

Vorwärts empor! Und kann ich hoch mich richten,
 Genossen meines Elends, euch allein
 Soll all mein fühlen, Wollen, Denken, Dichten,
 Mein letztes Können froh verschüttel sein.
 Was durch die Seele schwillt von freudelichten
 Gebilden aus der Zukunft Blütenhain,
 Was mild mein Wehe lindert, soll zu Liedern
 Verklärten Trostes schluchzend sich besiedern.

Denn in der Tiefe zündet meine Flamme,
 Die purpurrothe Flamme weitumher.
 Ich bin ein Reis am neuen Menschheitsstamme,
 Ein Wellenschlag im neuen Menschheitsmeer.
 Die Zukunft wälzt auf blut'gem Wogenflamme
 Des Elends Schreckensschlange todeschwer,
 Viel Jubel hör' ich aus dem Jammer tauchen,
 Ich weiß ein Ziel, das Ziel soll mich ver-
 brauchen.



Vom Stile.

Von Hermann Bahr (Berlin)

I.

Man sagt gern: „Schreibe wie du redest.“ Das wird als ein selbstverständliches Geſetz vorgetragen, das weiter gar keinen Beweis braucht. Jedem ist es plausibel. Es hat aber noch keiner danach gethan und wer es einmal versucht, seine natürliche Sprache auf's Papier zu bringen, der kriegt bald genug davon, gib'ts auf und läßt es sich nicht wieder einfallen. Eine einzige Probe genügt.

Jene Parole hat nämlich guten Grund, guten Sinn und gute Absicht, die aber gröblich mißverstanden, mißhandelt und verfehlt werden, wenn man sie wörtlich verfolgt. Wörtlicher Gehorsam ist hier der schlimmste Widerspruch. Sie will sagen: „Verfahre ebenso beim Schreiben, wie du beim Reden verfährt, aus denselben Grundsätzen her und auf dieselbe Wirkung hin;“ aber wenn man ihren Befehl auf den Buchstaben nimmt, die gesprochenen Worte einfach durch die Schrift befestigend, dann, statt ebenso zu verfahren, verfährt man ganz anders und gegenrätlich, geradezu.

Schreiben und Reden wollen dasselbe. Sie wollen eine augenblickliche Verfassung der Seele mittheilen, sei es, daß sie in einem Gedanken oder in einem Gefühle oder in einer Stimmung sich äußert. Aber die Mittel, über welche sie verfügen, sind verschieden. Die Mittel der Rede sind das Mienenspiel, die Geberden, der Tonsfall, die Blicke und die Worte — überhaupt die sämtlichen Instrumente des Körpers. Die Mittel des Schreibens sind bloß die Worte allein. Die Arbeit, die dort auf viele vertheilt ist, wird hier von einem einzigen verrichtet. Das Reden ist ein Gesammtconcert aller menschlichen Ausdrucksfähigkeiten, das Schreiben ist ein Solo des Wortes. Aber wenn die Violine allein ein Orchesterstück vortragen soll, dann genügt es nicht, daß sie einfach den Violinpart herunterspiele, sondern sie muß auch die anderen Instrumente übernehmen und das ganze muß umgekehrt werden. Genau der gleiche Unterschied ist zwischen Schrift und Rede.

Rede und Schrift haben darum von vorneherein durchaus verschiedene Defonomieen. Der Redner hat es viel leichter. Er hat für seine Aufgabe viele Gehilfen: das Logische weist er dem Worte, das Musikalische dem Tone, das Pittoreske der Geberde zu. Der Schreiber ist arm: sein ganzes Reichthum ist das Wort. Sein Wort muß das Logische, das Musikalische und das Pittoreske zugleich ausdrücken. Derselbe Mensch muß darum für denselben Gedanken, für dasselbe Gefühl, für dieselbe Stimmung ganz verschiedene Worte wählen, je nachdem es sich um Schrift oder Rede handelt, weil das Wort das einermal allein und einsam, das anderemal von vielen Ergänzungen begleitet und unterstützt ist.

