

# Neue Christoperpe.

Ein Jahrbuch

begründet von

Rudolf Kögel, Emil Frommel und Wilhelm Baur.

Herausgegeben von

Reinhard Mumm.



XXV. Jahrgang.

xx Jubiläumsband. xx



Halle a. S. und Bremen.

C. Ed. Müller's Verlagsbuchhandlung.

1904.

# Die Romantik und die neueste Dichtung.

Von Gotthold Böttcher.

---

Am 150. Geburtstage Goethes, am Abschluß des Jahrhunderts, in welchem er starb, bot sich Gelegenheit, noch einmal die Summe seiner einzigartigen Bedeutung zu ziehen und sich bewußt zu werden, daß er der Vater und Urquell aller Geistesströmungen war, die das abgelaufene Jahrhundert beherrscht haben, besonders in der Literatur. Vom Klassizismus an bis zum sogenannten Naturalismus in seinen mannigfaltigen Richtungen und Gestaltungen spürt man den Hauch seines Geistes. Zwischen Klassizismus und Naturalismus, zwei schon an sich scheinbar unversöhnlichen Gegensätzen, liegt das unerschöpfliche Gebiet der Romantik, die man in Gegensatz zu beiden zu stellen gewohnt ist. Die merkwürdige Tatsache, daß es den modernen Stürmern und Drängern nicht gelungen ist, andere Quellen aufzudecken, als das lebendige Wasser, das aus dem Wesen Goethes floß, wird in eigentümlicher und überraschender Weise dadurch erläutert, daß die Romantik gerade in der neuesten Wendung der Dichtung, in der Reaktion gegen den Naturalismus, wieder ihren Einzug hält. Denn gerade die Romantik ist in Goethes tiefstem Wesen begründet, jener Zug zu den Geheimnissen des Seelen-

Lebens, dem der Weg von ihm freigemacht ist, und es hieße den Naturalismus nur in seinen Auswüchsen ansehen, wenn man ihm nicht auch diesen Zug zu den psychologischen Rätseln zuerkennen wollte.

Der Gegenstand der klassischen Poesie Schillers und Goethes war der typische Mensch, der der Romantik wurde das Individuum, und Goethe, der Klassizist, war mit seinen psychologischen Dichtungen, dem Werther, dem Tasso, dem Faust, vor allem mit seinen Romanen, zugleich der erste und größte Romantiker und als solcher auch von den Schlegels anerkannt und gefeiert. „Der Charakter bildet sich in dem Strom der Welt“, das war der Fingerzeig für die mit Goethe beginnende moderne Romandichtung. Wie wird ein Mensch in dem bunten Weltwirrwesen, was lernt er in der Welt kennen, wie wirkt es auf ihn, was macht es aus ihm? Das sind die Leitmotive, die Goethes Wilhelm Meister beherrschen und dem Dichter ermöglichen, in der Bildungsgeschichte seines Charakters ein Bild von dem sittlichen und geistigen Gehalte der Zeit überhaupt zu geben. Bekanntlich wurde Wilhelm Meister für die Romantik geradezu zu einem Buche der Offenbarung, und zahlreiche Nachahmungen, wie Sternbalds Wanderungen von Tieck, die Herzensergießungen eines Klosterbruders von Wackenroder, Heinrich von Ofterdingen von Novalis, die Epigonen von Immermann, die Kronenwächter von Arnim, führten den Gedanken von der Bildungsgeschichte des Menschen weiter — freilich uferlos, mit unendlichem, zum Teil ungesundem Spielraume der Phantasie.

Die Phantasie hat sich aber den Roman von Anfang an als ihren Tummelplatz ausersehen. Der alte Abenteuerroman ist ihr bezeichnendstes Erzeugnis. Im romantischen Romane wahrt sie sich ihre Rechte, nur die Gebiete sind verschoben, dort ist es die Welt äußerer Begebenheiten, hier die Welt

innerer Vorgänge und ihrer Anknüpfungspunkte an äußeres Erleben.

Und hier tritt eine Reihe neuer Momente hinzu. Die Vertiefung in das Werden eines Menschen führt die Phantasie in die Geheimnisse des Seelenlebens, in die merkwürdige Verknüpfung mit dem Leiblichen einerseits und in den unerklärlichen Trieb der Loslösung vom Leiblichen anderseits, in die Gefahren einer raffinierten Sinnlichkeit und in die Überschwänglichkeiten eines religiös-philosophischen Mystizismus. Ich brauche nur an Schlegels Lucinde in ersterer, an die mystischen Elemente im Osterdingen, in den Kronenwächtern, in den Schicksalsdramen in letzterer Beziehung zu erinnern, die alle ihre Anknüpfungspunkte im zweiten Teile von Wilhelm Meister und im Faust haben. So fern uns das alles zu liegen scheint, in allem auch noch so Absurden der Romantik ist doch immer der eine Grundton erkennbar: das Seelenleben in seinen geheimen Regungen zu erkennen und das nicht Erkennbare in Symbolen ahnen zu lassen.

Und wie die Einzelseele, so wollte die Romantik auch die Volksseele erfassen mit all ihrem geheimnisvollen Wesen, die mondbeglänzte Zaubernacht, die Märchen und Sagen, das traumhafte, verwunschene Schloß, die Zwerge, Elfen und Riesen. Loslösung von dem Sichtbar-Wirklichen, Hinsehen nach dem Geheimnisvollen, Übersinnlichen, in der irdischen realen Welt nur den Schleier zu sehen, der das übersinnliche Geheimnis reizvoll verhüllt und den aufzuheben dem begnadeten Künstlergeiste vergönnt ist, das ist recht eigentlich das Wesen der Romantik, das, damals auf den Schild erhoben, niemals wieder ganz verschwunden ist und ein unveräußerliches Eigentum deutscher Kunst und Dichtung geblieben ist.

Selbst im Naturalismus ist, wie schon angedeutet, ihre Spur zu erkennen, und das sieghafte Wiedererklingen der Romantik in der Gegenwart ist dafür ein wertvolles Unterpfand. Ja, wir erleben das merkwürdige Schauspiel, daß in

ein und denselben Naturalisten, wie in Ibsen, Björnson, Hauptmann, Fulda, Bierbaum, Dehmel, eine solche Fülle von romantischen Motiven auf uns einströmen, daß wir das Jahrhundert, das uns von der alten Romantik trennt, fast vergessen. Aber auch die Schattenseiten fehlen nicht: Strindbergs Übertritt zur katholischen Kirche erinnert nur zu sehr an Friedrich von Schlegel und die engen Beziehungen der Romantik zum Katholizismus, und romantische Nervosität, romantische Selbstbespiegelung, ihre zersekende Klügerei, ihre Wundersucht und ungesunde Mystik, alles das sucht auch in unserer Zeit wieder seinen Platz.

Wollen wir nun das Wiederaufleben der Romantik in der neuesten Dichtung in den angedeuteten Grundrichtungen verfolgen, so bietet zunächst die *Romandichtung*, und zwar nach ihrer formalen Seite, einen interessanten Anknüpfungspunkt.

Aus der Romantik ist die moderne Romandichtung erwachsen. Ihre Urform ist, wie oben bemerkt, die Lebens- und Bildungsgeschichte eines Menschen, ihr lange herrschendes Vorbild Goethes Wilhelm Meister. Ausdrücklich fordert Goethe Passivität des Romanhelden, dessen Gesinnungen nach allen Seiten hin unter der Einwirkung äußerer Erlebnisse zur Entfaltung kommen müßten. Goethe erstrebte damit offenbar den Typus des reinen Epos. So wurde der Roman zu einem Gefäß, in dem man an losem Faden alles, was man im Leben interessant fand, aufreihen konnte, wie denn schon im Wilhelm Meister neben den verschiedensten Menschentypen theoretische Erörterungen über alle möglichen Lebensverhältnisse, über sittliche, ethische und soziale Probleme, über Kunst und Theater, einen breiten Raum einnehmen. Auch in den Wahlverwandtschaften, die ein einzelnes Lebensproblem herausgreifen, erscheint noch dieselbe Auffassung, und sie ist geblieben, bis in die Romane des jungen Deutschlands hin-

ein, die sich wohl in ihrer Tendenz von den früheren unterscheiden, aber theoretisch auf demselben Standpunkte stehen.

Dann aber kam eine Epoche, die dem Roman einen mehr oder weniger dramatischen Charakter aufzuprägen bestrebt war. Eine bedeutsame Lebenserfahrung, ein tragischer Konflikt, entwickelt nach den Gesichtspunkten der Exposition, Steigerung, Höhe, Katastrophe, eine, wenn auch breiter ausgeführte, doch straff konzentrierte Handlung, sahen z. B. Spielhagen und seine Zeitgenossen als die Aufgabe des Romans an, und dies wurde für unsern Geschmack so sehr maßgebend, daß wir das „Spannende“, nämlich eine spannend, in steter Steigerung durchgeführte Handlung, als das wesentlichste Erfordernis eines Romans betrachteten.

