Der Sang der armen Leute!

Im Jahre 1885 schrieb mir Gerhard Hauptmann in das für mich bestimmte Exemplar seiner unklaren aber formschönen Jugenddichtung „Prometidenloos“ die Verse:

„Wohl möglich, daß es wirt Dir scheint,
Ich will es nicht verneinen,
Doch ist das Leid, das es beweint,
Wohl wert, darum zu weinen.
Und wenn Du weinst, wie ich geweint,
So wahr und echt, dann Bruder scheint
Belohnt vollauf mein Dichten.
Auf Lob und Tadel, falsch und wahr,
Ihr Freunde, will ich ganz und gar
Verzichten!“

Den Schmerz bezeichnete Bleibtreu als einen Erwecker, Kreger erwähnte in seinen Vorreden, daß das Mitleid ihn zum Dichter gemacht habe. Bis zum Jahre 1890 hin setzten sich in allen Niederbänden junger Poeten die Klagen über das Elend der Darbenden in immer neuen Variationen fort. Arno Holz schrieb:

„Die Simpeldichter hör ich ewig flennen,
Doch nie packt sie der dreimal heil'ge Zorn
Weil sie das Elend nur aus Büchern kennen.“

Damit geht vielfach Hand in Hand ein ehrliches Verurteilen der materiellen Zeitrichtung. So beschwert sich Max Hoffmann (1891) in seinen „Irdischen Liedern“:

Horch auf Straßen und in Hallen,
Welch ein dumpfer Ton!
Nicht wie Sang der Nachtigallen,
Nein wie bitterer Hohn!
Wie aus einem Schwarm von Bienen
Brummt's in Hütten, summt's am Thron:
„Geld verdienen! Geld verdienen!“

Aus dem Schoß der Mutter Erde
Schallt's empor vom Schacht,
Schallt in Rüsten, wo die Herde
Ward zur Alm gebracht,
Und die starken Dampfmaschinen
Fallen stampfend ein mit Macht:
Geld verdienen! Geld verdienen!

Und die teuren Ideale,
Die die Kunst erfann?
Daß sie uns vom Erdenhale
Hebe himmelan —
Hört man garnichts denn von ihnen?
Höchstens wenn man dadurch kann
Geld verdienen! Geld verdienen!

Vielfach freilich trieb er aufstrebende Jünglinge damals in das politische Lager der Sozialdemokratie. Einer, der heute vielleicht den ersten Rang unter den neueren Lyrikern einzunehmen berechtigt ist um seiner tiefen Empfindung und seiner unvergleichlich innigen Form willen, Maurice Reinhold von Stern, ging im Jahre 1881 von der militärischen Karriere einer Insubordination wegen ab und suchte Amerika auf, um dort Arbeiterblätter zu redigieren. Wir werden ihn später in ganz anderer Stimmung wieder finden. Die allgemeine Sehnsucht, den Arbeiterfreisen poetisch gerecht zu werden, trieb auch unfreiwilligen Humor an das Tageslicht. So beklagte sich ein Jüngling darüber, daß es so traurig schwer sei, das Loos der Armut

zu singen, wenn man selbst nicht ein Kind des Elends sei. Aber all dies Drängen und Gähnen, das ursprünglich aus so schönem, echtem Mitgefühl hervorgegangen war, begann bald, unter den Händen trockener Theoretiker zurückzutreten hinter ästhetisch philosophischen Zielen — denen des Naturalismus.

Naturalismus heißt nun ursprünglich nichts als Naturtreue in der künstlerischen Darstellung. Aber die soziale Stimmung, die den Forschergeist auch der Poeten nach unten wies, ließ die Naturschilderung sich von vorn herein auf das erstrecken, was unten ist, also auf Elend und Jammer, und, was damit zusammen hängt, auf Schmutz und Häßlichkeit. Indem man Zola zum Führer wählte, hielt man sich nur an seine letzte Epoche, die wir mit *Le roman expérimental* langsam beginnen sahen und vergaß, daß er einst Kirchhoferromantik und lauschig üppige Gartenlandschaft mit gleicher Liebe geschildert, daß er später noch ein großes Kaufhaus mit derselben Sorgfalt durchforscht hatte, wie kurz zuvor ein Bündel schmutziger Wäsche. Man braucht nur die Titel damals erscheinender Bücher zusammenzustellen, um einen übelriechenden Eindruck zu erhalten. Conrad dichtete die „*Lieder eines Sünders*“, Bleibtreu die Novellensammlung „*Schlechte Gesellschaft*“, Kreker den Roman „*Die Verkommenen*“, Julius Hart das Drama „*Der Sumpf*“ u. s. f. Die ethische Idee lag zu Tage. Man wollte den schwelgenden Oberen die schuldlos darben den Unteren entgegenstellen, man wollte den Rot aus den tiefsten Kanälen herauschaufeln und ihn mitten auf das Parkett der Reichen werfen. In allen Ballsälen und in allen Bilderbergallerien sollte das gemalte Elend die Glücklichen immerwährend angrinsen, um ihnen ihre Pflicht der Hilfe immer dringlicher einzuschärfen. Aber ebenso deutlich lag auch die Gefahr einer solchen Kunst auf der Hand. Ihr Meister Zola selbst hatte so lange in den Schmutz hineingestarrt, bis das Bild desselben auf der Netzhaut seines Dichterauges sich so fest gesetzt hatte, daß er ihn überall ausschließlich sah, wohin er auch die Blicke richten mochte. Nicht anders erging es der jungen deutschen Kunst eine Zeit lang. Der Mann freilich, den man anfangs als den deutschen Zola bezeichnete, und der von vornherein mehr verdiente, als für den Abklatsch eines anderen zu gelten, raffte sich am schnellsten und konsequentesten zu freierem Blick empor: Max Kreker. Seinen Berliner Romanen, so sehr sie anfangs unter dem Einfluß des damals allmächtigen französischen Litteratur-Papstes stehen mochten, mußte man eins von vornherein lassen, es waren wirklich Berliner Romane, sie waren an Ort und Stelle beobachtet. Seine Typen waren nicht aus Büchern zusammenstudiert, sondern wirklich von der Straße aufgelesen und aus den Berliner Hinterhäusern entnommen. Aber er blieb auch dabei nicht stehen. Er war einer der wenigen, die schnell einsahen, daß beim Arbeiter allein der Beobachter sozialer Verhältnisse nicht halt machen darf, und er hat nach und nach alle möglichen Schichten der Bevölkerung, vor allem aber auch den Mittelstand in den Kreis seiner Romane gezogen. — Freilich lag hier die größte Schwierigkeit für die jungen deutschen Dichter. Wollten sie schildern, was sie beobachteten, so mußten sie im großen und ganzen bei den Kellnerinnen stehen bleiben und die ungesündeste aller denkbaren Arten von Romantik, die Romantik des Dürrentums, entwickelte sich mit gefahrdrohender Schnelligkeit in der jüngsten Litteratur. Der Titel eines beginnenden Schriftstellers ist bei uns in Deutschland nicht, wie in Frankreich, der Paß in die Salons der feinen Welt. Im Gegenteil. Während man bei uns alle Gäste durch die musikalischen Stümpereien der Kinder des Hauses zu Tode langweilt, verheimlicht man es wie ein Verbrechen, wenn ein Sohn oder eine Tochter schriftstellert. Es geht den jungen deutschen Autoren vor dem Urteil der Gesellschaft genau so, wie vor dem der deutschen Kritik. Während der junge Schriftstellernde Franzose von vornherein für interessant gilt, und alles wetteifert, aus ihm der Nation einen neuen Dichter zu erziehen, so ist er in Deutschland umgekehrt ein Angeklagter, dem nur ein Riesenerfolg die Zubilligung mildernder Umstände erringen kann. Kurz und gut die jüngsten Autoren waren in ihrem Forscherdrange auf den traurigsten