Gilt es den Ausdruck eines Gedankens, dann ist dieser Unterschied gering. Dann schweigen zur Rede die Geberden und das Musikalische wird vermieden. Die Schrift kann fast

die nämlichen Worte verwenden wie die Rede, weil auch die Rede selbst hier nichts als Worte verwendet. Zum Ausdruck von Gefühlen, Sinneswahrnehmungen, Nervenstimmungen bedarf die Rede des Tonreizes und der Geberdenhilfe: sie müssen in der Schrift durch besondere Worte vertreten und ersetzt werden. Je größer die Rolle ist, welche in einem Thema das Picturale und das Musikalische spielen, desto größer wird der Unterschied zwischen den Worten der Rede und den Worten der Schrift sein. Je philosophischer ein Geschlecht ist, desto mehr wird seine Gewohnheit, alles in abstracte Formeln zu bringen, Rede und Schrift einander nähern. Je künstlerischer ein Geschlecht ist, desto mehr wird sein Bedürfnis, alles in concreten Zeichen zu erfassen, Rede und Schrift von einander entfernen. Gewöhnlich wird das so ausgedrückt: Der Stil des Voltaire und des Lessing sei die „natürlichste,“ der Stil der Concourts und des Poe die „künstlichste“ Sprache.

Oft geschieht es, selbst von ziemlich verständigen Leuten, dass man den Stil als etwas für sich behandelt, gesondert von seinem jeweiligen Berufe; und wie einen selbständigen und beharrlichen Zweck, während er doch nur ein dienstbares Mittel ist, das mit der Aufgabe gewechselt werden muss. Manche sprechen gar gleich von einem „guten Stil“ schlechweg, wie von einer allgemeinen, für alle gleich verbindlichen Vorschrift, welches auch die Anlage ihrer Natur und die Weise ihrer Unternehmung sei; weniger thörichte thun noch immer wenigstens von „dem Stil eines Autors,“ wie von etwas Unabänderlichen und Unwandelbaren, als ob das immer dasselbe bleiben müsse, unabhängig vom jeweiligen Vorwurfe. Alle vergessen, dass der Stil doch niemals was anderes als der Apparat zum Umsatz künstlerischer Seelenstände in publike Seelenwirkungen und deshalb immer von der Verfassung des Künstlers, welche sich mittheilen will, von den Bedürfnissen des Vorwurfs, in welchem er sie ausdrücken will, und von der Empfindsamkeit des Publicums, auf welche er wirken will, von allen diesen drei Factoren zusammen bedingt ist.

Was das Publicum über den Stil zusammen plauscht und was Professoren und andere Hanswurste davon philosophastern, das ist ja ganz egal. Aber selbst mancher Künstler lässt sich Quatsch vormachen und verwirrt sich. Und die brauchen sich doch nur auf sich selbst zu besinnen, was sie wollen müssen.

Das ist doch ganz einfach. Sie wollen sich ausdrücken. Und sie wollen sich mittheilen. Sie wollen ein Stück von sich aus sich heraus schaffen, das es draußen leben kann — transporter leur être au dehors, wie Rosny gesagt hat. Und dann wollen sie es noch überdies in andere hinein schaffen, bis fremde Seele wird, was eigene Seele war. Erst am Ende dieses Processes, wenn alle Phasen erfüllt sind, ist ein Kunstwerk vollbracht.

Der Stil ist das Werkzeug dazu, weiter gar nichts. Er soll eine Seele, wie sie in einem gegebenen Moment sich äußert, in so kräftiger und wirksamer Botschaft hinaus bringen, dass sie in andere eindringt und diese, für eine Weile, nach ihrem Vorbilde formt. Er muss also anders sein je nach der Seele, welcher er dient, anders nach dem Ausdrucke, den gerade sie jeweilig von sich geben will, anders nach der Zugänglichkeit der Ziele, wie ihnen am leichtesten beizukommen ist, wo ihre Wehrkraft und Vertheidigung am geringsten sind.

Mit anderen Worten: er hängt von der Natur des Schriftstellers und ihrer jeweiligen Verfassung, vom Charakter des Vorwurfs und von den Nervenständen des Publicums ab.

Von der Natur des Schriftstellers. Die muss im Stile enthalten sein. Je eigenartiger sie ist und je gerechter ihr der Stil wird, je künstlerischer also ein Künstler an Anlage und Vermögen ist, desto weiter wird sich der Stil von der üblichen Schreibweise, qui est dans l'air (Bola), von den correcten Phrasen der gemeinen und naturlosen Menschen entfernen, desto persönlicher wird er werden und je mehr ein Schriftsteller Profil hat, desto mehr wird sein Stil Manier haben: une vie particuliere, un saveur originale. Wenn einer einen verträglichen und glatten Stil schreibt, der niemanden befremdet, nicht beleidigt und von jedem gebilligt

