

# Die Aktion

HR

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST  
V. JAHR HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR.  $\frac{7}{8}$

INHALT: Hans Richter: Der Reiter (Titelzeichnung) / Hans Leybold: Wege zu Peter Altenberg / Arthur Roessler: Drei Jungwiener Maler / Hans Richter: Der Denker (Zeichnung) / Franz Werfel: Ein Sonntag / Paul Boldt: Drei Gedichte / Erna Kröner: Strindberg / Hugo Hinz ist gefallen! / Hugo Hinz: Letzte Verse / Georg Hecht: Abi-Melech / Alfred Vagts: Erinnern im Lazarett nach der Narkose / Kurd Adler: Lied der irren Frauen / Rudolf Großmann: Irrenanstalt (Zeichnung) / Mynona: Das Abgebrochne. Eine Grotteske / Franz Jung: Sophie. Des Romans letzter Teil / Ludwig Meidner: Der Dichter Jakob van Hoddis (Zeichnung) / Kleiner Briefkasten / Bücherliste



VERLAG / DIE AKTION / BERLIN-WILMERSDORF

HEFT 30 PFG.

# Die Aktion

HR

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST  
5. JAHRGANG HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT 13. FEBR. 1915

## Wege zu Peter Altenberg

Von Hans Leybold

Es führt eine gerade Linie von Balzac über Flaubert und die Brüder Goncourt zu Emil Zola. Von Zola über Ibsen, Dostojewski und Tolstoi zu Arno Holz und Johannes Schlaf. Wenn sie es auch lebhaft bestreiten („Neue Gleise“, Vorwort zur „Familie Selicke“): „Nichts kann uns in der Tat mehr lächeln machen, nichts zeugt mehr von der urkomischen Verwirrung, die wir Ärmsten unter unseren verehrten Herren Kollegen, den Schreibern der Zeitungen, nun einmal angerichtet haben, als wenn man uns in seiner Herzensnot, die nach Schablonen schreit, als Nachtreter der großen Ausländer etikettiert.“

Vergleicht man damit hingegen die bekannten Worte Arno Holz': „Zola, Ibsen, Leo Tolstoi, eine Welt liegt in den Worten, eine, die noch nicht verfäult, eine, die noch kerngesund ist! Unsere Welt ist nicht mehr klassisch, unsere Welt ist nicht romantisch, unsere Welt ist nur modern“, so hat man einige Berechtigung, daran zu zweifeln, daß Holz und Schlaf nicht vom Ausland angeregt waren. Um so mehr, als Holz betont: „unsere Welt“. Sie waren im Grunde ja doch nur Ausgestalter der Zolaschen Theorien, führten aber, das sei zugestanden, den Naturalismus bis zur absoluten Konsequenz durch. Zugleich mit dem Höhepunkt erreichten sie die Wende der von ihnen ins Rollen gebrachten Bewegung. In den Jahren 1890—95 spielt sich jene Wandlung ab, die dem Wachsen und Abfallen einer regulären mathematischen Kurve entspricht: der Übergang vom konsequenten (technologischen, rationalistischen, physikalischen) Naturalismus zum psychologischen Impressionismus, der theoretisch auf dem überwundenen Naturalismus basiert. Die „Neuen Gleise“ von Arno Holz und Johannes Schlaf waren es, die das Maximum und damit den Umkehrpunkt bedeuteten. Es ergab sich aus dem Buch als dringendem Postulat ein: bis hierher und nicht weiter; die Formprobleme des Naturalismus

waren darin erschöpft. Unmöglich konnten die Vollender des formalen Naturalismus von den Dichtern fordern, daß sie einseitig den von ihnen aufgestellten Regeln möglichst naturgetreuer Reproduktionen der Realität folgten. Die Früchte jener „Revolution“, die doch nur doktrinär war, waren überreif: sie mußten geschnitten werden.

Es ist kaum denkbar, daß Bücher wie die „Neuen Gleise“ und Peter Altenbergs „Wie ich es sehe“ nur eine ganz kurze Zeit (etwa drei bis fünf Jahre) auseinander liegen. Und dennoch ist es charakteristisch für den Umschlag, für die Reaktion, die in der Luft lag. Dieser Zeitraum in der deutschen Literaturgeschichte, der von 1890 bis 1895, läßt sich am besten durch die Worte Triumph und Überwindung des Naturalismus bezeichnen. Einen tatsächlichen Triumph des Naturalismus mag man bestreiten. Aber er war in den „Neuen Gleisen“ gegeben: Sie sind das Dokument jener restlosen Erfüllung radikaler Formtheoreme.

