

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN POETIK V

GRUNDRISS DER GERMANISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG
ZAHLEICHER FACHGELEHRTER

BEGRÜNDET VON
HERMANN PAUL

HERAUSGEGEBEN VON
WERNER BETZ

13/V

BERLIN

WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

1967

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN POETIK

VON

BRUNO MARKWARDT

EM. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GREIFSWALD

BAND V

DAS ZWANZIGSTE JAHRHUNDERT

BERLIN

WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

1967

(C)

Archiv-Nr. 43 05 66/1 — Printed in Germany — Copyright 1967 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp. — Alle Rechte der Übersetzung, des Nachdruckes, der photomechanischen Wiedergabe, der Herstellung von Photokopien und Mikrofilmen, auch auszugsweise, vorbehalten. — Satz und Druck: Walter de Gruyter & Co., Berlin

VORWORT ZUM FÜNFTEN BAND

Die eigentliche Darstellung der Geschichte der deutschen Poetik schließt mit diesem V. Bande ab, dessen Erscheinen situationsgemäß erheblich verzögert wurde. Soweit möglich, wurden die Literaturangaben in den Anmerkungen noch ergänzt.

Als bewährter Mitarbeiter blieb mir Dr. Gustav Erdmann erhalten, während Inge Schwelgengräber in den späteren Stadien der Arbeit nicht mehr zur Verfügung stand. Hieraus erwuchsen für meine Frau, Irmgard Markwardt-Oeser, entsprechend verstärkte Aufgaben.

Der vom Verlag bereits angekündigte und vom Verfasser weitgehend geförderte Ergänzungsband über Strukturen und Perspektiven des dichterischen Kunstwollens in der Gegenwart wird sich als selbständige Publikation bei Wahrung des Grundcharakters doch insofern von den Hauptbänden abheben, als der wissenschaftliche Apparat stark reduziert werden kann, wie denn überhaupt das Ideal des Erschöpfenden für zeitnahe Thematik schlechthin undurchführbar bleibt.

Stralsund, den 27. Juli 1966

Bruno Markwardt

INHALT DES FÜNFTEN BANDES

	Seite
Vorwort	V
I. Der „konsequente“ Realismus (Naturalismus)	I
II. Das Wegsuchen zwischen Neuklassik und Neuromantik	134
Grund- und Grenzformen	134
Der Entwicklungsraum George — Hofmannsthal —	
Rilke	196
Der Entwicklungsraum Ernst — v. Scholz — Lublinski	277
Heimatkunst und mundartliche Dichtung	328
III. Das Wegsuchen zwischen Impressionismus und Expres- sionismus	367
IV. Die großen Einzelgänger (Frank Wedekind — Gerhart Hauptmann — Thomas Mann — Heinrich Mann — Hermann Hesse)	462

Exkurse und Anmerkungen

I. Exkurse zur werkimmanenten Poetik	561
II. Exkurs zur fachwissenschaftlichen Poetik	670
III. Anmerkungen	706
Verzeichnis der Begriffe, Merk- und Kennwörter	967
Verzeichnis der Namen	1019

I. Der „konsequente“ Realismus (Naturalismus)

Der Naturalismus als „konsequenter“ Realismus setzt in Deutschland nicht mit geschlossener und zielklarer Programmatik ein. Die Bezeichnung „Naturalismus“ bzw. Naturalisten war vorerst überwiegend Kampf-Schlagwort der Gegner. Der Frühnaturalismus könnte innerhalb der Programmtheorie noch durchaus als eine neuzeitlich modifizierte Spielart des ideellen Realismus angesehen werden. In Frankreich hatte Emile Zola in seiner Abhandlungsreihe „*Le roman expérimental*“ (1880) festere Grundlagen zu schaffen gesucht, wesentlich gefördert durch die Milieu-Lehre von Hippolyte Taine. Die revoltierende Generation in Deutschland dagegen empfand sich anfangs überwiegend als Trägerin einer neuen Geniezeit. Sie prägte für ihr neuartiges Wollen die Kennworte „die Jüngstdeutschen“, gleichsam als rückwärtigen Hinweis auf das „Junge Deutschland“, und „die Moderne“ als Andeutung voller Gegenwartsverbundenheit und Zukunftsfreudigkeit. Fest stand vorläufig die Opposition gegen das Alte, gegen die oberflächliche Formkunst, die Literatur der „höheren Tochter“ (ein in allen Programmäußerungen immer wiederkehrendes Angriffsziel), die Butzenscheibenpoesie, die „Bonbonpoesie“ (so Bleibtreu).

Dieser kämpferisch vollzogene Ablösungsprozeß durchläuft mehrere Stufen in den (in der Titelwahl merklich Fr. Th. Vischers „Kritischen Gängen“ wahlverwandten) „*Kritischen Waffengängen*“ (1882f.) der Brüder Heinrich und Julius Hart, in den beiden Vorreden zu der lyrischen Anthologie der Jüngstdeutschen, den „*Modernen Dichtercharakteren*“ (um Weihnachten 1884, durchweg zitiert 1885), und zwar der Einleitung von Hermann Conradi (1862–1890) „*Unser Credo*“ und dem zweiten einleitenden Aufsatz von Karl Henckell (1864–1929) „*Die neue Lyrik*“, und in Heinrich Harts unmittelbar darauf herausgebrachten „*Berliner Monatsheften für Literatur, Kritik und Theater*“ (1885); aber auch in dem Organ der Münchener Gruppe der „*Gesellschaft, realistische Wochenschrift*“ (hrsg. von M. G. Conrad, 1885f.), und zwar besonders in dem einleitenden Artikel „*Zur Einführung*“. Ein starker Aktivismus der Jungen fordert

„unbeirraren Wahrheitssinn“ auf Grund einer „resolut realistischen Weltauffassung“, erstrebt „Willenssteigerung“ und Befruchtung des „schöpferischen Lebens“. Man fühlt sich als Vorkämpfer wie Hutten, als gehemmtes Genie wie Lenz. Das Geltungsrecht, der stürmische Wille, sich durchzusetzen, das Bewußtsein, die Stunde zu beherrschen und „dran zu sein“, dieses Recht, das Fontane den Jüngstdeutschen wohlwollend einräumte, klingt in immer neuen, vielfach ähnlichen Variationen auf und übertönt die zersplitterten und unklaren Parolen der Marschrichtung. Man wollte in die Zukunft marschieren, das wußte man und daran berauschte man sich. Die Heysesche Paradefront, die klassizistische Linie der „Plateniden“ sollte durchstoßen und aufgerollt, der zähe Wust des Epigonentums, der glitzernde Tand der Butzenscheibenlyrik von den neuen Stürmern und Drängern beiseitegefeht werden. Man wollte „durch“, nicht nur in jener Vereinigung, die diesen charakteristischen Namen trug (der Verein „Durch“), sondern auch in der Münchener „Gesellschaft“. Aber bewußt „durch“ zum Naturalismus wollte man damals schwerlich.

Wer unbefangen die programmatischen Manifeste jener ersten Hälfte der achtziger Jahre auf sich wirken läßt, findet durchweg starke Betonung des Individuellen, Originalen, Genialen, Schwungvollen, Jugendlich-Idealistischen, Nationalen, aber keineswegs ausgeprägt einen nüchternen Positivismus, keinen dogmatischen Materialismus und keinen zu Ende gedachten oder auch nur energisch aufgegriffenen Naturalismus. Heinrich Hart hatte in einer früheren Zeitschriftengründung, den „*Deutschen Monatsblättern*“ (1878) den poetischen Realismus, die Verschmelzung von „erdfrischem Realismus und sittlich hoher Idealität“ als durchaus geeignete Form einer Zukunftsdichtung angepriesen. Aber auch seine späteren „*Berliner Monatshefte*“ (1885) wollen nichts von einseitigem „Realismus, Naturalismus, Idealismus“ wissen, sondern fordern eine „Poesie des Genies“, die zu allen Zeiten „realistisch und doch auch idealistisch“ gewesen sei. Der Persönlichkeitswert wird überall leidenschaftlich betont; das Ideale, Geistige ebenso warm verteidigt wie das Gebläht-Pathetische und der Fassadenidealismus verhöhnt.

Individualität und Genie waren unverkennbar Ausgangswerte und Zielwerte eines jugendlich-künstlerischen Geltungsstrebens. Selbst Zolas Formel ließ mit dem „gesehen durch ein Temperament“ dem Individuellen eine gewisse Bewegungsfreiheit. Und

darin liegt, um es vorwegzunehmen, wohl die tiefere Begründung für die Hartnäckigkeit, mit der dann Arno Holz' Formel den Faktor der künstlerischen Individualität trotz mehrfacher Angriffe der Kritik fernhielt, als es Ernst zu machen galt mit dem konsequenten Naturalismus. Was die Stoßkraft der Richtung anfangs zersplitternd lähmte, war vor allem der Persönlichkeitskultus der vielen kleinen „Genies“, über die selbst ein Verteidiger des Geniekultus wie Bleibtreu Klage führen mußte. Und damit wird zugleich die entwicklungsmäßig notwendige Abwehr der Genievorstellung seitens des Naturalismus, wie sie Holz und vor ihm teils schon Bölsche vertritt, verständlich. Der Genietaumel der Jüngstdeutschen war zu sehr der Geniezeit nachgebildet, um selbst bildend die neue Richtung formen und festigen zu können.

Die Entwicklung von der kraftvollen aber ungeklärten Gärung der Jüngstdeutschen (Frühnaturalisten) zur reifen Ausprägung des Hochnaturalismus verläuft innerhalb der Dichtungsdeutung vor allem über Bleibtreu, Bölsche und Holz. Bevor jedoch auf diese Entwicklung und ihre literaturprogrammatisch und kunsttheoretisch entscheidenden Phasen näher eingegangen wird, sei zunächst einmal daran erinnert, daß das Merk- und Kennwort vorerst nicht „naturalistisch“ war, sondern in fast sämtlichen wesentlichen Bekundungen „realistisch“. Die Münchener „Gesellschaft“ trug die Artbezeichnung „realistische Wochenschrift“, Wilhelm Bölsches Hauptschrift versprach im Untertitel eine „realistische Ästhetik“, Bleibtreu sprach von einem „besonnenen Realismus“, Arno Holz von einem „konsequenten Realismus“, Alfred Kerr nennt einen frühen Beitrag zur Gattungstheorie „Technik des realistischen Dramas“, nicht also des naturalistischen Dramas. Und Kerr verrät mit der Prägung „neurealistisches Drama“, warum man „Realismus“ gegenüber „Naturalismus“ bevorzugte und situationsgemäß auch bevorzugen mußte, ganz abgesehen vom terminologischen Einfluß des Auslandes. Kerr war eigentlich schon zu entgegenkommend, wenn er von „Neurealismus“ sprach. Denn durchweg wurde der Anteil Realismus im ideellen oder „poetischen“ oder „künstlerischen“ Realismus ganz einfach nicht anerkannt, abgesehen von Ausnahmen wie Th. Fontane. Alfred Kerr z.B. nennt und kennt in dem erwähnten Essay durchaus Otto Ludwig, der den Terminus „poetischer Realismus“ und den anderen „künstlerischer Realismus“ geprägt hat. Aber er bekennt sich keineswegs zu ihm. Das Programm O. Ludwigs genügt ihm nicht; selbst seine

an sich wohl bemerkten klugen kunsttechnischen Winke wollen ihm nicht recht behagen, etwa der Wink, die „Gebärden der Rede“ auszuwerten und stellvertretend wirken zu lassen für die ausführlich darlegende Rede. Kerr reizt das, aber er beruhigt sich nicht daran. Er strebt darüber hinaus. Und so ist es allenthalben.

Auf der anderen Seite fühlen gerade die klarer Erkennenden, daß dort weit eher Anknüpfungsmöglichkeiten liegen als bei den Epigonen des poetischen Realismus und den Nachzüglern der Nachklassik und Nachromantik. Aber man konnte nicht mit einem Ruck alles kurzerhand über den Haufen werfen, was nun einmal noch da war und was zum Teil noch eine beträchtliche Geltung hatte. Vor allem die Zeitschriften mußten wohl oder übel an Bestehendes anknüpfen, um nicht von vornherein ihre Leser abzuschrecken. Man stieß z.B. in München auf Paul Heyse, mit dem nicht so leicht fertigzuwerden war wie mit anderen Restbeständen des Münchener Dichterkreises. Und die „Gesellschaft“ erkannte sofort diese immer noch mächtige Gegenkraft. Sie war gemeint, wenn Micheal Georg Conrad die „falsche Vornehmheit“ bekämpfte, und sie sollte getroffen werden, wenn Wolfgang Kirchbach eine literarische Vision vom „Münchener Parnas“ improvisierte. Aber schon eine frühere Teilaktion Kirchbachs hatte den kunsttheoretischen und kunstphilosophischen Gewährsmann des „Münchener Dichterkreises“ Moriz Carrière auf den Plan gerufen. Kurz, es ging einigermaßen bunt und keineswegs unblutig zu. Und mit der billigen Polemik gegen die „höhere Tochter“ war es doch nicht einfach getan. Das ist nicht weiter verwunderlich. Eher schon verwirren sich die Linien und Fronten, wenn nun z.B. ein Mitglied des weiland Münchener Dichterkreises wie Hermann Lingg Mitarbeiter der „Gesellschaft“ wurde oder wenn ein Name wie Martin Greif auftaucht. Immerhin fiel schon aus M. G. Conrads Mund das Wort „Naturalismus“, kennzeichnenderweise aber als Schlagwort der Gegner, die zunächst einmal belehrt werden mußten, daß nicht jede Wahrheit „stinkt“ und daß vor allem nicht die Nase der Naseweisen und ästhetischen Geschmackspächter das rechte Organ sei für die Kunstwertaufnahme. Immer wieder aber taucht da eine Fülle von Namen auf, deren Träger als Waffenbrüder oder doch Wahlverwandte achtungsvoll in Augenschein oder wenigstens diplomatisch mit in Kauf genommen wurden, während sie in historisch-kritischer Rückschau keineswegs als Naturalisten und konsequente Realisten erschienen. Und in Berlin

steht es nicht viel anders, obwohl hier die revolutionäre Kultur- und Kunstpolitik nicht einen so achtenswerten und zähen Gegner vor sich hat wie dort die „reaktionäre Kirchenpolitik“. Auch da gab es manche Anhänger, die ebenso entschlossen jene Rückwärtswendung mitmachten, die z.B. in München Kirchbach zum späteren Geburtstagsgratulanten für — Paul Heyse werden ließ. Die „*Modernen Dichtercharaktere*“ gaben zwar vor, einen neuen Glauben aufzurichten, „*Unser Credo*“ von Hermann Conradi. Aber da war noch ganz nachromantisch von „Singen und Sagen“ die Rede und im positiven Sinne von der dichterischen „Leier aller Laute“ usw. Da begegnen noch, achtungsvoll genannt, Namen wie Hermann Lingg, Julius Grosse (beide aus dem Münchener Dichterkreis), Graf Schack (Hauptstütze im Münchener Dichterkreis) und der formkünstlerisch wesensverwandte Versependichter Robert Hamerling. Karl Henckell schwärmte noch dort, wo er „*Die neue Lyrik*“ zu vertreten vorgab, vom „heiligen Namen“ der „reinsten aller Dichtungsarten“, was auch nicht gerade naturalistisch klingt. Aber alle diese Verworrenheiten und vorerst noch recht hilflos wirkenden Halbheiten sind schon von anderer Seite hinreichend bemerkt und verzeichnet worden. Und es scheint ratsam zu sein, sich nach diesem nicht sehr klärenden Seitenblick den schon oben genannten Hauptträgern einer vorantreibenden Entwicklung des neuen Kunstwollens zuzuwenden, unabgelenkt von den mannigfachen und vielfach eintrübenden Nebenströmungen. Dabei ergibt sich jedoch die Notwendigkeit, auch die Entwicklung im Ausland etwas eingehender zu würdigen und den Ansatz des Neuen auch innerhalb deutscher Zeitschriften zu verfolgen. Vielleicht gelingt es auf diese Weise, wenigstens einige tragende Grundstrukturen der neuen Bewegung sichtbar zu machen, ohne fortgesetzt vor fremden Interpretationen und Zitationen mehr oder minder mühsam ausweichen zu müssen.

Der Naturalismus und vollends seine Theorie ist leicht dem Vorwurf der geistigen Verflachung ausgesetzt. Das Platte, Ungeistige, rein Stoffliche wird von zeitgenössischen und späteren Gegnern unermüdlich aufgestochen, bald triumphierend, bald resignierend. Der Determinismus galt als Verrat an Persönlichkeitsgeltung und der sittlichen Verantwortung, zum mindesten als Verzicht auf Selbsterziehung und Vervollkommnung. Er schien zudem in groteskem Kontrast zu stehen zum optimistischen Entwicklungsgedanken. Die Bevorzugung des Durchschnittlichen und Unter-

durchschnittlichen schien allen Spitzenbegabungen und Spitzenleistungen Hohn zu sprechen, besonders natürlich den künstlerischen. Damit schien die Kunst sich selber zu verneinen, weil sie auf Überdurchschnittliches angewiesen ist. Da war weiterhin der Bericht als Idealform, der aller idealen Begeisterung widersprach. Man sollte berichten, statt zu begeistern. Man sollte sich an Fakten und Dokumente halten, statt das Wesentliche jenseits des Wirklichen zu gestalten. Man sollte die Natur wiederholen — und wenn es nicht glückte, lag das nur an der Unzulänglichkeit der Reproduktionsmittel —, statt daß man die Natur durch steigernde Auswahl veredelte. Man sprach in der Naturwissenschaft von Auslese (Selektionstheorie), aber in der Kunst war das Auserlesene verpönt: da sollte man nur ablesen und durfte man nicht auslesen. Man predigte Befreiung von bloßen Formgesetzen und klammerte sich z. B. im Drama erstaunlich gern und oft an die Ortseinheit. Man stellte ein Programm auf, das hinsichtlich der echten Lebensvielfalt nur im Roman zu verwirklichen war, und man konzentrierte sich — jedenfalls in Deutschland — trotzdem auf das Drama, das nun in seinem Zwischentext doch wieder dem Epischen nachgeben mußte.

Allerdings: wenn Widerspruch den Anspruch auf Fortschritt hat, dann war der Naturalismus erstaunlich (bis erschreckend) fortschrittlich. Aber war er auch kämpferisch, nicht hinsichtlich des Weltanschaulichen, sondern kämpferisch hinsichtlich des Kunstanschaulichen? Er kämpfte nicht mit der neu heraufziehenden Macht und Übermacht der Naturwissenschaft, sondern er unterwarf sich ihr, er gab sich ihr hin bis zur Selbstaufgabe; denn er hoffte vom Naturwissenschaftler befruchtet zu werden. Das Perverse der Situation enthüllt sich nicht zuletzt in solchen an sich verschrobenen Vergleichsbildern. Der „esprit créateur“ der Aufklärung wurde zum empfangenden Geist (oder Ungeist) innerhalb der jüngstdeutschen Neu-Aufklärung. Man begann — abgesehen vom Frühnaturalismus der Übergangszeit — den Geniebegriff zu scheuen und die Genievorstellung zu verschleiern. Auch das Genie war durch Naturgesetze wie Vererbung und Umwelteinfluß gebunden und gebrochen in seiner souveränen Willkür des spontanen Kunstwollens und seiner Wucht des alles niederdrosselnden Kunstkönnens. Letztlich war es lästig als Ausnahme in der Reihe der bestimmbareren Normen. Es mußte sich an, zu erweisen, daß Kunst ein anderes bot und brauchte als lückenlose

Kausalität oder soziale Moralität. Denn auch die jüngstdeutsche Aufklärung hat die Diskrepanz zwischen Kausalität und Moralität der alten Aufklärung in die sonst so gut aufgehende Rechnung mit einzusetzen. Einmal sprach man von „more geometrico“, jetzt spricht man (z. B. Zola) von der mathematischen Gewißheit, die auch von der Poesie als Endziel anzustreben sei.

Eigenartig genug überkreuzen sich auch die Gegebenheit (Vererbung, Milieu) des Charakters und der Wunsch nach Entwicklungsfähigkeit. Oft genug rechtfertigen sich Gestalten wie etwa Robert Scholz in Gerhart Hauptmanns „Friedensfest“, daß sie eben nun einmal so sein müßten, wie sie sind. Aber andererseits macht derselbe Robert Scholz die Fehlerziehung durch den Vater für diesen Charakterzustand im Zustandsdrama des Naturalismus verantwortlich. Und auch an Helene Krause in „Vor Sonnenaufgang“ ist die Erziehung in Herrnhut keineswegs spurlos vorübergegangen. Hinsichtlich der Arbeiterfrage bedarf sie allerdings noch der Erziehung durch Alfred Loth; aber diese Erziehung setzt präzise ein und zeitigt auch in erstaunlich kurzer Zeit ansehnliche Teilerfolge. Nicht umsonst hatte der junge Hauptmann den reichlich moralpädagogischen bzw. sozialpädagogischen Titel „Der Sämann“ vorgesehen; der jetzige Symboltitel mit Naturparallele und politischem Zukunftsbezug stammt bekanntlich von Arno Holz. Aber worauf es hier ankommt: der Widerspruch von Unerziehbarkeit (Determinismus, Vererbung, Umwelt) und Erziehungswille tritt oft tragikomisch zutage. Protest und Propaganda überkreuzen sich wunderbar-wunderlich genug. Erziehungspessimismus und Erziehungsoptimismus geraten gleichsam in den Endkampf um die Entscheidung. Zucht war Schicksal, aber es gab immerhin eine Wahl in der Qual: die Zuchtwahl. Dasein war Schicksal; aber es gab immerhin den „Kampf ums Dasein“. Umwelt war Schicksal; aber es gab immerhin eine geistige und sogar eine geistliche Umwelt (Helene Krause, Ida Buchner, in gewissem Grade auch Anna Mahr oder Wendt in „Familie Selicke“).

Das aber bedeutet — in größerem Zusammenhang gesehen —: wie die alte Aufklärung trug auch die jüngstdeutsche Aufklärung den gefährlichsten Gegenspieler in sich selber: es war letztlich die Sehnsucht jenseits der Predigt der Vernunft, die schließliche Hoffnung ohne schlüssigen Beweis, die Sprache des Herzens jenseits der Predigt der Vernunft, die Rettung des Gefühls aus der Umklammerung des Verstandes, es war die Ahnung und Mahnung,

daß der Mensch, der zur Vernunft gekommen ist, noch längst nicht zu seinem Glück gekommen ist. Mitten im Machtrausch der Naturwissenschaft meldete die Möglichkeit des intimen, aber auch intensiveren Rausches der künstlerischen Suggestion ihr unverlierbares Recht an. Imitation und Illusion hin und her: Suggestion und Intuition erweisen sich sehr bald im Kunstwerk von Rang als schlechthin unentbehrlich. Und gerade in ihrer scheinbar trostlosen Niederlage läßt die Kunst ihre werkimmanente Leuchtkraft um so tröstlicher aufstrahlen. So verriet sich der Verrat an der Kunst durch Kapitulation vor der Wissenschaft überall dort, wo wirkliche Künstler ihre unermüdet und unermüdlich formende Hand im Spiele hatten, etwa in der schlichten und eben deshalb echten Liebeszene Helene—Alfred („Vor Sonnenaufgang“), deren Schönheit der frühe Hauptmann vor dem Richterstuhl der naturalistischen Kritik noch entschuldigen zu müssen meinte.

Es darf auch nicht übersehen werden, daß für die Naturalisten die nackten und nüchternen Naturgesetze so etwas in sich bargen wie Schicksalsgeltung, wobei die Transzendenz transponiert wurde in die Deszendenz und das Sakrale in die Selektion wie das Anwerben der Überwelt in die Anverwandlung an die Umwelt. Auch die Götzen — und gerade sie — bedürfen der Vergottung, um in der Dichtung als notgedrungener Ersatz der Götter gelten zu können. Trotz alledem ist dieser naturalistische Versuch nur zu verstehen aus dem jahrhundertelangen Hin- und Herreden über die Notwendigkeit oder Möglichkeit einer exakten „Naturnachahmung“. Das Ernstnehmen dieser Richtung resultiert aus ihrem Ernstmachen mit der Naturnachahmung, mit der man sehr lange gespielt hatte, um sie nun endlich auszuspielen. Der Trumpf in der Hinterhand war nun endlich in vermeintlichem Triumph zum Vorschein gekommen. Man hatte ihn häufig genug gezückt, aber nie resolut gezogen. Indessen: die Poesie wagte ihn nur auszuspielen unter der Deckung der Naturwissenschaft, die ihr zuzuspielen schien, während sie ihr in Wirklichkeit bedenklich „mitspielte“. Daher konnte mit mindestens relativer Berechtigung von der Tragikomik des Naturalismus gesprochen werden. Tragikomik auch insofern, als man früher — und noch der Frühnaturalismus der Brüder Hart neigte dazu — das Realistische mit Vorliebe der Komik zugewiesen hatte, während die Naturalisten es nun für das Tragische reif und geeignet proklamierten und auch theoretisch deklarierten und gesetzgebend dekretierten.

Einer der entschlossensten Gesetzgläubigen und Gesetzgebenden war Emile Zola, der „Großmeister des Naturalismus“, wie ihn Michael Georg Conrad genannt hat. Aber gerade, wenn man diesen Großmeister unbefangen betrachtet, bestätigt sich ein Eindruck, der von der Poetik leichter zu erfassen ist als von der Poesie: der Naturalismus besteht, nahe besehen und kritisch bewertet, nicht sowohl in einer Naturnachahmung als vielmehr in einer Naturwissenschaft-Nachahmung. Der naturalistische Dichter ahmte weniger die Natur nach, sondern weit mehr den Naturwissenschaftler. Denn der war das „Neue“; die Natur war immer schon dagewesen. Gewiß sollte das Nachahmen des Naturwissenschaftlers eigentlich nur Mittel zum Zweck eines Nachbildens der Natur sein; es wurde aber in einem hohen Grade zum Selbstzweck. So wie die Naturwissenschaft arbeitet in Wirklichkeit die Natur selber keineswegs. Die Naturwissenschaft stellte künstliche Bedingungen und wollte erst durch das Experiment erfahren, was für die Natur längst schon Erfahrung und Selbsterfahrung war. Man bot in Wirklichkeit nicht Natur-Proben, sondern man griff mit Vorliebe Natur-Probleme auf, genauer: naturwissenschaftliche Probleme wie die Vererbung oder die Anpassung der Arten an die Umwelt oder den mit Vorliebe ins Soziologische übertragenen Kampf ums Dasein. Und dieser tiefe Einbruch des Sozialen und Humanen durchstieß nun wieder die unerbittlich strenge Richtlinie der Natur, die kaum Mitleid kennt im Vorgang der Auslese und des Daseinskampfes. Selbst ein naturalistisches Hauptmotiv, der Alkoholismus, war etwas Problematisches und nichts „Natürliches“. Wohl aber war er sowohl eine Frage der Naturwissenschaft, besonders in Verbindung mit der Vererbung, als auch eine brennende Frage der Soziologie, besonders im Rahmen der Arbeiterfrage.

Der Naturalist wollte keineswegs nur beobachten und berichten, er wollte auch bessern und belehren. Er wollte nicht nur beschreiben, sondern auch vorschreiben. Streckenweise — und zwar gerade auf den künstlerisch fruchtbaren Strecken — war er in diesem Sinne überhaupt kein Naturalismus, sondern eine Art von Neuhumanismus realistischen Gepräges. Fast möchte man zuspitzen, wo der Naturalist Künstler wird, da hört er auf, Naturalist zu sein. Da wird er Impressionist oder Symbolist der Gestaltung und Humanist der Haltung. Auch das Unparteiische des Naturwissenschaftlers konnte er nicht durchhalten unter dem über-

mächtigen Druck des Kulturwissenschaftlers und Gesellschaftswissenschaftlers, die oft beide zugleich in ihm und seiner Kunst wirksam waren. Es gab aber nicht nur Gesellschaftskritik und Kulturkritik, sondern auch Naturkritik, besonders dann, wenn es ein kritisches „Temperament“ war, durch das der durchaus nicht immer idyllische „Winkel Natur“ betrachtet wurde. Man erkennt in diesem Zusammenhange aber auch, daß Arno Holz als Theoretiker konsequenter war als Emile Zola. Arno Holz verfuhr ernsthaft wie ein Naturwissenschaftler, wo er seine nüchterne Formel aufstellte. Emile Zola wollte immer Künstler bleiben, wo er den Naturwissenschaftler spielte und ihn gegen die ältere klassische und romantische Kunstform ausspielte.

Man gewinnt den Eindruck, daß Emile Zola (1840—1902) das Romantische und Idealistische nicht zuletzt deswegen so unbittlich bekämpfte, weil er es zunächst einmal in sich selber zu überwinden hatte. Kaum ein anderer hat so leidenschaftlich das verbrannt, was er vorher ebenso leidenschaftlich angebetet (z. T. allerdings wohl auch nur nachgebetet) hatte. Denn der frühe Zola, von jener Kunstbegeisterung getrieben und sich zu ihr bekennend, die man ihm später so oft abgesprochen und aberkannt hat, läßt das Romantische nicht nur in den Ansätzen seines Kunstschaffens vorherrschen. Auch in seinen theoretischen Bekundungen — darauf hat die Sonderforschung mit Recht hingewiesen — herrscht damals durchaus das romantisch-idealistische Prinzip vor, und zwar ganz offensichtlich. In vertraulichen Privatbriefen, etwa dem jungen, noch nicht berühmten Cézanne gegenüber, verwirft er den anmaßenden Anspruch der seelentötenden Wissenschaft, bekämpft er den Kultus des Körperlichen, fordert er „jederzeit und jeden Orts die Seele zu zeigen“, treibt er einen durchaus romantischen Kultus der Kunst und des Künstlers, bevorzugt er sittliche Werte und Lehren der Poesie, beklagt er die Unterdrückung „aller idealen Regungen“ durch materielle Erwägungen. Daran zu erinnern ist nicht ganz überflüssig. Denn jene Bekenntnisse gefühlsbetonter Art in vertraulichen Privatbriefen (vgl. „Briefe an Freunde“, Ausgabe 1918) widerlegen die Ansicht, daß Zola überhaupt keinen anderen Blickwinkel gekannt habe als den naturwissenschaftlichen. Sie beweisen, daß ihm die idealistische Auffassung der Kunst und die fast priesterliche Würde und Weihe des Künstlers („ein wahrhafter Hohepriester“) nicht nur bekannt und vertraut, sondern darüber hinaus lieb und ein Herzensbedürfnis gewesen sind. Ein

Rest davon lebt übrigens auch später im „Temperaments“-Begriff weiter. Die wirkliche Wandlung brachten erst eingehende naturwissenschaftliche Studien, die bald bewirkten, daß Zola zur Gegenpartei überging, und zwar nun mit aller ihm eigentümlichen Energie. Zola wurde so etwas wie ein Konvertit der alleinseligmachenden Naturwissenschaft. „*Le roman expérimental*“ (1880) überträgt bewußt die Methode der experimentellen Naturwissenschaft auf die Theorie des Romans und (vermeintlich) auch auf die Methode der eigenen Romanpraxis. Um es vorwegzunehmen: was das eigene Romanschaffen betrifft, so hat Zola sein extremes Programm nicht restlos durchführen können. Vielmehr hat er — eben weil er Dichter war — Zugeständnisse an den Symbolcharakter der Poesie machen müssen. Man hat sogar frühzeitig eine Tendenz zur Mythologisierung (etwa der Großstadt) beobachtet, so z. B. der neuklassische Kritiker der „Moderne“ Samuel Lublinski. Hier hat jedoch vor allem die Theorie als solche zu interessieren. Zola lehnt den idealistischen Dichtertypus ab, der darauf eingestellt ist, stets aus irgendeiner irrationalen Quelle („d’ une source irrationnelle quelconque“) zu schöpfen und zudem geneigt ist, eine traditionelle und konventionelle Autorität anzuerkennen („une tradition où une autorité conventionnelle“). Alles Metaphysische ist abzulehnen. Die romantische Genievorstellung gilt als problematisch und kann kein Maßstab sein für den „romancier expérimental“, ebensowenig wie seine aus der Beobachtung und Erfahrung gewonnene soziale Leitidee gemessen werden darf an einer idealistisch-philosophischen „idée a priori“. Zola weiß natürlich, daß ein Künstler sich nicht gern das Genie-Attribut entziehen läßt. Und so hält er den Trost bereit, daß zwar das Kontrollorgan allein in der Erfahrung liege („seulement il est contrôlé par l’ expérience“), daß aber das schöpferische Organ unter dieser Kontrolle nicht zu verkümmern braucht. Ganz im Gegenteil, sie schwächt nicht, sie kräftigt das Genie („l’ expérience ne peut détruire le génie, elle le confirme au contraire“). Eine weitere Klippe scheint vom Subjektiven der Stilform her zu drohen. Aber auch sie weiß Zola geschickt zu umgehen. Einerseits hilft ihm dabei sein Zugeständnis an das individuelle „Temperament“ des Schriftstellers, andererseits aber die alte französische Tradition der „clarté“. Denn so traditionslos, wie er sich vorkommt und sich dem modernen Leser vorstellt, ist Zola in Wirklichkeit keineswegs. Vielmehr versteht er recht geschickt, die Überlieferung des französischen Materialismus des 18. Jahrhun-

derts mit der Tradition des französischen Klassizismus zu verbinden. Aufklärung (weltanschaulich) und Klarheit (kunstanschaulich) lagen zudem so nahe beieinander, daß Zola nur noch wenig nachzuhelfen brauchte. Die Klassik fordert Klarheit; tut das Experiment etwas anderes? Die Sprache an sich ist nichts weiter als eine logisierende Konstruktion letztlich wissenschaftlicher Art. Was helfen alle dunklen Lyrismen, verworrenen Hypothesen und nervenschwachen Sublimitäten? Der wirklich große Stil bleibt entscheidend bestimmt durch Folgerichtigkeit und lichtvolle Klarheit („le grand style est fait de logique de clarté“). Trotz dieser für alle Fälle eingebauten Sicherung macht Zola kein Hehl aus seiner eigentlichen Stil-Gesinnung. Vom Blickpunkt vorherrschender Inhaltsbewertung aus erscheint ihm die ganze Formfrage als übertrieben in ihrem ungerechtfertigten Anspruch. Das Übergewicht, das man der künstlerischen Form gegeben habe („prépondérance exagérée à la forme“), sei ungerechtfertigt und stehe in keinem rechten Wertverhältnis zu ihrer nur dienenden Rolle. Zudem liebäugelt Zola mit einer Annäherung der Romanprosa an die wissenschaftliche Berichtsprosa. Die Diktatur der Naturwissenschaft wirkt sich konsequenterweise auch auf die Diktion aus, wenigstens theoretisch.