Das ist nun fast plötzlich ganz anders geworden. Seit einigen Jahren ist der Bildungsroman wieder zu neuen Ehren gekommen. Die ganze Lebensgeschichte eines Menschen zu geben und dabei alle möglichen Lebensfragen, Lebensanschauungen und Lebensbilder lose einzufügen, hat sich plötzlich wieder den Geschmack erobert, und das ist ein wesentlicher Zug romantischer Technik. Zwar haben Romane in Form von Lebensgeschichten nie ganz gefehlt; ich erinnere an Raabes Hungerpastor, L. von François' Letzte Neckenburgerin, an M. v. Ebner-Eschenbachs „Gemeindekind“, an Sudermanns „Frau Sorge“, aber sie waren in ihrer strengeren Komposition noch nicht die eigentlichen Typen dieser Art. Dagegen in Felix Holländers „Weg des Thomas Truch“, in Alara Wiebig's „Wacht am Rhein“, in Ricarda Huch's „Ludolf Urzleb“, in Gustav Frenssens „Die drei Getreuen“ und „Förn Uhl“, in Wilhelm Polenz' „Thekla Lüdekind“ und dem „Silvester von Gehar“ des Freiherrn von Ompteda ist der völlige Wandel in der Technik nicht zu verkennen. Ich greife zwei Beispiele heraus: „Thomas Truch“ und „Förn Uhl“.

Wir begleiten beide von ihrer frühesten Kindheit an. In

unglücklichen Familienverhältnissen aufgewachsen, früh aus den Armen der Mutterliebe, der einzigen, die sie kennen gelernt haben, gerissen, gehen sie ihren Weg grübelnd, nach Frieden lechzend, durch die Welt, und ihr allmähliches Werden in dieser Welt ist der Gegenstand unseres Interesses.

Die häuslichen Verhältnisse, die schon hinreichend Anlaß zu Erörterungen sozialer und religiöser Fragen geben, treiben Thomas Truß hinaus in die Welt, wo ihn der Dichter zum Normalmenschen reifen lassen will. Natürlich kann er das noch nach altem naturalistischem Rezept nur in Berlin. Seine Herzenserlebnisse, bei denen der Dichter auch ältere, verbrauchte romantische Motive, wie Rettung einer Dame aus Gefahr, nicht verschmäht, bilden nun die eine Reihe seiner charakterbildenden Erfahrungen, in denen er duldbende und doch heitere Entfugung lernt, und neben ihnen stehen die sozialen Einflüsse in einer Gesellschaft, in der, seltsam genug, sich alle Vertreter der modernen Strömungen des öffentlichen Lebens zusammengefunden haben. Sie heißt das Nachtlicht; sie will Licht in die Nacht der herrschenden Vorurteile bringen. Da ist der radikale Sozialdemokrat neben dem freigeistigen Künstler, da ist eine Nietzsche'sche Herrennatur in der Arbeiterbluse, die ihre Herrenmoral in der brutalen Verachtung der weiblichen Persönlichkeit betätigt und dem Weibe höchstens die Ehre gönnt, Sklavin seiner Sultanslaunen zu sein, und neben ihm der noch von christlicher Ethik angehauchte Thomas Truß; und neben der emanzipierten Studentin, die ihr Glück eben in den entwürdigenden moralischen und physischen Fußtritten des Herrenmenschen findet, steht das in gleicher Unwürdigkeit glückliche, dann aber zur Rache sich aufschwingende Mädchen aus dem Volke. Die Zusammensetzung dieser Gesellschaft, sowie ihr ganzes Tun und Treiben ist ganz den lehrhaften Zwecken des Dichters angepaßt und dürfte sich schwerlich im Leben irgendwo so finden; ihre Sitzungen sind Seitenstücke zu den

breiten, lehrhaften Episoden im Wilhelm Meister und den Wahlverwandtschaften. Immerhin hat der Verfasser seine Absicht, uns die Verhältnisse zu zeichnen, die heute dem Studenten auf der Universität entgentreten, erreicht. Er läßt auch keinen Zweifel, was er von alledem hält, und wie er sich den Weg des Studenten durch solche Wirrsale denkt. Es ist eben der Weg des Thomas Truch. Er lernt alles das verstehen und dulden, aber er bewahrt sich einen gewissen Idealismus, und diesen spricht er zuletzt, als er am Busen der Natur Genesung von all diesen Erschütterungen sucht, echt romantisch in einem Tagebuche aus.

Noch mehr der romantischen Technik angenähert ist Frenssens Förn Uhl, obwohl dieser gar nicht in die Welt geht, sondern auf seiner Scholle bleibt bis an sein Lebensende. Die Fabel des Romans scheint in ihren Grundzügen ganz der „Frau Sorge“ von Sudermann nachgebildet zu sein. Wir haben den verlotterten Vater, die schlecht behandelte, edle und weiche Mutter, die hochmütigen älteren Söhne, eine leichtsinnige Schwester, eine lange verkannte Geliebte und den von der Sorge gesegneten, allen böshaften Dämonen preisgegebenen Sohn, der nicht in die Welt paßt. Hier wie dort wird dieser Sorgenmensch endlich Herr des verlotterten Hofes, hier wie dort häuft er zu seinen Berufsarbeiten Studien, in die ihn sein Wissensdrang stürzt, in beiden geht auch das mühsam wieder in Stand und Gang gesetzte Besitztum durch Feuer verloren. Aber Frenssen hat sich mit diesem engen Rahmen, in dem Sudermann seinen Paul ausreifen läßt, nicht begnügt; er hat eine bunte Fülle von Gestalten dazu geschaffen, teils nach Vorbildern, wie besonders nach Dickens Copperfield — man denke an den die verlorene Elsbeth suchenden Thies Thieffen — teils auch frei erfunden — wie die echt romantischen Gestalten des bäuerlichen Archäologen und der alten Wieten Kloof, des lebendigen Kompendiums alter Sage und Volksglaubens, und diese Er-



weiterungen der Fabel sind es eben, in denen sich romantische Behandlungsart geltend macht. Es sind Episoden, die irgend welche Lebensverhältnisse beleuchten, ohne daß sie auf den Gang der Handlung einen Einfluß ausüben. Und gerade diese Art der fessellosen Ausspinnung der Erzählung — es sieht fast so aus, als könne der Erzähler keinen Einfall unterdrücken — hat seltsamerweise den größten Beifall gefunden. Man lobt die wiederentdeckte echte epische Breite; der gehezte, überreizte, der aufregenden dramatischen Spannung müde Mensch des 20. Jahrhunderts läßt sich behaglich auf breitem Strome durch die nordische, bodenständige Bauernwelt hindurchtreiben und dankt dem Dichter auch für gelegentliche Abwechslung durch gefährliche Wirbel und Klippen. Die Heimatkunst der Romantik Scotts und Willibald Alexis' ist hier übertroffen, die mosaikartige Gestaltung Dickens hat ein würdiges Seitenstück gefunden, und dessen plastische Kraft in den einzelnen Episoden ist vielfach erreicht. Denn stellenweise streift der Dichter alle Romantik ab und bereitet der realistischen Darstellungskunst großartige Triumphe, so vor allen in seiner berühmten Episode aus der Schlacht bei Gravelotte. Hier zeigt sich, daß sich Romantik und Realismus sehr wohl miteinander vertragen; wie sie sich auch früher vertragen haben. Der Romantiker Heinrich v. Kleist hat nicht nur das Rätchen von Heilbronn, sondern auch den zerbrochenen Krug und Michael Kohlhaas geschrieben, und mitten im Münchhausen Immermanns findet sich die älteste, im allerbesten Sinne realistische Dorfgeschichte, der Oberhof.

Es läßt sich nicht leugnen, daß man die lose, allen Episoden zugängliche Form der Lebensgeschichte heute wieder willkommen heißt, daß man sich in diesem behaglichen Dahintreiben wohl fühlt, aber die bisherige Übung künstlerischer Komposition in der straffen Zusammenfassung des Stoffes um ein beherrschendes Problem wird immer daneben bestehen. Wir sehen es an Lebensgeschichten wie „Frau Sorge“ von

Sudermann, wo der scharf pointierende Dramatiker zeigt, daß auch eine Lebensgeschichte zwanglos in der wirkungsvollen Kunstform der Steigerung, Höhe und Katastrophe geschaffen werden kann.

Sudermann folgt in dieser formalen Beziehung dem romantischen Zuge der Zeit nicht. In hervorragendem Maße aber ist eine andere Seite bei ihm vertreten, die den Inhalt angeht. Das ist die psychologische Analyse, auf die wir nunmehr unser Augenmerk richten.

In die Tiefen des Seelenlebens hinabzusteigen und die wunderbaren, geheimnisvollen Vorgänge zu erlauschen, die den Menschen zu Entschlüssen treiben, ihn sein Glück ergreifen und verscherzen lassen, ihn fesseln und befreien, ihm Schicksal und Verhängnis sind, ihn erheben und erniedrigen, das war die Richtung, in die die Dichtung von der Romantik gewiesen wurde. Goethes Werther war schon die erste Schöpfung dieser Art, und die Wahlverwandtschaften gingen auf der Bahn weiter. Vertiefung in das Seelenleben führt dann die immer ins Ungemessene schweifende Romantik gleich zu den letzten Fragen, zur Mystik.