Gegenstand angewiesen, auf die unwahre Liebe flüchtigster Sinnlichkeit. Da nun bekanntlich auch das Dirnentum bei uns eine andere Rolle spielt als in Paris, da es in Deutschland nur die vorübergehenden Momente eines jungen Daseins fesselt, während es in Frankreich mit seinen geistreichen Suren sich traurigerweise zu einer Art Lebensinhalt für einen großen Teil der Begüterten ausgewachsen hat, so ist die natürliche Folge, daß bei den jungen deutschen Poeten unflätig und roh erschien, was bei den Franzosen gelehrt und geistreich sich ausnimmt.

Es war daher freudig zu begrüßen, daß ein anderer Autor die höheren Gesellschaftskreise dem neuen Sozialroman wieder zuführte. Es war z. B. der Humorist Ernst von Wolzogen, der in seinen „Kindern der Exzellenz“ den Ruin einer Familie schilderte, deren Ernährer sterbend den Seinen nichts hinterläßt, als maßlose Ansprüche und eine verschrobene Weltanschauung eingebildeten Reichtums. Das ist der Kernpunkt der Sache, daß gerade die oberen Zehntausend ebenso unter den sozialen Mißverhältnissen zu leiden haben, wie die unteren. Der Flitterglanz des anezogenen Verschwendertums in dem jungen Lieutenant war schon oft in der Poesie verwertet, fügte sich hier aber unter neuen Gesichtspunkten in einen zeitgemäßen Gedankengang. Auch Theodor Fontane, der alte preußisch-deutsche Patriot, der Sänger des „Bieten aus dem Busch“ und der volkstümlichsten preußischen Helkenballaden, der Vermittler zwischen englischer und deutscher Volksromanzenbildung, trat jetzt, nachdem er schon mehrere zum Teil historische Romane verfaßt, in hohem Alter unter die Vertreter des Berliner Sozialromans mit dem glänzenden Werk „Irrungen und Wirrungen“, dem weitere folgten. Paul Lindau schrieb den sensationellen Roman „Arme Mädchen“ u. s. w. So kam, was stets zu kommen pflegt — die ersten und lautesten unter den Vertretern des modernen Romangebänkens der wieder erwachenden Sozialpoesie wurden schnell zurückgedrängt von denen, die dichten wollten, ohne erst ihre eigenen Herolde gewesen zu sein. Als schon Sudermann sein glänzendes Erzählertalent in „Frau Sorge“ entfaltete, hatte Bleibtreu sich vom naturalistischen Roman allmählich zum Drama gewandt. Eine Realisierung des Geschichtsdramas schwebte ihm vor. Er wollte Werke schaffen, die den für die moderne Welt zeitgemäßen Gedankengehalt der Weltgeschichte in prosaischer Form, mit naturalistischem Dialog darbieten sollte, und es fehlte ihm nicht an genialen Blüten noch an Gestaltungskraft, wohl aber fehlte es ihm an Ruhe zum künstlerischen Reifenlassen. Auch ein anderer von den ersten Stürmern wandte sich später der Methode zu, historisches Gewand zu wählen, Wolfgang Kirchbach. Conrad Alberti pflegte eifrig den Berliner Roman.