werden kann, dann darf man sich getrost beruhigen, daß entweder dahinter überhaupt nichts steckt, kein vornehmer und einziger Geist, oder daß es ein lahmschändiger und verstümmelter ist, dem sich das Mittheilen verjagt — in jedem Falle, daß es kein Künstler ist. Marivaux, wenn man ihm vorwarf: qu'il n'écrivait pas comme tout le monde et qu'il poussait volontiers la singularité jusqu' à la bizarrerie. pflegte zu antworten, qu'aussi ne pensait-il point comme tout le monde et que, pour traduire des nuances plus subtiles du sentiment, il lui fallait des mots moins usuels et des tournures plus déliées. Hier wird von dem gemeinen Vorurtheile viel geündigt und man stellt sich vor, als ob es mir, wenn ich eine Rose beschreibe, darum wäre, die Rose auszudrücken und nicht vielmehr, gelegentlich der Rose, mich selber auszudrücken.

Zweitens vom Charakter des Vorwurfs. Der Stil muß den Charakter des Vorwurfs annehmen und wiedergeben. Es genügt nicht, daß er vom Gegenstand berichtet, was man am Ende auch durch algebräische Zeichen vermöchte; er muß sich in den Gegenstand selbst verwandeln, um seine sämmtlichen Nuancen in die bereits Impression zu übertragen. Beim Sonnenuntergang muß der Stil erwöthen, bis in's letzte Adjectiv, und man muß, wenn er vom Meer erzählt, aus jedem Zeitwort das Salz schmecken und aus jeder Beugung des Sages die röchelnde Woge hören.

Das führt zum dritten Punkte: zu den Nervenständen des Publicums. Der Stil hat nicht bloß ein Stück Seele in einen Gegenstand zu leiten, so daß es in diesem ein zweites Leben gewinne, sondern er hat es überdies, eben durch diesen Gegenstand, in die hochenden Theilnehmer hinüber zu einem dritten Leben zu leiten. Das haben die Aesthetiker des Parnasses zuerst entdeckt und dahin formuliert, daß la vertu essentielle de la poésie était la suggestion, entendez par là le pouvoir d'évoquer les images ou des états particuliers de l'âme, avec des recontres de syllabes, si étroitement liées à ces images et à ces états de l'âme qu'elles en fussent comme la figure perceptible (Vouiget). Das ganze Geheimniß besteht darin, daß gewisse Klänge, gewisse Farben, gewisse Formen — ganz unabhängig vom Sinne, den sie enthalten — unzählbar gewisse Gehirnpartien treffen, reizen und erregen: jede von ihnen angemeldete und vorbereitete Wirkung ist gattlicher Ausnahme gewiß. Daher der unwiderstehliche Zauber Edgar Poës, der die Gehirne, bevor die Geschichte noch eigentlich recht begonnen hat, bereits par le ton spécifique du début *) in diejenige Verfassung bringt, welche er gerade braucht, in welcher sie am zugänglichsten sind und keine Vertheidigung vermögen.

Es muß auch noch das ausdrücklich berichtet werden, als ob der Stil bloß Gedanken auszudrücken hätte. Einige meinen, das Gedankliche sei keine unvermeidliche Kategorie; in's Gedankliche müsse erst alles übertragen werden, wenn er daraus etwas machen sollte; Wahrnehmungen, Gefühle, Stimmungen, bevor nicht ein logisches Resultat aus ihnen gezogen, könnte er nicht gewähren. Diese Herrschaften kommen bloß so ungefähr um ein Jahrhundert zu spät: sie haben die Romantik verschlafen, welche das Pictoreske und das Farbige für den Stil erwarb, wie die Decadence jetzt das Nervöse für ihn erwerben muß. Sie müssen doch einmal Gautier, die Goncourts oder Huysmans lesen.

