Jahrhundertwende

Manifeste und Dokumente zur deutschen
Literatur 1890–1910

Jahrhundertwende

Manifeste und Dokumente zur
deutschen Literatur 1890–1910

Herausgegeben von
Erich Ruprecht und Dieter Bänsch

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

**Manifeste und Dokumente zur deutschen
Literatur.** – Stuttgart: Metzler

1890–1910. Jahrhundertwende / hrsg. von
Erich Ruprecht u. Dieter Bänisch. 1981.

ISBN 978-3-476-00415-4

ISBN 978-3-476-00105-4

NE: Ruprecht, Erich [Hrsg.]

ISBN 978-3-476-00415-4 (kartoniert)

ISBN 978-3-476-00105-4 (Leinen)

ISBN 978-3-476-02976-8 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-02976-8

© Springer-Verlag GmbH Deutschland 1981

Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1970/1981

VORWORT

Der vorliegende Band vereinigt programmatische, literaturhistorische und literaturkritische Texte des literarischen Deutschland der Jahrhundertwende. Er schließt damit an den Materialienband „Literarische Manifeste des Naturalismus“ an, verweist aber schon im Titel auf Unterschiede beider Literaturperioden. Nicht durch einen theoretischen Oberbegriff, sondern nur durch eine lose Zeitbestimmung lassen sich die hier vorgelegten Dokumente zusammenfassen. Sie haben gegenüber den naturalistischen Tendenzen und Positionen ihre Gemeinsamkeiten, so etwa im Zurückdrängen der sozialen Frage und einer neuen Akzentuierung der bürgerlichen Individualität; in der Ersetzung des Prinzips experimenteller Beobachtung und Beschreibung durch den Ausdruck subjektiver Innerlichkeit oder einen historisierenden Willen zur Form an sich; im Lob von Heimat, Volk und Nation oder der Zönakel gebildeter Kenner; im Rückzug aus der Großstadt in die Provinz. Aber diese Gemeinsamkeiten können die Differenzierung in miteinander konkurrierende literarische Gruppen und ein breites Feld von Einzeltätigkeiten nicht aufheben. Die Herausgeber betrachten es als ein Ergebnis ihrer Arbeit, daß keine der gängigen literaturhistorischen Bezeichnungen für die Jahre von 1890 bis 1910 vor deren komplexer literarischer Situation standhält.

Auswahl und Anordnung der Materialien bereiteten außerordentliche Schwierigkeiten. Die Entscheidung fiel für eine Gliederung in Sachgruppen, die bei geläufigen Gattungskategorien und exponierten Schlagworten anknüpft, zugleich aber Zusammenhänge und Querverbindungen sichtbar macht. In sich sind die Sachgruppen fast durchweg chronologisch geordnet; an einigen Stellen wird, um Perspektiven zu verdeutlichen, über den thematischen Zeitraum hinausgegriffen. Unterschiede zwischen literarisch höherstehenden und minderen Manifestationen haben die Herausgeber nicht anerkennen können; sie waren im Gegenteil darauf bedacht, gerade Unbekanntes und gewöhnlich Abqualifiziertes wieder in das Blickfeld zu rücken. Auch die Einsicht, daß sich in den literaturtheoretischen Dokumenten der Jahrhundertwende vieles von den Denkmodellen und der verbalen Agitation des Nationalsozialismus vorbereitet, müssen sie zu den Ergebnissen ihrer Arbeit rechnen.

In den Editionsprinzipien folgt der Band den oben genannten „Literarischen Manifesten des Naturalismus“, auf die sich auch die Sigle LMN bezieht. Von den Herausgebern formulierte Titel und notwendig gewordene Textverbesserungen erscheinen in eckigen Klammern; Auslassungen werden durch drei Punkte in runden Klammern gekennzeichnet. Die Einführung schrieb Erich Ruprecht, die Kommentare und Anmerkungen Dieter Bänsch. Beide danken für die Überlassung der Nachdrucksrechte den jeweiligen Inhabern.

Marburg, August 1970

ERICH RUPRECHT, DIETER BÄNSCH

INHALT

[T = Teildruck]

Einführung	XVII
<p>1. * * * [Theodor Fontane] »Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller« <i>Aus: »Das Magazin für Litteratur«, Jg 60, 1891, Nr. 52, S. 818–819.</i></p>	1
NEUE TENDENZEN IN DER LYRIK	
<p>2. Julius Hart »Die Entwicklung der neueren Lyrik in Deutschland« <i>Aus: »Pan«, Jg 4, 1896, H. 1, S. 33–40. [T]</i></p>	5
<p>3. Arno Holz [»Selbstanzeige« zum Erscheinen des »Phantasus«] <i>Aus: »Die Zukunft«, Jg 6, 1897/98, Nr. 31; wiederabgedruckt in: »Revolution der Lyrik«, 1899, S. 21–24, 26–31. [T]</i></p>	23
<p>4. Franz Servaes »Impressionistische Lyrik« <i>Aus: »Die Zeit«, Jg 5, 1898/99, Nr. 212, S. 54–56. [T]</i></p>	32
<p>5. Karl Freiherr v. Levetzow »Der neue Rhythmus« <i>Aus: »Die Zeit«, Jg 5, 1898/99, Nr. 226, S. 56–58.</i></p>	40
<p>6. Arno Holz »Eine Replik« <i>Aus: »Die Zeit«, Jg 5, 1898/99, Nr. 231, S. 138. [T]</i></p>	47
<p>7. Karl Freiherr v. Levetzow »Antwort« [auf Arno Holz »Replik«] <i>Aus: »Die Zeit«, Jg 5, 1898/99, Nr. 233, S. 169–170.</i></p>	48
<p>8. Arno Holz »Revolution der Lyrik« <i>Berlin: J. Sassenbach 1899, S. 45, 47–48, 62–65, 97–100. [T]</i></p>	52
<p>9. Johannes Schlaf »Zur Entwicklung der lyrischen Technik« <i>Aus: »Wiener Rundschau«, Jg 3, 1899, H. 12, S. 377–378.</i></p>	59
<p>10. Johannes Schlaf »Alexandrinismus« <i>Aus: »Wiener Rundschau«, Jg 3, 1899, H. 22, S. 532–534.</i></p>	62
<p>11. Rudolf Steiner [»Arno Holz' »Revolution der Lyrik«] <i>Aus: »Das Magazin für Litteratur«, Jg 69, 1900, Nr. 3, Sp. 67 und Nr. 5, Sp. 126–130. [T]</i></p>	66
<p>12. Edgar Steiger »Reim und Rhythmus« <i>Aus: »Das literarische Echo«, Jg 2, 1899/1900, H. 23, Sp. 1609–1612. [T]</i></p>	69
<p>13. Leo Berg »Detlev von Liliencron und die moderne Lyrik« <i>Aus: »Das Magazin für Litteratur«, Jg 69, 1900, Nr. 50, Sp. 1241–1244 und Nr. 51, Sp. 1269. [T]</i></p>	72

ZUR SITUATION DES ROMANS

14. Wilhelm Bölsche [»Mehr Humor«]	77
<i>Aus: »Neue Romane«, »Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit«, Jg 3, 1892, S. 590–591. [T]</i>	
15. Arthur Brausewetter »Die ›Arbeit‹ und der fin de siècle Roman«	79
<i>Aus: »Preußische Jahrbücher«, Bd 96, 1899, S. 91–94. [T]</i>	
16. Thomas Mann »Bilse und ich«	81
<i>Aus: »Münchener Neueste Nachrichten«, Nr. 75 und 76, 1906 (15. und 16. Februar).</i>	

NEUES DRAMA UND NEUES THEATER

17. Hanns v. Gumpenberg »Wohin mit dem Drama?«	92
<i>Aus: »Münchener Kunst«, Jg 2, 1890, Nr. 39, S. 359–360.</i>	
18. Julius Brand »Wohin mit dem Drama? / Julius Brand contra Hanns v. Gumpenberg«	95
<i>Aus: »Münchener Kunst«, Jg 2, 1890, Nr. 41, S. 385–387.</i>	
19. Conrad Alberti »Das deutsche Lustspiel«	99
<i>Aus: »Die Zukunft«, Jg 1, 1892/93, Bd 3, S. 609–612.</i>	
20. Johannes Schlaf »Vom intimen Theater«	104
<i>Aus: »Neuland«, Jg 2, 1898, Bd 1, S. 35–38. [T]</i>	
21. Fritz Selten »Über den Monolog im Drama«	107
<i>Aus: »Dramaturgische Blätter«, Jg 1, 1898, Nr. 36, Sp. 279–281.</i>	
22. Rainer Maria Rilke »Der Wert des Monologes«	110
<i>Aus: »Dramaturgische Blätter«, Jg 1, 1898, Nr. 38, Sp. 295–297.</i>	
23. Rudolf Steiner »Bemerkungen zu dem Aufsatz: ›Der Wert des Monologs‹«	112
<i>Aus: »Dramaturgische Blätter«, Jg 1, 1898, Nr. 38 [keine Spaltenangabe].</i>	
24. Rainer Maria Rilke »Noch ein Wort über den ›Wert des Monologes‹«	113
<i>Aus: »Dramaturgische Blätter«, Jg 1, 1898, Nr. 40, Sp. 311–313.</i>	
25. Eberhard Buchner »Tragödie und moderne Dichtung«	114
<i>Aus: »Das Magazin für Litteratur«, Jg 69, 1899, Nr. 14, Sp. 354–355. [T]</i>	
26. Samuel Lublinski »Florian Geyer, Agnes Jordan und das moderne Drama«	116
<i>Aus: »Das Magazin für Litteratur«, Jg 69, 1899, Nr. 25, Sp. 582–584, 587–588. [T]</i>	
27. Ernst von Wolzogen »Das Überbrett!«	120
<i>Aus: »Das litterarische Echo«, Jg 3, 1900/01, H. 8, Sp. 542–548.</i>	
28. Hans Landsberg »Los von Hauptmann!«	127
<i>Berlin: Hermann Walther 1900, S. 3–9, 77–79. [T]</i>	
29. Alfred Gold »Der neue Humor«	132
<i>Aus: »Die Zeit«, Jg 7, 1900/01, Nr. 354, S. 26–27.</i>	

30. Hugo von Hofmannsthal »Die Bühne als Traumbild« <i>Aus: »Das Theater«, Jg 1, 1904, H. 1, S. 4–9.</i>	135
31. Hans Landsberg »Die moderne Literatur« <i>Berlin: Leonhard Simion 1904, S. 105–109. [T]</i>	138
32. Julius Bab [»Hugo von Hofmannsthal und das neue Drama«] <i>Aus: »Die Schaubühne«, Jg 1, 1905, Nr. 2, S. 38–42. [T]</i>	141
33. Johannes Schlaf [»Zurück zur Frühromantik«] <i>Aus: »Die Schaubühne«, Jg 2, 1906, Nr. 8, S. 212 und Nr. 9, S. 241–245. [T]</i>	145
34. Julius Bab »Technik des Dramas« <i>Aus: »Die Schaubühne«, Jg 2, 1906, Nr. 15, S. 434–436. [T]</i>	149
35. Emil Geyer »Vom neuen Pathos« <i>Aus: »Die Schaubühne«, Jg 3, 1907, Nr. 15, S. 365–370. [T]</i>	150
36. Hans Franck »Vom neuen deutschen Drama« <i>Aus: »Eckart«, Jg 1, 1906/07, Nr. 8, S. 510–516. [T]</i>	155
37. Alfred Klaar »Die Krisis der Tragödie« <i>Aus: »Das literarische Echo«, Jg 12, 1909/10, H. 14, Sp. 984–986, 988–989. [T]</i>	161
38. Wilhelm von Scholz »Das neue Stildrama« <i>Aus: »Der Merker«, Jg 1, 1909/10, H. 15, S. 640–643. [T]</i>	165

DAS JUNGE ÖSTERREICH / IMPRESSIONISMUS UND SYMBOLISMUS

39. Hermann Bahr [»Vom Außen zum Innen«] <i>Aus: »Die Überwindung des Naturalismus« (Zweite Reihe von »Zur Kritik der Moderne«). Dresden: E. Pierson 1891. a) Aus dem Aufsatz »Die Moderne«, S. 2–6 [T]; b) aus dem Aufsatz »Wahrheit, Wahrheit«, S. 150–151. [T]</i>	167
40. Hermann Bahr [»Symbolismus, Junges Österreich, Loris«] <i>Aus: »Studien zur Kritik der Moderne«. Frankfurt: Rütten und Loening 1894. a) Aus dem Aufsatz »Symbolisten«, S. 26–31 [T]; b) aus dem Aufsatz »Das junge Österreich«, S. 73–79 [T]; c) aus dem Aufsatz »Loris«, S. 128–129. [T]</i>	170
41. Hugo von Hofmannsthal »Poesie und Leben (Aus einem Vortrage.)« <i>Aus: »Die Zeit«, Jg 2, 1895/96, Nr. 85, S. 104–106.</i>	178
42. Rainer Maria Rilke »Über Kunst« <i>Aus: »Ver Sacrum«, Jg 1, 1898, H. 11, S. 22–23; Jg 2, 1899, H. 1, S. 10–12 und H. 5, S. 23–24.</i>	183
43. Richard Schaukal »Über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung« <i>Aus: »Wiener Rundschau«, Jg 3, 1898/99, H. 7, S. 171–173.</i>	188
44. Karl Kraus [»Das Café Griensteidl und der Herr aus Linz«] <i>Aus: »Wiener Rundschau«, Jg 1, 1896/97, H. 1, S. 20–22, 24–26 und H. 2, S. 68–69. [T]</i>	190

45. Hugo von Hofmannsthal »Über Gedichte« 194
Aus: »Die neue Rundschau«, Jg 15 [der »Freien Bühne«], 1904, Bd 1, S. 130–135. [T]
46. Rudolf Borchardt »Das Gespräch über Formen« 200
Leipzig: J. Zeitler 1905, S. 21–26. [T]
47. Richard Schaukal »Der Litterat und der Künstler«. Ein Dialog. 204
Aus: »Das litterarische Echo«, Jg 7, 1904/05, H. 22, Sp. 1599–1604.
48. Alfred Klaar »Was nennen wir literarisch« 209
Aus: »Das literarische Echo«, Jg 10, 1907/08, H. 10, Sp. 683–687. [T]
49. Samuel Lublinski [»Das kranke Pferd«] 213
Aus: »Der Ausgang der Moderne«. Dresden: Carl Reißner 1909, S. 115–117. [T]
50. Egon Friedell »Peter Altenberg« 214
Aus: »Die Schaubühne«, Jg 5, 1909, Nr. 10, S. 282–285. [T]
51. Fritz Burger »Der Impressionismus in der Strauß-Hofmannsthalschen Elektra« 218
Aus: »Die Tat«, Jg 1, 1909/10, H. 5, S. 254–260, 263–264. [T]
52. a) Jakob Wassermann »Der Literat als Psycholog« 224
Aus: »Die neue Rundschau«, Jg 21, 1910, H. 3, S. 1236–1243.
 b) Jakob Wassermann »Der Literat als Schöngeist« 231
Aus: »Das literarische Echo«, Jg 12, 1909/10, H. 20, Sp. 1429–1432.
53. Hermann Gottschalk »Wie man Impressionist wird« 234
Aus: »März«, Jg 6, 1912, H. 28, S. 76–77.

AUS DEN »BLÄTTERN FÜR DIE KUNST«

54. »Blätter für die Kunst« [Aus den »Einleitungen und Merksprüchen« der Folgen I–IV] 236
Abgedruckt nach: »Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892–1898«. Berlin: Georg Bondi 1899, S. 10–14, 16–19, 20–21, 24, 27. [T]
55. Paul Gerardy »Geistige Kunst« 240
Aus: »Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892–1898«. Berlin: Georg Bondi 1899, S. 111–114.
56. Ludwig Klages »Aus einer Seelenlehre des Künstlers« 243
Aus: »Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892–1898«. Berlin: Georg Bondi 1899, S. 138–142.
57. »Blätter für die Kunst« [Aus der Einleitung und den Merksprüchen der Folge VII] 246
Aus: »Blätter für die Kunst«, Folge VII, 1904, S. 1–5. [T]
58. Karl Wolfskehl »Über das Drama« 249
Aus: »Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1904–1909«. Berlin: Georg Bondi 1909, S. 66–70.