Inzwischen waren längst andere Männer da, die sich gestatteten auch ohne Erlaubnis von einem jüngstdeutschen Wortführer, der Bühne ihre Kräfte zu widmen. Neben Wildenbruch, der damals gerade dem historischen Drama seinen Feuerodem einhauchte, war der soziale Dramatiker der Epoche bis dahin vor allen Richard Vosß. Mit urkräftiger Bühnengewalt ausgestattet, stets den stärksten Accent auf die Handlung legend, ließ er sich von seiner Leidenschaftlichkeit zwar oft zu allzustarken Effekten fortreißen und achtet nicht sonderlich auf die Sprechweise seiner Personen, aber er war unstreitig von jeher ein „großes Herz“ im Sinne von Carlyle. Er hat alle Höhen und Tiefen sozialer Verhältnisse durchgemessen. Das Lieblingsproblem ist ihm die Frau im modernen sozialen Getriebe. Seine „Eva“, die das Spielen des Mannes mit der Frau aufs furchtbarste verurteilt und sein „Schuldig“, daß die entsetzliche Möglichkeit der Verurteilung eines Unschuldigen und deren erschütternde Folgen schildert, sind seine bekanntesten Werke geworden. Dem letztgenannten sei hier ein Gegenstück zur Seite gestellt, das Drama „Unsichtbare Ketten“, das im selben Jahr von dem jugendlichen Wilhelm Meyer-Förster erschien und im königlichen Schauspielhaus zu Berlin durch eine ungeschickte Bühnenverarbeitung um seine Wirkung gebracht wurde. Es behandelt dasselbe Problem in sein psychologischer Vertiefung und darf nicht unerwähnt bleiben bei einem Streifzug durch die soziale Litteratur.

Ehe diese beiden Stücke des Justizmordes erschienen, kam das denkwürdige Jahr 1889 heran. Im Jahre vorher waren Ibsens Gespenster zum erstenmal in Berlin im Residenztheater gegeben worden. Sie hatten eine Ibsengemeinde entstehen lassen, die sich allerdings nur an die modernsten Arbeiten des Norwegers hielt, und diese bemächtigte sich im Jahre 1889 der kaum gegründeten Verein „Freie Bühne“. Dadurch wurde diesem Verein, der ursprünglich eine Probebühne ohne Sonderinteressen sein wollte, Richtung gegeben. Der große Ibsendarsteller Emanuel Reicher war, obwohl er nicht zum Vorstand und im ersten Jahre auch nicht zu den Darstellern der Bühne gehörte, doch die Seele des Unternehmens. Auf sein eifriges Betreiben hin entschloß sich der Leiter Dr. Brahm, dazu, mit Gerhard Hauptmanns Drama: „Vor Sonnenaufgang“ nach der programmatischen Eröffnung durch die „Gespenster“ den Reigen der neuen Aufführung zu beginnen. In demselben Winter eroberte Hermann Sudermann die Bühne des Lessingtheaters mit seiner „Ehre“. Der tiefgreifende Unterschied beider Autoren trat schnell zu Tage. Sudermann war der eigentliche Dramatiker, er erwies gleich anfangs seinen immensen Bühneninstinkt, und er zeigte sich als den Mann der sozialen Gedanken. Hauptmann dagegen war von Anfang an der viel getreuerer Nachbildner der Natur, der eigentliche Naturalist. Wie oft man ihn mit Ibsen zusammengeworfen hat, der gleich anfangs von Fontane erkannte Gegensatz zwischen beiden bleibt doch bestehen. Ibsen ist ganz der Mann der Gedanken, Hauptmann meidet die Ideen gesliffentlich, er will nur Photograph sein. So kam es denn, daß im Gegensatz zu ihm Sudermann der größere Förderer der sozialen Gedankenkreise in der Poesie wurde. Der Misserfolg der Ehre gerade bei dem gebildeten Publikum lag in der neuen und unheimlichen poetischen Entdeckung des Stückes, daß dem großstädtischen Proletariat der Begriff der Ehre verloren gegangen ist unter der Einwirkung der Armut. Hebbels Meister Anton hatte noch einen starren Ehrbegriff gekannt, der nur zu starr war, der gleich Scheuklappen den Blick nach beiden Seiten hemmte, und dadurch zur Engherzigkeit verleitete. Sudermanns alter Heineke aber kennt nur einen Traum, das Geld, ihm ist die Abstandssumme für seiner Tochter Ehre gerade recht, er küßt dem Manne die Hände, dem Meister Anton in das Gesicht geschlagen haben würde, wie er es verdient. Und doch sind sie beide nicht so entfernt von einander. Der absolut äußerlich und starrgewordene Ehrbegriff des Hebbelschen Handwerksmeisters konnte eben, ja mußte schließlich in den späteren Generationen zu einer völligen Verwilderung des Ehrgefühls führen, denn nichts starres, nichts an Buchstaben angeheftetes kann Bestand haben. Lebensfähig ist nur, was wirklich lebendig ist. Geradezu prophetisch war also Hebbels Wort gewesen von der schrecklichen Enge der Lebensanschauung dieser Menschen. Hilfe war nicht gekommen in den Jahren von 1844 bis 1889, und so war im Laufe der Zeit durch die wachsende soziale Not die unheimlich düstere Gestalt des engherzigen Meisters zu der Karrikatur auf Menschenwürde verzerrt worden, über die man nur noch lachen kann und lachen soll! Und als Spiritus Rektor des ganzen die Figur des Grafen Trast, der Typus eines ideallosen modernen Menschen, der mit Behagen ausrechnet, daß am Ende jedes Volk und jeder Stand seinen besonderen Ehrbegriff habe! Und die Nachfolgerin von Hebbels Klara, die aus Verzweiflung über ihre Schande erst ihren Verführer ansieht, sie zu ehelichen und dann ins Wasser geht, dieses entgegengesetzte Extrem der leichtfertigen Alma, die keine Grenzen für ihre Gelüste mehr anerkennt. Wahrhaftig, zum Greifen deutlich spiegelt sich die Kultur einer Epoche in den Lieblingswerken seiner Tageslitteratur! Die vierziger Jahre, unter einem Überschwang emporstrebender Ideale lebend — und die Zeit des Materialismus der achtziger Jahre! Es wird für eine spätere Zeit einmal in unserem ganzen Jahrzehnt kein interessanteres Stück zum Studium unserer Epoche geben, als Sudermanns „Ehre“. Auf der Bühne freilich wird sie nur solange leben, wie die Übergangsideen unserer Übergangszeit. Und im Gegensatz dazu nun Hauptmanns Erstlingswerk. Es ist eine Photo-

