

# Die Zeit.

XVII. Band.

Wien, den 22. October 1898.

Nummer 212.

## Normale Regierungen.

Die Opposition löst die Regierung nicht regieren. In jenen idyllischen Zeiten des österreichischen Parlaments, da es nur eine oppositionelle Rhetorik, aber noch keine oppositionelle Taktik gab, und die parlamentarische Kunst der leitenden Minister sich darauf beschränkte, die Stimmen der Majorität stückweise zu fassen, in den guten Taafeschen Zeiten, hat man jenen Schmerzensruf nie gehört. Erst aus dem Munde des parlamentarischen Philistert Badeni und seines Leidensgenossen, des Herrn von Bilinski in er laut geworden. Die Regierung ist allweise und allfähig, und nur die Opposition ist schuld daran, wenn dieser besten aller möglichen Regierungen alles, was sie anpackt, mit grauämiger Regelmäßigkeit schießend geht. Mit der sonstigen Erblichkeit hat das Ministerium Thun-Kaizl auch dieses Klage-Vermetiv von seinen Vorgängern übernommen. Wir haben es gehört, solange die Opposition vermöge wilder Obstruction die Beratung des Ausgleichs verhinderte, wir hören es auch jetzt wieder, da die Opposition infolge geänderter Taktik die normale parlamentarische Behandlung des Ausgleichs ermöglicht hat. Die Opposition ist an allem schuld. Jetzt behält sie Herrn Dr. Kaizl, nach seiner jüngsten Ausgleichsrede, bereits solange über den Ausgleich, schon, jetzt, wo erst drei Wochen seit der Eröffnung der Reichsraths-Session vergangen sind. Für die persönliche Pötreisicherheit des Herrn Dr. Kaizl allerdings mag die Beratung jetzt schon zu lange dauern. Ob sie für die gewöhnliche parlamentarische Erziehung zu lang ist, oder warum sie es werden wird, ist eine andere Frage, deren Hauptwirkung nicht von nothleidenden Ministerpräsidenten dicitur, sondern nur aus der parlamentarischen Erziehung vergleichsweise erschlossen werden kann.

Vor dem jetzt schwebenden sind drei ungarische Ausgleichs im Reichsrathe beraten worden. Von diesen wollen wir, um das argumentum ad hominem zu dirigieren, nur den dritten Ausgleich, den von 1887, zum Vergleich heranziehen, weil nur dieser, wie Herr Dr. Kaizls Rede vom 3. October beweist, sein volles Lob gefunden hat. Wie lange hat damals das Abgeordnetenhaus, wie lange hat damals sein Ausschuss zur Beratung des Ausgleichs gebraucht? Die ganze parlamentarische Behandlung des Ausgleichs erstreckte sich, wenn man die sechs Herbstmonate einrechnet, aber ziemlich genau ein Jahr, wovon die Ausschussberatung allein über die Hälfte, genau gesprochen volle dreieinhalb Arbeitsmonate in Anspruch nahm. Dabei war, von der schwächeren Qualität der ungarischen reicheren Vorlagen des gegenwärtigen Ausgleichs ganz abgesehen, schon äußerlich, der Quantität nach beurtheilt, der 1887er Ausgleich ein unverhältnismäßig leichterer, als der vorliegende. Denn jener zählte nur acht Vorlagen, während der gegenwärtige Ausgleich deren zweiundzwanzig umfasst. Die normale parlamentarische Verarbeitung des von Dr. Kaizl so hochgepreisen 1887er Ausgleichs währte effectiv sechs Monate, und da wird Herr Dr. Kaizl jetzt schon ungeduldig, da das fast dreimal so große Material des vorliegenden Ausgleichs seit drei Wochen erst im Parlamente in Behandlung steht.

Kein, nein! Nicht das Parlamente und am allerwenigsten die Opposition ist schuld, wenn der Ausgleich nicht rechtzeitig parlamentarisch sollte verabschiedet werden können. Der 1887er Ausgleich ist rechtzeitig fertig, ja sogar noch sieben Monate vor seinem Ablauftermin mit der kaiserlichen Sanction promulgirt worden, trotzdem er ein Jahr lang im Parlamente geprüft worden ist. Das Geheimnis dieses, an dem Maß der Badeni-Thunischen Regierungslust gewiss, lachhaften Erfolges ist einfach dies, daß der 1887er Ausgleich dem Parlamente reichlich früh genug vorgelegt werden ist, nämlich zwanzig Monate vor dem Ablauftermin des alten. Analog handelnd, hatte auch das Ministerium Badeni den gegenwärtigen Ausgleich im Mai 1896 im Parlamente einreichen müssen. Wo ist zu jener Zeit das Badeni-Bilinskische Gemüth? Unter der Jang! Es war noch nicht geboren. Erst ein Jahr später, im Mai 1897, wurden, wie Herr v. Bilinski selbst jüngst im Ausgleichsausschuss zugegeben hat, die 22 Vorlagen fertig, und auch da hätte noch die durch das Junctum mit dem Ausgleich untrennbar verbundene Cuote, und die fehlt heute noch, und das Junctum ist heute noch der Janapfel der beiden