Meißs Rätchen und sein Prinz von Homburg zeugen davon, und sogar einen Realisten wie Ludwig reizt es, das Nachtwandeln zu seiner Novelle „Maria“ zu verwerten. Daneben stehen die raffinierten Grübeleien über die Vergeistigung der Sinnlichkeit wie in Schlegels Lucinde. Ungeheure Fortschritte sind in einem Jahrhundert auf diesem Gebiete gemacht worden. Aus Phantasien und Konstruktionen ist man immer mehr auf den Boden der wissenschaftlichen Psychologie gelangt; immer wiederholte und erweiterte Beobachtung der eigenen Person und anderer hat heute eine große Virtuosität in der Behandlung seelischer Vorgänge gezeitigt, und der Erfolg zeigt, daß gerade dieses Gebiet unerschöpflich ist. Hatte man nun in der Mitte des vorigen Jahrhunderts das seelische Problem nur in den allgemeinen großen

Lebenserscheinungen, in der Liebe, der Freundschaft, der Untertanentreue, der Vaterlandsliebe, der Revolution angefaßt, hatte ferner der Naturalismus fast ausschließlich die tierischen Triebe zum Gegenstande seiner Studien gemacht, so steigt die neueste psychologische Richtung des Romans in die Besonderheiten hinein und weiß seelische Prozesse vorzuführen, wo man sonst kaum ein Wort der Erörterung fand. Daran ist Sudermanns Frau Sorge besonders reich; der ganze Roman ist aus psychologischen Analysen zusammengesetzt. Eine Situation genüge als Beispiel.

Paul Maihöfer hat seinen einzigen Halt sein trauriges Leben hindurch an seiner Mutter. Mit ihrem Verlust geht für ihn der Inhalt seines Lebens dahin. Man denke, in welchen Schilderungen ein nicht geschulter und nicht seelen- erfahrener Dichter sich bei ihrem Tode ergehen würde, und nun verfolge man die Darstellung der seelischen Vorgänge in dem Jüngling bei Sudermann.

Die Tatsache lastet dumpf auf ihm, aber Trauer empfindet er nicht: die Sorgen um die Wirtschaft, um die Aufgaben, die ihm gerade jetzt zufallen, lassen alles persönliche Empfinden zurücktreten. Er schleicht sich in der Nacht allein an das Totenbett, aber über das Rechnen und Über schlagen kommt er nicht hinweg. Er berechnet auf dem Papier die Kosten des Begräbnisses, das der prahlerische Vater so großartig wie möglich hergerichtet wissen will, ohne nach den Mitteln zu fragen. Er rechnet, die Situation ganz vergessend, eifrig, und die Taxe will nicht stimmen. Unwillkürlich denkt er: „Die Mutter wird's schon wissen,“ da sieht er die Tote. „Er erschraf heftig. Erst jetzt, da seine Phantasie sie wieder lebendig gemacht hatte, begriff er, daß er sie verloren. Er wollte aufschreien, aber er bezwang sich, denn er mußte weiterrechnen.“

„Verzeih' mir, Mütterchen,“ sagte er, mit der Rechten

ihre kalten Wangen streichelnd, „ich kann noch nicht um dich trauern, ich muß dich erst unter die Erde bringen.““

Am Begräbnistage hat Paul nur zu arbeiten, zu bedienen, für die Bewirtung zu sorgen; er ist, wie immer, Packerknecht und Bedienter und kommt nicht zu sich selbst, obwohl er tiefer fühlt als jeder andere. Er tut alles wie im Traum.

Der Zug geht nach dem Friedhof. „Paul starrte vor sich nieder; dachte an den Sand, in dem er watete . . . an den Wein — an Elisabeth — an Vaters Tragestuhl — und an den Erikafranz, der sich halb vom Sarge gelöst hatte und hinterdrein hing. Er nahm sich vor, wohl aufzupassen, daß er nicht mit in die Gruft hinabgesenkt würde. — Am Grabe fühlte er nichts wie ein heftiges Brennen in den Schläfen, und während der Pfarrer den Segen sprach, fiel ihm plötzlich ein, daß er statt des Weines ganz ruhig hätte Bier verschenken können.“

Nachher sprechen Max und Gottfried, die hochmütigen Brüder, in leisem, feierlichem Tone von ihren frühesten Erinnerungen an die Verblichene, Paul aber schweigt still und denkt: Gott sei Dank, daß ich sie unter der Erde hab'!

„Noch immer raste die krankhafte Geschäftigkeit in seinem Hirn, noch immer hatte er nicht begriffen, nicht begreifen wollen — — doch, als er nun den Hof betrat, der mit seinem schindelgedeckten Stalle und seinen Brandspuren grau und trostlos vor ihm lag, da kam es plötzlich mit der Gewalt eines Blitzstrahls wie eine funkelnagelneue Erkenntnis über ihn: „Die Mutter ist fort!“ Er drehte sich um, griff mit den Händen in die Luft, und wie vom Blitze getroffen, sank er zu Boden . . .“

Es dürfte wenigstens in der deutschen Literatur geben, das dieser Gegenüberstellung von Außerlichkeit und Innerlichkeit, insbesondere aber dieser Wahrheit des Nachempfindens psycho-

logischer Vorgänge in einer grüblerisch-geschäftigen Natur, wie die Pauls nun einmal angelegt ist, gleichkäme.

Ein zweites Beispiel sei aus einem der schwächsten Romane Dmptedas genommen, der aber gerade deshalb ein Beweis ist, wie weit das allgemeine Können auf diesem Gebiete vorgeschritten ist. In der „Kadlerin“ hat der Verfasser die Leidenschaft des Grafen Rudolf gegenüber dem Anstürmen des recht und wahr denkenden Vaters seiner Geliebten unterliegen lassen. Hatte sich die Erzählung bis dahin wenig über die ausgetretenen Pfade des modernen Romans erhoben, so wird sie in der Umwandlung, die nun in ihm vorgeht, wie er aus der verzehrendsten Leidenschaft zu völlig abgeklärter, vom Vergangenen ganz gelöster Ruhe gelangt, fein psychologisch.

Die ganze Charakteranlage des Grafen ist so gehalten, daß auch die heftigsten Stürme der sinnlichen Leidenschaft den idealen Kern seiner Neigung, die Achtung vor der Persönlichkeit des unschuldigen Mädchens, die Scheu vor dem Unglück, in das er sie stürzen könnte, nicht unterdrücken.

So verstehen wir es, daß der Vater Lollos es durch unablässiges Anstürmen gegen sein Ehr- und Rechtsgefühl erreichen kann, daß er sein Ehrenwort gibt, Lollo nicht wiederzusehen. Wir fühlen, es kann nicht anders sein. Von der feinsten psychologischen Beobachtung nun zeugt es, wie der Dichter seinen Helden über die erste Verzweiflung hinwegkommen und schließlich aus der ganzen Vergangenheit herauswachsen läßt. Das geschieht nicht durch einen Kampf des Willens gegen die Leidenschaft, sondern es macht sich eigentlich alles ganz von selbst. Zunächst tritt die physische Erschöpfung ein, die sich in wiederholtem langem Schlaf und Hunger geltend macht, dann das Gefühl der Gleichgültigkeit, das Ferntreten des Erlebten. Noch wird dies allerdings unterbrochen durch heftige Aufwallungen und das Verlangen, irgend etwas von der Geliebten zu hören, aber auch diese ge-

winnen mehr den Charakter der Neugierde als den der unüberwindlichen Leidenschaft. Immer sicherer, wie mit innerer Notwendigkeit, entwickelt sich in ihm das objektive Urteil, und damit rückt ihm die Persönlichkeit Vollos ferner und ferner. Nach einigen Monaten wird ihm ihre Gestalt nur noch in manchen Situationen lebendig, ihr eigentliches Sein, ihre vertraute Gestalt liegt wie in fernem Dunst. So geht es stufenweise weiter, und endlich ist in ihm die Wiedergeburt zu einem reiferen, männlicheren, zielbewußteren Dasein vollzogen. So werden in modernen Romanen an und für sich längst verbrauchte Motive, wie hier der Konflikt zwischen Neigung und Geburt, wieder interessant durch die neu-aufgenommene und fortgeführte Tendenz der Romantik, das Seelenleben zu analysieren.

Das alles sind Berührungen mit dem Grundzuge der Romantik, aber es kann natürlich keine Rede davon sein, die genannten Werke als romantisch im engeren Sinne in Anspruch nehmen zu wollen.

Ganz und gar aber hat sich auf das Gebiet der eigentlich romantischen Seelenanalyse unsere neue impressionistische Lyrik begeben; jene Richtung, die in dem Festhalten von augenblicklichen, durch irgend eine Zufälligkeit erregten Stimmungen, und in sensiblen Schwelgen in unkontrollierbaren, ganz subjektiven Erregungen ihren poetischen Inhalt sucht.

