

# Spiegel neudeutscher Dichtung.

Eine Auswahl  
aus den Werken lebender Dichter.

---

Herausgegeben

von

Johannes Meyer,

Rektor der städt. Bürger-Mädchenschule in Krefeld.

---

Mit einer geschichtlichen Einführung und biographischen Notizen.



Leipzig.  
Verlag der Dürsch'schen Buchhandlung.  
1905.

## Vorwort.

Die vorliegende Sammlung verdankt ihre Entstehung einem persönlich empfundenen Bedürfnis. Für meine früheren Schülerinnen wie für die eigenen, der Schule entwachsenen Kinder suchte ich nach einem Buche, das geeignet sei, tiefer in die neudeutsche Dichtung einzuführen, als dies im Schulunterrichte möglich ist. Ich fand keins. Wie ich zu erfahren Gelegenheit hatte, wird auch in weiteren Kreisen der Mangel eines solchen Buches schmerzlich empfunden. So hoffe ich, keine Phrase zu gebrauchen, wenn ich ausspreche, daß für die vorliegende Sammlung ein Bedürfnis besteht.

Dem Zwecke des Buches entsprechend, ist die Einleitung so verständlich gehalten, als es nur möglich war. Der Aufgabe, die „moderne“ Bewegung zu schildern, bin ich weniger vom literarischen oder ästhetischen Gesichtspunkte näher getreten; mein Bestreben ging vor allem dahin, die Quellen aufzudecken, die den Strom entstehen ließen, die historischen und psychologischen Zusammenhänge darzutun, nicht zu loben und zu tadeln, sondern begreifen zu lehren.

Die Auswahl der Dichter ist auf die bedeutenderen beschränkt. Daß sie überall Zustimmung finden wird, glaube ich nicht, ist auch so lange nicht möglich, als die Urteile über den Zukunftswert so manchen Dichters noch weit auseinandergehen. Ich darf aber versichern, daß ich die Grenze aufs gewissenhafteste und vorurteilsfreieste zu ziehen gesucht habe.

Für die Auswahl der Schöpfungen des einzelnen Dichters war, abgesehen von der Beschränkung, die mir der Zweck meines Buches auflegte, nur der eine Grundsatz maßgebend, ein möglichst getreues Bild seiner künstlerischen Eigenart zu geben. Darum sind bei den einzelnen Dichtern die verschiedenen Seiten ihres Schaffens vorgeführt worden, und es ist eine so reichliche Auswahl ihrer Schöpfungen aufgenommen, daß sie wirklich Verständnis und Liebe erwecken kann.



Die Anordnung des Ganzen hat mir viel Kopfzerbrechen verursacht. Da jede künstliche Anordnung etwas Gezwungenes und Anzulängliches an sich trägt, habe ich schließlich die Geburtsjahre der Dichter entscheiden lassen. Diese Reihenfolge empfiehlt sich auch deshalb, weil dabei im großen und ganzen die zeitlichen und künstlerischen Zusammenhänge gewahrt bleiben.

Wenn ich nun schließlich noch ausspreche, daß ich bei meinem Studium der neudeutschen Literatur von Ad. Bartels (Die deutsche Dichtung der Gegenwart<sup>5</sup>, Leipzig 1904) und Adalbert von Hantstein (Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte, Leipzig 1900) ausgegangen und nach mancherlei Irrfahrten bei Arthur Moeller-Bruck (Die moderne Literatur, Berlin 1902) und S. Lublinski (Die Bilanz der Moderne<sup>2</sup>, Berlin 1904) gelandet bin, so wird der Kenner auch über den Standpunkt im klaren sein, den ich bei der Bearbeitung des vorliegenden Buches eingenommen habe. —

Die Herausgabe des Buches war nur durch das freundliche Entgegenkommen aller beteiligten Kreise möglich. Ich habe es in größerem Maße gefunden, als ich erwarten konnte, und danke an dieser Stelle aufs verbindlichste dafür. Daß die meisten Dichter mir bei der Auswahl ihrer Schöpfungen mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben, bietet dem Leser eine Gewähr, daß er hier vom Guten das Beste vereinigt findet.

So möge denn das Buch, das ich aus der Stille der Arbeitsstube entlasse „an die Orte, wo die Winde blasen und die Stürme brausen“, viele empfängliche Herzen finden! Möge ihm insbesondere beschieden sein, durch das, was es bieten kann, bei alt und jung das Verlangen zu wecken, sich nun auch in die vollständigen Werke der Dichter hineinzulesen, die verwandte Klänge in der Seele des Lesers hervorgerufen haben!

Krefeld, im Frühjahr 1905.

Johannes Meyer.

## Einführung.

Das gewaltige Völkerringen auf Frankreichs Boden im Jahre 1870 hatte mit einem völligen Siege unserer Waffen geendigt, und was unserer Väter stärkster Wunsch gewesen war, was sie in sehnsuchtvollen Liedern prophezeit hatten, es war in Erfüllung gegangen: in Kraft und Herrlichkeit stand das deutsche Volk geeinigt da, eine ausschlaggebende Macht in der Weltgeschichte. Neues Leben rührte sich überall; Industrie, Gewerbe und Handel nahmen einen erstaunlichen Aufschwung. Und wie einst nach den großen Siegen im Kampfe mit den Persern Griechenland unter Athens Führung die höchste Kultur der alten Welt erzeugte, so hoffte man, auch im neu erstandenen Deutschen Reiche werde sofort ein ganz verjüngtes Geistesleben aufblühen, und insbesondere für die Dichtung werde rasch eine Zeit anbrechen, die etwa mit der Blüte unter den Stauferkaisern verglichen werden könne.

Es sollte vorläufig anders kommen. Die aufsteigende Bewegung, die infolge des Sieges eingetreten war, verstieg sich auf wirtschaftlichem Gebiete bald zu den tollsten Ausschweifungen. Es kam die Zeit der faulen Gründungen und des Aktienschwindels, deren wir uns noch heute schämen und zu schämen alle Ursache haben. Unser Volk war von der Sucht befallen worden, ohne Arbeit reich zu werden und zu genießen. Leere Vergnügungslust, sittliche Verlotterung, Phrasenhaftigkeit und materieller Dünkel — das war die Signatur der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Die von Frankreich gezahlten fünf Milliarden Kriegsschädigung berauschten selbst den nüchternen norddeutschen Bauersmann. Wohl schien es eine Weile, als sei unser Volk das reichste geworden, das Geld lag gleichsam auf der Straße; aber es dauerte nicht lange, da stürzte das ganze Kartengebäude. Bankrotte über Bankrotte geschahen, und in kurzer Zeit waren Tausende von Existenzen vernichtet. Die Folge des leichten Materialismus war nun ein ebenso flacher Pessimismus; dieser Katzenjammer konnte nicht ausbleiben.

Daß unter solchen Umständen von einem Aufschwung der deutschen Dichtung nicht die Rede sein konnte, liegt auf der Hand. Sie war wie immer ein getreues Spiegelbild ihrer Zeit, war trivial, frivol und

blasiert oder huldigte bestenfalls einem sogenannten Idealismus, der auf rhetorisches Pathos und elegante Phrase hinauslief, auf äußerliche Nachahmung der klassischen Traditionen. Und wenn diese Nationalgerichte nicht behagten, was man niemandem verdenken konnte, der hielt sich schadlos an allerlei von auswärts eingeführten Näschereien, die zwar nett aussahen und pikant schmeckten, von den wenigsten aber wirklich verdaut werden konnten. Zeitweilig stand die deutsche Literatur unter den europäischen vollständig im Hintertreffen; die Anteilnahme an ihr war fast erloschen.

Wenn man absteht von den beiden Dichtern der Schweiz, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer, und von dem Oesterreicher Ludwig Anzengruber, so hoben sich aus der allgemeinen Reichheit unserer Schriftstellerei nur drei Norddeutsche älteren Schlages als poetische Charakterköpfe heraus: der Ironiker Theodor Fontane, der Humorist Wilhelm Raabe und der allmählich zum Sarkasmus gelangte Theodor Storm. Sie wurden aber damals nicht nach Gebühr geschätzt; wie auch der einzige süddeutsche Dichter von Bedeutung, der jene Zeit noch als Greis erlebte, Eduard Mörike, erst nach seinem Tode (1876) zu dem verdienten Ansehen kam.

Und auf andern Kunstgebieten war es nicht anders; man denke an den blöden Unverstand, den selbst Genies wie Richard Wagner und Arnold Böcklin noch auf der Höhe ihres Lebens zu erdulden hatten.

## I.

Da, um 1880 herum, vollzog sich eine Wandlung im Geistesleben unseres Volkes, erst politisch, dann auch ästhetisch. Die tieferen Wirkungen des siegreichen Krieges stellten sich ein, man lernte sich deutsch fühlen, das Bewußtsein der deutschen Einheit ging in Fleisch und Blut über. In dem zweiten Jahrzehnt nach dem großen Kriege kam die Generation zu Worte, die als Knaben oder Jünglinge oder junge Männer den Krieg noch mit erlebt hatte und im Glanze des Deutschen Reiches groß geworden war, die mit ungeduldiger Spannung jahrelang darauf gewartet hatte, daß die Meister und Wortführer der Literatur dem neuen Reiche auch neue Weisen und Töne schenken würden und — die in dieser Hoffnung getäuscht waren.

