

# DIE TAT

WEGE ZU FREIEM MENSCHENTUM

EINE MONATSSCHRIFT HERAUSGEGEBEN VON  
ERNST HORNEFFER  
UND KARL HOFFMANN

IV. Jahrgang                      HEFT 1                      April 1912

## Die Wüste.

Sonntagsansprache  
von Ernst Horneffer.

**I**ch hatte bei meiner letzten Ansprache von dem Mute gesprochen, den der Mensch im Anblick des großen Schicksals, welches »Mensch« heißt, bewähren soll. Auf den verschiedenen Grad von Lebensstärke und Lebensglaube hatte ich hingewiesen, der in den Religionen zum Ausdruck kommt. Die große asiatische Religion des Buddhismus bietet uns das Bild des völlig verzagten Menschen, den jede Berührung mit der Welt verletzt, der jeden Reiz flieht, vor jeder Tat erschauert. Ersterben, erlöschen gilt als Erlösung. Wer blickte nicht mit Mitleid, nicht erschüttert auf eine solche Verkündigung! Was müssen die Menschen gelitten haben, wie müssen sie von dem Schicksal des menschlichen Lebens verwundet gewesen sein, daß sie in solcher Art aus innerster Seelennot mit völlig gefalltem Willen Abschied nahmen von dem Kampf der Welt. Um einen Grad mutiger zum Leben steht die große Religion, welche in Vorder-Asien entsprungen ist und von dort aus Europa und einen großen Teil der Erde erobert hat. Das Christentum hält den Menschen im Leben und am Leben fest,

logie, Politik und Parteiwesen, Weltanschauungsfragen sind Dinge, die eine sachliche wissenschaftliche Untersuchung fordern. Daß nun um diese Gebiete Subjektives und Gefühlsmäßiges herumliegt, ist unleugbar. Hier aber erhebt sich eben die große Aufgabe, aus solchen subjektiven, individuellen Stimmungen zu einer objektiven wissenschaftlichen Einsicht hinzuführen und das Un-sichere und Vereinzelte in einen möglichst sicheren und allgemeinen Zusammenhang einzureihen und zu verankern. Das unklare, oft verworrene und das Urteil trübende Gefühlsmäßige soll in der Tat durch die Kraft des sicher fortschreitenden hellen Denkens zurückgedrängt und ersetzt werden. Das Gefühlsmäßige, das überhaupt jedes Geisteswerk umläumt, läßt sich nicht abstreifen und darf nicht unterdrückt werden. Wer kann gewisse Gedanken der platonischen Philosophie entwickeln, ohne in einen Schwung des Gefühls zu geraten? Nicht einmal über Ellipsen, Hyperbeln und quadratische Gleichungen läßt sich ganz nüchtern sprechen. Es redet ja nie der isolierte Intellekt, sondern immer der ganze Mensch.

Nebenher nur sei bemerkt, daß ja die Univerſität vor jungen Studenten alle jene Fragen nicht nur geſchichtlich, ſondern auch ſachlich behandelt. Man braucht dabei noch nicht ſoweit zu gehen wie Harnack, wenn er den Fall Jatho beſpricht. Freilich liegen die Verhältnisse auf der Univerſität günſtiger und leichter. Die Hörer ſind gleichmäßig vorgebildet, es ſteht mehr Zeit zur Verfügung, durch gleichzeitiges Hören anderer Dozenten iſt das Subjektive in den Anſchauungen leicht herauszumerken, Lektüre ſchützt weiter vor der Gefahr, profefſorengläubig zu werden. An den Dozenten der Volkshochſchule ſind große Anforderungen zu ſtellen. Er muß ſich höchſter Objektivität beſleißigen, er ſoll die Hörer nicht überreden, ſondern überzeugen, er ſoll ihnen nichts von außen aufdrängen, ſondern die Innerlichkeit des ſelbſtändigen Denkens erſchließen; er muß ſich vor der Gefahr hüten, eine Gemeinde von gläubigen Anhängern um ſich zu ſammeln, er ſoll der Wahrheitsforſchung Freunde gewinnen. Dabei ſpielt der Stoff keine Rolle. Warum ſollte man nicht einmal ſo gut wie über Kant und Schopenhauer auch über Haeckels Welträtfelbuch Übungen veranſtalten? Freilich wird der Dozent gut tun, hier wie auch ſonſt, etwa in folgendem Worte die richtige Stimmung herzustellen: wir kommen hier zuſammen, um uns einige Klarheit

zu verſchaffen über Dinge, die die Menſchheit als die letzten und höchſten betrachtet. Über alle dieſe Dinge herrſcht größte Uneinigkeit unter den Menſchen, Laien wie Gelehrten. Auch wir alle werden verſchiedener Anſicht ſein. Es gilt nun aber, die Grundlagen der Anſchauungen zu prüfen und ſo vielleicht einen Einblick in den Gang der verſchiedenartigen Denkentwicklungen zu gewinnen. Wir alle ſind aber einig, nur dem Zuge unſeres Denkens zu folgen, wenn auch Erſchütterungen unſrer bisherigen Anſchauungen eintreten ſollten. Was wahrhaft wirklich und wertvoll iſt, wird auch der ſchärfſten Kritik ſtandhalten und ſich vielmehr dann erſt als echt und lebendig erweiſen. Eine fruchtbare Ausſprache wird dann um ſo eher eintreten, wenn Werke, die einen vom Vortragenden entgegengeſetzten Standpunkt einnehmen, zur Vorbereitung vom Hörer ſtudiert werden. Hat Wiſſenſchaft einen wirklichen Wert, hat es eine Berechtigung, von Würde und Ehre der Wiſſenſchaft zu reden, ſo müſſen alle Bedenken fallen geſaſſen werden, die aus Furcht und Beforgnis vor etwaigen unlieblamen Folgen entſpringen. Die Wiſſenſchaft, auch in volkstümlichen Kurſen, iſt frei oder ſie iſt nicht.