Hugo von Hoffmannsthal ist der Erfinder der neuen Kunst, die jeden greifbaren Stoff, jeden Gedanken haßt und nur Stimmungen und Erregungen wiedergeben will. Ein neuerer Literaturhistoriker hat das von jenem aufgestellte, etwas langatmige Programm treffend in folgende Sätze zusammengefaßt: „Der Mensch wird in Schicksale verwickelt und erlebt ein äußeres Geschehen — diese Erlebnisse zu schildern, wäre Reporterdienst, Berichterstattung. Aber das Ergebnis all des Geschehens ist ein Zustand, in den der

Mensch verfehlt wird; diesen zu schildern wäre jedoch naturalistische Zustandsmalerei. Aber drittens: Während der Mensch das äußere Geschehen erlebt und in jenen neuen Zustand eintritt, empfindet er Stimmungen! Diese festzuhalten, ist die einzige Aufgabe der Dichtung.“

Nabe an diese Auffassung der Aufgaben der Lyrik streifte schon Julius Bierbaum mit seinen empfindungsvollen Phantasien — leider in der naturalistischen Unart des Stammelns — z. B. seinem

### Traum im Walde.

„Ein lichter, grüner Schleier über mir, und um mich her ein lichter, grüner Schleier. — Es singt und klingt aus weiter, weiter Ferne Musik, vergehend, weich. Durch die Maschen des Schleiers flirrt und blinkt ein goldiger Schein. Der malt sich in Kringeln, in tanzenden, huschenden, bebenden Tupsen hell aufs dunkelgrüne Moos. —

Was singt das ferne, ferne Lied? Lauschen will ich . . . Holde, weiche Frauenstimme, leise, leise . . . Wiegenliedsang . . . Schlage die Augen auf, glückliches Kind; siehe, liebevoll schimmern zwei gütige Sterne der wachenden Liebe hernieder, schlafe, schlafe, du glückliches Kind, umfungen vom Liede der Mutterliebe . . . Wehend teilt sich der grüne Schleier; wie eine Wolke umhüllt er ein Weib. Das naht mit schwebend langsamem Schritt. — Bist du das Glück, Weib, bist du die Liebe? . . . Selige Milde strömt aus den blauen, himmlisch gütigen Augen mir lösend ins Herz . . . Bist du die Liebe, Weib? . . . Wie es klingt und duftet . . . Was hebt mich empor? Ein Quillen und Schwellen in mir: süßes Singen, ferne, nahe; Geigen schwirren, lang aussäuselnd, Blüten schaukeln herab durch warme, wogende Düfte, — ah, der Atem der Frau mir nahe! Ihre Blicke strömen wie heiße Fluten glühend mir ins Herz — ein Kuß auf meinen bebenden Lippen — bist du die Liebe, Weib?

Da klingt's wie Wiegenliedsang so weich, so beruhigend, seliger Wehmut voll von den Lippen der Frau! Vergehe im Traum, schlaf ein im Tod, unruhiges Kind: schlafe, schlafe, mein Kind, im Tod, sieh, die Liebe lebt!“

Der Traum war ein Lieblingsgebiet der alten Romantik. Er spielt auch in der neuen eine Rolle. Ich erinnere nur

noch an Hauptmanns Traumdichtung Hannele, von der später noch zu reden ist.

Aber das ist noch nicht das, was das Programm wollte. Der eigentliche Führer und Hauptpoet der neuen Richtung wurde Stefan George, der sich zu einem Wort- und Formkünstler ausbildete, wie einst W. v. Schlegel, wie Rückert und Platen. Eins seiner besseren und gehaltvolleren Gedichte, voll von Wokalspielen und Klangmalereien, ist folgendes:

### W e i h e.

Hinaus zum Strom! wo stolz die hohen Röhre  
Im linden Winde ihre Fahnen schwingen  
Und wehren junger Wellen Schmeichelchore,  
Zum Ufermoose kosend vorzudringen.

Im Rasen rastend sollst du dich betäuben  
An starkem Urduft, ohne Denkerstörung,  
So daß die fremden Hauche all zerstäuben,  
Das Auge schauend, harre der Erhörung.

Siehst du im Takt des Strauches Laub schon zittern  
Und auf der glatten Fluten Dunkelglanz  
Die dünne Nebelmauer sich zersplittern?  
Hörst du das Elfenlied zum Elsentanz?

Schon scheinen durch der Zweige Rahmen  
Mit Sternenstädten selige Gefilde,  
Der Zeiten Flug verliert die alten Namen,  
Und Raum und Dasein bleiben nur im Bilde.

Nun bist du reif, nun schwebt die Herrin nieder,  
Mondfarbene Gazeschleier sie umschlingen,  
Halb offen ihre traumeschweren Lieder  
Zu dir geneigt, die Segnung zu vollbringen.

Indem ihr Mund auf deinem Antlitz lebte  
Und sie dich rein und so geheiligt sah,  
Daß sie im Kuß nicht auszuweichen strebte,  
Dem Finger stützend deine Lippe nah!



Eine fließende, weiche, undefinierbare Stimmung liegt über seinen Gedichten, wie in den Stimmungsbildern der Sezessionisten. Überall ein geheimnisvolles Erklingen und doch kein Thema, keine Idee, kein Gedanke. Darum heißt auch das Schlagwort der Schule wie das der sezessionistischen Maler: Nicht verstehen soll der Beschauer, sondern genießen. Das aber ist echt romantisch.

Schon vorhin habe ich darauf hingewiesen, daß die Vertiefung in die Geheimnisse des Seelenlebens unmittelbar zu mystischen Ideen führt und das Gebiet des Wunderbaren kaum vermeiden kann. Das war der Grund für die oft bizarren Einfälle der romantischen Phantasie, das führte sie schließlich zu den ominösen Schicksalsdramen, die Platen so treffend in der verhängnisvollen Gabel verspottet. Freilich sind das Auswüchse; aber das eigentlich treibende Element ist das unabweisbare Bedürfnis der Seele, sich umgeben zu fühlen von Geheimnissen, über der materiellen Welt das Reich des Geistes oder der Geister zu ahnen und, wenn möglich, zu ergreifen. Und alles das macht sich in unserer neuesten Literatur wieder geltend; es ist die Reaktion gegen den entgeisteten Naturalismus und Materialismus — alles, auch die Ausschreitungen und Verwirrungen bis zur Schicksalsidee sind wieder da. Eine Fülle von Erscheinungen gehört hierher, denen nachzugehen sich lohnt.

Zunächst die romantische Naturanschauung. Sie drängte zu einer geheimnisvollen Beseelung der umgebenden Welt, zu einer Verflüchtigung alles Materiellen zu durchsichtigen Schleiern, hinter denen eine höhere Welt ahnungsvoll gespürt wird. Diese Richtung wurde in ihrer Abklärung die Quelle fruchtbarster und herrlichster dichterischer Phantasie, die Quelle der beseelten Naturanschauung Lenaus, Heines und Martin Greifs. Bei keinem Dichter ist dieser romantische Zug wohl kräftiger wieder erwacht als bei Gustav Frenssen. Die Kühnheit seiner Bilder und die

Großartigkeit seiner Phantasie ist von der Größe der Meeresnatur, in die er sich mit aller Kraft versenkt, genährt. Nur zwei Beispiele. Ein unvergleichliches Stimmungsbild geben folgende wenige Zeilen: „Der Westwind, der müde Wattläufer, stieg mit schweren Wasserstiefeln ans Land und ging, leise vor sich hinsingend, an ihnen vorüber.“ Jeden Versuch, hier erläutern zu wollen, hieße zerstören.

Strand und Heide, Heide und Strand, das macht die Natur aus, in der Frenssen lebt. Und wie mannigfach und immer neu hat er sie in romantische Bilder gefaßt!

Man höre nur noch folgendes aus der Heide:

„Da ist der Wodanshügel. Er wächst vor dem Wald auf, nicht hoch, 20 Fuß, und kreisrund. Die kleinen kurzbeinigen Geister des Waldes haben ihn aufgebaut, von der Höhe Umschau zu halten über die Heide, und weiter übers Meer und weiter, so weit ein Waldgeist sehen kann. Sie haben auch die Birken darauf gepflanzt, klettern hinauf, sitzen und lugen, ob Wolken überm Meer aufsteigen und hartes Wetter anzeigen. Dann laufen sie weinend und stöhnend den Wald entlang, die lange Linie, und melden, was kommt: „Fest die Wurzel! Biegsam der Stamm! Stolz die Krone! Brausend, heulend kommt der erste Stoß; unter die knorrige Wurzel fliegt jammernd der Waldgeist. Wenn aber die Sonne scheint wie heute, und ein weicher Wind weht, dann sitzen sie acht und neun beieinander — denn es sind kleine Wichte — auf der Bank, die sie sich aus Soden gemacht haben, und erzählen von alten Zeiten.“ — —

Derselbe Dichter aber geht noch weiter. Wenn er entscheidende innere Vorgänge darstellen will, so ruft er ebenfalls die Geisterwelt zu Hilfe. Der Mensch erscheint in solchen Augenblicken nicht als alleiniger Herr seiner Handlungen. Ein Geisterheer umgibt ihn, nimmt teil an seinen Handlungen und Entschlüssen, fördert, hemmt, trauert mit und jubelt mit.

Als in den „drei Getreuen“ Maria Landt in immer tiefere Melancholie versunken ist und endlich die Unmöglichkeit ihrer Verbindung mit dem Egoisten Franz Straubinger

fühlt, da schleicht sie, während alles am Weihnachtsheiligabend in der Kirche versammelt ist, hinaus zum Wehl, Todesgedanken im Herzen. Das Furchtbare, das hier geschieht, wenn ein Mensch, halb in Geistesumnachtung, halb freiwillig, das Leben von sich wirft, weiß er mit dem ganzen Zauber geheimnisvoll wirkender Mächte zu umgeben, die nach alter, dem naiven Empfinden so naheliegender Anschauung im Wahnsinn ihr Wesen treiben.

