

Das litterarische Echo

Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde

Herausgeber
Dr. Josef Ettlinger
Berlin W. 50, Schaperstr. 37
Telephon: VIa, 11600

Dritter Jahrgang
Heft 1
Oktober 1900

Verlag
F. Fontane & Co.
Berlin W. 35, Bülowstr. 84b
Telephon: VI, 1506

Erscheint monatlich zweimal. Ladenpreis: vierteljährlich 3 Mark = 1.80 Gulden = 3.75 Francs; jährlich 12 Mark = 7.20 Gulden = 15 Francs. Zusendung unter Kreuzband an Abonnenten in Deutschland und Oesterreich 3.75 Mark = 2.25 Gulden vierteljährlich; im Ausland 4 Mark = 5 Francs vierteljährlich.

Inserate: Viergespaltene Nonpareille-Zeile: 40 Fig. = 24 Kreuzer = 50 Cms.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslands, sowie durch alle Postanstalten (Postzeitungspreisliste No. 4644)

Inseratannahme durch alle Annoncenbureau des In- und Auslands, sowie durch den Verlag

Wortkunst.

Von **Fritz Mantzner** (Berlin).

(Nachdruck verboten.)

Die deutsche Bezeichnung „Dichtkunst“ ist unsäglich geschmacklos. Man hört förmlich, wie man sie und jedes andere Handwerk erlernen könne. Poesie besagte zwar einmal dasselbe, aber die Bedeutung ist vergessen, und so mag das Fremdwort gelten.

Poesie gehört zu den gesteigerten Sinnesreizen, die durch Worte, also indirekt, erregt werden. Noch kürzer könnte man sagen: Poesie sei Genuß durch Worte. Die Poesie des Dichters selbst kann ohne Worte bestehen, ein Genuß durch eine Phantasie, ein lasterhafter Genuß. Will er seinen Phantasiegenuß andern mitteilen, um für den Lohn Hunger, Liebe oder Eitelkeit zu befriedigen, so bleibt ihm nur das Wort, wie dem Musiker Ton, dem Maler Farbe. Poesie ist Sinnesreiz durch Worte.

Wenn diese Erklärung nicht gefällt, der achte einmal darauf, wie sehr alle Künste und andern Genüsse nur Sinnesreize sind. Ein Systematiker könnte aus den fünf Sinnen fünf Künste konstruieren, von denen jede nur durch spezifische Vorstellungen wirken kann. Die Poesie wäre dazu die umfassendste Kunst, weil sie mit ihrem Wortvorrat sämtliche spezifischen Sinnesenergieen zur Reproduktion von Vorstellungen reizen kann. Man nennt diese sechs Künste nur häufig anders.

Der niederste Sinn ist der sogenannte Tastsinn. Niedrig, weil noch sehr wenig differenziert. Er ist beim Menschen nur höher entwickelt als bei den Mollusken. Er hat sich entwickelt als Korrelat der sogenannten Undurchdringlichkeit der Körper. Das heißt, ein Lebewesen mußte getastet haben, um auf seinem Wege umkehren zu können, sobald es auf einen härteren Gegenstand stieß. Das Gefäß sagt: Du kannst nicht mit dem Kopf durch die Wand. Moralisch ausgedrückt: Du sollst nicht mit dem Kopf durch die Wand. Nun, selbst diese niedrigste Empfindung kann bei luxuriös organisierten Menschen eine Kunst werden, sich zu einer Symphonie aus-

bilden. Die raffinierte Pariserin und Richard Wagner, die ihr Badezimmer und ihr Schlafzimmer mit ausgeflügelter Vorsicht nach den differenzierten Wünschen ihrer Haut ausstatten, die eine gewisse Stoffweichheit für jeden ihrer Körperteile bevorzugen, Temperatur und Zusammensetzung ihres Badewassers ausprobieren, die für Sitzen, Liegen und Lehnen bestimmte Möbelformen erfinden, sie sind Künstler des Gefäßs. Und ich fürchte, daß bei der nahen Verwandtschaft zwischen Künsten und Lastern auch hier die Grenze schwer zu ziehen sein dürfte.