Regierungen, wie es dies schon im Mai 1897 war, heute noch wo wir October 1898 schreiben. In diesem, mangels der Cuote unrichtigen Zustand ist der Ausgleich erst am 20. April 1898 zum ersten Mal von der Regierung Thun-Kaizl dem Parlamente vorgelegt worden, verhältnismäßig ungefahr zwei Jahre, zwei wertvolle Jahre später als der normale, dabei viel weniger umfangreiche 1887er Ausgleich.

Und nachdem schon diese zwei Jahre durch die vereinte Badeni-Bilinskische Unfähigkeit vertrödelt worden waren, hat sich auch die Thun-Kaizlsche Unfähigkeit mit dem Ausgleich nicht beieilt. Zunächst wurde er in der vorigen Session von Herrn Dr. Kaizl zu spät eingebracht, so daß er nicht auf die Tagesordnung kommen konnte. Herr Dr. Kaizl mußte erst nach Schluß der Session an dieser Stelle über den § 16 der Geschäftsordnung belehrt werden, daß er dringende Vorlagen am Anfang und nicht mitten in einer Session vorzulegen hat. Mitte Juni wurde dann die Session geschlossen, weil die Herren Graf Thun und Dr. Kaizl mit dem Parlamente nichts anzufangen wußten. Man erwartete man allgemein, daß gleich zur Juli die neue Session einberufen werden würde, in der Herr Dr. Kaizl durch sofortige Einbringung der Vorlagen dem Ausgleich, gemäß dem für Herrn Dr. Kaizl neu entdeckten § 16, die Priorität auf der Tagesordnung sichern sollte. Aber was geschah? Nicht einmal die Cuote und das Junctum haben sie in dieser Zeit mit der ungarischen Regierung ins Meine gebracht. Graf Thun gieng in den Prater mit den öffentlichen Mädchen Coriandoli spielen, und Herr Dr. Kaizl erlustigte sich am Jagdvergnügen. So fand, nach des durch Badeni-Bilinski verstorbenen zwei Jahren, noch weitere sechs Monate durch die Nachlässigkeit und Sorglosigkeit des Grafen Thun und des Herrn Dr. Kaizl verstrichen.

Statt, wie die Herren v. Bilinski und Dr. Kaizl im Ausdruß beliebten, auf die wilde Obstruction der letzten drei Sessionen als die Schuldtragende zu schimpfen, sollten sie der wilden Obstruction noch danken. Wenn die wilde Obstruction nicht gewesen wäre, wären die Herren v. Bilinski und Dr. Kaizl schon seit dem Frühjahr 1897 unabhängig mit Interpellationen und Dringlichkeitsanträgen bestimmt worden, daß sie den Ausgleich endlich dem Parlamente vorlegen. Nur der alles über-taubende Lärm der wilden Obstruction hat bewirkt, daß man sie diese lange Zeit hindurch nicht nach dem Ausgleich getragt, und daß man ihre Zeitvergeudung bisher übersehen hat. Jetzt aber, wo die ruhige und sachliche Discussion ihren Platz gefunden hat, ist es Bilinski, die Herren gewählten und gegenwärtigen Adressen für ihre beispiellose Ausgleichsverdrückung zur Rechenschaft zu ziehen. Wenn die gewählten und gegenwärtigen Regierungssprecher es nach solchen Antecedentien noch wagen, das Parlamente zu beheimlichen, dann ist es ein Gebot der Selbstachtung für die Parlamentarier, den Ministern zu zeigen, daß sie nur Diener des Staates und die Legislativen Herren sind. Nicht die Arbeit, sondern nur, wie oben gezeigt, Thatsachen und Thesen beweisen, wer normal arbeitet, die Regierung oder das Parlamente, und diesen Beweis öffentlich und von weithin sichtbarer Stelle zu führen, sollten die Parlamentarier sich heilen, weil es sonst auch in diesem Fall, wie so oft, geschehen konnte, daß die

## National freisinnig.

Eine neue Richtung in der Wiener Studentenschaft.  
Von einem Studenten.