59. »Blätter für die Kunst« [Aus der Folge IX] 253
Aus: »Blätter für die Kunst«, Folge IX, 1910, S. 1–2, 6–7. [T]
60. Karl Wolfskehl »Die Blätter für die Kunst und die neueste Literatur« 255
Aus: »Jahrbuch für die geistige Bewegung«, [Jg 1] 1910, S. 1–18.

NEUE ROMANTIK / »FIN DE SIÈCLE« UND »DÉCADENCE«

61. Samuel Lublinski [»Nietzsche und die neue Romantik«] 270
*Aus: »Die Bilanz der Moderne«. Berlin: Siegfried Cronbach 1904.
a) Aus dem Kapitel »Impressionismus und Neu-Romantik I. Kulturpolitik«, S. 117–129, 130–133 [T]; b) aus dem Kapitel »Impressionismus und Neuromantik II. Symbolismus und Lyrik«, S. 161–164. [T]*
62. Samuel Lublinski »Zur Psychologie und Weltanschauung der Neuromantik« 280
Aus: »Der Ausgang der Moderne«. Dresden: Carl Reißner 1909, S. 53–65. [T]
63. Kurt Walter Goldschmidt »Romantik-Epigonen« 288
Aus: »Das literarische Echo«, Jg 10, 1907/08, H. 23, Sp. 1615–1622.
64. Hermann Friedemann »Die dritte Romantik« 295
Aus: »März«, Jg 10, 1912, H. 34, S. 317–319.
65. Fritz Mauthner »Fin de siècle und kein Ende« 298
Aus: »Das Magazin für Litteratur«, Jg 60, 1891, H. 1, S. 13–15. [T]
66. Ottokar Stauf von der March »Décadence. Randglossen« 300
Aus: »Die Gesellschaft«, Jg 10, 1894, H. 4, S. 526–533. [T]
67. Robert Musil »Das Unanständige und Kranke in der Kunst« 306
Aus: »Pan« (II), Jg 1, 1911, Nr. 9, S. 303–310.
68. Max Picard [Aus den Thesen »Das Ende des Impressionismus«] 312
Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch, 2. Aufl. 1920, S. 7, 10–13, 27–28, 35–36, 38–41, 44–46, 48–54, 67. [T]

HEIMATKUNST

69. [Julius Langbehn] »Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen.« 321
Leipzig: C. L. Hirschfeld 1890, S. 1–4, 8–9, 19, 39–40, 125, 159, 209–210, 217, 308. [T]
70. Ernst Wachler [»Eine Dichtung der Volksgesamtheit«] 326
Aus: »Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste. Eine Streitschrift«. Berlin-Charlottenburg: Richard Heinrich 1897, S. 6–8, 26–28. [T]
71. Peter Rosegger »Das Recht der Persönlichkeit« 329
Aus: »Der Türmer«, Jg 1, 1899, H. 7, S. 6–9.
72. Adolf Bartels »Heimatkunst« 333
Aus: »Heimat. Blätter für Litteratur und Volkstum«, Jg 1, 1900, H. 1, S. 10 bis 19.

73. Friedrich Lienhard »Vom Reichtum deutscher Landschaft« 339
Aus: »Die Vorherrschaft Berlins. Literarische Anregungen«. Heft 4 der »Flugschriften der Heimat«. Leipzig/Berlin: Georg Heinrich Meyer Heimatverlag 1900, S. 9–17. [T]
74. Friedrich Lienhard »Heimatkunst?« 344
Aus: »Das litterarische Echo«, Jg 2, 1899/1900, H. 20, Sp. 1394–1398. [T]
75. Ludwig Jacobowski »Heimatkunst. Ein paar Glossen« 349
Aus: »Die Zeit«, Jg 6, 1899/1900, Bd 24, Nr. 313, S. 200–202.
76. Ferdinand Gruner »Heimatkunst« 356
Aus: »Literarische Warte«, Jg 2, 1901, H. 12, S. 758–762.
77. Otto Flake »Forum germanicum« 361
Aus: »Das neue Magazin für Literatur, Kunst und soziales Leben«, Jg 73, 1904, H. 19, S. 576–578.

KATHOLISCHE LITERATURBEWEGUNG

78. Carl Muth »Wem gehört die Zukunft?« 364
Aus: »Frankfurter zeitgenössische Broschüren«, Neue Folge, Bd 14, 1893, H. 5, S. 26–28, 29–32, 33–35, 36–37, 40. [T]
79. Karl Muth »Die litterarischen Aufgaben der deutschen Katholiken. Gedanken über katholische Belletristik und litterarische Kritik, zugleich eine Antwort an seine Kritiker«. Mainz: Franz Kirchheim 1899, S. 3–5, 15–16. [T] 374
80. Carl Conte Scapinelli »Katholizismus und »Moderne«« 378
Aus: »Literarische Warte«, Jg 1, 1900, H. 4, Sp. 49–50.
81. H[einrich] Cornelius [Houben] »Rückständigkeit katholischer Autoren auf dramatischem Gebiete« 380
Aus: »Literarische Warte«, Jg 1, 1900, H. 8, Sp. 123–125.
82. Lorenz Krapp »Aufruf zur Bildung eines Musen-Almanachs katholischer Studenten Deutschlands« 382
Aus: »Literarische Warte«, Jg. 2, 1901, H. 6, S. 362–364.
83. [Karl Muth] »Ein Vorwort zu »Hochland«« 385
Aus: »Hochland«, Jg 1, 1903/04, H. 1, S. 1–5, 6. [T]
84. Johannes Jörgensen »Von der Kunst« 389
Aus: »Gottesminne«, Jg 1, 1903, H. 3, S. 116.
85. Lorenz Krapp »Die religiöse Lyrik von gestern und morgen« 390
Aus: »Gottesminne«, Jg 1, 1903, H. 10, S. 434–443.
86. Richard von Kralik »Ästhetische Prinzipien und praktische Folgerungen« 397
Aus: »Gottesminne«, Jg 1, 1903, H. 12, S. 565–567. [T]
87. Franz Eichert »Grafahrt – Höhenfahrt!« 399
Aus: »Der Gral«, Jg 1, 1906/07, H. 1, S. 1–7.
88. Richard von Kralik »Ein literarisches Programm« 404
Aus: »Der Gral«, Jg 1, 1906/07, H. 2, S. 49–52.

89. Franz Eichert »Von der Erhabenheit christlicher Kunst. Ein paar Trostgedanken für inferiore Katholiken« 407
Aus: »Der Gral«, Jg 1, 1906/07, H. 2, S. 74–79.
90. *** »Aus dem Ankündigungsschreiben der Wartburgstimmen!« 411
Aus: »Wartburgstimmen«, Jg 1, 1903, H. 6, S. 587–588.
91. Albert Meyenberg »Wartburgfahrten. Wanderbücher aus Innen- und Außenwelt« 413
Lucern: Räder u. Co., 3. Aufl. 1909, S. 67–75; 97–99. [T]

NEUKLASSIK

92. Paul Ernst »Zwei Selbstanzeigen« 420
Aus: »Die Zukunft«, Jg 6, 1897/98, Bd 21, S. 264–269; hier abgedruckt nach: »Der Weg zur Form«. München: Georg Müller, 3. Aufl. 1928, S. 52–55; 59–60. [T]
93. Paul Ernst »Das Drama und die moderne Weltanschauung« 424
Aus: »Ethische Kultur«, Jg 7, 1899, Nr. 22, S. 170–172 und Nr. 23, S. 180 bis 183; hier abgedruckt nach: »Der Weg zur Form«. München: Georg Müller, 3. Aufl. 1928, S. 30–48. [T]
94. Hanns von Gumpfenberg »Ichkunst und Menschheitskunst« 436
Aus: »Die Zeit«, Jg 9, 1902/03, Nr. 425, S. 91–92. [T]
95. Paul Ernst »Die Möglichkeit der klassischen Tragödie« 439
Aus: »Neue freie Presse« 1904 [genauere Angaben nicht zu ermitteln]; hier abgedruckt nach: »Der Weg zur Form«. München: Georg Müller, 3. Aufl. 1928, S. 130–132. [T]
96. Franz Servaes »Der Wille zum Stil« 441
Aus: »Die neue Rundschau«, Jg 16, 1905, H. 1, S. 105–111. [T]
97. Wilhelm von Scholz »Die Entwicklung der Kunst« [These II der vier Thesen »Kunst und Notwendigkeit«] 448
Aus: »Die Schaubühne«, Jg 1, 1905, Nr. 8, S. 205–206
98. Paul Ernst »Unsere Absichten« 450
Aus: »Masken«, Jg 1, 1905/06, Nr. 6, S. 8–11; hier abgedruckt nach: Jahrbuch 1939 der Paul Ernst Gesellschaft, S. 57–60.
99. Paul Ernst »Gesellschaftliche Voraussetzungen« 453
Aus: »Berliner Tageblatt« 1905 [genauere Angaben nicht zu ermitteln]; hier abgedruckt nach: »Der Weg zur Form«. München: Georg Müller, 3. Aufl. 1928, S. 202–205; 217–218; 222–225. [T]
100. Carl Hauptmann »Persönlichkeit, Besinnungen« 459
Aus: »Morgen«, [Halb-]Jg 1, 1907, Nr. 19, S. 604–607.
101. Paul Ernst »Von der Kälte des großen Kunstwerks« 462
Aus: »Morgen«, Jg 2, 1908, Nr. 40, S. 1332–1335; hier abgedruckt nach: »Ein Credo«. Erster Band. Berlin: Meyer & Jessen 1912, S. 181–188.

102. Paul Ernst »Neueste deutsche Dichtung«	467
<i>Aus: »Ein Credo«. Erster Band. Berlin: Meyer & Jessen 1912, S. 221–226. [T]</i>	
103. Arthur Kronfeld »Klassizität als Forderung«	471
<i>Aus: »Argonauten«, H. 10–12, 1921, S. 214–220.</i>	
CHARON	
104. »Charon« [Programm der Herausgeber]	476
<i>Aus: »Charon«, Jg 1, 1904 [Buchausgabe, Berlin-Westend 1905], S. 15.</i>	
105. Rudolf Paulsen »Wie ich zum Charon kam«	477
<i>Aus: »Charon«, Jg 4, 1907, S. 18–19. [T]</i>	
106. Karl Röttger »Vom Stil des Dramas«	478
<i>Aus: »Charon«, Jg 6, 1909, Beiblätter H. 4, S. 20–22.</i>	
107. Otto zur Linde »Charonkonsequenzen« [I]	480
<i>Aus: »Charon«, Jg 6, 1909, Beiblätter H. 9, S. 81–84.</i>	
108. »Propaganda« [Ohne Verfasser]	485
<i>Aus: »Charon«, Jg 6, 1909, Beiblätter H. 11, S. 108–109. [T]</i>	
109. Carl Röttger »Unsere Arbeit«	485
<i>Aus: »Charon«, Jg 7, 1910, Beiblätter H. 12, S. 123–125. [T]</i>	
110. Rudolf Paulsen »Einige Bemerkungen zu den Tendenzen der Dichtkunst«	487
<i>Aus: »Charon«, Jg 8, 1911, Beiblätter H. 1, S. 3–6. [T]</i>	
111. Rudolf Paulsen »Gesellschaft der Charonfreunde. Eröffnungsworte. Gesprochen in der gründenden Versammlung am 13. Mai 1911«	489
<i>Aus: »Charon«, Jg 8, 1911, Beiblätter H. 7, S. 103–104. [T]</i>	
112. Otto zur Linde »Die Charongesellschaft«	491
<i>Aus: »Charon«, Jg 8, 1911, Beiblätter H. 11, S. 164–170. [T]</i>	
113. Eugen Styx »Charonbrief an eine Dame«	497
<i>Aus: »Charon«, Jg 9, 1912, Beiblätter H. 1, S. 1–4. [T]</i>	
114. Otto zur Linde »Ueber individuelle Kunst und die Gemeinschaft der Volksgenossen. (Erste Antwort auf einen Brief.)« [I]	501
<i>Aus: »Charon«, Jg 9, 1912, S. 155–162.</i>	
115. Rudolf Paulsen »Otto zur Linde. Ein Kapitel aus dem deutschen Schrifttum der Gegenwart«	508
<i>Aus: »Charon«, Jg 9, 1912, S. VII, XI, XXVIII–XXXII, LXXIV. [T]</i>	
116. Otto zur Linde »Ueber individuelle Kunst und die Gemeinschaft der Volksgenossen.« [II]	512
<i>Aus: »Charon«, Jg 10, 1913, S. 100–102. [T]</i>	
117. Otto zur Linde »Arno Holz und der Charon«	515
<i>Aus: »Charon«, Jg 7, 1910 und Jg 8, 1911 [Buchausgabe, Charonverlag Groß-Lichterfelde 1911]; S. I–V, VII, XIX, XLVIII–LI, CXXXII bis CXXXVII, CLII–CLV. [T]</i>	

ZUR FRAUENEMANZIPATION

118. Marie Hecht »Friedrich Nietzsches Einfluß auf die Frauen«	543
<i>Aus: »Die Frau«, Jg 6, 1898/99, H. 8, S. 486–491.</i>	
119. Thessa v. R. »Die Frau in der Dichtung«	549
<i>Aus: »Die Frau«, Jg 1, 1893/94, H. 2, S. 111–114.</i>	
120. Paul Schettler »Frauen in der Dichtung«	555
<i>Aus: »Die Frau«, Jg 3, 1895/96, H. 3, S. 149–153.</i>	
121. Frieda Freiin von Bülow »Männerurtheil über Frauendichtung«	562
<i>Aus: »Die Zukunft«, Jg 7, 1898/99, Bd 26, S. 26–29.</i>	
122. Lou Andreas-Salomé »Ketzereien gegen die moderne Frau«	566
<i>Aus: »Die Zukunft«, Jg 7, 1898/99, Bd 26, S. 237–240.</i>	
 NAMENREGISTER	 570

EINFÜHRUNG

Die deutsche Literatur der Jahrhundertwende ist geprägt durch eine Vielzahl sich nebeneinander entfaltender Tendenzen und Strömungen, deren Einheitlichkeit lediglich im Widerspruch zum Naturalismus beruht. Sie löste die noch relativ geschlossene naturalistische Literaturbewegung um 1890 ab in einem Augenblick, da diese sich gerade durchzusetzen schien. In folgerichtiger Entwicklung der mit dem Naturalismus vollzogenen „Entbindung der Moderne“ (H. Bahr) entstanden höchst individuelle, differenzierte literarische Ausdrucksformen, die mit den heute noch üblichen literarhistorischen Ordnungsbegriffen Impressionismus, Neuromantik, Neuklassik etc. nur annähernd und allgemein faßbar sind. Der historische Abstand, aus dem wir heute die Literatur zwischen 1890 und 1910 sehen, hat zumindest die Einsicht in das Problematische dieser Begriffe gebracht. Wir benutzen sie, weil wir keine besseren haben. Ihr Hauptmangel ist der Ballast an Tradition, der ihnen anhaftet. Bestimmte Gehalte sind mit ihnen verbunden, die nicht ohne weiteres auf die literarische Situation von 1900 zutreffen. So entstammt etwa der Hauptbegriff des Impressionismus der bildenden Kunst. Da aber die Entwicklungsprozesse in Kunst und Literatur nicht immer gleichen Gesetzmäßigkeiten unterliegen, beginnen bereits hier die Schwierigkeiten. Die in den neunziger Jahren einsetzende Abhängigkeit der Literaturwissenschaft von Kunsttheorien hat dazu geführt, daß synonyme Kategorien für nicht wesensgleiche Inhalte eingesetzt werden. Ähnlich sind die Begriffe Neuklassik, Neuromantik, Neuidealismus in einer Weise geistesgeschichtlich vorgeprägt, die sie zumindest nicht absolut gültig auf die Literatur der Jahrhundertwende anwendbar erscheinen läßt. Dazu kommt, daß aus der Vielfalt der zahlreichen programmatischen Äußerungen und Selbstdeutungen dieser Zeit sich kaum Manifeste abheben, die allgemeinverbindlich sind, also eine Klassifizierung der verschiedenen Kreise, Gruppen und Einzelgänger erleichtern würden. Es gibt kein Programm des Impressionismus beziehungsweise der Neuromantik von epochebildender Kraft. Die literarische Programmatik der Jahre 1890 – 1910 dokumentiert ein äußerst differenziertes Geflecht von Stiltendenzen, die sich nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen.