„Das Licht überm Wehl war größer geworden. Eine ganze Zahl Sterne standen beieinander und sahen auf die Erde. Der Wind ward stärker. Mächtige dunkle Wolkenzüge wanderten über den abendlichen Himmel nach Osten zu. Sie ließen lange, breite Nebelmassen nach unten hängen, als gingen sie auf schweren Füßen über den Himmelsraum. Auf ihren Schultern trugen sie etwas Längliches, Dunkles, wie einen Sarg. Zu beiden Seiten standen Sterne und trugen Lichter. Der Wind zog leise und traurig singend hinterdrein.

Maria Landt saß am Steg, zusammengekauert. Die kleinen Wellen, durch die grotesken Erscheinungen in der Luft erschreckt, trieben bange und unruhig, weinend und schluchzend gegen sie an und baten um Hilfe.

Ich kann euch nicht helfen! sagte sie: „Ich kann mir ja selbst nicht helfen.“

Da wurden die Wellen böse und redeten in einem andern Tone und schwakten und logen und verwirrten sie. Das Herz schlug ihr bis an den Hals.

Als Ingeborg und Andreas Arm in Arm vorübergingen, Ingeborg lachend, Andreas einen freundlichen Schein im Gesicht, sah sie nur wenig und gleichgültig auf. Sie tritt mit größeren Gewalten: sie stand Erscheinungen gegenüber, die mehr als Menschengröße hatten. Sie bückte sich tiefer und sah wieder ins Wasser und klagte: „Ich kann nicht das eine, ich kann nicht das andre. Was soll ich noch hier unten?“

Der Wind ward stärker und riß an den Schleiern, die vor dem Mond standen, und zerrte sie weg, und der Mond sah ins Wasser. Er sah tief hinein. — —

Das murmelnde, rauschende, blanke, weiche, lebendige Wasser lockte stärker, werbender, mit unheimlichem Zauber:

„Die Steine, die Steine!“

„Komm' doch und hole sie!“

Sie legte die Hand ins Wasser.

„Siehst du? Es ist nicht kalt! Warm ist es und weich und gleitet lebendig über die Hand.“ „Ja, lebendig.“

„Sieh! Wir warteten auf dich fünf Mondnächte lang! Da bist du!“

Weißer Körperformen, wunderschöne, stille Augen unter halbgeschlossenen Lidern erscheinen zwischen dem schwankenden Schilf, alles weich, gleitend, feuchtglänzend, ewig junge Formen, Urbilder der Schönheit, erste, unverdorrene Schöpfung. Sie gleiten und fließen und reden leise.

„Was sagst du von Selbstmord? Das ist kurzer Menschen-  
gedanke. Siehst du nicht, daß wir leben und weben, steigen und  
sinken, weinen und reden? Sind wir lebend oder tot?“

„Es ist Sünde dabei.“

„Vertauschst Unfrieden mit Frieden, Unreines mit weißem Kleid,  
Schwachheit mit Wirken und Kraft, unten mit oben?“

„Es ist Sünde dabei.“

„Dann hat auch er Sünde getan; er hätte an Golgatha vorbeigehen können und tat es nicht.“

„Wenn ich fortgehe, weinen sie lange.“

„Sie weinen und zerfließen und werden ganz weich . . . weil du  
Steine suchst auf grünem Grund.“ — Sie gleiten näher . . . zwei,  
drei . . . sechs sind es und haben Schilf ums Haar. Mit dem Haar  
und dem Schilf spielen die kleinen Wellen. Unendlich weich und tief  
sind die großen, stillen Augen, abgrundtief.

„Geht fort . . . ich fürcht mich sehr . . . sehr.“

„Meinst du, daß wir des Menschen Leben nicht kennen? Der  
Mond redet mit uns alle Nächte; der Wind erzählt uns immerzu  
von seiner weiten Reise. Wir haben die Decke unseres Hauses blank  
gemacht, daß sie spiegelt. Vom Strandigerhof und vom Eschenwinkel  
sehen wir das Bild, und den spielenden Kindern schauen wir zu. Und  
gewaltiger und mächtiger und schöner erscheint, was im Spiegel des  
Wassers sich bricht, als in dünner Luft. Wir sehen nicht auf die  
Dinge; wir sehen in sie hinein. Siehst du den Mond und die  
Sterne? Sie liegen hier oben im Reich.“

„Vater! Vater!“

„Der Vater ist hier wie dort. — Das weißt du.“

„Ich will noch einmal in die Kirche gehen und mitsingen:

Neue Christoterpe. 1904.

Nach bleib mit deinem Glanze  
Bei uns, du wertest Licht.

Mir wird schlecht . . . faßt mich an . . . daß ich nicht falle.“

Da glitten sie rasch herbei . . . sechs. Und zwischen den  
Reihhalmen erschien eine mit goldener Reifekrone, im tiefenden,  
glitzernden Haar.

„Faßt sie an! . . . Tragt sie . . . Sie ist zu weich und schwach  
für die Erde. Sanft . . . leise . . . und legt sie hin . . . nun  
schläft sie.“

Noch weiter in romantisches Empfinden und Anschauen,  
nämlich in die romantische Reflexion, ragt es hinein, wenn  
der Dichter die dämonische Geisterwelt wichtige Menschen-  
schicksale beobachten und ihrer Verirrungen sich freuen läßt.  
So z. B. bei der Entscheidung über das Schicksal Elsbes,  
der Schwester Förn Uhl.

Elsbe ist bei ihrem Oheim Thies Thiessen vor der  
Leidenschaft ihres leichtsinnigen einstigen Spielkameraden ge-  
borgten worden. Aber das Schicksal läßt sich nicht aufhalten;  
es geht seinen Schritt über alle Hindernisse hinweg. Die  
Liebenden finden sich auch dort in der einsamen Heide, und  
es kommt die Stunde, da sie in mondbeglänzter Zaubernacht  
über die Heide wandern zum Goldsfoot, wo sich die Elfen be-  
reits versammelt haben, um Zeugen davon zu sein, wie sich  
menschliche Leidenschaft blind und sinnlos das Verderben  
bereitet:

„In einer kleinen Mulde, von Eisenkraut umgeben, lagen sieben  
von schöner Art beieinander, Kinder der Heide, immer jung, mit  
brauner Haut und dunklem, schlichtem, langem Haar und unergründ-  
lich tiefen Augen, die nach Menschenurteil ein wenig dumm und  
glasig glänzen, auch zu langwimperig sind. Wer sie gesehen hat, der  
weiß es. Sie erzählten sich von den Mädchen und kamen auch auf  
Elsbe Uhl zu sprechen. Denn sie sprachen gern von Elsbe, weil  
diese ihnen ähnlich war, sich der Gegenwart hingab und ihre Liebe  
für Recht hielt. Sie sagten: „Heute Nacht kommt sie hierher, und  
heute Nacht fällt sie hier am Goldsfoot in seine Hände.“ Und darum  
waren sie zusammengekommen. Und wie sie daran dachten und das  
besprachen, veränderten sich ihre Gesichter nicht: sie blieben lang-

wimperig und schläfrig, gleichgültig und traurig träge wie immer. Sie lagen also und warteten, denn sie, unverfälschte Kinder der Natur, sehen gern an Menschen natürliche Kräfte.

Und sie vertrieben sich die Zeit und erzählten, wie sie Menschen erschreckt und verderbt hätten, und sie dachten daran, heut wieder einen Menschen, der des Weges käme, nach ihrer Gewohnheit zu bezaubern, daß er Vorsicht und Bedachtsamkeit, und was ihm an Ziererei anhaftete, fahren ließ und der Natur, die ihm eigen war, ihren Willen ließ.“

Derartiges tritt nicht nur hier und da einmal auf, sondern es erscheint als eigenstes, aus romantischer Anlage fließendes Kunstmittel des Dichters. Mit packender Phantasie tritt es bei der Feuersbrunst auf, die Förn Uhls Besitztum zerstört und ihn, wie Paul in Sudermanns Frau Sorge, frei macht: „Es wurde zehn, und sie waren alle zur Ruhe. Da meinte der Blitz, daß Haus und Menschen sein wären, und machte sich leise auf den Weg. Er wand sich mit langem, glattem Leib, blank wie ein gut gebrauchter Spaten, langsam zwischen Heu und Dach. Wo er, mit den dünnen Armen vorlängend, hingriff, schwelte rote Glut auf. Als er sah, daß aus Mangel an Luft die Flamme nicht aufkommen konnte, glitt er schwelend bis ans Fenster. Das Fenster zersprang. Die Gule, die im Giebel saß, flog mit lautem Uhschrei auf.“ Wieten Klock weiß ganz genau, daß etwas passieren wird und sitzt erwartungsvoll und das Nötige überdenkend am Lager des Knaben. „Es muß etwas unterwegs sein, irgend etwas. . . . Hör' hör'! Es schleppt und wühlt; sie tragen mit ihren Siebensachen, mit Ketten und Töpfen.“ Sie betet einen Spruch . . . sie öffnet die Tür — da ist das Furchtbare da.

Gewiß ist das alles als poetische Einkleidung zu betrachten und hat materiell mit dem Wunderglauben der Romantik nichts zu tun, aber auch bei Amadeus Hoffmann sind die bizarrsten Phantasien schließlich nur poetische Ausdrucks-

mittel, doch eben romantische Ausdrucksmittel. Aber Frenssen zollt der Romantik seinen Tribut auch auf dem Gebiete des materiell Wunderbaren. Ich denke an die Szene, als Uhl im Garten seine astronomischen Studien macht und Lena Tarn, zu der er die ersten Liebesregungen fühlt, in die Wunderwelt da oben einführt:

Lena Tarn sieht durch Uhls neues Fernrohr in den Orionnebel und glaubt ein brennendes Bauernhaus zu erkennen, dessen friesische Einrichtung und deren allmähliches Verzehrtwerden von dem Brande sie ausführlich beschreibt. Es ist eine Vorbedeutung auf den Untergang des Besitztums durch die vorhin geschilderte Feuersbrunst.