Die politischen Kreise Deutschösterreichs haben von jeher die Uebung befolgt, sich um die kühnere Jugend wenig zu kümmern. Daraus erklärt sich zum Theile die auffallende Erdrückung, daß sich bei uns die Ableitung der politischen Richtungen und der nationalen Kampfesweise nicht auf dem Wege stetiger Fortentwicklung vollzieht, sondern sprunghaft und plötzlich, in Theorie und Antitheorie, in überraschenden Umlagungen und Umbeugungen. Ein Beispiel hierfür liefert die plötzliche Verschiebung von der liberalen zur deutsch-national-antidemokratischen Richtung, vorausgesetzt natürlich, daß man diesen Vorgang aufrichtiger behandelt, als dies heute geschieht. Heute nämlich, wo jedem die Gründe für den Verfall des Liberalismus klar vor Augen liegen, will auch jeder die Entwicklung voraus-

kennt aus Ludwig Bambergers „Studien und Meditationen“ (Seite 439) das Wort des eisernen Kanzlers: „Einmal verläßt ich es mit jedem; täusche ich mich, so lege ich ihn beiseite.“ So erlahmte er denn aus Philippons Buch, das Bismarck schon 1869, um den Widerstand gegen seine Steuerpläne zu brechen, Fordernd, dem Präsidenten des Abgeordnetenhauses, einen Ministerposten angeboten hat. Allein, da Fordernd die Gewährung constitutioneller Garantien verweigerte, ließ er sich nicht gewinnen. „In ein liberales Ministerium“ sagt sein Biograph, „wäre er gern als Mitglied eingetreten, für des Kanzlers Absichten die Kautelen aus dem Feuer zu holen, um dann entweder seinen Principien und seiner ganzen Vergangenheit treu oder bald wieder über Bord geworfen zu werden, dazu konnte ihn die Aussicht auf Würde, Titel und klingenden Lohn nicht verlocken.“

Es kam die große Zeit von 1870 und 1871. Welchen unmittelbaren Antheil Fordernd an der Verwirklichung des deutschen Einheitsreiches genommen hat, lehrt der 1892 in der „Deutschen Revue“ aus Eduard Vasters Nachlass veröffentlichte Briefwechsel. In England, Frankreich, Italien würde eine historische Uebersicht der ersten Kämpfe wie diese im Sonderabdruck unzweifelhaft viele Auflagen erlebt haben. In Deutschland, wo man gedruckte Worte mit Vorliebe entleert, oder nur ausnahmsweise laßt, müssen die einzelnen, didaktischen Bände einer Zeitschrift zu Rathe gezogen werden, wenn man der officiellen Erzählung der Entstehung des Deutschen Reiches nicht alleiniges Vertrauen schenken will. Fordernd nahm das Ergebnis der langen Verhandlungen, die mit den süddeutschen Staaten abgeschlossenen Verträge und die Reichsverfassung durchaus nicht kritisch hin. Er fand, daß die Reservatrechte „ein gefährliches Loch in der neuen Einheit“ bedeuteten, und daß „die neue Verfassung nur auf den Leib von Bismarck zugeschnitten sei“. Aber er war entschlossen, an dem Ausbau des mächtigen Reiches nach Kräften mitzuwirken; er gewann es sogar über sich, unter Umständen in zeitlicher Beschränkung selbst seine Parteigrundlagen zum Epitaph zu bringen. Seine Wahl zum Reichstagspräsidenten, als Nachfolger Simons, stellte ihn auf einen Posten, den in seinem hohen Lager nicht leicht ein anderer so gut ausgefüllt haben würde. Er erschien hier, wie Philippson sich ausdrückt, „gleichsam als Vertreter des ganzen deutschen Volkes, als ein ganzer Mann von würdigerem Gesichtswah des Volkes, in dem sich die wackersten Vorzüge des deutschen Charakters verkörperten“. Außerdem als „eine außerordentlich gleichberechtigte Macht dem Kaiser und dem Kanzler zur Seite“ stand er doch keineswegs da. Hatte er solche Macht befehlen, so wäre wohl manches jener Compromisse von Nationalliberalen und Regierung anderns ausgeschlossen, deren Verwirklichung durch die Fortschrittspartei dem Biographen Fordernd als Ausfluß „eines über bewährten Doctrinarismus“ gilt. Fordernd war der letzte, sich über die Grenzen der Machtgebiete in der inneren deutschen Politik zu täuschen. Er sah schon frühe das Nahen der Reaction voraus und rief warnend sein „Zurück auf die Schanzen zu mannhafter Verttheidigung des bisher Errungenen“. Als er am 20. Mai 1879 das Reichstagspräsidium niederlegte, war, wie eine große Zeitung sich ausdrückte, „die liberale Fahne vom Reichstagsgebäude heruntergenommen und die conservative aufgezogen worden“.