graphie ländlicher Verhältnisse und ländlicher Unsitte ohne befreiende Gedanken. Sieht Sudermann alles unter dem Gesichtswinkel seiner eigenen Gedankenwelt, so sieht Hauptmann alles ohne subjektive Beeinflussung. Deutlicher als über Sudermann schwebt über ihm der Geist Zolas. Es will häßliches schildern, um abzuschrecken und er läßt seinen Haupthelden, den Weltverbesserer Loth, ein armes Mädchen verlassen, damit ihre Kinder nicht einst das Familien-Erbübel des Säuferwahns erben. So weit ist Zolas Vorstellung von der Bedeutungslosigkeit des individuellen Lebens im Hinblick auf die Entwicklung der Menschheit in Hauptmanns Geist eingedrungen, daß er das Liebesopfer eines reinen und herrlichen Kindes verlangt, um der vagen Vorstellung willen, daß dadurch vielleicht eine junge Generation kranker Kinder ungeboren bleibt! Es ist dies der Höhepunkt der sozialistischen Weltanschauung, die den einzelnen unter den Zwang der Gesamtheit unterordnet, es ist der größte Protest gegen den Liberalismus der vierziger Jahre, der die Befreiung des Individuums verlangte. Was aber für Hauptmann charakteristisch ist, das ist die Art, wie er seinen Helden zum Entschluß kommen läßt. Ohne Kampf, als etwas ganz selbstverständliches vollzieht Loth seine Abreise von Helene, er gönnt ihr nicht einmal ein Wort der Aufklärung, er ist nicht mutig genug, dem armen Kinde zu sagen, was ihn drückt — er geht und weicht sie dem sicheren Verzweiflungstode. Da, wo ein anderer Dichter seine poetische Psychologienarbeit erst beginnen lassen würde, hört Hauptmann auf. Zustände hat er uns vier Akte lang gemalt, der Beginn der seelischen Handlung ist für ihn auch das Ende derselben. — Beide Autoren sind rüstig weiter geschritten, Sudermann sowohl wie Hauptmann. Der Dichter der Ehre stellte in seinem nächsten Drama, das mit Höllefarben gemalt ist, die obere Hälfte der Gesellschaft an den Pranger, und wurde dafür von denselben Hörern kräftig ausgezischt, die ihm Beifall zujubelten, als sie aus seiner Versekung des Ehrbegriffs für sich ein neues Recht der Vergewaltigung der unteren Stände durch das Geld herausgelesen hatten. Hauptmann versuchte indes, seine eigene nervöse Stimmung in einem Seelendrama, dem feinsten, das er geschrieben hat, im „Friedensfest“ zum Ausdruck zu bringen, gab in den „Einsamen Menschen“ eine Studie über eine, im Sinne Ibsens unglückliche Ehe, und im „Kollegen Crampton“ ein sauber ausgeführtes Porträt eines in Trunksucht verkommenen Malers. — Man sieht, auch ihm ist, wie Zola, jeder Stoff recht. Seine Freude ist nur, dichterisch nachzuzeichnen, was er immer sieht, gleichviel ob dies des Nachzeichnens lohne oder nicht. Zu einem höheren Schwunge kam er daher erst, als er sich die Abmalung der leidenden Weber seiner schlesischen Heimat vornahm. Wer kennt die Verhältnisse dieser Leute besser als er, dessen Großvater selbst noch am Webstuhl saß! Wer kann besser dramatisch porträtieren als er! Alle Bedingungen für ein großartiges Gelingen des vorgesteckt gezeichneten Planes waren hier gegeben und die Ausführung entsprach den Erwartungen glänzend. Alle alten Fehler Hauptmanns, seine Bildhauerphantasie, die die Menschen nur in einer Stellung sieht, die nur Zustände kennt und keine Entwicklung der Charaktere, seine Handlungsarmut und sein Mangel an Schwung der Gedanken, haben hier weniger zu bedeuten. Das unheimlichwahre Gemälde der Menschen unwürdigen Weberzustände, das heiße soziale Mitgefühl, das aus jeder Zeile quillt, die erschütternde Tragik jeder einzelnen Situation sprechen für sich selbst. Es ist ihm gelungen, dies entsetzliche Stück Wirklichkeit auf die Bühne zu setzen, und wie ein Schlachtfeld ohne Worte predigt, so reden die Bilder dieser dramatischen Schreckenskammer, ohne daß der Autor sie zu erklären braucht, nein sie reden nicht, sie schreien zum Himmel, und wer noch ein Herz in der Brust hat, zu fühlen, der fühlt mit diesen Armen, deren Porträtist sich für alle Zeit ein Kultur-Verdienst erworben hat. Seine Weber werden vielleicht eine kulturelle Bedeutung erlangen, wie Frau Beecher-Stowes Roman „Onkel Thoms Hütte“, der im Jahre 1851 die Antiflaverei-Bewegung wecken half! Die Bedeutung von Good's Hemdenlied haben sie heute schon.