Von diesem Kreise, der sich mit Ekel von dem flauen und lauen Geiste der älteren Generation und der ebenso gearteten Dichtung abwandte, wurde damals ein Dichter auf den Schild gehoben, der schon in den siebziger Jahren vaterländische Schauspiele geschaffen hatte, die

niemand aufführen wollte, und vollstümliche Dichtungen geschrieben, die niemand las: der preussische Assessor Ernst von Wildenbruch (S. 50). In diesem Kreise wurde er jetzt als Erlöser gefeiert. Brachte er doch endlich wieder ein Drama höheren Stiles, nachdem zehn Jahre lang französische Gesellschaftsstücke das deutsche Theater beherrscht hatten. Und das Beste, was er geschaffen hat, rief damals tatsächlich gewaltige Wirkungen hervor.

Mit Ernst von Wildenbruch, dessen erstes Auftreten in größeren Kreisen fast auf den Tag genau zehn Jahre nach dem Versailler Friedensschluß fiel, stehen wir an der Schwelle einer ganz neuen Bewegung auf dem Gebiete der deutschen Dichtung, die sich nun immer mehr Bahn bricht. Ihre Vertreter stellten sich in bewußten Gegensatz zu der bisherigen Modepoesie, zur konventionellen Phrase wie zur klassischen Tradition, und beabsichtigten recht eigentlich und ausgesprochen eine „Revolution“ der Literatur. „Die Moderne“ wurde diese Richtung später getauft, ein Wort, das der schon immer üblichen Bezeichnung „die Antike“ nachgebildet ist. Man hat sie auch wohl „das jüngste Deutschland“ genannt, zum Unterschiede von dem, was man als „das junge Deutschland“ der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts bezeichnet.

Allerdings kann Wildenbruch nicht schlechthin zu diesen Revolutionären gerechnet werden; er steht nur am Eingang der neuen Zeit. Seine dichterische Tätigkeit ging schon in den Anfang der siebziger Jahre zurück. Als er anfangs der achtziger ein berühmter Mann wurde, war er kein Verdender mehr, sondern eine in sich gefestigte Persönlichkeit, die in allen wesentlichen Grundzügen fertig war, wenn sie sich auch in dieser oder jener Außenrichtung noch ändern konnte. Im wesentlichen hatte er damals mit den jungen Leuten, die ihn zu den Ihrigen rechneten, nur den Grundgedanken gemein: der Zustand der deutschen Literatur, einer bloßen Gelehrtenliteratur, die, weichlich und gekünstelt, allen Zusammenhang mit dem Leben und der Gegenwart verloren hat und jeglicher Entwicklungskraft entbehrt, ist unwürdig; es sind alle Kräfte aufzubieten, sie aus dieser Versumpfung zu befreien.

Während aber Wildenbruch eine Reform der Literatur von innen heraus anstrebte und eine stärkere und reinere Spiegelung deutschen Gemütslebens, deutscher Geistesart durchsetzen wollte, erwarteten die jungen Stürmer und Dränger, die sich mit ihm verbündeten, zumeist noch das Heil von außen her und setzten sich unter dem überwältigenden Eindruck fremder Anregungen ihr Programm zusammen; es war ja die Zeit, in der die gesellschaftsfeindliche russische und skandinavische Literatur in Deutschland Eingang fand und in der sich das hart ge-



prüfte Frankreich bereits zu einer ehrlichen Wirklichkeitsdichtung aufgerafft hatte. Insbesondere waren der Franzose Zola mit seiner peinlichen Genauigkeit der Lebensschilderung und seiner unerbittlichen Rühnheit der Naturdarstellung, der Norweger Ibsen mit seiner tiefen Behandlung gesellschaftlicher und seelischer Probleme und der Russe Tolstoi mit seinem sittlichen Wahrheitsmut die Helden des Tages. Dazu übte die soziale Bewegung, die damals wieder lebhafter einsetzte, eine starke Wirkung auf das junge Geschlecht aus. So enthielt das Programm, das die Jüngstdeutschen durchführen wollten, die ungleichartigsten Bestandteile und litt an mancher Unklarheit. Und wenn auch das Evangelium, auf das die Jungen schwuren, immer wieder Natur und Wahrheit hieß, in Wirklichkeit gingen doch während des Sturmes und Dranges realistische und naturalistische Bestrebungen mit den alten idealistischen bunt durcheinander. Es war alles noch in Gärung begriffen.

In der Hauptsache war eben die neue Bewegung nichts anderes als ein Vorstoß der leidenschaftlichen Jugend gegen die Vorurteile, die gleichermaßen von der ästhetischen Prüderie wie von der gesellschaftlichen Heuchelei dem unmittelbaren Ausdruck der Gefühle in Kunst wie Leben entgegengestellt wurden. Kampf gegen das Herkömmliche und Gewöhnliche, Kampf für Schönheit, Kraft und Gedankenfreiheit — das war wie immer der eigentliche Wille der jungen Brauseköpfe. Nur in der ersten Phase der Entwicklung überwog das Bestreben, die soziale Frage und die Arbeit des Tages in den Kampf um eine neue Schönheit hineinzuziehen, so daß sich doktrinaire, teils anarchistische, teils sozialdemokratische Tendenzen eine Zeitlang geltend machten. Dadurch aber entstand eine ganz besondere Rührigkeit unter den Dichtern, die eine großartige Erweiterung des Stoffgebietes mit sich brachte; man wagte alles zu sagen und scheute vor keinem poetischen Experiment zurück.

Auch die Form erhielt auf diese Weise schnell eine ungeahnte Entwicklung. Die Fesseln der Theaterschablone und des lyrischen Beckmessertums werden gesprengt; die alte Metrik wird gelockert durch eine frischere, freiere Rhythmik, in der das Blut der Zeit pulsiert. Man weist auf das Hauptgebot aller Kunstwirkung hin: Sinnfälligkeit! Das Bildliche, Plastische, Malerische des Ausdrucks wird auffallend bevorzugt, und allmählich bilden sich auch neue musikalische und architektonische Reize des Satzbaues aus. Das Drama strebt nach lebensvollerem Dialog, Novelle und Epos nach seelenvollerer Situationstechnik, die Lyrik nach sinnvolleren Versmotiven, alle zusammen nach bedeutungsvollerer Komposition und stimmungsvollerer Charakteristik.

Daß im übrigen dem großen Wollen vorläufig bei den meisten nur ein ziemlich geringes Können entsprach, daß viel „Menschliches, allzu Menschliches“ in der Bewegung unterlief, daß eine ganze Anzahl dieser Dichter sich durch eine fröhliche Unreife auszeichnete, daß sich auch unsaubere Gesellen eindrängten, kann keineswegs bestritten werden. Aber welche geistige Bewegung ist je davon freigeblieben! Und wie verschieden auch ihre Stimmen klangen, sie klangen doch; und jedenfalls waren es ihre eigenen Stimmen und nicht die einer Drehorgel. Es waren „Neutöner“.

Dieses Wort hat einer geprägt, der als das poetische Haupt des jüngsten Deutschlands während des Sturmes und Dranges bezeichnet werden muß, obgleich er wie Wildenbruch kaum zu den Jüngeren zu rechnen ist: Detlev Freiherr v. Liliencron (S. 25). Als die Bewegung einsetzte, hatte er seinen lyrischen Stil schon gefunden, obwohl er ihn später immer charaktervoller ausbildete und sich von allen neuen Bestrebungen ebenso anregen ließ, wie er sie selber angeregt hatte. Liliencron ist ein Lyriker von ursprünglicher Kraft und Fülle, von unerschöpflicher Phantasie, von unmittelbarem, naturgetreuem, packendem, ebenso zartem wie derbem, stets lebensprühendem Ausdruck, der die Schranken der Konvention überall siegreich durchbrach und deshalb wohl zum Vorbild der Dränger und Stürmer geeignet war. Seine „Adjutantenritte“ waren eine wirkliche Tat, ein Buch, das die deutsche Lyrik über Geißel und Sturm hinausführte und auch einmal wieder den Männern etwas bot, nachdem die Lyrik der letzten Jahrzehnte fast nur für Damen und Backfische genießbar gewesen war. Zugleich gehört er zu den wenigen, die einen künstlerisch eigentümlichen und dabei musterhaften Prosastil für unsere Zeit entwickeln halfen; seine kleinen Skizzen und Novellen sind von derselben Kraft und Feinheit wie seine Gedichte, und besonders ist er der einzige Dichter, der auch dem großen Kriege — er hat ihn selber mitgekämpft — ein bleibendes Denkmal gesetzt hat, durch seine „Kriegsnovellen“ wie durch viele Verse. Nicht zu vergessen seinen souveränen Humor, aus dem das Hauptwerk seines reichen Lebens entsprungen ist: das Epos „Poggfred“, das seinesgleichen nicht hat an „kunterbunter“ Lebensfülle und wundervoller Naturphantasie, und das schon heute zu den Juwelen der Weltliteratur gezählt werden darf.