Fordernd selbst war das Jahr zuvor mit der Unterzeichnung des unheilvollen Sozialengesetzes durch das Caudinische Loch gegangen. Mit ihm war der linke Flügel seiner Partei dem Tode des an Zahl härteren rechten Flügels gefolgt, dessen Führung in Vermögens Händen lag. Man hat dem Verfasser das scharfe Urtheil verabschiedet, das er bei dieser Gelegenheit über den eben genannten, noch lebenden Politiker gefällt hat. Indessen, wer es unternehmen will, ihn zu widerlegen, hat mindestens die Pflicht, das Zeugnis seines Hauptgewesenen, das Tagebuch Hölders (in Auszügen abgedruckt bei Foshinger: „Fürst Bismarck und die Parlamentarier“ — Band II, 1895), sorgfältig zu prüfen. Daran reiht sich die weitere Pflicht, bei dieser Prüfung das Belastende nicht zu übersehen oder für gleichgültig zu erklären. In den Capiteln: „Die Section“ und „Die Fusion“, die der Betrachtung der letzten Phase der parlamentarischen Thätigkeit Forderndes gewidmet sind, überwiegt wieder die Fülle wichtiger handschriftlicher Materialen. Kritisch bedarf es, wenn einseitige Urtheile vermieden werden sollen, mancher Ergänzungen und Correcuren. Solche sind z. B. der Schilderung der kurzlebigen Fusion von Fortschrittspartei und Sectionisten bereits zutheil geworden. Namentlich ist die Behauptung, Eugen Richter habe bei der Fusion für die Particelle der Fortschrittspartei auf die Mittel „der finanziell potenten Männer des reichen Bürgerthandes“ speculiert, sofort mit Unschiedenheit zurückgewiesen worden.

Was Fordernd betrifft, so kann man sich bei einem Bild auf das Ende seines politischen Lebens eines tragischen Gefühles nicht erwehren. Er sah, um mit seinem Biographen zu sprechen, wie das deutsche Bürgerthum, für das er seit seinen Jünglingsjahren seine ganze Kraft einbrachte, auf das er alle seine Hoffnungen für die Zukunft der Nation gestellt hatte, immer mehr in das conservative, ja reactionäre Lager überging, sich zu denjenigen Elementen gesellte, die es stets bekämpft, geschädigt, gedemüthigt hatten,

während die breiten Volksmassen in den Städten nur noch in der Socialdemokratie ihr Heil suchten. Seine Zeit war vorüber, eine entsprechende Wirksamkeit in der großen Politik unmöglich. Unwillen und das wachsende Gefühl der Mähdigkeit und Abspannung bemächtigten sich des dem Greisenalter zuneigenden Mannes. Hatte ihn der ungeschwämte Vaster schon früher den Cunctator getauft, so wurde er jetzt thatsächlich langsam, mühselig im Entschlusse und in der That. Auch seine mächtige Gestalt beugte sich und wurde schwerfällig. Allein er bewahrte sich bis zu seinem Ende den klaren und scharfen Blick für die thatsächliche Lage der Dinge. Und deshalb beschloß er, den Rest seiner Kräfte ganz überwiegend der Verwaltung der Hauptstadt zu widmen, in der er noch Eripriestliches leisten zu können hoffte.

Man weiß, in wie hohem Maße ihn dies gelang. Breslau, wo man ihn sehr ungern hatte scheiden sehen, war gleichsam seine Vorhütte für Berlin geworden. Ein uner müdlicher Arbeiter, fähig das Ganze zu übersehen und seine Kräfte zusammenzufassen, mit offenem Auge für die verwickelten, neuen Aufgaben seines Amtes, von glühendem Eifer, die Rechte der communalen Selbstverwaltung zu wahren: so erscheint Fordernd als Ueberbürgermeister der reichhaltig anwachsenden Reichshauptstadt auch in dem seinem Andenken gewidmeten Lebensbilde. Die edlen, rein menschlichen Züge, die ihm eigneten, treten hier endlich zum Schluß noch einmal ebenso klar hervor, wie kleine, gewohnheitsmäßige Schwächen. Hoffen wir, daß noch eine Auswahl aus der reichhaltigen Correspondenz des Helden dieser Biographie ans Licht gefördert werde. Der Biograph konnte seine verdienstvolle Arbeit auf keine schonere Weise ergänzen.

Bairisch.

Alfred Stern.