Aber eine andere Frage ist, ob auf diesem Wege der Zustandsphotographie die soziale Dichtung noch eine Zukunft hat? Wir haben beim flüchtigen Durcheilen der Dichtung unseres ganzen Jahrhunderts immer und immer die Förderung des sozialen Gedankens in den Werken gefunden, die den Keim zur Weiterbildung in sich trugen. Der Gedanke, das ist ein wichtiger Faktor zum mindesten bei der Poesie, die fruchtbar sein will für die Zukunft der Kultur! Und an Gedanken verarmt die soziale Dichtung mehr und mehr. Es ist eine ästhetische Richtung unserer Tage, welche die Poesie den Denkern entreißen will. „Große Gedanken gehören meiner Ansicht nach nicht in die Poesie“, so schrieb mir, so lächerlich es klingen mag, vor ein paar Jahren ein Universitätsgermanist aus dem Volke Göthes und Schillers. Herr Dr. Pniower beglückwünschte in einem Artikel in der Zeitschrift „Freie Bühne“ bei ihrer Gründung den Naturalismus, indem er meinte, es sei das naturgemäße Fortschreiten, wenn die Poesie, die mit den Göttern angefangen habe und dann zu den Helden hinuntergestiegen sei, um dann beim dritten und nun beim vierten Stande halt zu machen. (!) So sollte also nach der Ansicht mancher der vierte Stand ganz allein noch Gegenstand der Poesie werden, und da dieser nicht viel denkt, sollte auch die Poesie sich das Denken abgewöhnen! — Die fürchterliche Einseitigkeit, die dadurch einriß, rief bald den Spott wach. Nicht mit Unrecht höhnten die „Fliegenden Blätter“, indem sie ein paar junge Autoren auf einer Fußwanderung von zwei Arbeitern beobachten lassen, von denen der eine zum andern sagt: „Du, das sind zwei von den jungen Schriftstellern, die so viel Geld mit unserem Elend verdienen.“ In der That, wenn die Schilderung der Armut zum ästhetischen Sport wird, schlägt sie bald in das Gegenteil von Ethik um. Dazu kommt, daß die Menschen nicht lange Einseitigkeiten in der Kunst vertragen. Reaktionen sind in der Welt unvermeidlich, sie traten diesmal früher ein, als man erwarten konnte.

Zunächst machte der nach Frankreich gerichtete Blick der jüngstdeutschen Naturalisten die Entdeckung, daß ja dortselbst Zola längst nicht mehr modern war. Heinz Tobote leitete sein Erstlingswerk, den Kokotten-Roman „Im Liebesrausch“ mit Worten Moupassants aus, die darauf hinweisen, daß der Naturalismus ja nicht an den Schmutz gebunden ist, sondern ebensowohl die Grazie schildern darf. Gleichzeitig aber war das erotische Prinzip der Franzosen, das der Pikanterie mit herübergenommen, und da der Roman beim Publikum Erfolg hatte, erschöpften sich Tobote selbst und seine, ihm an Talent weit unterlegenen, Nachahmer in Romanen aus der eleganten Halbwelt, wiewohl die deutschen Verhältnisse, die eine solche Halbwelt ja eigentlich gar nicht kennen, dabei gebogen und gebrochen werden mußten, daß sie nur so knackten! Ein Schritt weiter und Hermann Bahr entdeckte die französischen „Décadents“ und gar die „Symbolisten“ für die deutschen Autoren. Diese Symbolisten, mit ihren Sprach- und Gedankenverrenkungen zum Verwechseln ähnlich den Stilmaniriertheiten unseres Jean Paul, aber ohne dessen warmes Herz und hohe Lebensethik, fanden schnell genug Verehrer in der neudeutschen Literatur, und sogar die widerliche Décadents-Phrase von dem „Fin de siècle“ bürgerte sich für einige Zeit bei uns ein!

Nun kam das neueste Ereignis: die Philosophie Nietzsche begann in die weiteren und weitesten Kreise durchzuwandern. Er hatte wahnsinnig werden müssen, ehe sich ihm das öffentliche Interesse zuwendete. Aber dies „öffentliche Interesse“ liebt es nicht, den verschlungenen Pfaden eines Denkers nachzugehen und wahr von falsch zu trennen. Es hält sich mit Vorliebe an Schlagworte. „Mit Worten läßt sich trefflich streiten, aus Worten ein System bereiten“. Und da war ja das Schlagwort von den Schwachen, die den Starken zu Lieb geopfert werden müssen, so bequem! Jetzt brauchte man ja kein soziales Mitleid mehr zu haben. Die Kranken sterben und die Widerstandslosen im Kampf ums Dasein untergehen zu lassen, war ja jetzt angenehme Pflicht im Interesse der „Verbesserung der Gattung“! Was Nietzsche selbst zu all dem Unfug gesagt haben würde, den man alsbald mit seiner neuen Weisheit

trieb, das kann man leider nie erfahren, denn er war schon in die ewige Nacht des Wahnsinns versunken, ehe der Jahrmarkt des Alltags mit seinen einsamen Ideen sein Spiel zu treiben begann. Die Rücksichtslosigkeit war das neueste Ideal. Herzlose Spekulanten des Geschäftslebens bildeten sich seitdem ein, Niessche würde sie für Übermenschen gehalten haben!!

Soviel kann jedenfalls nicht geleugnet werden: Niessche ist der direkte Gegner des sozialdemokratischen Prinzips. In der That machte auch bald allgemein bei den Poeten sich der Trieb in umgekehrter Richtung geltend.

Namentlich für solche, die als jüngere Elemente in den Kampf der neuen Poesie eintraten und in der sozialen Betrachtungsweise keinen Weg zum öffentlichen Interesse mehr sahen, griffen die neue Niessche Weisheit als „etwas Erlösendes“ auf. Curt Grottewitz, der es geschmackvoll gefunden hatte, eine ganze Anzahl bedeutender und nicht bedeutender Autoren um ihre Meinung von der Zukunft der deutschen Litteratur zu befragen, und der durch solch verlangte Prophetie manch einem zu einer dauernden Blamage verholten hat, schrieb im Jahre 1892 einen Roman „Siegernatur“, worin ein Bauer geschildert wird, der durch jede Art von Rücksichtslosigkeit, von Brutalität und Egoismus sich zum allmächtigen Beherrscher seiner Umgebung macht, sich vom Großknecht zum Herren emporschwingt; und am Schlusse der unerquicklichen Erzählung wird in Bolascher Manier, aber mit umgekehrter Tendenz, eine Maschine symbolisiert. Eine alles vernichtende Mähmaschine wird hier als das Ideal des wahrhaft Starken eingeführt. Also der Typus, gegen den das Jahrhundert gekämpft hatte, der Typus des rücksichtslosen Selbstlings erscheint hier als das Ideal. Ich weiß wohl, daß dieser Roman ohne jede Bedeutung für die Litteratur geblieben ist, führe ihn aber darum an, weil es typisch für diese Entwicklungsperiode ist, wie schnell junge Autoren von einem Extrem ins andere überspringen konnten. Herr Grottewitz, der sich selbst in seiner Enquete auch um seine Meinung befragte, kategorisierte sich auch selbst und nannte sich einen „Neuidealisten“. !! Gott sei Dank fand dieser „Neuidealismus“ keine Nachfolge, aber die allgemeine Abneigung gegen den Schematismus der dogmatischen Sozialdemokratie griff mehr und mehr um sich.