Die eigentlichen Nährväter des Sturmes und Dranges waren aber nicht die Dichter, sondern einige für echte Dichtung begeisterte Schriftsteller, nämlich Karl Bleibtreu (S. 93), M. G. Conrad (S. 57) und die Brüder Heinrich und Julius Hart (S. 96), später auch Bruno Wille und Wilhelm Bölsche, die teils in Broschüren

(besonders in Harts „Kritischen Waffengängen“), teils in den Zeitschriften „Die Gesellschaft“ und „Freie Bühne“ mit der witzelnden Feuilletonmanier der Lindau und Genossen, dem verlogenen Veilchenblau der Familienblätter-Vellectristik und der eleganten Salonpoesie der Paul Heyse, Adolf Wilbrandt, Ludwig Fulda u. a. unbarmherzig ins Gericht gingen. Mit ihrem poetischen Schaffen waren freilich diese Literaten selbst noch zu abhängig von älteren deutschen wie fremden Vorbildern, als daß sie für die Verjüngung unserer Dichtung wesentlich in Betracht kämen. Nur Bleibtreus Poesie, besonders in Drama und Lyrik, enthält genialische Züge, doch leider ohne gleichwertiges Formtalent.

Formal charakteristischer sind als Poeten der Gärungsperiode der damals noch reinfrohe Arno Holz (S. 155) mit seinem „Buch der Zeit“ und mehr noch der früh verstorbene Hermann Conradi (S. 121) mit seinen „Liedern eines Sünders“ und seinem Roman „Adam Mensch“. Auch Karl Henckell (S. 202), eine frische, kraftvolle Sängernatur, mit seinen und ohne seine sozialdemokratischen Anwandlungen, ist erwähnenswert. Aber während er — wie auch damals noch Holz — doch mehr durch forschen Widerspruchsgestalt als durch den künstlerischen Neuwert auffiel, bot Hermann Conradi schon Ansätze zu einer originaleren Rhythmiik und einer seelischen Schilderkunst, die später von andern weiter entwickelt wurde. Bei ihm ist auch bereits der zauberische Einfluß Friedrich Nietzsches zu spüren, der damals seine ersten „Hammerschläge“ zur „Umwertung aller Werte“ tat und nur von wenigen beachtet wurde. Gleichzeitig frischte John Henry Mackay die Ideen Max Stirners auf, des Vorläufers von Nietzsche, wenn auch mehr aus Liebäugelei mit anarchistischen Idealen als zur Förderung des künstlerischen Befreiungskampfes. Für diesen hat noch Peter Hille mit seinen zwar konfuse, aber poetisch reizvollen Skizzen, Aphorismen und Episoden Erwähnungswertes geleistet, wie auch die Freigeister Ludwig Scharf und Franz Held.

Aus den übrigen Kämpfern, die sich zum ersten literarischen Sturm-marsch formierten, ist nicht viel geworden. Sie waren ein zwar notwendiges, aber doch nicht unersehliches Kanonensfutter, die gärenden, vielfach rettungslos unklaren Köpfe, die sofort in den Hintergrund gedrängt wurden, als nach ihnen gestaltungsmächtigere, größere Künstler auftraten.

## II.

Um 1890 etwa hatte der jüngstdeutsche Sturm und Drang ausgetobt. Nun löste sich von dem Durcheinander der unklaren Bestrebungen eine technisch zielbewußte Richtung los.

Um diese Zeit saß nämlich in seiner Einsiedlerwohnung im Dorfe Niederschönhausen im Norden Berlins Arno Holz, den wir schon als liederfrohen Dichterjüngling kennen gelernt haben, und mühte sich ab, ein neues Kunstgesetz zu entdecken. Und siehe da: die Schmierage eines Kindes — er selbst gebraucht diesen Ausdruck —, die einen Soldaten vorstellten sollte, aber alles andere eher schien als dies, brachte ihm die Erleuchtung. Der Knabe — so etwa urteilte Holz — hat einen Soldaten zeichnen wollen, es ist ihm aber nicht gelungen, weil er erstens kein genügendes Arbeitsmaterial hatte und zweitens es auch nicht gehörig zu handhaben verstand. Und daraus nun leitete er das eifrig gesuchte Kunstgesetz ab: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein; sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung“ — wogegen nur bemerkt sein mag, daß es wohl höchstens hätte heißen dürfen: die Kunst dieses Knaben hat die Tendenz usw.

Für Arno Holz aber war das Gesetz gefunden. Es war eben die Theorie zu seiner praktischen Neuerungs-lust. Er verleugnete seine frühere Dichtungsart und huldigte nun einem Naturalismus, der technisch noch weit über Zola, Tolstoi und Ibsen hinausgehen sollte.

Was erstrebte nun diese neue Technik, dieser „konsequenteste Naturalismus“? Scheinbar ohne Rücksicht auf Idee und Ideal sollten die künstlerischen Ausdrucksmittel sich nur noch an die bare Wirklichkeit halten. Es sollten also die Dinge, die Natur sowohl wie die Menschen, nicht mehr geschaut und dargestellt werden im Lichte des Ideals, denn das sei ein subjektiv fälschendes Licht, sondern einzig in ihrer objektiven, von jedermann wahrnehmbaren Realität; die idealen Motive sollten nur indirekt, aus den Kontrasten der sinnlichen Eindrücke, zum Genießenden sprechen dürfen. Die Dichtung habe vor allem die Aufgabe, wahr zu erscheinen; der Dichter habe den jedesmaligen Seelenzustand oder das jedesmalige Naturbild in seinen charakteristischen Einzelheiten zu erfassen und alles so sinnfällig darzustellen, daß womöglich die Täuschung erzielt werde, man sehe und höre die Wirklichkeit. Die neue „Methode“ der Dichtkunst — Holz selbst braucht dieses Schulwort öfters — verlangte also eine so sichere, so exakte Beobachtung des äußeren Lebens, wie sie etwa einem Naturforscher oder Kulturhistoriker als Ideal vorschweben mag.

Und bald sollte die Welt genug davon hören!

Denn sonderbar! Zu derselben Zeit sitzt in Erkner, im Osten von Berlin, in gleicher Einsamkeit der märkischen Kiefernheide, ein zweiter Dichter, häuft einen künstlerischen Entwurf auf den andern und sucht



vergebens nach einem Wegweiser, der ihm sein dunkles inneres Drängen deutete. Da fällt ihm ein Buch in die Hand, betitelt: „Papa Hamlet, von Bjarne P. Holmsen, übersetzt von Dr. Bruno Franzius“, das ihm zur künstlerischen Offenbarung wird. Dies Buch aber, bestehend aus einzelnen Erzählungen in der Form von Momentstizzen, war von Arno Holz und seinem Freunde Johannes Schlaf auf Grund der neuen „Methode“ bearbeitet und nur wegen der damals herrschenden Ibsen-Begeisterung in der skandinavischen Vermummung auf den Markt gebracht worden. Und der Dichter, der, wie er selber ausgesprochen hat, die „entscheidende Anregung“ von Holz und Schlaf empfing, war Gerhart Hauptmann (S. 123), ohne Zweifel heute der bedeutendste unter den realistischen Dramatikern. Mit Hilfe des Holz'schen Formprinzips und von einer fast gefährlichen Günst des Schicksals getragen, stieg er schnell zur Höhe seines Könnens und zum Glanz echten Ruhmes empor, während jene als Bühnendichter vorläufig im Schatten blieben.

Mit Hauptmann wetteiferte Hermann Sudermann (S. 84), nicht in so ausgesprochener Weise wie jener ein Vertreter des neuen Prinzips, sondern mehr Effektiker, aber im einzelnen doch ein tüchtiger Realist und vor allem ein starkes Theatertalent, zugleich ein effektvoller Romancier, und daher bald auch in aller Munde. Allerdings, die epischen Anfänge beider Dichter hatten wenig Beachtung gefunden. Erst als sie zur dramatischen Form griffen, ward ihnen ein allgemeiner Anteil. Die Heranziehung einer viel breiteren Wirklichkeitschilderung, als sie bisher im Drama üblich gewesen war, die Behandlung sozialer Konflikte und Probleme, die Bevorzugung von Charakteren, die unter der Wucht der neuen Kultur erliegen oder die Fesseln der alten zu sprengen suchen, die Zurückführung des dramatischen Dialogs auf die genaue Nachahmung der lebenden Sprache, eine Zurückführung, bei der nicht nur die Mundart, sondern auch die Nachlässigkeit und die Gewöhnungen der gemeinen Alltagsrede eine früher ungeahnte Bedeutung erlangten: das alles trennte den neuen Bühnenton deutlich von dem alten ab, erregte die Neugier und Streitsucht des Publikums aufs schärfste und führte in der Tat zu einem Gesellschaftsschauspiel (Milieudrama) eigener Art, das sich wesentlich von dem „bürgerlichen“ Schauspiel älteren Stils unterschied. Diese stofflichen und stilistischen Besonderheiten der neuen Schule traten so entscheidend hervor, daß die Individualität der einzelnen Dichter zunächst fast übersehen wurde, und daß ein paar Jahre lang zwei so grundverschiedene, in Wesen und Form ganz ungleichartige, nur in der Technik einander berührende Gestalter wie Hauptmann und Sudermann als ein Dioskurenpaar gelten konnten.

Hinter und neben Hauptmann drängte bald eine ganze Schar moderner Dramatiker nach, von denen aber nur Max Halbe, Otto Erich Hartleben und Arthur Schnitzler zu größerer Bedeutung gelangten. Sie entnahmen der neuen Bewegung zwar neue Ideen und Motive, gingen aber technisch bald ihre eigenen Wege. Halbe (S. 218) suchte wieder an die älteren deutschen Realisten, z. B. Otto Ludwig anzuknüpfen, während Hartleben und besonders Schnitzler den Dialog und die Komposition auf stilistische Pointen zuspitzten, die fast französisch anmuten. Als völlig originaler Charakter ist dagegen Frank Wedekind anzusprechen; in der Stoffwahl tut er es zwar dem kräftigsten Naturalisten gleich, und überall spricht aus ihm der Cyniker; aber seine Form ist durch und durch von Phantasie und Idee diktiert, und so hat er einen Groteskstil geschaffen, mit dem er einzigartig dasteht.