Die gesamte Roman-Theorie gründet auf Empirismus, Materialismus, Positivismus, Darwinismus. Dementsprechend ist die Terminologie beherrscht von Merk- und Kennwörtern wie Erfahrung („l'expérience“), Beobachtung („l'observation“), Entwicklung („l'évolution“), experimentelle Methode („la méthode expérimentale“), Naturgesetze („les lois de la nature“), Tatsachen („des faits“), Determinismus („le déterminisme domine tout“), menschliches Dokument („document humain“), vgl. auch Hippolyte Taine: Dokumente über die Natur des Menschen; „documents sur la nature humaine“, Bestandsaufnahme, ökonomische „Erhebung“ („l'enquête“), Protokoll u. a. m. Um mit dem Letzten zu beginnen: der Roman gilt als General-Inventuraufnahme von Natur und Mensch. Jedenfalls ist er mit Recht dazu geworden: „le roman est devenu une enquête générale sur la nature et sur l'homme“. Das ist nur eine notwendige Folge aus der allgemeinen Aufgabe der Schriftsteller, keiner anderen Autorität zu gehorchen als den durch die Erfahrung überprüften Tatsachen und wirklichen Gegebenheiten („... ne reconnaissant d'autre autorité que celle des faits, prouvée par l'expérience“). Wie die Aufklärung alle Werte der Kritik der

Vernunft unterwarf, so unterstellte der Naturalismus Zolas alle Werte und Wirklichkeiten der Kritik der Erfahrung und dem Experiment der Beobachtung. Es gilt aber nicht nur eine „enquête“ (Bestandsaufnahme), sondern auch eine „conquête“ (Besitznahme und Bemeisterung) der Natur durchzusetzen. An dieser Stelle liegt ein Anknüpfungspunkt für die sozialen Tendenzen.

Bislang wurde die Vererbungslehre als ein wesentlicher Faktor in Zolas Theorie zurückgestellt, ein Faktor, der zugleich im Theoretisieren und Produzieren hervortritt. Der „*Roman expérimental*“ läßt keinen Zweifel darüber, daß Zola dem Vererbungsproblem einen bedeutenden Einfluß auf die geistigen und gemütsmäßigen Bekundungen des Menschen einräumt („J'estime que la question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme“). Der Weg der Vererbungstheorie führt — kurz skizziert — nach Ansätzen bei Lamarck („*Philosophie zoologique*“ 1809, im Geburtsjahr Darwins) über Geoffroy de St. Hilaire (Gegner Cuviers im Kampfgang der Französischen Akademie um 1830) zu Charles Darwin (1809 bis 1882), dessen grundlegendes Werk über den Ursprung der Arten vermittelt der natürlichen Auslese unter dem klar alles Wesentliche herausstellenden Titel „*On the origin of species by means of natural selection*“ 1859 erschien und sehr bald große Verbreitung und Beachtung fand. Hier war bereits über die Veränderlichkeit der Arten hinaus die Deszendenztheorie mit der Selektionstheorie verbunden, wobei der Kampf ums Dasein wie die natürliche Zuchtwahl eine entsprechende Rolle spielten.

In Deutschland vollzog unter dem heute kaum noch vorstellbaren sensationellen Eindruck der Lehren Darwins wenige Jahre später Carl Vogt mit seinen „*Vorlesungen über den Menschen*, seine Stellung in der Schöpfung und in der Geschichte der Erde“ (1863) eine Schwenkung von fast hundertundachtzig Grad von Cuvier (Gegner Hilaires) zu Darwin, wobei freilich im Terminus „Schöpfung“ noch religiöse Vorstellungen nachschwingen dürften, hatte doch sein früherer Gewährsmann Cuvier die Schöpfungstheorie aufrechtzuerhalten versucht. Etwa ein Jahrzehnt später folgt Georg Büchners Bruder Ludwig Büchner mit seiner „*Stellung des Menschen in der Natur . . .*“ (1870), der er im Todesjahr Darwins „*Die Macht der Vererbung und ihr Einfluß auf den moralischen und geistigen Fortschritt der Menschheit*“ (1882) folgen läßt. Das war zugleich das Jahr der „*Kritischen Waffengänge*“ der Brüder Hart,

die absichtlich überraschend in diesen Zusammenhang hineingestellt werden, um anzudeuten, wie zahm und vorsichtig sie im Grunde sind. Die Medizin bemächtigt sich z. T. übereifrig der neuen Perspektiven, so etwa in der Schweiz Hans Locher-Wild mit seiner Schrift „*Über Familienanlage und Erblichkeit*“ (1874). Wilhelm Bölsche war in der Kunsttheorie trotz der betonten „*Naturwissenschaftlichen Grundlagen . . .*“ seiner „*realistischen Ästhetik*“ (1887) weit vorsichtiger und reservierter, indem er die Angelegenheit für die Kunst noch nicht als hinreichend gesichert betrachtete, um unbesehen als Motiv verwendet zu werden. Inzwischen hatte bald nach dem Durchbruch Darwins sein wohl am meisten genannter und bekannter Anhänger in Deutschland, Ernst Haeckel, mit einer Popularisierung der Lehren Darwins begonnen, die später zusammengefaßt und ergänzt wurden in Haeckels „*Gesammelten populären Vorträgen aus dem Gebiete der Entwicklungslehre*“ (1878). Aber über diese Dinge hat die Sonderforschung hinreichend berichtet.

Emile Zolas „*Le roman expérimental*“ (1880) liegt also zeitlich hinter diesen Bekundungen (abgesehen von W. Bölsche). Für ihn aber waren die deutschen Beiträge weniger relevant als gewisse Bemühungen in Frankreich. In demselben Jahre, in dem Ernst Haeckels Vortrag in Jena Darwins Lehre schon als Ausgangspunkt nehmen konnte, veröffentlichte der französische Arzt Claude Bernard eine Einführung in das Studium der experimentalen Medizin: „*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*“ (1865). Das Wesentliche war für Zola, der Claude Bernard als seinen entscheidenden Anreger anerkennt, die experimentelle Methode überhaupt, die er nun Zug um Zug auf das Gebiet der Poesie überträgt. Nicht nur das zentrale Attribut (*expérimental*) im Titel klingt an, Zola spricht auch wohl vom „*roman d'analyse*“ und „*roman naturaliste*“, die gesamte Ideenfolge schließt sich mit angelehnter und nur leicht für den eigenen Bereich abgewandelter Terminologie an. Zola hat kein Hehl daraus gemacht, daß er für die Poesie keine neue Verfahrensweise selber gefunden, sondern daß er das „*Neue*“ aus anderen, wie ihm schien, fortgeschritteneren Wissensbezirken übernommen und eben nur sinnvoll übertragen habe. Er brachte keine neue Wendung, sondern eine neue Anwendung, die Anwendung nämlich des Neuen in der Naturwissenschaft auf die alten Bestände der Kunstwissenschaft und der Kunst überhaupt: „*Et le naturalisme, je le dis encore, consiste unique-*

ment dans la méthode expérimentale, dans l'observation et l'expérience appliquées à la littérature“.

Hinter dem „*Roman expérimental*“ blieb die Sammlung eigener Theater- bzw. Dramenkritiken mit dem allzuviel versprechenden Titel „*Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples*“ (zit. nach der Ausg. von 1900) in demselben Grade zurück wie das dramatische Schaffen Zolas hinter seinen epischen Großleistungen. Das lag nicht zuletzt darin begründet, daß es Zola auf der französischen Bühne an Paradigmen fehlte, wie sie in Deutschland so eindrucksstark in der „Familie Sclique“ (Schlaf und Holz) und in Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenuntergang“ recht frühzeitig vorlagen. Und so durchzieht die umfangreichen Darlegungen und Darstellungen Zolas immer wieder die Klage, daß das Drama so weit hinter dem Roman zurückstehe, und die Frage, wie dieser empfindliche Mangel möglicherweise zu überwinden sei. Aber einem Balzac kommt eben im dramatischen Sektor nichts an Wert und Wirkung gleich, obwohl sich Zola merklich bemüht, Dramatiker zweiten Ranges wie Alexander Dumas fils, Augier, Daudet und Henri Becque über Gebühr zu heben. Natürlich wird dieser Mangel an Mustern besonders im zweiten Teil („*Les Exemples*“) fühlbar. Er beeinflußt aber zugleich die teilweise merklich tastende Wegsuche des ersten Teils („*Les Théories*“), hinter dessen streckenweise hervorgekehrter Sicherheit allenthalben die unzureichende Orientierungsmöglichkeit an überzeugenden Beispielen erkennbar ist.

Angesichts dieser Situation bleibt Zola kaum etwas anderes übrig, als den reichlich breit gedehnten Raum mit literaturhistorischen Exkursen in die Klassik und Romantik zu füllen und — oft einigermaßen jäh — ein kräftiges naturalistisches Glanzlicht aufzusetzen. So liegt trotz des Titels „*les théories*“ weit mehr Kunstkritik als Kunsttheorie vor und nicht zuletzt auch ganz einfach kritische Literaturgeschichte, im Sonderfall also Dramengeschichte. Dabei erfährt sowohl die Klassik wie die Romantik Ablehnung, die Klassik aber in weit stärkerem Maße. Denn der Romantik, die mit der revolutionären Bewegung von 1830 verbunden erscheint, wird immerhin das Verdienst zugestanden, daß sie die künstlerische Freiheit erstrebt („*proclamé la liberté de l'art*“) und die Künstler zu dem gemacht habe, was sie heute seien; „*c'est à dire des artistes libres*“. Zola hofft, daß das romantische Drama einen Schritt zum Naturalismus hingeführt habe: „*le drame romantique est un premier pas vers le drame naturaliste auquel nous*

marchons“. Aber dieser Marsch kommt Zolas drängender Ungeduld reichlich langsam vor. Im Roman habe Balzac überzeugend dargestellt, daß es darauf ankomme, „l'observation du savant à la place de l'imagination du poète“ zu setzen; aber auf dem Theater „l'évolution semble plus lente“. Es besteht also schon Zolas Leitsatz, die „Einbildung“ des Dichters durch die Beobachtung des Wissenschaftlers nicht nur zu ergänzen, sondern zu ersetzen (Der Neuerer „mit . . . à la place).

Dahinter steht die Überzeugung, daß jede Epoche ihr Prinzip, ihre verbindliche Formel besitze, die man respektieren müsse. Die Gegenwartsformel könne nicht die von 1830 sein, die einmal einen relativen Fortschritt darstellte. Jetzt dreht sich alles um die wissenschaftliche (naturwissenschaftliche) Methode: „Nous sommes à un âge de méthode, de science expérimentale, nous avons avant tout le besoin de l'analyse exacte“. Daher kann auch die Weiterentwicklung von der (französischen) Klassik zur (französischen) Romantik nicht mehr befriedigen. Und daher muß im Ablösungsvorgang ein Kampf, eine Schlacht („bataille“) entbrennen „entre le drame romantique et le drame naturaliste“. Gar zu wörtlich war es also kaum gemeint, wenn kurz vorher das romantische Drama als ein erster Schritt (un premier pas) in Richtung des naturalistischen Dramas bezeichnet wurde. Mit Widersprüchen nimmt es Zola überhaupt nicht so genau. Denn auf der anderen Seite imponiert ihm als Franzose doch auch der Dauerwert der französischen Klassik über etwa zweihundert Jahre hinweg. Und so fordert er auch für die Verwirklichung des Naturalismus im Drama „les Corneille, les Molière, les Racine pour fonder chez nous un nouveau théâtre. Il faut espérer et attendre“.

Bei aller Abwehr der Klassik aus Prinzip verrät Zola doch vor ihr einen gewissen Respekt aus Patriotismus, wenigstens aus Kulturpatriotismus. Ihre rhetorische Deklamation ist ihm ganz und gar zuwider, und ebenso ihre Gestalten, die keine lebendigen Menschen, sondern Personifikationen „des sentiments, des arguments, des passions déduites et raisonnées“ gewesen seien. Dergestalt habe die Klassik, aber auch die Romantik mit der Natur auch die Wahrheit vom lebendigen Körper weggeschnitten, und zwar ganz systematisch („l'amputation systématique du vrai“). Übrigens sei die gespreizte Rhetorik der Redeweise der Klassik in der Romantik nur durch eine „rhétorique nerveuse et sanguine“ ersetzt worden, aber das wäre auch alles („voilà tout“), die Rhetorik an sich sei

geblieben. Auch sonst habe die Romantik es nicht weiter als zu einer Rebellion (*une simple émeute*), nicht zu einer echten Literaturrevolution gebracht. Trotzdem bleibt Zola merklich von der Romantik abhängig, wenn er die Eigenart eines Schriftstellers (*l'individualité d'un écrivain*) schützt und sie, gemäß seiner Lehre vom modifizierenden „Temperament“, freisetzt von den beherrschenden „*formules littéraires de son temps*“. In diesem Punkt wird der Dichter nicht gleichgestellt mit dem Wissenschaftler, behält vielmehr ein Privilegium. Es ist dies eben der Punkt, an dem dann die Zola-Kritik von Arno Holz einsetzte.

Dieses dichterischen Vorrechts bedarf aber auch der Verfasser der „*Théories*“ selber. Denn bei aller Betonung des wissenschaftlichen Verfahrens entwickelt er darin keineswegs klare oder auch nur zusammenhängende Gedanken zum naturalistischen Drama und Theater. Vielmehr geht er über allgemeine programmatische Einsprengungen nicht hinaus, die zudem häufig dieselben wenigen Thesen in ständiger Wiederholung wohl propagandistisch einhämmern, aber kaum irgendwo tiefer oder gar systematisch untergründen. Der Anknüpfungspunkt ist mehrfach recht bescheiden: schon die zunehmende Natürlichkeit des Bühnenkostüms (die Griechen auf der Bühne tragen keine Allongeperücken mehr) wird als tröstliches Merkmal für die Entwicklung zum „Naturalismus“ gebucht. Im Gesamt jedoch hält Zola eine historische Wahrheit auf der Bühne für unmöglich, und zwar unter Berücksichtigung der von Aristoteles über Lessing verlaufenden Linie (Abschnitt „*Le drame historique*“ im zweiten Teil „*Les exemples*“). Gegenüber dem historischen Drama steht für Zola das Gegenwartsdrama, das auch den vierten Stand des Arbeiters einbezieht. Die fällige „Formel“ sollte man am besten im engen Wohnraum des Arbeiters suchen, nicht aber in den weiten Schloßräumen der Historie („*On trouvera la formule, on arrivera à prouver qu'il y a plus de poésie dans le petit appartement d'un ouvrier que dans tous les palais vides et vermoulus de l'histoire*“).

Immerhin wird noch „poésie“ gesucht, wenn auch möglichst im vermeintlich unpoetischen Lebenskreis des Handarbeiters. Der Geistesarbeiter gilt „natürlich“ für Emile Zola — obgleich er selber einer war, und zwar ein recht arbeitswilliger — schon nicht mehr als „Arbeiter“. Und daß die Dachkammer des Poeten oft noch schäbiger gewesen ist (und noch ist) als „*le petit appartement d'un ouvrier*“, was Spitzweg ins biedermeierlich Idyllische entschärfte,

Arno Holz aber unbekümmert aussprach (sogar in lyrischer „Aus-sage“!), darüber sah Zolas „scharfe“ Beobachtungsgabe — zum mindesten in der Theorie — höchst „sozial“ hinweg. Auch eine absolute Gerechtigkeit gegenüber der Natur und ihrer Vorbildgel-tung wurde keineswegs aufrechterhalten oder auch nur ernsthaft erstrebt. Denn das Experiment war kein Naturvorgang und sollte es im Sinne Zolas auch gar nicht sein. Das Experiment sollte die Natur wohl provozieren, um ihr das „Gesetz“ abzulauschen und abzulocken. Aber es konnte und sollte den Naturvorgang nicht imitieren, ihn nicht nur wiederholen. Das wird oft von der Zola-Interpretation übersehen, ist aber sehr wesentlich. Es waren vom Experimentator, und zwar auch vom dichterischen Experimen-tator Verhältnisse zu konstruieren, wie sie die Natur als solche nicht ohne weiteres darbietet. Das Experiment war nicht vorab Konterfei des Beobachtenden, sondern Kontrolle der Beobachtung und Erfahrung.

Der Naturalist war dergestalt im Sinne Zolas nicht nur und nicht einmal vorwiegend ein Bericht über die Außenansicht von Be-ständen und Vorgängen der beobachteten und erfahrenen Wirk-lichkeit der Sinne (Wirklichkeit ersten Grades), sondern auch und vor allem ein Richter über sie mit Hilfe der experimentalen Ana-lyse. Erst der experimentell überprüften „Natur“ war endgültig und wissenschaftlich geltend zu trauen. Die Beobachtung der Er-fahrung bedurfte der Bestätigung des Erweisens. Bloßer Beleg ohne Beweis (durch Experiment) blieb anfechtbar. Es war eben doch nicht nur eine Anpassung an Bernards Experimentalmedizin, wenn Zola vom Experimental-Roman ausging und — zum min-desten theoretisch — auf das Experimental-Drama zuging. Keines-wegs zufällig ist die Zola-Sonderforschung zu dem Schluß gelangt, daß Zolas dramentheoretische Forderung von der dramatischen Praxis zeitparallel schaffender französischer Dramatiker wie der Brüder Goncourt, Alphonse Daudet, Henri Becque vor allem da-durch abweicht, daß dort jenes von Zola propagierte und im Ro-man demonstrierte Experimental-Verfahren nicht statthat. Aller-dings, wenn man etwa bei Henri Becque spätere Erinnerungen („Souvenire“) mit heranzieht, so ist es — wie z. B. auch beim Münchener Dichterkreis usw. — leicht, das Auseinanderstreben und Widerstreben von Theorie und Praxis nachzuweisen. Mancher Dichter verleugnet frühere Überzeugungen, um späte Erfolge zu erzielen. So war es auch bei Henri Becque, dessen Dramen „Die

Raben“ und „Michael Pauper“ („Les Corbeaux“, „Michael Pauper“) eindeutig auf den Naturalismus zusteuern, während die erst 1886 aufgeführte „Pariserin“, unverkennbar ermüdet, Kompromisse schloß mit der die „Gesellschaftsmoral“ merklich ironisierenden „comédie rosse“. Das Fachwort „rosse“ war abgeleitet aus dem Spanischen. Die Methode, späteres Einlenken (um Erfolg zu haben) auszuspielen gegen ein unverkennbares früheres Hinlenken auf ein Neues und auf diese billige Weise Theorie und Praxis in Diskrepanz zu stellen, muß grundsätzlich abgelehnt werden. Das wäre etwa jenes völlig unwissenschaftliche Verfahren, desavouierende Äußerungen des sehr späten Goethe über „Wanderers Sturmlied“ (des sehr jungen Goethe) wörtlich zu nehmen und als „Theorie“ gegen die „Praxis“ auszuspielen.

Ein an sich auch in der zeitparallelen Kunstpraxis nachweisbares neues Kunstwollen kann nicht dadurch entmachtet und entkräftet werden, daß man es mit einer nicht selten entmachteten und entkräfteten späteren Einsicht und mehr oder minder notwendigen Einlenkung kecklich konfrontiert. Nur annähernd gleichzeitige Theorie und Praxis können nach Zusammenstreiten oder Widerstreiten sinnvoll verglichen werden. Strindberg hat sein „Nach Damaskus“ künstlerisch gestaltet: erlebt haben es viele. Aber dadurch war das Kunstwollen, das vor der Wendung nach Damaskus lag, nicht weniger energisch gemeint und nicht weniger echt „gemacht“, also in die Kunstpraxis umgesetzt als das Kunstwollen nach der Wendung. Ein wirklicher Gegensatz von Theorie und Praxis liegt nur dann vor, wenn die Setzung des Werks der Satzung des zeitparallelen Wollens widerspricht. Genauer: wenn sie dem theoretisch oder programmatisch außerhalb des Kunstwerks oder (etwa als Kunstgespräch) im Kunstwerk formulierten Kunstwollen widerspricht. Denn die werkimmanente Poetik als im Kunstwerk und durch das Kunstwerk demonstriertes (und nicht nur formuliertes) Kunstwollen bringt eine stets verlässliche Kontrolle, soweit dieses latente Kunstwollen vorurteilslos und einfühlungswillig interpretiert worden ist, und zwar ohne Ablenkung durch „weltanschauliche“ (religionspolitische, staatspolitische usw.) Tendenzen.

Aber zurück zu Zolas Theorie des naturalistischen Dramas im Verhältnis zur unzulänglichen Praxis der französischen Bühnendichter! Zola bekämpft z. B. den Monolog, letztlich aus verwandten Gründen wie einst schon Gottsched (gemeinsame Basis: Wahr-

scheinlichkeitstheorie), und zwar neben dem Expositions-Monolog und dem psychologisch erläuternden Monolog auch den sogenannten „Vergleichsmonolog“. In diesem Betracht ist er mit den romantischen Dramatikern ebensowenig einverstanden wie mit den klassischen. Henri Becque jedoch verwendet den Monolog, obwohl gerade er in seiner ersten Produktionsperiode noch am ehesten mit Zolas Forderungen konform geht. Zola fordert wissenschaftliches Auswerten der „Dokumente“; Daudet verwendet sie zwar auch, aber nur im Dienst der Phantasie, also im Sinne eines durchaus poetischen Auswertens. Belege der Beobachtung sind für ihn nur Füllsteine, nicht aber Grundsteine für die künstlerische Gestaltung. Im Gesamt vermittelt Daudet zwischen romantischem Geist und naturalistischer Gesinnung. Er weiß, besonders in seiner zweiten Produktionsperiode, die Modelldichtung zu schätzen, ohne den Wert der Phantasiedichtung zu unterschätzen. Es ist im Grunde schon ähnlich wie bei Henrik Ibsen, der freilich mehr von den Deutschen im ideellen Realismus (besonders Friedrich Hebbel) gelernt haben dürfte als von den französischen Dramatikern, zum mindesten in der Motivwahl.

Zola forderte das objektiv Bestimmte, die Brüder Goncourt berücksichtigten mehr das subjektiv Gestimmte. Sie wußten zwar, daß neben Gesichtssinn und Gehörssinn nun auch z. B. der Geruchssinn beachtet und einbezogen werden wollte, wie es Zola demonstriert hatte. Aber sie meinten dennoch, daß die Reizsamkeit der Nerven überhaupt entscheidend sei und den „*écervains des nerfs*“ die Zukunft — es war dann der Impressionismus — gehörte. Das ist umso bemerkenswerter, als Zola ihr früh liegendes Drama „Henriette Maréchal“ (aufgeführt 1865) als eine wesentliche Vorstufe für den Naturalismus im Drama und auf der Bühne in Anspruch nehmen zu dürfen glaubt. Was so ziemlich von allen erfüllt wurde, das war die Forderung einer Abwehr der Intrige. Aber das lag, besonders seit der Überbeanspruchung der Intrigen-Handlung durch Scribe, ganz allgemein nahe genug und war nicht gerade revolutionär. Zwar die repräsentative Darbietung einer zeitgemäßen Wirklichkeit („*représentation de la réalité contemporaine*“) war seit Balzacs entsprechender These ebenso wenig neuartig. Man sammelte „documents“, die mehr oder minder „documents humains“ waren, und man legte sich wohl auch „dossiers“ an. Aber schon Jean Paul hatte in seiner Art mit Zettelkästen gearbeitet. Man hatte dem gesprochenen Wort gegenüber der deklamierten

Tirade mehr Geltungsrecht eingeräumt. Schon das romantische Drama hatte den klassischen Alexandriner belebend aufgelockert, und Victor Hugo hatte in einem Brief von 1843 verlangt nach einem „*vers qui pût se parler*“. Der „*style parlé*“ und das „*mot propre*“, die individuelle Redeweise, waren im Kommen. Zola jedoch zielte darüber hinaus auf das „*mot exact*“. Das war ein recht langwieriges Ringen mit jenen zähen Hemmungen, die der romanische Sinn für Poesie in Versen in sich barg und die in einem entsprechenden Grade in Deutschland kaum vorstellbar sind. Jeder kleine Fortschritt war auf diesem eifersüchtig vom Geschmack umhegten Gebiet für die französische Literatur schon so etwas wie ein Ereignis, ja wie eine Sensation.

Man darf nicht vergessen, daß einst Bouhours und späterhin Mauvillon den „Geschmack“ für Frankreich als alleinigen Besitz in Beschlag genommen hatten (vgl. Band II). Sollte man nun dieses Ererbte aufgeben, zudem ohne feste Bürgschaft für einen ebenwertigen Neuerwerb? So ganz sicher war sich selbst Zola nicht, ob sich neben den ererbten auch die erworbenen Eigenschaften vererbten, trotz seinem „Rougon-Macquart“-Zyklus. Immer wieder mußte er anrennen gegen die Festung der Formvollendung, um klar zu machen, daß Schönredner niemals die Sprache der Natur nachzuformen vermochten. Es war außerdem kein leichtes Vorhaben, die „edle Einfalt“ der inneren Haltung der Klassik durch die „*humble vérité*“ des konsequenten Realismus zu ersetzen oder die naive Nacktheit durch die bewußt beobachtete, höchst reale „*nudité*“. Wesentlich leichter war es, der Lehre realistischer Stoff-erweiterung Resonanz zu verschaffen. Denn darin hatte man schon mannigfach vorgearbeitet. Und hinsichtlich des Milieus besaß Zola in Hippolyte Taine eine nicht zu unterschätzende Stütze. Allerdings hatte Taine neben dem „*milieu*“, das als Berufsumwelt einst schon Diderot für das Drama gefordert hatte (vgl. Band II), auch den modifizierenden Faktoren „*race*“ und „*moment*“ eine beträchtliche Teilgeltung eingeräumt. Zola vertrat keine Prävalenz des Milieus um jeden Preis. Vielmehr durfte der Mensch von seiner Umwelt (auf der Bühne) nicht erdrückt werden. Aber das geht mehr auf die Wirkung, weniger auf das Wesen. Und der Kernsatz behält Bestand: „*Le milieu doit déterminer le personnage*“. Der Zuschauer darf es nur nicht als lästig und ablenkend empfinden. Und der Dramatiker soll nicht der Weisheit letzten Schluß darin sehen, daß er eine „*copie textuelle*“ der Umgebung vorlegt.

Bevor jedoch der Blick von Zola auf Ibsen und Tolstoi, auf Strindberg und Dostojewski gerichtet wird, mag die sogenannte Milieu-Theorie Taines wenigstens mit einem Seitenblick gestreift werden. Die sogenannte Milieu-Theorie; denn Hippolyte-Adolphe Taine (1828—1893) berücksichtigt in seiner Kultur- und Kunstphilosophie keineswegs nur das Milieu. Neben dem Milieu stehen vielmehr als gleichrangige Faktoren *la race*, *le moment* und *la faculté maitresse*. Zeitweise betrachtet und bewertet er sogar die vorherrschende Fähigkeit und Anlage (*faculté maitresse*) als durchaus vorrangig. Aber eben: diese vorherrschende Fähigkeit, Nötigung und Neigung ist wiederum abhängig von physiologischen Erbqualitäten (*la race*), von Umweltverhältnissen (*milieu*) und von Zeitverhältnissen (*moment*). Jedenfalls handelt es sich bei allen diesen Kräften nach Taines Meinung nicht nur um modifizierende und variierende Elemente, sondern um konstituierende und schlechthin determinierende und dominierende Faktoren. Er entwickelt seine vielberufene Milieu-Theorie mindestens ebenso prägnant in der *Vorrede* zu seiner „*Geschichte der englischen Literatur*“ (auch K. Bleibtreu schrieb nicht zufällig eine englische Literaturgeschichte) und in dem *Vorwort* zu seinen „*Essays*“ wie in seiner „*Philosophie de l'art*“ (1865/69, deutsch 1893), deren erster Teil indessen schon 1885, also im Einsatzjahr der deutschen naturalistischen Kunsttheorie, in deutscher Übersetzung als „*Philosophie der Kunst*“ herauskam. Damals an den französischen Einfluß gewöhnt, griffen die Deutschen nicht etwa nach ihrem Herder, obgleich er ihnen die Verbindung von Orts-Milieu und Zeit-Milieu hätte nahebringen können und Taine von ihm abhängig war, sondern zu Taine, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil er die Kulturgeschichte geradezu unter dem Aspekt der Naturgeschichte zu würdigen wußte, also eine engere Verbindung mit der Naturwissenschaft herstellte.

An sich hätte der Umstand, daß H. Taine seine Milieutheorie vorzüglich als Kulturhistoriker und Soziologe entwickelte und nicht vorab als Ästhetiker, daran erinnern können und müssen, daß schon einmal bei J. G. Herder die Kunsttheorie stark von der Kulturtheorie und die Kunstphilosophie stark von der Kulturphilosophie bestimmt worden war. Aber bei Taine führte ein relativ gerader Weg zur Naturphilosophie, ja zur Naturwissenschaft. Und das war damals das Maßgebende und Richtungsgebende (freilich auch das Verlockende und Verführende), sozusagen (und um Taines Lehre

sinngemäß zu übertragen) die „vorherrschende Fähigkeit“, die *faculté maitresse*. Es war dies — mit einer der regulierenden Leitideen dieser Poetik-Darstellung zu reden — der Keim, den gerade diese Epoche aus dem reichen Keimgeflecht der Gesamtentwicklung zu bevorzugen und zu betreuen besonders berufen und z. T. auch besonders befähigt war. Deshalb empfand man die dogmatisierte und mechanisierte Formulierung, die H. Taine den Deutungen und Andeutungen seiner mannigfachen Vorläufer gab, nicht als abstoßend, sondern im Gegenteil als anziehend. Deshalb konnte Taine unbekümmert um das Selbstbewußtsein und Originalitätsstreben der Künstler so weit gehen, die Kultur- und Kunstwissenschaft wie auch die Kunst- und Literaturgeschichte als eine Art von angewandter Botanik (er hätte auch Zoologie sagen können, wie etwa Leo Berg freilich bereits rebellierend von einer „zoologischen“ Epoche sprach) zu betrachten und zu bewerten („une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines“).

Auch das Kunstwerk war dergestalt ein bloßes Produkt seiner örtlichen Umwelt und seiner zeitlichen Umwelt. Immerhin berücksichtigt H. Taine schon die geistige Umwelt. Der Einzelne glaubt zwar, auf eigenem Wege zu seinen Erträgen gelangt zu sein, folgt aber in Wirklichkeit nur dem übermächtigen Druck von herrschenden Zeitideen (Zeitmilieu). Der Geist der Zeit ist maßgebender und richtunggebender als der Geist des schöpferischen Genius. Das Gewachsensein auf diesem Boden unter diesem Klima ist (zugleich erbbiologisch) entscheidender als das Gewachsensein aus individuellem künstlerischem Schöpfungstum. Das war nun alles (oder doch das meiste) nichts weniger als neu. Aber es kam den Naturalisten doch neu vor, weil es einen Kompromiß mit der Naturwissenschaft und dem Positivismus einging. Es gab an sich eine ganze Reihe von Traditionsträgern der Milieutheorie und damit an Gewährsmännern für Taine. Da waren nach dem Abbé Dubos vor allem Montesquieu mit seiner Klima-Lehre, Condillac (beide nennt H. Taine selber), da war Diderot mit seiner Berufsmilieu-Theorie (der Dramatiker hat den beruflichen Lebenskreis einzubeziehen, vgl. Mercier und J. M. R. Lenz, Band II), da war J. J. Rousseau, de Staël, Villemain, Stendhal und nicht zuletzt Sainte-Beuve. Und es liegt in der Natur der Sache (und des Menschen), daß Taine den ihm zeitlich Nächsten am meisten bekämpfte (eben Sainte-Beuve), während es ihm leichter fiel, zeitlich weit

zurückliegende Vorläufer gelten zu lassen. Er half sich z. T. auch damit aus der Abhängigkeit heraus, daß er die Terminologie Darwins gelegentlich anklingen ließ.

Bei alledem will jedoch festgehalten werden, daß H. Taine anders als E. Zola keineswegs auf den Realismus oder gar Naturalismus eingeschworen war, was nicht selten vergessen wird angesichts der Einwirkung der Milieu-Theorie an sich. Sein Streben nach Objektivität ist nicht gleichzusetzen mit der Befürwortung des Realismus. Erinnert sei in diesem Zusammenhange nur an die geradezu vernichtende Abwertung des realistischen Typus: „Die Typen, die von der realistischen Literatur vorgezogen werden, stehen auf der niedersten Stufe . . . Diese Schriftsteller, die sich vorgenommen, die Menschen so zu malen, wie sie sind, wurden gezwungen, sie unvollkommen, gemischt, inferior zu malen . . .“ Die Realisten vermögen die „Mittelmäßigkeit und Häßlichkeit“ ihrer dichterischen Gestalten nur notdürftig mit allerlei „Kunststückchen“ (der Technik) zu verdecken, um so von der Durchschnittlichkeit abzulenken („*Philosophie der Kunst*“, II. Teil). Hippolyte Taine besaß durchaus Geschmack und Kunstsinn genug, um den Leerlauf der Kunst-Maschinerie des konsequenten Realismus zu erkennen. Aber als Soziologe suchte er vom Biologischen Anregungen zu gewinnen für seine kultur- und kunstphilosophischen Konstruktionen. Und dieses Zusammenwirken von Soziologischem und Biologischem bringt ihn als Theoretiker doch wieder dem Naturalismus prinzipiell näher, als es sein kunstsinniges Temperament erwarten läßt. Nur auf diese Weise konnte eine Renaissance-Natur wie Taine, die auch E. Zola in seinem Essay über Taine erkannt und anerkannt hat, mittelbar in den Sog naturwissenschaftlich-naturalistischer Anschauungen und Anregungen hineingeraten. Die Umsetzung dieser Mittelbarkeit in eine Unmittelbarkeit der Einwirkung ist nicht zuletzt auf Georg Brandes zurückzuführen, der Taine an der École des Beaux Arts noch selber vortragen hörte. Georg Brandes aber stand in freundschaftlichem Briefwechsel mit Henrik Ibsen, der die Stützung durch den angesehenen Kritiker gerade in seiner frühzeitig umkämpften Situation gebührend zu schätzen wußte.