Hartleben, der eine Komödie zu Ehren einer sozialistischen Agitatorin „Hanna Jagert“ benannt hatte, verspottete im Jahre 1893 die sozialdemokratische Idee mit ihrem Bestreben, alles gleich zu machen, indem er auf einem Schiff am Meere einen Vogel gastliche Aufnahme suchen, aber wieder davonfliegen läßt bei der Ankündigung, daß er sein buntes Gefieder hergeben müsse, um den andern gleich zu sein. Paul Scheerbarth, der gar eine Kunst der Phantastik herbeiführen, und, ganz im Geiste unserer Zeiten-durstigen Zeit, daraus einen neuen Phantastizismus herleiten wollte, ließ einen Engel den Landleuten auf den Köpfen herumtrampeln, die ihm in seinem Hunger Schwarzbrot und Speck angeboten hatten, denn der Engel der Kunst bedürfe himmlischer Nahrung. Aber auch ernste Streiter aus der sozialen Epoche fanden sich verwandelt. Maurice Reinhold von Stern war aus Amerika zurückgekehrt und seufzte in seinem Gedichte „Arbeiterweltfeiertag“, er könne nicht an dem Jubel des Festes teilnehmen, das er doch einst so herbeigesehnt:

„Ich lieb' die Kunst, ich lieb' das heiter Schöne;
Ich lieb' das Arbeitsvolf in seinem Schmerz!
Ich lieb' die Höh'n der Welt, doch auch die Töne
Des Erdenjammers bringen in mein Herz.
Zerspalten ist mein Herz in beide Welten,
Mit gleicher Treue häng ich beiden an:
Ich liebe Euch, doch, mögt Ihr mich auch schelten,
Ich lieb' auch das Geschlecht, dem ich entstamm!

So rächte sich gleichzeitig die Einseitigkeit der naturalistischen Auffassungsweise. Warum soll bloß der Arbeiter geschildert werden in der sozialen Poesie, warum soll sie sich vom Speck und Schwarzbrot des Naturalismus nähren? Warum soll sie

das bunte Gefieder Phantasie von sich werfen? Wie sehr war man irre gegangen, als man in der Beeinflussung durch den Bolaismus und durch die Schulmeister desselben in der Berliner Kritik sich hatte einreihen lassen, die naturalistische Tendenz sei die Forderung der neuen Poesie. Bewahre! Ästhetische Moden wechseln wie die Frühjahrs- und Sommerhüte! Das Jahrhundert hat eine andere Forderung an seine Söhne, die Forderung der Menschenliebe! Ob sie aus fünfsüßigen Jamben herausschallt, oder aus naturalistischem Straßendeutsch, vor allem muß sie aus vollem Herzen kommen!

„Der Naturalismus ist jetzt in Berlin überwunden“ erklärte Sudermann 1895 in Wien gelegentlich der Premiere seiner „Schmetterlingsflucht“. Er hatte recht. Und nichts war verderblicher, als daß man so lange Naturalismus und soziale Poesie durcheinander geworfen und für identische Begriffe erklärt hatte. Als ob man nicht im Glanz des Märchengewandes ebenso wie im historischen Kostüm die Lehre der Nächstenliebe predigen könnte! Als ob von dieser Nächstenliebe noch etwas zu spüren wäre in dem frechen Cynismus französischer Décadents und ihrer bedauernswerten deutschen Nachahmer.

Hätte ich nun hier die Aufgabe, eine Literaturgeschichte zu schreiben, so würde ich jetzt von dem immer deutlicher wahrnehmbaren Wiederaufblühen der Romantik zu reden haben. Seitdem im Jahre 1892 die beiden Märchenbüchlein, der Talisman von Ludwig Fulda und die Wasantafena ihren Riesenerfolg hatten, merkte nämlich, daß der Naturalismus abgewirtschaftet hatte. Hauptmann selbst war der erste, der die neue Märchenform seinen sozialen Bestrebungen dienstbar zu machen suchte in seinem „Fannele“, das allerdings durch die bedenklichen Stilvermengungen und durch die oberflächliche Hineinziehung religiöser Träume in eine mit krassester Furchtbarkeit gemalte Wirklichkeit zu seinen allermindest gelungenen Arbeiten gehört. Aber der große Troß der Bühnenhandwerker, die so lange im Dienst des Naturalismus Tantiemen zu verdienen gesucht hatten und nun schnell die Verse wieder einlernten, tummelte sich bald mitten im Reich der Märchenpoesie, und nachdem man der Welt ihr gutes Recht auf Schwärmen, Träume, Vers und Wohlklang solange zu verkümmern gesucht hatte, brach jetzt eine Sintflut von Versen wieder auf die Menschheit herein. In Berlin hört man jetzt (1896—97) fast in keinem Theater mehr etwas anderes als gereimte Rede, und sogar die alten Goldschmiedstöchterlein sind wieder erstanden. Bis zur Banalität bemüht man sich nun wieder romantisch zu sein, wie man bis zur Banalität realistisch war und bald wird sich die Welt den Magen so an der Süßigkeit verdorben haben, wie sie sich vor kurzem noch am hypernaturalistischen Schnaps die Kehle verbrannt und an der französischen Pikanterie die Nerven aufgerieben hatte. Nun, es wird dann ja wohl hoffentlich wieder eine Zeit des verständigen Gleichgewichts kommen.