Zwar erscheinen in den verschiedenen Programmen immer wieder die gleichen Begriffe, von Anfang an aber unbestimmt und vielfach synonym gebraucht. Schon Hermann Bahr, der geniale Antizipator und Theoretiker der modernen Literaturbewegungen, kennzeichnet die nachnaturalistische Moderne synonym als Impressionismus, Neue Romantik oder Symbolismus, beiläufig auch als *Décadence*. Von Bahr beeinflußt, charakterisiert die zeitgenössische Kritik vielfach dieselbe literarische Erscheinung – etwa das Werk des jungen Hofmannsthal – zugleich als impressionistisch, neuroman-tisch, symbolistisch oder auch dekadent. Noch heute bewegt sich die Literaturwissenschaft im Feld nicht sehr präziser Doppeldefinitionen wie „impressionistisch – neuromantisch“, „impressionistisch – symbolistisch“.

Um die Jahrhundertwende bestanden lediglich regional und in gewisser Weise auch perspektivisch bedingte Unterschiede im Begriffsgebrauch. Was im damaligen Literaturzentrum Deutschlands, in Berlin, Neuromantik hieß, galt in Wien, dem zweiten Zentrum der Moderne, als Impressionismus. Nach 1900 setzte sich von Österreich aus der Terminus Impressionismus allgemein durch und wurde in den zwanziger Jahren in der Konsequenz dialektischer Literaturgeschichtsbetrachtung zum antithetischen Begriff gegenüber dem Expressionismus. Der Begriff Neuromantik wurde um die Jahrhundertwende vor allem in Berlin üblich und auf Hauptmanns „Versunkene Glocke“, auf Hermann Hesse und Ricarda Huch bezogen. Damit hatte er seine ursprüngliche, von Hermann Bahr ihm beigegebene Bedeutung als Nervenkunst verloren. Der ebenfalls von Bahr verwendete Symbolismus-Begriff gewinnt in der Gegenwart um so entscheidendere Bedeutung, je deutlicher die geistesgeschichtlichen und poetologischen Bezüge der deutschen Moderne zu den französischen Symbolisten erkennbar werden. Aber auch damit gewinnt man keinen dezidierten Epochenbegriff. Das gleiche gilt für den Versuch in neuester Zeit, die Literatur zwischen Naturalismus und Expressionismus unter dem ursprünglich kunsthistorischen Begriff des Jugendstils zusammenzufassen und von einer Jugendstil-Epoche zu sprechen. Zwar sind fast in der gesamten nach-naturalistischen Literatur bis 1910 Jugendstil-Züge nachweisbar, doch werden sie nirgends allgemein stilprägend, also auch nicht epochebildend. Die Literatur der Jahrhundertwende dokumentiert ihre Einheit zunächst nur in der Negation – im Widerspruch zum Naturalismus. Die Frage nach der Ursache dieses Widerspruchs, der größtenteils von den Naturalisten selbst ausgetragen wurde, könnte also eine positive und allgemeingültige Definition dieser „Epoche“ ergeben.

Der Antinaturalismus hat politische, weltanschauliche und künstlerische Gründe, die eng zusammenhängen. Die naturalistische Literatur war im ganzen gesellschaftsgebunden und den Zeitproblemen leidenschaftlich verhaftet, den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und dem technisch-wirtschaftlichen Fortschritt ebenso wie der daraus resultierenden sozialpolitischen Frage. Die literarische Avantgarde lehnte jede Form gesellschaftlichen Engagements ab. Man distanzierte sich entschieden vom sozialen Messianismus der Naturalisten, in der Überzeugung, das Problem der Masse sei nicht nur unlösbar, sondern auch weniger bedeutsam als die Existenzfrage des einzelnen, dessen Freiheit man durch die Nivellierungstendenzen des Sozialismus wie auch durch den imperialistischen Staat bedroht sah. Diese Opposition war nicht zuletzt eine zwangsläufige Reaktion auf die soziale Situation des Schriftstellers in der beginnenden Wilhelminischen Ära. Bismarks Wort von der national-ökonomischen Unproduktivität der Literaten hatte bereits Diskussionen und öffentliche Briefe der Naturalisten ausgelöst. Theodor Fontanes Antwort, seine klare Forderung nach „größerer Achtung vor uns selber“ (*Magazin f. Litteratur*, 1891) ist symptomatisch für die damals sich abzeichnende Kluft zwischen Gesellschaft und Literatur. Dazu kam die eindeutige Ablehnung der imperialistischen Politik Wilhelms II. durch die Literaten. Nur die „Heimatkunst“ und wenige mehr oder weniger bedeutungslose Cliques identifizierten sich mit dem „Neuen Kurs“. Die eigentlich

modernen Literaten distanzierten sich von Staat und Gesellschaft und taten, so ließe sich vereinfachend und mit allem Vorbehalt gegenüber einer schlagwortartigen Kennzeichnung sagen, den Schritt von Marx zu Nietzsche. (Vgl. dazu: Hamann/Hermand: *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus* Bd. III)

Nietzsches Wirkung setzte mit dem Beginn der neunziger Jahre ein. Er war es, der die „Parole Individualität“ ausgegeben hatte (Johannes Schlaf), das entscheidende Leitwort im Kampf gegen die naturalistische Forderung nach Objektivität. Die Rezeption seines Werkes steht ganz im Zeichen der in dieser Zeit allgemein sich vollziehenden Wendung zur schöpferischen Individualität. Man verstand es ausschließlich als Produktion der freien, souveränen Persönlichkeit, die jede Bindung an Gesellschaft, Staat und Religion gelöst hatte. Wieweit Nietzsche wahrhaft erfaßt wurde, ist eine andere Frage; hier ist allein wesentlich, daß er den entscheidenden Anreiz für einen neuen Individualismus gab und damit die bereits im Raum des Naturalismus aufgebrochenen subjektiven Tendenzen bestätigte und bestärkte. Nietzsche hatte schon den französischen Naturalismus als „fait-alisme“ verurteilt und die Objektivitätsucht des naturalistischen Romanciers als Schwäche und Flucht vor persönlichen Wertsetzungen gebrandmarkt. Hatte der Naturalismus – überspitzt formuliert – das Kunstwerk ohne Künstler gefordert und damit die Subjektivität des Autors als kreatives Movens ausgeschaltet, so proklamierten nun die an Nietzsche orientierten Literaten im vollen Gegenzug eine extrem subjektive, auf das individuelle Sehen und Erleben, auf das einmalige Ich sich gründende Literatur. Das naturalistische Werk sollte nicht freie Produktion, sondern im Gegenteil Reproduktion einer objektiven Wirklichkeit, einer kausal determinierten Welt sein. Widerspruch und Kritik an dieser „literarischen Physik“ erwachsen aus dem neuen, an Nietzsche gebildeten Selbst- und Kunstverständnis: Der Künstler begreift sich vor allem als schöpferische Individualität und damit auch als sinngebende und wertende Instanz seines Werkes. Als solche zieht er sich aus dem Gefüge der Gesellschaft zurück in ein aristokratisch inselhaftes Dasein, das er nur mit Gleichgesinnten oder seinem Herrschaftsanspruch sich freiwillig Unterwerfenden teilt, wobei er sich nicht selten in die Rolle eines herrscherlichen Priesters und Magiers in einem imaginären Reich der Schönheit versetzt. Machtgebärde und Machtanspruch einer solchen Aristokratie des Geistes, etwa beim späteren Stefan George, sind unverkennbar. Diese geistige Führerschaft im autonomen Raum der Kunst hat ihre Parallele im politischen Imperialismus der Wilhelminischen Ära. Dem souveränen Künstler entsprach die neue Wertung des Kunstwerks. Seine vom Naturalismus proklamierte soziale Funktion wurde als unkünstlerisch abgelehnt zugunsten eines l'art-pour-l'art-Prinzips, dessen letzte Konsequenz in der postulierten sakralen Bedeutung der symbolistischen Dichtung gezogen ist. Diese von jedem Objektivitätszwang, aus allen gesellschaftlichen Bindungen gelöste Literatur mündete da zwangsläufig in Ästhetizismus und Décadence, wo der Individualismus sich in beziehungslosen Subjektivismus verliert.

In diesem über zwei Jahrzehnte sich erstreckenden Prozeß entwickelten sich Impressionismus, Neuromantik, Symbolismus, Neuklassik etc. nahezu gleichzeitig, neben-

einander- und ineinanderwirkend. Auf ihren Ursprung hin gesehen, erscheinen sie alle als Variationen des Grundprinzips der schöpferischen Individualität. Ließe sich also die literarische Jahrhundertwende doch unter *einem* Begriff subsumieren, unter dem Begriff des *Individualismus*? Wäre damit die spezifisch epochale Einheit der vielfältigen literarischen Strömungen zwischen 1890 und 1910 unverwechselbar gekennzeichnet und entschieden abgehoben vom Naturalismus einerseits und Expressionismus andererseits? Zweifellos nicht; der Begriff faßt zwar den geistigen Grundzug dieser Literatur, gibt aber keinerlei poetologische Kriterien, die Rückschlüsse auf eine ästhetische Einheit der Epoche zuließen. Er könnte ebensogut für das Zeitalter der Aufklärung oder der Romantik und des Idealismus eingesetzt werden.

Eine weitere Möglichkeit zur Gewinnung einer gültigen Epochenkategorie bietet ein Phänomen, das sich im Grunde jeder Programmatik entzieht und fast übereinstimmend in dieser Zeit als Erfahrung des „*Lebens*“ bezeichnet wurde. Hatten die Naturalisten die Welt als kausal und mechanisch bestimmte statische Wirklichkeit gesehen und in der Kunst reproduziert, so erfuhr die Generation der Jahrhundertwende das Leben als dynamisch flutende Bewegung, die keine Begrenzung, Vereinzelung und Isolierung kennt. Dieses „Leben“, als ätherisches Element alles Seiende belebend und am Leben haltend, könnte man den verborgenen Gegenstand der nachnaturalistischen Dichtung nennen. „Leben“ ist hier, was für den Naturalismus „Natur“ war. Nahezu alle Autoren der Zeit haben sich in irgendeinem Sinn zum Leben als dem höchsten Wert bekannt; als erster wiederum Nietzsche, dessen Feier des dionysischen Lebens und der „ewigen Lebendigkeit“ faszinierend gewirkt hatte. Sein „großes Ja zum Leben“ begründete die Lebensphilosophie, die von Dilthey, Bergson, Scheler, Klages und Simmel in verschiedenen Richtungen ausgebaut wurde. Daß der Begriff des Lebens zentrale Bedeutung in der Weltanschauung um die Wende des zwanzigsten Jahrhunderts erlangte, hat Georg Simmel überzeugend dargetan. Die meisten Literaten der Zeit (ihr Repräsentant war Richard Dehmel) verherrlichten das Leben als vitale Macht und priesen es in einer emphatischen Sprache, die ein sinnenhaftes, allgemeines Lebenspathos ausdrückt. Nur wenige gingen über diese Erfahrung hinaus. Hofmannsthal schildert im Chandos-Brief die „guten Augenblicke“, in denen „irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens“ erfüllt und damit Gefäß der Offenbarung des alleinigen Lebens wird. Ähnlich beschreibt Rilke den Augenblick, da eine Vinca, ein blaublühender Immergrünstrauch, gerade in seiner Nähe stehend, plötzlich eine so unerschöpfliche Bedeutung gewann, daß „nichts mehr zu verbergen“ war und den Blick ungehindert ins „Offene“ freiließ, „auf die andere Seite der Natur“ oder, wie er später sagt, in den „Weltinnenraum“. Es handelt sich offensichtlich um ein mystisches Erlebnis, das der zufällige Anblick eines an sich bedeutungslosen Gegenstandes in seltenen Augenblicken auslösen konnte: eine Erfahrung des Weltzusammenhangs – „dass alle Dinge für sich sind und doch voller Beziehung aufeinander“ (Hofmannsthal), ein Innwerden der letzten Identität von Ich und Welt, in der jede Vereinzelung aufgehoben erscheint im Bewußtsein der Lebensganzheit. Fast

jeder wesentliche Dichter der Jahrhundertwende hat solche und ähnliche Erfahrungen gemacht: Nietzsche, George, Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Robert Musil. Sie waren in gewisser Weise „Mystiker ohne Mystik“ (Hofmannsthal). Die Entrückung führte nicht zur Gottheit; an Stelle der verlorenen Transzendenz steht das weltimmanente Erleben der Selbstentgrenzung und neuen Selbstgewißheit im großen Lebensstrom.

Die Frage nach der Möglichkeit einer einheitlichen Epochenbestimmung stellt sich auch von hier aus. Die Bedeutung des „Leben“-Begriffs für fast alle Dichter der Jahrhundertwende darf nicht unterschätzt werden. Sowohl die mystische als auch die vitale, genauer dionysische (denn der Tod ist in diesem Lebensbegriff mitgedacht) „Leben“-Erfahrung bildet gleichsam Nahtstellen, an denen sich Wesentliches für die Erkenntnis der geistigen und ästhetischen Struktur der literarischen Jahrhundertwende erschließt. „Die Kunst unter der Optik des Lebens“ (Nietzsche) könnte gerade für diese Periode aufschlußreiche Kriterien liefern. Dennoch ergibt der Leben-Begriff keine Epochenbezeichnung, so wenig wie das Individualitätsprinzip. Beide beziehen sich letztlich auf Voraussetzungen, die zwar der gesamten nachnaturalistischen Literatur gemeinsam sind, aber noch nicht die künstlerische Einheit der verschiedenen Stilbewegungen gewährleisten. Es bleibt also nur, unter Verzicht auf jede einheitliche ästhetische Epochenkategorie die einzelnen literarischen Erscheinungen phänomenologisch zu betrachten.

Die neue impressionistische Literatur entwickelte sich – zunächst ohne programmatische Zielsetzung – unmittelbar aus dem Naturalismus. Es ist deshalb nötig, auch die Dichtung in die Betrachtung einzubeziehen. Die Schwierigkeit, den Beginn des Impressionismus genau zu kennzeichnen, liegt in der Tatsache, daß innerhalb der neuen Ansätze naturalistische Stilelemente zunächst fortwirken. Liliencron etwa bewegte sich noch unbekümmert in den alten Formen, die er teilweise verfeinerte und ästhetisierte, während *Dauthendey* sie bereits zugunsten rhythmischer Ausdruckswerte aufgab. Beide trennten sich noch nicht bewußt vom Naturalismus. Den entscheidenden Schritt tat Richard Dehmel. Unter der Wirkung Nietzsches brach er mit der naturalistischen Literatur. Er erkannte in Nietzsches Lyrik erste große Beispiele impressionistischer Wortkunst, die „tiefste Seelenregungen in ganzer Klarheit ans Licht zu ziehen“ vermag (Dehmel, 1892). Sein Gedichtzyklus *Erlösungen* (1892) veranschaulicht sein Nietzsche-Erlebnis unmittelbar: Befreiung der Individualität, Feier des „Lebens“ und Glanz der Sprache erscheinen hier auf die Ebene der ekstatischen Verkündigung rauschhaft sinnlichen Lebens transponiert. Auch theoretisch kämpfte Dehmel für die Überwindung des Naturalismus, gab aber kein Programm für die neue impressionistische Dichtung, die – zunächst ohne theoretisch begründet zu sein – sich bereits deutlich abzeichnete. Das Motivfeld der naturalistischen Literatur erscheint um einen ganzen Spannungskomplex an Welt- und Seelenerfahrung erweitert. Die Außenwelt in der ständig fluktuierenden Vielfalt ihrer Erscheinungen trifft auf die Innerlichkeit eines Ich, das sie grenzenlos geöffnet empfängt, registriert, bewegt und reflektiert: Impressionen, in denen der Oberflächenglanz, die „Hautlichkeit“ (Nietzsche) der Dinge

erfahren und gestaltet wird. Die Hingabe an den Zauber des flüchtigen rauschhaften Augenblicks, an das spielerisch Zufällige, farbig Leichte, an das punktuelle Erlebnis, das allein den Strom der Zeit gliedert, in der untergründigen Schwermut des Bewußtseins vom Scheincharakter alles Seienden – in all dem beruht der ästhetische Reiz dieser Stimmungskunst, die in den neunziger Jahren noch mit naturalistischen Stilmitteln arbeitet.