## Die ſymboliſtiſche Bewegung in der modernen Literatur.

Von Heinrich Schnabel.

**I**n einer früheren Abhandlung habe ich zu ſchildern verſucht, wie die naturaliſtiſche Bewegung in unſerer Literatur entſtanden iſt, wie ſie ſich entwickelt und wie ſie enttäuſcht hat\*). Es wird dabei aufgefallen ſein, daß die Kritik, die ich am Naturalismus übte, keineswegs aus den Geſichtspunkten herſtammte, die ich in meinen »Grundlagen der modernen Dichtung«\*\*) für die Beurteilung der geſarnten Moderne aufgeſtellt habe: ſondern es war eine Kritik aus dem Geiſte derjenigen, die damals ſich vom Naturalismus abwandten und nach einer andern Kunſt begehrten oder zu

\*) Tat III, 5. — \*\*) Tat I, 12.

streben begannen. Diese Kritik war, wie man bemerkt haben wird, eine verhältnismäßig oberflächliche. Sie beschäftigte sich nur mit der naturwissenschaftlichen Methode, ohne auf den Kernpunkt zu dringen, nämlich auf den ästhetischen Individualismus; man sah damals nicht, daß der Naturalismus lediglich eine besondere Anwendung des individualistischen Kunstprinzips überhaupt war, und daß eine wirklich gründliche Kritik des Naturalismus eine Revision und eine Kritik der gesamten individualistischen Kunstentwicklung von der Romantik an hätte sein müssen. Der Grund dafür, daß man dies nicht erkannte, liegt aber klar auf der Hand, wenn man die nun folgende Entwicklung überblickt: diese Neuerer waren selbst noch viel inbrünstigere Verfechter des ästhetischen Individualismus als die Naturalisten; was sie von den Naturalisten unterschied, war nur, daß sie das individualistische Prinzip nach einer andern Seite hin entwickelten.

Das Prinzip des ästhetischen Individualismus ist, wie man sich erinnern wird, folgendes: Das Kunstwerk soll gestaltet werden als eine Widerpiegelung der Welt aus der individuellen Weltanschauung des Dichters, ohne Rücksicht auf die ästhetischen Forderungen, die im seelischen Organismus des Kunstgenießenden begründet liegen, nämlich auf die Forderungen der Auswahl, der Vereinfachung und Verstärkung und der Ponderation. Diese Weltanschauung, aus der heraus der Dichter die Welt widerpiegelte, war bis jetzt die naturwissenschaftlich-materialistische gewesen; aber nun hatte sie getrogen: es lag am Tage, daß man aus ihr heraus nur Trivialitäten darstellen konnte; der große Rhythmus aber, den man aus dem modernen Leben, und das hieß, aus der modernen Technik, der Industrie, dem organisatorischen Betrieb heraushörte oder zu hören glaubte, der wurde von ihr unterdrückt. Vor allem aber kam im Naturalismus zu kurz der titanisch-individualistische Trieb, sich in Kraft und Schönheit auszuleben; der Naturalismus konnte nur den sensativen, nicht aber den titanischen Individualisten darstellen.

Aus diesen Gründen geschah es, daß man die naturwissenschaftliche Methode verwarf; es mußte andere Mittel geben, die Welt widerzuspiegeln: an dem romantischen Prinzip des ästhetischen Individualismus selbst hielt man fest. Aber nun welche Mittel? Eine Philosophie von solcher Allgemeingültigkeit wie die naturwissenschaftliche Weltanschauung gab es nicht; so blieb nur

ein Weg, der, daß man sich den sinnlichen Eindrücken des Lebens einmal ohne jegliche Voraussetzung überließ, daß man sie wiedergab, wie sie sich gerade in die Sinne und die Seele eindrückten, ohne jede Bemühung sie naturwissenschaftlich exakt festzustellen oder sie philosophisch zu modeln: der Dichter sollte sich völlig passiv verhalten, er sollte nur gleichsam die Aeols-Harfe sein, auf der der Rhythmus der Welt von selbst erklingt, sobald sie von irgendeinem Gegenstand berührt wird. So entstand aus dem Naturalismus der Impressionismus.

Ich habe in der Abhandlung über den Naturalismus aufmerksam gemacht auf die Entwicklungsmöglichkeiten, die in dem Holzischen Sprachstil lagen, jenachdem man die Einzelbeobachtungen auswählte. Wenn man sie nun nicht danach auswählte, wie sie für irgend einen Milieu-Charakter bezeichnend waren, sondern sie nahm wie sie kamen, so lag ein unbewusstes Einheitsprinzip doch in der momentanen Seelenverfallung des Dichters. Und nun ereignete sich folgendes: Die Sehnsucht aller dieser Dichter ging auf Widerpiegelung der gesamten Welt: nicht ein Einzelnes sollte ausgewählt und gegen ein anderes ausponderiert werden, wie es bei den Klassikern der Fall war, sondern das ganze All, mit der Größe und dem Rhythmus der gesamten Lebens sollte in voller stofflicher Fülle im Kunstwerk erstehen. Wenn nun aber lauter Einzeleindrücke kamen und hineindrangen in die Sinne und die Seele des Dichters, der ein Ganzes und Großes darstellen wollte, so konnte es nicht anders geschehen, als daß er diese sinnlichen Einzeleindrücke als symbolisch empfand für das Ganze und daß er mit der ganzen Kraft seiner Seele die Größe und Fülle der ganzen Welt in die Einzeleindrücke hineinzudrängen suchte. Was sich so mit Notwendigkeit entwickelte, war ein mythisches Allgefühl, ein zugleich sinnliches und zugleich seelisches Gefühl von der Identität aller Dinge, der großen und der kleinen, der organischen und der anorganischen, der sinnlichen und der geistigen, und, da hier der titanische Trieb des starken Willensindividualisten eine Bahn fand, zugleich die Einheit des Universums, des Alls und des Ichs. Ein jedes Ding konnte für das andere stehen und das was trennte und in Gegensätze schied, das war nur Schein ohne tiefere Bedeutung.