### Impressionistische Lyrik.

Die Erneuerung in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hat überall beim Impressionismus gelegen. Den momentanen Eindruck zu fixieren: keine Zeit hat in dem Grade diese Leidenschaft gehabt als die untrüge. Es kam wie ein neues Selbstbeherrschung über die Menschheit. Im scheinbar Bedeutungslosten wollte man das Bedeutende, im Flüchtigen das Ewige fassen. Man sagte sich: Wenn die Ewigkeit nicht in der Secunde liegt, in der Aneinanderreihung von Stunden, Wochen und Jahren, werden wir sie nimmermehr finden! Und so entstand diese leidenschaftliche Sucht, das Unmittelbare zu erfassen, Nerven, Augen und Ohren in ihrer Aufnahme- und Empfindungsfähigkeit ins Niedrigste zu setzen. Die Photographie mußte und die momentanen Erscheinungen aufschreiben, der Phonograph die vorübergehenden Hörlaute festhalten. Und alles mußte mit wissenschaftlicher Genauigkeit geschehen. Selbst die unbewußt kommenden Empfindungen, wie sie im Spiel unserer Nerven, in der Bewegung unseres Blutes sich äußern, wollen wir wägen und messen lernen, und scharfsinnig erdachte Apparate sind angestrichelt worden, um beide Zwecke zu dienen. Bis in winzigste Bruchtheile von Secunden will man kontrollieren, was in uns und um uns vorgeht, um es dann später mit unendlicher Mühe, wie im Kosmographen etwa, zu etwas leidlich Ganzem wieder zusammenzuheften. Und auch auf geistigen Gebiete trat der Impressionismus die Herrschaft an: In Poesie, dem genialsten aller Künste, haben wir einen impressionistischen Philosophen, der die zeitliche Abstraktion und Construction verwarf und die Weisheit in der prismatischen Strahlenbrechung ihres ersten unmittelbaren Aufleuchtens zu zeigen verstand.

Malerei, Dichtung, Musik gehorchten daher nur einem tiefen Zuge der Zeit, wenn sie den Impressionismus als „das Neue in der Kunst“ zum Siege führten. Gerade in der Kunst mußte der Impressionismus mit besonderer Evidenz in die Erscheinung treten. Denn niemand empfindet wie der Künstler die schauervolle Wohlthat der Augenblicksmacht, wann einem zufälligen Eindruck, einer scheinbar willkürlichen Combination, mit jäher schreckhafter Durchleuchtung, der fruchtbare schöpferische Moment entsteigt. Diesen einzigen Moment festzuhalten, den Einschlag des „göttlichen Funkens“, ihn wie das biblische Schriftwort auszuwickeln zu lassen zu einem großen, fruchttragenden und schattenpendenden Baum, das ist ja im Grunde die ganze Arbeit der später einleuchtenden langsamem und oft so mühevollen Production. So erfahren die Künstler an sich selbst, welche Bedeutung es hat, den Augenblick auszuschnüpfen — und der Trieb erwacht in ihnen, recht viele solcher Augenblicke zu genießen und auch den „unbedeutenderen“ den Reim von Unsterblichkeit zu entreißen, den sie in sich tragen. Sie lernen es, mit ihrer Production dem Augenblick zu folgen, im Augenblick selber zu producieren, nicht bloß im Geiste, sondern mit der That. Der Maler scheidet mit Linien und Farben, der Dichter mit Worten, der Musiker mit Tönen das flüchtige Gnadengeschenk der Zufallsminute. Und der Kenner tritt später hinzu und weiß gerade in diesen unvollkommen hingetragenen Eindrucksbildern das ganz Besondere, zitternde, intensive und eigenmächtige Leben, das greifbar und stark und doch wie eine mystische Offenbarung hervorstrahlt, zu schätzen. Wie oft haben wir es erfahren und durchaus billigen müssen, daß sich ein

„hingeauener“ erster Entwurf über das spätere, mit Fleiß und Mühe ausgeführte Kunstwerk gestellt wurde! Und wie verständlich ist es daher, wenn in den Künstlern der Trieb erwachte, der Ausfühung nicht bloß möglichst viel von der Frische des Entwurfes zu belassen, sondern ihr geradezu den Charakter des Entwurfes, von etwas noch Unfertigerem, gleichsam im entsetzten Begriffe, zu geben. Denn das ist auch wieder eine besondere Krugier unserer Zeit: Sie will alles direct unter ihren Augen wachsen und werden sehen! Und das Wachsthen bereitet ihr oft größere Wollust, als das ausgewachsene Gewächs, das sich wie ein Pflanz der Betrachtung darbietet.