Es wird schon bekannter anklingen, wenn ich nun auch von Symphonieen des Geruchs und Geschmacks rede. Die beiden Sinne waren ursprünglich Diener derselben Bestie, des Magens. Sie hatten von zwei verschiedenen Standpunkten nur auszusagen: das bekommt dir, das bekommt dir nicht. Der ungebildete Geschmack konnte nur sagen: das ist gut, das ist schlecht. Der feinere Geruch: das duftet, das stinkt. Der Mensch in seiner Unnatur hat aber auch seinen Magen lasterhaft gemacht, er hat Nahrungs- und Genußmittel nach seinen eigenen krankhaften Gelüsten degenerieren lassen, und so sind allmählich Symphonieen des Geschmacks und des Geruchs möglich und sogar alltäglich geworden. Die individuelle Verschiedenheit einer Geschmackssymphonie (hergestellt von der Kochkunst, dieser rohesten Lasterdirne) kann man sich veranschaulichen, wenn man etwa die Tafel einer bayerischen Kirmeß mit einer Bouillabaisse vergleicht, eine orthodoxe jüdische Hochzeit zu Lemberg mit einem vornehmen pariser Diner. Ueberall ist ein besonderer Stil. Und unter den Tafelgenossen giebt es wie in jedem Konzert einige Kenner und viele dumme Freßer.

Die Kenner von Geruchssymphonien sind noch seltener, aber sie sind vorhanden. Es giebt unter ihnen auch schon moderne Mäzen, die den Reiz von Dissonanzen zu würdigen wissen.

Damit sollte natürlich nur gezeigt werden, daß auch diese Sinne einer künstlerischen Steigerung fähig sind. Es wäre alberne Paradoxie, wollte ich die andre Art der eigentlich sogenannten Künste leugnen. Doch eine Verwandtschaft ist da.

Die Kunst der Farbe oder der Malerei ist ganz gewiß nicht von der Farbe ausgegangen, sondern von der Umrißzeichnung. Aber die Dekadence der Malerei neigt entschieden zur Farbensymphonie, wie z. B. in einigen Bildern von Ludwig von Hoffmann und unbewußter schon bei Makart. Wenn eine solche Farbensymphonie einmal wirklich gar nichts Gegenständliches darstellen wollte, so hätten wir etwas, was fast der Rockkunst an die Seite zu stellen wäre. Ernsthaft. Aber die allgemein verbreitete Malerei ist doch etwas ganz andres. Nämlich so.

Die drei zuerstgenannten Sinne wecken gar nicht oder nur nebenher objektive Vorstellungen von der Welt. Die Fingerspitze, die Samt ansaßt, der Gaumen, der Erdbeeren schmeckt, die Nase, die Veilchen riecht, haben eigentlich nur ein spezifisches Wohlgefühl, und selbst wenn die Vorstellungen Samt, Erdbeeren oder Veilchen ausgelöst werden, so bleiben sie völlig isoliert. Höchstens durch eine hinzukommende fremde Erinnerung kann in einem lyrischen Gemüt die Vorstellung des Weibes im schwarzen Samtkleid etwa auftauchen, mit dem man in die Erdbeeren oder in die Veilchen gegangen ist. Ganz anders das Gesicht. Das menschliche Auge, das in seiner Urgestalt nicht mehr und nicht weiter sah, als die Nase riecht, damals, als das Urauge noch keine Linse besaß und nicht seine übrigen optischen Erfindungen — das jehige Doppelfernrohr im luxuriös ausgestatteten Menschenkopf umfaßt bei jeder Wendung ein stattdliches Weltbild, soweit das Licht die Welt zu deuten vermag. Die Kunst der Malerei, der Sinnesreiz durch Farben und Licht beschränkte sich früher darauf, die Vorstellung ansprechender Gegenstände durch Formen und Farben wieder zu wecken. Immer mehr gelangte man aber dazu, Naturstimmungen wiedergeben zu können. Man lernte Farben differenzieren, die man früher nicht sah. Und es ist für mich kein Zweifel, daß unser Augenapparat immer noch verfeinert wird, wie er durch Millionen Jahre verfeinert worden ist. Es ist für mich kein Zweifel, daß hervorragende Maler mehr sehen als ihre Vorgänger, und daß sie ihre Zeitgenossen lehren, gleichfalls mehr zu sehen. Bei uns sind so Uhde und Liebermann dabei, das Sehorgan der Menschheit zu verbessern, wenn sie auch bei ihren Experimenten selber etwas von der Gesundheit des eigenen Apparates eingebüßt haben. Doch das nur nebenbei; uns soll ja die Malerei wie die übrigen Künste nur über die Wortkunst aufklären.