Ein Jahrzehnt nach K. Bleibtreus „*Revolution der Literatur*“ brachte Leo Berg einen größeren Essay über „*Hebbel und Ibsen*“ (1896) heraus. Schon die Zusammen-„Schau“ mit Hebbel bestätigt die immer noch bemerkbare Neigung, den Naturalismus mit dem

poetischen und ideellen Realismus in Verbindung zu bringen. Anders als Zola erschien also Henrik Ibsen (1828–1906) nicht als traditionsloser und traditionsfeindlicher Neuerer. Es lag, von Deutschland aus gesehen, nahe, zunächst einmal zu überprüfen, ob das von Henrik Ibsen empfangene geistig-künstlerische Gut nicht in Wirklichkeit ein Rücklehnsgut darstellte. Die Sonderforschung hat nachgewiesen, daß Ibsen spätestens 1852 auf Friedrich Hebbel aufmerksam geworden sein muß durch die Lektüre von Hermann Hettners Arbeit über *„Das moderne Drama“*, und zwar auch auf die dramaturgischen Theorien Hebbels. Das psychologische Problem drama Hebbels hat in der Tat durch Ibsen eine umsetzende Fortsetzung erfahren, noch bevor der frühe Gerhart Hauptmann diese dankbare Aufgabe für die deutsche Literatur übernehmen konnte. Dabei knüpfte Hauptmann an den Norweger Ibsen an, ohne sich bewußt zu werden, daß er damit mittelbar doch wieder an deutsches dramatisches Erbe sich anschloß. Mag die Einfluß-Forschung in bloße Einflußjagd übersteigert erscheinen, wenn etwa der Graf Bertram in Hebbels Drama *„Julia“* mit dem Kammerherrn Alving in Ibsens *„Gespenster“* in Zusammenhang gebracht wird, weil beide sich offenbar durch ein ausschweifendes, wildes erotisches Leben eine zermürbende Krankheit zugezogen haben (bei Hebbel fehlt aber das Zentralmotiv der *„Gespenster“* Ibsens, die Vererbungslehre): recht überzeugend wirkt doch das Übernehmen des Zentralmotivs Hebbels von der Mißachtung des menschlichen Eigenwertes der Frau durch Ibsen. Nur daß eben Ibsen dieses Motiv durch Einbeziehung der Frauen-Emanzipation als „sozialer Frage“ modernisiert (*„Nora“*), wie er das Krankheitsmotiv durch die Erblehre modernisiert hatte (*„Julia“* - *„Gespenster“*). Hinzu trat vom Persönlichen der grüblerische, bohrende, skeptisch-kritische Zug, der beiden gemeinsam war, der Hang zur begrifflichen Klärung, zum Vertrauen auf die psychoologisierende Analyse, die allerdings noch keine wissenschaftliche Psychoanalyse war, aber doch eine Art von künstlerischer Vorwegnahme und Vorahnung darstellte. Es kann daher kaum überraschen, wenn Leo Berg in feuilletonistischer Zuspitzung Henrik Ibsen als einen „Hebbel redivivus in vollkommener Gestalt“ bezeichnete.

Etwa ein halbes Jahrhundert später, schon an der Schwelle des neuen Jahrhunderts greift Alfred Kerr diese Perspektive auf in einem Essay über *„Hebbel und Ibsen“* (Neue Deutsche Rundschau

1901). Später hat man z. B. das Motiv von „Wenn wir Toten erwachen“ (1899) auf Hebbels „Gyges und sein Ring“ zurückzuführen versucht, aber das würde doch kaum über die Ausgangssituation hinausweisen (Irene steht Akt-Modell bei dem Maler Arnold Rubek), da die Problematik des Künstlertums und seines Inspiriertwerdens bei Hebbel im „Gyges“ keine Rolle spielt, so daß man, verlegen nach einem neuen Wild auf der Einflußjagd Ausschau haltend, zur „Sappho“ Grillparzers gegriffen hat. Ebenso gut und besser hätte man den Parallelenhunger in diesem Falle übrigens an — Lenz' „Catarina von Siena“-Fragment befriedigen können. Im Gesamt verdient der Hinweis auf Hebbel Beachtung. Man wird aber kaum behaupten wollen, daß nun neben der Ableitung des analytischen Verfahrens von Hebbels Expositionsanalyse etwa auch der Sekretär Friedrich in Hebbels „Maria Magdalene“ die Anregung zur Verwendung des Botenmotivs gegeben habe.

Der Bote aus der Fremde (oft als Heimkehrer nach langjährigem Fernsein) wird von Henrik Ibsen als strukturbedingender Handlungsfaktor so eindeutig in dramaturgische Funktion gebracht, daß darin einer der hauptsächlichen Bestände an Vorbild-Poetik zu verzeichnen ist. Der „kritische“ Realismus (mit nachromantischen Einschlägen) bedurfte geradezu dieses „Mittlers und Motors“, wie Max Halbe den Boten später umschrieb, um einmal den „Zustand“ zu analysieren, und zum anderen, um ihn in Bewegung zu bringen. Zugleich gestattete sein Auftreten und seine Anwesenheit, jene breiten Anteile der Vorfabel, auf die das analytische Enthüllungsdrama angewiesen war, verhältnismäßig zwanglos zu vermitteln. Nicht zufällig gewinnt daher das Boten-Motiv und die Boten-Struktur ganz unverkennbar an Bedeutung, seit mit den „Stützen der Gesellschaft“ (1877) die entscheidende Wendung vom Wegsuchen zwischen Nachklassik und Nachromantik zum modernen Realismus vollzogen war. Die beiden Amerika-Fahrer Lona Hessel und Johann Tönnesen, als Boten oder Heimkehrer das Morsche des Milieus um Konsul Bernick pflichtmäßig bloßstellend, steuern noch fest entschlossen auf den Naturalismus zu, während Max Halbes „Amerikafahrer“ schon auf Gegenkurs zu kreuzen versuchen. Es gibt da überall viel zu enthüllen und zu erziehen. Und wenn man sich den dergestalt belehrten und bekehrten Konsul am Schluß anschaut, möchte man fast von einem aufklärerischen Erziehungsoptimismus redivivus

sprechen. Einen erzieherischen Teilerfolg kann in „John Gabriel Borkmann“, ähnlich wie Lona dort, Ella Rentheim hier für sich und ihre Boten-Mission buchen.

Henrik Ibsen scheint gemäß seiner These vom Eigenwert der Frau (vgl. Hebbel) Botinnen zu bevorzugen. Im „Baumeister Solneß“ ist es Hilde Wangel, die allerdings nicht gerade erzieherisch wirkt, wohl aber einen letzten Kraftaufwand im alternden Baumeister zustande bringt. Ist jedoch eine Frau bereits die titeltragende Zentralgestalt wie Ellida in der „Frau vom Meere“, so tritt der männliche Bote (in diesem Falle als geheimnisvoller Seemann) in Funktion. Zugleich greift der Symbolismus, Ibsen als Wirkungswert und veranschaulichender Lehrwert längst vertraut, in tiefere dichterische Traggründe hinab. Am stärksten vielleicht in der „Wildente“ (1884), wo der heimkehrende Sohn (Georg Werle) wiederum als Bote fungiert, und zwar nicht zuletzt als Veranlasser der von Ibsen ebenso geliebten wie gemeisterten Diskussionen.

Diese Diskussionen sind durchweg Exerzitien der These, die mit einem Eifer verfochten wird, der den Zeitgenossen verständlicher sein mußte als er den Späteren sein kann. Das Thesendrama des Sturmes und Dranges (Prototyp: J. M. R. Lenz) wird jetzt erst in allen seinen Möglichkeiten ausgeschöpft. Vielfach wird auch in Ibsens diskutierenden Thesenstücken die These an der Hauptperson demonstriert und von einer Nebenperson (nicht selten dem Boten) formuliert. Doch kommen Mischformen vor, bei denen die belehrte Zentralgestalt, nachdem die These an ihr demonstriert wurde, sie gleichsam bestätigend am Ende ausdrücklich selber formuliert und für den Zuschauer, der immer noch nicht begriffen haben sollte, rekapituliert. Das Demonstrieren und Formulieren der These, wie auch immer auf die Personen verteilt, ist ein Grundgesetz im dramatischen Kunstwollen H. Ibsens. Es ist nicht nur eine Eigenheit oder gar eine Eigenwilligkeit seines Kunstschaffens. Es entspricht vielmehr durchaus seiner Darstellungsabsicht.

Demonstriert und formuliert wird z. B. in dem noch tastenden Versuch der „Komödie der Liebe“ (1862) die These vom Verkümmern der Liebe in der Ehe, in den „Stützen der Gesellschaft“ (1877) die These einer Untrennbarkeit von Wahrheit und Freiheit, im „Puppenheim“ („Nora“, 1881) die These eines Nichtverbürgtseins der Seelengemeinschaft durch die Ehegemeinschaft (modifiziert

wiederaufgegriffen in „Die Frau vom Meere“), in „Gespenster“ (1881) die These von der erbbiologischen Unentrinnbarkeit, in „Ein Volksfeind“ (1882) die These des ewigen Widerstreits von Gemeinnutz und Eigennutz, in der „Wildente“ (1884) die These von der Lebenslüge als Zuflucht und Ausflucht, in „Rosmersholm“ (1886) die These von der Möglichkeit einer Läuterung (Rebekka West) durch Lauterkeit der Gesinnung (Rosmer). Samuel Lublinski verkannte dieses Kunstwollen, wenn er — ohne Ibsen zu nennen — über jenen spottete, der durch „Trinkwasserrezepte“ die „Menschheit kurieren“ möchte, offenbar eine Anspielung auf den Badearzt Dr. Stockmann, den „Volksfeind“, der in Wirklichkeit ein verantwortungsbewußter Volksfreund ist. Ibsen wollte freilich im Endziel die „Menschheit kurieren“. Aber er weiß, daß die Kunst das Allgemeine am konkreten Sonderfall veranschaulichen muß. Die Fabeln seiner Dramen sind immer zugleich Parabeln. Seine Dichtungen sind Bruchstücke einer großen Mission, die mehr auf Lessings Erziehung des Menschengeschlechts zurückdeutet als auf Goethes Bruchstücke einer großen Konfession. Auch die Liebe, vor allem die Liebe in der Ehe, ist für ihn weniger eine Angelegenheit intimen Bekenkens als instruktiven Erkennens und Verstehens. Hier liegen Anknüpfungsmöglichkeiten für die Leitidee des Verstehens bei Gerhart Hauptmann, die stärker ist als sein Leitgefühl des Mitleidens.

Für Henrik Ibsen heißt „Dichten: Gerichtstag halten/Über sein eigenes Ich“. Es ist deutlich, daß dabei im Verhältnis von Ästhetik und Ethik das ethische Kriterium die Oberhand gewonnen hat oder doch den Wertvorrang beansprucht gegenüber dem Ästhetischen. Natürlich lag auch in Goethes: Dichtung ist Konfession nicht nur der Anteil Selbstbeurteilung und Selbstverurteilung. Das zentrale Motiv in Hebbels Dramatik (Eigenwert und Ebenbürtigkeit bei Andersartigkeit der Frau) ist biographisch weitgehend aus einem derartigen Gerichtstaghalten abzuleiten (Elise Lensing). Und vielleicht war Friedrich Hebbel darin näher der Ibsenschen Forderung als Ibsen selber. Denn für Ibsen — weit weniger Lyriker als Goethe — stand das „eigene Ich“ auch als Künstler nicht in der Zentralstellung. Ein lebhafter sozialer Zug verweist ihn an das Du. Aber seine Zeit verweist ihn zugleich auf die Kritik am Anderen. Deshalb geht es zum mindesten in seinen gesellschaftskritischen Thesenstücken naturalistischen Gepräges weit überwiegend um ein Gerichtstaghalten über das fremde Du und nur recht mittelbar

„über sein eigenes Ich“. Das mag zunächst hart klingen und enttäuschen. Aber das eigentliche Meinen jenes vielzitierten Spruchs zielt vorerst nur auf eine unerläßliche Voraussetzung echten und also ethischen Dichtertums. Nur wer bereit ist, über das eigene Ich zu richten, ist berufen und berechtigt, über den Anderen und die Anderen kritisch und gesellschaftskritisch zu Gericht zu sitzen. Die „große Veränderung“ muß mit der eigenen Änderung beginnen und darf nicht von ihr ablenken durch das Hervorkehren sozialer Tugenden, hinter denen sich die eigenen Schwächen verbergen. Die „ethische Forderung“ darf nicht als bloße Anforderung an die Anderen abgeschoben und vom eigenen Ich schonsam verlagert werden. Insofern legt Ibsen mit dem „Dichten (heißt) Gerichtstag halten über das eigene Ich“ gleichsam seinen Ausweis als Gesellschaftskritiker vor. Es ist das eine sehr ernst zu nehmende Ermahnung zur Besinnung für alle „Gesinnungsdichter“.

Schon von A. Soergel ist auf das Gedicht „An die Mitschuldigen“, das als Einleitung zu der Epos-Fassung des Ideendramas „Brand“ gedacht war (Mitte der sechziger Jahre), mit Nachdruck hingewiesen worden. Aus diesem Gedicht seien deshalb hier nur die Wendungen in Erinnerung gebracht, die Ibsens Entschluß bekunden, sich aus romantisierenden und mythologisierenden Phantasien von blendendem Glanz mutig in die „Nebelwelt der Gegenwart“ zu wagen, „um das Rätsel seiner (eigenen) Zeit zur Lösung (zu) bringen“. Etwa um dieselbe Zeit kann die Abwendung vom Primat des isoliert Ästhetischen durch eindeutige briefliche Erklärungen Ibsens (September 1865) an die Adresse Björnsons belegt werden. Aber dabei dürfte der politische Impuls von 1864 eine Entwicklung vorweggenommen haben, die sich erst etwa ein Jahrzehnt später im Werkschaffen wirklich vollzieht („Stützen der Gesellschaft“). Immerhin lehren die Zeitereignisse der Umwelt ihn, die bisherigen Bestände seiner Innenwelt und deren Wertordnung einer kritischen Revision zu unterziehen. Ibsen gehört zu den Dichtern, die den Denkern nahestehen. Er durchdenkt gern eine Sache, bevor er sie in die Tat — auch in die künstlerische Tat — umsetzt. Aber es sollte nicht übersehen werden, daß schon das Frühwerk aus noch jünglingshafter Entwicklungsstufe „Catilina“ (1848/49) Anlehnung suchte beim ethischen Pathos des jungen Schiller. Das scheint nun zunächst einfach ein Fehlgriff des unsicher Tastenden nach einem falschen Vorbild gewesen zu sein. Auch spielte der Revolutionsimpuls von 1848 merklich mit, ganz abge-

sehen von der persönlichen Erbitterung des damaligen Apothekerlehrlings zu Grimstad in seiner mehr als kleinstädtischen Enge. Ibsens Vorwort zur zweiten Ausgabe des Frühwerks läßt keinen Zweifel über die revolutionierende oder doch rebellierende Sturm- und Drangstimmung jener Tage.

Und dennoch war der Griff nach Friedrich Schiller nicht wahllos. Selbst wenn man sich auf die realistischen Dramen beschränkt, die ja keineswegs den ganzen Ibsen umfassen (vgl. „Brand“, „Peer Gynt“, „Kaiser und Galiläer“): das Verhältnis von Ästhetik und Ethik ist für Ibsen ähnlich beherrschend wie für Schiller. Es ist nur auf eine anders geartete Dichternatur und eine anders geartete Zeit übertragen und entsprechend modifiziert worden, beträchtlich modifiziert gewiß, aber im Kernbestand unverkennbar verwandt. Die nordische Dichternatur neigt mehr zu Hebbel. Der Kunsttechniker lernt mehr von den französischen Dramatikern unmittelbar vor und neben ihm, mit denen sich Zola in seinem Buch „Le naturalisme au théâtre“ befaßt, so etwa von Emile Augier („Stützen der Gesellschaft“). Seine kritische Schärfe erinnert mehr an Lessing, wie überhaupt der Aufklärung im Naturalismus eine neue Welle verwandter Weltanschauung nachfolgt. Aber die Leidenschaft der sittlichen Forderung ist trotz der Abwehr des Pathetischen am ehesten an Schiller zu messen. Und wiederum: es ist einigermaßen schwierig, Schiller ähnlich zu sein, wenn man Schopenhauer ähnlich sieht und vollends, wenn man ähnlich wie Schopenhauer durch ein (Zolasches) Temperament sieht, das nur durch die pädagogische Neigung zum Erziehungsoptimismus immer wieder aufgelichtet und insoweit „aufgeklärt“ erscheint.

Gerade Ibsens Welt- und Kunstanschauung läßt es berechtigt erscheinen, den Naturalismus als eine Art von Neu-Aufklärung zu interpretieren. Die enge Kampfgemeinschaft mit dem bedeutenden Kritiker Georg Brandes verstärkt diesen Eindruck. Denn Brandes war der geistige Vermittler westeuropäischer Fortschrittsgedankens. Über Taines Kunstphilosophie ergaben sich Rückverbindungen zu J. Stuart Mill. Kurz, der Positivismus gewann an Boden. Und wie schon 1865 der Nachteil der Ästhetik für die Kunst mit dem Nachteil der Theologie für die Religion verglichen worden war, so wird nun im vertrauten Brief (Dezember 1879) die Überzeugung ausgesprochen: „Solange eine Bevölkerung es noch für wichtiger hält, Bethäuser zu bauen als Theater, . . . so lange kann die Kunst auch auf kein gesundes Gedeihen rechnen“.

Es geht noch heftiger her in der Polemik gegen das „finstere mittelalterliche Mönchtum“ usw. Der ganze Tenor ist durchaus aufklärerisch-fortschrittlich. Aber dieser Fortschritt wird noch keineswegs der Masse, der „kompakten Majorität“ anvertraut, die Ibsen einen wahren Schrecken einflößt, sondern der wegbahnenden, vorahnenden Individualität, dem Einzelmenschen als Persönlichkeit. Fast wie einst Lessing betont Ibsen, daß auch in Angelegenheiten der Kunst vorerst Aufräumarbeiten dringlicher seien als theoretisch-programmatische Aufbauarbeiten. Zunächst einmal gelte es, „gegen das Kunstfeindliche“ zu kämpfen.

Vom Persönlichen verstärke diesen Impuls die Auseinandersetzung mit den Rezensenten seiner Thesen- und Tendenzstücke. Vom Zeitlichen aus gab das Gefühl der Zeitgemäßheit erneuten Antrieb; denn „die Zeit ist in starkem Vorwärtsfließen“. Dem Vorrang dieser Kräfte haben vermeintlich starre Gesetze gattungsmäßiger Art zu weichen. Gegenüber Heinrich Laube, der damals noch in München das Theater leitet und den Mut besitzt, „Das Puppenheim“ aufführen zu wollen (Junges Deutschland und „Jüngstes Deutschland“ berühren sich, soweit man Ibsen einbeziehen will), macht Ibsen geltend, daß die scheinbare Diskrepanz zwischen der Bezeichnung „Schauspiel“ und dem tragischen Ausgang (Urfassung) nicht relevant sein kann. Er persönlich sei jedenfalls überzeugt, „daß die dramatischen Kategorien dehnbar sind und daß dieselben sich nach den vorhandenen Tatsachen (tatsächlichen Beständen) in der Literatur richten müssen, nicht umgekehrt“ (Februar 1880). Es ging um den sogleich heftig umstrittenen Schlußentscheid, ob Nora ihre Kinder verlassen dürfe, weil sie ihren menschlichen Persönlichkeitswert in der Ehe mit Helmer nicht entfalten konnte. Nachdem Übersetzer und Theater, besonders in Deutschland, eine eigenmächtige Schlußvariante androhten, hat sich bekanntlich Ibsen dann doch zu dem kleineren von zwei Übeln bereitgefunden, lieber selber eine behutsame andeutende Schlußversion zur Verfügung zu stellen. Auch für Heinrich Laube war der Angriff auf die Artbezeichnung natürlich nur ein schonender Umweg, die harte Konsequenz des Ausgangs zur Diskussion zu stellen.

Für Henrik Ibsen ging es nicht nur um ein Liebesdrama, sondern um das Problem drama im Liebesdrama. Und wiederum nicht nur um ein psychologisches Problem drama, sondern um ein ähnliches Prinzip (Geltungsrecht der Frau auf ein würdiges Menschentum)

wie für Gerhart Hauptmann bei seinem Thesenträger Alfred Loth in „Vor Sonnenaufgang“. Aber rein kunsttheoretisch entsprach jener Einwand gegen den Zwang der gattungsmäßigen „Kategorien“ durchaus seiner Meinung, nach der das mustersetzende Beispiel entschied und nicht eine sollästhetische Forderung. Ibsen spürte, daß es hier um die Kernposition seines Kunstwollens und seiner Darstellungsabsicht ging und nicht nur um Außenwerke. Es ging zugleich um die These und die Tendenz, eine verfeinerte und verinnerlichte Form der Frauenemanzipation. Das psychologische Problem drama wechselte mit der ersten Schlußfassung hinüber — und offenbar bewußt hinüber — auf den Bereich des sozialen Problem dramas. Es war dies der Weg, den dann auch der frühe Gerhart Hauptmann beschritt. August Strindberg hat später einmal brieflich vom „Tendenz-Ibsen“ gesprochen, ohne zu berücksichtigen, daß er selber mitten im Glashaussaß, das freilich schon von sich aus spitziges Splitterglas bevorzugte. Aber auch er wehrt die Meinung ab, daß seine Gestalten seine eigenen „Ansichten“ vertreten. Henrik Ibsen hatte längst vorher — ebenfalls brieflich — einschlägige Vorwürfe gelegentlich der „Gespenster“ abgewehrt. Und es ist in diesem Zusammenhange erheblich, daß er dabei vor allem Deckung sucht hinter der objektiven Berichtshaltung des Realisten.

„Man sucht mich für die Ansichten verantwortlich zu machen, die einzelne Gestalten des Dramas aussprechen. Und doch steht in dem ganzen Buch („Gespenster“) nicht eine einzige Ansicht, nicht eine einzige Äußerung, die auf Rechnung des Autors käme. Davor habe ich mich wohlgehütet. Die Methode, die Art der Technik, die der Form des Buches zu Grunde liegt, hat dem Verfasser ganz von selbst verboten, im Dialog zum Vorschein zu kommen. Meine Absicht war, beim Leser den Eindruck hervorzurufen, daß er während des Lesens ein Stück Wirklichkeit erlebe“ (Januar 1882).

Das Kunstwollen tritt in den beiden Schlußsätzen eindeutig und eindrucksvoll zutage. Es dürfte sich zudem um eine der klarsten Äußerungen Ibsens überhaupt über seine naturalistische Darstellungsabsicht handeln. Diese Äußerungen sind nämlich keineswegs so häufig, wie man vielfach anzunehmen geneigt ist. Was aber den Vorwurf des „Nihilismus“ betrifft, so verweist Ibsen auf den Unterschied von ausgebrochener Krankheit und Krankheits-symptom. Das Signalisieren der Gefahr, von dem weit später

Friedrich Wolf in immer neuen Variationen spricht, gilt bereits für Ibsen merklich als berechtigte dichterische Funktion im Dienste der Gesellschaft. Er habe sich mit dem Warnungssignal begnügt, „daß der Nihilismus unter der Oberfläche gärt, bei uns wie anderwärts“. Was die realistische Form angeht, so wacht er z. B. darüber, daß auch Nebengestalten (in der Gruppe) von tüchtigen Schauspielern verkörpert werden: „je mehr charakteristische, naturwahre Gestalten in der Menge, desto besser“. Die Forderung bezieht sich auf den „Volksfeind“.

In der Abwehr der Versform geht er damals so weit, daß er die Abfassung eines Prologs für eine Schauspielerin ablehnt „um meiner Überzeugung und meiner Kunstanschauung willen“. Die Versform habe gerade der Schauspielkunst „außerordentlich vielen Schaden“ zugefügt. Vorstellungen der Naturwissenschaft von aussterbenden Arten müssen helfen, das vermeintlich endgültige Überholtsein der Verssprache im Drama zu erhärten. Ibsen selber habe sich seit Jahren nicht vor der — wie er hervorhebt — größeren Schwierigkeit gescheut, „in schlichter, wahrer Wirklichkeitssprache zu dichten“ (an Lucie Wolf, Mai 1883). Bemerkenswert erscheint die Sicherheit, mit der damals der Vers für alle Zeit totgesagt wurde. Wenige Jahre später lebte er bekanntlich wieder auf, um im neuromantischen Drama zu einer neuen Blüte zu gedeihen.

Also: hier irrt Ibsen. Er irrt sich natürlich auch mit seiner betonten Tendenzfreiheit, bleibt dabei aber subjektiv ehrlich. Denn er durfte als Künstler für sich die große Gabe in Anspruch nehmen und als Aufgabe in seinem Werke gelöst und erfüllt sehen, Lehre und Leben, Idee und Wirklichkeit als Einheit und Ganzheit gestaltet und nicht nur gedeutet zu haben. Diese Einheit von Dichten und Deuten bleibt ein Hauptverdienst gerade seiner realistischen Dramen, während in seinen philosophischen Dramen noch streckenweise ein Nebeneinander aushelfen mußte.

An Elementen der Aufklärung im Sinne einer naturalistischen Neu-Aufklärung begegnen: Abwehr der Kirchenlehre (wenn auch nicht der Religion schlechtweg) als fortschritthemmend, Ergänzung — wenn nicht Ersetzung — des göttlichen Glaubens durch die menschliche Vernunft, dadurch gesteigerte persönliche Verantwortlichkeit (Konflikt mit dem Determinismus): in „Klein Eyolf“ z. B. wird diese These so dick aufgetragen, daß Allmers an einem Buch schreibt „Über die menschliche Verantwortlichkeit“. Als Träger eines solchen Verantwortlichkeitsgefühls kommt nur

eine wertvolle Persönlichkeit in Betracht. Die Ausbildung der Persönlichkeit ist daher unerläßliche Voraussetzung. In diesem Punkt berührt sich Ibsen enger mit der Aufklärung als der konsequente Realismus in Deutschland. Voraussetzung wiederum für die Ausbildung der Persönlichkeit ist die Freiheit. Diese Freiheit wird eingeengt durch die Rücksicht auf die Gesellschaft. Aber sie wird eben dadurch erst zur „echten“ Freiheit. Ibsen laboriert mit seiner neuen Aufklärung ebenso wie die alte Aufklärung des 18. Jahrhunderts daran, wie denn nun das Recht des Individuums in Eintracht zu bringen ist mit der Pflicht gegenüber der Gesellschaft. Zahlreiche Konflikte seiner Dramen sind an dieser Bruchstelle angesiedelt.

Ein letztlich aufklärerisches Prinzip ist das der „Wahrheit“ oder doch des Strebens nach Wahrheit (vgl. Lessing). Wohl alle Gesellschaftsdramen Ibsens richten sich gegen die Lüge, vor allem gegen die Lüge um des persönlichen Vorteils willen, aber auch gegen die Lüge um der persönlichen Selbstberuhigung willen. Ibsen ist kein platter Aufklärer. Die „Wildente“ macht die Gegenrechnung auf: „Nimmt man einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, so nimmt man ihm gleichzeitig das Glück“. Immerhin: dieses Glücksstreben neben dem Erkenntnisstreben bleibt wieder im Kern aufklärerisch trotz der neuromantisch-symbolistischen Umhüllung. Aufklärerisch in der Grundsubstanz wirkt ein realistisch demonstrierter Idealismus, der eng mit Erziehungsoptimismus verschwistert bleibt. Das ganze Leben ist eine große Schule. Da gibt es Schwererziehbare wie Peer Gynt, aber der steht jenseits der naturalistischen Gesellschaftsdramen neuaufklärerischer Prägung, ebenso Brand. Der eine ist der Phantasie verfallen, der andere dem extremen Willen, der eine ist Phantast, der andere Fanatiker. Beide sind Leidenschaften verfallen und damit weitgehend der Vernunft entrückt. Daher sind sie als unfertige Persönlichkeiten der Halbheit ausgeliefert. Wie lehrte Lessing? „Die Wahrheit läßt sich nicht im Tausel der Leidenschaften erschassen“ und „Nichts verdunkelt unsere Erkenntnis so sehr wie die Leidenschaften“.

Henrik Ibsen hat einmal auf die Forderung nach einer Definition des Wesens der Poesie reagiert mit der prägnanten Formel „Dichten ist Sehen“. Das klingt naturalistisch etwa wie Zolas „gesehen durch ein Temperament“. Aber dieses Temperament war bei Ibsen stark pädagogisch und moralpädagogisch eingestimmt. Daher

soll dieses Sehen immer abzielen auf ein Einsehen, die Sicht erfolgt zugunsten der Einsicht. Und das klingt neu-aufklärerisch. Der Mensch ist nicht nur veränderlich, er ist auch veränderbar. Das Wissen muß moralisch aktiviert werden, um das Gewissen zu stärken. Die Beobachtung der Lebenswahrheit hat ständig die Beachtung der Lebenslehre in sich aufzunehmen. Wahrheit hat eigentlich nur dann Wert, wenn sie belehrt. Und Erkenntnis setzt immer eine gewisse Ernüchterung voraus. Henrik Ibsen hat keinen „Rausch“ geschrieben wie August Strindberg. Und sogar seine Traumspiele träumen von der Erziehung des Menschengeschlechts. Selbst Peer Gynt wird von der gewiß gefühlvollen Solveig dahin belehrt, wie er „eigentlich“ hätte sein sollen und sein müssen. Alles das bleibt in der tragenden Struktur „bürgerlich“ wie die Aufklärung.

Dazu gehört auch die Problematik des Genies, das mehr störend als fördernd wirkt. Brand ist ein Willensgenie, macht aber nur Trümmer. Peer Gynt ist ein Phantasie-Genie, bringt es aber nur zu grandiosen Bruchstücken. Helmer möchte Nora zur Einsicht in den Lebensernst des formalen Rechtsbegriffs bringen. Nora möchte Helmer emporziehen zur Einsicht in die Ebenbürtigkeit der ernstzunehmenden Frau, die freilich auf das „Wunder“ vergeblich wartet. Rosmer möchte Rebekka West erziehen und nicht nur sie („Rosmersholm“). Dr. Stockmann will gar eine regelrechte Schule aufmachen, natürlich als Paradigma einer Schulreform, usw. Alles das ist Neu-Aufklärung in Reinkultur als Kultur der Reinen und Wertvollen und Würdigen. Und alles das spielt sich fast ausschließlich im Raum des — wenn auch ökonomisch modern bestimmten und bedrohten — Bürgertums ab. Man war, wie Ibsen beweist, mit der letzten Verbesserung des dritten Standes noch vollauf beschäftigt, daß man sich nicht wundern kann, wenn selbst im Drama des konsequenten Realismus der vierte Stand in der Praxis nicht entfernt in dem Maße zum Spiel kam, wie es die Theorie erwarten lassen konnte. Ibsen war Vollender des bürgerlichen Dramas mit sozialer Tendenz. Und das hat ihm den Welt-erfolg eingetragen.

Wie verschüttet dieser Weg war, beweist der Umstand, daß er — z. B. selbst in Frankreich, von dem er doch gerade in seinen Gesellschaftsdramen manches gelernt hatte — allgemein als Bahnbrecher eingeschätzt wurde. Nur in gewissem Grade ist er als Vollender auch schon ein Überwinder des bürgerlichen Trauerspiels.

Diese Überwindung nämlich kommt im Gesamt der Entwicklung Gerhart Hauptmann zu und nicht Henrik Ibsen. Theodor Fontane, der allerdings allzu einseitig über Henrik Ibsen geurteilt und abgeurteilt hat, übertreibt in seiner frühen Begeisterung etwas, wenn er zuspitzt: „Dieser Hauptmann . . . ist das wirklich, was Ibsen bloß will“. Fraglos ist Hauptmanns Weg von Ibsen wesentlich erleichtert worden. Und er war stolz auf die anerkennenden Worte, die Ibsen für den jungen Dramatiker fand. Im unerbittlichen Sichtbarmachen eines mehr als unerquicklichen Milieus hat sein umstrittenes Programmdrama „Vor Sonnenaufgang“ von L. Tolstois „Macht der Finsternis“ gelernt. Aber er vermeidet sowohl die aufklärerische öffentlich geübte Selbstkritik des Konsuls Bernick am Schluß der „Stützen der Gesellschaft“ wie auch die religiöse öffentliche Selbstanklage Nikitas. Der bislang kaum ernstlich unternommene Vergleich der angedeuteten beiden Szenen erhellt schlagartig den grundlegenden Unterschied zwischen Ibsen und Tolstoi.

Das Gerichtstaghalten über das eigene Ich ist von Leo Nikolajewitsch Tolstoi (1828—1910) weit rücksichtsloser und demonstrativer verwirklicht worden als von Henrik Ibsen. Aber dieses Gerichtstaghalten war mehr vom Religiösen inspiriert als vom Lebensphilosophischen determiniert. Ibsens Aphorismen zur Lebensweisheit in dramatisierter, auf Sonderprobleme spezialisierter Form entsprechen bei Tolstoi die Apotheosen einer allerdings nicht rein kirchlichen Heilslehre. Eigenartige und eigenwillige Verschmelzung von Pietismus (Läuterung des Büßenden und Bereuenden) und Pantheismus (Natur als Zugang zu Gott), von Urchristentum und utopischem Sozialismus werden dabei umgesetzt in theoretische Erkenntnis und künstlerisches Bekenntnis. Mission und Konfession erfahren mancherlei Überkreuzungen und Verwerfungen, um schließlich doch zu einer spannungsreichen Einheit und Ganzheit sich zu überwölben. Der eine (Ibsen) ruft die Lebenslehre zur Hilfe, der andere (Tolstoi) die Heilslehre. Der eine lauschte der Botschaft der Vernunft, der andere rettete sich in die Botschaft des Glaubens, da alle menschliche Vernunft und Übereinkunft schließlich versagt. Der eine bedurfte der philosophischen, der andere der religiösen Auffangstellung, um den Lebenskampf sinnvoll und trostreich zu deuten. Beide gaben vor und waren überzeugt, sich an die Wirklichkeit zu halten und auf die Wahrheit als Ziel zuzuhalten. Aber für Tolstoi war oder wurde die „wahre“

Wirklichkeit weit mehr als für Ibsen zugleich zur „wirklichen“ Wahrheit. Und diese wirkliche Wahrheit wurde bei Tolstoi nicht oder doch nicht gültig und endgültig von einem sinnhaft Wirklichen abstrahiert, sondern in ein Überwirkliches transponiert und transzendiert. Die Brücke schlug jene „innere“ Wirklichkeit, die vom Rezeptiven zum Produktiven den Übergang sicherte, indem sie das künstlerische Schöpfungstum eingehen ließ in die schaffende Gottheit und es mehr und mehr in ihr aufgehen ließ. Vereinfachend und vergrößern gesehen und gesagt: Ibsen hatte den Idealismus hinter sich, als er zum Realismus durchstieß. Tolstoi hatte den Realismus oder doch den national modifizierten „poetischen“ und „künstlerischen Realismus“ hinter sich, als er auf einen religiös betonten Idealismus zuschritt.