Am geringsten hat sich dieser impressionistische Zug unserer Zeit in der Lyrik zeigen können. Die Lyrik ist zwar ihrem Inhalte nach ganz und gar Impression, seelische oder visionäre, und sie ist das von allen Zeiten an gewesen. Aber sie trug auch von jeher gegen den Impressionismus in sich ein starkes Gegengewicht, das Gegengewicht der Form, der silblich-rhythmischen Durcharbeitung. Der Lyriker, der den Auszug einer vergänglichsten Stimmung gestaltet, will ihr durch die Gabe der Dichtung einen für alle fühlbaren unvergänglichen Reiz und Wert verleihen. Er trachtet darum nach der „gebundenen Form“, er will durch diese Gebundenheit das unaufloslich Tabuflatternde in eine bleibende Erscheinung bannen. Er will das Seltsame, Erlebens, Momentane, Subjective so in Worte gießen, daß es dem Gedächtnis der Menschheit nicht mehr entschwenden kann und dadurch Allgemeingültigkeit erlangt. Eine einzige diamantähnliche geschlossene Zeile, die sich durch unwiderstehliche Schönheit und Kraft auf aller Lippen drängt, vermag oft mit Zug des Lyrikers höchster Stolz zu sein, und in wenigen Zeilen und Strophen hat sich von jeher erschöpfen müssen, was er über eine von ihm erlebte und gestaltete Stimmung zu sagen unternahm.

Dazu kommt noch ein Zwites, die Beziehung der Lyrik zur Musik. Der Lyriker hat mit dem Musiker eine Gleichheit des Zieles: die vage, schwebende, unendliche Gefühlserregung. Die muß er jedoch mit ungleich größeren Mitteln erreichen. Während der Musiker die ganze Welt der bedeutungslosen, rein durch sich selbst wirkenden Töne für sich hat, die als rein sinnliche Werte sich unmittelbar in Gefühlswerte umsetzen lassen, ist der Lyriker an die sprachlich fixierten, mit festen Bedeutungen behafteten Laute gefesselt, die ihrer eigenen Natur nach dem Gefühl widerstreben, indem sie vorlaut auf den Verstand einreden.

Der Dichter muß sich deutlich machen und will doch verschleiern; er muß mit Holzinstrumenten klappern und möchte doch Weigen und Polacca anstimmen, er muß die Erde plündern und möchte doch die Himmel vor aus aufreißen. Mit den bloßen, simplen Worten sind eben derart subtile Wirkungen kaum zu erreichen. Der Lyriker sucht daher die primitiv fixierten Sprachelemente mit rein musikalischen Elementen zu verschmelzen, um mit dem gefühlberührenden Reiz dieser Hilfskräfte das vor ihm schwebende Ziel desto sicherer zu erreichen. Im Rhythmus zunächst fand er solch ein Mittel von unmittelbar beherrschender Kraft, das über den Sinn der Worte hinweg seine eigene Sprache redete und, wie mit absichtlicher Ueberhebung des Gehirns, impulsiv und mächtig auf Blut und Nerven drang. Jedem man alsdann den Rhythmus zerlegen lernte und die Eigenart seiner verschiedenartigen Bewegungen und Bedeutungen fand, erdachte und konstruierte man die mannigfachen Versfüße und Metra und erzielte durch kunstmäßige Combination derselben den Bau von Strophen, durch die man, je nach Bedürfnis, reichste Abwechslung und gleichmäßige Wiederkehr erzielte. Eine bunte Scala von Kunstmitteln, denen eine große musikalische Kraft innewohnte, war damit erworben, und alle arbeiteten über die sprachlichen Laute hinweg, ja gewissermaßen gegen diese, nach durchaus elementarischen Weigen lauslicher Verbindung. Der härteste und folgenreichste Fortschritt aber wurde erst erzielt, als man, aus der P-ith eine Tugend machend, nun auch die musikalischen Worte selbst in den Dienst musikalischer, d. i. rein klanglicher Wirkungen zu stellen lernte: durch Alliteration, Assonanz, und namentlich durch den Reim. Den Reim darf man wohl als einen ungeheuren culturellen Triumph der Sprache über sich selber feiern. Sie erzwang aus sich die Musik, schuf blühendes Gleich aus lüthernen Rippen. In Rhythmus, Versmaß, Strophenbau und Reim hat man daher gemeiniglich mit großem Recht die Grundpfeiler der Lyrik erblickt. Tragen sie doch gleichsam das ganze, künstlich erdachte Gebäude. Ja, genau beisehen, hatten sie die Lyrik überhaupt erst erschaffen.

So waren es also zwei dem Wesen der lyrischen Kunst eng eingeschmolzene Eigenthümlichkeiten, die sich dem Aufgehen im Impressionismus widersetzen: die Hinneigung zu monumental-epigrammatischer Formprägung und das Aufgehen ins Musikalische. Eherne Kürze und Prägnanz mit melodischer Klangfülle zu verbinden, war der Lyrik Würde und Wert und niemals, solange Poesie besteht, wird dieses Ziel ganz schwinden können. Haben doch auch in unseren Tagen zwei hervorragende Dichter, im einzelnen mit sehr verschiedenen Mitteln und Zwecken, diesem ewigen Ziele mit ihren besten Kräften gedient: Richard Dehmel und Stefan George. Trotzdem aber wird man sagen müssen, daß die Lyrik ein Recht hat,

auch einmal abseits von diesem Ziele sich neue Wege zu suchen; daß sie, der besondern Eigenthümlichkeit unserer Zeit gehorchend, auch einmal versuchen darf, eine reine impressionistische Kunst zu werden, wie im Inhalt, so auch in der Form.