* * *

Die Verschiedenheit der Kunstmittel trennt die Künste. Lessings Untersuchungen wären nicht nötig gewesen, wenn die Künstler nicht immer wieder versucht hätten, mit falschem Material zu arbeiten. Ein richtiges Bild ist nicht durch Töne und nicht durch Worte auszudrücken. Richtige Musik nicht durch Farben und wieder nicht durch Worte. Wenn Kompositionen und Bilder eine Geschichte zu erzählen versuchen, so sind ihre Musiker und Maler stumme Esel, und wenn der Dichter eine Symphonie oder eine Landschaft erzählen will, so ist er ein schwachhafter Esel, Bileams Esel, ein göttlicher Esel, aber doch ein Esel.

Die Sprache kann nichts weiter als Vorstellungen wecken. Eine vernünftige Sprache will auch nichts

mehr, und vollends für die Wortkunst oder Poesie ist eine andere als eine durchaus anschauliche Sprache ebenso unmöglich, wie für die Malerei eine Farbe, die sich auf der Leinwand verändert, oder für die Musik ein Instrument, das sich nicht regieren läßt.

In diesem Gedankengang ist natürlich die Erzählung die erste und wichtigste Art der Poesie. Der Dichter erzeugt durch Worte den gesteigerten Sinnesreiz von Vorstellungen. Er erzählt, was er gesehen und gehört hat seit Beginn der Welt bis zu ihrem Untergang. Er hat das Wort, das Epos.

In diesem Gedankengang zeigt sich das Drama als eine ganz merkwürdige Art der Wortkunst. Gustav Landauer hat es einmal aufgrund des wagnerischen Gesamtideals mit der Plastik verglichen. Die Ähnlichkeit mit der bildenden Kunst greift aber viel weiter. Der Dichter einer Erzählung weckt Vorstellungen durch Worte indirekt. Wer aber ein Drama aufführen läßt, erzeugt die Vorstellungen von Götz oder der Kameliendame direkt, noch direkter als der bildende Künstler, denn er läßt seine Modelle sich bewegen, genau nach Vorschrift, und läßt sie beim Handeln sprechen, genau nach Vorschrift.

Was gewöhnlich unter Lyrik zusammengefaßt wird, das kann epische und dramatische Poesie sein und ist dem Inhalte nach nichts andres. Unzählige Kapiteleingänge und Bühnenmonologe sind ihrem Inhalte nach lyrische Poesie. Wenn man aber gewöhnlich von Lyrik spricht, so denkt man zunächst an die Form.