Bezeichnenderweise war es Arno Holz, der Theoretiker und Programmatiker des konsequenten Naturalismus, der als erster neue lyrische Formen proklamierte. 1899, also verhältnismäßig spät, erschien seine Schrift *Revolution der Lyrik*, das bedeutendste Literaturprogramm der Zeit. Die traditionellen Gesetze von Reim, Strophe und Metrum werden als „geheimer Leierkasten“ verworfen. Jede „Musik durch Worte“ soll ersetzt werden durch den „natürlichen Rhythmus“, der – im Gegensatz zu den freien Rhythmen Walt Whitmans, welche die traditionelle Form schon vor Holz durchbrochen hatten, – ein den Worten immanenter „notwendiger Rhythmus“ ist und nur erreicht wird, wenn ein „natürliches Empfinden“ in „letzter Einfachheit“ sich ausdrückt. Das Gedicht soll einzig auf rhythmischen Zeileneinheiten aufbauen, die symmetrisch um eine Mittelachse geordnet und zu Aussagegruppen zusammengefaßt sind. Ein Jahr zuvor, 1898, hatte Holz sein neues Gesetz in der Gedichtsammlung *Phantastus* bereits exemplifiziert und sein Programm in einer Selbstanzeige als eine Art Erläuterung und Verteidigung des Werkes entwickelt (1897/98). Er sah hier etwas unvergleichbar Neues, für das er absolute Priorität beanspruchte. Liliencrets natürliche Rhythmen erkannte er nicht an, weil sie unbewußt und nicht auf Grund einer prinzipiellen Erkenntnis gehandhabt waren. In den späteren *Phantastus*-Gedichten summierte Holz zahlreiche Einzelimpressionen in einem einzigen Satz, um hymnische Ausdruckskraft zu gewinnen. Die auf diese Weise entstehenden monströsen Gebilde verwischen das rhythmische Gefüge bis zur Unkenntlichkeit und sind gerade das, was er an Whitmans Langzeilen ausgesetzt hatte – rhetorische Prosa. Die Tendenz zur Auflösung der Versgestalt in einer Folge von Prosasätzen, die selbst wieder ins atmosphärisch Formlose geraten, ist von vornherein bei Holz angelegt und in seiner Nachfolge weithin ausgeprägt worden.

Nur wenige Lyriker schlossen sich Holz an und verwirklichten sein neues Stilprinzip der Mittelachsengliederung, darunter so vergessene wie Georg Stolzenberg, Wolfgang Martens und Paul Victor, aber auch Dehmel und Flaischlen. Es bildete sich jedoch keine Schule, kein geschlossener Kreis. Die meisten Lyriker gingen bald eigene Wege, und wenn diese auch die Holzschen häufig berührten, waren sie auf ihre individuellen Entdeckungen doch so versessen, daß sie die ihnen verwandte Tendenz nicht erkannten. So polemisierte Johannes Schlaf, der Mitstreiter von Holz im Kampf um den konsequenten Naturalismus, gegen die Rhythmus-Theorie, obgleich er selbst freirhythmische Verse schrieb. Bezeichnenderweise betonten seine Polemiken in der „Wiener Rundschau“ ausdrücklich die Individualität als Quelle aller Kunst. In ähnlicher Art setzte sich um die Jahrhundertwende nahezu jeder Lyriker mit Holz auseinander, offensichtlich im Bestreben, sich gegen ihn abzugrenzen und die eigene Orientierung be-

wußzumachen. Besonders charakteristisch dafür ist Karl von Levetzow, dessen Prinzip der „eingeborenen Form“ nichts anderes als das des notwendigen „natürlichen Rhythmus“ meint. Trotz dieser Übereinstimmung wies er Holz dem Naturalismus zu, den er selbst überwunden zu haben glaubte. Sein Hauptargument ist, daß Holz am entscheidenden Problem der Moderne, am Problem der Individualität, uninteressiert sei. Wie für Schlaf war auch für ihn der Dichter „notwendig subjektiv, Individualist“. Auch die Charontiker Otto zur Linde und Rudolf Pannwitz gingen an Holz vorbei, obgleich ihr Prinzip des „phonetischen Rhythmus“ das seinige nur leicht abwandelt. Die eigentümliche Bedeutung der Holzschen „Wortkunst“ wurde von den Zeitgenossen nicht begriffen. Erst der Expressionismus hat sie bestätigt: Gottfried Benn hat in seinen „Fragmenten“ die von Holz selbst nur unzulänglich praktizierte Theorie künstlerisch bewältigt.

Schon die Zeitgenossen fragten sich, ob die Holzsche Dichtung impressionistisch sei. Sie erschien zwar als „Impressionismus aus Kunst“, aber es fehlte das wesentliche Merkmal der naiven Impression (Servaes). Das Besondere, Individuelle der Holzschen Kunst wurde in der Doppelheit und dem Gegensatz des impressionistischen und des dekorativen Elements gesehen. Im Eigentümlichsten seiner Phantasia-Lyrik erschien er mehr als „bizarrer Ornamentiker“ denn als sensualistischer Impressionist. Holz selbst hat der Einordnung seiner Dichtung in den Impressionismus durch Mehring widersprochen mit der Begründung, dieser Begriff sei „eines der vielen heutigen Seifenblasenworte, die alles sagen, weil sie nichts sagen“ („Revolution der Lyrik“). Er erklärt zugleich seine Position mit dem Hinweis auf die Einmaligkeit jeder gestalteten Stimmung und die divergierenden „vielen Farbenbrechungen“, womit er freilich gerade ein impressionistisches Element seiner Lyrik heraushebt. Allerdings ist eine Grundforderung des Impressionismus hier nicht erfüllt: „den momentanen Eindruck zu fixieren“ (Servaes) und das subjektive Erlebnis unmittelbar im Wort festzuhalten. Die bewußte Stilisierung und die damit erreichte lineare Struktur der Phantasia-Gedichte wie auch ihre zyklische Anordnung scheinen in den Jugendstil zu weisen, dessen wesentliche Gestaltungsprinzipien Linie und Ornament sind. Auch andere Lyriker der Jahrhundertwende, die wie Holz über impressionistische Stimmungsmalerei stilisierend hinausgehen, handhaben sie: Richard Dehmel, der junge Rilke, selbst Johannes Schlaf in den Prosaskizzen „Frühling“ und „In Dingsda“.

Dennoch rechtfertigt die Lyrik der Jahrhundertwende nicht den Terminus Jugendstil als Epochenbegriff. Die Lyrik von und um Arno Holz ist nicht allein repräsentativ für die Dichtung des „Fin de siècle“. Dazu gehören zahlreiche andere Kreise mit eigenen Tendenzen und Programmen, für die der gemeinsame Schlüsselbegriff fehlt.

Eine der wichtigsten Gruppen war das „Junge Österreich“, wie Hermann Bahr den modernen Wiener Literaten- und Dichterkreis nannte, der sich im Café Grienstadt zu versammeln pflegte. Bereits 1891 proklamierte er die Überwindung des Naturalismus durch eine Wendung „vom Außen zum Innen“. Der „Einzug des äußeren Lebens in den inneren Geist“ gilt als wesentliches Merkmal der neuen Kunst, die Bahr mit ungewöhnlichem Spürsinn erkannte, ehe sie noch voll zutage getreten war. Er defi-

nierte sie als Neue Romantik, Neuen Idealismus, auch Décadence und Symbolismus, am häufigsten aber als Impressionismus.

„Sensationen, nichts als Sensationen, unverbundene Augenblicksbilder der eiligen Ereignisse auf den Nerven“, das ist für ihn moderne Dichtung. Die modernen Dichter sind nichts als Nerven, „erleben nur mit den Nerven, reagieren nur mehr von den Nerven aus“, registrieren feinfühlig jeden Eindruck von außen, erfassen lediglich „Nervenstände“, wie Bahr „états d'âme“ übersetzt. Die Welt hat sich aufgelöst in Empfindungen, die der Wiener Philosoph Ernst Mach in seinen *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* als das allein Wirkliche kennzeichnet und damit eine Theorie des Impressionismus gab, die allerdings erst später auf die Jung-Wiener und Hermann Bahr gewirkt hat. Dieser hatte die „Hingabe an das Nervöse“ als Charakteristikum der Décadence gekennzeichnet, die er zuerst bei den französischen Symbolisten ausgebildet sah. Sie entdecken „nervöse Künste“, werden „Virtuosen im Nervösen“ aus ausgesprochenem Hang zum Künstlichen. Wie in der Romantik führt ihr Weg nach innen, jedoch nicht zum Geist, sondern nur zu den Nerven. Mit ihnen beginnt „eine Romantik der Nerven“; Bahr sagt lieber noch „eine Mystik der Nerven“. Diese Dekadenten haben eine „fiebrische Sucht“ nach dem Mystischen. Mittels symbolischer Zeichen wollen sie den Nerven jene Stimmungen suggerieren, in denen sie „von selbst nach dem Unsinnlichen greifen“. So werden sie zu Symbolisten, deren Losung lautet: „Exprimer l'inexprimable, saisir l'insaisissable.“

Diese an den französischen Symbolisten gewonnenen Kriterien sucht Bahr in seinen *Studien zur Moderne* 1894 auch beim „Jungen Österreich“ aufzuweisen. Er wollte diesen jungen Literaten ein Programm geben, denn ihr handwerklich-technisches Vorgehen war recht naiv. Unbekümmert benutzten sie Wienerische Stoffe und Formen, um das neue Erlebnis der Nerven auszudrücken. Tradition und Moderne gingen hier eine besondere Verbindung ein. Da der Naturalismus sich in Wien nicht durchgesetzt hatte, stellten sich als natürliche Folge des allgemeinen Wertezusammenfalls nervöse Romantik und Décadence von selbst ein. Arthur Schnitzler oder Peter Altenberg machen diese Entwicklung deutlich. Bezüglich der Jungwiener gebraucht Bahr nicht ausdrücklich den Begriff Symbolismus, auch nicht da, wo er ihn zweifellos meint, bei Hugo von Hofmannsthal.

Der Siebzehnjährige war als Gymnasiast in den Jungwiener-Kreis eingetreten und hatte unter dem Decknamen „Loris“ die ersten Gedichte veröffentlicht. Hier sieht Bahr alle Tendenzen der Moderne wirksam – mit Recht. „Er enthält den ganzen Zusammenhang ihrer Triebe ... sie sind alle in ihm“, und alles ist „zu heiterer Einheit wirksam ausgesöhnt“ (Loris). So erscheint Hofmannsthal „in der Weise der Alten neu“, ein müheloser Könner, der das „Krampfhaftes, Mühsame, Erzwungene“ der Neuerer nicht kennt. Gleichwohl ist er ein Décadent, der mit den Nerven erlebt, „mit den Sinnen, mit dem Gehirn“. Das aber ist für Bahr die entscheidende Voraussetzung für den Symbolismus. Die Frage ist: trifft Bahrs Definition des jungen Hofmannsthal als eines Exponenten der Wiener Décadence und des neuen Symbolismus zu? Ist damit Hofmannsthals Stellung in der Zeit fixiert?

Hofmannsthal selbst hat sich mehrfach theoretisch zur Moderne geäußert und im

Blick auf das eigene Werk und das seines Antipoden Stefan George eine Zeitprognose gestellt. Dabei meidet er die Bahrschen Begriffe, zeigt sich überhaupt literarischen Einordnungen abgeneigt. Aus der Erkenntnis, daß „der Begriff des Ganzen in der Kunst verlorengegangen ist“, ordnet er sich zwar der Décadence zu, doch gewinnt dieser Terminus in seiner Deutung eine neue Dimension („Poesie und Leben“). Auch für Hofmannsthal gestaltet und provoziert Dichtung den „traumhaft flüchtigen Seelenzustand, den wir Stimmung nennen“. Doch sind diese Stimmungen nicht „Nervenstände“ (Bahr), sondern Gefühle, „alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Innern“; nicht Sensationen der Nerven, sondern Bewegungen des „Gemütes“, eine Gestimmtheit der Seele, die nur als Traum faßbar ist. „Ein Traum von großer Magie“, dieser Titel eines besonders charakteristischen Gedichts könnte als Leitmotiv der Hofmannsthalschen Dichtung gelten. Die Deutung dieses Traums – etwa im Sinne der Psychoanalyse – ist unwesentlich, ja ginge am Entscheidenden vorbei. Worauf es ankommt, ist die direkte Übertragung des Traums ins magische Bild, ins Symbol.

Im *Gespräch über Gedichte* deutet Hofmannsthal das Wesen dieses Symbols: Es setzt nicht eine Sache für die andere, „es setzt die Sache selbst“. Diese Definition erinnert unmittelbar an das Goethesche Symbol, entspringt jedoch völlig anderen Voraussetzungen. Für Hofmannsthal ist das Symbol Bild eines mystischen Aktes, in dem der unter der Oberfläche des Seienden verborgene tiefere Einklang von Mensch und Welt erfahren wird. Die geheimnisvolle Verknüpfung der „Erdendinge“ mit dem „inneren Besitz“ der menschlichen Seele enthüllt sich in einer unio mystica, in der das Ich für einen Augenblick identisch wird mit dem „Leben“. Die dichterischen Symbole nähren sich aus dem kultischen Opfer, bei dem der Opfernde (Ich) in das Opfer (Welt) eingeht und das eigene Blut fließen fühlt. Die unabdingbare Gegenwart des dichterischen Ich im Goetheschen Symbol ist verlorengegangen; das Ich im Werk des jungen Hofmannsthal hebt sich selbst auf in der als höher erfahrenen mystischen Einheit mit dem „Mark der Dinge“. Das Symbol ist die unmittelbare Transposition eines inneren Zustandes in die „lebendige geheimnisvolle Chiffre“ des Bildes, die aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist. Als magisch wirkendes Zeichen erzeugt sie in der Seele des Aufnehmenden dieselbe Stimmung, denselben „Traum“.