Die drei Teile dieses Buches liegen ihrem Entstehen nach vier Jahre auseinander (1887—91). In dieser Zusammenstellung, die chronologisch geordnet ist, geben sie die Entwicklung des Naturalismus wieder.

Bezeichnend ist, daß die Stücke des ersten Teils der „Neuen Gleise“ als „Studien“ bezeichnet werden. Rückgehend erinnert man sich an Zolas Theorie vom roman expérimental und weiterdenkend daran, daß Peter Altenberg seine „kleinen Sachen“ auch als „Studien“ bezeichnet. Die Theorie, auf der die „Neuen Gleise“ beruhen, war die der Abstraktion des Dichters vom spezifisch Dichterischen, nämlich von der Phantasie und vom eigenen Temperament. Der Wille zur Objektivität den realen Erscheinungen gegenüber erzeugte dieses Werk. Die Ohnmächtigkeit dieses Willens, das Überwiegen des Ich im Künstler sah man bald genug ein. In der Einleitung der „Neuen Gleise“ heißt es: „Mit der ‚Familie Selicke‘ hatte unser Zusammenarbeiten seinen natürlichen

Abschluß gefunden, es war von Anfang an nie etwas anderes gewesen als ein einziges großes Experiment, und dieses Experiment war geglückt!“ „... eine neue Kunstform hatten wir uns erkämpft, eine neue Technik dem deutschen Drama.“ Daß eine Überhebung insofern in diesen Worten liegt, als es sich nicht um die Schöpfung neuer Kunstformen handelte, sondern nur um die Ausgestaltung bereits angedeuteter Wege, wissen wir. Daß weiter eine Überschätzung der Lebenskraft der neuen Technik vorlag, hat die Zeit ergeben. Es datiert schon seit langem, daß die „Neuen Gleise“ nur mehr literaturhistorischen Wert haben, als Dokument des deutschen, also konsequenten Naturalismus, der eben an dieser Konsequenz zugrunde ging — und dessen Todesurteil schon in dem Holzschen Theorem lag: „Die Kunst hat die Tendenz wieder, (die) Natur zu sein.“ Das wird in den „Neuen Gleisen“ bis zum Überdruß durchgeführt. Im ersten Teil, der „Papiernen Passion“, in kleinen dialogisierten Abschnitten, die nur durch schildernde Zwischensätze, die mit Regiebemerkungen Ähnlichkeit haben, unterbrochen sind. Das Milieu ist vorzugsweise das der unteren Gesellschaftskreise, die Sprache Dialekt und phonographisch getreu mit allen Unterbrechungen und Interjektionen reproduziert. Ausschnitte aus der Wirklichkeit, ohne eigentliche einheitliche Handlung, Detailschilderungen mit minutiösester Genauigkeit. Ob das Erwachen eines Korpsstudenten nach einer Kneiperei oder das Kaffeekochen in der vierten Etage eines Berliner Mietshauses oder das Zubettgehen eines Dienstmädchens geschildert wird — immer geschieht es mit der gleichen sachlichen, ernsthaften Aufzählung sämtlicher Nebensächlichkeiten, mit einem Drum und Dran und Nebeneinander von Nebengeräuschen, von Lichtreflexen, von unwillkürlichen Bewegungen und zufälligen Details. Aus all diesem heraus gebiert sich das Milieu und seine jeweilige Beschaffenheit; als deren Erzeugnis wieder die jeweilige Stimmung, die Gefühlslage des darin befindlichen Menschen erläutert wird. Die Technik der vorletzten Novelle „Die kleine Emmi“, ein Ausschnitt, der wieder in kleine Abschnitte geteilt ist, läßt rein äußerlich schon an die Technik Altenbergs — die der „Studienreihe“ — denken.

„Papa Hamlet“, der zweite Teil der „Neuen Gleise“, fällt ein wenig aus dem Rahmen des Buches, zumal in der Titelnovelle. „Die Papiernen Passion“ und die „Familie Selicke“, der erste und der dritte Teil der „Neuen Gleise“, berühren sich in dem Prinzip des Verzichts auf konventionelle