Aus der Fülle der Roman- und Novellen-Literatur, die auf Grund der naturalistischen Tendenzen geradezu pilzhast emporwucherte, heben sich gleichfalls nur wenige markante Erscheinungen heraus, keine von führender Bedeutung; bei den meisten ist stark der französische Einfluß zu spüren, teils von Zola und Maupassant, teils von Flaubert und Huysmans, bei einigen auch russische Einflüsse, besonders von Dostojewski. Auf dem Gebiet des sozialen Milieuromans hat für die deutsche Einverleibung der fremden Anregungen wohl Wilhelm von Polenz das Erquicklichste geleistet; eine echte Edelmannsnatur mit humanen Tendenzen, nahm er sich vorzugsweise des Bauernstandes an, und seine Darstellung des Provinzlebens zeichnet sich ebenso durch die Tüchtigkeit der Schilderung wie durch die Klarheit der Gesichtspunkte aus. Als feinsinniger Spezialist des militärischen Milieus hat sich Georg Freiherr von Dumpteda einen Namen gemacht, neuerdings auch F. A. Beyerlein, dieser allerdings mehr durch die sozialkritische Tendenz seiner Beobachtungsgabe. Die kritische Tendenz herrscht auch fast durchweg bei den Spezialisten der sogenannten Großstadtdichtung vor; erwähnenswert sind hier — als Fortschritt über die älteren Erzeugnisse von Conrad, Bleibtreu und dem anfangs sehr über-schätzten Max Kreker hinaus — die Romane von Felix Holländer. Er steht aber schon unter dem Einfluß des „psychischen Naturalismus“, der sich mit ausgesprochener Absicht gegen die nüchterne Wirklichkeitsdichtung wandte, vielmehr nach leidenschaftlicher Wahrheit in der Aufdeckung des seelischen Trieblebens rang und seinen radikalsten Ausdruck in den schmerzhaft exaltierten Schriften des Deutschpolen Stanislaw Przybyszewski fand; die Prosa seiner Essays, Novellen, Dramen und Romane ist eigentlich rhythmische Deklamation. Auch

die seelisch gehaltvollen Romane und Studien von Johannes Schlaf (S. 165) stehen unter dem Einfluß dieser psychologischen Rhetorik, die mehr philosophischer als ästhetischer Herkunft ist und sich bis auf die Mystiker des Mittelalters zurückverfolgen läßt. Dagegen sind als Erzeugnisse einer rein künstlerischen Psychologie, die als ironischer Naturalismus bezeichnet werden könnte, die Bücher von Kurt Martens, A. J. Meier-Gräfe und Gustav Macasay interessant, besonders durch ihren heimlichen Hohn auf die moderne Dekadenz, sonst übrigens durchaus verschieden. Als satirische Naturalisten haben sich später noch hervor getan: Josef Ruederer (im Drama) und Ludwig Thoma. Endlich hat der „Schrei nach Natur“ auch unter den Frauen einige kräftige Talente geweckt; in der Novelle haben Anna Croissant-Rust (S. 100) und Helene Böhlau Tüchtiges geleistet, als Roman- schriftstellerinnen sind Gabriele Reuter und Klara Viebig bemerkenswert.

Selbstverständlich konnte der „konsequente“ Naturalismus nur eine im wahrsten Sinne des Wortes profane Kunst zeitigen; die Verspödie wurde als „fauler Zauber“ bespöttelt, über die Liederfänger lachte man geradezu. Der einzige Neuerer von eigentlich dichterischer Schaffenskraft, der sich schon damals allseitig in Respekt zu setzen wußte, war Richard Dehmel, obgleich man ihn noch jahrelang als überspannt und unverständlich verschrie, vielleicht gerade weil er in seinen ersten Gedichtwerken — „Erlösungen“ und „Über die Liebe“ — klassische Einflüsse (Schiller, Goethe, Hebbel) mit modernen (Lenau, Heine, Liliencron) und mit dem Volkston zu verschmelzen strebte. Im übrigen aber stand nicht die Schaffenslust, sondern die Arbeitsmühe im Ansehen; die auf den Außenschein statt aufs innere Wesen gerichtete Technik erzeugte eine fortwährende Jagd nach neuen, möglichst schwierigen „Stoffen“. Proletariereleid, Bourgeoisentartung, Dirnentum, Verbrechen und alle andern üblen Dinge des irdischen Jammertales wurden bis zur Erschlaffung „behandelt“, und so bekam die ganze Literatur etwas Graues, Trostloses, Dedes, für den oberflächlichen Leser auch etwas sittlich Anstößiges.

Doch hat auch das sein Gutes gewirkt. Man lernte endlich wieder sehen, scharf sehen, eigentümlich sehen, ohne Rücksicht auf landläufige Vorurteile. Fortan konnte die Dichtung nicht mehr in einer ganz vom Leben abgewandten, herkömmlichen Schönwuerei einhergehen. Und aus der eigentümlichen Anschauung des wandelbaren Lebens heraus erwächst ja erst das rechte Gestalten.

## III.

Nur wenige Jahre übte die Prosa des Alltagslebens ihre Herrschaft aus. Auf die Dauer konnten weder Dichter noch Publikum in der immer wiederholten Darstellung des Niedrigen, Gewöhnlichen und Peinlichen Befriedigung finden. Jüngere Kräfte kamen zur Geltung, die sich von vornherein in einen bewußten Gegensatz zu dieser mehr kritischen als produktiven Anschauung des Daseins gestellt hatten. Verschiedene Wandlungen des Zeitgeistes trafen zusammen, die plötzlich auch in der Poesie die ideale Unterströmung zu voller Macht emporzuschwellen ließen.

Zunächst hatte das Interesse an den erstaunlichen Fortschritten der Naturwissenschaften und der industriellen Technik seinen Gipfelpunkt erreicht; die Fachgelehrten mußten sich wohl oder übel darein finden, ihre Vorherrschaft an die so lange verachtete Philosophie abzutreten. Insbesondere war es Friedrich Nietzsche (S. 45), dessen chimärisches, halb philosophisches, halb poetisches Genie nicht nur durch das, was er predigte, sondern auch durch die künstlerische, funkelnde, fein geschliffene Form seiner „kleinen Wahrheiten“ und durch das lyrische Pathos seiner großen Illusionen die Menge verblüffte, die Philister empörte und die Künstler entzückte.

Dazu kam, nach dem Abgange Bismarcks und nachdem man sich allmählich an die Erörterung sozialer Probleme gewöhnt hatte, eine gewisse politische Ermüdung der feineren Geister; man begann die Tagesfragen auf ihre ewig giltigen Ursprünge hin zu betrachten. War eine Zeitlang der Mensch in der Dichtung vorwiegend als Durchschnittsgeschöpf, als Massenprodukt, als mitleiderregende Kreatur dargestellt worden, so suchte man jetzt das Individuum wieder auf sich selbst zu stellen, betonte die schaffende Kraft der Persönlichkeit, das „Recht des Starken“, den „Willen zur Macht“, den „Herrenmenschen“ im Gegensatz zum „Herdentrieb“. Der psychische Naturalismus hatte da schon vorgebaut; von den älteren und ausländischen Realisten gewannen die temperamentvollen Ideologen vom Schlage der Hebbel und Strindberg erhöhte Bedeutung, daneben auch die Schilderer dämonischer Instinkte wie E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe u. a. m.

Vor allem aber brachte jene Abwendung von den sozialpolitischen, naturwissenschaftlichen und sonstwie doktrinären „Fragen“ außer der feilischen Vertiefung noch eine unwillkürliche Hinneigung zu rein ästhetischen Gesichtspunkten mit sich. Befördert wurde dieser Umschwung auch durch die neuere Malerei, die früher als die Dichtung eingesetzt hatte und nun mit ihren mannigfachen Leistungen den jungen Dichtern in



die Augen stach. Es wurde gradezu Mode, malerisch zu schreiben, und manche feuilletonistisch begabten Poeten waren anfangs hauptsächlich bestrebt, die Meister der Palette dem Verständnis des Publikums näher zu bringen. In dieser Richtung hat besonders Otto Julius Bierbaum (S. 213) gewirkt, ein vielseitiges Talent, das sonderbar gemischt ist aus burschikosem Humor und biedermaierlicher Grazie und sich in allen stilistischen Gattungen herumtummelt, in Lyrik und Roman mit mehr Geschick als in Novelle und Drama. Sehr verdient hat sich auch Meier-Gräfe durch Gründung der Kunstgenossenschaft „Pan“ gemacht, die eine Zeitlang in ihrer gleichnamigen Zeitschrift fast alle hervorragenden Begabungen der bildenden wie redenden Künste vereinigte. Als Vorkämpfer für spezifisch ästhetische Bestrebungen aller Art ist ferner Hermann Bahr erwähnenswert, ein wahrer Proteus des Geschmacks, in seinen Essays ungleich erfreulicher als in seinen poetischen Fabrikaten. Der einzige überhaupt, der aus dem Feuilleton ein echt poetisches Genre neuen Gepräges entwickelte, ist Peter Altenberg mit seinen geistreichen, scharfsichtigen, zartfühligen Skizzen (S. 117).