Vom einseitig Ästhetischen löste sich Tolstoi — auch rein kunsttheoretisch — ähnlich wie Ibsen und unter ähnlichen ethischen Impulsen. Und zunächst könnte die Einheit des Schönen, Guten und Wahren, die er an die Stelle des ästhetischen Primats rückte, noch ganz wie bei Ibsen als ein Neuaufleben von Vorstellungen der Aufklärung wirken. Diesen aufklärerischen Anteil fühlte die Kirche, der „Heilige Synod“ heraus, als Tolstoi 1891 — das war das Gesetzesjahr des Kunsttheoretikers Arno Holz — exkommuniziert wurde. Aber wenn Tolstoi von dem „Schönen“ als von einer „Krönung des Guten“, des Göttlich-Guten, spricht, so erinnert das weit weniger an die Aufklärung und weit mehr an die bekannte Formel Adalbert Stifters, nach der die Kunst das „Göttliche im Gewande des Reizes“ darbietet. Und wiederum: bei Stifter, der als Dichter in weiter Ferne von Tolstoi zu stehen scheint, war die Natur ein von Gott gültig Betreutes und der Mensch ein väterlich fürsorgend Gelenkter und Beschenkter. Bei Leo Tolstoi mußte sich der Mensch durch die Natur hindurchkämpfen, um sich seinen „Gott“ in schwerem Ringen immer wieder zu erobern. Beide aber, so sehr sie immer in extremer Distanz begegnen mögen, sahen in den Leidenschaften die stärksten Gegenmächte des Göttlichen. In ihnen ballte sich für Tolstoi die „Macht der Finsternis“ auch jenseits des Dramatischen, z. B. in der „Kreuzersonate“. Dennoch, und hier erfolgt eine eigenartige Zusammenschau von Humanität und Christlichkeit, bleibt die Zuversicht in aller Widrigkeit und Niedrigkeit des Lebens: „Das Licht leuchtet in der Finsternis“, und zwar nicht nur in diesem Drama, sondern auch im Endertrag der öffentlichen Bußszene in der „Macht der Finsternis“, im halb

realistischen und halb neuromantisch-symbolistischen Nachlaßdrama „Der lebende Leichnam“ und vollends im Roman „Auferstehung“ (1899).

Wenn übrigens die Ibsen-Sonderforschung den Konsul Alving aus den „Gespenstern“ mit dem durch Tribleben zerrütteten, lebensmüden Grafen Bertram aus Friedrich Hebbels „Julia“-Tragödie in Beziehung gebracht hat, so könnte die Tolstoi-Sonderforschung mit vielleicht mehr Anrecht den Fedja im „Lebenden Leichnam“ mit Hebbels Bertram in Beziehung bringen, da hier über den Charakter hinaus das ganze Motiv (Ermöglichung einer Eheschließung durch Verzicht des Dritten auf das Eherecht) und die Problemlösung (geplanter Freitod bei Hebbel, ausgeführter Freitod bei Tolstoi, um das Glück der Liebenden zu sichern bzw. nicht zu stören) viel ähnlicher sind. Doch soll damit kein „Einfluß“ aufgedeckt, nur eine vielleicht nicht uninteressante Parallele angedeutet werden. Sie hilft zugleich den Blick hinlenken auf eine größere allgemeinere Parallele. Man hat sich, besonders in deutschen Literaturgeschichten, allzusehr gewöhnt, das Gesamtwerk Leo Tolstois überwiegend vom Naturalismus aus zu sehen. Das große Romanwerk Tolstois „Krieg und Frieden“, das den Roman fast der Größe des Epos angleicht, liegt jedoch zeitparallel mit einer Hauptwelle des poetischen und künstlerischen Realismus in Deutschland. Das dem napoleonischen Krieg gewidmete Romanwerk erschien zunächst im „Russischen Boten“ 1865–69. Viele der mit Recht gerühmten Vorzüge entsprechen durchaus den Forderungen des poetischen Realismus, der allerdings kaum etwas Ebenbürtiges an Breite und Weite der epischen Entfaltung aufzuweisen hatte. L. Tolstoi nahm zugleich die Forderung Theodor Fontanes vorweg, daß der Roman nicht viel weiter zurückreichen solle als die mündliche Überlieferung. Ebenso verwirklichte er bereits längst vor Friedrich Spielhagens Theorie jene Objektivität im Roman, die das Stellvertretertum immer noch bei weitem kunsttechnisch berechtigter fand als das persönliche Hineinreden des Romanautors. Denn unverkennbar verbirgt sich Tolstoi mehrfach hinter einzelnen Romangestalten (darüber weiter unten).

Insofern verbindet sich der objektive Bericht immer wieder mit dem subjektiven Bekenntnis, die sachliche „Wahrheit“ mit der persönlichen Ehrlichkeit. Die sachliche und psychologische Wahrheit und Wahrhaftigkeit war ihm zuerst im Krimkrieg begegnet. Deutliche Spuren dieses den jungen Offizier notwendig alarmie-

renden Wahrheitserlebnisses begegnen in den „Sewastopol“-Erzählungen. Tolstoi weicht der Frage nicht aus, was auch der tapfere Soldat in dem Augenblick empfindet, in dem eine Granate in seiner unmittelbaren Nähe krepieri. Und er lernt an ihrer ehrlichen Beantwortung die Problematik eines erklärenden, „poetischen“ Realismus erkennen. Das war kunsttheoretisch wesentlich bedeutsamer und fördernder als jene Reminiszenzen des Gegenständlich-Gegenwärtigen, die frühe Erinnerungen an die Knabenzeit schon vom Thema her mit sich brachten in „Kindheit“ und „Knabenzeit“ (1852/57). Denn der Rückblick auf das Knabenalter legte ebenso stark gewisse Zugeständnisse an das „Verklären“ nahe. Gewiß sind hier beachtenswerte Ansätze zum Entwicklungsroman im engeren Sinne jenseits des Erziehungsromans zu verzeichnen. Aber ein Vergleich etwa mit Andersen Nexö oder auch mit Heinrich Mann („Henri Quatre“) läßt erkennen, wie sehr diese Versuche damals, um die Mitte des 19. Jahrhunderts, noch in den Anfängen steckenbleiben mußten. Karl Gutzkow entwickelte in Deutschland die Theorie eines „Romans des Nebeneinander“. Tolstois „Krieg und Frieden“ hat vieles von diesem Programm verwirklicht, mehr als Gutzkow in den „Rittern vom Geist“. Die Steppenweite dieser Romane ermöglichte ein solches „Nebeneinander“. Das mag irgendwie naturalistisch wirken, wie das Kapitel „Brandgasse“ bei Gutzkow mit seiner Schilderung der Mietskaserne vornaturalistisch aufgefaßt werden könnte. Aber in Wirklichkeit dürfte der damalige Tolstoi weit weniger von den deutschen und weit mehr von den französischen Romanciers gelernt haben.

Trotz der russischen Atmosphäre herrscht die westeuropäische Kunsttechnik. Das Objekt der Gesellschaftskritik trug östliches Gepräge aus guter Kenntnis und Beobachtung des östlichen Milieus und der östlichen Gesellschaftsstruktur. Aber die Methode war durchaus westlicher Erwerb von spezifisch europäischem, indessen nicht speziell naturalistischem Habitus. Tolstoi hat das „Russische“ so überbetont, daß es nicht mehr ganz echt wirkt, ähnlich wie er den Privat-Kommunismus so überbetonte, daß er ebenfalls nicht ganz echt wirkt. Er ähnelt in manchem Rousseau, obwohl es ihm merklich ernster war um eine Überwindung des Widerspruchs von Theorie und Praxis. Er war im Gesamt seines Kunstwollens Realist, aber nicht Naturalist. Er warnte geradezu davor, die Methode des Naturwissenschaftlers kurzerhand (etwa mit der Energie

Zolas) auf die Dichtung zu übertragen. Die täuschendste Illusion täuschte ihn nicht hinweg über die Sinnestäuschung. Die Wirklichkeit, die von den Sinnen erfaßt wurde, war für ihn nicht gleichwertig mit der Wahrheit, die von der Seele erfaßt wurde. Die gesellschaftlichen Gesetze interessierten ihn weit mehr als die Naturgesetze. Auch die gesellschaftlichen Gegensätze: so etwa in dem Roman „Anna Karenina“ (1874/76), der die sozialkritischen Züge viel schärfer herausarbeitet als etwa Theodor Fontanes an sich motivlich verwandter Eheroman „Effi Briest“ (1895). Naturalistisch jedoch wird man die „Anna Karenina“ als Gesamtwerkschwerlich nennen können, auch nicht dem vorherrschenden Darstellungswollen nach. Denn unbestechliche Aufrichtigkeit ist noch kein Naturalismus. „Auferstehung“ (1899) vollends kommt schon rein zeitlich für die entscheidenden Jahre des (deutschen) Naturalismus zu spät, ganz abgesehen von der abweichenden, fast ins religiöse Erbauungs- und Büßer-Schrifttum hinüberweisenden weltanschaulichen Tendenz. Auch wenn man von den Großwerken zu den begleitenden Erzählungen greift, etwa zu dem künstlerisch besonders hochstehenden „Tod des Iwan Iljitsch“ (1885), also aus dem Ansatzjahr der deutschen Programmatik des Naturalismus, so liegt wohl Realismus, nicht aber ausgesprochener Naturalismus vor.

Nach alledem ist es gar nicht einmal so abseitig, wenn sich — allerdings von seinem Blickwinkel aus nicht gerade unparteiisch — schon aus unmittelbarer Zeitnähe Adalbert von Hanstein bitter darüber beklagte, daß es nur Otto Brahm's pronaturalistischer Fanatismus gewesen sei, der auf seiner Bühne alles Mögliche z sammenschleppte, was ihm nur irgendwie „naturalistisch“ vorkam, darunter vorzugsweise Ausländer, „die nie Naturalisten gewesen sind wie der Ideengrübler Ibsen und der Religionsneuerer Tolstoi“. Das war nun gewiß auch wieder zu einseitig gesehen und gewertet. Denn fraglos näherte sich der Realismus Tolstois streckenweise bereits dem konsequenten Realismus (Naturalismus). Es ist überhaupt im Einzelfall gar nicht leicht, verläßlich zu unterscheiden und sauberlich abzugrenzen, wo denn nun der Realismus aufhört und der Naturalismus anfängt, weist doch selbst schon der poetische Realismus, ganz abgesehen von der mundartlichen Regionalpoesie, mannigfache konsequent realistische Einschläge auf. Es kommt immer darauf an, ob man nur die Darstellungsweise und Motivwahl meint oder zugleich das betont Soziologische und Biologische in der ganzen Problemstellung. Erst diese Verbindung ist

für den Naturalismus als Epochenstil entscheidend, während die Darstellungsweise allein kein verbindliches Kriterium abgibt. Bei Tolstoi aber tritt das Biologische weitgehend zurück.

Gerade auch oder selbst noch jenes Drama ist in diesem Betracht aufschlußreich, das am ehesten als ausgesprochen „naturalistisch“ gelten konnte, „Die Macht der Finsternis“. Vollends nachdem der junge Gerhart Hauptmann dankbar und freimütig bekannt hatte, daß sein sensationeller Früherfolg „Vor Sonnenaufgang“ manches dem Vorbildwerk Tolstois zu danken habe, war zunächst einmal für die Bühne der Ruf Tolstois als Wegbereiter des Naturalismus gesichert. Hier eben hat die erwähnte Polemik A. v. Hansteins eingesetzt. Näher betrachtet, war Tolstoi „Die Macht der Finsternis“ ein Thesenstück nach Ibsens Art, aber ohne den weltanschaulichen Traggrund Ibsens. Der ideelle Traggrund Ibsens nämlich war durch eine dunkle, tief religiöse Wurzelschicht ersetzt worden. Die tierische Dumpfheit des Trieblebens und der Besitz- und Genußgier, die der Knecht Nikita, aber auch Anisja, die lebenshungrige Frau des totkranken Bauern Pjotr, und mehr als thesenhafte Abstraktion die zum Gattenmord anstiftende Mutter Nikitas, Matriona, bis ins Extrem vorgetrieben und mit wahrhafter Brutalität der Zeichnung verkörpern, das schien allerdings Naturalismus in Reinkultur zu sein. Wenn dort der leichtsinnige Knecht Nikita ein lästiges neugeborenes Kind, das zudem von der schwachsinnigen jugendlichen Stiefschwester der Bäuerin als Frucht eines zusätzlichen (und entsetzlichen) Liebesverhältnisses des vielbegehrten Knechts stammt, auf Anstiften der Frauen unter einem Brett breitquetscht, so schien das die letzte Konsequenz eines unüberbietbaren konsequenten Realismus zu sein oder gleichsam vorwegzunehmen.

Für Tolstoi war das übrigens gar nicht einmal so „neu“ wie für den jungen Hauptmann. Das Soziologische des russischen Realismus, die von ihm (besonders auf dem Lande) vorgefundenen Verhältnisse und Gepflogenheiten, arbeitete längst mit grellen Farben. Aber dieses Soziologische wurde nun im Schlußertrag des realistischen Schauderdramas eindeutig in den Dienst des Theologischen gestellt. Der ganze trostlos trübe und bestialisch blutige Sündenpfuhl der Lebensgier und Geldgier wurde nur deshalb so naturgetreu oder tiergetreu ausgebreitet und mit allen realistischen „Glanz“-Lichtern ausgestattet, damit die Bußhandlung und das Schuld- und Reuebekenntnis Nikitas im Schlußakt als Apotheose

der göttlichen Geduld und Gnade um so triumphaler sich abheben und Spielende wie Zuschauer in echte Erbauung emporheben konnte. Laster werden demonstriert, darunter nicht zuletzt der Alkoholismus. Aber das biogenetische Gesetz der Vererbungslehre wird nicht in Anspruch genommen. Es würde die religiöse Tendenz des Ganzen beeinträchtigt haben. Denn der Mensch mußte ganz von sich aus schuldiger und bußbedürftiger Sünder sein. Vererbung und Schicksal hätte von Schuld wenigstens zum Teil befreit. Gerhart Hauptmann dagegen weicht gerade in dieser Hinsicht von Tolstois Vorbild ab. Er stellt das Biologische in die Zentralstellung, ohne das Soziologische zu vernachlässigen. Das Religiöse wird nur noch angedeutet (Herrnhutertum Helene Krauses), um in den „Einsamen Menschen“, wo nicht umsonst die Bildnisse Darwins und Haeckels das Zimmer des der Theologie abtrünnig gewordenen Privatgelehrten schmücken, im Endertrag des Dramas geradezu in Anklage gestellt zu werden.

Mit wenigen Worten, die Darstellungsweise in der „Macht der Finsternis“ war naturalistisch, die Tendenz war un-naturalistisch, zum mindesten nichts weniger als naturwissenschaftlich orientiert. Das Tendenzstück Tolstois ist im ganzen Typus ein Lehrstück so gut wie die Lehrstücke Bertolt Brechts; und der arme Latrinereiniger Vater Akim ähnelt im Prinzip dem armen Wasserverkäufer in Brechts „Gutem Menschen von Sezuan“. Aber natürlich: die Tendenz ist anders. Die „innere“ Wirklichkeit scheint sich leichter zu verändern als die äußeren Verhältnisse. Es war zudem nichts Ungewöhnliches in der russischen Literatur, daß die Gesellschaftskritik und das Sozialrevolutionäre zu guter Letzt umgebogen und abgelenkt wurden in das Bejahen der religiösen Trostgründe und die Hilfe der Heilslehre. Selbst Gogol, dessen „Tote Seelen“ mit seinem scheinbar so gegensätzlichen „Revisor“ das gemeinsame gesellschaftskritische Motiv von den betrogenen Betrügnern teilen, unternahm es, seinem berühmten Roman betont religiöse Zusätze nachzusenden. Das Realistische war gleichsam immer bereit, ins Religiöse umzuschlagen, um sich damit zu rechtfertigen und darin zu beruhigen.

Es war keineswegs nur eine phantastische Realistik des Grauens, die hinter der „Macht der Finsternis“ stand. „Gespräche mit Tolstoi“ (J. Teneromo, deutsch 1911) lassen ablesen, daß Motiv-Modelle und auch Gestalten-Modelle aus Tolstois eigenem Beobachtungs- und Erfahrungskreis vorgelegen haben. Nur daß dabei

von dem dichterischen Recht Gebrauch gemacht wurde, mehrere Vorkommnisse der ländlich-rohen Wirklichkeit in ein Geschehen zusammenzuziehen und es zugleich auszubauen. Bei den Vorkommnissen handelte es sich einerseits um die Ehescheu eines Bauernburschen, der ein Dorfmädchen geschwängert hat und vom ehrlichen Vater lange vergeblich ermahnt wird, während die Mutter eine zwiespältige Haltung einnimmt. Zum andern ging es um die brutale Beseitigung eines unehelichen Kindes. Die Modell-Nähe wurde vom Dramatiker noch während der Ausformung dadurch aufrechterhalten und erlebnismäßig gestützt, daß er, wie er selbst vermerkt, zunächst die wirklichen Namen beibehalten und sie erst später abgewandelt oder ersetzt hat. Die erste Fassung war bewußt modelltreu: „Später werde ich selbstverständlich alles umarbeiten und ihnen andere Namen geben“. Der Sondertypus des Modell-Dichters ist — besonders seit Müller-Freienfels — allgemein vertraut. Tolstoi scheint in hohem Grade diesem Typus zuzuneigen, wie etwa auch die Selbst-Modelle zu mannigfachen Stellvertreter-Figuren (Lewin in „Anna Karenina“, Butler in „Hadschi Murad“, Nechljudow in „Auferstehung“ a. u.) bestätigen. Es darf aber darüber hinaus nicht unterschätzt werden, daß das naturalistische Kunstwollen und seine kunsttechnische Methode auch diejenigen Dichter auf ein Modell-Verwenden verwiesen und sie daran gewöhnten, die rein anlagemäßig nicht so ohne weiteres dem Modell-Dichtertum zuzurechnen wären. Mit anderen Worten, der Naturalismus war schon seinem Programm zufolge eine besonders modellgläubige Kunstrichtung.

Im Sonderfall der „Macht der Finsternis“ ist es recht interessant zu beobachten, wie Tolstoi jene Modell-Verarbeitung weniger mit der des Malers als mit der des Bildhauers vergleicht. Es geschieht das ausdrücklich mit dem Bezug auf das Drama unter Abhebung vom Roman. Die Produktion einer dramatischen Großform wird von Tolstoi als etwas Neuartiges erlebt, und er möchte sich merklich Klarheit über das vom Epischen Abweichende der ganzen Arbeitsweise verschaffen. Es will ihm scheinen, als ob seine Begleit-Eindrücke nicht mit dem übereinstimmen, „was man gewöhnlich darüber erzählt. Ich schreibe nicht, ich beschreibe nicht, ich zeichne nicht, sondern — wie kann man sich deutlicher ausdrücken? — ich meißle es. Ist der Romanschriftsteller ein Maler, so ist der dramatische Dichter ein Bildhauer.“ Eigenartig muß es in diesem Zusammenhange anmuten, wenn es gerade ein Dramatiker

gewesen ist, der von der Bildhauerei hergekommen war, auf den dieses „gemeißelte“ Tolstoi-Drama eine so anregende Wirkung ausübte: der junge Gerhart Hauptmann. Vielleicht sind solche Künstlerbegegnungen doch mehr als ein bloßer Zufall, und die Vorstellung einer zwangsläufigen Wahlverwandschaft drängt sich auf, ohne daß sie erst „gepreßt“ werden müßte. Noch ein Anderes aus diesem Zeugnis über den dichterischen Schaffensvorgang bedarf besonderer Aufmerksamkeit. Mit schlichten, aber klaren Worten umreißt nämlich Tolstoi schon bei dieser Gelegenheit (1886) die angestrebte Sonderform des Dramas des reifen Zustandes, die für das naturalistische Drama so charakteristisch wird (vorgeformt bei Henrik Ibsen). Die langsame Entwicklung der Geschehensstufen scheint für das Drama des einzigen fünften Aktes nicht geeignet: „Die Ereignisse müssen schon hinter der Szene reif werden, sie müssen bereits fertig herauskommen“. Soviel wird deutlich, Tolstois „Macht der Finsternis“ war kein bloßer naturalistischer Zufallstreffer, sondern eine gezielte Leistung, von einem lebendigen Kunstwillen geleitet. Es war trotz aller Grellheiten das Produkt eines „besonnenen Realismus“ (W. Bölsche).

Tolstois umfangreiche Schrift „*Was ist Kunst?*“ (1895, deutsch 1902, nach der russischen Ausgabe von 1899), die in Rußland anfangs nur in gekürzten Fassungen erscheinen konnte, vertritt bereits eine schonungslose Kritik an Wesen und Wirkung der Kunst unter dem Wertungswinkel einer religiösen, aber nicht kirchlichen Erbauungskunst mit utopisch-sozialistischen Einschlügen. Obwohl in fanatischer Monotonie und ermüdender Breite die Nutzlosigkeit, ja Schädlichkeit der bislang bestehenden Kunstübung gepredigt wird, ist andererseits die von Tolstoi für seine Darstellung geleistete Vorarbeit auf dem Gebiet der Ästhetik bzw. ihrer Geschichte nicht zu übersehen, obwohl vielfach Anlehnungen an Schaslars Darstellung erfolgen und auch als solche gekennzeichnet worden sind. Es handelt sich dabei vor allem um das dritte Kapitel, das mit G. A. Baumgarten beginnt und bis Taine („*Philosophie de l'art*“ 1865/69), Grant-Allen („*Physiological Aesthetic*“ 1877) oder Knight („*Philosophy of the Beautiful*“ 1893) reicht. Aber, wie gesagt, die „*Kritische Geschichte der Ästhetik*“ (1872) von Max Schasler (1819–1903) erleichterte beträchtlich diesen Überblick, der sich zudem auf die Schönheits- und allgemeine Kunst-Definition beschränkt und nicht etwa Definitionen der Dichtkunst

einbezieht. Diese dekorative Sammlung von Definitionen wird nun aber kaum ausgewertet für die durchweg auf Negation gerichtete Beweisführung. Es kommt Tolstoi überhaupt weniger auf das Überzeugen an als auf das propagandistische Überreden.

Wie wenig der damalige Tolstoi noch auf den Naturalismus eingestellt war, geht schon daraus hervor, daß er ausschließlich den „Schönheits“-Begriff berücksichtigt. Es wird wohl gelegentlich einmal auf den Naturalismus zurückgegriffen, etwa um die Uneinigkeit der Kunstrichtungen zu erhärten; z. B. „im Roman sehen Sie Naturalisten, Psychologen, Realisten, die einander nicht anerkennen. Dasselbe ist auch im Drama der Fall.“ Der entsprechend umgebogene Spielbegriff — als Gewährsmänner werden Schiller, Darwin, Spencer zusammengewürfelt — muß dienen, das Zwecklose und Sinnlose der Kunst zu belegen, wie jener Richtungs-Streit das Ziellose zu illustrieren hat. Besondere Angriffsflächen bietet die Oper, und im Anhang sucht Tolstoi Richard Wagners „Ring“ durch nackte Inhaltsangaben als sinnarm bloßzustellen. Trotz alledem begegnet als knappe Belohnung für die Wüstenwanderung durch diese Welt des Vorurteils vereinzelt eine Deutung, die zwar mit Naturalismus herzlich wenig mehr zu schaffen hat, aber doch aufhorchen läßt. So etwa: „Die Aufgabe der Kunst besteht gerade darin, das verständlich und faßbar zu machen, was in Gestalt von Erörterungen unverständlich und unfassbar sein könnte. Gewöhnlich scheint es dem Genießenden, wenn er einen wahren künstlerischen Eindruck erhält, als habe er dies schon früher gewußt, aber nur nicht verstanden, es auszudrücken.“

Im allgemeinen aber herrscht der reine Zweck- und Nutzwert, der die gesellschaftliche Funktion der Kunst bestimmt und jederzeit neu zu rechtfertigen hat. Das Kunstwerk der Zukunft kann nicht das von Richard Wagner projektierte und propagierte sein. Es muß vielmehr dem einfachen Mann etwas zu bieten haben, durch das er sich gefördert fühlt. So verstanden, sei die Aufgabe der Zukunftskunst „ungeheuer“. Denn sie hat den Menschen zur religiösen Gesinnung und zum sozialen Verhalten im Sinne der Eintracht und des friedlichen Zusammenlebens zu führen. Von hier aus wird der Satz verständlich: „Die Kunst muß die Gewalt beseitigen“, indem sie die Gefühle der „Brüderlichkeit und Nächstenliebe“ kräftigt. So verschmelzen sich auch hier politische und christliche Vorstellungen. Die Dominante aber wird von der Moral (halb aufklärerisch; Tugendlehre) und von der Religion (halb

mystisch) gestellt. Tolstoi empfindet das nicht als reaktionär, sondern als zukunftsweisend, wobei man sich an das Wort Eichendorffs erinnert fühlt, daß die Revolution immer von der Religion ausgegangen sei. Von Poetik kann dabei keine Rede sein und von Naturalismus ebensowenig. Aber auch der Symbolismus findet keine Gnade vor Tolstois strengem moralpädagogischem Richterstuhl, den er gleichsam zur Kanzel eines „Laien-evangeliums“ machen möchte.

Da sich die neuere russische Literatur weit überwiegend im Zeichen des „Realismus“ entfaltete, wurde das Kenn- und Merkwort „Realismus“ zugleich zu einer Art von Qualitätsmarke. Es wurde deshalb auch dort in Anspruch genommen, wo an sich das Charakteristische eines Gesamtwerks keineswegs im „Realistischen“ zu suchen war, so etwa bei Fjodor Michailowitsch Dostojewski (1821—1881). Eigenwert und Eigenwesen Dostojewskis liegt der Motivgestaltung nach im Psychologisch-Impressionistischen, dem Lebensgefühl nach im Dämonisch-Düsteren, der Tendenz nach aber im Mystisch-Religiösen nachromantischer (oder schon neuromantischer) Art. Es muß auffallen, mit welchem Nachdruck Dostojewski selber hervorhebt, „Realist“ zu sein. Zum Teil sieht er sich allerdings gezwungen, sich auf die Formel vom „Realisten der Seele“ zurückzuziehen. In der Tat ist die psychologische Motivierung der Ermordung der alten Pfandleiherin in „Raskolnikow“ (moralisch betonter Titel: „Verbrechen und Strafe“ bzw. „Schuld und Sühne“) sowie die Schilderung des Reflexes der Tat ein Kabinettstück, ja eine Gewaltprobe realistischer Psychologie. Insofern liegt eine Spielform des Experimental-Romans vor. Aber ebenso wird erkennbar, wie weit Dostojewski sich von Zola entfernt hält.

Denn viel ausgeprägter und subjektiv notwendiger noch als bei Tolstoi ist bei Dostojewski das Soziologische nur ein — freilich pflegsam behandelter — Spiegel für die Widerspiegelung des Theologischen (das „Theologische“ immer im weiteren Sinne). Das Biologische kommt wieder, jedenfalls gemessen am Naturalismus, eindeutig zu kurz. Die Lehre von den gesetzlichen Lebensvorgängen würde von ihm als unnötiger Umweg empfunden worden sein, da sich ihm doch von der Erläuterung der gesellschaftlichen Vorgänge zu einer Erläuterung und Erbauung der seelischen Vorgänge und Aufschwünge nach aller Niedergebrochenheit so unmittelbar und deshalb doppelt „wahr“ der Zugang aufschloß. Warum den „Idi-

oten“ (1868) womöglich erbgesetzlich erklären, wenn er im romantischen Sich-Berühren des Unbewußten und göttlich Überbewußten sich so (verführerisch) leicht unmittelbar an christliche Vorstellungen und Vorzüge heranrücken ließ? Es bedurfte selbst für ein weiter verzweigtes Verbrechen wie das in der Gutsherrnfamilie „Die Brüder Karamasow“ (Vatermord an unwürdigem Objekt, vgl. „Raskolnikow“) keiner erblichen Belastung, um die christliche Vorstellung der Erbsünde zu veranschaulichen. Das Mitleiden mit den Enterbten, Betrogenen, Leidenden, Elenden und Beladenen mochte auf die deutschen Naturalisten zwar „naturalistisch“ wirken, war aber von Dostojewski zunächst einmal als christliche Nächstenliebe gemeint. Alles lief letztlich hinaus auf das Gewaltgewinnen über den eigenen Dämon, auch dort, wo es um den bösen Dämon des Nihilismus ging, den „Die Dämonen“ (1871) austreiben helfen sollten. Wieder war es nicht sowohl die Tendenz, an die sich die Naturalisten hielten, als vielmehr die psychologische Gründlichkeit in der Ausmalung des menschlichen Elends und der Not, die nun zum Selbstzweck wurden und nicht mehr Mittel zum Zweck der religiösen Erhöhung waren. Zwar mochte in Einzelfällen etwas hinüberwirken von der romantisch-religiösen Atmosphäre. Aber wo man das annehmen könnte, wie etwa im Ausgang von Hauptmanns „Webern“, da war immer schon vom Eigenen her (schlesischer Pietismus) die Bereitschaft dafür vorhanden (vgl. auch die Gestalt August Keils, des Verlobten in „Rose Bernd“).

Man braucht nicht erst „*Das Tagebuch eines Schriftstellers*“ (1876/77 und 1880/81 in Zeitschrift-Form, vorher schon titelgleiche Feuilletons in der Zeitschrift „Der Bürger“) zu befragen, um zu erkennen, daß Dostojewski seinen sogenannten „Realismus“ sehr nah an die Romantik heranzieht. Denn das „Phantastische“ ist auch kunsttheoretisch keineswegs ausgeklammert worden bei der sehr elastisch gehaltenen Umgrenzung des Realismus, wie Dostojewski ihn verstanden wissen wollte. Und ein gut Stück Selbstrechtfertigungs-Poetik dürfte mit im Spiele sein, wenn er die Sonderform des Realismus rühmt, die gleichsam „an das Phantastische“ unmittelbar angrenzt. Das war in Wirklichkeit das Verfahren, das schon die deutsche Hochromantik kannte, das Phantastische durch realistische Darstellungsweise dichterisch „wirklich“ erscheinen zu lassen. Der ganz frühe Dostojewski hatte nicht nur — wie Ibsen — von Schiller, er hatte auch von E. T. A. Hoffmann gelernt. Im Hinüberblicken zu Bemühungen der deutschen Kunst-

theorie des Naturalismus interessiert nicht zuletzt eine ähnliche Einstellung zum „Unwahrscheinlichen“. Aber wieder ist es nicht das naturwissenschaftliche, naturgesetzliche Kriterium, was für den großen Russen wesentlich ist. Das Wunder der unberechenbaren Lebensvielfalt ist ihm Rechtfertigung genug für eine künstlerische Einbeziehung des Unwahrscheinlichen. Es bedarf nicht der Abgrenzung durch den Bereich des naturgesetzlich schlechthin Unmöglichen. Die Naturalisten aber sahen vor allem die exakte psychologische Analyse, die ihnen nur eine folgerichtige Entsprechung darzustellen schien zur exakten logischen Analyse in Diskurs und Diskussion. Das Mechanische lag greifbarer zutage als der tiefe Dämmergrund des Metaphysischen. Den ganzen und „eigentlichen“ Dostojewski vermochte erst die „Reizsamkeit“ des Impressionismus und der religiöse Impuls der Neuromantik auszuschöpfen. Ja, ähnlich wie Strindberg wirkte er bis in den Expressionismus hinüber. Seine Kehrseite und Gefahrenzone aber wurde besonders verlockend für die Dekadenz.

Wenn man aus der Biographie Dostojewskis erfährt, daß er ein ausgesprochener Nachtarbeiter gewesen ist, daß er verbannt und gefangen war, so mag das stimmungsmäßig einiges aussagen. Mehr sagt für die Kunsttheorie die Zugehörigkeit zu einem Literatenkreise, deren Mitglieder den Verkehr in verrufenen Spelunken nicht scheuten, um Studien am Modell zu machen. Das sieht nun zunächst konsequent realistisch aus. Aber Dostojewski suchte im Modell den Menschen. „Bei vollständigem Realismus im Menschen den Menschen finden“: das bezeichnet er selber als Ziel seines Kunstwollens in den „*Notierten Gedanken*“ unter dem betonten Stichwort „*Ich . . .*“. Eben dort findet sich auch die erwähnte (von A. Soergel bereits zitierte) Abwehr des bloßen Psychologeseins, die auch hier nicht zu entbehren ist: „Man nennt mich einen Psychologen. Das ist nicht richtig. Ich bin nur ein Realist im höheren Sinne, d. h. ich zeige alle Tiefen der Menschenseele“. Aber derselbe Aphorismus birgt als Selbstbetrachtung zugleich einen ausdrücklichen Hinweis einmal auf das spezifisch Russische und zum anderen auf das spezifisch Christliche; beides wird zusammengezogen zum „christlichen Volksgeist“. Jenes Aufspürenwollen des Menschen bei Wahrung eines „vollständigen Realismus“ wird nämlich als „ein durchaus russischer Zug“ in Anspruch genommen, ebenso die Neigung und Nötigung zur Christlichkeit. Mit anderen Worten, schon als Dostojewski noch bitter einschränken muß:

„obwohl ich dem gegenwärtigen russischen Volk unbekannt bin“, hat er den eigenen Wert nur als Bezugswert auf Rußland und als Nutzwert für Rußland gelten lassen. So sieht er überhaupt die dichterische Leistung als ein Bahnbrechen für die nationale Ebenbürtigkeit. Von seiner Slawophilie her interessiert hier vor allem sein ausgeprägter Kulturpatriotismus. Seine berühmte *Puschkin-Rede* vom Juni 1880, die er vor der Vereinigung der „Freunde russischer Dichtung“ mit großem Erfolg hielt und der er erläuternde Bemerkungen „*Zur Puschkin-Rede*“ folgen ließ, war ein einziger Ausdruck von Kulturpatriotismus. Wieder auch wird das Verdienst Puschkins nicht nur aus dem individuellen Genie abgeleitet, sondern auf den russischen Nationalcharakter bezogen. Die Fähigkeit der Anverwandlung an den Geist anderer Nationen, wie sie Puschkin trotz seines kurzen Lebens (1799—1837, gefallen im Duell) so erstaunlich bewiesen habe, sei überhaupt ein Vorzug des russischen Nationalcharakters. Nicht das Beeinflußtwordensein Puschkins in seiner Frühzeit durch Byron (vom „*Byronismus*“ handelt ein eigener kleiner Essay, der auch Lermontow mit einbezieht) oder André Chénier ist gemeint, sondern das Berufen- und Befähigtsein zum Verstehen fremder Nationen. Es wirkt rührend (bis erschütternd), wenn man beobachtet, wie Dostojewski in seiner Würdigung „*Der Roman Anna Karenina, eine Tatsache von besonderer Bedeutung*“ seine kulturpatriotische und kulturpolitische Begeisterung herauszuretten versucht aus der rein politischen Enttäuschung des Slawophilen über das achte Buch, in dem sich Tolstoi merklich distanziert von der Hochstimmung des Balkankrieges. Diese Enttäuschung schlägt besonders am Schluß der recht umfangreichen Rezension wieder durch, durchzittert auch mit spürbarer Erregtheit das Ganze. Aber, wie schon der Zusatztitel erkennen läßt, Dostojewski möchte so gern in diesem dichterischen Großwerk zugleich eine patriotische Tat, eine bedeutende Tatsache sehen, die über das nur Literarische ermutigend hinausweist.