Mit dieser Mythik, so primitiv sie war, war etwas von gewaltiger Bedeutung geschaffen, das eigentlich religiöse Element

des modernen Empfindens war damit zum Bewußtsein gebracht. Etwas, was die Kirche nicht mehr zu geben vermochte und die Philosophie ihrem Wesen nach nicht zu geben vermag, ein gefühlsmäßiges Verhältnis des einzelnen Menschen zum Univerſum, zu einem Urprinzip war damit rein durch die Kunst der Dichter neu erfunden. Auch im Naturalismus hatte ja schon etwas wie ein religiöses Empfinden gelegen: die Abhängigkeit von Milieu und Vererbung, vom Naturgeſetz, das dem Menschen zum unausweichlichen Schickſal wurde, diese Abhängigkeit wurde schon vom Naturalisten in religiöser Weiſe empfunden, nur daß dies Gefühl in der engen naturwiſſenſchaftlichen Formulierung nicht zur vollen Entfaltung kam.

So iſt es aber keineswegs ein Zufall, ſondern eine ſehr wohlverſtändliche Tatſache, daß ein Führer der naturaliſtiſchen Bewegung, Johannes Schlaf, ſich völlig nach dieſer Seite hin entwickelte und daß Dichter wie Gerhart Hauptmann der neuen Myſtik ihren Tribut zahlten. Aber was mit dieſem Empfinden nicht geſchaffen war, das war eine wirkliche Löſung des gewaltigen religiöſen Problems; und dies glaubte man damals vielfach.

So wenig eine Religion denkbar iſt, in der die Myſtik nicht ihre Stelle hätte, ſo wenig iſt Myſtik allein Religion. Jede Religion gibt dem Bekenner ein gefühlsmäßiges Verhältnis zu einem Urprinzip, aber das, was dies Verhältnis über das Äſthetiſche hinaus fruchtbar macht, iſt immer ein beſonderes Ethos, das nötig iſt, um das vom Gefühl ganz formlos gefaßte Urprinzip myſtiſch zu fennen. Religion iſt die Myſtik des Ethos: das heißt, ein religiöſes Urprinzip wird wirklich geformt immer erſt aus dem Bedürfnis des ſittlichen Menſchen heraus, der nach einem Symbol ſucht für die Seligkeit, die er in ſeinem Ethos erlebt; und myſtiſch iſt dabei die Überzeugung, das dieſem Symbol auch außerhalb dieſes menſchlichen Wollens und Wüſchens eine reale Exiſtenz entſpricht, myſtiſch iſt der Glaube. Ein religiöſes Urprinzip iſt immer ein Poſtulat der praktiſchen Vernunft, und es kann deswegen weder lediglich mit dem Verſtände erkannt noch lediglich mit dem Gefühl angetaſtet, ſondern nur praktiſch erlebt werden. Von einem ſolchen Erleben aber war die Myſtik weit entfernt. Sie ging keineswegs von einem ſittlichen Urerlebnis aus, ſondern ganz und gar von der Sinnlichkeit. Das Urprinzip ſollte nicht praktiſch

erlebt, ſondern äſthetiſch angetaſtet werden; mit möglichſt differenzierten und extatiſch erregten Sinnen glaubte man ſich in die große Identität einfühlen zu können. Damit nun, daß dieſe Myſtik völlig ſenſualiſtiſch blieb, war ihr Schickſal entſchieden. Sie ſtellte ſich damit nicht über, ſondern mitten in den Bereich der kantiſchen Erkenntniſskritik. Andererſeits aber ließ ſich das myſtiſche Gefühlsverhältnis nicht weiter artikulieren: es war wohl ein Verhältnis zwiſchen Individuum und Univerſum, aber welches?, wogegen jedes wahrhaft religiöſe Schaffen zu allererſt darauf ausgeht, die beſondere Art dieſes Verhältniſſes zwiſchen Univerſum und Individuum möglichſt eindeutig zu beſtimmen. Aber dieſe Religiöſen gelangten nicht über die vage Formel hinaus: alles iſt Eins. In dieſem Chaos war nun jede Willkür entfeſelt; der titaniſche und der ſenſitive Individualiſt hatten beide freie Bahn; und während jede lebendige Religion ſich in der Weiſe auswirkt, daß ſie in das ganze Leben des Menſchen eine feſte Ordnung bringt, war dieſe Religion lediglich ein Geſchwelge in Einheitsgefühlen ohne jegliche normative Kraft für das Leben des Einzelnen oder der Geſamtheit. Und ſo ſank dieſe Religion auch ſchließlich in der Praxis dazu herab, daß ſie irgendwelchen aufgebrauchten Banalitäten das Mäntelchen tieferer Bedeutung umhängen mußte. Aber dieſe chaotiſche Myſtik durchtränkte von nun an das ganze moderne Gefühlsleben. Vor allem ſchuf ſie den Boden für eine neue künſtleriſche Manier: die ſymboliſtiſche Manier, die in verſchiedenen Abſchattierungen die ganze typiſch moderne Dichtung bis heute beherrscht. In ihr haben ſich die bedeutendſten dichterischen Perſönlichkeiten unſerer Zeit ausgeſprochen, indem ſie ſich meta-phyſiſch, ethiſch oder auch rein äſthetiſch mit dem Identitätsgefühl auseinanderſetzten. Man kann dieſe Poeſie zum großen Teil als in gewiſſem Sinne religiöſe Poeſie bezeichnen: dennoch iſt der Unterſchied gegenüber der religiöſen Poeſie früherer Zeiten ein gewaltiger, nämlich der, der zwiſchen der ganzen modernen Poeſie und der der alten Meiſter klafft. Jene Poeſie, etwa die religiöſe Poeſie eines Paul Gerhardt, ſchuf aus dem Bedürfnis des Kunſtgenieſenden; dieſe aber analyſiert, genau wie der Naturalismus, nur nicht die Außenwelt, ſondern die Innenwelt: ſie gibt Kunde von den religiöſen Erlebnissen des Autors und ſucht den Leſer ſuggeſtiv mitzureißen, an ſeinen Erlebnissen ſtofflich Anteil zu nehmen, während der frühere Dichter durch