Mit dieser Traumsymbolik modifiziert Hofmannsthal den Symbolismus so entscheidend, daß er nicht als sein Vertreter gelten kann. Begreift man Décadence und neuen Symbolismus im Sinne Bahrs als Nervenkunst, so hebt sich Hofmannsthals frühe Dichtung entschieden davon ab: die Innerlichkeit der Individualität des Dichters kommt ungleich bedeutungsvoller ins Spiel, ein Weg „nach innen“ wird hier beschritten, der wie bei Novalis ins Geheimnis der Welt und zugleich des eigenen Ich führen soll. Damit unterscheidet Hofmannsthal sich auch vom Symbolismus des George-Kreises, dem er zunächst nahestand, ohne je in ihm aufzugehen. Stefan George hatte ihn 1891 im Café Grienstadl kennengelernt und sogleich versucht, ihn für sich zu gewinnen; die *Blätter für die Kunst* waren auf diese Verbindung hin geplant, denn er sah in dem jungen Dichter den einzigen ihm ebenbürtigen Geist der Zeit. Hofmannsthal arbeitete

zwar an den *Blättern* mit, beschränkte sich aber nicht auf diese exklusive, nur einem eingeweihten Kreis von „Künstlern und Kunstanhängern“ zugängliche Veröffentlichung. Er schrieb weiterhin für Tageszeitungen und öffentliche Literaturzeitschriften, hielt sich also niemals in dem ästhetischen Abseits, das George für sich und seinen Kreis beanspruchte. Er gestand nur insofern dem Dichter eine Ausnahmeposition zu, als er ihn stärker denn andere den Strömungen und Problemen der Zeit ausgesetzt sah. Daher hielt er sich bewußt offen, wickelnd keinem Anspruch aus und mußte Anstoß nehmen an der aristokratischen Haltung des George-Kreises. Die Begründung seiner Ablehnung, in ihm sei die „Dichterkraft mit anderen geistigen Drängen dumpfer vermischt“, und er habe von Kindheit an das Bestreben, „dem Geist unserer verworrenen Epoche auf den verschiedensten Wegen“ beizukommen, war für George nicht akzeptabel. Da er den Jüngeren nicht in seine Gefolgschaft ziehen, in seine Kunstwelt retten konnte, glaubte er schließlich, ihm dem allgemeinen Untergang des „siechen Österreich“ überlassen zu müssen.

Die von George begründete „geistige Bewegung“, die sich mit der exklusiven Zeitschrift der „*Blätter für die Kunst*“ zunächst nur für einen auserwählten Kreis manifestierte, trat als die entschiedenste Gegenströmung zum Naturalismus auf. Die Vorrede der ersten Folge vom Oktober 1892 betont den „Gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen Schule, die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang“. Für die neue „geistige Kunst“ wird von vornherein jede Beschäftigung mit „Weltverbesserungs- und allbeglückungsträumen“ abgelehnt. Die Begründung ist höchst aufschlußreich für die exklusive Kunsthaltung des Kreises: Sie gehören „in ein anderes Gebiet... als das der Dichtung“. Die Zeitschrift will also „alles staatliche und gesellschaftliche“ ausscheiden. Schon ihr Titel besagt, daß sie ausschließlich der Kunst, insbesondere der Dichtung dienen soll. Damit ist das positive Anliegen berührt, das keineswegs allein aus der Opposition zum Naturalismus verständlich ist. George formuliert das Ziel der neuen Bewegung sehr knapp: „Sie will die geistige Kunst auf Grund der neuen Fühlweise und Mache – eine Kunst für die Kunst“. Damit ist nicht dasselbe mit zwei Begriffen gesagt, sondern eine doppelte Zielsetzung gegeben. Die Formel „Kunst für die Kunst“ fordert im Sinne der Parnassiens, deren Devise sie ist, absolute Autonomie des Kunstwerks, dessen formale Vollendung höchste handwerkliche Meisterschaft voraussetzt. Georges ausdrückliche Betonung der „Mache“, d. h. der bewußt artistischen Gestaltung eines Kunstwerks, richtet sich polemisch gegen die auch für die Wiener Impressionisten noch gültige Lehre von der unwillkürlichen Entstehung des Gedichts aus dem unbewußten Erlebnis. Er übernimmt hier Erkenntnisse Baudelaire's, des Parnass und der französischen Symbolisten, fordert aber darüber hinaus die strenge Form, die er nicht als äußere Gestalt, sondern als Wesen und Inbegriff der Dichtung versteht. „Den Wert der Dichtung entscheidet nicht der Sinn... sondern die Form d. h. durchaus nichts Äußerliches: sondern jenes tief Erregende in Maß und Klang“ (*Blätter für die Kunst*). Bewußt antithetisch zur Grundthese des konsequenten Naturalismus, die Kunst solle „wieder die Natur“ sein, proklamiert George die Kunst als Kunst und für die Kunst. Die in diesem Zusammenhang gebrauchte Formel „geistige

Kunst“ bezieht sich auf das Prinzip der „l’art spirituelle“ der französischen Symbolisten um Mallarmé, die George entscheidend anregten. Dort bedeutet l’art spirituelle symbolische Gestaltung im Prozeß einer radikalen Vergeistigung, die das Symbol zum Mittel einer Evokation der „Idee“ macht. Die *Blätter für die Kunst* erklären das Georgesche Verständnis der „geistigen Kunst“ nirgends genauer. Sie weisen lediglich auf Werke von vorbildhafter Bedeutung hin. Die theoretische Begründung der neuen Kunstform erscheint bewußt verdunkelt; der schöpferische Prozeß vor allem wird verschleiert und in die esotherische Sphäre eines Mysteriums gerückt. Es geht mehr um die Haltung des Künstlers als um eine Kunstlehre. Aber soviel läßt sich sagen: „geistige Kunst“ bedeutet: Transposition des Gegenständlichen auf die Ebene des Geistigen im Symbol. Das Georgesche Symbol weist nicht auf eine unfaßbare Idee hin (Mallarmé), es ist auch nicht Gleichnis einer unio mystica des Dichters mit dem „Leben“ (Hofmannsthal); es ist Sinnbild, insofern es einen vom Dichter evozierten Sinn bildhaft realisiert. Im ganzen ist das Georgesche Kunstverständnis den französischen Symbolisten und entscheidend Nietzsche verpflichtet. Wirklichkeit „nur als ästhetisches Phänomen ... gerechtfertigt“ und Kunst als „eigentlich metaphysische Tätigkeit des Lebens“, diese Nietzsche-Postulate sind auch für George gültig.

Es entspricht dem Wesen der Kunst als Kunst, daß die Lyrik den Vorrang unter allen Dichtungsgattungen hat. Der Dichter ist für George primär Lyriker. Er allein gestaltet unmittelbar im Wort, in der Sprache die „geistige Welt“. Das Gedicht ist „der höchste, der endgültige Ausdruck eines Geschehens“, nämlich eben dieses Schöpfungsprozesses. Einer Zeit der Wiedergeburt der Kunst (als solche versteht der George-Kreis die eigene Gegenwart) ist allein die Lyrik gemäß, denn sie drückt nicht den Zeitgeist aus, sie schafft ihn. Roman und Erzählung werden vor diesem Anspruch, hinter dem der höhere nach nationaler Erneuerung aus dem Zentrum der Kunst steht, verworfen als bloße „berichterstatterei“, „bürgerliche Ausdeutungen der Lebensvorgänge“. Dagegen fordert George: „wir wollen keine Erfindung von Geschichten sondern Wiedergabe von Stimmungen“ (*Blätter für die Kunst*, Folge II, VII). Auch Erörterungen weltanschaulicher Fragen in der Kunst werden abgelehnt. Der Dichtungsbegriff der George-Schule schließt strenggenommen Epik und Dramatik aus – Prosa gewinnt nur künstlerischen Rang durch höchst artistische Gestaltung –, vollkommen adäquat ist ihm allein die Lyrik in der Doppelgestalt des symbolischen Stimmungsgedichts und des strengen Spruchs.

Die Epik gehört auch außerhalb des George-Kreises nicht zu den bevorzugten Gattungen der literarischen Avantgarde. Weniger noch als das Drama entspricht sie den Gesetzmäßigkeiten impressionistischer und symbolistischer Ästhetik. Die Romane und Erzählungen der neunziger Jahre bezeugen den noch fortwirkenden Naturalismus, auch da, wo die soziale Problematik von der psychologischen der *Décadence* verdrängt erscheint. Auch das wohl bedeutendste Werk dieser Art, Thomas Manns *Buddenbrooks*, ist primär nicht antinaturalistisch zu verstehen; von hier aus führen die Verbindungslinien über den Naturalismus zurück zum europäischen und deutschen Realismus, zum alten Fontane vor allem. Neu und für die nachnaturalistische Zeitproblematik charakte-

ristisch ist das Thema, das – wie fast alle Hauptthemen der Kunst, der Philosophie und des Lebens – von Nietzsche gefärbt ist: *Décadence*, *Fin de siècle* – Bewußtsein, Vergeistigung und Ästhetisierung des Lebensprozesses bei wachsender physischer Labilität, Degeneration und Untergang der spätbürgerlichen Gesellschaft.

Das kleine Manifest unter dem Titel *Bilse und ich*, das Thomas Mann zur Rechtfertigung des Romans schrieb, verteidigt zwar die ästhetischen Grundprinzipien des naturalistischen Realismus, dem das Werk in der Darstellungstechnik – Milieu- und Charakterschilderung – weitgehend verpflichtet ist, verdeutlicht aber zugleich seine progressive literarische Tendenz. Abgesehen von der zum großen Teil auf Schopenhauer und Nietzsche bezogenen inhaltlichen Problematik, werden auch ästhetische Erkenntnisse der nachnaturalistischen Moderne aufgenommen: Die um die innerseelische Dimension erweiterte Wirklichkeit fordert die Verfeinerung der naturalistischen Gestaltungsmittel. Innen- und Außenwelt können nur tief und genau ergriffen werden durch das „treffende“, das gut nuancierte Wort „kritischer Prägnanz“. Naturalistische Objektivität und „Wahrheit“ werden aufgegeben zugunsten der subjektiven Deutung, die auch Distanz von der profanen Realität zuläßt. Ein Teil dieser Forderungen und Bekenntnisse macht bereits verständlich, warum Thomas Mann einige Jahre später den psychologischen Roman als repräsentativen Ausdruck seiner Zeit erklärt. Sie weisen in einen Entwicklungszusammenhang der *Décadence*, dem unter anderen auf verschiedenen Rangstufen Keyserlingk, Wassermann, vor allem Musil zugehören, in dem auch Musils Aufsatz *Über das Unanständige und Kranke in der Kunst* seinen bestimmten literarpsychologischen Stellenwert hat.

Im ganzen gesehen, beachtet die nachnaturalistische Moderne die Prosa und innerhalb dieser den Roman relativ wenig; die Erzählung, vor allem die Kurzgeschichte, steht durch ihre Möglichkeit, Stimmungen und atmosphärische Reize zu vermitteln, der Lyrik als der höchsten Verwirklichung des neuen Dichtungsbegriffes noch am nächsten.

Ähnlich verhält es sich mit dem Drama. Es wird, selbst vom George-Kreis, nicht von vornherein dem neuen Kunstwillen entzogen, sofern es sich nicht um das naturalistische verslose Theaterstücke handelt. Die der Lyrik verwandte poetische Struktur des Versdramas ermöglichte eine dem Kreis entsprechende Umdeutung und Sinngebung – so war das Interesse an dieser Gattung ungleich stärker als am Roman. George selbst trat in Berlin der Freien Bühne bei und gründete als weiteres Sprachorgan neben den „Blättern für die Kunst“ eine Bühne. Hier sollte unter Verzicht auf Dekoration und technische Apparatur rezipiert werden. Die theoretischen Äußerungen über das Drama in den *Blättern für die Kunst* erläutern diesen Plan. Man wollte das Drama seiner eigentlich dramatischen Gestalt entheben und als Gattung der Lyrik annähern. Karl Wolfskehl's Thesen *Über das Drama* in der VII. Folge der *Blätter* konstatieren, daß Dramatiker der Gegenwart „mehr und mehr der Bühne entraten“ und nicht mehr für Aufführungen bestimmte Stücke, sondern „in gesprächsform gegossene lyrismen“ schreiben. Das ist offensichtlich ein Hinweis auf Hofmannsthals lyrische Dramen und Georges „Manuel“. Das Bühnenvorhaben scheiterte, da aus dem Kreis kein neues

Drama hervorging und Hofmannsthal seine Dramoletts öffentlich im Berliner Deutschen Theater aufführen ließ – ein Grund mehr für die Verstimmung Georges und die endgültige Trennung des Dichters von ihm. Der „Kreis“ wahrte seine Exklusivität.

Auch außerhalb der George-Schule setzte der Versuch einer Umwandlung des Dramas ein, zunächst noch mit deutlicher Orientierung an der naturalistischen Ästhetik. So forderte v. Gumpenberg noch 1980 die „vollkommenste Natürlichkeit“ und, unter Bezug auf Gerhart Hauptmann, die „Sprache des wirklichen Lebens“, den Dialekt. Im gleichen Jahr verteidigte Julius Brand den Vers im Drama und diskutierte die Form eines lyrisch-dramatischen Gedankendramas. Es war Johannes Schlaf, der anlässlich des eigenen noch naturalistischen Werkes *Meister Oelze* das intime Drama forderte, das auf „innere seelische Vorgänge“ konzentriert ist. Damit begann die Kontroverse um den Monolog im Drama. Schlaf wollte den indirekten Dialog als Mittel zur intimen Aussage anstelle des Monologs im Drama alten Stils. Dagegen verteidigte der dramatische Schriftsteller Selten in den „*Dramaturgischen Blättern*“ den Monolog als ein dem neuen Seelendrama unerlässliches Mittel dichterischen Ausdrucks. Für die Programmatik des Dramas an der Jahrhundertwende ist das u. a. insofern bedeutsam, als auch Rilke in die Diskussion um den Monolog eingriff. Er räumt dem Monolog einen vorläufigen Platz im neuen Drama ein, ja feiert noch Jahre später in Gerhart Hauptmanns *Michael Kramer* eine berechtigte Wiederkehr des Monologs. Zugleich aber eröffnet er die Perspektive auf eine künftige dramatische Form des „leiseren Lebens“, die nicht mehr der Worte und Gesten bedürfe (*Der Wert des Monologs*). Wenig später verweist er in einem zweiten Beitrag auf die Sprache der Seele, die allen Dingen „Stimme“ gibt (*Noch ein Wort über den Wert des Monologs*) – eine aufschlußreiche Bemerkung hinsichtlich der zur gleichen Zeit entstandenen Szene *Die weiße Fürstin*: hier gibt es keinen Monolog, wohl aber stumme Szenen, in welche die wehmütig leisen lyrischen Dialoge münden. Abgesehen von der präziösen exaltierten Gebärde dieser kleinen Dichtung, bewegt sich Rilke damit in unmittelbarer Nähe des Hofmannsthalischen Dramoletts.

Hofmannsthal war in den Jahren der Jahrhundertwende ganz auf das lyrische Drama orientiert und proklamierte dessen Kunstmittel als die einzigen, durch welche die Atmosphäre der Gegenwart ausgedrückt werden könne, d. h. der „zitternde Hauch der menschlichen Gefühle“ und „die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Innern“. Dieses lyrische Stimmungsdrama – wie die Lyrik durch eine Art Typologie des Nervösen gekennzeichnet, die selbst wiederum zum literarischen Thema wird – verlangte einen besonderen gesellschaftlichen Raum zu seiner Realisierung. Max Halbe im *Pan* 1895, Johannes Schlaf 1899 und Hofmannsthal selbst in seinem Essay *Die Bühne als Traumbild* von 1904 forderten das „intime Theater“, das allein adäquate Aufführungen gewährleisten konnte. Damit nähern sie sich sowohl der Dramen-Ästhetik als auch den exklusiven Aufführungsprinzipien der George-Schule.