Wenn Iwan Turgenjew seine Widersacher abzuwehren versuchte durch den Hinweis darauf, daß er in „Väter und Söhne“ in der Gestalt Basarows nicht das Revolutionäre desavouiert habe, ein Vorgang der Selbstrechtfertigung, der etwa der Verteidigung liberaler Gesinnungstreue H. Sudermanns gelegentlich seiner Komödie „*Sturmgeselle Sokrates*“ entspricht, und wenn er bei dieser Gelegenheit sein Kunstwollen umschreibt mit der Darstellungsabsicht, „die Realität genau zu reproduzieren“ und der „Lebenswahrheit“

zu dienen, so wirkt das fast schon wie eine Vorwegnahme des Kunstgesetzes von Arno Holz (vgl. Turgenjew: Literatur- und Lebenserinnerungen). Aber ebenso leuchtet ein, daß Dostojewski daran kein Genüge finden konnte. Ebensowenig wie an dem Hinüberspielen des Realismus in den Utilitarismus, das bei N. G. Tschernyschewski, mit dem er 1861 persönlich bekannt wurde, in fast aufklärerischer Weise ganz unverkennbar seine billigen Triumphe feiert. Und es ist gleichsam ein Symbol für die Schwenkung in der Dostojewski-Deutung, daß man die sogenannte Beichte Dostojewskis gegenüber oder vor Turgenjew nicht mehr so wörtlich nimmt, sondern mehr als bloße Improvisation, wenn nicht gar als bloße Erfindung betrachtet. Auch dürfte Thomas Mann, der in einer Ausgabe-Einleitung „*Dostojewski mit Maßen*“, also nur bedingt und begrenzt empfiehlt, mit dem Bezug auf Nietzsche einerseits und die Krankheit Dostojewskis (Epilepsie) andererseits nicht den ganzen Dostojewski erfassen, obwohl seine kluge Zurückführung auf die Problematik des „kranken Gewissens“ in die allgemeine Tendenz des Realismus (und Naturalismus), mit Vorliebe Gewissensfragen zu stellen, offenbar mit vollem Recht einmündet. Die Ausrichtung Dostojewskis auf Nietzsche war dagegen längst vertraut gewesen und teilweise sogar übertrieben worden. Dostojewski als Gegenstück und Gegensatzstück zugleich zu Nietzsche: diese Sicht und Ansicht war viel zu naheliegend und verlockend, um nicht mehrere Deuter gefesselt zu haben.

Was jene Selbstverteidigung Turgenjews durch einen mit Naturtreue reproduzierenden Realismus betrifft, so lautete für Dostojewski der Satz durchaus als Gegensatz: „Die höchste Schönheit liegt nicht außen, sondern innen“. Dieser denkwürdige Satz findet sich in den Entwürfen, die man unter dem Titel „*Die Urgestalt der Brüder Karamasow*“ (erschieden 1928) zusammengefaßt hat. Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, daß von beachtenswerter Seite Einwände erhoben worden sind gegen die Neigung, Dostojewski allzusehr zu identifizieren mit den Ansichten und Meinungsäußerungen Iwan Karamasows im genannten Romanwerk (1879/80). Vielmehr dürfe die Korrektur nicht übersehen werden, die Iwans Bekundungen durch Aljoscha Karamasows Äußerungen erfahren. Wieder einmal bestätigt sich also die Erfahrung, daß der Dichter sich relativ selten mit einer Gestalt völlig identifiziert, daß er vielmehr dazu neigt, sich durch ein Gegenüber freien Spielraum zu wahren. Das gilt keineswegs nur für das Drama oder auch

für das Kunstgespräch (dramatischer Dialog im Verhältnis zum kunsttheoretischen Dialog), sondern wie im erwähnten Falle ebenso für den Roman, den in Rußland nicht zuletzt Dostojewski zum Weltanschauungsroman herausbilden half. Nicht Zufall dürfte es daher sein, wenn er jenen Satz von der nach innen verlagerten Schönheit stützt durch einen Hinweis auf Goethes großes Ideendrama, den „Faust“, und zwar dessen Teil II. Sein Realismus ist also jederzeit bereit und fähig, in eine Art von Romantik umzuschlagen. Und vielleicht liegt in dieser Fähigkeit und dieser Bereitschaft nicht zuletzt das Geheimnis der Wirkung und das Eigengepräge des Wesens seiner Kunst.

Auch die Schönheit trägt nicht nur das leuchtende Antlitz der Wahrheit, sondern auch das lockende Gesicht der Lüge. Dabei können die Extreme sich eng berühren. Was Cervantes demonstriert mit seinem irrenden Ritter: das Umbrechen der absoluten Idealität vor der absoluten Realität, das gestaltet Dostojewski, der Cervantes nicht umsonst verehrt, etwa in seinem „Idioten“ (1868). Das Aufsuchen der religiösen Auffangsstellung bringt es mit sich, daß zuletzt nur die Gestalt Christi der Gefahr eines Umschlagens vom Erhabenen ins Lächerliche angesichts der Diskrepanz von Ideal und Leben nicht ausgesetzt ist. Und auch von vornherein gar nicht ausgesetzt sein kann, weil über ihn die Schönheit der Lüge keine Gewalt zu gewinnen vermag. Vom Naturalismus aus gesehen bleibt bemerkenswert, daß die Problematik der Lüge, auch der schönen Lüge, auch der tröstlichen Lebenslüge (vgl. H. Ibsen) von Dostojewski keineswegs übergangen, vielmehr kämpferisch „angegangen“, aufgegriffen und angegriffen worden ist. Zum mindesten mittelbar und andeutend berührt er damit aber zugleich eine Prinzipienfrage der Kunst schlechtweg; die Frage nämlich, ob denn die Kunst zuletzt womöglich nur die Funktion des Lebenstrostes einer „schönen Lüge“ (Ansatz: Illusionstheorie) zu erfüllen habe. Ähnlich und doch ganz anders wie bei Heinrich Heine (Sphinx-Parabel) ist auch für Dostojewski die Schönheit als Kunstideal ein ewiges „Rätsel“. Aber für ihn liegt die ästhetische Lösung nahe bei der religiösen Erlösung. Und die „Wollust“ ästhetischen Genießens löst und erlöst sich im sittlichen und spezifisch christlichen Wohlgefallen. Denn nicht nur die Gestalt der Nastasja Filippowa (im „Idioten“) symbolisiert und demonstriert das ewige Schicksal des Schönen auf Erden, dem Tragischen des Unterdrücktwerdens ausgesetzt zu sein.

Trotz alledem verfällt Dostojewski nicht in dem Grade, wie es bei dem späteren L. Tolstoi der Fall war, in jene Erbitterung gegen die Kunst überhaupt, weil sie nichts sei als eine „schöne Lüge“. Man kann also nicht gut von einem Kunst-„Nihilismus“ (der Terminus „Nihilismus“ soll erstmalig von Nadshdin geprägt worden sein) bei Dostojewski sprechen, wohl aber von einer Prävalenz des Transzendenten, ob es sich nun im Einzelnen anlehnen mochte an christlichen Glauben oder russischen Volksaberglauben, an Mystik oder Mythos, ob man ihn in Einklang zu bringen (und z. T. wohl auch ein wenig zu zwingen) versucht mit J. Böhme oder K. Barth, mit Fr. Schiller oder Fr. Nietzsche. Trotz aller Verinnerlichung aber darf nicht vergessen werden — und die von Tragik zeugende Biographie erinnert immer wieder daran —, daß neben und oft recht nah dem Dichter der Publizist Dostojewski stand, daß er eine, wenngleich recht komplizierte und sublimierte Spielform des Dichter-Publizisten vertritt. Man kann daher das „Philosophische“ nicht (wie es von der Sonderforschung versucht wurde) ohne Schaden vom „Politischen“ trennen. Ihm brannte die Not seiner Zeit und die Notdurft seines Volkes viel zu sehr auf dem Herzen, als daß er jemals wirklich frei und systematisch hätte philosophieren können, ohne für Freiheit und ein neues System zu politisieren, teils unvorsichtig offen, teils durch bitterste Erlebnisse belehrt (er hatte 1849 unmittelbar vor der Exekution durch Erschießung gestanden), verhüllt. Damit soll nicht die alte These aufgenommen werden, als ob er, durch die Zensur gezwungen und den Despotismus jederzeit bedroht, seine Unterwerfung oder gar seinen Slawophilismus nur erheuchelt habe. Wohl aber besteht Anlaß, mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß bei einem feinnervigen Naturell wie dem Dostojewskis jener brutale Schock aus der Exekutionssituation sowie jene bleibende Zermürbung durch die Gefangenschaft in Sibirien nicht ohne nachhaltige Folgen bleiben konnte. Das war ein Erleiden, das bei weitem etwa die Kerkerhaft des deutschen Stürmers und Drängers D. Chr. Schubart übertraf. Wer will und kann verläßlich entscheiden, was an Demut durch derartige Schicksale erzwungen oder was jenseits ihrer — oder, durch sie höchstens verstärkt — völlig ehrlich und unbeeinflußt echt errungen ist. Und Dostojewski besaß nicht die zähe Lebenskraft Schubarts!

Der Skandinavier (mit deutschem Einschlag) Ibsen steht Tolstoi näher, jedenfalls im naturalistischen Entwicklungsausschnitt und

dem ausgeprägt didaktischen Zug nach; der Skandinavier August Strindberg (1849—1912) steht im Typus der nervösen Reizbarkeit Dostojewski näher. Wie Dostojewski hat auch Strindberg stärker auf Expressionismus und selbst Surrealismus hinübergewirkt. Er ist niemals vollständig dem Naturalismus ausgeliefert gewesen, auch nicht in seinen sogenannten „Naturalistischen Dramen“ (Fräulein Julie, Vater, Gläubiger, Kameraden usw.). Die „Schweizer Novellen“ bekunden ebenfalls nur eine relative Nähe zum konsequenten Realismus, mit dem Roman „Die Inselbauern“ mag es etwas anders bestellt sein, wobei Motiv und Milieu Hilfestellung leisteten. Mit „Nach Damaskus“ und dem „Traumspiel“ wird die andere wesentliche Tragschicht des Kunstwollens Strindbergs voll sichtbar. Aber die Doppelschichtigkeit und Doppelgesichtigkeit lag von vornherein in der starken Gebrochenheit und Zwiespältigkeit Strindbergs bereit. Und die naturalistisch-rationale Schicht wurde auch nach jener Wendung keineswegs restlos aufgegeben.

Ganz abgesehen davon, daß danach noch ein neuer Anlauf zu einem etwas modifizierten Naturalismus mit „Rausch“, „Totentanz“ usw. erfolgte — Strindberg selber spricht damals (brieflich) von einer „neunaturalistischen“ Werkgruppe —: auch die scheinbar rein symbolistisch-neuromantischen Dramen sind nicht gesichert vor jederzeitigen naturalistischen Einbrüchen. Mancher wird diese Einbrüche als Stilbrüche empfinden, aber ihre Zulassung war keine Lässigkeit, sondern entsprach durchaus dem Kunstwollen Strindbergs. Vielleicht liegt das Geheimnis der angedeuteten Reichweite in der Nachwirkung Strindbergs nicht zuletzt darin begründet, daß er aus der scheinbaren Entgegensetzung eine Fortsetzung durch Umsetzung zu entwickeln verstand, kraft der (mindestens) zwei Künstlerseelen, die in seiner Brust (oft etwas bohèmehaft) wohnten. So gesehen, war A. Strindberg ein Realist, in dem von vornherein der Surrealist steckte, der sich aber erst später entdeckte und allen sichtbar enthüllte — oder doch den Einsichtigen, die für Strindberg keineswegs identisch waren mit den „Rechtendenken“ (im „Traumspiel“).

Trotz alledem ist eine Epoche der Naturalismus-Nähe unverkennbar, der zudem — ähnlich wie bei Gerhart Hauptmann — eine zweite Welle „neunaturalistischer“ Art folgte. In der formulierten Poetik wird diese Naturalismus-Nähe vor allem markiert von der sogenannten „Vorrede“ zu dem ausgedehnten Einakter „Fräulein Julie“ (1888), dem Strindberg die Art- und Stilbe-

zeichnung „ein naturalistisches Trauerspiel“ mit auf den ethisch umkämpften, aber Bühnenkünstlerisch erfolgreichen Weg gegeben hat. Wenn von einer „sogenannten“ Vorrede gesprochen wurde, so deshalb, weil es sich in Wirklichkeit um einen ausgewachsenen Essay handelt, der so lang ist wie ein Drittel des ganzen Trauerspiels. Situationsgemäß handelt es sich in diesem kunsttheoretischen Aufsatz überwiegend um Selbstrechtfertigungs-Poetik. Das übersieht man (auch A. Soergel), wenn man z. B. die Äußerungen über das Theater als „Biblia pauperum“, ja recht eigentlich als Bilderfibel, als „eine Volksschule für die Jugend, Halbgebildete und Frauen“ (!) allzu wörtlich nimmt. Das mit den Frauen auf Kinderstufe war natürlich echter Strindberg. Aber im Gesamt gilt es zugleich, der Zensur und den Bedenken des moralischen Bürgertums vorbeugend in die Parade zu fallen. Eben deshalb nämlich dürfte vor allem dieses Vorwort geschrieben worden sein. Und eben deshalb wurde es von den auch bei A. Soergel bereits zitierten Eingangssätzen wie mit einem einstimmenden Grundakkord eingeleitet. Weil er Primitive kurieren wollte, habe er so drastisch-demonstrativ verfahren müssen, so entschuldigt und entlastet sich der naturalistische Strindberg des „Fräulein Julie“ hinsichtlich des konsequenten Realismus.

Wesentlich zweckbefreiter ist schon die Argumentation, daß es sich allgemein bei „Gefühlen“ um verkümmerte Verstandesurteile handle, wie denn „diese niedrigen, unzuverlässigen Gedankenmaschinen, die Gefühle genannt werden“, im stolzen Vernunftlicht der neuen Aufklärung nur als freilich suggestive Surrogate kursieren. Es geht vorläufig noch um eine technische Nothilfe und kunsttechnische Notlösung, da das künstlerische „Urteilsorgan“ noch nicht dem naturwissenschaftlichen Urteil über das Organische und dessen Gesetze gewachsen ist. Deshalb muß noch manches als Exekution popularisiert werden, was man noch nicht als Experiment demonstrieren kann, ohne die Zuschauer zu verschrecken. An anderer Stelle (und später in der sogenannten „Dramaturgie“) hat Strindberg unbefangener und vorbehaltloser vom „Rassen- und Klassenkampf“ in „Fräulein Julie“ gesprochen, wobei der Diener Jean letzten Endes den gesunden aufsteigenden „sozialen“ Trieb vertritt: ähnlich, wenn gleich brutaler, als Robert Heinicke in Sudermanns „Ehre“. Noch wird das „Mitleid“ fast im Sinne Nietzsches entwaffnet und entwertet durch die Notwendigkeit des Sieges der gesunden aufsteigenden Kräfte, die das Dekadente mit Hilfe der

Deszendenztheorie überwinden, wie der Diener Jean in der sinnlich schwülen Mittsommerfestnacht das Edelfräulein (daher das „Fräulein“ noch wie in Goethes „Faust“) Julie, dem er als Symbol ihrer Absterbereife das Rasiermesser für den Selbstmord in die Hand drückt. Denn schon ist es ein „rohes, zynisches, herzloses Schauspiel . . ., das das Leben leistet“.

Das gilt bei Strindberg sowohl für die naturalistischen Liebes- und Ehedramen (Julie, Gläubiger, Vater, Kameraden usw.) als auch noch für das symbolistisch-neuromantische „Traumspiel“. Selbst die idealistischste Liebe neuromantischer Art muß in die naturalistische und „neunaturalistische“ Quarantäne des Seuchenverdachts. Denn auch dort, wo man nicht „schuldig“ ist, bleibt man dennoch „verantwortlich“, weil neben allem Determinismus dennoch eine „gewisse“ Willensfreiheit bestehen bleibt, die immer wieder das Gewissen gegen das Wissen und die Wissenschaft ins ethisch-ästhetische Feld führt, vorab des Ehekrieges, aber allgemein auch des Lebenskampfes schlechweg.

Diesen Lebenskampf als ausgesprochenen Kampf ums Dasein und ums Stärker- und Lebensfähigersein demonstriert das Trauerspiel (ohne Akteinteilung) „Fräulein Julie“ und formuliert und interpretiert das abhandlungsbreit ausgeweitete „Vorwort“ von 1888. Schon Attribute wie „rudimentär“ (vgl. das berühmte Steißbein als äffischer Restbestand), das hier auf das „Gefühl“ als ein „rudimentäres, unvollständiges Denken“ übertragen wird, vollends die Betonung einer „Lebensfreude“, die ein Genüge findet an den „starken, grausamen Kämpfen des Lebens“: alles das deutet ein-„deutig“ und vielsagend (und, wie man damals meinte, vielversprechend) auf Darwin oder Haeckel, mit dem Strindberg Briefe wechselte. Der „ungewöhnliche Fall“ gilt zugleich als der „lehrreiche Fall“, immer im Deckungssuchen vor der Zensur und der Bürgermoral. Der spätere Strindberg fragt nicht von ungefähr bei seinem Übersetzer Emil Schering an, ob eigentlich „Julie“ und „Der Vater“ in Preußen verboten gewesen seien, ähnlich wie er bei ihm anfragt, ob eigentlich eine seiner Ehescheidungen, die in Österreich ausgesprochen war, auch für Preußen gültig sei. Frank Wedekinds Zensur-Nöte waren bei Strindberg schon mannigfach vorweggenommen. Und der psychopathische Verfolgungswahn korrespondierte mit der gerichtlichen Verfolgungsfurcht. Denn Schuld und Schicksal geraten in Diskrepanz wie Verschulden und Verantwortung.

Vorerst sucht Strindberg im „Julie“-Vorwort die Trauer über das Unterliegen des nervenmäßig Schwächeren (Julie) unter den scheinbar klassenmäßig Schwächeren (Jean) noch in den Trotz des nervenmäßig und klassenmäßig Stärkeren umzusetzen. Trotz dieses (damals als heroisch empfundenen) Trotzes, der dem (damals als heroisch angesehenen) Trotzen Alfred Loths in Gerhart Hauptmanns ein Jahr später liegendem Milieu- und Erbdrama auf seinem pedantisch verfochtenen Prinzip entspricht, sah sich der Strindberg der „Julie“ in die Verteidigungsposition zurückgedrückt und abgedrängt nach Art der Selbstrechtfertigungspoetik. Die „Vererbung von der Mutter“ (vgl. Max Halbes „Jugend“, H. Sudermanns „Johannisfeuer“ usw.) schien eben doch nicht auszureichen. Fast geniezeitgemäß zieht sich Strindberg auf die „echte Lebensvielfalt“ zurück, und zwar sowohl hinsichtlich der Vielfalt der Motivierung wie hinsichtlich der Vielstufigkeit der Charakterisierung: „Dieser Mannigfaltigkeit der Motive will ich mich rühmen als einer zeitgemäßen“ (wie angedeutet: schon geniezeitgemäßen). Aber das Überkommene muß bei vermeintlicher Konventionsfeindschaft und Traditionsfreiheit (wieder einmal) immer neu entdeckt werden. Die Typisierung und vollends die Normierung der Charaktere gilt (wieder einmal) als überholt. Denn derartige erstarrte Formen und Normen „mußten von Naturalisten angefochten werden“. Aber die Formel, unter der Strindberg diese echte Lebensvielfalt faßt, ist naturwissenschaftlich modifiziert und variiert, denn es sind geologisch-biologische „Konglomerate“. Und zugleich erfolgt eine Art von Zuchtwahl in Wissen und Wort; denn Wissen und Worte „stehlen“ die Schwächeren von den Stärkeren.

Strindberg ist nicht müde geworden, das in seinen Mann-Weib-Kampfdramen zu demonstrieren, aber auch zu formulieren. Denn seine psychologischen Problemdramen, die an sich das Erbe Friedrich Hebbels ebensowenig verleugnen können wie die Ibsens, drehen die Tendenz gleichsam um hundertundachtzig Grad, indem nun nicht mehr der Mann den Eigenwert der Frau mißachtet, sondern die Frau den Eigenwert des Mannes. Eben weil sich die Frauen immer wie „Gläubiger“ des Mannes fühlen, der alle Zivilisation und Kultur geschaffen hat, als die Frauen noch unbeschwert „hinter den Büschen spielten“, schlägt ihre Liebe so leicht, ja notwendig um in einen Liebeshaß, der jene Abhängigkeit verlogen leichtsinnig ableugnen und abschütteln möchte. Und eben weil die Frauen Nutznießer und Schmarotzer sind, können sie nie echte

„Kameraden“ sein. Und eben deshalb muß das „Band“ brüchig bleiben. Und eben deshalb schämen sie sich nicht, den „Vater“ bei Erziehungsdifferenzen hinsichtlich des Kindes in den schamlosen Zweifel und Wahnsinn hineinzutreiben, ob er denn wirkliche Garantien besitze, der Vater seines Kindes zu sein.

Aber zurück zu jenem kunsttheoretisch belangreichen „Julie“-Vorwort, von dem Strindberg später selber betont, daß er sich von dort ab mit Fragen der Dramaturgie befaßt habe! Zunächst meldet sich schon damals (1888) die Relativität des Schuldgefühls an. Denn „die Schuld hat der Naturalist mit Gott ausgestrichen, aber die Folgen der Handlung“ (später gern als „Verantwortung“ formuliert), „Strafe, Gefängnis oder die Furcht davor, kann er nicht streichen aus dem einfachen Grunde, weil sie bleiben“. Schon erwägt Strindberg — vor Sudermanns „Ehre“ — die Wichtigkeit des Ehr-Motivs. Der lebensfähig Robuste hält sich mehr an das Ehrliche als an das Ehrenhafte: „Darum bleibt der Bediente Jean am Leben, aber das Fräulein Julie kann nicht leben ohne Ehre“. Ehrlichkeits-Komplex und Ehrenkodex geraten in Widerstreit wie eigentlich noch in Fontanes Roman „Effie Briest“ und — etwa zeitparallel — in Form des Thesenstücks bei Sudermanns „Ehre“. Noch ganz darwinistisch erscheint für den Strindberg der „Julie“ dieses abstrakte und gesellschaftlich konventionelle Ehrgefühl als im Grunde „unvorteilhaft für den Bestand der Art“. Von der Veränderlichkeit der Arten (Lamarck) war der ganze Darwinismus ausgegangen. So wird z. B. der Diener Jean als ein aufstrebender „Artbildner“ hingestellt. Verwirrend in den Ablösungsvorgang der Klassen spielt Strindbergs Anspruch des Geschlechtsvorranges des Mannes hinein. Der Diener Jean erweist sich als lebensfähiger nicht nur, weil er das Gesunde des aufstrebenden Standes vertritt, sondern weil er ganz einfach das Überlegene des Mannestums vertritt.

Im übrigen beschränkt sich das Vorwort nicht auf „Fräulein Julie“. Vielmehr ragt die Rechtfertigung der skizzenhaft behandelten Nebenfiguren über die Magd Brigitte (Sklaventypus) hinaus und auf den „Vater“ hinüber (Landgeistlicher, Provinzarzt). Der Dialog — und Strindberg bekämpft auch späterhin den „gestellten“ katechismushaften Frage-Antwort-Dialog etwa der französischen Klassik und ihrer Nachahmer — sei bewußt willkürlich-zufällig durchgeführt. Das Mathematische habe dem Musikalischen zu weichen, wie Strindberg späterhin („Dramaturgie“) die polyphone Symphonie bevorzugt gegenüber dem „opernhaften Jamben-

drama“ mit Solo-Nummern und bloßer Begleitmusik. Eben deshalb habe er weder Monolog noch Pantomime gescheut. Der Monolog, an sich von unseren „Realisten als unwahrscheinlich in den Bann getan“, werde wahrscheinlich, wo er motiviert auftrete. Noch Jahre später atmet Strindberg auf, als der Monolog wieder „erlaubt“ ist (Briefe an E. Schering). Das aber hängt ursächlich damit zusammen, daß Strindberg eigentlich immer vom männlichen Monolog ausgeht, den er nur in einen raffinierten Scheindialog mit dem „Weibe“ umsetzt. Die Selbstverständigung des Mannes bricht sich immer erneut an der Verständnislosigkeit in der zwiespältigen Zwiesprache mit dem Weibe, gleichgültig ob dieses Weib naturalistisch oder symbolistisch, realistisch oder surrealistisch (Tochter Indras im „Traumspiel“) gesehen und gestaltet wird.

Dem Realisieren des Naturalisten widerstreitet aber schon damals das Improvisieren des naturalistischen Schauspielers. Und hinsichtlich der Dekoration, die auch später immer wieder in Essays und Briefen erörtert wird, bekennt sich schon der Verfasser des „naturalistischen Trauerspiels“ zum Prinzip des Impressionismus als eines intimen, verfeinerten, nach innen verlegten Naturalismus: „Was nun die Dekoration angeht, so habe ich der impressionistischen Malerei das Unsymmetrische, das Abgeschnittene (Reduktion des Impressionismus) . . . entlehnt“. Allerdings will er seine echt naturalistische „Höllen-Küche“ an sich ganz wirklichkeitsgerecht dargestellt sehen. Im Gesamt jedoch genügen ihm „kleine Modifikationen“ anstelle der vermeintlich unentbehrlichen großen „Revolutionen“. Dazu gehört auch das „Fortnehmen der Rampe“ und der den Schauspieler vielfach irritierenden Rampenbeleuchtung. Aber genug der Einzelheiten, ohne die freilich die naturalistische Situation und Position nicht zu ihrem damals noch von Strindberg beanspruchten Recht käme.

Die Frage der Transformation des Illusionären in das Intime, die schon hier mehrfach anklang, stellt nun vollends der Essay „*Der Einakter*“ (1889). Dieser Essay aus dem Jahre von Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ und Sudermanns „Ehre“, der also beim besten Willen nicht mehr als vorbereitende Wegweisung gelten kann, ist zunächst einmal nicht umfangreicher als die oben gewürdigte Vorrede zu „Fräulein Julie“. Denn man muß billigerweise jene Seiten abziehen, die Strindberg aus Lessings „*Ham-burgischer Dramaturgie*“ einerseits und vor allem die weit zahlreicheren, die er aus einem Bericht des „Figaro“ von Emile Blavet

zitatweise abdrucken läßt. Bei Gelegenheit der Zeitschrift „Figaro“ sei erwähnt, daß der spätere Strindberg (der „Dramaturgie“) die Tendenz seiner „Fräulein Julie“-Tragödie auf gewisse soziale Impulse des „Figaro“-Dramas von Beaumarchais zurückgeführt sehen möchte, in dem das Morbide des Feudalen enthüllt worden sei. Wiederholt wird aus der „Julie“-Vorrede der Zweifel an der Zeitgemäßheit des Theaters alter Observanz für das Zeitalter der Beobachtung und experimentalen Erfahrung. Und die bange Frage taucht erneut auf, ob nicht das Drama, statt „Ausdruck des Kulturzustandes eines Volkes“ zu sein, in Wahrheit nur eine „austerbende Kunstart“ darstelle. Es ist nicht gerade neu, wenn das veraltete Intrigen-Drama der Sardou usw. bekämpft wird; denn diesen Kampf führte ebenso zäh Emile Zola in seiner Schrift „Le naturalisme au Théâtre“. Strindberg, an sich mehrfach mit den Brüdern Goncourt sichtlich sympathisierend, möchte denn auch das „Neue“ nicht mit der „Henriette Maréchal“ (1865) der Goncourts, sondern mit Emile Zolas „Thérèse Raquin“ (1873) ansetzen, obwohl es sich nur um eine dramatisierte Roman-Übertragung gehandelt habe.

Im Prinzip geht es ihm jedoch um die Rechtfertigung des Einakters als der modernen Ablösungsform gegenüber dem traditionellen Fünfakter. Es ist ganz unzweideutig, daß er dabei angesichts seiner Einakter pro domo verfährt. Jedenfalls kann er den „Dekadenten“ Sardou nicht länger als Vorbild anerkennen. An anderer Stelle („*Begriff: Intimes Theater*“) hat er in eigener Sache eingestanden, daß es u. a. Björnsons Einakter „Zwischen den Treffen“ gewesen sei, von dem ihm selber die erste Anregung ausgegangen ist. Vorerst aber bezieht er sich auf der Suche nach der „Formel des kommenden Dramas“ noch mehr auf die „Proverbes dramatiques“ der Franzosen und besonders auf den auch von Zola herangezogenen Henri Becque („*La Navette*“). Jenseits aller „gräulichen“ Soll-Ästhetik darf dieses konzentrierte Einakter-Gebilde der Gegenwart und Zukunft weder eine spezifisch politische noch eine speziell religiöse Tendenz vertreten, weder ein „politisches Reithaus“ noch ein theologisches „Bethaus“ sein. Den „Tendenz-Ibsen“ hat Strindberg zum mindesten im vertraulichen Privatbrief verworfen, ohne sich klar darüber zu sein, daß seine anti-feministische, frauenrechtsfeindliche Haltung nicht weniger „Tendenz“ war. Ibsen wollte bei aller Gesellschaftskritik den Bürger retten, Strindberg bei aller Geschlechtskritik das „natürliche“ Weib.

Er war sich klar darüber — und spricht es im „Inferno“ aus — „die naturalistische Epoche, die kräftig und fruchtbar war, hat ihre Zeit gehabt. Man braucht sie nicht zu tadeln und nicht zu bedauern: die Mächte haben gewollt, daß wir sie durchmachten.“ Aber dieses Durchmachen war für Strindberg doch mehr gewesen als ein bloßer Durchgang. Denn dieser Zeitwert erwies sich als Bürge für seinen Dauerwert. Und das solide Fundament des Realismus mußte auch noch die kühne Fassade seines Früh-Surrealismus tragen helfen. Alle Konstruktion blieb zudem immer abhängig von der produktionsfähigen „Disposition“, auf die sich Strindberg immer erneut berief, wenn man etwas von ihm verlangte, was noch nicht fertig geworden war, weil er noch nicht mit ihm „fertig geworden“ war (ablesbar am Briefwechsel). Schon 1898 beteuert er seine „Fremdheit hier auf Erden“ und das Gefühl einer bloßen „Gastrolle“, und zwar „auch während der kurzen atheistischen Periode“, in der er zudem ein Experiment sieht, „das sofort mißglückte“. Noch verweist er auf die „Inselbauern“ (Februar 1899). Aber bald mißtraut er dem Sich-Festlegen des Dramatikers auf irgendwelche „konstanten Ansichten“. Vielmehr komme es darauf an, sich den jeweils geschilderten Gestalten zu „inkarnieren“. Strindberg spitzt diese Erfahrung zu in der Warnung: „Ein Dramatiker darf keine Ansichten haben, d. h. keine andern, als seine Figuren für den Augenblick haben“. Tendenz und Leben erscheinen im Widerstreit, zum mindesten in der damaligen Theorie: „Der Tendenzschriftsteller hat Ansichten; darum leben seine Figuren nicht“ (März 1901).

Es ist nicht schwer, dieser Theorie die eigene Praxis Strindbergs gegenüberzustellen, die oft genug aus der Tendenz das „Leben“ borgte. Denn zahlreiche Frauengestalten danken ihr „Leben“ nur dem Leben aus der Tendenz, die leidenschaftlich gegen die Frau „an sich“ gerichtet war. Ähnlich streiten in der Form das Epische und Dramatische miteinander. Strindberg selber gesteht (brieflich), der „Totentanz“ solle wirken ebenso „gründlich wie ein Roman“. Und noch später (Mai 1907) betont er, daß alle seine Novellen und Märchen eigentlich „Dramen“ seien. Zum mindesten nach den „neueren freien Begriffen vom Drama“ mußten sich dergestalt jene Novellen so mühelos in Dramen umwandeln lassen, und zwar selbst von künstlerisch unzulänglichen Familienangehörigen, wie einst die wackere Charlotte Birch-Pfeiffer verfahren habe. Wie bei Shakespeare, wie bei Kleist, wie bei Hebbel, wie

(zum mindesten theoretisch) bei Storm werden also dergestalt Novelle und Drama recht nahe aneinandergerückt. Trotzdem muß Strindberg im Einzelfall das Versagen solcher Verwandlung zugestehen: „Richtfest ist ein Kammerspiel, aber ich habe nicht die Kraft, aus der Novelle das Drama zu machen“. Die Möglichkeit jedoch wird grundsätzlich eingeräumt. Der Terminus „neunaturalistisch“ begegnet schon Ende 1903, also im Jahre der „Rose Bernd“ Gerhart Hauptmanns.