Form Unendlichkeitsgefühle erweckte, die den religiösen Stoff als solchen nur zum Anhaltspunkt hatten.

Diese ganze Kunst ist ihrem Wesen nach eben so sehr lyrisch, wie die naturalistische Kunst episch war; das heißt, sie ist pseudo-lyrisch, wie jene pseudoepisch, da beide ganz auf Analyse ausgehen. Sie hat ihre reinste Ausbildung denn auch in der Lyrik erhalten, während epische und dramatische Versuche immer den lyrischen Grundton festhielten.

Worin besteht der symbolistische Stil? Symbolik fand sich auch schon bei früheren Dichtern, so bei Zola und bei Ibsen. Aber hier war sie nur gewissermaßen technisches Mittel, das dazu diente, irgend etwas Einzelnes bedeutamer erscheinen zu lassen: die Symbolik hatte nie den weltanschaulichen Hintergrund, das Symbol bezog sich immer nur auf etwas Endliches, wegen seiner Abstraktheit nicht wohl anders Darstellbares, aber niemals auf die Unendlichkeit und das Urprinzip überhaupt.

Der symbolistische Stil, wie er nun auftrat, bot zwei Möglichkeiten, die beide von bedeutenden Dichtern gepflegt wurden. Ich möchte diese beiden Möglichkeiten, um mich einer bequemeren, wenn auch nicht völlig zutreffenden Terminologie zu bedienen, den sentimentalischen und den naiven Symbolismus nennen. Der Gegensatz ist etwa der: die sentimentalischen Dichter gehen aus von dem allgemeinen Urerlebnis der Alleinheit, und um dies nun darzustellen, greifen sie hinein in das Chaos der wimmelnden Einzelerrscheinungen und heben einige heraus, meist ohne deutlichen logischen Zusammenhang; sie erhalten ihre Einheit nur durch ihre gemeinsame Beziehung zu dem wogenden Gefühlsinhalt, den sie symbolisieren.

Der naive Symbolist geht dagegen folgendermaßen vor: irgendeine Einzelheit des Lebens übt auf ihn einen Eindruck aus und indem er sich diesem Eindruck hingibt, spinnen sich in seiner Seele geheime Fäden, die dies Einzelne mit dem großen Seinshintergrunde verbinden und diesen in das Einzelne hineindrängen.

Die Dichter der ersten Gruppe sind Pathetiker; sie haben etwas Überwildes und Stürmisches; ihren Dichtungen haftet das Chaos an, aus dem sie stammen, sie bleiben immer fragmentarisch, weil sie gewissermaßen ja nur herausgerissene Proben der Alleinheit geben. Sie halten sich durchweg in freien Rhythmen und ergehen sich in einer wogenden und wallenden Urmusik; und wie

sie chaotisch sind und formlos im äußern, so sind sie vielfach wirr und mehr oder minder alogisch ihrem Inhalt nach.

Die andere Gruppe dagegen ist streng artistisch geschult; sie liebt strenge rhythmische Formen und übt im Gegensatz zu der überquellenden Wildheit der Pathetiker eine peinliche Zurückhaltung der Empfindung; sie arrangiert in durchaus berechnender Weise die Abtönung der einzelnen Effekte und sucht die Mystik des Inhaltes dadurch leichter zugänglich zu machen, daß sie mit Rhythmus und Klang dem Ohr schmeichelt und durch eine wollüstige Wortkunst den Hörer berückt.

Wie die ganze Mystik, auf der sie beruhen, haben beide Spielarten unzweifelhaft etwas höchst Fragwürdiges. Wenn eine Anzahl zufällig herausgegriffener Dinge weiter nichts bedeuten soll, als eine Alleinheitsempfindung symbolisieren, oder wenn das All in eine Einzelercheinung hineingepreßt werden soll, so ist das nicht möglich ohne Gewalttätigkeit: die Einzelercheinung muß entweder unterwertet oder überwertet werden. In beiden Fällen wird einem Empfinden, das sich nicht nur vor dem Gefühl, sondern vor der gesamten Totalität des Menschen rechtfertigen läßt, also auch vor seinem Willen und vor seiner Vernunft, ins Gesicht geschlagen, und man hat darum manchmal ohne weiteres die Dichter der ersten Gruppe für Verrückte oder Schwindler und die der zweiten Gruppe für eitle Genüßlinge gehalten; und so wenig ich das für die erste Gruppe zugeben möchte, so entspringt doch die Aufbauschung von Einzelheiten zu höherer Bedeutung bei der zweiten Gruppe entschieden einer Art von oft sublimen, oft aber auch bloß eitler und snobistischer Genüßsucht an den Dingen, die bei minderen Geistern in vielen Fällen in eine entschiedene Hochstapelei ausgeartet ist.