psychologische Erläuterungen. Sie reproduzieren nur. In der „Papiernen Passion“ findet sich der Keim des dramatischen Naturalismus, wie er in der „Familie Selicke“ auf die Spitze getrieben ist. Im „Papa Hamlet“ weichen Holz und Schlaf davon ab, einen bloßen Ausschnitt zu geben. Sie zeichnen einen „Helden“, dessen Vorgeschichte und seinen Untergang — somit einen einheitlichen Gang der Handlung (also etwas in ihrem Sinne Konventionelles) und sind damit auch auf dem Wege zum naturalistischen Drama. Die Technik im „Papa Hamlet“ ist die gleiche wie die der „Papiernen Passion“. Es läßt sich denken, daß für das langsame Herunterkommen eines Menschen diese detailmalende Art eine große Zahl neuer Möglichkeiten zuläßt. Um die Stürme der Entrüstung und Begeisterung, die dem Erscheinen des „Papa Hamlet“ folgten, kennen zu lernen, muß man die etwa achtzig Zeitungsausschnitte lesen, die Holz und Schlaf dieser Novelle in den „Neuen Gleisen“ vorausgestellt haben. Eines erkennt man klar aus diesem Gemisch von bewunderndem Lob und wegwerfendstem Tadel: Da war etwas erschienen, das bahnbrechend war, das starke Folgen haben würde. Man sah, daß das naturalistische Element in der Dichtung Wirkungen erzielen konnte, die man noch nicht kannte. Die erste Anwendung der Theorien des „Papa Hamlet“ unternahm Gerhart Hauptmann. (Er widmete die erste Auflage von „Vor Sonnenaufgang“ Bjarne P. Holmsen, als dem „konsequentesten Realisten“.) Gerhart Hauptmann erkannte den Zug der Zeit, das Epische ins Dramatische umzusetzen. Er sah, wo das gesunde Element im radikalen Naturalismus lag: Nicht allein in der Detailmalerei, sondern in der Umwertung aller dichterischen Werte. Die Zeit der Maschinen und Arbeiter wollte weder Geibelsche lyrische „Brechmittel“, wie Michael Georg Conrad sagte, noch Heysesche Süßholzromantik; die Zeit des drängenden Lebens wollte aber auch nicht ein Verweilen auf der Malerei äußerlicher Einzelheiten: sie wollte bewegte und bewegende Dramatik. Später erst als Hauptmann, in der „Familie Selicke“ zogen Holz und Schlaf die Konsequenzen aus dem, was sie selber geschaffen hatten: das beschauliche (beinahe lyrische) Moment ihrer Schilderungen fällt, die Breite der Schilderung wird zugespitzt. Aus dem Kompromiß zwischen neuester Technik — das Geschehen als Faktum registrierend — und den ältesten Regeln der dramatischen Kunst, denen der Einheit von Zeit, Ort und Handlung, entsteht das konsequent naturalistische Drama. An sich etwas Totes, Lang-

weilendes, Papiernes: denn ein Ausschnitt aus dem realen Leben hat nur einen zufälligen tragischen Gehalt. Nicht frei von konventionellen Sentimentalitäten tötet in diesem Drama die — ursprünglich rein formale — Tendenz den künstlerischen Schöpferwillen im Keime. Der Form, der Technik, der Stilistik nach waren Holz und Schlaf die Vollender des Naturalismus. Gerhart Hauptmann erst brachte in das realistische Drama die menschliche Tendenz. Auch er gab keine reinen Kunstwerke. Zwar dominierte bei ihm nicht die formalistische Tendenz, dafür aber die soziale.

Die Gegenwirkung gegen den konsequenten Naturalismus begann schon mit dem Jahre der Herausgabe der „Neuen Gleise“. Allerdings vorläufig noch dem Publikum unmerkbar: in den Jahren von 1892 bis 1898 bildete sich der Kreis um Stefan George, der in das gerade Gegenteil dessen verfiel, was die Propheten des Realismus gepredigt hatten. „L'oeuvre est un coin de la nature“, der erste Teil des Zolaschen Prinzips aus dem roman expérimental, fällt ihnen vollkommen weg. Das „Vu à travers un tempérament“, die artistische Leidenschaftlichkeit des künstlerisch Schaffenden, ist ihnen das Wesentliche beim Schöpfungsprozeß. Wenn auch nicht in dem Sinne von Temperament, so doch in dem von Phantasie, Intuition. Im vollkommensten Kontrast zum Holzschen Satz: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder (die) Natur zu sein“ gilt ihnen als dominierend: Die Kunst hat nur die Tendenz — wenn sie überhaupt eine Tendenz hat — Kunst zu sein, oder kürzer: l'art pour l'art. Wie Balzac, Flaubert, Edmond und Jules de Goncourt, Zola die französischen Vorbilder der Naturalisten waren, so waren dem Stefan-George-Kreis maßgebend Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, de Régnier. Auch sie begingen den Fehler, ins Extrem zu verfallen.