Uns aber geht hier nur die soziale Poesie an. Nur weil sie eine Zeit lang mit dem Naturalismus verknüpft war, sind wir diesem gefolgt — wir sehen sie momentan mehr und mehr verschwinden, weil man sie mit dem Naturalismus gestorben glaubt. Aber sie ist nicht gestorben und kann nicht sterben, solange die Welt ihre größte Frage nicht gelöst hat. Freilich soll sie nicht allein herrschen auf dem Thron der Literatur, auch tendenzlose Poesie hat ihr Recht, ihr ganz besonders anerkanntes sogar. Sie ist die über die Zeit erhabene. Trotz alledem bedarf die gährende Jahrhundertswende auch wieder einer Zeitpoesie und alle Anzeichen sind vorhanden, daß schnell genug wieder eine Seelenstimmung vorhanden sein wird, die sie hervorbringen kann. Es ist dies der beginnende Kampf gegen den Materialismus. Die Reaktion der Mystik gegen ihn ist allüberall zu bemerken. Der aufmerksame Beobachter sieht in der Verbreitung des Spiritismus und der Theosophie ebenso charakteristische Anzeichen für die Umwandlung der philosophischen Menschheitsgedanken, wie in der neu erwachenden Romantik für ihre ästhetischen Ideen. Ein deutlicheres Wahrzeichen noch ist die Rückkehr religiöser Stimmungen. Der Riesenerfolg von

M. von Egidy's ernstest Gedanken war ein Beweis für die lange verborgene Sehnsucht der Menschheit nach einer dogmenfreien Gefühlsreligion. Aber es waren schon andere Anzeichen vorangegangen. Uhdes Gemälde, die den Christus mitten in die moderne Welt hineinmalen, Böcklins sehnsuchtsvolle Farbenstimmungen hatten längst in der Welt der Bilder davon geredet und in der Litteratur waren es die immer und immer wiederkehrenden Versuche, die Christusfigur dichterisch zu gestalten und sie in den Mittelpunkt der sozialen Empfindungen zu stellen. Diese Versuche mehren sich von Tag zu Tage. Als typischstes Beispiel will ich hier Maurice von Sterns Bekenntnis anführen, das um so charakteristischer ist, weil dieser Poet den ganzen Weg durchgemessen hat vom materialistischen Sozialdemokraten bis zur neuen religiösen Christusbewunderung. Er schildert, wie ihm visionär auf dem Meere der Heiland erscheint.

Mir aber löste sich in tiefer Rührung
Das schwer bedrückte sorgenvolle Herz,
Und wie ein Strom ergoß sich unaufhaltsam
Die tiefe Klage meines Lebens aus,
Wie ich gelebt, gehofft, geliebt, gelitten,
Für das in Not und Nacht versunk'ne Volk
Und wie mir nun der Hoffnungsstrahl erloschen.

Und Christus antwortet ihm darauf ermutigend, ermahnt ihn fortzufahren, sich der Armut leidenschaftlich anzunehmen, aber von nun an in seinem Namen.

Ist denn der Arbeit Evangelium
Drum minder wahr und weniger zu achten,
Weil Jesus Christ dafür gestorben ist?

Preßers „Gesicht Christi“, manche Schrift Otto von Leirners und zahlreiche andere Beispiele gehören hierher.

Das sind überall vielfach wiederkehrende Gedanken. Der Versuch Hauptmanns in „Hannele“ die Erlösergestalt dem träumenden Mädchen vorzuführen, schlägt in dasselbe Gebiet. Auch Sudermann arbeitet an einem Drama, in dem zwar nicht Christus, aber Johannes der Täufer vorkommt. Ein wenig ältere Christusdramen, wie das von Hans von Gumppenberg u. a. sind nicht zur öffentlichen Geltung gekommen, weil sie in der Zeit des Naturalismus entstanden. Soviel aber steht fest, eine allgemeine religiöse Grundstimmung hat sich der Menschheit bemächtigt und auch die Theologie steht nicht mehr abseits von der Zeitströmung in den Tagen der Wirklichkeit eines Mannes wie des Pastors Friedrich Naumann. Mögen wir wünschen, daß die neue religiöse Richtung der Litteratur sich nicht von dem ungesunden Strom der überfüßigen Neuromantik beeinflussen läßt, sondern daß ihre Vertreter die männlichen Pfade echter Dichtung gehen, die gleichweit von den Plattheiten der Gasse wie von den Zierereien der Süßlinge entfernt bleibt. Dann wird auch die durch Nietzsche vollzogene Wiederentdeckung der Kraftnaturen nichts schaden. Im Gegenteil. Carlyle, der von mir so oft genannte, war selber der Begründer des modernen Heroenkultus. Er wußte, daß nur kräftige, im guten Sinne selbstbewußte Naturen ihr Mitleid nicht zur schwachen Weichlichkeit, sondern zur aktiven That zu steigern vermögen. Und so wird auch die Nietzsche'sche Lehre von der Herrennatur nicht mehr zu brutalen Übertreibungen verführen, wenn sie sich eint mit der Wiederbelebung der religiösen Ethik!