Im Kreis der ersten Gruppe war der erste Johannes Schlaf. In einem Gedichte schildert er, wie er auf einer Heide liegt: da erscheint ihm das Wehen des Windes durch die Halme wie das Wogen des Meeres, und es ist ihm, als treibe er auf offenem Meere, und das Singen der Vögel und das Strahlen der Sonne und seine eigenen Gedanken, das alles erscheint ihm nur als ein Lied der Einheit, das die Welt durch seine Pulse rauhen läßt. Und in einem Romane schildert er einen jungen Naturforscher, der, wenn er eine Straße entlang blickt, nicht einzelne Menschen sieht und einzelne Bäume und Blätter und Häuser, sondern das

alles fohlingt ſich ihm zu einer Einheit zuſammen, und da faßt ihn der Raufch, man müßte die große Ureinheit doch mit feinen Sinnen erfaffen können, wenn es nur gelänge, ſie unendlich zu verfeinern und zu verſchärfen, wie man ja auch durch ein Fernrohr die fernſten Sterne erblicken könne. Aber es gelingt dem jungen Naturforſcher nicht, und er erſchießt ſich aus Verzweiflung. In dieſem Schluß des Romanes lag eigentlich eine tödtliche Kritik dieſer ganzen Myſtik: daß dieſes Ureinheitsgefühl ſich eben nicht weiter entwickeln ließ, daß, ſowie man die Empfindung in Erkenntnis umſetzen wollte, ſich die Unmöglichkeit des Ganzen enthielte. Aber es kamen andere Geiſter, bei denen das Bedürfnis, aus dem Bereich des bloßen Gefühls herauszuſchreiten, nicht vorhanden war. Dafür übertrafen ſie Johannes Schlaf bedeutend an Intenſität des reinen Allgefühls.

Der Amerikaner Walt Whitman, der an ſich ſchon einer viel älteren Zeit angehört, aber damals in Deutſchland bekannt wurde, verfügte über ein unendlich machtvolles Allempfinden, daß ſich in einer ganz primitiven Weiſe äußerte. Wie ein Sänger eines primitiven Volksſtammes den Gott zu loben pflegt, indem er alle Eigenſchaften des Gottes aufzählt, ſo lang dieſer Amerikaner Lobhymnen auf das Urprinzip der Identität, indem er alle einzelnen Dinge aufzählte und lobte, die dieſe Einheit ausmachten: Menſchen, Tiere, Pflanzen, Werkzeuge, Inſtitutionen, Tugenden, Handlungen, weiterhin die Teile der Menſchen, die einzelnen Glieder, die einzelnen Gefühle; es ſind große hymniſche Kataloge des unendlichen Weltinventars, und alles iſt ihm gleich wert und lieb, die unbedeutendſten Dinge ſcheinen ihm von ebenſo großer Wichtigkeit wie die, welchen die Menſchen Bedeutung beimessen. Und das Alles gibt er in einem hinterwäldleriſch primitiven Stil ohne jeden ſtrengen Rhythmus, in breit wogenden Proſaverſen, die wie Verſe der Bibel klingen ſollen und bisweilen auch ſo klingen.

Ganz andere Formen nimmt dagegen das Alleinheitsempfinden bei Alfred Mornbert an, der grandioſeſten künſtleriſchen Kraft in dieſem Kreiſe. Bei ihm ſetzt ſich alles, was Walt Whitman aus dem wirklichen Leben nimmt, in Viſionen um, und zwar in Viſionen von unerhörter Kraft, Kühnheit und Farbenpracht. Mornbert iſt ein Apokalyptiker der Alleinheit, er will das Welträtsel enthüllen, indem er ſich hineinſieht in die Schöpferkraft, die das

All in jedem Moment erſchafft, oder indem er ſich als der denkende Geiſt fühlt, der durch die Kraft des Gedankens das All aus ſich herausſtrömen läßt oder er träumt ſich als der ſelige Geiſt, in den das Chaos der Welt jubelnd hineinfürzt, oder er ſchildert dramatiſch das gegenſeitige Ineinanderdringen der ſich ſuchenden Kräfte der Materie und des Geiſtes. Und von dieſen Erlebnissen gibt er Kunde durch gewaltig in die ſeelische Stimmung hineinreißende Bildſymbole: Feuer, Meer, Eisgebirge, beglänzte Abgründe, Schwerter, nackte Weiber, die Sonne, unendliche Räume, das ſind keine myſtiſchen Requiſiten. Logiſch zu begreifen iſt hier faſt ſo gut wie nichts, nur die Gefühlsaſſoziationen, die die Bilder erwecken, reißen in das hinein, was der Dichter enthiellen will. Aber dieſe Bilder ſind geſchaut und dargeſtellt mit einer unerhörten Suggestionskraft und in wundervoll wogenden und rauſchenden Rhythmen, wie ſie kein anderer Dichter unſerer Zeit hervorgebracht hat.

In dieſem großen und kraftvollen Dichter kulminiert die moderne Entwicklung: hier iſt die romantiſche Univerſalpoeſie zu ihrer letzten Erfüllung gelangt.

Während der Einheitsgedanke in Mornbert die mächtigſten Willenskräfte entfeſſelt, ſo iſt er bei dem lebenswürdigſten Dichter dieſer Gruppe ganz Gemüts Erlebnis geblieben, bei Peter Hille. Hille empfindet die Einheit der Welt mit einer patriarchaliſchen Herzlichkeit vor allem aus dem animaliſchen und dem vegetabiliſchen in Natur und Menſchenleben: Kinder, junge Mädchenknospen, Blumen, Tiere, deren Leben empfindet er als das eigentliche Leben der Welt: und aus dieſem Empfinden heraus hat er ein paar Gedichte geſchaffen, die die lieblichſten Aſſoziationen wachrufen und die zum verführeriſchſten gehören, was die moderne Dichtung aufzuweiſen hat.