Als das Produkt des Ausgleichs zwischen diesen beiden sich polar zuwiderlaufenden Richtungen muß man Peter Altenbergs Buch: „Wie ich es sehe“, das 1895 erschien, auffassen. Altenberg legt auf beide Teile des Satzes gleichen Wert: „l'oeuvre est un coin de la nature“ und „vu à travers un tempérament“. So viele Kontraste vorhanden sind zwischen den „Neuen Gleisen“ und „Wie ich es sehe“, so viele Parallelen lassen sich ziehen. Das letzte Werk ist ohne das erste nicht denkbar, Altenberg macht Gebrauch von all dem, was Holz und Schlaf errungen haben. Aber er überträgt die Technik der beiden ins Psychische. Wie Holz und Schlaf die praktische, konsequenteste Ausgestaltung der Theorien Zolas gaben,

so gibt Altenberg die der Theorien, die Joris Karl Huysmans in seinem Roman „A Rebours“ im Jahre 1884 schon ausgesprochen hatte; auch er ein „glühender Bewunderer und treu ergebener Freund“ Zolas: ihm sind die Grundsätze des „roman expérimental“ nur Basis eines neuen antimaterialistischen Naturalismus, er schafft einen neuen spiritualistischen Realismus. Folgt ihm Altenberg auch nicht hierin, so folgt er ihm doch in der Übertragung der naturalistischen Theorie in das geistige, seelische Gebiet; er schließt einen Kompromiß zwischen subjektiver Phantasie und objektiver Reproduktion. Seine Technik baut sich auf den Worten Huysmans auf: „Le poème en prose . . . supprime les longueurs analytiques et les superfétations descriptives (du roman).“

„Un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc de centaines de pages.“

„Alors les mots ouvriraient de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant de semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes de personnages, révélé par les lueurs de ces épithètes uniques!“

Demnach ist die Kunst Altenbergs im Gegensatz zur ursprünglichen naturalistischen primär Formkunst. Es ist ihm gleichgültig, was er schildert, sei es ein Droschkenkutscher oder eine „grande dame“ oder ein Sonnenuntergang an einem See: es kommt darauf an, das Wort, den Satz zu finden, der für den augenblicklichen Zustand des gerade unter die analytische Lupe genommenen Gegenstandes maßgeblich ist. Seine Kunst will nicht rein reproduktiv sein wie die des Naturalismus, sie will nicht referierend, schildernd sein: sondern Eindrücke umsetzend. „Wie ich es sehe“ — „Vu à travers un tempérament“. Neben dem Nuancieren der Sprache (nach Maeterlinck, Jacobsen) ist ihm das Pointieren wesentlich (nach Oscar Wilde und Guy de Maupassant). Man muß sehr vorsichtig sein mit der Anwendung von Schlagworten in bezug auf ihn: jedes erhält eine andere Bedeutung auf seine Dichtungen angewandt. Er ist so gut Naturalist wie Idealist, er bleibt bei aller Subjektivität immer objektiv, er ist sowohl Mystiker wie Phantast, Romantiker und Heimatkünstler — alles in einem. Wenn die Definition zutrifft, daß Impressionismus die „reine zusatzlose Wiedergabe des Sinneneindrucks“ ist, dann ist er nicht Impressionist, wie man so gern sagt.

So schreibt er seine kleinen Abschnitte: mosaikartig heftet er aneinander das Milieu, wie es ist, im naturalistischen Sinne, und die Beeinflussung der Psyche durch das Milieu „vu à travers son tempérament“, das ihm im Detail das Essentielle sehen läßt. Er gibt Schilderungen wie diese:

„Es ist warm und trocken, dann sinkt das Thermometer, die Abendsonne funkelt herüber, der See hat kupferrote und flaschengrüne Streifen; plötzlich wird er bleigrau, das Thermometer sinkt und die Wiesen beginnen zu duften und feucht zu werden.“

Oder: „Ein gelbbrauner Strohhut mit Veilchensträußchen und Veilchenblättern an langen dünnen grünen Stielen. Das Kleid aus Rohseide, mit einem breiten hellbraunen Samtgürtel. Der Griff des Schirmes ein Bergkristall, Oktaeder, an einem braunen Zuckerrohr. Flachsblonde Haare. Schnürstiefel aus rotem Juchten.“ —