Im Epos scheint mir die Formfrage ganz nebensächlich. In einer Zeit, wo die Hörer den Schmuck des Rhythmus oder des Reims nicht als unnatürlich empfanden, war Rhythmus und Reim eine natürliche Sprache. Im Drama ist für unser Wirklichkeitsbewußtsein der Vers jederzeit unnatürlich. Das antike Drama war eben Musikdrama. Bei unserer Lyrik ist die Musik nicht nur häufig eine Zugabe, sondern sie ist bei der Bildung der guten Lyrik mit thätig. Es ist ganz falsch, wenn man sagt, ein gutes Gedicht müsse gesungen werden können. Ein gutes Gedicht muß wie Gesang klingen. Die eigentliche Wortkunst erweckt Vorstellungen durch die konventionellen Zeichen der Sprache. Aber diese Zeichen sind hörbar, und so haben sie neben ihrem Vorstellungswerte noch einen Klangwert. Ferner: Die Worte sind heute konventionelle Zeichen und waren doch in der Urzeit sicherlich deutlichere Symbole ihrer Vorstellungen. Ein lyrischer Dichter ist, wer die geheimnisvollen Beziehungen zwischen Dingen und Namen durch die Umformung von Jahrhunderten noch hindurchtönen hört, und wer gar außerdem die Harmonie empfinden und festhalten kann, die die Töne der menschlichen Sprachworte neben ihrer gemeinen Absicht der Kellnermitteilung noch haben. Solche Schönheit läßt sich in Dichtungen einer fremden Sprache nie erkennen. Uebersetzungen sind Eselsbrücken. Der Esel, der Inhalt kommt hinüber. Das Wertvolle, was Genuß bereitet, geht verloren. Wir haben Bürger, Goethe und Heine. Wer aber deutlich erkennen will, wie taube Ohren wir für die Kunst haben, der nehme eines der Millioneneemplare von Schillers Gedichten zur Hand und prüfe sie auf unsere Forderung. Anstatt, daß jedes Wort eine Vorstellung erwecken sollte, arbeitet sich der edle, ehrgeizige und geistreiche

Dichter mit den abstraktesten Gedankengespenstern ab und schlägt sich mit ihren Worten herum, zuerst mit den verblasenen und langweiligen Masken des Klopstock'schen Jenseits, am Ende mit den hohlen und aufgeblasenen Därmen der kantischen Transzendenz. Anstatt die Lautsymbolik der eigenen Sprache zu fühlen, hofft er den hochgeschätzten Himmel erstürmen zu können, zuerst mit zusammengeborgten Wortungeheuern und dann durch gelehrte, d. h. verschult und totklingende Abstraktionen, deren Laut uns auch dann nichts sagen würde, wenn der Begriff lebendig wäre. Und anstatt den Wohlklang unserer Sprache zu vernehmen, unserer deutschen Sprache, die objektiv wahrscheinlich nicht holder ist, als die hottentottische, deren innere Harmonie uns aber, weil sie unfer ist, schöner klingt als jede Musik, anstatt diese Musik zu genießen und genießen zu lassen, müht er sich fast durchaus, das wohl-erwogene Maß in vernöckerte Formen zu gießen, und ist zufrieden, wenn es ein gerüttelt und geschüttelt Maß giebt.

* * *

Auf einer Dpposition gegen schiller'sche Annatur beruht die modernste Entwicklung der deutschen Litteratur, auf einer Dpposition gegen den gesamten Klassizismus beruht die moderne Litteratur überhaupt. Wie es aber den Freilichtmalern ergangen ist, daß sie nämlich den Sehapparat der Menschheit auf Kosten ihres individuellen Sehapparates zu verbessern gesucht haben, ähnlich, nur noch viel schlimmer ergeht es den pedantisch konsequenten naturalistischen Dichtern. Denn die Maler hielten sich an das Organ ihrer Kunst und konnten von zu vielem Schauen höchstens blind werden; so waren sie doch nur Verschwenker mit ihrem Eigentum gewesen. Die naturalistischen Dichter aber sind den fremden Organen tief verschuldet, sie pumpen bei der Musik und Malerei in dem falschen Bestreben, mit den unmittelbaren Sinnesindrücken zu wetteifern. Sie haben vergessen oder niemals empfunden, daß ihre Kunst eine Wortkunst ist: daß sie mit ihren konventionellen Wortzeichen nur bekannte Vorstellungen erregen können und nur auf diesem Wege ihre Phantastiebilder erzeugen.