Es war natürlich, daß von den Malern besonders die mit poetischer Phantasie begabten auf die jungen Dichter wirkten, Männer wie Böcklin, Thoma, Klingler, Goya, Turner, Blake, Puvis de Chavannes, Moreau und die englischen Prärafaeliten, also Künstler, die trotz realistischer Anlagen eigentlich in der Romantik wurzelten. Dadurch wurde man indirekt auch wieder auf die romantischen, phantastischen und mystischen Poeten früherer Jahre aufmerksam, die mit absonderlicher Wortkunst nach neuen Wundern und Wunderlichkeiten des Seelenlebens gefahndet hatten, auf die Novalis, Hölderlin, Brentano, Tieck, die Browning, Morris, Rossetti, die Gautier, Baudelaire, d'Aurevilly, sowie auf den jüngeren Nachwuchs, der ihnen im Ausland bereits gefolgt war: die Wilde, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck usw.

Das alles wirkte nun zusammen in den durch die naturalistische Agitation erregten Gemütern und trieb die deutsche Jugend zu immer reicherer Offenbarung der inneren Natur; hier endlich konnte sich die Ueberlegenheit deutscher Gefühlskraft und Geisteslaune über die fremden Anregungen erweisen. Eine neue lyrische Hochflut setzte ein. Man wollte Leben und Seele dem logischen Zwang der Prosa entziehen. Das unwillkürlich Traumhafte des Triebens darzustellen, das Ueberfühlliche im Irdischen durch Symbole zum Ausdruck zu bringen, das Unsagbare, Unerkennbare, wie Luft und Duft die Welt Durchwogende in Wortbildern anzudeuten, das wurde nun versucht. Hinreißend strömten die Verse daher, alle alten Schablonen durchbrechend; sie erklangen selbst auf der Bühne, sie weiheten den Roman zum Epos, und wenn auch

manches in diesen Dichtungen überspannt, gesucht und verstiegen sein mag, so sind wir nun glücklich doch so weit, uns nicht mehr an Eigentümlichkeiten zu stoßen, die in dem Wesen des Künstlers begründet sind. Was uns heute den Kunstgenuß noch erschwert, weil wir uns an das Neue erst gewöhnen müssen, wird uns in ein paar Jahren als notwendige Form des Inhalts erscheinen, vielleicht sogar als besondere Schönheit. So war es von jeher bei originalen Epochen der Kunstgeschichte.

Die neue Sehnsucht nach Schönheit, nach Form und Ideen, Phantasie und Stil erhob sich bald zu solcher Macht, daß selbst die Vertreter der „konsequenten“ Alltagsdichtung auf ihrem Standpunkt nicht stehen bleiben konnten, sondern sich mehr oder weniger zögernd dem gegnerischen zuwandten. Bei Hauptmann z. B. trat dieser Umschwung in der Traumdichtung „Hannele“ und in dem Märchenpiel „Die versunkene Glocke“ hervor. Johannes Schlaf ließ sich durch die Rhapsodien des Amerikaners Walt Whitman befruchten und erzeugte daraus die vielleicht schönsten Ergüsse seiner mystischen Anwandlungen. Am konsequentesten ging auch hier wieder Arno Holz (S. 160) zuwege. Aus seinem grauen Naturalismus entpuppte sich ein buntgesprenkelter Impressionismus mit halb romantischem, halb barockem Inhalt, und nun tat er sich als Entdecker einer lyrischen „Methode“ auf, die „prinzipiell“ den Reim verwarf und nur noch die natürliche Rhythmik der plötzlich empfundenen Vorstellungszüge als Versform der Zukunft gelten ließ. Für die rein sinnliche Wirkung der Sprachbilder scheint diese Technik auch wirklich ergiebig, und sie führte dem Dichter des „Phantasmus“ einige überzeugungstreue Schüler zu, besonders Georg Stolzenberg und Reinhard Piper; aber die seelischen und geistigen Wirkungen kommen fast durchweg zu kurz bei diesem lakonischen Formzwang, und als vollkommen geglückt empfindet man nur die Gedichte mit sentimental resignierten oder ironischen Motiven. Neuerdings hat sich übrigens Holz den Reimen wieder geneigt gezeigt, und nun griff er in seinem Buche „Dafnis, Lyrisches Porträt aus dem 17. Jahrhundert“ gänzlich auf die Barockform zurück.

Scheinbar ein Antipode dieser Richtung, aber im Grunde ein ebenso fanatischer Formalist, ist der Dichter der Klangreize: Stefan George (S. 252). Er will durchaus „nicht zur modernen Literatur gehören“, und in der Tat ist seine Form, wenn man sie auf den inneren Bau hin betrachtet, so konservativ und schematisch wie etwa die Platens, ja bis zum Archaismus reaktionär. Aber diese starre Metrik dekoriert er nun mit einer Unmenge ausgesuchter, teils subtiler, teils pompöser Glanzlichter und Dunkeltöne, die ihn von seinen ausländischen, meist romantischen Vorbildern lebhaft unterscheiden und ihn zu einem vereinzelt vor-

kommenden Typus modernen Kulturraffinements stempeln. Auch er hat sich einen Kreis von Schülern — sie hören sich gern „Jünger“ nennen — gezüchtet, die aber leider, abgesehen vielleicht von Vollmöller und Gundolf, dem „Meister“ vornehmlich nur die Bespreiztheit der Sprachbehandlung ablauschen. Eine Zeitlang stand ihm auch Maximilian Dauthendey (S. 257) nahe; doch ist er eine innerlich reichere und viel beweglichere Natur, die ohne Schaden an ihrer üppigen Eigenheit sogar den Versuch wagen durfte, die großen Geberden der Edda und des Hohen Liedes in die neuere Dichtung herüberzuretten. — Aparte Traditionen klassischen Stiles pflegt Hugo von Hofmannsthal (S. 284). Seiner Natur entspricht die erhabene Eleganz der Empire-Linie des alten Goethe und Shelleys sowie des einzigen Engländer, der im 19. Jahrhundert als würdiger Enkel Miltons und Shakespeares dichtete, Robert Browning. Aus diesen Anregungen hat der junge österreichische Dichter, vielleicht auch unter der Nachwirkung Grillparzers, eine eigentümliche Verköstung voll intimer Spannkraft und heroischer Sehnsucht entwickelt, die besonders in seinen Bühnenspielen bezaubernde Stimmungen auslöst und die Hoffnung auf große Gestalten weckt; auch schreibt er eine vorzügliche, zwar etwas gezierte, doch immer vieltragende Prosa.

Sie alle aber übertrifft an umfassender Schaffenskraft Richard Dehmel (S. 171), der die verschiedenen einseitigen Brechungen des neu aufstrahlenden Seelenlebens wie in einen Brennpunkt sammelte, im eigenen Feuer umwandelte und mit gesteigerter Wärme und schärferem Glanz wieder ausstrahlte. Eben deshalb ist er wahrscheinlich der umstrittenste aller Neuerer; er paßt in keins der ästhetischen Schubfächer. Nacheinander ist er — je nach den zeitweilig herrschenden Schlagwörtern — als Naturalist, Impressionist, Symbolist, Neu-Idealist usw. gelästert und gefeiert worden, und eigentlich ist er nichts von alledem; er ist ein Dichter, dem alle Motive gleichermaßen willkommen scheinen und dessen Form sich ganz danach richtet, was für Motive sie jeweils „bändig“ soll. Befremdend wirkt er wohl außerdem durch einen gewissen dämonischen Widerstreit zwischen seiner wahrhaft ursprünglichen, ja manchmal kindlich frischen Gefühlskraft und seinem meist zwar schlagfertigen, oft aber auch schwerfällig grübelnden Geist. Doch gerade dieser heterogenen Mischung der Elemente entspringt vielleicht sein Streben nach Harmonie, kraft dessen er seit Heine der erste war, der neue gebundene Formen entwickelt hat. Der Strophenbau seiner Lyrik — besonders in „Weib und Welt“ — vibriert in allen Stimmungen der freien seelischen Rhythmik und ist dabei von strenger logischer Geschlossenheit. In dem Zyklus „Zwei Menschen“, den der Dichter als „Roman in Romanen“ bezeichnete, hat er dann auch die Epik von der romanischen und antiken Schablone

befreit und neue Wege der Komposition, der inneren Architektur wie der äußeren Plastik, gewiesen. Desgleichen scheint er im Drama, nachdem er in seiner Tragikomödie „Der Mitmensch“ technisch noch unter Strindbergs Einfluß gestanden hatte, mit seiner Festspielsichtung „Die Lebensmesse“ und mit dem pantomimischen Schauspiel „Lucifer“ auf künftige Bühnenerfolge hohen Stiles hinaus zu wollen. Eliencron sagt von ihm, in freundschaftlicher Uebertreibung allzusehr sich selbst bescheidend, er werde allein von allen heutigen Dichtern noch in der späteren Zukunft „leben“; aber ohne Einschränkung darf man wohl zustimmen, wenn er ihn par excellence „den Dichter unserer Zeitseele“ nennt.