Was die sogenannte „*Dramaturgie*“ Strindbergs betrifft, so handelt es sich dabei nicht vorwiegend um eine Theorie des Dramas, sondern teils um eine theatralische „*Dramaturgie*“, indem die erste Abteilung die „Kunst des Schauspielers“ würdigt, teils um eine Programmschrift, indem das sogenannte „Intime Theater“ als Kleinkunsthöhle mit begrenzter Spieldauer und Publikumszahl empfohlen wird, teils um Selbstinterpretationen seiner historischen Dramenfolge, um Shakespearestudien sowie um eine „Faust“-Deutung. Selbst der Sonderessay „*Begriff, Intimes Theater*“ zielt weit mehr auf historische Verwirklichungen als auf grundsätzliche Erörterungen. Das besagt: rein kunsttheoretisch enttäuscht diese angebliche „*Dramaturgie*“ Strindbergs, die kaum etwas anderes darbietet als eine lockere Essaysammlung zum Titel-Thema Drama. Im übrigen liegt das schon jenseits der naturalistischen Epoche.

Konsequent realistisch glaubte Strindberg dort verfahren zu sollen, wo er mit dem Anspruch der Frau auf Gleichberechtigung abrechnete. Wo es um religiöse Fragen ging, griff er zum ewigen Gleichnis des Symbolismus und zur Gestaltungsweise des Surrealismus. Aber er war mit der Ent-Götterung des Weibes so emsig beschäftigt, daß er zum Tempelbau des Göttlichen kaum jemals die künstlerisch formenden Hände völlig frei bekam. Deshalb bleibt er vielfach beim Mythischen (z. B. Indischen) stehen, wo Dostojewski das Mystische erreichte. Ebenso bleibt er beim realistischen Außenwerk stehen, ohne es sich wohllich einzurichten. Die erste seiner „Schweizer Novellen“ (1885) z. B. beobachtet zwar genau die Spuren der Erdformationen am beschmutzten Uniformbeinkleid des preußischen Leutnants, der in Wahnsinn verfällt, weil er Franktireure erschießen lassen muß, beobachtet auch (fast schon genau so subtil wie Holz und Schlaf) den Sonnenreflex des blitzenden Bajonetts des Wachpostens, das das friedliche Bild der Landschaft im Fensterausschnitt störend durchschneidet. Kurz,

Strindberg macht zunächst wohl formal mit, meldet aber inhaltlich von vornherein Bedenken an. Und eigentlich ist er nur sehr bedingt von jenem Schopenhauer losgekommen, dessen „Parerga und Paralipomena“ jener gewissenhafte Leutnant der „Utopie in der Wirklichkeit“ nicht zufällig zur Lektüre gewählt hat. „Fräulein Julie“ verwirklicht dann weitgehend den Naturalismus und auch die begleitende Abhandlung nähert sich ihm in der ange deuteten Weise. Man gewinnt den Eindruck, daß Strindberg über den Naturalismus zum Nihilismus gelangt wäre, wenn er nicht Zuflucht in der religiösen Auffangstellung gesucht und gefunden hätte. Aber es darf nicht unterschätzt werden, wie nachhaltig Schopenhauer trotz Swedenborg und Kierkegaard das Lebensgefühl bestimmt.

Das „Kunst“-Gespräch zwischen der indischen Göttertochter und dem Dichter im „Traumspiel“ verweist durchaus auf die Synthese von Traum und Dichtung und damit in die neuroman-tische Richtung: „Der Dichter: Vielleicht hab ich's geträumt! — Die Tochter: Oder es vielleicht gedichtet? — Der Dichter: Oder es gedichtet . . . — Die Tochter: Dann weißt du, was Dichtung ist. — Der Dichter: Dann weiß ich, was Traum ist!“ Das liegt gewiß jenseits der naturalistischen Theorie, obwohl erläuternde Briefstellen (an E. Schering, Mai 1902) die Funktion des Traums fast noch mit naturalistischer Psychologie zu umschreiben versuchen: „Alles Unsinnige wird wahrscheinlich“. Das Wahrscheinlichkeitskriterium ist also keineswegs restlos fallen gelassen worden. Die werkimmanente Poetik weist allerdings schon sehr viel weiter. Aber noch gilt das Kunstwerk als ein Naturwerk: „Ein Kunstwerk soll etwas nachlässig, unvollkommen sein wie ein Naturerzeugnis: nicht ein Kristall ist fehlerfrei . . .“. Und, wie angedeutet: das Lebensgefühl bleibt verwandt mit dem früherer Stufen. Im naturalistischen Ehekriegs-Einakter „Das Band“ meint die Frau beim Schlußertrag: „es ist schade um mich“, der Mann ergänzt: „Es ist schade um uns beide!“ Das wird im „Traumspiel“ leitmotivartig ausgebaut und ausgeweitet zu der bekannten Prägung: „Es ist schade um die Menschen“ aus dem Munde der auf die Erde niedergestiegenen indischen Göttertochter. Auch der Dichter vermag die Menschen nicht aufzurichten, wie er der Göttertochter klagt: „Wenn du ahntest, wieviel Leiden und Verderben ich durch die Erfüllung meines Berufs in der Welt hervorgerufen habe . . .“. Die schon von Soergel herangezogene Formulierung Diebolds über

Strindbergs „Armeseelestücke“ (statt Armeleutedramen) trifft letztlich auch noch für das „Traumspiel“ zu, ebenso die Mahnung Strindbergs, man könnte erst „Mystiker“ dann werden, wenn man vorher ein wacher „Naturalist“ gewesen sei.

Strindberg hatte, soweit er überhaupt ohne Vorbehalte zu glauben vermochte, an das naturwissenschaftliche Zeitalter (besonders in den achtziger Jahren) geglaubt. Er hatte in seiner Art Experimental-Dramen geschrieben, in denen Mann und Weib gewissen Bedingungen unterworfen werden, um ihr Wesen möglichst restlos und rücksichtslos zu beobachten und zu bestimmen. Er hatte dabei ebenso oder insofern ebenfalls mehr den experimentierenden Naturwissenschaftler nachgeahmt als die Natur. Er glaubte dann selber zum Naturkundigen und Chemiker berufen zu sein. Umfangreiche Arbeiten zeugen davon. Man benannte sogar eine Blumenart daraufhin nach seinem Namen. Aber es ist wie ein inneres Kunstgesetz jenseits aller Naturgesetze, daß gerade Naturalisten, die als Dichter wie Naturwissenschaftler verfahren, als vermeintliche Naturwissenschaftler weitgehend wie Dichter verfahren. Das ist in gewissem Grade bei dem späteren Johannes Schlaf der Fall und in weit höherem Grade bei August Strindberg, dessen phantasiemäßige Konstruktionen ihn vom Chemiker zum Alchimisten werden ließen, so daß er höchst romantisch mehr und mehr auf die „Nachtseite der Naturwissenschaften“ geriet. Es bleibt aber Tatsache, daß er ganze Briefe mit chemischen Formeln vollschrieb, Fühlung mit urteilsfähigen Vertretern der Naturwissenschaft suchte und sehr stolz war, wenn er höfliche Zustimmung von ihnen erfuhr. Das Umschlagen von Naturalismus in Mystizismus ist bei Strindberg instruktiver als bei Dostojewski, bei dem das religiöse Lebensgefühl von vornherein bereitlag.

So reizvoll es wäre, auf seine Beschäftigung mit der Naturwissenschaft und dem darin eingekörperten Kunstwillen, das sich immer wieder durchsetzte, etwas näher einzugehen, es scheint doch gebotener, einiges über seine „Dramaturgie“, die vor allem eine skizzierte Theorie der Schauspielkunst und des Theaters enthält, ergänzend nachzutragen. Die sogenannte erste Abteilung handelt von der „*Kunst des Schauspielers*“. Der zeitliche Blickpunkt liegt wie bei den naturwissenschaftlichen und naturmystischen Studien im wesentlichen nach dem Verebben der naturalistischen Hauptwelle, wobei immer in Rechnung gestellt sein will, daß der naturalistische Impuls trotz Symbolismus und Mystizismus

bei Strindberg eigentlich niemals ganz erloschen ist. Auch die Theorie der Schauspielkunst basiert auf der naturalistischen Illusionsforderung. Es begegnen daher Sätze, die in vollem Kontrast stehen zu Goethes Regeln für Schauspieler einerseits und Bertolt Brechts Verfremdungstheorie andererseits. Die Opposition gegen Goethe als Theatermann schließt nicht aus, daß Strindberg anerkennt, wieviel an Gegenwehr gegen den Sturm- und Drang-„Naturalismus“ in jener Strenge wirksam war. Aber das „Stilisieren“, weder das klassische noch das nach-naturalistische, kann gerade der naturalistischen Dramatik nicht gerecht werden; „denn ein naturalistisches Schauspiel kann nur naturalistisch wiedergegeben werden“. Doch soll damals schon der „gute Geschmack“ das womöglich „Geschmacklose“ dämpfen. Eine rückhaltlose und dem Geschmackskriterium gegenüber rücksichtslose Bejahung eines konsequenten Realismus besteht nicht oder doch nicht mehr.

In diesem Aphorismus „*Stilisieren*“ — vielfach handelt es sich um etwas längere Aphorismen — werden mit dem Auftauchen Maeterlincks um 1890 die „letzten Tage des Naturalismus“ angesetzt. So wird es verständlich, wenn Strindberg, wie angemerkt, von einer „neunaturalistischen“ Periode spricht. Der Sturm- und Drang-Realismus aber gilt als ein früher und „roher deutscher Naturalismus“. Auf der anderen Seite will Strindberg — und das betrifft den Kontrast zu Brecht — nicht dulden, daß man „den Schauspieler zu einem Referenten herabsetzt, der den Inhalt des Stücks erzählt“. Strindberg gebrauchte hier das Imperfekt, weil er an das Konversationsstück dachte. Er hätte aber auch das Futurum brauchen können, wenn er von gewissen Kehrseiten des „epischen Theaters“ schon gewußt hätte. Jedenfalls muß für ihn eine volle Deckung zwischen Schauspieler und Rolle bestehen: „Wann kann man einen Schauspieler mit Recht schlecht nennen?“, so fragt er, um zu antworten: „Wenn er die Rolle nicht ist . . ., sich vordrängt, den Kopf durch die Rolle steckt“. Noch an anderer Stelle (Aphorismus „*Memorieren*“) warnt er vor dem betrachtenden Abstand: „Auf diese Weise wird ein Stück referiert und nicht gespielt“. In eigener Sache verfährt Strindberg, wie auch briefliche Äußerungen bestätigen, recht liberal mit den Rollenauffassungen der Schauspieler. Er meint, man solle den Schauspieler lieber in der einmal von ihm konzipierten Auslegung verharren lassen, statt ihn durch Regieeingriffe oder Einmischung vom Dichter aus unnötig zu irritieren. Manches pflege er schlechter, anderes aber ge-

legentlich auch besser herauszubringen, als es dem Dichter vorgeschwebt habe. Seine *Antwort auf eine Rundfrage* (1901) beginnt: „Die größte Freiheit gebe ich dem Schauspieler...“. Ähnliche Meinungen vertritt die „*Dramaturgie*“. Er gibt wohl einmal knappe Anregungen wie z. B. für die Schauspieler von „*Rausch*“ (brieflich 1902), ist aber großzügig und weit duldsamer als etwa Frank Wedekind.

Man hat den Eindruck, als ob sich Strindberg bewußt ist, daß seine Gestalten vielfach zwar schön geschnitzte Schachfiguren sind, aber doch (und eben deshalb) durch eine eigenmächtige Belebung durch den Schauspieler in vielen Fällen nur gewinnen können. Die naturalistische Begeisterung (zur Zeit der „*Julie*“) ist merklich abgeflaut. Strindberg spricht despektierlich von der „zoologischen“ Weltanschauung, „die wir eben durchgemacht haben“. Und hinsichtlich des Schauspielers: „Ein guter Schauspieler wird, wer sich selber als Künstler nimmt, also seine Kunst als Kunst betrachtet, nicht über allgemeines Stimmrecht oder Frauenemanzipation grübelt, nicht über Welträtsel (Haeckel) und Zoologie (Darwin) sinnt“. Es hatten sich nämlich ausgesprochene „Tendenz“-Schauspieler auf Grund der Tendenz- und Thesenstücke herausgebildet, die mehr „predigen“ als darstellen wollten. Bis zur Ermüdung wiederholt Strindberg die Forderung des langsame[n], deutliche[n], wohlakzentuierte[n] Sprechens. Es sei daran erinnert, daß der frühe Strindberg selbst einen Anlauf zur Schauspielkunst unternommen hatte.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Von den Auslandseinflüssen wirkt also kunsttheoretisch und literaturprogrammatisch Emile Zola am stärksten. Nächst ihm am ehesten noch August Strindberg mit dem essayhaft ausgeweiteten Vorwort zu „*Fräulein Julie*“, z. T. auch noch mit dem Essay über „Einakter“. Henrik Ibsen und Leo Tolstoi dagegen bieten Anregungen vor allem in Form der Vorbildpoetik, also durch ihr Kunstschaffen und das diesem eingekörperte[n] Kunstwollen, also im Sinne der werkimmanente[n] Poetik. Dabei blieb der Naturalismus bei Ibsen, selbst in den „*Gespensern*“, immer noch weit zahmer als in Tolstois „*Macht der Finsternis*“ oder in Strindbergs „*Fräulein Julie*“. Erst der Vergleichsblick auf Gerhart Hauptmanns „*Vor Sonnenaufgang*“ läßt die Steigerung in Deutschland voll erkennen, sowohl wenn er sich auf die „*Gespensern*“ wie auf „*Fräulein Julie*“ richtet. Am ehesten noch hält, abgesehen vom

Mundartlichen, Tolstois „Macht der Finsternis“ diesen Vergleichsblick hinsichtlich der Konsequenz des Realismus der Form nach aus. Ein Ähnliches gilt von der „Familie Selicke“, obwohl sie in der Tendenz wesentlich verhaltener wirkt. Im Einzelnen kann das hier nicht begründet und belegt werden. Doch wird soviel klar, daß einerseits reiche Auslandseinflüsse vorlagen, daß andererseits die Weiterbildung in Deutschland nicht unterschätzt werden darf. In gewissem Grade gilt dasselbe für den Bereich der Epik, nicht zuletzt durch das experimentelle Verfahren von Arno Holz und Johannes Schlaf in den Sammlungen „Die papierene Passion“ und „Papa Hamlet“. Doch ist der Vorsprung des Auslandes in der Epik schwerer einzuholen. Und wiederum: der Blick auf das Ausland bestätigt, daß im Naturalismus der Erwerb des „poetischen“ und „künstlerischen“ Realismus keineswegs verlorenging, so daß sich die scheinbare Entgegensetzung in Wirklichkeit als eine Fortsetzung durch Umsetzung darstellt.

In der formulierten Poetik liegen die Dinge nicht viel anders. Auch sie wurde in Deutschland vor allem durch Arno Holz bis zur letzten Konsequenz vorangetrieben, die das Gesetz der Kunst nicht nur (wie bei Zola) möglichst nahe an das Naturgesetz heranrückte, sondern die spezifischen Produktionsbedingungen der Kunst immerhin als Regulativ und in gewissem Grade auch als Reservat einbezog. Und wiederum: auch sie verrät in ihren Vorstufen und Zwischenstufen jene Kontinuität, die sich vom „poetischen Realismus“ ableitete, obwohl sie streckenweise recht radikal von ihm fortzuleiten schien. In noch größerem Zusammenhang gesehen, geht es um die Frage: Realismus als Epoche oder Realismus als Form-Kategorie und Inhalts-Kriterium.

Realismus als Epoche entfaltet sich besonders im neunzehnten Jahrhundert, um in dessen letzten zwei Jahrzehnten eine deutliche Kulmination zu erreichen, eben den konsequenten Realismus (Naturalismus). Realismus als Stilcategory oder doch Stileinschlag ist auf vielen früheren Literaturstufen anzutreffen. Dabei verdichtet er sich fast schon zum Epochentypus vorwiegend in materialistisch und frühpositivistisch eingestellten Perioden, so in der Aufklärung und im Jungen Deutschland, aber auch in der Bürgerdichtung des sechzehnten Jahrhunderts. Das schließt nicht aus, daß in an sich unrealistischen Epochen wie in der Barockzeit, besonders im Sektor der kulturkritischen Satire, Möglichkeiten und

Vorteile einer realistischen Sehart und Darstellungsweise ausgewertet werden (Grimmelshausen, Moscherosch).

Man wird sich nämlich gewöhnen müssen, selbst Epochenstile nicht als einsträngige Gebilde von normierender Verbindlichkeit aufzufassen. Vielmehr überwiegt der Eindruck, als wenn aus einem lebendigen Geflecht von verschiedenartigen Keimen die eine Epoche den einen, die andere Epoche den anderen Keim vorzugsweise in Pflege nimmt. Genauer: daß jeweils eine Entwicklungsmöglichkeit zunächst versuchsweise, dann — und nicht selten nach einer längeren Unterbrechung — endgültig ihrer Verwirklichung und Vollendung zugeführt wird. Für den Realismus lag die Bereitschaft zum Ausreifenlassen vor allem im neunzehnten Jahrhundert und einer mehr weltanschaulich verstärkten Variante im zwanzigsten Jahrhundert. Es ist nun nicht immer so, daß die nächst vorausgehende tendenzverwandte Stufe den betreffenden Darstellungsstil nach Form und Inhalt am ausgeprägtesten aufweist. Es überbietet in den Einzelheiten etwa das sechzehnte Jahrhundert oder die gegenhöfische Strömung im siebzehnten Jahrhundert oder die Geniezeit (Sturm und Drang) bereits den poetischen Realismus, der z. T. bewußt dämpft und vergeistigt. Außerdem ist in diesem Betracht die mundartlich-ländliche Sonderform in Rechnung zu stellen.

Es ist verständlich, daß Literaturgeschichten und vollends Sonderarbeiten das „Neue“ eines „neuen“ Abschnitts teils aus Gründen der Pädagogik, teils aus Gründen der Sensation weit über Gebühr herausarbeiten. Das lange vorher „Gehabte“ (im Sinne Johannes Rehmkes) wird in solchen Fällen allzuleicht vergessen. Vollends dann, wenn noch weltanschauliche Ambitionen mit hineinspielen, — wie beim Naturalismus —, will man möglichst etwas „ganz“ Neues vortäuschen, oft sich selber mehr als den anderen. Bei näherem Zusehen bestätigt sich nicht nur die Wiederkehr auf einer anderen Kehre der Entwicklungsspirale oder (in dem anderen Vergleichsbild) das Weiterentfalten eines längst gepflegten Keims, sondern auch das Fortsetzen durch Umsetzen trotz Hervorkehrung der Entgegensetzung. Die Entgegensetzung war im Sonderfall nur zu erzielen, indem sich die Polemik mehr an den Neuklassizismus des Münchener Dichterkreises hielt als an die Abhebung vom poetischen Realismus, der in seinen sehr „poetisierten“ Spielarten als Scheingegner aufgebaut werden mußte, um die Notwendigkeit eines „Neuen“ glaubhaft zu machen. Die „*Kritischen Waffengänge*“

der Brüder Heinrich und Julius Hart lassen deutlich genug jene rückwärtigen Bezüge erkennen; und selbst die Münchener „*Gesellschaft*“ ist keineswegs von ihnen frei, obwohl sie Zola in den Vordergrund rückt. Und was die Hauptträger der Theorie und Programmatik betrifft, so weist Karl Bleibtreu selbst noch über den poetischen Realismus auf Romantik und Geniezeit zurück, während Wilhelm Bölsche trotz der naturwissenschaftlichen Grundlagen bei einem „besonnenen Realismus“ haltmacht.

Das dürfte damit zusammenhängen, daß „Realismus“ durchweg nicht auf naturnahe Gegenständlichkeit beschränkt bleibt, sondern leicht zur Polemik und Kritik strebt. Er geht vielfach nur deshalb so nahe an das Wirkliche heran, um ihm zugleich auf den Leib zu rücken. Und indem er die Wahrheit sucht, endet er leicht dabei, den anderen die „Wahrheit“ zu sagen, während er sich selber nur sehr bedingt die Wahrheit sagt; die Wahrheit nämlich, daß er als Kunstform selbst dann und gerade dann den Sinn verlieren würde, wenn er eine absolute Deckung von Kunstwahrheit und Naturwirklichkeit erringen oder erzwingen könnte, was von vornherein unmöglich und unsinnig wäre. Photographie einerseits, Schallplatte bzw. Tonband andererseits müßten auch die Fanatiker des konsequenten Realismus stutzig machen, die einen (betriffts der Photographie) früher, die anderen (betriffts Schallplatte und Tonband) später. Aber immer wieder setzte sich der Anspruch der Kunst durch, nicht nur zu kopieren, sondern zu konzentrieren, nicht nur zu berichten, sondern zu berichtigen, und zwar bereits innerhalb des Realismus selber. Denn das Berichten diente sehr bald dem Berichtigen, und das Kopieren wurde erst als Kunst erkannt und anerkannt, wo es zu konzentrieren verstand. Unversehens berührten sich dergestalt die Extreme: der konzentrierende Typus des Realismus mit dem abstrahierenden Typus des Idealismus.

Das hing letzten Endes nicht nur, aber auch nicht zuletzt damit zusammen, daß unter Einmünden der fortschrittlichen Tendenz aus den „charakteristischen“ Trümmern einer detaillierten Wirklichkeit ein irgendwie doch wieder idealer Typus der Zukunft entwickelt wurde in dem Maße, wie die bestehende Wirklichkeit verformt wurde, um sie zu „verbessern“ und zu verändern. Auf dem Umweg über Illusion der Wirklichkeit und Desillusionierung der Wirklichkeit gelangte man dergestalt oft nicht nur zu einem neuen „klassischen“ Ideal (Gegenständlichkeit, „Plastik“), sondern sogar zu einer mehr oder minder romantisierenden Utopie. Die Not-

wendigkeiten des Wirklichen weisen immer wieder über sich hinaus auf die Möglichkeiten des Wesentlichen. Und andererseits suchen alle Idealitäten immer wieder festen Halt an den Realitäten. Der Traum möchte Wirklichkeit werden, die Wirklichkeit aber möchte über sich hinausträumen. Ob die Kunst dabei das, was recht ist, verklären will (Idealismus) oder das, was nicht recht ist, verändern will (Spielform des politischen Realismus), ist für Wesen und Wert der Kunst nicht einmal gar so erheblich, wie radikale Richtungsverfechter gern wahrhaben möchten. Auch die Kehrseite gehört zur Münze und ist für ihre „Ganzheit“ ebenso unentbehrlich wie ihre Schauseite. Es wirkt daher wie ein kindlich-künstlerisches Spiel, wenn man einmal die Schauseite zur Kehrseite und dann wieder die Kehrseite zur Schauseite machen zu können meint. Man vertreibt damit die Zeit, aber nicht den Zweifel. Denn die Einzelheiten kann man (bis zur Erschöpfung) diskutieren, die Ganzheit der Kunst bleibt (bis zur Vollendung) stets indiskutabel.

Ein wesentlicher Zugang vom Realen zum Idealen, vom Stofflichen zum Geistigen scheint über das Symbol zu erfolgen, und zwar unmittelbarer als der scheinbar kürzere Weg über die idealisierende Verklärung der Wirklichkeit. Die historischen Bestände des Naturalismus bestätigen überzeugend diese prinzipielle These, denn oft genug vollzieht sich der Übergang fast unmerklich. Diese noch kaum hinreichend anvisierte und analysierte Erscheinung dürfte mit der stark ausgeprägten inhaltlichen Komponente des Realismus zusammenhängen. Nicht die Sache um der Sache willen — damit versuchte es streckenweise die „Neue Sachlichkeit“ — stand für den Realismus im Vordergrund, sondern die Sache um des Sinnes willen, das Ding um der Deutung willen. Auch wo der Sachbestand an sich wirken sollte, sollte er wirken als sinnfällige Anklage und sinnhaltige Aussage. Und in diesem Augenblick stellte sich zwangsläufig die Wendung zum Symbolischen oder zum Typischen ein. Nicht erst „Die versunkene Glocke“ trägt einen Symboltitel, schon „Vor Sonnenaufgang“ meint nicht nur die Einsatzzeit des Geschehens. Und hätte Gerhart Hauptmann den ursprünglich vorgesehenen Titel „Der Sämann“ beibehalten, wäre der „Sinn der Sache“ noch dicker aufgetragen worden. Tolstoi will mit der „Macht der Finsternis“ auf die Situation nicht nur, sondern auch auf den Sinn zielen. Ebenso Ibsen mit den „Gespenstern“, denn selbst wenn man sinn-näher mit „Wiedergänger“ übersetzt (vgl. in Frankreich „Revenants“), so bleibt über das Volkskundliche hin-

weg (Volksaberglaube in Kontakt mit dem Bibelglauben) der sinnbildhafte Bezug, auch aufgefangen in Oswalds letztem Ausruf „Die Sonne!“, ganz unzweideutig bestehen. Kurz, das Sinnenhafte drängte von vornherein zum Sinnbildhaften, fast als ob der konsequente Realismus der Sachlichkeit einer Entschuldigung bedurft hätte vor der Immanenz des Geistigen.

Es wäre ungerecht, diese latente Widersprüchlichkeit nur dem Realismus nachzuweisen und zuzuweisen. Der klassische Idealismus oder der Idealismus der Klassik birgt ganz entsprechend in sich ein Hingewiesensein auf die „schöne Gegenständlichkeit“, aber eben doch auf Gegenständlichkeit und plastische Dingfreudigkeit. Und selbst die Romantik muß die Kühnheit des Wunderbaren sichern durch den Rückgriff auf das Wunder der Wirklichkeit als Stütze für die Wirklichkeit des Wunders. Kurz, der Realismus, so umstürzend er sich besonders in seiner letzten Kraftdemonstration als konsequenter Realismus (Naturalismus) auch vorkommen und manchem seiner Verfechter vorkommen mag, reagiert durchaus nicht „so ganz anders“ wie die anderen Kunstkategorien, Kunststile oder Kunstepochen. Denn auch er muß sich dem Grundgesetz der Dichtkunst, einer Einheit und Ganzheit von Stoff und Geist beugen, wenn er nicht aufhören will, Kunst zu sein, um bloße Kunsttechnik zu bleiben. Die Stoff- und Motiverweiterung etwa in der Richtung der „Elendsmalerei“ mochte das zunächst einmal Auffallende sein. Das „Neue“ lag schwerlich darin, wenn man von der Quantität der dichterischen Verwendung absieht. Das Elend hatte schon Grimmelshausen geschildert und Georg Büchner u. a. m. Das „Neue“ lag in diesem Bezirk mehr im Neuerwerb der Naturwissenschaft, während der Neuerwerb der Gesellschaftswissenschaft jenes an sich alte Thema nur variieren half, und zwar wiederum in Anlehnung an das „Neue“ der Technik (Entwicklung der Produktionsmittel). Selbst ein Sonderthema der „sozialen Frage“, wie etwa das Frauenrecht war nach der Emanzipation des Herzens in der Romantik und vollends der „réhabilitation de la chair“ im Jungen Deutschland keineswegs eine wesenhafte, sondern höchstens eine graduelle Motivvariante mit längst vorbereiteten Problemstellungen und im ganzen nur leicht modifizierten Problemlösungen. Alkoholismus und Erbkrankheit aber standen bereits wieder im Problemkreis der Naturwissenschaften. Also nicht nur die Methode, auch das Motiv war neuartig am ehesten dort, wo man nicht die Natur nachahmte, sondern die Naturwissenschaft.

Mit dieser naturwissenschaftlichen Methode konnte man gewissen Motivwelten nur recht schwer beikommen, z. B. den historischen. Der konsequente Realismus blieb in seiner Stoffwahl vorzugsweise an die Gegenwart und die jüngste Vergangenheit gebunden. Es ist in diesem Zusammenhange nicht uninteressant zu beobachten, wie der Strindberg der großangelegten Historien-dramen bekennt, mehr von Goethes „Götz“ lernen zu können als von Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“. Er studiert damals, wie die Briefe ablesen lassen, diese beiden Vorbilddramen. Und es will ihm scheinen, als ob Hauptmann viel zu sehr mit Quellenstudium (übrigens auch Lokalstudium) sich belastet habe, um noch die großen Linien konstruktiv entwickeln zu können. In der Tat hat Florian Geyer nicht nur schwer zu tragen an seiner historischen schweren Rüstung. Vielmehr hat er auch den Widerstreit auszu-tragen und durchzufechten, in den die naturalistische Methode und das historische Motiv notwendig geraten mußten. Denn ein konsequenter Realismus, auf die Historientragödie übertragen, geriet unversehens in unbeabsichtigte Nähe eines konsequenten Historismus mit weitgehender Deckung von Dichtung und Datentreue. Und diesen Historismus des 19. Jahrhunderts hatte man doch gerade überwinden wollen.

Es spricht für Hauptmanns dichterischen Instinkt, daß er lieber ins Neuromantische auswich, als daß er dieser Gefahr verfallen wäre. Aber prinzipiell bestand ganz allgemein jene Gefahr. Und sie signalisierte eine der kaum überwindbaren Grenzen des Naturalismus. Mit Erblehre, Alkoholismus oder Frauenfrage, vollends mit dem Fortschritt der Technik war im historischen Drama nichts Rechtes anzufangen. Und die technische Überlegenheit der Artillerie blieb doch immer nur ein relativer, ein historisch zurückweisender „Fortschritt“. Die Rekonstruktion des Gewesenen wollte nicht zusammenstimmen mit der Reportage des Vorhandenen. Die Rückübertragung der Tendenz war leichter durchführbar als die Rückübertragung der Methode. Zudem grenzte das Historische in seinen letzten Ursprüngen an das Mythische. Und das Mythische mußte für den Naturalismus ebenso verpönt und verfemt sein wie das Metaphysische. Aber selbst wenn man von derartigen Perspektiven absieht: das historische Drama und überhaupt die historische Dichtung machte einen Aufwand an nachschaffender Phantasie beim Kunstwertaufnehmenden erforderlich, wie er dem „naturalistischen“ Zuschauer oder Leser programm-

gemäß eigentlich nicht zugemutet werden durfte. Seine Mitarbeit erschöpfte sich im wesentlichen mit der vergleichenden Funktion, ohne auf die ergänzende Funktion eingestellt zu sein.

Die „*Kritischen Waffengänge*“ (1882—1884), die Heinrich (1855—1906) und Julius Hart (1859—1930) nach mehreren früheren Anläufen zu Zeitschriften (vgl. am Eingang dieses Kapitels) herausgaben, stehen noch durchaus im Zeichen des Früh-naturalismus, ja streckenweise noch des poetischen und ideellen Realismus. Man darf also nicht unbedingt Bekundungen des konsequenten Realismus von ihnen erwarten. Das „eigene Prinzip“, das ankündigend verheißen wurde, blieb entsprechend elastisch und weist kein scharfes Gepräge auf. Die Zeitschrift hatte mehr Perspektive als Profil. Aber auch die Perspektive richtete sich nicht eindeutig auf die Zukunft, sondern zum großen Teil auf die zu überwindende Vergangenheit. Das läßt schon die Titelmahl („kritisch“) erkennen. Immerhin betonte man programmatisch das Zukunftweisende und Gegenwartdienende, vorerst aber nicht viel anders als einst im Jungen Deutschland. Hierher gehören Leitsätze allgemeiner Art wie etwa: „Nicht hinter uns, vor uns liegt das Ziel“ oder die Selbstermutigung: „Unsere Sache ist es, in der Richtung darauf vorwärts zu gehen und keine Vergangenheit zu fürchten“. Die Forderung der Aktualität tritt eindeutig zutage in zugespitzten Thesen wie: „Nur der Lebende hat Recht“ oder, näher auf das Literarische bezogen: „Wir sehnen uns nach einer modernen, in unsrem eigenen Leben wurzelnden Dichtung“.

Als wesentliche Kriterien der „*Kritischen Waffengänge*“ ergeben sich zunächst einmal: der Dienst an Gegenwart und Zukunft; Zurückdrängen der Tradition; realistische, national-volkstümliche, moderne Tendenz. Das sind alles Elemente, die das Jüngste Deutschland (Naturalismus) ohne weiteres vom Jungen Deutschland hätte übernehmen können. Abweichend wirkt vorerst am ehesten noch die sehr betonte nationale Tendenz, die von den Brüdern Hart streckenweise bis ins Nationalistische, ja „Germanistische“, Germanophile übersteigert wird. Man spürt: nicht eine Revolution, wie bei den Jungdeutschen, sondern ein siegreicher nationaler Krieg bot den geschichtlichen Hintergrund. Der deutsche Sieg über Frankreich lag nur ein Jahrzehnt zurück. Auch die Befreiungs-Polemik gegen die Klassik, an sich vom Jungen Deutschland her vertraut, trägt entsprechend stärkere nationale oder doch kulturpatriotische Akzente. Denn im Gesamt handelt es sich bei

den Brüdern Hart mehr um Kulturpatriotismus als um rein politischen Patriotismus. Heinrich und Julius Hart gaben sich noch der Hoffnung hin, der neuen Zivilisation eine neue nationale Kultur entreißen und abtrotzen zu können. Sie wollten merklich ein wenig die Rolle G. E. Lessings auf ihre kämpferische moderne Kritik übertragen, wie sie denn auch manches von seiner Methode und seinem Stil zu lernen und zu übernehmen trachteten. Aber es bleibt doch unverkennbar, daß dazwischen nicht nur Herder stand, sondern auch — Fr. Th. Vischer mit seinen „*Kritischen Gängen*“.

Die „Waffengänge“ bekämpfen einen „seichten Idealismus, welcher die Wirklichkeit bald durch eine blaue Brille, bald in einem Hohlspiegel sieht“; aber sie kommen nur recht schwer los vom Gedanken der erhebenden (und erheblichen) Natursteigerung, wobei die „individuell gefärbte Natur zum Ideal zu verklären“ ist. Längst vorher hatte Karl Rosenkranz eine „*Ästhetik des Häßlichen*“ zur Zeit des Jungen Deutschland mutig ins Auge gefaßt. Die „Waffengänge“ glauben schon kühn zu verfahren, wenn sie mit M. Schaslers „*Kritischer Geschichte der Ästhetik*“ (1872), die später auch L. Tolstoi ausgewertet hat (vgl. den Tolstoi-Abschnitt dieses Kapitels), ein „Geistig-Häßliches“ in den Dienst des realistisch „Charakteristischen“ stellen. Sie kommen sich kühn vor, wenn sie gegen die „vom Hauche des Jahrhunderts unberührt gebliebenen Poeten“ bedrohlich vom Leder ziehen. Aber so kühn sind sie nun wieder nicht, das versprochene (8.) Sonderheft der „Waffengänge“ mit der angekündigten Generalabrechnung mit Goethe wirklich zustande zu bringen. An dieser Stelle entsanken den Waffengängern ihre Waffen beim Endkampf bis zur Entscheidung. Im Grunde waren da die Jungdeutschen viel unkümmerter vorgegangen. Inzwischen hatte der poetische Realismus der Opposition gegen den Idealismus viel Wind aus den Segeln genommen.