Also: rein registrierend, trocken referierend, aufzählend — die Technik des Naturalismus, der das „Sein“ ohne das „Überlegen“ gab. Altenberg gebraucht diese Methode, um den Hintergrund für seine Personen zu schaffen; er vereint die naturalistische Schilderungstechnik seiner Technik der Reproduktion aller psychischen Regungen, die nicht ohne ein gewisses dramatisches Moment ist. Er braucht den konsequenten Naturalismus als Fonds für einen psychologischen Realismus, sowie dessen Sprechtechnik und Interpunktions-technik; nur daß er sie in den Milieus anwendet, in denen er sich am heimischsten fühlt — in den oberen und mittleren Kreisen der Gesellschaft. Er drückt den „physikalischen“ Naturalismus zu einer untergeordneten Begleiterscheinung des von ihm geschaffenen „psychischen“ Realismus herab. Er selber sagt das so:

„Die feinste Empfänglichkeit haben für Formen, Farben, Düfte, ist schön. Dieses dem anderen so beibringen, daß er es ebenso spüre, ist eine Kunst. Aber dieselbe Empfänglichkeit haben, denselben zarten Sinn für die Formen und Farben der Seele, des Geistes — — — ist mehr! Die wahre Kunst beginnt erst mit der Darstellung geistiger, seelischer Ereignisse.“

Damit ist fast alles gesagt. Wenn man ihn weiter sprechen hört, daß er „Extrakte seines eigenen Innenlebens und eigentlich des Lebens überhaupt“ geben will, daß er sich für das „kurzgefaßteste Herz, für das kurzgefaßteste Gehirn eines modernen Schriftstellers, für das Unbelästigendste, Zeit nicht Raubendste, das es gibt,“ hält, dann weiß man, daß nicht Holz und Schlaf die eigentlichen Ausgestalter des Naturalismus sind, son-

dern daß Peter Altenberg gleichzeitig Vollender und Überwinder dieser Richtung war. „Wer sich als Fertigen, Endgültigen, Entwicklungs-Endprodukt, als Unbeweglichen, Beständigen, Definitiven fühlt, weiß, erkennt,“ sagt Peter Altenberg, „ist Heide.“ Waren Arno Holz und Johannes Schlaf auch nicht die Vollender des Realismus, so fühlten sie sich doch als solche, als „Entwicklungs-Endprodukte“, wie sie es auch in ihrer Vorrede zu den „Neuen Gleisen“ aussprachen. Altenberg aber fühlt sich als „Vorläufigen, Unbeständigen, sich Wegbewegenden, sich von sich selbst Wegbewegenden“. „Wehe den Verharrenden,“ sagt er. Das rechtfertigt ihn gegen den, wie immer, so auch hier unangebrachten Vorwurf der „Dekadenz“. Der Dichter selbst wehrte sich so: „Dekadenz? Geburtswehen künftiger Entwicklungen!“

Wie ihm die Ausgestalter der realistischen Technik Wegbereiter waren, so ist er es anderen. Er zeigt ihnen die neue Möglichkeit: Das Äußere zum Motiv reduzierend, geht er systematisch, empirisch bis zur innerlichsten Simplizität vor, indem er eine nahezu wissenschaftliche Darstellungsmethode einem pathetisch-dramatischen Idealismus verbindet. „Men walk as prophecies of the next age“: Dieses Emerson-Wort setzte jemand einer Arbeit über diesen fanatischen Weltverbesserer voran, der sich von der Welt entfernt, um ihr näher zu kommen. Der sich von ihr entfernt: aber nicht in ferne Vergangenheiten, sondern in die Zukunft. Und Emile Verhaeren meint: „Aus der Fülle der Zukunft gebiert sich das Genie.“

## Drei Jungwiener Maler

Von Arthur Roefler

Bemerkenswert ist es, daß sich Klimts Einfluß mehr auf die Wiener Plastik und das Kunstgewerbe erstreckt als auf die Malerei. Die jungen Maler in Wien verehren Klimt als den größten lebenden Meister ihrer Kunst in Oesterreich, aber sie ahmen ihn nicht nach, gehen andere Wege als er ging und geht. Sie wollen weg vom Kunstgewerbe, dem sich Klimt gern und oft genähert hat, manchmal sogar auf Kosten der psychischen Leistung eines ästhetischen Gebildes. Für sie sind jene Werke echte Werke der Neukunst, die Akkumulatoren psychischer Kräfte sind.

### OSKAR KOKOSCHKA

Er ist ein Maler, den man in Wien für böse hält. Der Anblick gewisser Malereien von ihm verfolgt manche empfindsame Beschauer bis in ihre