Verwirklicht wurde die Idee des intimen Theaters durch Max Halbe und Juliane Déry, die in Münchener Salons vor allem Einakter Maeterlincks spielten, wie auch durch Frank Wedekind, Karl Kraus und Egon Friedell. Ergebnis dieser auch in der Mu-

sik und bildenden Kunst bei Konzerten und Ausstellungen gewährten Exklusivität war eine auf das Ästhetische, Geistreiche und Geschmackvolle orientierte Salonkultur, die sich vom Wissenschaftskult des Naturalismus gelöst hatte und allein auf dem individuellen ästhetischen Genuß, einer „subjektiven Rausch-Ästhetik“ – nach Oscar Bie – beruhte. Allgemein galt Hofmannsthal als Schöpfer des neuen dramatischen Stils, aber man erkannte doch auch, daß er in erster Linie Lyriker war, dem die dramatische Kraft fehlte. Hans Franck – in seinem Aufsatz *Vom neuen deutschen Drama* – stellt ihm Wedekind als den „zweiten Neuerer“ des nachnaturalistischen Dramas an die Seite. Wedekinds erstes bedeutendes Drama, die Kindertragödie *Frühlings Erwachen*, lebt zwar auch aus lyrisch-stimmungshaften Elementen und hat eine ausgesprochen monologische Struktur, daneben zeigen sich aber bereits satirisch-expressionistische Züge, die auf die späteren *Lulu*-Dramen weisen und den Vorläufer des Expressionismus ahnen lassen. Wedekind hatte eine starke Wirkung um die Jahrhundertwende, obwohl die Zensur seine Stücke meist nach der Uraufführung verbot, ebenso wie seine Beiträge zum *Simplizissimus*, die ihm einmal Festungshaft wegen Majestätsbeleidigung einbrachten. Seine Gründung der Brettlbühne *Die Elf Scharfrichter* – zusammen mit Leo Greiner und H. von Gumpenberg in München 1911 – war eine andere Form des intimen Theaters, die der satirischen Polemik der Lyriker ebenso entsprach wie die intime Bühne den geistreichen und stimmungsvollen Einaktern und Kurzdramen Hofmannsthals und Schnitzlers. Auf dieser Kleinkunsthöhne, die nach dem Pariser Cabaret *Chat noir* geschaffen war, trugen die jungen Literaten ihre Chansons, in Deutschland „Brettlieder“ genannt, vor; auch szenische Parodien und Kurzdramen wurden aufgeführt. Das künstlerische Niveau der Brettli-Bühnen sank leider allzu rasch, vor allem, weil es an der Bohème fehlte, die in Frankreich diese antibürgerliche Kleinkunst trug, und die bedeutenden Dichter wie Dehmel, Hille und Wedekind sich bald wieder zurückzogen. Eine neue Form erlangte das literarische Kabarett erst wieder durch die expressionistischen „Neopathetiker“, den *Sturm* und das dadaistische *Cabaret Voltaire*. Wedekinds Kabarett hatte um 1900 eine Diskussion über den „neuen Humor“ ausgelöst, den man als wohltuenden Gegensatz zur trostlosen Elendsmalerei der Naturalisten empfand. Doch selbst bei Wedekind hat der Humor etwas Angestregtes, programmatisch Gewolltes, ist nicht frei und souverän. Stärker wirkten seine satirisch-grotesken Bänkellieder und die expressionistische Stilelemente vorwegnehmenden Tragödien, die für einen Teil der jungen Dramatiker wie Herbert Eulenberg, Eberhard König, Franz Dülberg vorbildlich wurden.

Andere dem George-Kreis nahestehende Literaten wie Carl Vollmoeller, Ernst Hardt und Eduard Stucken griffen dagegen den von Hofmannsthal geschaffenen lyrisch-dramatischen Stil auf. Die zeitgenössische Kritik bezeichnete sie als Neuromaniker – damit wurde dieser Begriff wieder aktuell.

Bereits zu Beginn der neunziger Jahre hatte Hermann Bahr die antinaturalistische Moderne als *neue Romantik* bezeichnet. Er meinte damit nicht nur die romantische Wendung nach innen, sondern – wie mit den übrigen von ihm synonym verwendeten Begriffen Impressionismus und Symbolismus – die nervöse Kunst der *Décadence*. Der

Begriff war also von vornherein unklar, vieldeutig und vor allem irreführend, weil er auf das komplexe Phänomen der historischen Romantik verweist, um die es in der Bahrschen Perspektive der Moderne gar nicht ging. Nach 1900 wurde der Terminus Neuromantik weitgehend durch den des Impressionismus ersetzt, erschien allerdings immer wieder in polemischen oder programmatischen Auseinandersetzungen und Gesamtdarstellungen. Nicht nur A. Soergel (1911) nennt die Nachfolger Hofmannsthals Neuromantiker, auch spätere Literaturgeschichten bis in die Gegenwart behandeln Hofmannsthal, Rilke und den frühen George unter dem Ordnungsbegriff Neue Romantik. In der neuesten umfassenden Darstellung des epochalen Impressionismus (R. Hamann und Jost Hermand, 1966) wird die Frage nach der Berechtigung des Begriffs Neuromantik entschieden verneint mit der Begründung, die damit bezeichnete Literatur sei lediglich dekadenter Spätimpressionismus, der mit romantischen Stilelementen ein artistisches unverbindliches Spiel treibe und zu einem „eklektischen Mystizismus“ führe, der alles Gegenständliche ins Stimmungshafte auflöst. Es wäre also angebrachter, von „Neuro-Mantik“ zu sprechen.

Tatsächlich ist diese Stimmungskunst um die Jahrhundertwende aufweisbar, selbst bei Rilke, Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Doch ist sie nicht identisch mit der Literatur, auf die sich der umstrittene Begriff Neuromantik bezieht. Zwar gibt es kein Manifest dieser Neuromantik, keine programmatische Zielsetzung wie in der historischen Romantik, es bestand auch keine in sich geschlossene neuromantische Bewegung – aber es gab einzelne, die aus romantischer Gefühls- und Bewußtseinslage ihre Werke schufen, fruchtbar fortwirkende Elemente und Tendenzen der Romantik aufgriffen, zuweilen in engem Bezug auf bestimmte Romantiker wie Novalis oder E. T. A. Hoffmann. Die eben von Ricarda Huch wiederentdeckte idealistische Welt der Romantik fand noch einmal schöpferischen Nachhall aus innerster Wesensverwandtschaft, nicht weil man – wie im Falle der Neuklassik – im Historischen Anreiz und Bestätigung für eigene Ziele suchte. Mit Recht hat Julius Bab betont, daß es sich hier eigentlich nicht um Neuromantik handle, vielmehr um „Altromantik“. Das gilt besonders für den frühen Hermann Hesse; der junge Hofmannsthal, auch der junge Rilke leben zweifellos weniger unbefangen in der romantischen Geisteswelt: Ihre Wendung nach innen im Sinne mystischer Erfahrungen von Seele, Traum und Transzendenz erscheint gefährdet durch Probleme der modernen menschlichen Existenz, ist aber doch das entscheidende Signum der Frühwerke und hat mit Ästhetizismus wenig oder nichts zu tun. Bei Stefan George lebt ein romantischer Zug vor allem in den *Büchern der Hirten- und Preisgesänge*, jenen „spiegelungen einer seele die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist“ (Vorrede). Hier verläuft die Nachwirkung der Romantik über den französischen Symbolismus, der auch für Hofmannsthal wesentlich war. Die romantische Tendenz zum symbolischen Ausdruck prägt fast alle Werke in diesem Umkreis. Der Begriff Neuromantik ist also aus mehreren Gründen nur bedingt anwendbar: es handelt sich nicht um einen bewußten Rückgriff auf die historische Romantik, vielmehr um Parallelvorgänge; diese prägen nur eine Phase, meist die Frühphase von Dichter und Werk; zudem sind sie nicht als „reine“ Roman-

tik greifbar, sondern vermischt mit Modernem und jeweils höchst individuell. Es konnte also kein verbindliches Programm, keine Schule entstehen. Lediglich die in Hofmannsthals Nachfolge bewußt romantisierenden Literaten wie Stucken, Vollmoeller, Hardt sind „Neuro-Mantiker“ der spätimpressionistischen *Décadence*.

Aufschlußreich für die literarische Programmatik der Jahrhundertwende ist die doppeldeutige Verwendung des Terminus Neuromantik bei Lublinski. Die epochale Grundströmung, die sich in die beiden Stilformen Impressionismus und Symbolismus ausgliedert, ist für ihn „Neu-Romantik“ (*Bilanz der Moderne*, 1904). Darunter versteht er eine Weltanschauung mit verborgener Tendenz zur Mystik. Ihr Initiator ist Nietzsche, dessen *Zarathustra* Lublinski als Gipfel der modernen Romantik begreift, da hier das frühromantische Postulat einer neuen Mythologie aus den Geisteskräften des Individuums erfüllt erscheine. Neu-Romantiker sind für Lublinski sowohl der historischen Romantik zugewandte Autoren der Jahrhundertwende wie Ricarda Huch, Stehr und Wassermann als auch die Stimmungskünstler in der Hofmannsthal-Nachfolge. In Hofmannsthal selbst sieht Lublinski nicht den Romantiker, sondern den „frühen Vorboten einer neuklassischen Kunst“. Vier Jahre später hat sich seine Auffassung völlig gewandelt. Er bekämpft die Neuromantik als Kunst der „organisierten Stillosigkeit“, erklärt Hofmannsthal als „typischen Neuromantiker unserer Tage“ und greift seine „artistische Mystik“ aufs heftigste an (*Ausgang der Moderne*, 1909). Die Neuromantiker werden jetzt als sensible Seelenmenschen abgewertet, die dem leisesten Gefühl erliegen und willenlos in einem Meer von Impressionen ertrinken. Der neue Mythos, einst Symbol der Seele von bestrickendem Zauber, erscheint nun, auch schon im „Zarathustra“, als Sackgasse, in der die Moderne sich totläuft. Die historische Aufgabe der Neu-Romantik, die Kunst aus dem naturalistischen Milieuzwang zu befreien, sei erfüllt; da sie aber in passiven Ästhetizismus geführt habe, müsse sie jetzt bekämpft und überwunden werden. Lublinski stellt ihr das schon in seiner frühen Hofmannsthal-Deutung angelegte Ideal einer neuen „klassischen Kunst“ entgegen. Aus einem Verteidiger der Neuromantik wird er zum Programmatiker der *Neuen Klassik*, die er durch Paul Ernst, den „ersten Klassiker in einer stillosen Zeit“, verwirklicht glaubt.

Auf die neue „Stilkunst“ und die „Stilkünstler“ des Paul-Ernst-Kreises wies schon Alfred Kerr (NDR, 1900). Zugleich erschienen zahlreiche programmatische Schriften, die das Problem des Stils diskutieren. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist ein gewisser Wandel in Auffassung und Wertung der schöpferischen Individualität. Der Wille zum Stil, so etwa führt Servaes in seinem Aufsatz unter gleichlautendem Titel aus, bedingt eine Überwindung des schrankenlosen Individualismus, der sich in der Stillosigkeit des Impressionismus ausgewirkt hatte. Auch die neue Kunst steht im Zeichen der starken Persönlichkeit, die sich aber den ästhetischen Gesetzen unterwirft. (*Neue Rundschau*, 1905).

Das Hauptinteresse der Neuklassiker galt dem Drama, das dem neuen, auf Kraft, Monumentalität, Heroismus und Repräsentation gerichteten Stilwillen den adäquatesten Ausdruck zu geben vermochte. „Das Drama ist im Ästhetischen der vollkommenste Ausdruck für die Kraft, den Willen, die Leidenschaft und die Idealität einer Kultur.

Darum steht nichts mehr und nichts weniger in Frage als die Ethik und das schöpferische Vermögen eines Zeitalters, wenn sein Drama vom Ruin bedroht oder durch unqualifizierbare Surrogate entwürdigt wird“ (Lublinski, *Ausgang der Moderne*).

Das ist eine radikale Absage an das als stillos kritisierte lyrische Drama des Impressionismus und Symbolismus. Die Sache nach dem neuen dramatischen Stil führt zu Übergangsformen – so erkannte Julius Bab zunächst die Bedeutung der Sprachkunst des George-Kreises und insbesondere Hofmannsthal an, der die lyrische Sprache dem Drama dienstbar gemacht und damit die Möglichkeit eines neuen Pathos eröffnet habe (*Schaubühne*, 1905). Wenig später aber lehnte Bab nicht nur den „undramatischen, eigentlich lyrischen Poeten“ Hofmannsthal als Schöpfer des neuen Dramas ab, sondern auch Wedekind, weil seine Bühnenstücke keine dramatischen Dialoge enthielten, also unpathetisch seien. Der „Wille zum Pathos“ wurde ein entscheidendes Kriterium in der Auseinandersetzung um das neue Drama. Mit dieser extrem antinaturalistischen und antiimpressionistischen Konzeption wollte man die „nivellierende Natürlichkeit“ in der zeitgenössischen Dramatik überwinden und, in bewußtem Anschluß an die deutsche Klassik, das „Drama höheren Stils“ schaffen. Seit etwa 1900 erwuchs ein neues Verständnis für das klassische Drama, insbesondere das Drama Schillers, in dem das Wesen des Dramatischen rein herauskristallisiert erschien (W. von Scholz).

Außer Lublinski und v. Scholz war es vor allem Paul Ernst, der unmittelbar an Schiller und Hebbel anknüpfte. Seine eigenen dramatischen Versuche in naturalistischen und impressionistischen Techniken waren gescheitert, ebenso das Unternehmen, den Naturalismus weiterzubilden in Richtung eines psychologischen Symbolismus. Er verwarf schließlich die naturalistische Milieutheorie ebenso wie den impressionistischen Psychologismus und forderte schon 1899 die Tragödie hohen Stils. Der „niedrige Stil“ des Naturalismus wird der Komödie zugeordnet. Anstelle des unter dem Zwang von Milieu und Vererbung leidenden natürlichen Menschen tritt – eine bewußte Aufnahme der Schillerschen Dramen-Ästhetik – der ins Erhabene dringende ideale Charakter. Die große Tragödie verlangt den Helden, der unbedingt aus seinem freien Willen, aus menschlicher Würde und Kraft handelt. Der dramatische Held ist weder Alltagsmensch noch Ästhet oder nervöser Stimmungsmensch, sondern der außerordentliche, der große Mensch, ja – von Leitbildern wie Nietzsches Zarathustra beeinflusst – der Übermensch. Dieser Held kann nicht Angehöriger der „ungeformten Masse“ der Kleinbürger und Proletarier sein, sondern muß „höheren freien Gesellschaftsschichten“ angehören, die nicht dem Selbsterhaltungstrieb unterworfen sind und deshalb über die notwendige sittliche Entscheidungsfreiheit verfügen. Eine solche Forderung verdeutlicht, wie weit Paul Ernst sich von seinen sozialistischen Anfängen entfernt und einen Stilbegriff geprägt hatte, der seinem zunehmend aristokratischen Elitebewußtsein entsprang und ihn in die Nähe Stefan Georges rückt. Die Totalität des klassischen Humanismus erscheint aufgegeben, freilich aus einer als zutiefst notwendig empfundenen Abwehr gegenüber dem soziologisch und psychologisch bedingten ethischen Relativismus seiner Zeit, dem „schlimmsten Feind alles Tragischen“. „Als Euripides den Satz aufstellte, daß dieselbe Handlung gut und böse sein könne, je nach

der Person und den Umständen, da war die griechische Tragödie zu Ende. Denn wenn es keine objektiven, allgemeinen, und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gibt, mögen diese auch die freie Schöpfung einzelner hoher Geister sein, dann gibt es keinen sittlichen Kampf mehr; dann gibt es eben nur noch ein Verstehen...“. Von hier aus gesehen, ist die programmierte „Stilkunst“ der Neuklassik durchaus sittliches Postulat. Die Frage nach der Möglichkeit einer neuen Tragödie beantwortet Paul Ernst mit einem doppelten Hinweis – dem ästhetischen: die Tragödie, als strengste Dichtungsgattung, erfordere den in der Klassik vorgebildeten hohen Stil, und dem moralischen: der Tragödiendichter müsse sich „zu seiner absoluten Gestalt“ emporarbeiten. Beide Forderungen sind eng miteinander verklammert. Paul Ernst betonte allerdings das formale Problem. Es ging ihm nicht darum, Altes zu beleben, nicht um „etwas Materiales, sondern etwas Formales“, d. h. er erstrebte nicht Klassizismus, sondern strenge Klassizität. Im selben Sinne, allerdings schon die Verflachung des neuklassischen Programms zu bloßem Formalismus andeutend, formuliert W. v. Scholz seine Thesen: „höchste Lebenswerte nicht im Kunstinhalt sondern rein in künstlerische Form umgesetzt; das Problem: Klassik“.