Eine Hille in manchem verwandte, aber viel kleinere Natur iſt Max Dauthendey. Er iſt ein anmutiger Befehler der animaliſchen und vegetabiliſchen Natur, Bäume und Blumen und Tiere und Vögel ſind alle liebe Kameraden, die ſich mit Freudigen freuen, mit dem Traurigen trauern und teilnehmen an den kleinen Leiden und Freuden ſeiner Liebe. Dieſer Dichter leitet dadurch, daß er äußerlich eine ſtrengere Form annimmt, über zu der zweiten Gruppe der ſymboliſtiſchen Dichter. Sie wird in Deutſchland vertreten durch die Schule Stefan Georges und die Hugo von Hofmannſtals.

Diese zweite Gruppe charakterisiert sich schon äußerlich dadurch, daß sie im wesentlichen abhängt von ausländischen, französischen und englischen Vorbildern. Worin ihr künstlerisches Charakteristikum den oben genannten Dichtern gegenüber liegt, habe ich schon oben gesagt. Diese Dichter überlassen sich irgend-einem Einzeleindruck und dieser gibt ihnen nun so viel Assoziationen, daß die gesamte Totalität der Welt in die Einzelercheinung hineinzufluten scheint. Diese ganze Richtung hat, wie mir scheint, nur einen einzigen großen Dichter hervorgebracht, den Franzosen Paul Verlaine. Er allein hat mit schlichten und einfachen Worten das Unendliche und ins Unergründliche hineinweisende irgendeiner Einzelercheinung oder Einzestimmung festzuhalten gewußt; und er ist zugleich auch der wirklich einzig Naive, aus dem Unbewußten schaffende Dichter dieser Gruppe gewesen, während alle andern die Naivität, die durchaus zu ihrer Manier gehört, bewußt herzustellen versuchen.

Die Vorbilder für die deutschen Lyriker gaben hauptsächlich die Engländer Swinburne, Dante Gabriel Rossetti und die Franzosen Mallarmé und Henri de Régnier. Allen diesen ist eigen die besondere Ausbildung der Kunst, die Worte so zu wählen und zu stellen, daß möglichst viel von ferngeahnten Hintergründen und geheimnisvollen Perspektiven in den natürlichen Sinn eines Satzes hineinkommt; sie sind sämtlich Virtuosen des Hineingeheimnisses, weniger durch tiefgründige Ideenverbindungen als durch den Gebrauch von Worten, die an sich schon vieldeutige Hintergrundvorstellungen mit sich führen, und diese oft sublime, oft aber auch bloß schamlose Kunst ist in der Folge auch in Deutschland zur Blüte gekommen. Man pflegt gewöhnlich Stefan George und seine Schüler als einen Gegensatz zu den übrigen Modernen zu bezeichnen und weist darauf hin, daß Stefan George eine strenge Kunstform habe und die anderen nicht; und das bringe George den deutschen Klassikern, besonders Goethe und Jean Paul nahe. Schon dieses Zusammenstellen der beiden Namen Goethe und Jean Paul, auf die sich George beruft, zeigt an, welcher Irrtum hier vorliegt: Stefan George mißversteht den Begriff der künstlerischen Form in ganz äußerlicher Weise. Er empfindet nicht, daß Form eine Antwort ist auf ein Bedürfnis des Kunstgenießenden: daß Form ein Ausponderieren von Werten bedeutet und daß sie dadurch wirkt, daß das Gleichgewicht der einzelnen Empfindungen

im Zuhörer oder Leser diese in ihrer Stofflichkeit gegenseitig aufhebt und nur ihren Rhythmus bewahrt. Form ist Befreiung vom Stofflichen; Stefan George aber verkehrt unter Form ein Arrangement des Stoffs zu möglichst eindringlicher stofflicher Wirkung. Gerade er erweckt mit seiner strengen Verskunst noch mehr als die stürmischen Dithyrambiker ein Gefühl der Unendlichkeit durch stoffliche Assoziationen anstatt durch formale Wirkung. Er ist ein strenger und geschmackvoller Arrangeur von Assoziationen mit menschlich vielfach sympathischen Eigenschaften, aber kein Künstler der Form.

Diese dekorative Kunst ist nun völlig ausgeartet bei seinen Epigonen, die allen Ernstes glauben, es genüge, kleine Empfindungen in feierlich tönende Worte mit geheimnisvollen Hintergrundperspektiven zu bringen, und damit habe man Kunst gemacht, die der Kunst klassischer Zeit gleichwertig sei. Der eigentlich mythische Charakter des Identitätsgefühls hat sich bei diesen Naturen auch völlig verflüchtigt, und es ist übrig geblieben nur ein wollüstiges Gefühl für das Kostbare und Schöne und Erlebene oder das Grauenhafte und das Gespenstliche, das sich an manche Einzeldinge heftet. Dabei ist allen diesen Dichtern die Fähigkeit zu eigen, sich in vergangene Kulturen einzufühlen, und sie empfinden nun sich selbst gleichsam als Ritter oder als Mönche oder als Pagen, als Parzival oder als Könige aus mythischen Zeiten und versuchen die schönen Gesten dieser Vorbilder nachzuahmen; und nachdem der Naturalismus eine Zeitlang nur das Elend und den Schmutz gegeben hatte, so stehen diese Dichter vor dem Leser als Jünglinge gefalbt mit Schönheit, Duft und Klang.