Ersichtlich hat denn auch die Dehmelsche Formkraft die überwiegende Mehrheit der jüngeren Dichter in Versbau und Tonfall günstig beeinflusst, d. h. nicht im Sinne schülerischer Nachahmung, sondern selbständiger Weiterbildung. Die meisten haben daher auch offenes Ohr und Auge für ihre Rivalen, und so steigern sich die jungen Kräfte stetig aneinander. Die eigentümlichsten unter ihnen sind wohl Rainer Maria Rilke, Emanuel v. Bodman (S. 292), Franz Evers (S. 267) und Wilhelm v. Scholz (S. 296). Erwähnenswert sind ferner Christian Morgenstern, Leo Greiner, Ernst Hardt, Richard Schaukal, Paul Leppin, Hans Bethge, Alfons Paquet, Georg Busse-Palma, Carl Ferdinands, Robert Walser u. a. m.; die Fülle der Talente ist schier unübersehbar. Von den Frauen seien genannt: Hedwig Lachmann (S. 248), Margarete Beutler und als Kinderdichterin Paula Dehmel.

Wesentlich über Dehmel hinausgegangen ist allerdings nur Alfred Nombert (S. 276) und nur in einer einzelnen Richtung. Man kann sagen, daß in ihm das, was der psychische Naturalismus anstrebte, seine ideale Erfüllung gefunden hat. Er will das reine Dasein der Seele, die Entrückung des Geistes aus der beschränkenden Wirklichkeit, zur Wahrnehmung bringen. In sprunghaften Rhythmen und Sinnbildern, deren phantasievolle Großartigkeit nur mit der Sprachkraft der Urvölker, den biblischen Psalmen und den indischen Hymnen vergleichbar ist, sucht er erstatisch die Gefühle zu packen. Mag manches wie bloßes Experiment anmuten, man spürt doch selbst in den Bruchstücken die elementare Gefühlsmacht, die hier poetisch auszudrücken unternimmt, was bisher nur der höchsten Musik gelang. Auch er hat bereits auf andere Dichter eingewirkt, z. B. auf Ernst Schur, E. R. Weiß und Else Lasker-Schüler.

Eine absolut originale Erscheinung, deren Herkunft man höchstens auf Tieck, Höllenbreughel, Swift und Rabelais zurückführen könnte, ist endlich noch Paul Scheerbart (S. 143). Auf die Darstellung von Gefühlen



versteht er sich weniger; aber alles, was ins Bereich des Geistes schlägt, unterliegt seinem unermesslich grotesken Witz. Sein Darstellungsmittel ist daher nur selten der Vers, sondern eine Prosa von pikantester Gelesenheit und brillantester Rühnheit, die sich beim größten All noch der höchsten Würde befleißigt. Man muß in Hyperbeln von ihm reden; seine beispiellos bizarre Phantastik, die sich am liebsten in der vierten Dimension ergeht, ist gepaart mit korrektester Weltkenntnis, seine satirische Tollheit mit fast religiösem Ernst; dabei blickt durch all seinen Maskensput eine echt deutsche Gemütlichkeit.

## IV.

Neben diesen wirklich neuschöpferischen Charakteren geht nun noch eine ganze Reihe von Poeten einher, die sich in Form und Wesen mehr an die literarhistorisch eingebürgerte Tradition anlehnen, aber doch vom Geist der Zeit nicht unberührt geblieben sind. Sie traten gewissermaßen das Erbe von Storm und Mörike, Keller und C. F. Meyer an und berühren sich auch mit Dichtern wie Leuthold, Martin Greif, Hermann Lingg und anderen Älteren.

Der bedeutendste von ihnen ist zweifellos Gustav Falke (S. 69), ein echter Lyriker von klarer, gesunder, wohlthuend inniger Anschauung der Dinge, ebenso fesselnd in seiner Verträumtheit wie in der tüchtigen Wirklichkeitsstreue und stets gediegen im künstlerischen Ausdruck; ein Anflug von kräftiger Schalkheit macht sein behutsames Wesen noch lebenswürdiger. Ihm manchmal fast ebenbürtig ist Hans Benzmann (S. 262), obgleich seinem reinen Naturgefühl grübelnde Züge beigemischt sind, deren er künstlerisch nicht ganz Herr wird; doch fühlt er das selbst und wendet sich neuerdings immer entschiedener schlichteren Weisen zu. In der landschaftlichen Färbung ihnen nahestehend, sonst aber pathetischer und melancholischer veranlagt, ist der hochsinnige Prinz Emil von Schönaich-Carolath (S. 64). Eine pathetisch edle Natur ist auch Alberta von Puttkamer (S. 61), die in den Bahnen der Annette Droste wandelt; als verwandtes und sogar reicheres, aber weniger klares Temperament darf Marie E. delle Grazie gelten. Ein frisches Talent von schöner Sinnigkeit und echter sprudelnder Jugendlust ist Carl Busse (S. 271), seine Verse fließen rein und klar dahin, oft mit wahrhaft entzückendem Klang; ihm ähnlich begabt ist die bekannte Anna Ritter.

Während diese Dichter mit Vorliebe auf Stimmung und Gefühl ausgehen, ist eine andere Gruppe von Eklektikern mehr auf geistigen Gehalt bedacht; man könnte Rückert als ihren Stammvater bezeichnen,

nur daß ihre Bildung durch Hebbel, Otto Ludwig und neuere Realisten ein schärferes Gepräge erhalten hat. Sehr Dankenswertes bietet auf diesem Felde der treffliche Ferdinand Avenarius (S. 79) als Dichter wie als Kunstlehrer, seine durchaus feine, individuelle Stimmungskunst hat immer einen Zug ins Weite und Große; ferner Karl Spitteler, besonders in seinen kräftigen Allegorien. Auch Karl Hauptmann, der Bruder Gerharts, und César Flaischen gehören hierher, obwohl sie mannigfacher begabt und auch von der modernen Stimmungskunst beeinflusst sind. Ähnliches gilt von der Lyrik D. E. Hartlebens (S. 207). Die vielseitigste, vornehmste und künstlerisch wertvollste Erscheinung dieser Gruppe ist aber wohl Wilhelm Weigand (S. 104), ein Bildungsaristokrat erlesenster Art, der gleichsam aus der Goetheschen Kulturprovinz in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ stammt. Eklektiker ist auch Otto Ernst (S. 107), der neuerdings durch seine Dramen bekannt geworden ist; gut sind insbesondere seine kleinen Scherzgeschichten.

Nicht zu verwechseln mit ihm ist Paul Ernst (S. 232), der sich, nachdem er alle Phasen der modernen Entwicklung durchgeprobt hatte, schließlich mit seinem Roman „Der schmale Weg zum Glück“ einen hervorragenden Platz in der neuesten Erzählungskunst erworben hat. Diese Kunst des reinen Erzählens wendet sich immer deutlicher von der durch den naturalistischen Dialog und die analytische Reporterei verflachten und breitgetretenen Novellistik ab, indem sie aus der prägnanten Prosa älterer Meister, realistischer wie romantischer, einen mustergiltig konzentrierten Stil auch für moderne Motive und Stoffe entwickeln will. Obwohl in den Stimmungsmitteln von dem Dänen J. P. Jacobsen, auch von Andersen beeinflusst, erstrebt doch gerade diese Richtung ein ausgesprochen deutsches Gepräge, da sie über Keller, Storm, Raabe, Fontane, Rosegger, Anzengruber zurückgeht auf die eigenwilligen Satzgefüge der Kleist, Jean Paul, Immermann, Jeremias Gotthelf, J. P. Hebel, Brüder Grimm, Brentano, Arnim, ja bis auf Luther und den Chronistenstil.

Im mehr romantischen Fahrwasser dieser Erzählungskunst ist die geklärteste Begabung unstreitig Ricarda Huch (S. 242), eine wahrhaftige Meisterin planvollen Gestaltens auf breiter Fläche, besonders wo sie — wie z. B. in der „Triumphgasse“ — durch einen Griff ins untere Volk ihr sonst zur überfeinerten Schwermut neigendes Talent zu robusterem Schaffen anstachelt. In der Novelle, besonders im komischen Genre, ist D. E. Hartleben (S. 207) ein wertvoller Stilist. Auch Dehmels Märchen, Traumgeschichten und psychische Novellen sind Wertstücke prägnanter Prosa. Im größeren Rahmen leistet Bedeutendes Jakob Wassermann, ein sehr stimmungstarker Darsteller

sozialpsychologischer Konflikte und überdies mit reicher Situationsphantasie begabt. Vortreffliches im intimen Roman bieten ferner Arthur Schnitzler, Hermann Hesse, Thomas und Heinrich Mann, Friedrich Huch, Frau Lou Andreas-Salomé u. a. m. Der viel gelesene „Jörn Uhl“ von Gustav Frenssen (S. 188) ist in seinen besten, aus der Volkschronik geschöpften Partien gleichfalls hierher zu zählen. Künstlerisch lobenswerte, scharfsinnig kurze Geschichten aus dem Volksleben schreibt Wilhelm Schäfer. Auch J. J. David ist nennenswert. Vor allen jedoch sind Emil Strauß (S. 225) und Hermann Stehr (S. 198) als Meister einer markant realistischen Erzählungskunst zu rühmen, die nicht im Einzelnen stecken bleibt, sondern den Blick aufs große Ganze gerichtet hält, Strauß mehr auf die rationalen Instinkte der Menschheit, Stehr mehr auf die mystischen Kräfte der Gottnatur.