Uhl: „Was siehst du?“

Lena: „O, ich seh' — ich sehe — ein großes Bauernhaus, das brennt; das Dach ist ganz in Flammen, Funken fliegen darüber hin. Es ist ein richtiges, dithmarsches Bauernhaus.“

„Was siehst du sonst?“

„Ich sehe — ich sehe — seitwärts von dem Bauernhause eine Planke, die ist dunkel; denn das brennende Haus ist dahinter. Aber in die brennende Diele kann ich tief hineinschauen. Drei, vier Garben sind schon vom Boden heruntergefallen und liegen brennend auf der Lohdiele. O, wie ist das schrecklich!“

Man hat entdeckt, daß wir es hier mit einer geistreichen Modernisierung astrologischer Motive zu tun haben, denn die Gesichte Lenas beruhen auf wirklichen Konstellationen der Sterne im Orionnebel, die eine kindliche Phantasie wohl zu solchen Eindrücken verbinden kann. Die vier Garben sind die vier sogenannten Trapezsterne, und die Planke ist der sogenannte „Kachen“, der als schwarze Öffnung seitlich der Nebelmasse zu sehen ist.

Schwieriger ist jedoch die Erklärung jener Szene, die sich der Dichter zu derselben Zeit, in der Elzbe am Goldsfoot verführt wird, abspielen läßt. Uhl treibt seine Mondstudien und kostet zum ersten Male mit seinem neuen Fern-

rohre voll die Freude daran aus. Da plötzlich sieht er, wie zwei Menschengesichter, Wange an Wange geschmiegt, durch den Mond gehen; seinen Händen entfällt das Rohr, und er sinkt in tiefe Traurigkeit. Seelischer Rapport, geheimnisvolles Ahnen der Menschenseele von weit entfernten bedeutsamen Dingen, das sich in der einen oder andern Weise, durch Traum, durch Visionen, durch unerklärliche Gefühle dem Bewußtsein objektiviert, interessiert unsere Zeit nicht minder als die Zeit der Romantik, nur daß man heute auf dem Wege des Experiments und der wissenschaftlichen Untersuchung den merkwürdigen Erscheinungen auf den Grund zu kommen sucht, während sie damals mehr oder weniger kritiklos aufgenommen wurden. Aber ihre poetische Verwendung bleibt damals wie heute dieselbe. Sie vermittelt heute wie damals die schauernde Ahnung von einem geheimnisvollen höheren Zusammenhang der Dinge, von einer übersinnlichen Welt.

Damit sind wir zu den markantesten Erscheinungen der Romantik gelangt, zu dem Schwelgen im Wunder selbst, und was damit zusammenhängt. Diesem Zuge verdanken wir, solange er gesund blieb, großes und unverlierbares Gut! Die Erschließung unserer Märchenwelt, die sie in alter Pracht wieder aufsteigen ließ, die Wiederbelebung der ritterlichen Welt mit ihrem phantastischen Milieu, die Vertiefung des religiösen Lebens, die allerdings einerseits die Flucht vor dem Rationalismus in den Schoß der katholischen Kirche herbeiführte, anderseits aber auch Früchte zeitigte, wie sie uns Novalis und Schleiermacher als köstlichen Besitz hinterlassen haben.

Wem kommen hier nicht die modernen Märchendramen in den Sinn, die vor einigen Jahren so bejubelt wurden? Hauptmann war der erste, der, des trocknen Naturalismus satt, einen fecken Griff in die Märchenwelt tat und, seinen Hippogryphen zum Ritt ins alte romantische Land sattelnd, die „Versunkene Glocke“ schuf. Die Anziehung, die dieses



Werk auf jung und alt ausübte, die Begeisterung, die die ersten Aufführungen entfesselten, beruhen wohl ausschließlich auf dem Märchenkleide, das er dem wenig befriedigenden Gedankeninhalt umgehängt hat. Zwar auch darin ist das Stück romantisch, daß die Ideen des Glockengießers so nebelhaft und verschwommen wie möglich gehalten sind, aber den eigentlich romantischen Charakter gibt ihm doch Rautendelein mit all ihrem Zubehör. Man könnte zweifelhaft sein, ob der Gedankeninhalt, das faustische Ringen des Glockengießers nach innerer Befriedigung, das Wesentliche, und die Märchengestalten nur Symbole, oder ob die Märchenwelt die Hauptsache und die Ideen Heinrichs nur Füllung sein sollten. Hätte der Dichter sich entschlossen zum letzteren bekannt, so dürfte der Wert des Stückes bleibendere Bedeutung gewonnen haben, als es tatsächlich der Fall ist. Man mag Hauptmann noch so viel Entlehnungen und Anlehnungen nachweisen: Rautendelein, Nickelmann, der Waldschrat, die Elfen, die Moosweibchen und -männchen und die alte Hexe wären das reinste Entzücken der alten Romantiker gewesen, und nicht bloß an sich, sondern gerade in ihrem geheimnisvollen Eingreifen in das Leben und Treiben der Menschen. Er hat die Gewalt, welche Walbeinsamkeit und Quellenrauschen auf unser Herz ausüben, in Gestalten gekleidet und diese Märchenwelt mit dem Schein der Wirklichkeit umgeben, wie es wohl keinem dramatischen Dichter wieder gelungen ist. Ich erinnere nur an den Ringelreigenflüstertanz der Elfen in der Mondscheinnacht, der Rautendelein von ihren sorglos wehmütigen Betrachtungen abzieht:

Nehmt mich auf in euren Kranz!  
 Ringelreigenflüstertanz.  
 Silberelchen, liebes Kind!  
 Schau, wie meine Kleider find.  
 Blanke Silberfädelein  
 Web mir meine Ruhme drein.

Braunes Elbchen! Nimm in acht  
Meiner braunen Glieder Pracht,  
Und du, goldnes Elbchen! gar,  
Nimm in acht mein goldnes Haar!  
Schwing' ich's hoch — so tu' es auch!  
Ist's ein seiden roter Rauch.  
Hängt es über mein Gesicht,  
Ist's ein Strom von Gold und Licht.

Oder an die Lockungen, die den Glockengießer betören:

Ich weiß dir Demanten und Karfunkel,  
Wo sie in urgeheimen Schächten ruhn,  
Topase und Smaragden, Amethyste —  
Und was du mich nur heißest, will ich tun,  
Mir ist's verliehen, wenn ich die Augen küsse,  
Dem öffn' ich sie für alle Himmelsweiten. —  
Schätze, verwunschene, wollen zum Licht,  
Unten im Tiefen leuchten sie nicht.  
Glühende Hunde bellen umfunst,  
Winkeln und weichen mutiger Kunst.  
Aber wir dienen froh und bereit,  
Weil uns beherrschet, der uns befreit.

Weniger durchtränkt von der Märchentwelt, wie sie mit dem Weben und Leben der Natur in Wald und Berg innig verbunden ist, den Zwergen und Berggeistern, Kobolden und Schratzen, Elfen und Nixen, sondern mehr im Dienste der Allegorie hat Ludwig Fulda zu Märchenstoffen gegriffen, erst im Talisman, einer geistreichen, zwar satirischen, aber geschmackvollen Behandlung und Ausstattung des Andersen'schen Märchens „Des Königs neue Kleider“, dann im „Sohn des Kalifen“, wo der Fluch des Geistes des grauen Derwischs mit seinen Folgen schließlich die Umwandlung in Affad bewirkt und so der Idee, daß der Mensch auch auf der Höhe der Macht nur im lebendigen Mitfühlen von Leid und Freud seiner Mitmenschen sein Glück findet, wirkungsvollen Ausdruck verleiht.

Ich will nicht auf die Frage eingehen, ob und wie weit das Märchen im Drama überhaupt Berechtigung hat, — daß

ein Widerspruch zwischen dem Wesen des Dramas und dem des Märchens vorhanden ist, insofern jenes dem Leben, dieses der Phantasie gehört, ist klar — für uns genügt es, die Tatsache zu erkennen, daß ein starker Zug unserer Zeit über den Naturalismus hinweg wieder zum Reich der Romantik geht. Die nie erloschene Begeisterung für Richard Wagners durch und durch romantische Musikdramen wäre allein schon Zeugnis genug. Und auch solche Dichtungen, wie Hanneles Himmelfahrt, die uns die christliche Wunderwelt — wenn auch nur in den Fieberphantasien eines sterbenden Kindes — als den einzigen Trost mitten im Elend dieser Welt, in ergreifender und erschütternder Weise vor die Seele zaubern, gehören hierher. Nehmen wir die glänzenden, tiefempfundenen und auch wahrhaft erhebenden Bilder des himmlischen Erbarmens über das gequälte Kind, den tröstenden Heiland und die Aufnahme in das himmlische Reich als tatsächliches Erlebnis der vom Irdischen sich losringenden Seele rein heraus: Novalis hätte sich vielleicht glücklich geschätzt, so etwas vollbracht zu haben.