Vielmehr sind nur zwei berechnete Reaktionen eingetreten. Die so lange von Farbe und Glanz ausgeschlossene Kunst verlangte ihr Recht der Phantasie wieder und empörte sich gegen die Schulmeister eines naturalistischen Zwanges zur Kleinigkeitsmalerei. Und die Persönlichkeit des Menschen wollte ihr Recht auf Kraft und eigenen Willen zurückhaben und labte sich darum an Nietzsche's Träumen von dem Übermenschen, weil die Decadents des Jahrhunderts den Menschen als ein willenloses Werkzeug blinder Naturgewalten im materialistischen Pessimismus, in der Schwäche charakterloser Sinnunterwürfigkeit hingestellt hatten. Aber vereinigt mit dem Zuge zu einer Religiosität der Ethik wird die neu erstarkte Persönlichkeit nicht dabei stehen bleiben,

das „ecce ego, erst komme ich“, das auf dem Titel des neuesten Wolzogenischen Romans sich brüstet, auf den Titel des Zukunftsbuchs der Menschheit zu setzen. Vielmehr wird sie wissen, daß die wahrhaft starke Persönlichkeit nicht mit ihrer eigenen Stärke prahlt, daß der wahrhaft kräftigste in einem Volk gleichzeitig zur Säule wird, an der sich die Schwachen stützen können, und daß ein wahrer Eichstamm im Walde des Menschentums willig seinen Schatten austreut über die, welche im Sonnenbrande geschmachtet haben. Und die Kunst wird gerade, wenn sie von dem Zwange der Einseitigkeit wieder erlöst ist, wenn sie nicht mehr bloß die Zustände schildert, wie sie sind, sondern in kühner prophetischer Symbolik unter dem Bilde von Vergangenheit und Zukunft wieder ihre großen Ziele im Sprunge der Phantasie erhascht, wenn sie die goldenen Gipfel wieder malt, nach denen die Reise der Zeit geht, ja, wenn sie den Schwung und die Begeisterung wieder erlangt haben wird an Stelle des trägen Zuschauens, dann ebenso wie früher ja, dann erst recht wird sie volltönig das Lied der mutigen Welterlösung anstimmen; und wenn das alte Jahrhundert hinabsteigt, wird das neue hoffentlich heraufstrahlen im Glanze der Sonne reinsten Menschenliebe!



Alphabetisches Namen-Register.

- Alberti, Conrad 36.
 Anzengruber, Ludwig 24.
 Auerbach, Berthold 24.
 Augier, Emile 8. 18.
 Bahr, Hermann 39.
 Balzac, Honoré de 7. 8. 18.
 Beck 16.
 Björnson 24.
 Blanc, L. 16.
 Bleibtreu, Karl 32. 36.
 Burget, Paul 23.
 Brandes 5.
 Brawning 12.
 Büchner, Leop. 16.
 Buhner, Edm. G. 8. 11.
 Byron, Lord 5. 6. 7.
 Cabet 16.
 Carlyle, Th. 11.
 Chamisso, Ad. v., 12.
 Chateaubriand, F. R. de, 6.
 Conradi, Herm. 32.
 Cornwall, R. B., 9.
 Daudet, A. 22.
 Dickens, Charles 10. 11. 20. 21.
 Dostojewskij, F. 28.
 Dumas, Alexander 8. 18.
 Dupont, 10. 18.
 Egidi, M. v., 42.
 Elliot, Ebenezer 9.
 Flaubert, G. 8. 19.
 Fontane, Th. 36.
 Franzos, R. C. 29.
 Freiligrath, Ferd. 16.
 Freitag, Gustav 14. 17. 24.
 Fulda, Ludwig 41.
 Geibel Emanuel 16.
 Gogol, Nicolas 28.
 Goncourt, Edm. de, 19.
 Goncourt, Jules de, 19.
 Goethe, J. W. v., 6.
 Grabbe 16.
 Grottenwitz, Curt 40.
 Gumppenberg, G. v., 42.
 Gustow, Karl 14, 17.
 Hahn-Hahn, Gräfin J., 13.
 Hamerling, Robert 29.
 Hart, Heinrich 32.
 Hart, Julius 32.
 Hartleben 40.
 Hauptmann, G. 32. 34. 37. 41.
 Hebbel, Friedr. 15. 17.
 Heine, H. 12.
 Henkel, Karl 33.
 Herrweg 16.
 Hesiod 3.
 Henke, Paul 29.
 Hoffmann, Max 34.
 Holz, Arno 33, 34.
 Hood, Th. 9.
 Hugo, Victor 5. 6. 7. 18.
 Jbsen 24.
 Immermann 6. 13. 24.
 Kalidasa 3.
 Kegel, Hugo 33.
 Keller, Gottfr. 29. 30.
 Kirchbach, Wolsf. 36.
 Klinger 5.
 Kreßer, Max 32. 35. 42.
 Lamenaiz 6.
 Lejewitz 5.
 Leigner, Otto v. 42.
 Lenau 12.
 Lermontoff 6.
 Lewald, Hann 18.
 Liliencron, D. v. 33.
 Lindau, Paul 28. 30. 36.
 Lindner, Alb. 30.
 Ludwig, Otto 29.
 Maupassant, Guy de, 8. 23.
 Meyer-Jörster, W. 36.
 Molière 3.
 Morus, Th. 4.
 Muffet, Alfr. de, 6.
 Niepce 39.
 Pfau 16.
 Platen 13.
 Plautus 3.
 Proudhon 16.
 Ruchkin 6.
 Raabe, W. 29.
 René 6.
 Reuter, Grij 29.
 Riehl, Ernst 30.
 Rosegger, 24.
 Rousseau 5.
 Saint-Simon 5. 6.
 Sand, George 7. 18.
 Sardou 19.
 Scheerbarth, P. 40.
 Schiller, Friedr. v. 4. 15. 21.
 Schmid, Ferd. v. 29.
 Schmidt, Julian 17.
 Scott 2. 7.
 Shakespeare 3.
 Spielhagen, Friedr. 18. 31.
 Staël, Frau v. 6.
 Stern, M. R. v. 34. 40. 42.
 Storm, Theodor 29.
 Sudermann, G. 36. 37. 41.
 Tolstoi, Leo, 28.
 Tschöke, Heinz 39.
 Turgenjew, Iwan 28.
 Uhland, Ludwig 16.
 Voß, Richard 36.
 Wilbrandt, Adolf 30.
 Wildenbruch, G. v. 32.
 Wolzogen, G. v. 36.
 Zola, Emile 7. 8. 19.