Aber noch mehr. Nicht bloß, daß der Stil alles ausdrücken kann, was jeweilig in der Seele geschieht, ohne es umständlich erst in's Gedankliche einzumwechseln: auch wenn er das Gedankliche ausdrückt, auch dann hat er mehr auszudrücken als bloß das Gedankliche. Es ist nicht genug, wenn er den Gedanken allein gibt: der kann nicht wirken, kein Leben freigen und zerflattert. Er muß auch seine Herkunft geben, die Kräfte seiner Gebieter, die Bestimmungen seiner Zusammenhänge, die Umgebung, in welcher er wuchs, sich gestaltete und verwandelte, die ganze Geschichte seiner sämmtlichen Proesse. Er muß den ganzen Menschen geben, von welchem

*) Vgl. die vortreffliche Darstellung der Poësischen Technik in Dequequin „crivains français.“ Bei Perrin & Co. Paris.

dieser Gedanke bloß eine einzelne Aeußerung ist, das Ende vieler geheimer Ereignisse, ohne die er nicht entstehen konnte, ohne die er, wenn sie nicht alle mit ihm zugleich suggeriert werden, in keinem anderen wieder erstehen kann. Und darum, wenn der Stil einen Gedanken zu sagen hat, hat er, damit er lebendig bleibe, mit ihm zugleich den ganzen gleichzeitigen Stand des Ich zu sagen, aus welchem er stammt, für welchen allein er gilt.

Bourget hat es gut formuliert. Ein Gedanke, sagt er, muß so ausgedrückt werden, de façon que tout le travail silencieux de la pensée soit rendu perceptible et comme concret

* * *

Und jetzt, die allgemeinen Gesetze des Stiles festgenagelt, jetzt wollen wir einmal sehen, wie der moderne Stil sein muß.



Die Tendenzen des Naturalismus.

Von Paul Ernst (Würbersdorf).

Betrachtet man die Dinge oberflächlich, so scheint die moderne Literatur eine rückläufige Bewegung zu machen: der Naturalismus scheint im Absterben begriffen zu sein; und so kann man den Jubel der zurückgebliebenen deutschen Kritik vernehmen: der Naturalismus ist todt, der Naturalismus ist begraben, jetzt kommen wir wieder an die Reihe. Man möchte manchmal bedauern — wenn ein solches Bedauern nicht gar so pedantisch wäre — daß die Worte nicht von Logikern erfunden werden, sondern daß sie sich von selbst herausbilden. So wird oft durch die Worte Zusammengehöriges getrennt, und Getrenntes vereinigt, werden Begriffe als Gegensätze gefaßt, die so zu einander gehören, daß sie sich ergänzen. Das ist der Fall bei den Worten Naturalismus und — nun, das was ihn ablöst, hat noch keinen gemeinsamen Namen; nennen wir es Psychologismus.

Was wir unter Naturalismus zu verstehen haben, wissen wir genau: eine Methode des künstlerischen Schaffens, bei welcher das Geschaffene als Product des Milieu erfaßt wird. Wie wir seine Entstehung zu begreifen haben, wissen wir auch genau: aus dem Gegensatz zu jener Methode, welche das Dargestellte als fest, unveränderlich, durch nichts bestimmt und beeinflusst auffaßte, den Baum als Baum betrachtete, nicht als Stadium in der Entwicklung eines Samensorns, das in diesen Boden gelegt, mit diesem Regen begossen, von diesen Winden umweht wurde — den Menschen als Menschen, wie er nun war, geizig, gemüthsüchtig, dumm, geistreich, frivol, bigott, nicht als Centrum einer Reihe von äußeren Kräften, welche auf, gegen, mit, durch einander wirkten. Wie es möglich war, daß sich der naturalistische Gegensatz gegen diese Methode herausbildete, können wir begreifen, wenn wir an die politische Geschichte jener Zeit denken, wo die große Revolution trotz aller ideologischen Verhüllung ihrer selbst, doch mit einem Schlage alle ideologischen Schleier abriß, die Geschichte als das darstellte, was sie ist: als Classenkampf; und damit die Menschen als das, was sie sind, als Producte ihrer materiellen Bedingungen, es Milieu.

Balzac ist der anerkannte Vater des Naturalismus; von ihm geht eine ununterbrochene Reihe über Flaubert und die Goncourts auf Zola. Aber der Naturalismus, der auf Zola folgt, legt sich um; gerade seine Schüler sind es, welche sich der neuen „Richtung“ zuwenden.

Die neue Richtung hat gleichfalls ihren Ahnen in jener großen Zeit; und auch sie ist die Folge jener großen Bewegung, welche mehr wie hundert Philosophen die Menschen über ihre Geschichte und über sich selbst aufgeklärt hat. Stendhal ist der Vater jener psychologischen Richtung, welche gleich dem Naturalismus die alte metaphysische Darstellungsmethode verwirft, die Methode, welche die Erscheinungen in ihrer Starre, als constant, auffaßte; Stendhal betrachtet gleich dem Naturalismus die Erscheinungen als fließend, als geworden und werdend, als