Der Dichter kann nie etwas andres thun, als von der Alltagsprache ausgehen. Was in den Worten historisch und symbolisch an reichen Vorstellungen mit enthalten ist, das kann er nützen. Was aber in neu erfundenen Accorden und Dissonanzlösungen noch namenlos hin und her schwebt, was in noch namenlosen Farbennuancen über den neuen Bildern flimmert und schimmert, ebenso, was die Wissenschaft dunkel ahnt, das ist noch nicht reif für die Sprache der Wortkunst, weil es eben noch nicht Sprachmaterial ist, weil die Vorstellung noch nicht unwillkürlich an die Schallwellen des Wortes geknüpft ist.

Nun wäre es ja möglich gewesen, daß die Menschen zum Zwecke ihrer Verständigung auf sichtbare, anstatt auf hörbare Zeichen verfallen wären. Die Poesie oder die Kunst durch sprachliche Mitteilung hätte dann scheinbar mit der Malerei mehr Ähnlichkeit gehabt, als wie jetzt mit der Musik. Vielleicht waren die Hieroglyphen ursprünglich eine solche Augensprache.

Bei der Musik müssen wir um eines größeren Anlaufs willen einen Schritt zurückgehen. Nicht

alles riecht und schmeckt; fast alles ist durch die Augen wahrnehmbar. Wir müssen nur bedenken, daß die Malerei schließlich auch Luft malen gelernt hat. Klingen aber thut das ganze Weltall, wenn es nur zum Klingen gebracht ist, für jedes Ohr. Mit der Eigentümlichkeit aber, daß das, was fürs Auge die Hauptsache ist, der Lokaltone, die individuelle Färbung, fürs Ohr Nebensache ist. C ist ewig C, ob es nur in der Luft schwirrt oder auch in der Geigenaite, im Posaunenblech, im Tropfen eines Wasserfalls oder im Rauseln der Kiesel am Ufer. Ich fürchte fast, daß die Ueberladung unseres Orchesters mit Farben, d. h. mit dem schwingenden Material der Töne, einmal als Barbarei wird empfunden werden. Die reine Musik beruht auf etwas ganz andrem: auf den verhältnismäßig einfachen und durch den Kontrollapparat der Ohren leicht zu überschauenden Zahlenverhältnissen der Tonschwingungen. Wieder wie bei den Unterleibsfinnen giebt uns das Gehör nur einseitige Vorstellungen, nicht ein Bild, wie das Gesicht. Aber das Gehör dringt dadurch noch tiefer in das Geheimnis der Natur ein, daß es uns die objektiven Schwingungen direkt schön finden und genießen läßt, während das Auge die entsprechenden Lichtschwingungen subjektiver umsetzt. Das schwebte auch wohl Schopenhauer vor, als er die Musik etwa „die Welt noch einmal“ nannte. Ihn verführte seine Theorie des Sehens. Er hatte Unrecht insoweit, als ja jeder Sinn uns die ganze Welt von seinem Standpunkt, d. h. nach seiner spezifischen Energie, noch einmal bietet. Nur so viel ist daran, daß die Musik allerdings die subjektiven Empfindungen nicht zurückprojiziert wie die Malerei. Eine Farbensymphonie ist auch die Welt noch einmal, wie man an jedem Regenbogen sehen kann, wenn man nicht blind ist für seine Augensprache.