Die vertiefte Beschäftigung mit dem Volksleben und dem Landschaftswesen, die sich aus allen diesen Bestrebungen von selbst ergab, führte neuerdings zur Prägung des Schlagwortes „Heimatkunst“, für das besonders Fritz Lienhard (S. 222) eintritt. Das Wort mag neu sein, die Sache ist es nicht. Unsere ganze Dichtung der letzten Jahrzehnte, so sehr sie von internationalen Ideen befruchtet sein mag, läßt sich in ihren sinnlichen Ausdrucksmitteln geradezu als fortgesetzte Zurückbesinnung auf die Stimmungskräfte des deutschen Mutterbodens auffassen; selbst ein so kosmopolitischer Charakter wie Dehmel zeigt deutlich die Herkunft aus seiner märkischen Heimat. Durch die Schlagwörter des Literatenjargons ist dieser volkstümliche Zug der „Moderne“ leider zeitweilig verschleiert worden, aber auf die Dauer können sich die agitatorischen Floskeln gegenüber dem wahren Wesen der Dichtung nicht halten.

Deshalb ist auch trotz aller großstädtischen Reklame der Versuch gescheitert, die Poesie der Pariser Kabarets durch das von Ernst von Wolzogen gegründete „Leberbrett“ in Deutschland einzubürgern; die deutsche Seele und Sprache ist eben für den Lebermut der echten Chansons zu schwerblütig. Die Agitation für diesen sogenannten Variétéstil hat lediglich den Erfolg gehabt, daß sich das Interesse des Publikums für einige Persönlichkeiten von recht eigentlich deutscher Querköpfigkeit steigerte; z. B. für Scheerbart und Wedekind. Außerdem hat sie das Gute gehabt, daß sich verschiedene „intime Bühnen“ aufstauten, die nun in allen dramatischen Gattungen experimentieren, um aus der naturalistischen Sackgasse herauszukommen. Von den jüngeren Bühnendichtern scheint Herbert Eulenberg (S. 301) am stärksten für das Drama höheren Stils begabt. Philipp Langmann erweckte mit

seinem „Barthel Luraser“ Hoffnungen auf Volksschauspiele kräftigen Schlages, neuerdings auch Schmidt-Bonn mit „Mutter Landstraße“. Der gleichfalls nennenswerte Georg Hirschfeld geht dagegen noch zu sehr in Hauptmanns Spuren.

Im großen ganzen hat man den erfreulichen Eindruck, daß die Zeit der tendenziösen Schlagwörterheze und der bloß technischen Prinzipienreiterei vorüber ist, so daß die wahrhaft dichterischen Gestaltungskräfte immer breitere Geltung gewinnen und unbeirrt ihr Lebenswerk vollbringen können. Die bahnbrechenden Begabungen stehen fast sämtlich noch auf der Mittagshöhe ihres Schaffens, jüngere Talente drängen von jeder Richtung her nach, und der Durchschnitt der künstlerischen Sprachbehandlung zeigt einen solchen Reichtum an bildsamer Beweglichkeit, daß wohl selbst Goethe darüber erstaunen würde. Ob unter allen diesen Dichtern, die ihr Bestes vielleicht noch im stillen tragen, eine umfassende Persönlichkeit höchsten Ranges lebt, die den Nachlebenden als voller Inbegriff unseres Dichtens und Trachtens erscheinen wird, darüber steht dem Zeitgenossen kein Urteil zu.

# Inhalts-Verzeichnis.

	Seite		Seite
Vorwort . . . . .	3 u. 4	<b>Ernst von Wildenbruch.</b>	
Einführung . . . . .	5—23	Den Söhnen des Vaterlandes . . . . .	50
<b>Detlev Freiherr von Liliencron.</b>		Die Nachtigall . . . . .	51
Die Musik kommt . . . . .	25	Weihnacht . . . . .	51
Kleine Ballade . . . . .	26	Aus dem Drama „Christoph Marlow“ . . . . .	52
Tod in Lehren . . . . .	27	<b>Michael Georg Conrad.</b>	
In memoriam . . . . .	27	Mara Motter . . . . .	57
Krieg und Friede . . . . .	27	Der Säemann . . . . .	58
Cincinnatus . . . . .	28	<b>Alberta von Puttkamer.</b>	
Pidder Lüng . . . . .	30	Sommernacht . . . . .	61
Truß, blanke Hans . . . . .	32	Aus Kindertagen . . . . .	61
Bö . . . . .	34	Spruch . . . . .	63
Einsame Eiche . . . . .	35	<b>Emil Prinz von Schönau-</b>	
Einen Sommer lang . . . . .	35	<b>Carolath.</b>	
Die Insel der Glücklichen . . . . .	36	Im fremden Land das deutsche Lied . . . . .	64
Heidebilder . . . . .	36	O Deutschland . . . . .	64
Abschied und Rückkehr . . . . .	37	Sommerfest . . . . .	65
Meiner Mutter . . . . .	38	Neben Gewittern . . . . .	66
Schwalbenfziliziane . . . . .	38	Auch du . . . . .	67
Aus der Kindheit . . . . .	38	Heimwärts . . . . .	68
Herbst . . . . .	39	<b>Gustav Falke.</b>	
Grabchrift . . . . .	39	Die Sorglichen . . . . .	69
Bitte an den Schlaf, nach schwersten Stunden . . . . .	39	Der rechte Ort . . . . .	70
In der Mittagsstunde. (Aus „Kriegsnovellen“) . . . . .	40	Schweigen . . . . .	70
<b>Friedrich Nietzsche.</b>		Das Lied . . . . .	70
Ecce homo . . . . .	45	Die feinen Ohren . . . . .	71
Sternen-Moral . . . . .	45	Meinem Kinde . . . . .	72
Nach neuen Meeren . . . . .	45	Ein Tageslauf . . . . .	72
Der Wanderer und sein Schatten . . . . .	46	Ein Harfenklang . . . . .	72
Das trunkne Lied . . . . .	46	Späte Rosen . . . . .	73
Die Sonne sinkt . . . . .	46	Die Tempelhüterin . . . . .	73
Das Tanzlied. (Aus „Also sprach Zarathustra“) . . . . .	47	Anschuld . . . . .	74
Von Kind und Ehe. (Aus „Also sprach Zarathustra“) . . . . .	49	Totenamt . . . . .	75



Inhalts-Verzeichnis.

	Seite		Seite
Am Himmelstor . . . . .	75	Der Erbe . . . . .	109
Fromm . . . . .	76	Walddiöyll . . . . .	110
An den Tag . . . . .	77	Der Pudding. (Aus den humo- ristischen Plaudereien „Vom geruhigen Leben“) . . . . .	110
Gebet . . . . .	77		
Ein Familienalbum . . . . .	77		
<b>Ferdinand Avenarius.</b>		<b>Peter Altenberg.</b>	
Vorfrühling . . . . .	79	Sankt Wolfgang. (Aus „Wie ich es sehe“) . . . . .	117
Sommer . . . . .	79	Handarbeit. (Aus „Wie ich es sehe“) . . . . .	118
Gebet . . . . .	79		
Kornrauschen . . . . .	80	<b>Hermann Conradi.</b>	
Der Seelchenbaum . . . . .	80	Pygmäen . . . . .	121
Lichtgestalten . . . . .	81	Lied eines Sünders . . . . .	121
Herbstlied . . . . .	82	Die Flut ist nun verbrandet . . . . .	122
Abend . . . . .	82		
Freunde . . . . .	83		
Dir . . . . .	83		
<b>Hermann Sudermann.</b>		<b>Gerhart Hauptmann.</b>	
Meinen Eltern . . . . .	84	Lied Rautendeleins . . . . .	123
Aus der Tragödie „Johannes“ . . . . .	86	Aus dem Schauspiel „Die Weber“ . . . . .	124
<b>Karl Bleibtreu.</b>		Aus der Traumdichtung „Dane- neles Himmelfahrt“ . . . . .	137
Kosmische Lieder . . . . .	93		
Aus dem Drama „Schicksal“ . . . . .	94	<b>Paul Scheerbart.</b>	
<b>Julius Hart.</b>		Die kleine Fliege . . . . .	143
Gewitter . . . . .	96	Die wilde Hummel. (Aus „Im- mer mutig“) . . . . .	143
Auf der Fahrt nach Berlin . . . . .	97	Lika. Eine Künstler-Odysee. (Aus „Immer mutig“) . . . . .	144
Es geht ein seltsam Weben . . . . .	99		
<b>Anna Croissant-Rust.</b>		<b>Arno Holz.</b>	
Kindergrab . . . . .	100	Ein Boot ist noch buten . . . . .	155
Phantom . . . . .	102	So einer war auch er . . . . .	156
<b>Wilhelm Weigand.</b>		Ein Herz, das zersprungen . . . . .	157
Seltame Stunde . . . . .	104	Ein Abschied . . . . .	157
Wal d' Ema . . . . .	104	Sommerabend . . . . .	158
Brandung . . . . .	105	Frühling . . . . .	160
Heil'ger Hain . . . . .	105	In himmelblauer Ferne . . . . .	160
Rosen . . . . .	106	Fern liegt ein Land . . . . .	160
Auf den Höhen . . . . .	106	Ich bin ein Stern . . . . .	161
<b>Otto Ernst.</b>		In einem schwarzen Egaruswald Ueber die Welt hin ziehen die Wolken . . . . .	161
Ris Randers . . . . .	107	Ich bin der reichste Mann der Welt . . . . .	162
Timm Clafen . . . . .	108		