Ist dies Gebaren in der Lyrik noch erträglich, so wird es völlig beleidigend im Drama. Die mythische Stimmung hatte zuerst Maeterlinck auf die Bühne getragen: Da sitzen etwa im Dunkel eine Anzahl Blinde zusammen am Strande des Meeres; ihr Führer ist plötzlich gestorben, und nun fühlen sie, wie langsam die Flut herankommt, die sie verflingen wird. Man konnte dabei das Gefühl haben: so sind wir blinde Menschen im Leben von geheimnisvollen Schicksalsmächten umgeben, die uns verflingen wollen, und das ist grauenhaft und man muß sich fürchten. Ein solches Stück war eigentlich kein Drama, sondern eine inszenierte Ballade und dazu reichte auch die Stimmungskunst aus. Wenn aber nun ein wirkliches Drama gestaltet werden sollte, so ergab sich ein

kläglicher Bankrott, denn sowie Menschen auf der Bühne glaubhaft handeln sollen, so genügt es durchaus nicht, wenn sie nur so handeln, wie es ihnen ihre aufs Schöne und Geheimnisvolle oder aufs Schreckliche und Graufame gerichtete Stimmung angibt. Und wenn auch der Dichter die verführerischsten Wortkünste anwendet, so wird keinem Zuschauer eine dramatische Handlung plausibel erscheinen, in der die erlebten oder pervertierten Stimmungen der Personen allein die Notwendigkeit darstellen, aus der diese gerade so handeln und nicht anders. Wo Kraft und Leidenschaft gegeben werden muß, da muß diese Stimmung natürlich notwendig ins pathologisch Verzerrte gesteigert werden, damit sie den Anschein einer gewissen Konstanz erhält. Wildes Salome, Hofmannstals Elektra sind dafür die Zeugen, um von den geringeren Produkten nicht zu reden.

Eines der hauptsächlichsten Schlagworte aller dieser Dichter ist das Wort Kultur. Der Begriff der Kultur nimmt bei ihnen eine ähnliche Stellung ein, wie der der Natur bei den Naturalisten. Indes ebenso, wie die Naturalisten unter Natur nichts anderes verstanden, als ein Objekt exakter wissenschaftlicher Beobachtungen, so verstehen auch diese Dichter unter Kultur nichts anderes, als das Beziehen der einzelnen Dinge auf einen Stimmungshintergrund. Aber ebensovienig wie Mystik Religion ist, ist das Vermögen, aus irgend welchen Reizen erlebte Stimmungen in sich zu erzeugen, Kultur: Religion wie Kultur bedürfen des Ethos.

Die ethische Auseinandersetzung zwischen Ich und Alleinheit versuchte ein Dichter, der als Künstler seinem Temperament nach zu den Sentimentalisten, seiner äußeren Form nach aber auch vielfach nach der Seite der ebengenannten Dichter neigt, Richard Dehmel. Was Dehmel am Einzelgegenstand empfindet, ist nicht seine metaphysische oder ästhetische, sondern seine ethische Symbolik: Wenn er zum Beispiel eine mächtige einsame Kiefer sieht, durch die der Sturm tobt, so empfindet er sie als ein Symbol des Menschen, der die Stürme der Welt erlehnt und ihnen Trost bietet und wünscht, daß sie ihn schütteln mögen wie den mächtigen einsamen Baum. Und in den sinnlichen und sittlichen Beziehungen zwischen Mann und Weib empfindet er die größere Beziehung zwischen dem Menschen und der Welt und so wird ihm: die Beziehung zwischen den Geschlechtern zum ethischen Symbol der Welt. Aber in diesem Ringen um eine ethische Weltanschauung

zeigt sich nun die Beschränktheit nicht des einzelnen Dichters, sondern des modernen Menschen überhaupt, der nicht hinwegkommt über den ethischen Individualismus. So sehr sich der Individualist in sich organisiert und festigt, so gelangt er doch nie zu einem klaren und gleichmäßigen Verhältnis zu den Dingen und Personen der Welt außer ihm: dies beweist deutlich Dehmels Dichtung »Zwei Menschen«, die ein objektives Epos sein will und doch nur subjektive Lyrik gibt, die von Mensch und Unendlichkeit handelt, aber nichts sagt vom Leben unter Menschen und mit Menschen und nichts von einer durchgeistigten Ordnung der mannigfaltigen Dinge der Außenwelt. Aber als Ethiker steht Dehmel vollkommen unter dem Einfluß eines Größeren: Nietzsches. Und diesem Manne müssen wir zuletzt näher treten, denn er gehört einem großen Teil seines Wesens nach aufs engste mit den eben geschilderten Persönlichkeiten zusammen, wie er andererseits auch wieder über sie hinausweist.

Nietzsches letzte Philosophie ist hervorgegangen aus einer Stimmung ähnlich der, wie sie etwa ein Walt Whitman dem Leben gegenüber empfand. Was ihn erfüllte, war auch der Rauch des großen sieghaften, alleinigen Lebens, und dieses Rauchgefühl war bei ihm um so stärker, als er ursprünglich aus einer pessimistischen Lebensauffassung hervorging. Aber bei ihm kleidete sich das bei den andern mehr räumlich empfundene Alleinheitsgefühl in einen auf das Zeitliche zielenden Gedanken: in den Gedanken von der ewigen Wiederkehr aller Dinge. Und aus diesem Gedanken heraus glaubte er eine allgemeine Erhöhung des Lebens erreichen zu können: der Mensch sollte so leben, daß er eine ewige Wiederkehr wünschen konnte, er sollte sich zum Übermenschen hinaufbilden dadurch, daß er seine Kraft schrankenlos auslebte. So ist Nietzsche der leidenschaftlichste Prediger der individualistischen Ethik geworden, mit der er zahllose moderne Geister aufs tiefste beeinflusste. Und dieser Mann war zugleich auch ein Wortkünstler, der die Stimmungsvollsten und assoziationsreichsten Worte fand und überall Hintergründe durchschimmern ließ und die Einzelercheinungen zu erhöhen wußte, und dieser Mann hatte Pathos und Schwung der Rede, wie nur einer der pathetischen Symbolisten.