Hauptmanns neuestes Drama, „Der arme Heinrich“, ist offenbar ein neuer Tribut, den er der Romantik zollt. Wert oder Unwert des Stückes kommt hier nicht in Betracht. Was ihn reizte, und was das Publikum reizt, ist durchaus der wunderbare Stoff der ganz in Romantik getauchten Legende Hartmanns von Aue. Der Dichter macht wohl schüchterne Andeutungen von der Heilung durch die Kraft des Willens, also durch Selbstsuggestion, aber tatsächlich hat er das Wunder in seiner ganzen Schroffheit bestehen lassen.

Aber das religiöse Wunder ist in den Dichtungen unserer Zeit nicht nur gestreift, sondern sogar breit in den Vordergrund gerückt. Ist es doch der ausschließliche Gegenstand des Björnson'schen Dramas „Über die Kraft“, und die Aufnahme des Stückes, das ein ganzes Jahr lang wöchentlich mehrere Male das Berliner Theater füllte, beweist, wie gern

sich das moderne Publikum in die Welt geheimnisvoller Wirkungen erheben läßt. Wie weit die Beschäftigung mit dem sogenannten Okkultismus, mit Hypnose, Magnetismus und Spiritismus, um sich gegriffen hat, ist bekannt. Soll es doch gegenwärtig über 40 Millionen überzeugte Spiritisten geben. Daran ist die indifferente Wissenschaft, die diesen Dingen allerdings aus dem Wege geht, statt sie energisch allgemein zum Gegenstande der Forschung zu machen, nicht allein schuld. Auch die klarsten Erkenntnisse, die vielleicht noch gewonnen werden, auch der sicherste Beweis, daß wir es in all diesen Dingen, wie im Hypnotismus, mit natürlichen Eigenschaften des Seelenlebens zu tun haben, werden den Durst der Seele nach dem Überfinnlichen, nach dem Wunder, nicht beseitigen können. Und so steht es auch mit Björnsons Drama und seiner außergewöhnlichen Wirkung. Ich habe im vorigen Jahrgange dieses Jahrbuchs ausführlich dargelegt, daß Björnson sein Drama gegen den Wunderglauben geschrieben hat und die wunderbaren Heilungen des Pfarrers Sang dem unerschöpflichen Gebiete der Suggestion aufs Konto setzt, aber die wirksame, geradezu magnetische Kraft des Stückes beruht meines Erachtens auf der Darstellung der wunderbaren Vorgänge an und für sich, als die von Sang im reinsten und vollsten kindlichen Vertrauen erhofften und erlebten Wirkungen seines Gebets. Der Dichter hat ja mit Dichterweisheit die psychologische Erklärung der Dinge nicht aufdringlich auf den Präsentierteller gelegt; Sang erscheint als der aufrichtige, von der ganzen Herrlichkeit innigen Gebetsverkehrs und starker Glaubenssicherheit erfüllte Christ, eine lebendige Verkörperung der Verkörperung des Diesseits durch die Kräfte der jenseitigen Welt, und dies, so einfach, schlicht und überzeugend dargestellt, ohne jede Überspanntheit und krankhafte Erregung, übt seine Wirkung auf die Iekten, auch unter Bergen von Skepsis begrabenem Regungen unserer Seele: der Sehnsucht nach Glaubens-

sicherheit im religiösen, der Sehnsucht nach Romantik im ästhetischen und dichterischen Sinne.

Nebenbei sei in diesem Zusammenhange bemerkt, daß der kürzlich erschienene Roman „Die Spiritisten“ von Viktor Blüthgen in diese romantische Richtung nicht gehört, sondern eine sehr verständige Darstellung von Erlebnissen auf diesem Gebiete ist in Form einer anmutigen Erzählung.

Das alles ist noch durchaus gesundes romantisches Empfinden, aber auch die Auswüchse und Verirrungen haben sich eingestellt. In Paris erhob sich im Jahre 1887 eine Reaktion gegen den Bolaismus, die in eine romantische Maßlosigkeit hineingeriet, die glücklicherweise eben dieser Maßlosigkeit wegen nur eine vorübergehende Bedeutung gewann, aber doch auch auf Berlin übertragen wurde. Es war der Symbolismus, der sich selbst *Décadence* und *fin de siècle* nannte, eine Erscheinung durchaus krankhafter Nervosität, „schwächliche Angst vor dem Spukhaften, dumpfe Sehnsucht nach dem Grauensvollen.“ „Man hat den Eindruck,“ sagt ein Kenner, „daß die sinnlich überreizten Menschen als zitternde Greise in erträumten Jünglingskörpern mit einer wahren Wollust ihre eigene Nervosität studieren. Mit der Empfindsamkeit eines hysterischen Mädchens durchzittert diese Leute ein Grauen beim bloßen Anblick einer sonderbaren Wolkengestalt am Himmel. Eine auffallende Farbe, die ihnen entgegentritt, kann sie bis zum Tode erschauern machen oder ihnen den sogenannten Lebensmut auf 5 Minuten wiedergeben“ . . . „Rot, Grün, Blau u. s. w. werden für sie zu Gefühls-Symbolen von höchster Tragik . . . sie fühlen, riechen, schmecken in Farben . . . sie haben grüne Lieder, blaue Empfindungen, blutrote Gedanken, tönende Farben, klingende Gefühle.“ Daraus bildeten sie eine symbolische Ausdrucksweise, nach der sie sich nannten. Und weil sie jedem von außen kommenden Eindruck blind und willenlos folgten, nannten sie sich Impressionisten. Ihrer Weisheit letzter

Schluß war aber doch immer der ausschweifendste Sinnenkultus.

Derjenige, der diese Krankheit 1891 in Berlin einschleppte, war Hermann Bahr; sein Roman „Die gute Schule“ ist ein trauriges Zeugnis davon. Würdiger und vertiefter tritt uns die Richtung entgegen in dem Italiener d'Annunzio, dessen „Triumph des Todes“ zwar auch in jener zersekenden romantischen Selbstbespiegelung mit sinnlich-mystischem Hintergrunde ganz aufgeht und auch auf gereifere Menschen leicht verwirrend wirken kann, aber doch eines gewissen Gehaltes nicht entbehrt.

In der Stufenfolge der krankhaften romantischen Motive fehlt nunmehr nur noch eins, das ist die Schicksalsidee. Ist auch diese in unserer neuesten Dichtung vertreten? Freilich, Schicksalsdramen im Sinne eines Zacharias Werner und Genossen haben wir glücklicherweise nicht. Das gesunde dramatische Verständnis unserer Zeit scheut davor zurück, etwas derartiges auf die Bretter, die das Leben darstellen, zu bringen. Aber ihren Tribut zollt unsere Zeit auch dieser Verirrung romantischer Weltanschauung, nicht im Drama, aber doch in der Erzählung. Jüngst ist ein Bändchen erschienen, betitelt: „Drei phantastische Geschichten“ von Fritz Zilcken, einem wohl noch wenig bekannten Schriftsteller. Sie sind für diesen Zug der Zeit charakteristisch, und so wird es zum Schluß nicht uninteressant sein, eine von ihnen ihrem Inhalt nach hier wiederzugeben. Sie heißt „Herodes“. Man könnte sie auch, wie Werner einst sein Drama den 24. Februar nannte, den 29. August nennen.

Das Geschlecht der Vicomtes von Bruyères hat seinem Namen den Zusatz „Saint-Baptiste“ zugefügt, als einer der Ahnen, namens Jean Baptiste, von der Königin Luise von Savoyen, der Mutter Franz' I. von Frankreich, mit den Worten zum Tode verurteilt wurde: „Er sterbe, wie sein Patron gestorben ist.“ Dieser blutigen Beziehung der

Bruyières zur Geschichte Johannes des Täufers legt der Erzähler eine geheimnisvoll fortwirkende Macht bei, die sich bei einem späten Enkel der Familie unter der dritten Republik, unter der Regentschaft Carnots, also in der Gegenwart, in graufiger Weise in ganz romantisch-antiker Auffassung des Schicksals offenbart.