Es gibt sogar Situationen, wo man erstaunlich willig mit dem Münchener Dichterkreise paktiert. Hat doch Heinrich Hart einen sehr umfangreichen Essay dem Grafen Schack gewidmet, ohne Gefühl dafür, daß Schack letztlich nur jene Klassik notdürftig aufwärmte, die Hart sonst so kühl abfertigte. Unklar bleibt auch, wie man einerseits den Dilettantismus so energisch bekämpfen kann wie die „*Kritischen Waffengänge*“ und andererseits nicht merkt, daß man in dem kunstliebenden Grafen Schack ein Musterexemplar von notfalls gehobenem Dilettantentum vor sich hat.

Mit mehr als gemischten Gefühlen wird man sich einem Kritiker auf dem Flug in die Zukunft anvertrauen, der wie Heinrich Hart in der pompösen Ideenlyrik der „Weihegesänge“ des Grafen Schack gar so etwas, wie „Adlerflug“ rauschen hört. Das gilt um so mehr, als derselbe Heinrich Hart dem weit fortschrittlicheren Romanschriftsteller Friedrich Spielhagen einen sehr zwiespältig gestimmten Essay widmet. Wenn H. Hart die soziale Frage wirklich am Herzen gelegen hätte, würde er schwerlich einen damals sehr angesehenen Schriftsteller, der zeitweise für den Roman ebenso repräsentativ war wie um ein halbes Jahrhundert nach ihm Thomas Mann, und dessen wertvollste Romane wie „In Reih und Glied“, „Hammer oder Amboß“, „Sturmflut“ und in gewissem Grade auch die „Problematischen Naturen“ um eben diese soziale Frage als Zentralproblem kreisen, so herbe abgefertigt haben. Damit freilich, daß er in Spielhagen mehr den Schriftsteller und weniger den Dichter anerkennt, dürfte H. Hart nicht das Falsche treffen. Aber auch Thomas Mann mußte sich, oft recht verbittert, mit dieser Unterscheidung (Schriftsteller — Dichter) herumschlagen (vgl. Kap. IV). Gewiß hatte H. Hart nicht so ganz unrecht, wenn er die personifizierten und allzu schablonisierten Ideenträger Fr. Spielhagens als bloße „Karikaturen pathetischer Art“ enthüllte oder auch das „Romanhafte“ kritisch beanstandete. Vollends verrät der Essay „Für und gegen Zola“ (2. Heft der „Kritischen Waffengänge“) das Schwanken Heinrich Harts zwischen fortschrittlicher und kulturpatriotischer Tendenz. Denn was dort Zola mit der einen Hand gegeben wird, wird ihm mit der anderen Hand wieder genommen. Schon der geringe Umfang des Essays, der es nicht einmal zu einem Dutzend Seiten bringt, gibt zu denken, wenn auch die „Wahrheits“-These Zolas anerkannt wird.

An Einzelheiten der „Waffengänge“ verdient Beachtung die nicht nur historische Abhebung von Epos und Roman, wobei das Epos mehr den überzeitlichen Idealen, der Roman mehr den zeitgebundenen Ideen zu dienen hat. Die Brüder Hart nämlich sind nicht einverstanden mit der landläufigen Meinung, daß der Roman nichts weiter sei als eine moderne Ablösungsform des alten Epos. Sie verwerfen zwar nicht unbedingt diese genetische Wesensbestimmung, sehen darin aber keineswegs eine erschöpfende Wertbestimmung. Dem Roman ist die Tendenz zuträglicher als dem Epos. Dem Roman ist der Humor zugänglicher, ja unentbehrlicher als dem Epos. Eine Abhebung von Roman und Drama hat Hein-

rich Hart noch um etwa ein Jahrzehnt später und jenseits der „Waffengänge“ vorgenommen in der Abhandlung „*Drama und Roman*“ (1906). Es darf in diesem Zusammenhange daran erinnert werden, daß in Deutschland der Naturalismus mehr auf das Drama zielte, während in Frankreich, besonders durch Zola, der Roman im Vordergrund stand. Was den Humor betrifft, so möchte H. Hart vor allem ihm die Funktion zuweisen, die Kehrseiten und „Nachtseiten des Lebens“ zugänglich und erträglich zu machen. Auf ihn versucht man in den „Waffengängen“ den Primat der „auf die Spitze getriebenen Objektivität“ abzuschieben. Die Entwicklung von Jean Paul bis Wilhelm Raabe erscheint als zu „subjektiv“. Das Realistische sei dabei nicht gebührend zu seinem Recht gekommen. Bei näherem Zusehen ergibt sich, daß man vorerst noch geneigt ist, das Realistische nicht gar zu ernst zu nehmen, sondern es auf das Komische einigermaßen unverbindlich zu verlagern. Davon zeugt das mehr persönlich gefärbte Bekenntnis Heinrich Harts, das sich zugleich zu einer Teilanerkennung Zolas durchringt: „Was mich persönlich betrifft, so gestehe ich gern, daß es mir lieber ist, wenn die Nachtseiten des Lebens mit souveränem Humor behandelt werden; aber diese Vorliebe wird mich niemals hindern, die Eigenart eines Zola als vollberechtigte und mächtige anzuerkennen, und mich niemals veranlassen, einem großen Talente mit Schicklichkeitsbedenken entgegenzutreten.“ (2. „Waffengang“).

Wenn die Ankündigung des ersten „Waffenganges“ davon ausging, daß es an kritischen Zeitschriften fehle, die „ein eigenes Prinzip und eigene Anschauungen zu entwickeln“ wüßten, so haben die „Kritischen Waffengänge“, die im Todesjahr Darwins ins Leben traten, diese Lücke doch nur recht bedingt ausgefüllt. Rein programmatisch waren die „*Deutschen Monatsblätter*“ (1878) recht eigentlich schon resoluter vorgestoßen. Im „*Neue Welt*“ überschriebenen Einleitungsmanifest begegnet frühzeitig der Terminus „Naturalismus“, und zwar nicht mehr — wie schon im 18. Jahrhundert (vgl. Band II und III) — als Stilbezeichnung, sondern als Richtungswort. Noch einmal verwenden die Harts den Begriff im gleichen Jahr und im gleichen Sinne im *Vorwort* zum 1. Jahrgang ihres „*Allgemeinen Deutschen Literatur-Kalenders für das Jahr 1879*“ (datiert: Mitte September 1878), der heute noch als „*Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*“ regelmäßig erscheint (zuletzt: 54. Jahrgang 1963). Schon erhoffen die Brüder Hart der „*Deutschen*

Monatsblätter“ von Ibsen (und Björnson) eine befreiende Anregung für die junge deutsche Dramatik, wenn vorerst auch nur im Sinne eines „gesunden, kernigen Volksdramas“ (Anklänge und Vorklänge zur Heimatkunst begegnen mehrfach bei den Harts). Vor allem aber trifft man zunächst recht alarmierende Leitsätze wie etwa: „Die Neubildung der gesellschaftlichen und staatlichen Verhältnisse . . . die naturwissenschaftliche Bewegung mit ihren gewaltigen Errungenschaften in Forschung und Technik und die pessimistische Philosophie“. An solchen Stellen wird spürbar, daß die zurückgreifenden „*Erinnerungen*“ (1907) Heinrich Harts, die von seinem jüngeren Bruder Julius Hart postum herausgegeben wurden, doch wohl nicht allzuviel Späteres in die Frühzeit projizierten, wenn sie auf Gewährsmänner wie Proudhon, Bebel, Lassalle, Liebknecht einerseits und Schopenhauer, Feuerbach, D. Fr. Strauß, Ludwig Büchner, Moleschott, E. v. Hartmann, Darwin, Haeckel andererseits hinweisen.

Von solchen Einflüssen zeugen die „*Monatsblätter*“ mit ihren allgemeinen Programmthesen weit mehr als die späteren „*Kritischen Waffengänge*“, die viel zu stark mit Einzel-Kritiken belastet waren, um sich frei im Zukunftsraum bewegen zu können. Deshalb dürfte nur recht bedingt zutreffen, was die Sonderforschung durchweg behauptet und merklich unter dem Einfluß des zeitlichen Nacheinanders voraussetzt, daß nämlich die „*Waffengänge*“ fortschrittlicher seien als die „*Monatsblätter*“. Man gewinnt bei näherem Zusehen weit eher den wohl richtigeren Eindruck, daß die Harts späterhin eher abbremsen als anspornen. Gegenüber jenen „*Deutschen Monatsblättern*“ von 1878 rücken z. B. die „*Berliner Monatshefte*“ von 1885, wie bereits oben vermerkt, vom Terminus „*Naturalismus*“ kritisch wieder ab, etwa in ähnlicher Weise, wie es zeitparallel (1886) in K. Bleibtreus „*Revolution der Literatur*“ geschah. Dazwischen lagen — eben nicht nur zeitlich — die sechs Hefte der „*Kritischen Waffengänge*“ (1882—1884). Sie mußten sich noch mit damals einflußreichen Erscheinungen wie dem einigermaßen seichten Theaterdichter und recht oberflächlich selbstbewußten Theaterkritiker Paul Lindau (1839—1919) herumschlagen. Ein wenig übertreibt eine Darstellung aus den zwanziger Jahren, wenn sie die damalige Machtstellung Paul Lindaus mit der (damals) „*heutigen*“ von Alfred Kerr gleichstellt, um dem Leser die Situation anschaulich zu machen; aber so ungefähr traf der Vergleich zu. Richtig ist es auch, das Teilverdienst Paul Lindaus

nicht unter der Kritik der Brüder Hart verloren gehen zu lassen, das in Lindaus Kampf gegen Dingelstedt, Bodenstedt und in gewissem Grade auch gegen Julian Schmidt als einflußreichen Rezensenten der „Grenzboten“ lag. Aber diese „*Literarischen Rücksichtslosigkeiten*“ (Lindaus) greifen nun immer weiter um sich.

Bereits damals wurde die Theaterkritik, die Lindau gewiß interessant aufzumachen verstand, in weitgehendem Grade zum Selbstzweck. Daß sie selber subjektiv nur auf den persönlich empfangenen Eindruck (Ansatz zur impressionistischen Theaterkritik) und nur — wie Paul Lindau selber zugab — auf eine „individuelle Überzeugung“ zurückging, wird ihr von den „Waffengängen“ sehr verdacht. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß kein Geringerer als Theodor Fontane prinzipiell ein verwandtes Verfahren als Theaterkritiker bevorzugte. Daß Paul Lindaus Kritik auch positive Seiten aufweist: Zurückdrängen der Eigenmächtigkeit des Schauspielers, auch wenn er berühmt war wie Klara Ziegler, Dienst am Dichterwort, gründliche Proben, Heranziehung des Dichters bei den Proben, was allerdings für Lindau nahelag, u. a. m., ist von der Sonderforschung bereits geltend gemacht worden. Der kritische Blick der Brüder Hart wurde merklich getrübt durch ihre kulturpatriotische Einstellung und ihre Abwehr der leichten französischen Unterhaltungsstücke, in diesem Einzelfalle genauer: der Blick Julius Harts. Denn der Essay „*Paul Lindau als Kritiker*“ stammt aus der Feder des jüngeren der beiden Brüder. Julius Hart ist es auch, der für den Artikel über den inzwischen vergessenen „*Dramatiker Heinrich Kruse*“ zeichnet (i. „Waffengang“), so daß er das Ressort Drama vorzugsweise verwaltet zu haben scheint. Der Stralsunder H. Kruse war, um es kurz zu machen, eine Art von früherem Ernst von Wildenbruch in Kleinoktav. Dieser Kruse war im Grunde so wenig poetisch wie sein Name; und das war es letzten Endes, was J. Hart unbekümmert um den Zeitruhm und bekümmert um das Ansehen des Dramas feststellte. Als historischer Jambendramatiker hielt es Kruse weniger mit dem Geist der Geschichte als mit der Datentreue. Gerügt wird u. a. das einseitige Überwiegen der nur formulierenden Charakteristik gegenüber der gestaltenden Charakterzeichnung. Übrigens hatte auch P. Lindau als Kritiker H. Kruse als Dramatiker weit überschätzt. Fast ein halbes Hundert Seiten glaubt J. Hart mit der kritischen Abfertigung Kruses verschwenden zu müssen. Wesentlich berechtigter war es, wenn die „Waffengänge“ dem langjährigen Leiter

des Deutschen Theaters Adolph L'Arronge (1838—1908) eine noch umfangreichere, durchweg positive Würdigung widmeten, hatte doch L'Arronge u. a. noch einige der naturalistischen Frühdramen Gerhart Hauptmanns auf die Bühne gebracht. Erst 1894 wurde er von Otto Brahm abgelöst. Seit 1883 war das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, dem L'Arronge von 1881 an vorstand, in „Deutsches Theater“ umbenannt worden. Das fiel also mitten in die Zeit der „Kritischen Waffengänge“.

Von einem Verwischen der Grenze zwischen Dramatik und Epik, wie es teils in der Theorie, teils in der Praxis des Naturalismus beobachtet werden kann, sind die „*Kritischen Waffengänge*“ der Brüder Hart noch merklich entfernt. Nicht nur die Eigenart, auch der Rang der Dichtungsgattung wird vielmehr festgehalten. Man ist überzeugt, daß das „Drama den Gipfel aller Kunst bildet“. Kennzeichnend für die latente Unentschlossenheit, dem Realistischen den Vorrang einzuräumen, ist der Umstand, daß es die Komödie ist, der vor allem das „Reale“ zugewiesen wird. Das entspricht dem schon erwähnten Bemühen, das Realistische auf das Humoristische abzuschieben. Neben dem Zuordnungskriterium des Realen behält das Kriterium des Idealen durchaus seine Gültigkeit. Die Lyrik überzeitlicher Art untersteht dem Kriterium des Idealen, die Lyrik zeitgebundener (besonders politischer) Art dem Kriterium des Realen. Die Epik überzeitlicher Art, vertreten durch das Epos, untersteht mehr dem Idealen, die Epik zeitgebundener Art, vertreten durch den Roman, neigt sich mehr dem Realen zu. Kurz, der Idealrealismus wird auch hinsichtlich der Gattungs- und Artbestimmung noch keineswegs verdrängt vom ideellen oder gar vom konsequenten Realismus. Schon wird man stutzig angesichts des Theaters als eines erzieherischen Bildungsinstituts, weil dann das aufklärerische Drama Chr. Felix Weisses das geniale Drama Shakespeares überbieten würde. Das Theater als nur moralpädagogisches „Institut“ gilt den Brüdern Hart nicht mehr als verbindlich oder gar als verpflichtend. Jenseits der Schaubühne als moralischer Anstalt möchten sie weitere Möglichkeiten offenhalten, weil das moderne Drama „noch weitere Gipfelpunkte ahnen“ läßt.

Sie ahnten damals noch nicht, daß ihre Humanisierung und Demokratisierung des Bühnenwerks sehr bald in einer Vermischung von Moralität und Kausalität enden würde, die jene „moralische Anstalt“ als sozialkritische Veranstaltung fast noch prinzipiengerechter aufleben ließ, als das in der Aufklärung jemals der Fall

gewesen war. Denn mehr und mehr suchte das Realistische seine Rechtfertigung im Moralistischen, bei Gerhart Hauptmann ebenso wohl wie bei Hermann Sudermann oder Max Halbe. Allenthalben nämlich war das Realistische geneigt und genötigt, sich durch das Moralistische zu rechtfertigen: in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ ebenso wie in Schlaf-Holz' „Familie Selicke“, wie in Halbes „Jugend“ oder Sudermanns „Ehre“ oder „Heimat“. Das kühn Realistische bedurfte des letztlich konventionell Moralistischen. Naturalismus und Moralismus sind viel enger und strenger aufeinander angewiesen, als es die Kritik vom ästhetischen Idealismus her wahrhaben möchte. Wo Gott ausgeschieden wird, kann nur noch das „Gute“ entscheiden. Wo das Wirkliche dominiert, kann nur noch das Wesentliche kontrollieren. Wo das Wahre angerufen wird, kann man sich nur noch auf das subjektiv Ehrliche berufen. Denn die „Natur“ verspricht ein Objektives, aber die Naturnachahmung verbürgt immer nur ein Subjektives. Mit anderen Worten: in dem Augenblick, in dem Arno Holz das individuelle „Temperament“ Emile Zolas auszuschneiden trachtete, nahm er der Kunst das Eigentümliche und Eigenartige, das die Brüder Hart noch zu retten versuchten. Die Treue zur Tendenz war dabei größer als die Treue gegenüber der Kontinuität der Kunst, die Natur-Kunst stand höher als die Kunst-Natur. Das Gesetz der Kunst-Methode war wichtiger als das Gesetz der Kunst an sich. Kein Wunder, wenn die bekannte Formel, die Arno Holz einigermmaßen umständlich gefunden hatte: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein; sie wird sie nach Maßgabe der jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung“ einlud oder ermutigte zu folgender — allerdings übermütiger und eigenmächtiger — parodierenden Modifikation „Die Tendenz hat die Natur, wider die Kunst zu sein; ihr gelingt das nach Maßgabe der jeweiligen Destruktionsbedingungen und deren handfester Handhabung“. Aber derartige Parodien, wie sie in Künstlerkreisen anzutreffen waren und von denen wenigstens eine verzeichnet werden sollte, um den gegnerischen Standort schlagartig zu belichten, derartige Verkehren und Umkehrungen sind gewiß von einem Eingehen auf das Kunstwollen des radikalen Naturalismus (konsequenter Realismus) so weit wie nur möglich entfernt.

Bemerkenswert bleibt immerhin die Beobachtung, daß Epochen mit stark ausgeprägtem Willen zur Tendenz besonders nachdrücklich nach der „Methode“ zu fragen und zu rufen pflegen: so die Auf-

klärung, so das Junge Deutschland, so der Naturalismus, so der „sozialistische Realismus“. Vielfach bleibt jedoch die Frage nach der „Methode“ recht allgemein gehalten. Man müßte erwarten, daß der Naturalismus etwa Theorien der einzelnen Dichtungsgattungen entwickelt hätte. Das ist aber kaum ernstlich der Fall. Überhaupt wurde die Theorie der Kunsttechnik nicht gepflegt oder gar bevorzugt. Arno Holz ging zwar von technischen Fragen aus, aber nur um seine Kunst-Formel abzuleiten, nicht um praktische, kunsttechnische Winke zu geben. Das Kapitel über gattungstheoretische Sonderbeiträge Band IV erinnert daran, daß derartige Bemühungen im poetischen und ideellen Realismus weit extensiver und intensiver gewesen waren. Aber auch neben und nach dem Naturalismus stößt man auf Abhandlungen wie Jakob Wassermanns „Kunst der Erzählung“, Alfred Döblins „Der Bau des epischen Werks“, Oskar Loerkes „Formprobleme der Lyrik“ bis hin zu Gottfried Benns „Problemen der Lyrik“, ganz abgesehen von mehrfachen gattungstheoretischen Beiträgen Albrecht Schaeffers. Darüber wird an entsprechender Stelle noch zu berichten sein. In allen erwähnten Beiträgen geht es zugleich stark um kunsttechnische Fragen. Arno Holz schreibt zwar eine „Revolution der Lyrik“; das bleibt aber mehr programmatisch. Er fordert zwar in seinem Hauptbeitrag eine Gebiet- und Aufgabenverteilung unter den Gattungen: „keine Kunstform darf sich leisten wollen, was eine andere Gattung durch die ihr eigentümlichen Mittel noch wirksamer zu leisten vermag“. Aber eine nähere Bestimmung der Aufgaben oder Formprobleme der einzelnen Gattungen wird nicht unternommen. Ihn fesselt zu sehr das Grundgesetz. Man hatte im Naturalismus das Gefühl, „ganz neue“ Grundlagen legen zu müssen. An den Ausbau des Einzelnen konnte man noch nicht gut denken. In gewissem Grade verschwammen die Gattungsgrenzen, so vor allem die zwischen Epik und Dramatik. Sie verschwammen in dem Grade, wie alle Gattungen nur dem einen Ziel dienen sollten. So konnte z. B. noch Arno Holz, der doch die Übergangssituation des Frühnaturalismus schon hinter sich hatte, allen Ernstes eine Verwechslung von Handlungsbegriff und Geschehensbegriff (bzw. Begebenheitsbegriff) unterlaufen. Um das Drama ganz auf Charakteranalyse festzulegen und weitgehend darauf einzuschränken, wies er nämlich darauf hin, daß auf wenigen Seiten einer Novelle mehr an Begebenheit und Geschehen bewältigt werden könne als selbst in einem gedehnten zehnkaktigen Drama.

Max Halbe (1865–1944), neben und nach Gerhart Hauptmann wohl der begabteste naturalistische Dramatiker, kritisiert an Karl Bleibtreus Drama, daß es die Natur nicht wachsen läßt, sondern aus vielen Stämmen des Waldes einen ganz bestimmten „wohl-gewachsenen Stamm“ herausucht und selbst den sorgsam ausgewählten noch kunstgerecht zustutzt, letztlich mit Rücksicht auf die Bühne. Neben der Vorstellung vom Motivstamm spielt die vom Handlungsstamm in diese Polemik hinein. Max Halbe, in Wirklichkeit selber ein guter Kenner der Bühnentechnik, weiß sehr wohl, daß die Sonderform des Dramas nicht zuletzt von den Notwendigkeiten der Bühne bestimmt ist. Aber er stellt — zum mindesten theoretisch — das allgemeine Ziel, das Prinzip des Naturalismus höher als das Gattungsgesetz der Bühnenbezogenheit des Dramas: „Der Naturalismus verzichtet nicht schlechtweg auf die Bühne, aber er weist die Zumutung, daß er sich der Bühne anpasse, mit Entrüstung zurück und verlangt, daß sich die Bühne ihm anpasst“. Dabei verraten z. B. die häufigen symbolischen Naturvorgangsparallelen in Halbes Dramen, daß er sehr genau die Bühnenwirkung mit in Rechnung gestellt hat und nicht bereit war, sie dem Prinzip der konsequenten Wahrscheinlichkeit aufzuopfern. Das bestätigt nicht erst der „Strom“, sondern schon die „Jugend“. Der Naturalist aus Prinzip hat den Dichter aus Anlage in Max Halbe nicht zu unterdrücken vermocht. Er behilft sich frühzeitig mit symbolischen Notausgängen aus der Enge realistischer Konsequenz, darin dem frühen Gerhart Hauptmann in gewisser Weise verwandt. Streckenweise besteht sogar eine nicht ganz unbedenkliche Neigung, sich der bewußten Theatralik Hermann Sudermanns anzunähern, wenn er auch zu jener Gruppe von naturalistischen Dramatikern gehört, die z. B. den Aktschluß merklich bewußt dämpft und verschlichtet, weil man die bühnenwirksame Aktschlußverstärkung als unnatürlich und zum Natürlichen künstlich hinzugesetzt empfinden könnte. Dagegen fordert er, entsprechend der Bedeutung der Vorfabel für die durchweg analytisch-regressiv angelegte Folge- und Enthüllungshandlung, ein organisches Verbundensein von dramatischer Fabel und Vorfabel. Im „*Berliner Brief*“, den er in der Münchener „*Gesellschaft*“ 1889, also im Jahr von Gerhart Hauptmanns „*Vor Sonnenaufgang*“ erscheinen ließ, umschreibt er diese Forderung in einem zwar mehr medizinisch-naturwissenschaftlichen als poetischen Vergleichsbilde als Verflochtensein des „fleischgewordenen“ Organismus mit allerlei

Blutadern, Muskelsträngen und Nervenfasern, die erst seine Existenz garantieren und demonstrieren helfen. Den epischen Anteil räumt er für die Vermittlung der Vorfabel jedoch ohne Bedenken ein, indem er jene Verflechtungen „mittelbar durch Erzählung“ erfolgen läßt.

„*Die Gesellschaft*“, in der so einer der markantesten Dramatiker des Naturalismus auch als Kunsttheoretiker zu Wort kam, war als „*Realistische Wochenschrift*“ von Michael Georg Conrad (1846 bis 1927) gegründet worden und zu Jahresbeginn 1885 mit ihrem ersten Heft herausgekommen. Die Münchener Zeitschrift schloß sich also zeitlich unmittelbar an die „*Kritischen Waffengänge*“ von Heinrich und Julius Hart an. Ihre programmatische „Einleitung“ konnte schon kurz gewürdigt werden. In München galt es zunächst einmal, die immer noch starke Machtposition Paul Heyses zu erschüttern. Es ist daran zu erinnern, daß wenige Jahre vorher (1882) das zweite „Münchener Dichterbuch“ als freilich abgeblaßter und matter Neubelebungsversuch des weiland Münchener Dichterkreises und seines ersten „Dichterbuchs“ von 1862 in eine recht verwandelte Welt hinausgeschickt worden war. Wolfgang Kirchbach (1857—1906) zielte mit der Karnevalssatire „Münchener Parnaß“ eindeutig in diese Richtung. Aber es war kennzeichnend, daß der im kritischen Fegefeuer geläuterte Paul Heyse immerhin noch auf dem „Parnaß“ geduldet wurde. Und später schwenkte Kirchbach sogar eindeutig zugunsten Heyses von der neuen Richtung ab und auf die ältere wieder ein, wenn auch nicht restlos.

Aber neben solchen Übergangserscheinungen standen gewagte Vorstöße ins Biologische und Soziologische, so etwa der Aufsatz von Erdmann Gottreich Christaller (1857—1922) über „Natürliche und vernünftige Zuchtwahl in der Menschheit“. Eigenartig genug mischen sich darin Darwinismus und Malthusianismus (Beschränkung der Kinderzahl) mit Vorstellungen Nietzsches von einer aristokratischen Aufzucht. Derselbe besonders rührige E. G. Christaller steuerte zum Jahrgang 1885 „*Gedanken über die schöne Kunst*“ in mehreren Fortsetzungen bei. Er sucht den Blick des Kunstwertaufnehmenden für das Neue zu schärfen durch Erörterungen über „*Realistische und unrealistische Kunstbetrachtung*“ (Jahrgang 1886), abgesehen von moraltheoretischen Erwägungen über die „Moral in der Liebe“. Und er bringt in demselben Jahrgang eine erste Würdigung von Karl Bleibtreus „*Revolution der Lite-*

ratur“ (1886). Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Münchener „Gesellschaft“ als „realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben“ über den engeren literarischen und ästhetischen Rahmen bewußt hinausgriff. In den „Gedanken über die schöne Kunst“ versucht Christaller u. a. das Gebiet des für den Realisten Zulässigen näher zu bestimmen. Danach ist der Naturalist nicht im Sinne der Wahrscheinlichkeitstheorie Gottscheds eingeschränkt auf das nur im strengen und engen Sinne Wahrscheinliche. Auch das Leben selber bringt an sich Unwahrscheinliches und Zufälliges. Der Realist braucht darin nicht pedantischer zu verfahren als die Natur selber. Es kommt vor allem an auf die Wahrung der Grenze des naturgesetzlich „Möglichen“. Das in diesem Sinne Unmögliche ist auszuschneiden. Aber innerhalb des „Möglichen“ besitzt neben dem „Durchschnittlich-Wirklichen“, das mit dem „Wahrscheinlichen“ gleichgesetzt wird, auch das Nicht-Durchschnittliche, also das „Ungewöhnliche“ und „Außerordentliche“ eine großzügig eingeräumte Daseinsberechtigung. „Unwahrscheinliches“ wird also bedingt geduldet, unter der Bedingung nämlich, daß es nicht gegen grundlegende Naturgesetze verstößt. Schon im ersten Jahrgang der „Gesellschaft“ (1885) hatte sich Erdmann G. Christaller mit dem vermeintlich negativen Kriterium des „Unwahrscheinlichen“ und dem vermeintlich positiven Kriterium des „Durchschnittlichen“ kritisch auseinandergesetzt. Er hatte dabei etwa eine mittlere Stellung zwischen Idealismus und Naturalismus bezogen, die dem poetischen und besonders dem ideellen Realismus gar nicht einmal so fern lag. Denn er befürchtet vor allem ein Herabdrücken des geistigen und künstlerischen Niveaus durch die einseitige Vorherrschaft des Durchschnitts, des nur Wahrscheinlichen und der „aktuellsten Wirklichkeit“. Er möchte die äußeren Bedingtheiten des Wirklichen nicht einseitig triumphieren sehen über die inneren „Voraussetzungen des Kunstwerkes“. Diese inneren Voraussetzungen liegen auch beim Kunstwertaufnehmenden letzten Endes immer noch im Bereich der Phantasie, auch der willig nachschaffenden Phantasie. Sonst wird ein Kunstbanausentum herangezüchtet, das nur den nüchternen Alltagsverstand als robust gehandhabten Maßstab kennt. Zum mindesten gilt das von dem in seine Alleingültigkeit „verrannten Naturalisten“. Nun wird verständlicher, warum Christaller das „Mögliche“ und selbst das Unwahrscheinliche zu retten versucht, soweit es nicht den Naturgesetzen widerstreitet.

Daß ein Verstoß gegen die Naturgesetze auch einen Verstoß gegen die (realistischen) Kunstgesetze bedeutet, hat besonders nachdrücklich ausgesprochen Konrad Alberti (1862—1918) in seinen fast ein wenig den weiland Bauernkriegs-Artikeln angeleglichen „*Zwölf Artikeln des Realismus*“ (Jahrgang 1889), wo zuversichtlich dekretiert wird: „Da alle Naturgesetze, welche die mechanischen Vorgänge in der physischen Welt regeln, auch alle geistigen Vorgänge und Erscheinungen bestimmen, so ist auch die Kunst genau denselben Gesetzen unterworfen wie die mechanische Welt“. Die Sonderforschung konnte darauf aufmerksam machen, daß diese These dem Sinne und z. T. auch dem Wortlaute nach bereits ein Jahr vorher in K. Albertis Essay über den Literaturkritiker „*Frenzel und der Realismus*“ (Jahrgang 1888) begegnet. Dort wird diese Anschauung als eine gemeinsame „Entdeckung“ von Alberti und Bleibtreu herausgestellt. Sie sei geeignet, der „ganzen spekulativen Ästhetik“ den „Todesstoß“ zu versetzen. Und dort ist nicht nur allgemein von „Kunst“ die Rede, sondern davon, daß die mechanischen Naturgesetze auch ganz „speziell das künstlerische Schaffen“ (Berücksichtigung des Schaffungsvorganges) regeln sowie eine „Wandlung des allgemeinen Geschmacks“ bewirken helfen. Die „*Artikel des Realismus*“ scheinen zwar einerseits eine Ausweitung der zulässigen Stoffbereiche zu bringen; denn das Verbot des Häßlichen und selbst des „Schmutzigen“, das man der Epigonendichtung zuschrieb, wurde zunächst einmal aufgehoben. Aber es erfolgen auf der anderen Seite empfindliche Abstriche durch Ausschluß alles Naturwidrigen, Phantastischen, naturgesetzlich schlechthin Unmöglichen, der „realen Beziehung Entbehrenden“, das Daseinsgesetz „Verschleiern“ wie z. B. Gestalten der antiken Mythologie (Zentauren oder Tritonen) oder der christlichen Vorstellungswelt (Engel). Der Spieß wird so radikal umgedreht, daß „in der Kunst“ nun, merklich durch den Gegenangriff gereizt, das Phantastische geradezu als „häßlich und schmutzig“ entwertet wird. Es gehört nach K. Alberti „*Zum Glaubensbekenntnis des Realismus*“ (ebenfalls Jahrgang 1889 der „Gesellschaft“) — so nennt er programmatisch einen weiteren, kürzeren Beitrag — die Überzeugung, die er also unermüdlich einhämmert, daß „im ästhetischen Sinne“ alles das auch „wahr“ sei (Einmündung des Wahrheitsbegriffs in den Wirklichkeitsbegriff), was im mehrfach angegebenen Betracht „möglich“ sei und „was den Naturgesetzen der (wissenschaftlichen) Erkenntnis nicht wider-

spricht“. Er faßt, gesetzgebend gestimmt, lapidar zusammen: „Alles in diesem Sinne Mögliche bildet das Stoffgebiet der Kunst“. Damit sucht er Anlehnung bei dem „Möglichkeits“-Begriff Erdmann G. Christallers. Als Kritiker erwirbt ihm ein arrogantes Fehlurteil über Gottfried Keller nicht gerade Vertrauen, wenn auch darin prinzipiell das Abrücken vom poetischen Realismus bemerkenswert bleibt. Ebenso schroff zieht er den Trennungsstrich gegen Paul Heyse als Führer des Münchener Dichterkreises.

Obwohl Michael Georg Conrad jenes groteske Urteil über Keller keineswegs teilt, sind die in der „*Gesellschaft*“ bemerkbaren radikaleren Ansichten und Aussichten offenbar gefördert worden durch die Atmosphäre der Zola-Verehrung, die der Herausgeber und Initiator der Zeitschrift, der in Paris mit Zola persönlich bekannt geworden war, zu schaffen verstand. Das gilt von seinem Essay „*Zola und Daudet*“ (Jahrgang 1885) ebenso wie von dem Abdruck von „*Aussprüchen (Zolas) über bildende Kunst*“ (Jahrgang 1885) oder seine größere Darstellung jenseits der „*Gesellschaft*“, die 1890 abschloß unter dem Titel „*Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann*“ (1902). In Abhebung von Arno Holz setzt Emile Zola auch in jenen von der Münchener „*Gesellschaft*“ aufgenommenen Bekundungen über die bildende Kunst den Anteil subjektiven Künstler-„*Temperaments*“ nachdrücklich durch. Danach barg jedes Kunstwerk neben dem allgemeinen Bildungsfaktor (Natur) auch eine besondere Voraussetzung in sich: die individuelle Reaktion und Sehweise des Schaffenden selber. Zola postuliert noch durchaus die Mitwirkung des Künstlers als eines „*Schöpfers*“. Würde man nämlich dieses „*Temperament*“ ausscheiden wollen, so würde — nur auf Grund der Natur-Kunst-Gesetze — eine große, monotone Sammlung von „*Photographien*“ entstehen, aber eben doch keine echten Kunstwerke. Selbst das Wort „*realistisch*“ verliert für Zola in diesem Zusammenhange seine Bannkraft: „denn ich erkläre, daß ich die Wirklichkeit dem individuellen Temperament unterordne“.