Die Konzeption der neuklassischen Stilkunst erwuchs aus dem Studium der klassischen Ästhetik, die jedoch teilweise ins Formalistische übersetzt wurde. Das neue Formbewußtsein drängte auf Reinheit der Gattungen; anstelle impressionistischer und symbolistischer Kurzformen: Lyrik, dramatische und epische Skizzen, Einakter, trat die monumentale Form: Gedichtwerk, Epos, Tragödie. Insbesondere die dramatische Form entsprach dem neuen Kunstwillen, der auf „dramatischen Stil, eine geschlossene Form, einen logischen Aufbau, eine klare Handlung und einen durchdachten und durchgeführten Willenskonflikt“ drängte (Lublinski, *Ausgang der Moderne*). Der impressionistische „Nuancen kult“ wird verworfen, statt dessen äußerste Konzentration auf das dramatische Geschehen gefordert unter Verzicht auf jede Art lyrischer, epischer oder auch dekorativer Abschweifung. Da die soziologischen und psychologischen Realitäten zugunsten der Idealität des heroischen Charakters bewußt aufgegeben werden, fordert v. Scholz konsequenterweise, die Dramenstoffe sollten entlegenen und phantastischen Zeiten entnommen werden oder bereits vorgeformt sein (Nibelungenstoff), um von vornherein jene Distanz von der natürlichen Lebenswirklichkeit zu gewährleisten, die als Voraussetzung für den monumentalisierenden Tragödienstil galt. „Diese Entpsychologisierung des Dramas ist in jeder psychologisch geschulten, psychologisch denkenden Zeit besonders notwendig“ (W. v. Scholz, *Gedanken zum Drama*, 1915). Die künstlerische Absicht muß also auf Befreiung von allem Zufälligen, Psychologischen, Alltäglichen und Kleinen dringen und damit die dramatische Handlung in eine Ferne rücken, in der sie Einfachheit, Größe und Monumentalität, d. h. erst eigentlich Kunstcharakter gewinnt. Wie nahe bei aller Berechtigung solcher Thesen die Gefahr mechanischer und formalistischer Stilisierung lag, beweist die dramatische Produktion fast aller Neuklassiker, die Dramen Lublinskis, P. Ernsts und W. v. Scholz' sowohl wie diejenigen ihrer Nachfolger E. v. Bodmann, Heinrich Schnabel, Johannes Tralow u. a. Die Unwiederholbarkeit eines großen Stils wie dem der deutschen Klassik wird hier evident.

Die neuklassischen Theorien über Epik und Lyrik sind weniger gewichtig. Es lag in der Konsequenz des grundsätzlichen Programms, daß der Roman als formlose und nivellierende „Halbkunst“ abgetan und das Versepos als Großform mythisierender und historisierender Heroendarstellung ergriffen wurde. Nur zur Novelle entwickelte Paul Ernst eine gesonderte Theorie, die jedoch nicht über das von Tieck, Heyse u. a. Formulierte hinausgeht. Konzentration auf das Leitmotiv und Vermeidung aller psychologischen wie stimmungshaften Elemente gibt der Novelle den Charakter des Exemplums, der Renaissance-Novelle entsprechend, an die Paul Ernst bewußt anknüpft. Der fast zwangsläufige Zug zum konstruktiven Formalismus ist hier noch deutlicher als in der Dramentheorie.

Eine andere Konsequenz der neuklassischen Programmatik ist im Stofflichen begründet: der Neigung zu Repräsentanz und Monumentalisierung entsprechen vor allem nationale und volkstümliche Gegenstände. Die Gefahr einer ideologischen Verschmelzung mit dem politischen Nationalismus und Imperialismus der Zeit lag auf der Hand. Die sich parallel zur Neuklassik entwickelnde Heimatkunst ist ihr nicht entgangen.

Die relativ kleine Gruppe der Neuklassiker wie auch der exklusivste Kreis der Jahrhundertwende, der George-Kreis in seiner späteren Entwicklung, verhalten sich mehr reaktionär als revolutionär zur herrschenden Zeitströmung. Im *Jahrbuch für die geistige Bewegung* zeichnet sich eine nicht unbedenkliche Modifizierung der ursprünglichen Programmatik des Kreises ab. Die Einleitung, von Gundolf und Wolters verfaßt, bezieht sich mit keinem Wort auf Probleme der Kunst; anstelle der in den *Blättern für die Kunst* programmierten exklusiven Ästhetik wird nun das Anliegen eines kulturreformerischen Ethos entwickelt; ein aufschlußreicher Beitrag Karl Wolfskehl's ersetzt den anfänglichen Leitgedanken der *Blätter* – eine Kunst für die Kunst – durch den neuen einer Kunst für die mystische Wirklichkeit eines „geheimen deutschland“. Drei Bände des Jahrbuchs erschienen, den 4. Band hielt George bis Kriegsausbruch 1914 angeblich zurück als nicht mehr an der Zeit. Sein Zögern, in diesem Augenblick den Schritt ins Kriegerisch-Nationale mitzutun, wäre dann erklärbar aus jener Haltung, die ihn nach 1933 das Angebot des neuen Kultusministers, in die Dichterakademie einzutreten, ablehnen ließ mit dem Hinweis, die Ahnherrschaft der nationalen Bewegung leugne er zwar nicht ab, aber die Gesetze des Geistigen und Politischen seien doch sehr verschieden.

Auf den Grundsatz der „geistigen Führerschaft“ gründet sich auch der *Charon*-Kreis, der sich, etwa gleichzeitig wie die Neuklassik, um Otto zur Linde bildete. Auch das Erneuerungspathos und die der Lyrik zugemessene Bedeutung als sittliches Regulativ lassen die Charontiker dem George-Kreis vergleichbar erscheinen, obwohl sie dessen Bestrebungen ablehnen. Ihr Programm war, kein Programm zu haben. Das erste Heft ihres literarischen Organs „Charon“ (1904) enthielt den lapidaren Satz: „Wir wollen nichts“. Eine solche Erklärung impliziert selbstverständlich bestimmte poetische und ethische Grundsätze und Grundlagen. Der künstlerische Ästhetizismus Georgischer Prägung wie auch der Naturalismus werden scharf abge-

lehnt, ebenso die traditionelle Formkunst. Entscheidendes Kriterium für die Lyrik, um die es hier fast ausnahmslos geht, ist die natürliche und darum wahre Selbstaussage der künstlerischen Individualität, deren Lebensrhythmus sich von selber Form gibt. „Wir wollen Natur, Natürlichkeit“ (*Charon*, 6.Jg.). Diese Forderung hat nichts mit Naturalismus zu tun, beruht vielmehr auf einer Sprachauffassung romantischer Prägung, wonach dichterische Sprache weder eine „gehobene Sprache noch eine ungehobene“ ist, sondern eine „mit sich selber kongruente Sprache“. Die Aufgabe des Lyrikers besteht demnach darin, den der Sprache und den Dingen einwohnenden „phonetischen Rhythmus“ sich entfalten zu lassen, ohne Rücksicht auf metrische Gesetze. Mit der natürlichen Eigenbewegung der dichterischen Vorstellung bilden sich Reim und Strophe wie von selbst, ja werden als soche gar nicht bewußt. Rudolf Paulsen, Mitarbeiter Ottos zur Linde, hat den phonetischen Rhythmus deshalb „physiologischen Rhythmus“ genannt. Der Mitherausgeber des *Charon*, Rudolf Pannwitz, sprach vom „selbstverständlichen Rhythmus“, um ihn von jeder bewußt stilisierenden Sprechweise zu unterscheiden. Das bedeutet eine Variation der Holzschen Lehre vom „notwendigen Rhythmus“, die allerdings auch Strophe und Reim verwirft. Zur Lindes polemische Streitschrift *Arno Holz und der Charon* (1910/11) spiegelt die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus und verdeutlicht gleichzeitig, bis zu welchem Grade der *Charon* die Holzsche Dichtungstheorie lediglich variiert. Darüber hinaus werden jedoch die eigenen Akzente gesetzt. Ebenso abstrakt wie Holz definiert zur Linde die Kunst als Fähigkeit des Künstlers, „seine Seinsmöglichkeiten in möglichster Gesamtheit vor dem Objekt (dies in weitestem Sinne) ins Gleichgewicht zu bringen“. Das bedeutet praktisch, daß der Dichter die von selbst und natürlich ihm kommenden Verse gleichsam nur „auszubalancieren“ hat. Wichtig ist einzig der „Kontakt der Sprachseele mit dem Objekt“ und der dadurch bewirkte phonetische Rhythmus. „Was die Seele dir drückt. wirf es hinaus im Rhythmus“ (O. z. Linde, *Die Kugel. Eine Philosophie in Versen*, 1909). Trotz solcher sich bereits andeutender expressionistischer Züge in der Dichtungsauffassung (Else Lasker-Schüler veröffentlichte Gedichte im *Charon*) bleibt der Kreis als ganzes im Raum des Impressionismus bzw. der Neuromantik, letzteres auch durch die Neigung zum Mythischen und Mystisch-Philosophischen (Cusanische Identitätstheorie), die sich mit deutsch-nationalen Tendenzen verband.

Von Anfang an wollte der *Charon* mehr sein als eine Literaturströmung. Sein Ziel war eine alle Kulturgebiete umfassende totale Lebensreform, eine „innerliche Umfassung alles Menschlichen“ (O. z. Linde, 1909). Linde dachte mit seiner Zeitschrift ein neues Kulturzentrum zu begründen als Ausgangspunkt einer neuen Welt und eines neuen Menschen (Paulsen). Dieser neue Mensch sollte im Prozeß einer Selbstbildung alle in ihm angelegten Kräfte organisch entwickeln und dadurch Persönlichkeit werden, die nur in sich selbst „wurzelt“. Seine volkserzieherische Aufgabe sah der *Charon* darin, dieses Bildungsideal ins deutsche Volk zu tragen, wobei Volk nie die Masse des Volkes, sondern stets die Vielheit der einzelnen meinte. In solchem Selbstverständnis, das kulturreformerisches Ethos, Sendungsbewußtsein und die Überzeugung von der erneuernden Kraft der Dichtung und ihrer hohen erzieheri-

schen Funktion verbindet, begegnete der *Charon*-Kreis der George-Schule und den Neuklassikern. Einen eigenwilligen, auch von spätrömantischen Vorstellungen beeinflussten Zug erhält das charontische Bildungsanliegen durch den besonderen Zusammenhang, in dem Dichter und Volk gesehen werden. Als Individuum gründet der Dichter in der „Volksgemeinschaft“, ist er die „Seele“ seines Volkes. Deshalb gestaltet er mit dem „Mythus der eigenen Seele“ zugleich den Volksmythus. Das subjektivistische Gepräge charontischer Dichtung ist also nur scheinbar – in Wahrheit ist sie objektiv „deutscher Mythus“ (Paulsen). Damit wird der Individualismus der Charontiker als im Ganzen des Volkes begründet erklärt. Im selben Sinne, nicht politisch, ist das Bekenntnis Rudolf Paulsens zu verstehen: „Wir sind sozialistische Individualisten“. Auch die besonders von Paulsen vollzogene Wendung zum Nationalen steht ursächlich in diesem Zusammenhang. Sie resultiert fast zwangsläufig aus der Auffassung vom Dichter, der – da es das ursprüngliche, natürliche Volk gar nicht mehr gibt (Pannwitz) – dieses in sich selbst reproduzieren muß. Es liegt in der Konsequenz des inneren natürlichen phonetischen Rhythmus, daß seine Aussage dann notwendig deutsch ist. Der Patriotismus der Charontiker ist also selbstverständlich (Paulsen) und kann, wie das Volkstümliche, nicht Programm werden.

Es gelang Otto zur Linde in wenigen Jahren, einen ansehnlichen Kreis von Mitarbeitern und Anhängern zu gewinnen, bezeichnenderweise vorwiegend aus dem Lehrerstand. Die pädagogisch-ethischen Tendenzen des *Charon*, seine Bemühungen um Berthold Ottos Hauslehrerbewegung und darüber hinaus um die damals viel diskutierte Schulreform fanden breites Echo. Die 1911 von zur Linde, Paulsen und dem seit 1909 als Mitherausgeber des *Charon* fungierenden Karl Röttger begründete *Gesellschaft der Charonfreunde* sollte die Basis für die geplante Kulturmission noch erweitern. Nach wie vor galt der Literatur das Hauptinteresse; damit eng verknüpft war das mit religiösem Pathos vorgetragene Ziel, „den deutschen, freiheitsstolzen und weltfrommen Idealismus wieder zu erwecken“ (Otto zur Linde, *Charon*, 1911). Der in der politischen Konsequenz dieser Haltung liegenden Gefahr erlag nur Rudolf Paulsen, der sich in den dreißiger Jahren zum Nationalsozialismus bekannte. Zur Linde und sein Kreis verstanden ihr Wirken als eine zwar stille, aber tiefgehende Kulturrevolution im Zeichen einer natur- und volksnahen Bildungsarbeit. Ihren wirklichen Einfluß haben sie zweifellos überschätzt.

Als Ganzes gesehen, d.h. abgesehen von Einzelercheinungen, die in der jeweiligen Programmatik angelegt sind, stehen revolutionäre und reaktionäre Moderne in Opposition zu Staat und Gesellschaft des Wilhelminischen Zeitalters. Es wäre zu fragen, wieweit ein solches Spannungsverhältnis diese während der dreißigjährigen Regierungszeit Wilhelm II. sich bildende moderne Literatur befruchtet und in ihrem Experimentalcharakter zwischen Naturwissenschaften und Artistik bedingt hat. (Vgl. dazu: Hans Schwerte, *Deutsche Literatur im Wilhelminischen Zeitalter*, in: *Wirken des Wort*, 14, 1964.) Lediglich in der *Heimatkunst* erwuchs dem antimodernen, nationalen Konservatismus eine adäquate Literaturbewegung. Hier waren gegengeschichtliche Kräfte am Werk, die im Zeichen einer landschaftlich, bäuerlich und völ-

kisch gebundenen Kunst die experimentierende und diskutierende Moderne bekämpften und gegen das gemachte das organisch gewachsene Kunstwerk setzten. Der Prophet der Heimatkunst, Julius Langbehn, forderte in seinem 1890 anonym erschienenen, Aufsehen erregenden Buch *Rembrandt als Erzieher* die Rückbindung des deutschen Künstlers an den heimatlichen Boden und eine entsprechende Literatur aus den Ursprungskräften des Volkstums. Sieben Jahre später nahm Ernst Wachler diese Forderung auf und begründete theoretisch das Programm der Heimatkunst mit seiner Streitschrift *Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste* (1897). Hier heißt es sehr deutlich: „Wir verlangen eine volkstümliche Poesie; eine solche, die in der Art, Eigenheit und Geschichte unseres Landes und Stammes wurzelt, die dem Geist und der Größe der geeinten deutschen Nation entspricht“. Mit dieser Konzeption stellte er sich bewußt in Gegensatz sowohl zum europäischen Impressionismus und Symbolismus als auch zum Naturalismus als einer „undeutschen Nachahmung der Ausländer“. Obwohl aus dem Naturalismus hervorgegangen (Lienhard, Avenarius, Cäsar Flaischlen, M. G. Conrad), wandte sich die Heimatkunst mit der These „Reinigung unserer Dichtung“ gegen die Ibsen-Zolasche Richtung innerhalb der naturalistischen Literatur: „Das Absterbende und Kranke muß ausgemerzt werden“.