Das Gesicht wurde entweder nie oder nur vorübergehend einmal der Mitteilungskunst dienstbar gemacht. Das Gehör erwies sich dafür geeigneter. Wie immer man sich die Entstehung der menschlichen Sprache denken mag, welche natürliche Verbindung immer man zwischen dem Laut und der entsprechenden Vorstellung voraussetzt: die Sprache ist entstanden, indem im Gedächtnis niedergelegte Vorstellungen durch hörbare Laute ausgelöst wurden. Die menschliche Sprache kann, und das ist ihre einzige Aufgabe, jegliche Vorstellung wieder erzeugen; sie ist ein geeignetes Kunstmittel, weil sie die Vorstellungen sämtlicher Sinne wieder erzeugen kann, weil sie dies ohne Gegenwart der Objekte auf dem Wege der Phantasie indirekt vermag, weil sie wiederum die Welt noch einmal ist, die Welt im Spiegel der Sprache. Das Getaft, der Geruch, der Geschmack und das Gehör empfinden immer nur ihr spezifisches Objekt selbst, das Gesicht kann schon indirekt zum Genießen gereizt werden, aber in der Malerkunst nicht durch Zeichen, sondern durch eine Art Täuschung. Die Wortkunst täuscht nicht mehr, sondern erzeugt die Bilder durch Zeichen, die in der Urzeit etwas der Täuschung ähnliches gewesen sein mögen, jetzt aber konventionell geworden sind und dem Schweinehirt wie dem Ministerpräsidenten gleichmäßig, wenn auch nicht in gleicher Fülle, zu Gebote stehen.

So wird selbst der naturalistische Symbolist leider häufig nur zum Sprachvirtuosen, der sich abmüht, das Unsagbare zu sagen. Nur selten wird

es ihm gelingen, die Sprache um ein Wörtchen zu bereichern. Der große Dichter unserer Zeit wäre eben der, der die neuen Vorstellungen von Musik, Malerei und Wissenschaft in solche Worte umsetzen könnte, daß sie gleich Worte der poetischen Sprache würden. Mit dem Stammeln und Lallen und Klangnachahmen ist nicht viel gethan. Klarheit wäre das erste Erfordernis jeder brauchbaren Sprache, der Kellersprache, der Forscherprache und der Poetensprache. Aber mit der Klarheit allein wird ein Wort noch nicht poesiefähig. Wie der Mensch alles Erbe seiner Ahnen unbewußt mit sich trägt, so ist jedes Wort der Poetensprache reich von seiner eigenen Geschichte und von den Symbolen der Geschichte. In tiefstem Grunde unterscheidet sich die Sprache der Poesie und der Prosa nur dadurch, daß die Poesie die Worte in der Fülle ihres historischen Reichthums gebraucht, die Prosa in der Magerkeit ihres Tageswertes. Und darum kann nur derjenige ein Sprachschöpfer sein, ein Mehrer der Poetensprache, der für die neuen Stimmungen Worte findet, besondere Worte von scheinbar historischer Prägung, Worte von symbolischer Fülle.

Daraufhin geprüft, sind gerade die konsequenten Naturalisten arm. Auf die konventionelle Sprache wollen sie verzichten, eine neue zu schaffen sind sie außer stande, und so werden manche, jetzt viel bewunderte Geruchs-, Geschmacks-, Gesichts- und Tonsymphonien des Uebergangsnaturalismus dereinst belächelt werden als die Schöpfungen einer Zeit, in der die Poesie aufhören wollte, eine Wortkunst zu sein, und sich so einem Zustand näherte, in dem jeder Leser mit den Worten beliebige Vorstellungen verbinden konnte.

Lessings Laokoon wäre darum wieder ein recht zeitgemäßes Buch. Nachdem die Maler jahrzehntelang der Poesie ins Handwerk gepfuscht haben und auf unzähligen Genrebildern irgend einen Schwank, ein Abenteuer, kurz etwas Ausprechliches erzählten, ahmt jetzt wieder die Poesie, die der ganz Modernen, die neue realistische Malerei nach, namentlich darin, daß sie mit einem bedeutenden Wortaufwande die Konturen verwischt. So wie die Maler sich bemühen, durch Auflösung der scharfen Umrisse das Flimmern und Zittern des Lichts wiederzugeben, so möchten auch die Dichter als Affen der Mode Gestalten ohne Umriß schaffen, vor allem aber in den Schilderungen von Landschaften und Seelenzuständen mit den Malern wetzeln.

Die Maler haben insofern recht, als sie durch unbestimmte Farbeindrücke die Fehler unseres Sehorgans nachahmen wollen; freilich Rembrandt war den Modernsten auch darin überlegen. Und es kann wohl eine Zeit wiederkommen, wo die Malerei einen Ruck von einem weitsichtigen Maler erhält, während jetzt die kurzfristigen den Weg weisen.