So viel weiter also die „*Gesellschaft*“ vorstieß als die „*Waffengänge*“: auch sie machte Halt vor dem schöpferischen Privilegium des schaffenden Künstlers. Es ging noch nicht wie bei Arno Holz um die Reproduktionsbedingungen, um die Darstellungsmöglichkeiten als letzte Instanz, sondern es ging noch um das individuell abgestufte Kunstwollen des Schaffenden, der nicht nur ein Nachschaffender (der Natur) war. Der schaffende Künstler blieb noch

deutlich vom nachschaffenden Künstler und vollends vom nur nachbildenden Kunsttechniker abgehoben. Die letzte bittere (und ästhetisch bitterböse) Konsequenz des theoretisch „konsequenten“ Realismus wurde noch nicht gezogen. Allerdings sei schon hier die Frage aufgeworfen, ob denn Arno Holz mit seiner bekannten Kunst-Definition wirklich so restlos den individuellen Anteil beim Schaffensvorgang ausgeklammert hat, wie es seine Polemik gegen das „Temperament“ in der Formel Zolas glauben machen möchte und wie es die Sonderforschung weithin willig ihm nachgeglaubt hat. Zum mindesten liegt in dem Zusatz „und deren Handhabung“ bei aller betonten Nüchternheit eine Einschränkung des schlechthin Objektiven zugunsten eines schlecht wegzuleugnenden Subjektiven. Die Handhabung nämlich der Darstellungsmittel, die Auswertungsweise der jeweiligen „Reproduktionsbedingungen“ bleibt letzten Endes auch bei Arno Holz dem einzelnen Künstler überlassen. Ob man als Künstler die Welt individuell „sieht“ (Zola) oder ob man die Art ihrer künstlerischen Wiedergabe individuell „handhabt“ (Holz): liegt das im Ansatz oder Ertrag gar so weit auseinander? Ist da nicht am Ende der Schulmeister in Arno Holz in eine wenig imposante Splitterrichterei (bei aller grandiosen Pedanterie in Ableitung und Formulierung) hineingeraten? Aber der Eindruck und Einfluß auf die damalige Zeit war anders. Und in ihn und in diese Zeit überhaupt gilt es sich zunächst einmal einzufühlen.

Vorerst hatte man noch alle Hände voll zu tun, um überhaupt die programmatische Position einigermaßen zu klären. Nicht einmal der Terminus „Naturalismus“ wurde unbesehen von Frankreich her übernommen. Während Emile Zola sich mit Stolz zu jener Gruppe von Schriftstellern bekannt hatte, die man als „Naturalisten“ bezeichnete, hielt Leo Berg noch 1887 im Berliner Literaturverein mit dem höchst stürmischen Namen „Durch“ einen höchst bedachtsamen Vortrag über die Begriffe „*Naturalismus und Idealismus*“, an sich schon eine recht unphilosophische Gegenüberstellung. Noch bedachtsamer verlief offenbar die anschließende Diskussion, wie das von Bruno Wille gezeichnete Sitzungsprotokoll eindeutig erkennen läßt. Zunächst einmal fällt auf, daß man bei „Idealismus“ nicht etwa an den Idealismus der Klassik oder gar an den Idealismus Kants oder den transzendentalen Idealismus Schellings gedacht hat, sondern vielmehr damit eine reichlich verschwommene Vorstellung vulgärer Observanz verband, die von

dem Eindruck der Epigonen-Literatur bezogen worden war. Idealismus gilt nämlich als „Richtung der künstlerischen Phantasie“, die nicht die Natur wiedergibt wie sie ist, sondern wie sie sein sollte. Dabei ist das „Ideale“ ganz allgemein als das „Vorbildliche, Vollkommene, Wünschenswerte“ gemeint. Ebenso wird „Naturalismus“ nicht etwa als eine machtvolle Synthese von Biologie und Soziologie innerhalb des Kunstwollens und Kunstschaffens gefaßt, sondern höchst literarisch-ästhetisch als bloße „Geschmacksrichtung“. Diese Geschmacksrichtung findet nun den Geschmack daran, die Natur so darzustellen, wie sie ist (die Formel von Arno Holz klingt insoweit schon vor). Aber im Eifer des Gefechts schießt sie, so gibt man kritisch zu bedenken, ihrerseits über das Nahziel einer tendenzfreien Naturerfassung hinaus. Der „Naturalismus“ verfallt nämlich der Tendenz, „mit Vorliebe“ das auszuwählen und einseitig in den Vordergrund zu rücken, „was nicht so ist, wie es sein sollte“. Woher der Gegenwind weht, wird eindeutig spürbar, wenn der Einwand sich gegen das „ästhetisch und moralisch Beleidigende“ (!) richtet. Eben hierin lag eine Haupthemmung der deutschen Theoretiker des Naturalismus gegen eine glatte Herübernahme des französischen Naturalismus. Deshalb nicht zuletzt scheute man die Bezeichnung. Und deshalb — um bei jener denkwürdigen Diskussion über die Thesen Leo Bergs zu bleiben — rückte man von dem Terminus „Naturalismus“ ausdrücklich ab, um den Terminus „Realismus“ zu bevorzugen. Der „Realismus“ nämlich, so meint man, vermeide jene peinliche „Übertreibung“, ohne das Prinzip der „Wahrheit“ aufzuopfern. Das Biologische tritt in diesem Falle merklich zurück, während das Soziologische zu seinem Recht kommt. Denn die „Wahrhaftigkeit“ einer „objektiven Betrachtung“ gewöhnt an die Beobachtung und Beachtung der „gesellschaftlichen Verhältnisse“ und gewöhnt dergestalt den Kunstwertaufnehmenden an soziale Tugenden wie Gerechtigkeit und „Erbarmen“. Der Realist wird eine entsprechende Beleuchtung über seine Stoffe „ausgießen“ (ungewolltes Zugestehen der Tendenz), also insofern „ideal“ gestalten, aber nicht „idealistisch“. Der Eiertanz der Begriffsbildung Otto Ludwigs wiederholt sich also (Realidealismus, Idealrealismus usw.), nur daß er auf anderem Boden (mehr sozialer Art) erfolgt. Leo Berg hat noch im Entfaltungsraum des Naturalismus etwa ein halbes Jahrzehnt später eine Schrift erscheinen lassen „*Der Naturalismus, zur Psychologie der modernen Kunst*“ (1892).

Doch handelt es sich hier strenggenommen nicht mehr um eigentlich naturalistische Kunsttheorie, wie in anderem Zusammenhang noch ausführlicher darzulegen sein wird. Diese ist, tastend noch und mit starken Rückversicherungen beim poetischen und ideellen Realismus, von K. Bleibtreu, dann aber vor allem von W. Bölsche und in letzter Zuspitzung von A. Holz, dem „consequentesten Realisten“, wie ihn das Widmungsblatt G. Hauptmanns zu „Vor Sonnenaufgang“ 1889 mit bezeichnendem Superlativ nennt, ausgeprägt worden.

Nicht sowohl systematische Theorie als vielmehr allgemeine Dichtungsdeutung und programmatische Kritik brachte Karl Bleibtreu (1859–1928) in seiner „*Revolution der Literatur*“ (1. und 2. Aufl. 1886), besonders in den Abschnitten „Der Realismus“, „Die Poesie und der Zeitgeist“ und „Noch einmal das jüngste Deutschland“, während der einleitende Artikel einen kurzen Rückblick wirft auf die „Historische Entwicklung“, und weitere Aufsätze den historischen Roman, die „erotische Epik“, das Drama, die Lyrik, den „Deutschen Dichter und sein Publikum“ und den „Dichter an sich“ der Anlage nach empirisch-kritisch, der Form nach essayhaft behandeln in feuilletonistisch schneidiger, aber zum Teil auch flüchtig hinwerfender Darstellungsart. Nicht „Naturalismus“, sondern „Realismus“ wählt Bleibtreu als Kennwort des richtungsmäßig grundlegenden Aufsatzes. Durchaus mit Recht; ja, es zeigt sich sehr bald, daß noch nicht einmal reiner Realismus, sondern überwiegend poetischer Realismus verteidigt und gefordert wird, nicht zum wenigsten aus jenem individuell abgestuften Zuge Bleibtreus heraus, der ein Stück kraftgenialen Schwunges, ein gut Stück Romantik auch, hinüberretten möchte in das noch ungeklärte junge Kunstwollen.

Realismus wird erläutert als „diejenige Richtung der Kunst, welche allem Wolkenkuckuksheim entsagt und den Boden der Realität bei Widerspiegelung des Lebens möglichst (!) innehält“. Eine derartige Definition war durchaus nicht so radikal revolutionär wie der von Blitzen durchzuckte Himmel auf dem Titelbild der Broschüre und ihr Titel selbst vermuten lassen könnten. Den falschen, schönfärbenden Idealismus phantastisch weltfremder Art hatte schon Otto Ludwig klar genug verworfen. Daß gerade die Abkehr vom Formschön-Lyrischen, vom „Plateniden Geibel“, von diesem „aufs Moderne gepropften Minnesängertum“ es war, was Bleibtreu mit seiner heimlichen Sehnsucht zum Idealen den-

noch dem Realismus zudrängte, läßt die einführende Skizze der historischen Entwicklung deutlich ablesen. Aber wenn dort gefolgert worden war, „daß die Reaktion des Realismus nunmehr mit rücksichtsloser Brutalität erfolgen muß“, so vermeidet Bleibtreus Programmatik als Ganzes doch unverkennbar diese brutale Konsequenz der Realistik. Und wenn dort etwa im positiven Sinne von dem „modernen Naturalismus der Zukunfts-dramatik“ die Rede gewesen war, der an Lenz sich zu schulen haben werde, so weist der Kernartikel „*Realismus*“ im wertsenkenden Sinne die Bezeichnung „Naturalisten“ jener Gruppe „unreifer Jünglinge“ zu, die glauben, durch Derbheiten und die Darstellung „gemeiner Situationen“ ohne weiteres realistische Kunst erzwingen zu können. Überwiegend scheint es die einseitige Bevorzugung des Sexuellen bei den „sogenannten Naturalisten“ zu sein, was Bleibtreu wiederholt abrücken läßt im Bemühen um vertiefte Problemstellungen, die mehr der Vielseitigkeit des Lebens gerecht werden können, anstatt „fortwährend auf der einen Saite herumzuharfen“.

Dieses spannkraftige Streben nach ideellen Werten nimmt nicht nur kritischen Abstand von den „gemeinen Situationen“ der Naturalisten — wie sie Bleibtreu hier versteht; denn Bedeutung und Wertung schwanken noch in der Bezeichnung —, sondern auch von der anderen Gruppe der „Niederländer“, der Genremaler, die ihr Kunstprinzip in der „Wiedergabe des Platten und Alltäglichen“ erfüllt sehen. Wahrheit und Einfachheit indessen finden dort ihre Wertgrenzen, wo die Wahrheit „trivial“ und das Einfache „unpoetisch“ wird. So wird H. Heiberg anerkannt als Künstler realistischen Stils, der „sehen“ kann, „was sehr viel sagen will“. Doch besagt es für Bleibtreu keineswegs alles. Denn was er an diesem „Realisten der Nüchternheit“ vermißt, ist eben der Ergänzungsfaktor zum ideellen Realismus hin, der „Aufschwung zum eigentlich Ideellen, das bei äußerster Realistik dennoch nie am Stoffe kleben bleibt, sondern die Materie durch überlegene Idealität vergeistigt“. Wahrscheinlichkeit kann nicht entscheidend sein, selbst nicht für eine „äußerste Realistik“, da ja das Leben selbst eine Fülle von Unwahrscheinlichkeiten bietet. Notwendig sind vielmehr die „dralle Gegenständlichkeit des Ausdrucks“ neben der Wahrhaftigkeit des „Lokaltons“ und dem — unvermeidlichen — „Erdgeruch der Selbstbeobachtung“. Aufgabe ist Schulung des scharfen Sehens und der gestaltenden Kraft, auch „mechanische Dinge plastisch zu modellieren“. Indessen

betrifft das nur die realistische Komponente. Wahre und wertvolle Dichtung entsteht erst als Resultante aus Realem und Ideellem: „Die neue Poesie wird vielmehr darin bestehen, Realismus und Romantik derartig zu verschmelzen, daß die naturalistische Wahrheit der trockenen und ausdruckslosen Photographie sich mit der künstlerischen Lebendigkeit idealer Komposition verbindet“. So sucht Bleibtreu, der es nicht zufällig als ein „Labsal“ begrüßt, „endlich wieder eine Schillersche Ader in der Literatur zu entdecken“, noch aus der Realität ein Stück Idealität herauszutrotzen.

Es wird bei eingehender Nachprüfung seiner Stellung ganz klar, daß er sich revolutionärer vorkommt, als er in Wirklichkeit ist, daß er mit leidenschaftlicher Zähigkeit auch noch in der seit O. Ludwig wesentlich verschärften Vorherrschaft des Realistischen die Rechte des Ideellen zu wahren sucht, auf neuer Basis, aber in ganz ähnlicher Weise wie der poetische bzw. ideelle Realismus. Er will, daß „des Dichters reiches Gemüt“ aus dem „Schlamm“ der Wirklichkeit das „Goldkorn“ idealer Werte zu entdecken weiß. Kretzer gilt als ein derartiger Realist; aber auch Bleibtreu selbst rechnet sich in seinem Kunstschaffen ausdrücklich „zum dichterischen Realismus“. Aus der Hochzeit des „jungen Titanen“ Realismus und der „ewig alten, ewig jungen Romantik“ soll die echte Zukunftsdichtung hervorgehen. Dieses zeitbedingte Hingedrängtwerden zum Realismus und das letztlich doch unbewußte Widerstreben individueller Einstellung führen zu dem von Bleibtreu bevorzugten Ausweg, von dem „wirklichen“ bzw. „echten“ oder „wahren“ Realismus zu sprechen, um eine Abstufung zu gewinnen für seinen poetischen Realismus.

Er nimmt die neue Richtungsbezeichnung, nicht überall mit Recht, in Anspruch für das ihm vorschwebende Ideal, so etwa wenn er über Berthold Auerbachs Wortkunst meint: „Das ist echter und wahrer Realismus“. Aber — wie er mehrfach von den Naturalisten abbrückt —: er meint einen ideell bereicherten, gefühlsmäßig beschwingten Realismus, der die Romantik in sich hineinrettet. Und da er andernorts den „Romantikplunder“ verworfen hat, so muß auch hier das abstufende Attribut „wahr“ die Sonderbedeutung verstärken helfen. Das Resultat ist die Entdeckung: „Der wirkliche Realist wird die Dinge erst recht sub specie aeterni betrachten; und je wahrer und krasser er die Realität schildert, um so tiefer wird er in die Geheimnisse jener wahren

Romantik eindringen, welche trotz alledem in den Erscheinungsformen des Lebens schlummert“. Dahinter stand die Sehnsucht nach dem „wahren“ Sturm und Drang, nach dem Stück Rousseau, das dem Anteil Voltaire — nach Bleibtreus eigener Andeutung — folgen mußte, wenn wirklich Neuland erobert werden sollte.

Es ist klar, daß also noch ein spezifisch Poetisches durch das Medium auch des krassen Realismus gesucht und erstrebt wird. Und tatsächlich verfällt Bleibtreu — wohl ungewollt — nicht nur dort, wo er vom eigenen Schaffen handelt, der Bezeichnung „dichterischer Realismus“. Vielmehr fordert auch die Vorrede zur zweiten Auflage (ebenfalls 1886) einen „hochdichterischen Realismus, welcher Romantik und Realismus verschmilzt“, und zwar dadurch verschmilzt, daß er sich „überall durch höhere und freiere Gesichtspunkte . . . über die Realität erhebt“. Insofern kann für Bleibtreu selbst Zola nicht als letzte Erfüllung gelten, obgleich er durch kraftvolle Wahrhaftigkeit erlöst von den „Verlogenheiten“ und „Verlegenheiten“ schönfärbender Damenliteratur Heysescher Art und Unart, obgleich er wenigstens größere allgemeine Probleme anzupacken wagte.

Damit wird eine relativ einheitliche Zielrichtung — denn vielfach überschneiden sich in teilweise forciert-genialischer Lässigkeit die Wegrichtungen — in Bleibtreus programmatischen Äußerungen berührt: die Entwertung der Formpflege zugunsten einer Aufwertung und Überschätzung des Gehaltlichen. Die Übersättigung an Heysescher Formpflege, wie sie Bleibtreu und andere beobachten zu können glaubten, spielt merklich mit. Indessen wird zugleich grundsätzlich festgestellt, daß die Kunstanschauung durchweg „zu sehr am sogenannten Künstlerischen, dem äußeren Gewande der Form“ haften (Abschnitt „Historische Entwicklung“) oder polemisch das Feldgeschrei „L'art pour l'art“ als „Unding“ bezeichnet, „weil es die Form über den Inhalt stellt“ (Abschnitt „Die Poesie und der Zeitgeist“). Mit dem burschikosen Schneid des Jüngstdeutschen eifert Bleibtreu: „Die alten Herren kamen immer mit der ‚Form‘. Da möchte man nun gern eilig dagegen setzen: Die Form ist Nichts, der Inhalt Alles! Und im tieferen Sinne muß dieser Satz auch gelten“. Nicht völlig wird die Formberechtigung übersehen; aber sie wird als sekundär, als selbstverständlich Gegebenes betrachtet, wenigstens innerhalb der Poesie, wo „die Form stets die naturgerecht zugewachsene Hülle des Gedankens“ darstellen sollte. Diese immanent gesetzliche Zusammen-

arbeit von Gehalt und Gestalt jedoch vermißt der Kritiker gerade beim Formprunk und der „Wortschnitzerei“ der „Plateniden-schule“, der er resolut „fast durch die Bank die echte Form-Schönheit“ abspricht (Abschnitt „Noch einmal das Jüngste Deutschland“).

Und wie bei der Würdigung der historischen Entwicklung das Junge Deutschland als späterer Ansatzpunkt nach der Geniezeit besondere Hervorhebung fand, so berührt sich Bleibtreu, ohne das im einzelnen selbst zu erkennen, auch in der hohen Bewertung des Gehalts unter Zurückdrängung der Gestalt mit den Anschauungen der Jungdeutschen. Was dahin führte, war letzten Endes das aktivistische Element. Auch bei Wienbarg oder Gutzkow könnten die Worte Bleibtrens stehen: „Wahre Poesie wird nie aus abstrakter Liebe zur Kunst, sondern aus leidenschaftlicher Teilnahme an den Schmerzen und Freuden der Mitwelt geboren“. Es ist „die soziale Frage“ neben dem „Gegensatz der Nationalitäten“, die als eines der würdigsten „großen Themata der Zukunftspoesie“ gilt, wie die Vorrede (2. Aufl.) ausdrücklich betont. Die Gegenwartsnähe der Jungdeutschen war nicht beibehalten worden — die Münchener hatten Hemmungen in dieser Richtung zu überwinden —, so daß sie Bleibtreu als neuerlebte Forderung aufstellen kann, teils mit wörtlichen Anklängen an entsprechende Formulierungen aus der jungdeutschen Epoche. Dort, wo er „Die Poesie und den Zeitgeist“ überprüft, drängt sich ihm die bittere Klage auf: „Es ist, als wären die furchtbaren sozialen Fragen für die deutschen Dichter gar nicht vorhanden: und doch ist unsere Zeit eine wilderregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich trotz des kurzen blendenden Sonnenscheins“. Die Zeit erscheint zu ernst für Butzenscheibenlyrik und „Süßholzraspelei“. Daher kann die „Bonbonpoesie“ nur mit bitterem Nachgeschmack genossen werden. Doch muß nach „Aufklärung“ und „Zweifel“ als bereits gegebenen Auflockerungssymptomen für den Materialismus jetzt „wieder die Begeisterung an die Reihe“ kommen.

Auch diesen Faktor der Begeisterung kennen wir von L. Wienbarg her. Und wie ein Abschnitt überschrieben worden ist „Noch einmal das Jüngste Deutschland“, wie Adalbert v. Hanstein seine miterlebte Literaturgeschichte des Naturalismus „Das jüngste Deutschland“ nennt, so könnte man Bleibtreu vielleicht am treffendsten als den Wienbarg dieses jüngsten Deutschland be-

zeichnen und kennzeichnen. Damit würde zugleich angedeutet, daß er sich in vieler Hinsicht abhebt von der Richtung, deren Stoßkraft seine Broschüre fördern half, obgleich selbst sie noch allen Ernstes das Vorhandensein einer realistischen Schule in Frage stellte.

Nicht zum wenigsten deshalb auch in ihrem Wirkungswert in Frage stellte, weil er die „Stürmer und Drängler“ (Bleibtreu sagt gern „Drängler“), die neuen „Jungdeutschen“ und „Jüngstdeutschen“ zu einseitig auf Lyrik festgelegt sieht, so daß eigentlich vorerst nur von einer „lyrischen Revolution“, nicht aber von einer Revolution der Literatur gesprochen werden könne. Bleibtreus Stellung zu den Dichtgattungen führt dementsprechend zu einer kritischen Haltung gegenüber der Lyrik, wie sie bedingt ist durch seine Forderung großgeistiger Zeitfragen einerseits und seiner Abwehr übertrieben kultivierter Formkunst andererseits, ganz abgesehen von der Gegnerschaft gegen die Entartung in „Minnesängertum“. Nicht, als ob er das Wesen der Lyrik verkennt. Er bietet einige runde Prägungen, auch Abhebungen, so etwa: „Die Lyrik ist der Ausdruck der persönlichen Empfindung der Gegenwart. Das Epos ist die Poesie der Erinnerung, die breite Darstellung des Lebens in allen seinen Details und Erscheinungsformen“. Aber als Trägerin einer problemreichen Vollandichtung muß die Lyrik versagen (vgl. Hebbel). Sie bleibt als überwiegende Formkunst — dabei spielt die Polemik gegen die „Plateniden“- und Geibelschule mit — unfähig, die Zukunftsichtung zu bringen. Und der Lyriker-Hochmut, der die Prosa verschmäht, übersieht ganz, „daß der wahre Vollandichter stets nach der Gestaltung des Realen ringt und schon die Enge der lyrischen Form sie untauglich macht, den ungeheuren Zeitfragen zu dienen“.

Die Entwertung des Lyrischen zugunsten des Epischen und Dramatischen kommt ebenso wie die Grundforderung eines poetischen Realismus oder, wie Bleibtreu einmal mit Betonung des Attributes formuliert, „des dichterischen Naturalismus“ dort zur vollen Geltung, wo er mehrere Schichten der damaligen Literatur klärend zu scheiden sucht und der fünften Gruppe, zu der er sich offenbar selbst rechnet, diejenigen wertvollsten und zukunftssträchtigen Dichter zuordnet, die „die Wahrheit realistischer Weltabspiegelung zu erreichen“ streben, „ohne darüber die Schönheit einzubüßen. Keiner (aus dieser Gruppe) hat sich von der Lyrik ins Kleine verlocken lassen; mit mächtigen Armen klammern sie sich

ans tatvolle Leben und reißen es an sich zu epischer oder dramatischer Gestaltung“. Doch scheint Bleibtreu über die dramatische Wirkungsform die epische zu stellen. Es ist ihm z. B. ein sicheres Anzeichen für die Entwicklungsfähigkeit J. H. Mackays, wenn dieser nach einseitiger Pflege der Lyrik zur Epik hin abschwenkt, während ihm Arno Holz mit seiner lyrischen Formpflege verdächtig erscheint, trotz des sozialen Anstriches im „Buch der Zeit“. Er gibt zu bedenken, „daß eine schlechte Novelle manchmal mehr Schöpferkraft verrät als das formvollendetste Stimmungslied“. Wie hier das hochbewertete Inhaltskriterium hineinragt, beweist der Schlußsatz des Artikels „Noch einmal das Jüngste Deutschland“, wo die Frage nach dem Dauerwert der Neutöner in der Lyrik echt jungdeutsch abhängig gemacht wird von dem Befähigungsnachweis in der Prosa: „Sobald sie Prosa schreiben, also etwas zu sagen haben, werden wir uns wieder sprechen“.

Für das Drama fehlen Bleibtreus lockerer Aufsatzreihe noch die entscheidenden neuen Leistungen im Dichtschaffen. Weder Gerhart Hauptmann noch Arno Holz und Johannes Schlaf können hier bereits Erwähnung finden. Ernst von Wildenbruch muß noch herhalten und Rudolf von Gottschall. Eine Anmerkung erfaßt Liliencrons dramatische Versuche. Aber von den eigentlichen Zukunftsdramatikern sind Bleibtreu bloße Verheißungen zu Ohren gekommen: „Man sagt mir, daß neuerdings einige Herren vom jüngsten Deutschland sich dem sozialen Drama zuwenden wollen. Das Wunder (gleich: die Botschaft) hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube“. Immerhin wird hier von den „Gebrüdern Hart“ Großes erhofft. So bleibt es nicht verwunderlich, daß der Epik die Gipfelstellung vorbehalten wird, und zwar der Sonderform des Romans: „Die höchste Gattung des Realismus ist der soziale Roman“; als dessen Hauptvertreter feiert Bleibtreu unermüdlich Max Kretzer, der schlechtweg „als Schöpfer des deutschen Realismus“ eingeordnet wird. Darüber hinaus gilt Zola als Führer, besonders durch seinen „Germinal“, diese „Bibel des dichterischen Naturalismus“. Die hohe Rangstellung des sozialen Romans bestimmt die Haltung gegenüber dem historischen Roman.

Trotz lebhafter historischer Interessenbindung kommt Bleibtreu zu dem Ergebnis, daß ein wirklich realistischer Roman in der Geschehenszeit nicht über die Französische Revolution zurückreichen darf. Will der historische Roman Zukunft haben, „so muß er endlich das Altertum und Mittelalter im Rücken lassen“; denn

es ist letzten Endes unmöglich, „einen Römer oder einen Kreuzfahrer wirklich realistisch reden“ zu lassen. Mehrfach berührt sich dabei Bleibtreu unbewußt mit Fontane, aber vor allem doch auch mit den Jungdeutschen. „Theoretisch“ hat der historische Roman keine Zukunft. Ein mittelbarer Ausweg wird darin gesehen, daß man, nach jungdeutscher Art, die Probleme früherer Epochen „in Beziehung zur Gegenwart setzt“, ein Ausweg, den man im Münchener Dichterkreis als Irrweg abtun wollte. Ein hoher Wert aber bleibt der Beschäftigung mit dem historischen Roman vorbehalten, und zwar als Erziehungsfaktor für den Romandichter der Gegenwart: denn nur der wird die Gegenwart voll erfassen in ihren doch auch historisch gewordenen Erscheinungsformen, der „die Vergangenheit zugleich in seiner Phantasie umfaßt“.

Jenes historische Interesse, wie es verschiedentlich in den Aufsätzen hervortritt, könnte bereits als einer der Faktoren gelten, die Bleibtreu von der gebundenen Marschroute des Naturalismus individuell abweichen bzw. ihn diese Richtung als Theoretiker ebensowenig streng vorzeichnen lassen wie als Kunstschaffenden. Wesenhaft modifizierend wirkt indessen vor allem sein Sinn für das Großgeistige, Romantische und Geniehafte, der kein Genüge am Materialismus finden kann. Symptomatisch erscheint es, daß eine Artikelreihe, die vorwiegend dem Realismus gewidmet sein sollte, ausklingt in der Erkenntnis vom Idealismus als einem spezifisch „dämonischen Impuls“. Bleibtrens Byron-Kultus behauptet sich hartnäckig und zeitweise überlegen neben seiner Zola- und Kretzer-Verehrung. Überall aber zeigt sich ein teils durch persönliches Geltungsstreben verstärkter Geniebegriff, der den Kultus der Geniezeit ernstlich wiederaufgreift und sich scharf abhebt von der Entwertung der Genievorstellung durch Bölsche und vollends durch Arno Holz. Mit Fr.M. Klinger wird das Vergleichsbild des Löwen für das Kraftgenie gern herangezogen, um die Majestät des Schöpferischen wirkungsvoll herauszustellen. Lyrische Virtuosität ist noch keine Genialität: „Originale Fortentwicklungsfähigkeit — da steckt das Geheimnis genialer Begabung“. Fast möchte man hier einen naturwissenschaftlichen Einschlag, den Einschlag des Darwinismus vermuten. Und tatsächlich steht die so entschieden geformte Definition nicht allein. So wird z. B. Zolas Höhenleistung im „Germinal“ erklärt „mit dem plötzlichen, unbewußten Entwicklungssprung des Genies“.

Aber wiederum, dieser Sprung in der Entwicklung räumt doch dem Dichter ein Sonderrecht ein gegenüber den Naturgesetzen. Und eine ganze Reihe anderer Äußerungen verweist denn auch auf eine durchweg ideale Vorstellung vom „Originalgenie“ und Dichtertum überhaupt, als dessen erste Bedingung die „Unmittelbarkeit im Ausdruck des Selbsterlebten“ aufgestellt wird. Der Künstler als „freischaffendes Ingenium“ soll und wird stets ein Element des Heldischen in sich tragen; eine Auffassung, die fast aus dem Münchener Dichterkreis stammen könnte. Indessen — und damit ergibt sich eine scharfe Schwenkung von den Münchenern — Dichtung bedarf nicht des „erlernbaren Handwerks“ wie die Technik der anderen Künste. Im Hinblick auf Byron gilt Welt-schmerz als genialitätsfördernde Kraft; ebenso „die Sehnsucht nach dem Unendlichen, dies innerste Mysterium der Poesie“. Das Dämonische und die Inspiration sind untrennbare Wesensattribute des Genialen, des „absoluten, souverainen Genies“.

Zwar die „Schnelligkeit der Tat“ — also auch dieser Faktor des Geniebegriffs aus dem Sturm und Drang „Schnelligkeit“ wird von Bleibtreu festgehalten — darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine Vorarbeit in oft zahlreichen Konzeptionsstufen vorausgeht, ehe der eine schnelle Löwenschlag zupackt. Aber es handelt sich dabei keineswegs um das exakte, wissenschaftliche Arbeiten und subtile Studieren naturwissenschaftlicher Art, wie es der Naturalismus dann forderte und teils auch durchführte, sondern um ein Wegbereiten für den schließlich jäh eingreifenden Schöpfungs-impuls. In diesem Sinne erläutert Bleibtreu: „Dichten ist ein sich Erinnern, Festhalten von Phantasien“ (Abschnitt „Der Dichter an sich“). Auch liegt nicht nur fleißige Kleinarbeit vor, sondern ein Idealismus im zähen Beharren, ein dämonischer Idealismus, der ebensowohl „dämonischer Trieb“ ist wie „Geiz, Wollust, Blutdurst“, von dem also der Dichter gleichsam besessen sein muß.

Dagegen zeigt die Einstellung zum Metaphysischen eine gewisse Annäherung an den naturalistischen Standpunkt. Zwar nötigt das Bedürfnis gerade auch des sich verkannt fühlenden Dichters Bleibtreu, den Geniebegriff zu überhöhen, zu einigen Zugeständnissen an das Irrationale und Metaphysische. Denn die Dichter sind „Gefäße der göttlichen Gnade, des heiligen Geistes, der über den Dingen schwebenden Zentralkraft“. Doch nur gelegentlich wird eine derartige transzendente Zentralkraft angenommen, um das Idealbild des Dichters zu verklären. In Wirk-

lichkeit empfindet Bleibtreu das Transzendente als „unsicher und verwirrend“. Er verlegt es in die schöpferische Künstlernatur als solche; denn „das poetische Temperament trägt sein Transzendente in sich selbst“. Dort, wo er nicht so schwungvoll vom Wesen des Dichterischen predigt wie in dem Artikel „*Der Dichter an sich*“, dort, wo er andere auf metaphysischen Pfaden zu ertappen glaubt, wie etwa im Aufsatz über „*Die Lyrik*“, verschärft sich das Mißtrauen gegen das Irrationale: „Nach dem alten Grundsatz: Denn wo Begriffe fehlen, da stellt das Transzendente zur rechten Zeit sich ein, schwelgen unsre Stürmer im Metaphysischen“. Dabei gilt schon eine dichterische Wendung wie z. B. „aus dem ungeheuren Nichts“ als metaphysisch belastet. Besseres oder doch wenigstens „ganz Erkleckliches“ scheint ihm erst dann herauszuspringen, wenn „die Musenknaben das Metaphysische metaphysisch sein lassen und lieber ihre Geliebten anbeten“.

Bei alledem ist zu berücksichtigen, daß Bleibtreus Aufsatzreihe, wenn auch teils polemisch, teils ergänzend, doch stark an Franz Hirschs Literaturgeschichte orientiert ist, weiterhin, daß nicht nur in den kritischen Urteilen, sondern auch im Prinzipiellen eine nicht selten irritierende, teils recht grelle Übermalung durch das persönliche Geltungsstreben erfolgt ist. Gerade der Geniebegriff und der Kultus des Künstlertums steigern sich am Gefühl einer verkannten Genialität, wie es bei Bleibtreu teils als Erbitterung, teils als Sehnsucht nach Erfolg unverkennbar und unverhüllt sich durchsetzt. Weil er an sich als Schaffendem das Niederdrückende des unzulänglichen Erfolges in der Praxis erlebte, suchte er Genugtuung durch ein Übersteigern der Bedeutung in der Theorie vom „Dichter an sich“. Nicht kunsttheoretische Einsicht, sondern mehr persönliches Erleben und Erleiden diktiert vielfach seine Äußerungen, muß oft genug auch die zahlreichen Widersprüche erklären helfen.

Ebensowenig wie die „Revolution der Literatur“ revolutionär wirkt, hat Bleibtreus Broschüre „*Der Kampf um's Dasein der Literatur*“ (1888) mit Darwins Kampf um das Dasein zu tun. Man müßte dann schon an den Kampf aller gegen alle in der Literatur denken. In Wirklichkeit geht es weit mehr um einen sehr bewegten und erregten Kampf Bleibtreus um sein eigenes literarisches Dasein und seine eigene literarische Geltung. Leitmotiv ist das des verkannten und totgeschwiegenen „Genies“, das so sehr recht hat und dem man doch so sehr unrecht tut. Als Folgerung ergibt sich