Jean Baptiste Vicomte de Bruyières-Saint-Baptiste, zu einer gewissen Mystik neigend, die einen panhistorischen Zusammenhang der Dinge und Geschehnisse der Welt voraussetzt und sucht, ist plötzlich zu aller Erstaunen unter der französischen Kolonialtruppe erschienen, die zur Züchtigung eines Königs der Dahome ausgesandt war. Unter einem großen Affenbrotbaume erzählt er eines Abends seinen Kameraden, warum er Paris so schnell und unerwartet verlassen habe. Er hat in einer Herren-Künstlergesellschaft einen sonderbaren Maler kennen gelernt, der nur Stoffe aus der Geschichte des Herodes malte und damals gerade mit einer tanzenden Salome und deren blutigem Lohne beschäftigt war. Der Künstler ist eine geheimnisvolle Persönlichkeit; niemand weiß recht etwas von ihm, er hat selbst etwas Herodianisches, und auch seine Lebensgeschichte, soweit man sie kennt, hat Ähnlichkeit; auch er soll seines Stiefbruders Weib mit ihrer Tochter entführt haben. Einige Äußerungen an jenem Abend über die Herodiasgeschichte, die den ernstesten sittlichen Standpunkt Jean Baptistes verraten und eine merkwürdig beklommene Stimmung erzeugen, veranlassen den berühmten Maler, den Vicomte zu sich einzuladen, eine Ehre, deren sich noch niemand hat rühmen können. Mit merkwürdig beklommenem Herzen sagt er zu. Der Maler wohnt in einer Straße „le vingt-neuvième aout“ neben einer Johannes dem Täufer gewidmeten Kapelle. Vermutlich hat die Straße ihren Namen vom Todestage des Täufers, dem 29. August, erhalten. Was der Dichter nun beschreibt, ist Romantik gewagtester Art. Ein geheimnisvoller Eingang in einer kahlen,

öden Mauer, der sich von selbst wunderbar öffnet, ein Künstlerpalast, ganz wie er dem Herodes selbst gehört haben könnte, der Künstler in herodianischem Königsschmuck vor seiner Staffelei das neue Bild malend — und das alles nicht als eine Künstleridee, sondern als geheimnisvolle Wirklichkeit geschildert. Ein Räucherbecken läßt seine Düste in die Lüfte steigen, und während der Vicomte das Bild, die tanzende Salome und das noch rohe blutige Haupt des Täufers auf dem Teppich, betrachtet, senkt sich allmählich eine Betäubung auf ihn herab, in welcher ihm die Gestalt des Bildes Leben gewinnt und den ganzen aus der Bibel bekannten Hergang verwirklicht. Die Mutter, Herodias, erscheint und gibt Salome den blutigen Befehl, und Salome richtet ihn an den Herodos aus, indem sie, auf den Vicomte deutend, sagt: „Ich will, daß du mir gebest das Haupt deines Gastes.“

Da reißt Jean Baptiste jählings die Augen auf; es ist alles wie vorher, nur sieht er jetzt den Künstler an dem Johanneshaupte arbeiten. Es ist außerordentlich fortgeschritten, nahezu vollendet, und als er es ansieht — sieht er in ihm sein eigenes Bild. Er hat dem Maler als Modell gedient. Neben dem Bilde aber, da, wo vorhin die Herodias stand, erscheint eine Dame in moderner Straßentoilette, die ihr der Maler als „Madame Philipp“ vorstellt. So hieß die Stiefschwägerin, die er dem Gerücht zufolge entführt hatte. — Von Grauen gefaßt, eilt der Vicomte aus dem Hause. An der geheimnisvollen Thür steht der ihm bekannte herkulische Diener des Malers mit scharlachnem Gewande und dem Schwerte, wie er ihn auf andern Herodesbildern seines Herrn, zu denen er als Modell diente, gesehen hatte, und öffnet. Er eilt hinaus, und nun treibt es ihn aus Paris; er läßt sich zu der Kolonialtruppe versehen, um dem vielleicht drohenden Unheile zu entgehen.

Der Vicomte hat geendet, und man lacht, der Vicomte



mit: „Gewiß,“ sagt er, „es ist eine ganz begriffliche und beinahe lächerliche Sache. Ich weiß es. Aber was wollen Sie? Damals, und so lange ich in Paris war, stand ich unter dem Eindrucke dieses Erlebnisses wie unter dem Eindrucke einer Gefahr, die überallhin mich verfolgte. Ich bin überzeugt, ich wäre wahnsinnig geworden, wenn ich mich diesem Eindrucke nicht entzogen hätte. Deshalb ergriff ich die erste Gelegenheit, dauernd oder wenigstens für längere Zeit aus Paris fortzukommen. Von dem Augenblicke an aber, in dem ich Paris verließ, verlor ich jenes Gefühl, ich fing an, mich wieder sicher zu fühlen und heute — heute lache ich darüber.“

In dieser Nacht aber wurde ein Überfall von den Amazonen Dahomes versucht. Bei ihrer Verfolgung wirkt auch Jean Baptiste mit. Doch der Feind ist verschwunden, und bald kehrt man, wie man meint, ohne Verluste zurück. Am andern Morgen jedoch, als die Offiziere sich zum Frühstück versammelten, fand sich, daß der Vicomte fehlte. Da begann man, die Gebüsch abzusuchen, und nicht lange dauerte es, da stieß man auf seine Leiche. Der Kopf war vom Rumpfe abgeschnitten, und des Königs Kriegswiber hatten ihn mit sich hinweggenommen. — Da nahmen seine Kameraden den Rumpf und legten ihn in ein Grab.

Das Datum des Tages aber, an welchem sich dieses begeben hatte, war der 29. August.

Niemand wird behaupten wollen, daß derartige Phantasiestücke dem Geschmace unserer Zeit entsprechen und darum als charakteristischer Ausdruck des Zeitbewußtseins aufzufassen seien. Sie sind Ausschreitungen gerade so, wie die Schicksalsdramen auch Ausschreitungen ihrer Zeit waren, die alsbald verspottet wurden. In ihnen verliert sich der allgemein menschliche Gehalt, der unser lebendiges Mitfühlen und Mitleiden in Anspruch nimmt und fruchtbare Seelenerregung hinterläßt. Goethe spricht einmal von dem Schauer, den

die Poesie erwecken soll, und nennt ihn „der Menschheit bestes Teil“. Dann sagt er: „Die Romantik bediente sich zu plumper Mittel, sie erweckte eher Gruseln, ein Gefühl, über das der Ernüchterte zu spotten pflegt.“ Das trifft auch hier zu. Aber das darf uns nicht bestimmen, den unleugbar romantischen Zug unserer neuesten Dichtung zu belächeln oder für ungesund und überspannt zu halten. Er ist die natürliche Reaktion gegen den öden Naturalismus und Materialismus, die Sehnsucht nach jenem Erschauern vor den Geheimnissen des menschlichen Lebens, das Goethe „der Menschheit bestes Teil“ nennt, das Verlangen nach der Kunst als derjenigen Macht, die uns aus der Enge des alltäglichen materiellen und sittlichen Glends in die hohen Dome der Geheimnisse führt, die uns auf Schritt und Tritt in uns, um uns und über uns umgeben und locken.

Gewiß ist dies im allgemeinen Sinne, im Sinne der Richtung auf idealistische Probleme überhaupt, für jede wahre Dichtung unerläßliche Bedingung, aber im engeren Sinne, insofern gerade der Schimmer und Schauer des Geheimnisvollen Gegenstand des Interesses ist, ist es romantisch.

Der Rationalismus war der eigentliche Vater der alten Romantik, der Naturalismus ist der der neuen Romantik. Die Seele des Menschen in ihrem Werden und geheimnisvollen Wesen wurde damals wie heute der Mittelpunkt des Interesses, aber von dem, was damals gesäet wurde, dessen erster Wurf auf steinigem Boden zu kurzem Dasein schnell emporwucherte, ernten wir heute nach manchen Stürmen und Unwettern die Früchte. Das Eindringen in das Seelenleben hat ungeheure Fortschritte gemacht, die Beobachtungsgabe ist gerade durch den Naturalismus zu höchster Vollkommenheit ausgebildet worden, immer neue Feinheiten werden erkannt, aber je tiefer man gräbt, um so geheimnisvoller tut sich die Tiefe auf; den letzten, tiefsten Grund den Augen bloßzulegen, wird und kann menschlicher Wissenschaft nicht gelingen, und

solange es nicht gelingt, bleibt der Poesie ihr Thron im Menschenleben gewahrt, und, sofern sie die verschleierte letzten Geheimnisse ahnen und glauben lassen will, ist sie, trotz packendster Wirklichkeits schilderungen, Romantik im edelsten und eigentlichsten Sinne. Daß unsere Zeit hieran den lebhaftesten Anteil hat, und daß alle Poesie ihren eigentlichen Lebensnerv in gesunder Romantik hat und immer wieder finden wird, das hat die Geschichte unserer Dichtung in den letzten zwei Jahrzehnten bewiesen.

Alles wiederholt sich, und doch ist alles wieder neu. Die romantischen Motive sind die alten, aber sie tummeln sich nicht mehr auf dem unendlichen Meere abstrakter Phantasie, sondern sie sind erdenfest geworden, haben Wurzel geschlagen in fruchtbarem, festem Erdreich, wo sie zu herrlicheren Bildungen berufen sind. Geile Triebe werden und müssen sich immer wiederfinden, aber der Gesamtbestand bedeutet neue Errungenschaften, bedeutet neue, gute Frucht, die wir auch von christlichem Standpunkte aus willkommen heißen können. Es ist freilich Tatsache, daß die Wendung der alten Romantik zur religiösen Erstarrung, wie sie, von Novalis und Schleiermacher eingeleitet, in den Freiheitsdichtern sich so herrlich entfaltete, ihre Parallele in der romantischen Dichtung unserer Zeit nicht hat. Fehlt auch das Verständnis für Frömmigkeit und inniges Glaubensleben nicht, so sind diese einzigen wirklichen Heilmittel für die nach Frieden verlangende Seele unsern Dichtern doch nur Gegenstände psychologischen Interesses, nicht aber eigenen Bedürfnisses. Ist aber darum eine solche Wendung ausgeschlossen? Der starke Zug zur Vertiefung in das Seelenleben, das Suchen nach seinen wahren Bedürfnissen, ist unstreitig da, und es steht geschrieben: „Suchet, so werdet ihr finden.“ Starkes Empfinden findet auch seine dichterische Gestaltung. Dazu bedarf es keiner kirchlichen oder religiösen Poesie im engeren Sinne, wohl aber einer klaren und realen Lebens erfassung, die von lebendigen Ewigkeitsgedanken getragen ist.