Die Dichter aber haben jedenfalls unrecht, wenn sie die Grenzen zwischen Poesie und Malerei so gräßlich verkennen. Zu den Unterscheidungsgründen der Grenzen, die Lessing vornehmlich aus den Stoffen und dem Zeitmotiv gezogen hat, kommt wohl noch als wichtigster der Unterschied der Kunstmittel.

Wenn Goethe von Mahadöh in dem schönsten deutschen Gedichte sagt:

„Als er nun herausgegangen,
Wo die letzten Häuser sind . . .“

so spricht er mit seinem Kunstmittel der Sprache

alles aus, was aussprechlich ist. Dabei bleibt aber die Vorstellung so unbestimmt, daß der Leser oder Hörer sich sowohl die letzten Häuser als auch den Gang des Gottes innerhalb der angedeuteten Stimmung ziemlich frei ausmalen kann. Und wenn hundert Maler die Stelle illustrieren (ein gräßliches Wort) wollten, so würden sie hundert verschiedene Auffassungen haben können, von denen keine falsch sein müßte.

Wollte nun ein Moderner Goethe übertrumpfen und z. B. das Bummelhafte oder Nachdenkliche des Gottesganges, dann wieder die Unbestimmtheit zwischen Stadt und Land (die letzten Häuser) durch konturlose Worte dämmernd malen, so würde er sinnlos handeln. Unsere poetischen Worte sind so schwebend, daß die Poesie eben durch ihr einziges Kunstmittel von selbst so stimmungsvoll wird, wie die Malerei erst durch Aufwendung von raffinierter Kunst.

Die Poesie hat immer zitternde Umrisse, solange sie Poesie bleibt. Gründlicher als durch Naturalismus und Symbolismus und alle übrigen kleinen Neuerungen der Technik kann die Poesie in unserer Zeit durch die neuen Stoffe umgewandelt werden, deren sie sich bemächtigt hat. Von den drei Gewalten, die uns lenken, Hunger, Liebe und Eitelkeit, waren der älteren Poesie nur die Illusionen bekannt, insbesondere die Illusionen der Liebe. Will man das Schaffen von Zola u. s. w. auf eine Formel bringen, so wird man sagen können, die drei Gewalten seien ihrer Illusionen entkleidet worden, und insbesondere die Liebe habe aufgehört, den Mittelpunkt der dichterischen Phantasie zu bilden. Der Kampf ums Dasein giebt die tragischen, der Markt der Eitelkeiten die komischen Stoffe der neuen Zeit.

Charakteristiken

Wilhelm von Polenz.

Von Heinrich Hart (Berlin).

(Nachdruck verboten.)

Wilhelm von Polenz ist ein Erzähler großen Stils, ein echter Epiker. Das soll nicht etwa heißen, daß er in die Reihe der Homer, Dante, Milton gehört — dazu ist er nicht heroisch genug; dazu ist die Welt, die er darstellt, dazu sind die Menschen, die er gestaltet, nicht gewaltig und außerordentlich genug. Er kann auch nicht mit den mächtigsten der neueren Erzähler, mit den Tolstoj, Dostojewski, Zola gleichgewertet werden; sie überragen ihn durch geistige Eigenart und künstlerischen Reichthum. Aber wenn sein Schaffen auch nicht ins Höchste reicht, so hat es doch einen großen Zug, und von jener Wesenheit, die sich in den epischen Meisterwerken der Weltliteratur kundgiebt, in der Bibel wie in der Edda, in den Nibelungen wie in der göttlichen Komödie, verspürt man einen lebendigen Anhauch, ein gut Teil auch bei Polenz. Raum ein andrer unter den lebenden Poeten wahr! so wie er die epische Objektivität. Nicht als ob er mit gleichgültiger oder göttlicher Gelassenheit über den Menschen und Dingen stände; man merkt seiner Charakteristik die innere