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite		Seite
Er spaziert durch den Morgen. Ode Jambica . . . . .	162	<b>Gustav Frenssen.</b>	
Er lauscht einem Vögelgin. Ode Trochaica . . . . .	163	Der Bootsmann. (Aus dem Ro- man „Sörn Ahl“) . . . . .	188
<b>Johannes Schlaf.</b>		<b>Hermann Stehr.</b>	
In der Nacht . . . . .	165	Die Geschichte vom Rauschen . . . . .	198
Der Buchenhang . . . . .	166		
Heidekraut . . . . .	167	<b>Karl Henckell.</b>	
Spätherbst . . . . .	167	Sonnensegen . . . . .	202
Winter . . . . .	167	Schneenacht . . . . .	202
Wir schreiten immer weiter . . . . .	167	Sternennacht . . . . .	203
Frühlingsjauchzen. (Aus „Früh- ling“) . . . . .	167	Aus einem Notizbüchlein der Liebe . . . . .	203
Unser Haus. (Aus „Stille Welten“) . . . . .	169	Das Lied des Steinklopfers . . . . .	206
<b>Richard Dehmel.</b>		Winger Tod . . . . .	206
Glückwunsch . . . . .	171	<b>Otto Erich Hartleben.</b>	
Morgenandacht . . . . .	172	Rinderköpfschen . . . . .	207
Das Ideal . . . . .	172	Morgentraum . . . . .	207
Mädchenfrühling . . . . .	173	Französisches Wiegenlied . . . . .	208
Schützengel . . . . .	173	Epistel . . . . .	209
Nur . . . . .	174	Der bunte Vogel . . . . .	210
Sehnsucht . . . . .	174	<b>Otto Julius Bierbaum.</b>	
Der Bräutigam . . . . .	175	Oft in der stillen Nacht . . . . .	213
Am Scheideweg . . . . .	175	An die Trauerweide . . . . .	214
Tanzlied . . . . .	175	Hoffnung . . . . .	214
Die Seligkeit . . . . .	176	Glück . . . . .	214
Die Glücklichen . . . . .	177	Der armen Kinder Weihnachts- lied . . . . .	215
Der Arbeitsmann . . . . .	177	Boecklinische Bilder:	
Erntelied . . . . .	178	Die Toteninsel . . . . .	215
Drohende Aussicht . . . . .	178	Die Felsen Schlucht . . . . .	216
Anno Domini 1812 . . . . .	179	Ideale Frühlingslandschaft . . . . .	216
Der Stieglitz . . . . .	180	Der Mörder und die Furien . . . . .	217
Nach einem Regen . . . . .	181	<b>Max Halbe.</b>	
Bergsmeinnicht . . . . .	181	Aus dem Liebesdrama „Jugend“ . . . . .	218
Gebet, welsch ein Wort . . . . .	181	<b>Fritz Lienhard.</b>	
Weihnachtsglocken . . . . .	182	Walter und Hildegunde . . . . .	222
Die stille Stadt*) . . . . .	182	In später Nacht . . . . .	223
Ideale Landschaft . . . . .	182	Im Lande der blauen Seen . . . . .	223
Stimme des Abends . . . . .	182	Abendrot . . . . .	224
Was Klage . . . . .	183		
Manche Nacht . . . . .	183		
Nacht für Nacht . . . . .	184		
Der Allerseelenpiegel. (Eine Traumgeschichte) . . . . .	184		

\*) Im Texte aus Versehen „Nacht“ gedruckt.



Inhalts-Verzeichnis.

	Seite		Seite
<b>Emil Strauß.</b>		Laß mich in deinem stillen Auge	
Am Ruder. Ein Nachtstück.		ruhen . . . . .	257
(Aus den Erzählungen		Maimond über dem Dach . . . . .	258
„Menschenwege“) . . . . .	225	Dein Auge fliegt jach auf in	
		die Nacht . . . . .	258
<b>Paul Ernst.</b>		Ich habe sogar zum Himmel	
Der Tod der Großmutter. (Aus		gerufen . . . . .	258
dem Roman „Der schmale		Habe im Feld bei den Kräutern	
Weg zum Glück“) . . . . .	232	geessen . . . . .	259
		Solch ein lauer weißer Tag . . . . .	259
<b>Ricarda Huch.</b>		Silberwollige Disteln am Wege . . . . .	259
Hoch über meinem Vaterland . . . . .	242	Als ich glücklich war . . . . .	259
Sehnsucht . . . . .	242	Weißer Schnee, weiße Gräber . . . . .	260
Elfenreigen . . . . .	243	Die Amseln haben Sonne ge-	
Tod Säemann . . . . .	243	trunken . . . . .	260
Aus Ludolf Ursleus Jugendzeit.		Du breitest um mich einen Him-	
(Aus den „Erinnerungen von		mel, tiefblau . . . . .	260
Ludolf Ursleu dem Jüngeren“) . . . . .	243	Ich gehe durch verwirrte, lärm-	
		gefüllte Gassen . . . . .	261
<b>Hedwig Lachmann.</b>		<b>Hans Benzmann.</b>	
Dem Künstler . . . . .	248	Parzival . . . . .	262
Am Morgen . . . . .	248	Hans der Schuster . . . . .	263
Winterbild . . . . .	249	Christus beruhigt das Meer . . . . .	263
Wegelegerer . . . . .	249	Mädchenträume . . . . .	265
Unterwegs . . . . .	249	Stille Fahrt . . . . .	265
Klage . . . . .	250	Abendsegel . . . . .	266
Am Strande . . . . .	250	<b>Franz Evers.</b>	
Heimweh . . . . .	251	März . . . . .	267
<b>Stefan George.</b>		Gütige Tage . . . . .	267
Flurgottes Trauer . . . . .	252	Ein Frühlingsgebet . . . . .	267
Der Herr der Insel . . . . .	252	Erntelieder . . . . .	268
Der Einsiedel . . . . .	253	Der Steinklopfer . . . . .	270
Erwachen der Braut . . . . .	254	Heimkehr . . . . .	270
Kindliches Königtum . . . . .	254	<b>Carl Busse.</b>	
Daß ich deine unschuld rühre . . . . .	254	Pflöglisches Glück . . . . .	271
Umkreisen wir den stillen reich . . . . .	255	Ich und du . . . . .	271
Wo die strahlen still verschleifen . . . . .	255	Da warst du jung . . . . .	272
Wenn von den eichen erste		Ueber den Bergen . . . . .	272
morgentühle . . . . .	255	In meiner Heimat . . . . .	272
Nicht ist weise bis zur letzten		In der Reise . . . . .	273
frist . . . . .	256	Spätsommer . . . . .	273
Flammende wälder am ber-		Wahnung . . . . .	273
gesgrat . . . . .	256	Im Traum . . . . .	274
<b>Maximilian Dauthendey.</b>		Vergessene Gräber . . . . .	274
Sieh die hundert kleinen Men-		Wenn Kinder sterben . . . . .	274
schen . . . . .	257	Gefang der Verklärten . . . . .	275

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite		Seite
<b>Alfred Nombert.</b>		Manche freilich müssen unten	
Ohne Leidenschaft, doch ganz		sterben . . . . .	285
in Liebe . . . . .	276	Aus der dramatischen Dichtung	
Am letzten Ende des schönen		„Der Tod und der Tod“ . . . . .	286
Gartens . . . . .	276	<b>Emanuel von Bodman.</b>	
Den Dichter seh ich wandeln		Ich trat zu dir . . . . .	292
in der Mondnacht . . . . .	276	Im Herbst . . . . .	292
Am liebsten schlief ich in der		Abend . . . . .	293
Heimat . . . . .	277	Heimkehr . . . . .	293
Lied eines Knaben . . . . .	277	Lied . . . . .	294
Zwiegespräch . . . . .	277	Am Rande . . . . .	294
Heimkehr . . . . .	278	Der bucklige Knabe . . . . .	295
Blumen . . . . .	278	Der Invalide . . . . .	295
Abend . . . . .	279	<b>Wilhelm von Scholz.</b>	
Schneefall . . . . .	279	Die Krone . . . . .	296
Regennacht . . . . .	279	Der fremde Wanderer . . . . .	297
Ruhe . . . . .	280	Rüstung . . . . .	297
Schlafend trägt man mich . . . . .	280	Im alten Steinturm auf der	
Ich kam in eine Gegend end-		Warte . . . . .	298
los überflutet . . . . .	280	Reifer Sommer . . . . .	299
Der kühle Wind fuhr über alle		Steilheit . . . . .	299
Länder . . . . .	282	Sturm und Sterne . . . . .	300
Ich fühl's im Schweben . . . . .	282	Nächtlicher Weg . . . . .	300
Hier ist ein Gipfel, um drauf		<b>Herbert Eulenberg.</b>	
einzuschlafen . . . . .	282	Aus dem deutschen Drama	
<b>Hugo von Hofmannsthal.</b>		„Münchhausen“ . . . . .	301
Vorfrühling . . . . .	284		
Ballade des äußeren Lebens . . . . .	284		

Nachtrag.

Otto Erich Hartleben (S. 207) ist während des Druckes des Buches, am 11. Februar d. J., gestorben.