Der Terminus „Heimatkunst“ ist zuerst bei Adolf Bartels nachweisbar. In der zweiten Auflage seiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart“ von 1898 steht das letzte Kapitel unter diesem Titel. Die Bezeichnung ist hier ganz beiläufig eingeführt, anläßlich der Werke Gotthelfs, Anzengrubers und Roseggers. Mit dem Hinweis auf Liliencron und Sudermann stellt Bartels zudem noch einen Zusammenhang zum Naturalismus her, dessen Kunstmittel er grundsätzlich anerkennt. Die Rangunterschiede zwischen großer Literatur und Heimatkunst sind ihm bewußt: „bescheiden aber ehrlich“ definiert er letztere. Entscheidender ist ihm die Tatsache, daß sie von „einer gewaltigen Zeitströmung“ getragen wird – dem Rückschlag auf den „verflachenden und schablonisierenden“ Liberalismus der Bourgeoisie und den „Internationalismus der Sozialdemokratie“. Damit war die Heimatkunst bereits in ihren Anfängen auf ein reaktionäres Programm fixiert. Das literarische Organ der Bewegung, die 1900 gegründete Zeitschrift „Heimat“, erschien noch im selben Jahr unter dem erweiterten Titel „Deutsche Heimat“.

Das erste Heft enthält einen programmatischen Aufsatz unter dem Titel „Heimatkunst“; hier knüpft Bartels die neuen Forderungen an den poetischen Realismus, dessen „Stammeskunst“ mit den künstlerischen Mitteln des Naturalismus zur „Heimatkunst“ vertieft werden soll. Der Naturalismus, in der bewußt einseitig verengten Perspektive eines „deutschen intimen Naturalismus“, erscheint geradezu als Übergang zur Heimatkunst. Bezeichnenderweise wird gerade die wissenschaftliche Orientierung dieser ersten modernen Literaturbewegung abgelehnt und statt dessen die „sehende Liebe“ echten Heimatgefühls proklamiert. Heimatkunst wird schließlich definiert als „die Kunst der vollsten Hingabe, des innigsten Anschmiegens an die Heimat und ihr eigentümliches Leben, Natur- und Menschenleben“. Sie wird Rang gewinnen, „sobald sie die Entwicklung großer Persönlichkeiten vom Heimatboden aus in Volk

und Menschheit hinein darzustellen haben wird“. Große Kunst, d.i. für Bartels „Höhen-, Volks- und Menschheitskunst“, wie er in phrasenhafter Steigerung des Lienhardschen Terminus „Höhenkunst“ formuliert. Seit 1901 führte Bartels seinen literarischen Kampf für eine deutsche Heimatkunst explizit im Sinne einer Rassenlehre gegen das Judentum (*Das Judentum in der deutschen Literatur in Kritiker und Kritiker*, 1901; *Heinrich Heine, auch ein Denkmal*, 1906; *Heine und Genossen*, 1907; *Volkstum und Rasse*, 1920 u. a. m.). Seine antisemitische Agitation machte ihn in den dreißiger Jahren geeignet, bei der nationalsozialistischen „Reinigung“ der deutschen Kunst mitzuwirken. Daß er schon im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts die ursprünglich gemäßigt nationalen Tendenzen der Heimatkunst ins Antisemitische verkehrte, trennt ihn von den anderen führenden Programmatikern, vor allem von Lienhard, und hatte seinen Ausschluß aus dem Mitarbeiterkreis des „Kunstwart“ durch Avenarius zur Folge.

Friedrich Lienhard war schon als Mitarbeiter der naturalistischen Zeitschrift „Die Gesellschaft“ eigene Wege gegangen. Entgegen dem Reformprogramm der revolutionären Naturalisten hatte er Zolas „roman expérimental“, seine unbedingte Wahrheitsforderung sowie alle „Vererbungsgeschichten und Tatsachenaufzählungen“ abgelehnt als Ursache des Absinkens der Poesie. Er wollte den Künstler, der sein „inneres Sein“ zu gestalten vermochte. Seine endgültige Abwendung vom Naturalismus bezeugen die *Lieder eines Elsässers* (1895), das erste literarische Dokument der Heimatkunst. Ihr Programm formulierte Lienhard erst fünf Jahre später in mehreren Manifesten. Der Eingangsaufsatz der Zeitschrift *Heimat* – unter dem Titel *Hochland*, den er lieber dem Ganzen gegeben hätte – stellt dem „Tiefland“ der naturalistischen Elendsliteratur die auf Persönlichkeit und Volkstum gegründete ideale Hochland-Dichtung entgegen. Psychologie, Experiment und Formalismus werden verworfen, statt dessen Gestaltungen aus „geläutertem persönlichem Wesen und geläuterter Volksart“ gefordert, um wieder festen Boden im „Deutschland Bismarcks“ zu gewinnen. Das sind offensichtlich Parallelen zu den Theorien der Neuklassiker und Charontiker. Lienhard geht jedoch einen entscheidenden Schritt weiter. Seine Idee der „Höhenkunst“ umgreift wesentlich mehr als die Bartelssche Konzeption der Heimatkunst. In ihrem Nationalismus stimmen beide überein. 1901 wendet sich Lienhard gegen diejenigen, die „den Krieg abschaffen und die Nationalitäten verwischen“ wollen, gegen Pazifisten und Sozialdemokraten also. Es sind dieselben, denen er im Literarischen mangelnde Heimattreue und Ausländerei vorwirft (*Neue Ideale*). Das nationale Element seiner Programmatik wird leicht verdeckt durch seine Kampfansage an die Großstadtliteraten, die Bartels’ völkisch-rassische Polemik im Judentum angreift. Lienhards Parole „Los von Berlin“ ist allgemein gegen großstädtischen Literaturbetrieb gerichtet und meint vor allem die „Armeleut-Litteratur“ des Naturalismus, dessen demokratisch-liberaler Zug ausdrücklich verworfen wird zugunsten der aristokratisch-idealen „Hochland“-Kunst. Das dritte Manifest Lienhards, die *Fastenpredigt: Literaturjugend von heute*, 1901 als erstes Heft der *Grünen Blätter für Kunst und Volkstum* erschienen, bekämpft die jungen Literaten der Großstadt. Seine Angriffe gegen ihre

wurzellose Salon-Literatur, die vor allem auch den modernen Symbolismus treffen sollen, gipfeln in den Alternativ-Fragen: „Volk oder Literatur? Menschentum oder Künstelei? Persönlichkeit oder Technik?“ Lienhards Antwort, schon durch die phrasenhafte Formulierung aufschlußreich, verlangt den „lebensprühenden Aufrüttelungsdichter“, der aus dem „Puls- und Herzschlag des Volksgemüts“ seine schöpferischen Kräfte bezieht. Persönlichkeit und Volkstum gelten ihm als die „zwei erdfesten Realitäten, die Kernpunkte alles organisch wachsenden Kulturlebens“ (*Neue Ideale*, 1901). Von hier aus ist es nicht mehr weit zur ‚Umfunktionierung‘ kaiserlicher Schlagworte auf das Heimatkunst-Programm. Lienhard wendet den Aufruf Wilhelms II. „Mein Volk, zur See!“ auf die literarische Situation in seiner Perspektive an: hinaus aus der Enge wissenschaftlicher Exaktheit und künstlerischer Stilisierung in die Weite des „organisch“ produzierenden Lebens. Die geistigen Entsprechungen von oberster Staatsgewalt und dieser Literatur werden bis in den beiden gemeinsamen „ideologischen Trotz- und Protzstil“ (Schwerte) sichtbar; Lienhards Forderung an die Deutschen, der Welt mit „geballter Kraft eine Leuchte edler Kulturkräfte zu sein“, ist nur eines von zahllosen Beispielen dieser Art. Im Vergleich mit Bartels ist der Nationalismus Lienhards mehr schwärmerisch-empfindsamer Natur; beispielhaft dafür ist sein von Langbehn übernommener „Traum eines neuen großdeutschen Reiches“. Die zentrale Idee des Lienhardschen Programms ist die einer dem heimatlichen Volkstum organisch entwachsenden Literatur, deren Gegenstand der in Harmonie mit Natur und Welt lebende bäuerliche oder bürgerliche Mensch ist. Nichts also von der sozialen Problematik des Naturalismus, die der technisierten und industrialisierten Welt der Jahrhundertwende gerecht zu werden suchte. Die Heimatkunst flieht aus den brennenden Zeitfragen, aus dem aktuellen Problem der Großstadt in eine vorindustrielle ländliche oder kleinstädtische Idylle, deren Provinzialität als typisch deutsch dargestellt wird. Wie fast jede ideologisch gebundene, stilkonservative Bewegung suchte auch die Heimatkunst die Rückbindung im Historischen, d.h. eine der Neuklassik verwandte, aber doch wesentlich allgemeinere und vorwiegend auf Goethe bezogene Orientierung an der deutschen Klassik. Rudolf Huchs Schrift *Mehr Goethe* (1899), Wachlers programmatischer Aufsatz *Wie kann Weimar zu einer neuen literarischen Blüte kommen?*² und Lienhards *Wege nach Weimar* bezeichnen die Stufen des Unternehmens, die Theorien der Heimatkunst mit dem Geist der Klassik in Einklang zu bringen und Goethe als Vorbild der eigenen Bestrebungen zu beschwören. Das Ergebnis ist bis in Form und Sprache bloßes Epigonentum.

Das fiktive Bild einer im Heimatboden wurzelnden, natürlich geordneten Gesellschaft ohne Sozialprobleme konnte nur mit Hilfe historischer, hier klassisch-romantischer Sprachrelikte errichtet werden. Vom schöpferischen Umbruch der Sprachformen, wie ihn die geistigen und gesellschaftlichen Probleme der Zeit erforderten, ist hier nichts spürbar. Damit steht die Heimatkunst auch formal in absolutem Gegensatz zur revolutionären literarischen Moderne. Sie richtet die von dieser gerade gestürzten Werttafeln wieder auf. In ihren Umkreis fallen zuerst so verhängnisvolle Formeln wie: „im Geheimnis des Blutes und des Bodens ... (liegt) das Geheimnis der Kunst“ (M.G.

Conrad: *Erinnerungen zur Geschichte der Moderne*, 1901 oder 1902). Die ideologischen Bezüge laufen hier zurück zu Langbehns *Rembrandtdeutschem*, Paul de Lagardes *Deutschen Schriften* und voraus zu Hans Grimms *Volk ohne Raum* von 1926. Auch die Verengung des Nationalismus in der Rassenlehre H. St. Chamberlains, die für Wilhelms II. Aggressionspolitik bedeutungsvoll wurde, gehört noch in diesen Zusammenhang. Wenn auch die Anfänge der Heimatkunst-Bewegung, ihre ursprünglichen Zielsetzungen nicht nach ihren politischen Konsequenzen beurteilt werden können, so ist die Rolle, die sie ungewollt und blind von Staat und Gesellschaft zuerteilt bekam, nicht zu übersehen. In dem in Prozessen, Verboten, Zensurakten und Protesten sich abspielenden Kampf der Wilhelminischen Staatsgewalt gegen die literarische Avantgarde wurde die Heimatkunst zur willkommenen literarischen Tarnung des imperialistischen politischen Stils. Noch vor Ausbruch des ersten Weltkrieges allerdings zeigt die Programmatik ihrer führenden Zeitschriften zunehmend völkisch-nationale und politische Tendenzen. Selbst der Heimatkunst nahestehende autonome Blätter wie der *Kunstwart* von Avenarius, der evangelische *Türmer* und das katholische *Hochland* streiten für eine nationale Literatur.

Eine verwandte Rolle innerhalb des nationalen Konservativismus spielt die *katholische* Literaturbewegung. Die Anfänge ihrer Programmatik stimmen mehr mit dem Radikalismus von Bartels als dem gemäßigten Nationalismus Lienhards überein. Bereits 1893 verknüpfte Karl Muth die Forderung nach einer volksnahen, nationalen Literatur, die sich dem „internationalen Allerweltsgeist der Großstädte“ entziehen sollte, mit antisemitischen Argumentationen, indem er das deutschnationale Bewußtsein gegen die vom jüdischen Geist beherrschte Moderne auszuspielen versuchte. Er gab diese Position aber bald wieder auf. Mit der bewußt provozierend formulierten Flugschrift *Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit? Eine litterarische Gewissensfrage* löste er schlagartig eine erregte und Jahre andauernde öffentliche Diskussion aus. Der Vorwurf traditionsgebundener Inferiorität, Ignoranz und künstlerischer Isolation war an die Adresse der verantwortlichen katholischen Literaturpolitiker wie der katholischen Literaten gerichtet. Die Gegenforderung lautete: eine moderne Literatur aus christlich-katholischem Geist. Die zweite „Brandschrift“ von 1899 unter dem Titel *Die litterarischen Aufgaben der deutschen Katholiken* (1899) stellt das Problem zur Debatte mit der offenen Frage nach einer möglichen Erneuerung der Romantik als dem historischen Modell einer literarischen Wiedergeburt der katholischen Weltanschauung. Muth lehnt eine zweite Romantik entschieden ab und verfißt eine Verbindung von katholischem und positiv modernem Geist, d. h. er will die modernen Kunstmittel mit christlich-katholischen Stoffen zu einem neuen Zeitstil verschmelzen. Als Programm einer katholischen Literaturbewegung hat Muth seine Forderung erst in der 1903 gegründeten Zeitschrift *Hochland* formuliert.

Der Titel war von Lienhard übernommen und bereits programmatisch gemeint. Auch sonst bestanden gleichlautende Forderungen mit der Heimatkunst, nur von protestantischem auf katholischen Boden verpflanzt: die gleiche Abkehr von der Experimental-Literatur der *Décadence*, die gleiche Forderung nach einer idealen „Höhen-

kunst“, die nationalen, katholischen und modernen Geist vereinen sollte. Dieses Kulturprogramm hatte eine Gegenbewegung der konservativ-katholischen Literaten ausgelöst. Ihr Organ war die Zeitschrift *Gral*, deren Herausgeber Franz Eichert im *Hochland* eine angeblich im Literarischen sich tarnende religiöse Freigeisterei bekämpfte. Damit begann der „katholische Literaturstreit“, in dessen Verlauf beide Partner eigentlich um dasselbe Ziel stritten – nämlich um eine katholische nationale Literatur. Der Streit setzte im Grunde das nur bedingt richtige Selbstverständnis Karl Muths sowie seine Einschätzung durch die Gegner als eines Reformkatholiken voraus. In Wirklichkeit war sein Liberalismus eingeeignet durch feste katholische Grundvorstellungen, an die er die neue Kunst binden wollte. Zwar sollte sie, aus den religiösen Dogmatismen befreit, zwecklose Gestaltung des Schönen und damit „reine Kunst“ sein, die wie die Religion zum Glauben führen könne – jedoch steht hinter diesen programmatischen Formulierungen der Anspruch auf eine ganz bestimmte, eben katholische Interpretierbarkeit solcher Kunst. Liberal konnte das Literaturprogramm des *Hochland* nur im Raum des strengen Katholizismus, aus der Sicht der „erkatholischen Gralsritter“, wie Muth die Gegner spöttisch nannte, erscheinen. Hier glaubte man sich „im festen Besitz des wahren Höhenideals“ und damit „des Schlüssels zum Tempel der großen nationalen Kunst“ (Franz Eichert: *Gralfahrt – Höhenfahrt*, im *Gral*). Auch auf die Gefahr künstlerischer Rückständigkeit hin hielt man an einer „bis ins Mark katholischen Literatur“ fest, deren Orientierungsbezüge bezeichnenderweise wieder ins Historische zurückgreifen: die Romantik wird geradezu mit Katholizismus identifiziert und die romantische Weltanschauung in diesem Sinne als die wesentlich moderne erklärt, in der das Heil der künftigen deutschen Literatur liege (R. v. Kralik, *Gral I*, 12. 1907). Muth sah in dieser katholischen „Romantik“ lediglich Reaktion, die der Entwicklung der Moderne im Wege stand. Seine eigene Orientierung an der deutschen Klassik hat aber zweifellos ähnlich restaurativen Charakter. Klassische Kunst bedeutete ihm zur Religion gesteigerte Höhenkunst; daraus leitete er die Forderung nach einer künftigen katholischen Klassik ab. Vom Programm der Heimatkunst unterscheidet sich die Katholische Literaturbewegung also nur durch das christlich-katholische Moment. Aus der Perspektive der zeitgenössischen literarischen Avantgarde mußte die vorgebliche Modernität beider Literaturbewegungen absurd erscheinen.

ERICH RUPRECHT