Das Streben dahin war schon lange verborgen wirksam. Die Herrschaft der Strophe ist bereits erschüttert. Der Reim ist ein Kaufmittel geworden, das man verwenden kann und auch nicht verwenden kann, unbekümmert der Ehren eines Dichters. Am längsten hielt der feste Rhythmus stand. Aber auch an ihm versuchte man abzubrechen, wollte ihn mit äußerster Freiheit und mit vollem Gedankens, abspriegend und durcheinandermengend, verwenden, wohl auch gelegentlich völlig außer Spiel setzen. Doch hatten alle diese Bestrebungen etwas Verzeigtes. Noch fehlten Färbung und Schlachtart, um die Scharen zu sammeln und in einen neuen frohlichen Krieg zu führen. Da ist nun der alte Kämpfer Arno Holz jetzt hervorgetreten und gibt der ganzen Lage eine principielle Wendung. Er will eine völlige Scheidung der beiden Wege herbeiführen, des alten wie er meint, und des neuen. Er fordert laut und laudend zu einer Secession auf man konnte wohl sagen: in montem profanum! Ich glaube nun allerdings, daß Holz die von ihm herbeigeführte Wendung überdacht, daß insbesondere von einer jetzt beginnenden zweiten Phase der Weltkrise nicht wohl die Rede sein kann. Trotzdem messe ich seinem Auftreten Wichtigkeit bei. Arno Holz ist kein Mann von imponierend großem Capital. Aber in der Ausnutzung geistigen Capitals hat er schlechterdings nicht seines gleichen. Seine Eigenthümlichkeit und höchste Tugend gewiss, von anderer Seite betrachtet, auch sein Fehler besteht darin, niemals mit einem halben Gedanken und einer halben Consequenz sich zufrieden zu geben, sondern unentwegt stets auf das Ganze zu dringen. Er hat etwas Absolutes in all seinem Wollen, in seinem Auftreten etwas Absolutistisches. Er ist der Ueppigkeit in der Literatur. Jeglichen Fortschritt sucht er durch Drill zu erreichen. Sehr wichtig hat ihn Hermann Bahr einmal als Seminar-director betrachtet, der seinen Jüngern mit der denkbar besten, klaren Methode modernes Dichten beibringt. Und überall ist auch bei ihm selber das Dichten aus der Methode erwachsen. Erst wenn die Methode feinstet, streng-geübt und zwecklos, bekommt sein Dichten den fruchtbarsten Anstoß. Er stellt dann gleichsam die Beispiele auf, die keine Theorie erläutern sollen, und nach denen die Schüler sich zu richten haben. Das Wunderbare ist jedoch, daß diese Beispiele trotzdem nicht trodene Schularbeit sind, sondern auflende Dichtung. Sie quellen gleichsam aus einem beruhigten arbeitsigen Bewußtsein: „Alles klar und in Ordnung! Uff, jetzt kann losgedichtet werden!“

Arno Holz hat jetzt ein kleines, hübsch ausgestattettes Bändchen mit fünfzig rein- und rhythmischen, streng impressionistischen Gedichten über Johanna Saffersbach, Berlin, herausgegeben, betitelt „Saffersbach“. Er hat außerdem in einer zehn Seiten langen Selbstanzeige in der „Zukunft“ (Nr. 31, vom 30. April) mit aller würdevollen Ausführlichkeit und Genauigkeit seinen arbeitsigen Standpunkt dargelegt. Man erkennt daraus die doppelte Frontstellung, sowohl gegen das Monumental-Traumatische im sprachlichen Ausdruck, wie auch gegen das Musikalische als Selbstzweck im sprachlichen Rhythmus. Die Worte sollen alle in ihrer ersten schlichtesten Bedeutung gebraucht werden, hat „Reier“ soll nicht mehr „Amphitrite“ gesagt werden dürfen. Strophenbau, Reim und jeder geschlossener Rhythmus werden als hinderlich für dieses Ziel weil sie fortwährend Zugehörigkeiten verlangen verworren. Ganz nackt und klar und primitiv soll, was in der Seele sich regt, im Gedichte ausgesprochen werden. Was bei anderen „Quintet“ war, wird bei Holz „Ueberlegung“, wird in die volle Lichtkugel des Bewußtseins abgelenkt.