Was ihn über alle religiös Bewegten stellte, war sein Intellekt, sein Drang nach Logik, sein Haß gegen das Romantische und



leine Liebe zum Klaren, Harten, Klassischen. So hat er das religiöse Problem der Moderne deutlicher formuliert als irgendein anderer, der ihn vielleicht an Unmittelbarkeit des religiösen Erlebens übertraf. Seine positiven religiösen Gedanken haben freilich das Problem ebensowenig zu lösen gewußt; denn auch er blieb in der Romantik stecken; auch bei ihm rächte es sich, daß er nicht vom ethischen Individualismus los kam, und auch als Dichter ist er da gescheitert, wo alle andern neben ihm gescheitert sind, am ästhetischen Individualismus.

Fassen wir so das Resultat dieser ganzen Literaturbewegung zusammen, so ergibt sich auch hier wieder daselbe wie beim Naturalismus: eine Enttäuschung. Wohl entstanden einige Werke, die gleichgestimmten Zeitgenossen etwas geben konnten, aber was man erwartet hatte, die große Dichtung, die sich der Hinterlassenschaft der Vergangenheit ebenbürtig zur Seite stellen konnte, und die der Naturalismus schuldig geblieben war, die vermochte auch die neue Bewegung nicht aus sich zu erzeugen. Dagegen bleibt als ihr gewaltiges, freilich nicht eigentlich literarisches Verdienst, daß sie das eigentlich religiöse Problem der Moderne gestellt und, in Nietzsche, bis zu einer bedeutungsvollen Formulierung gebracht hat. Hier, scheint mir, ist der Punkt, von wo die Wege in die Zukunft, und auch in eine Zukunft der Dichtung ausgehen können.

## Mathias Grünewald.

Von Otto Fischer (München).

**D**ie Wende zum 16. Jahrhundert war eine Zeit der Erfüllung für die europäische Menschheit. Was lange vorbereitet war, kam zum Ausbruch: in der Religion, in den Künsten. Auch in der Malerei ward jetzt für Jahrhunderte das Höchste geschaffen, im Norden so gut wie im Süden, wurden die Maße und Gesetze, nach denen Generationen gesucht, nach denen andere Generationen gelebt und geschaffen haben, in Werken ausgesprochen, ward die Fülle der Welt und die Stärke des Gefühls, nach deren Ausdruck lange Zeiten rangen, am überzeugendsten in Bildern verwirklicht.

An der Schaffung des Weltbildes hatten die Maler gearbeitet, Giotto so gut wie van Eyck, und es hatte Italien in diesem Bestreben die Führung gewonnen. Italien hatte das große Vorbild einer darstellenden Kunst in der antiken Plastik, es entnahm der Antike Ziel und Gesetz und schuf in ihrem Geist eine darstellende Kunst auf der Fläche, die europäische Malerei, wie sie durch 600 Jahre unbestritten geherrscht hat. Ihr größter geistigster Repräsentant: Leonardo. In seinen Werken, die nie ganz vollendet wurden, in seinen Schriften, von denen die Splitter sich erhalten haben, hat dieser univervale Mensch ihr Prinzip vollkommen und rein geäußert. Es heißt: Bewältigung aller Sinneserscheinung durch den Geist, der ihre Ordnung, ihr Gesetz erkennt und sichtbar wiederbildet. Dieser Anschauung ist die Welt ein Gefüge von Körpern und Kräften, von Ursachen und Wirkungen, ein unendlich großes und wieder unendlich feines Gefüge, das zu begreifen die hohe Aufgabe des Menschen, das als ein Begriffenes klar zum Bilde zu gestalten die Sache der Kunst sei. Die darstellende Kunst wird so eine angewandte Wissenschaft, eine höhere architektonische Mechanik, um so mehr Kunst freilich, je komplexer und univervaler ihr Erkennen und Können zugleich, je klarer und reiner ihre Auswahl des Wertvollen und Wesentlichen wäre. Die körperliche Gestalt, das organische Leben, der Mechanismus der Bewegung, der Bau des Raumes, die Wirkungen des Lichts und jedes gesetzhaften Naturgeschehens sind ihre sinnlichen Gegenstände, Klarheit und Ordnung des Bildes, Erschöpfen des Vorwurfs, Adel der Leiber, Würde und Größe der Gesinnung, Harmonie des Ganzen, das Edle, das Schöne, das Vollkommene ihre geistigen Ideale. Das Bild wird zum Vorbild, die Darstellung einer durch das Gesetz gebändigten und erhöhten Natur das Ziel, d. h. in Wahrheit die Aufstellung eben dieses geistiger Gesetz über der Natur und als die Natur. Daß hier die sinnliche Welt nur scheinbar und in Wahrheit der menschliche Geist triumphiert, ist deutlich, aber ebenso deutlich, daß hier der Irrweg offen lag, die Kunst von nun an als eine darstellende Dienerin und die unendliche Fülle der Erscheinung als ihre gebietende Herrin zu betrachten. Die nachfolgenden Jahrhunderte sind in diesen verhängnisvollen Irrweg blindlings weitergetappt, und diese Auffassung der Kunst als an die Erscheinung gebunden, sie darstellend und ihr das Gesetz entnehmend, hat seither ganz Europa beherrscht.