Vieles Bewusstmachen des Zieles ist ein Fortschritt in der Praxis der Dichtung wird das Bewußtsein oftmals händert. Seltsam, diese Gedichte geben auf äußerster Impressionismus dabei fehlt aber recht häufig das wesentliche Merkmal der reinen Impression: das Unwillkürliche! Es ist Impressionismus aus Kunst, das Einfache wirkt nicht schlicht, sondern als Spitze des Raffinementes. Und hat dann, wie thörichte Kerulanten meinen, Formlosigkeit herrscht, sind vielmehr die Worte bis auf den Buchstaben abgewogen und in ihrer Composition von geradezu rococohafter Grazie. Der Impressionismus ist für Holz eine Technikerei, wer das nicht herauspürt, verliert, diese Gedichte nicht zu lesen! Er erzählt etwas, wie er noch in Bett liegt und eben Kaffee getrunken hat.

Das Feuer im Dien knattert schon  
durchs Krüder,  
Das ganze Etüden kullend,  
Schneelicht

Ich leie.

Duennans. La Bas.

... Alors,  
en sa blanche splendour,  
l'aube du Moyen Age rayonna dans cette salle

Blöglisch,  
irgendwo tiefer im Hause  
ein Kanarienvogel.

Die schönsten Laute!

Ich lasse das Buch sinken.

Die Augen schließen sich mir,  
Ich liege wieder da, den Kopf in den Kissen — —

Dies ist die Stimmung der Situation auf impressionistischem Wege, das ist durch Zerlegung in ihre Symptome, aber gleichzeitig mit bewußtem künstlerischen Raffinement — indem die Symptome nicht bloß naiv addiert, sondern nach Zwecken gruppiert werden — herbeigeführt. Manches an diesem Gedicht ist sehr hübsch gelungen. Anderes zeigt einen eigentümlichen Fehler in der Methode von Holz, welcher darauf zurückzuführen ist, daß eben alles zu bewußt enthanden ist. Holz, statt seine Empfindung mitzuteilen und auf den Leser zu übertragen, begnügt sich zuweilen damit, sie einfach zu konstatieren. „Ich lese. Husmans. La Bas.“ Das ist kalt und knöchern, malt nicht, vibriert nicht. „Die schönsten Laute!“ Ja, ich glaube es gern, aber ich — höre sie nicht! Damit das gechehe, muß die Thatsache dieser „schönen Laute“ nicht bloß sachlich, gleichsam actenmäßig, vor mir konstatiert werden, sondern der Lauteseffekt muß meinem geistigen Ohr suggeriert werden. Gelegentlich kann sich Holz durch solch nüchternes Konstatieren den vorher bereits erreichten poetischen Eindruck völlig wieder verderben. So gibt ein Gedicht eine Anzahl von Raucherimpressionen: „Grüne glimmende Sechserne — Augen, die glöhen — ein riechiger Raucher reißt sein Maul auf“ ... „Durch einen roten Morallenwald segelt ein silberner Mondfisch.“ Und danach heißt es, höchst prosaisch: „Ich liege und rauche aus meiner Wasserpipe.“ Diese Worte sind ein Commentar, nicht aber ein poetisches Bild, und so wird das Ganze eine Raucherphantasie, bei der der Rauch fehlt. Uebrigens ist es Holz nicht gegeben, weder Gehörtaute zwingend mitzuteilen, noch bei Gesichtseindrücken das Flatternde, Woge, Verfliegende herauszubringen. Weil er stets auf höchste Prägnanz des charakteristischen Details ausgeht, ist er nur in solchen Stimmungen Meister, wo das feinbeobachtete Detail durch sich selber wirkt, so wenn er etwa von dem Teichspiegelbild eines über eine Brücke reisenden Lieutenants die Worte gebraucht: „pfropfenzieherartig ins Wasser gedrückt“. In der Regel ist nun aber bei Wirklichkeitsbildern das Detail zwar in Menge vorhanden, pflegt indes bis zu einem gewissen Grade sich gegenseitig aufzuheben, und aus verwickelteren Vorstellungen und schwankenden Gebilden taucht vielleicht nur ein einzelner fester Körper mit Farbe und Linie für uns auf, während rings um ihn alles lebt. Und so tritt denn das Wertwürdige ein, daß mit all seinem raffinierten Impressionismus sich Holz der Wirklichkeit gegenüber ziemlich ohnmächtig fühlt, und daß er erst da seine ganze Kraft entfaltet, wo er — Phantast wird! Hier gibt die Punktdeutigkeit der Einfälle oft entzückende Farbenbilder, die durch pikante Contraste belebt und durch schmückhafte Arabesken ornamentiert werden. Gedichte wie die von der Insel Kurapu, oder vom Tulpenbaum und der Prinzessin, oder vom Hügel im Tempelhain mit den lieblich Bronze-fähen, oder vom weihnachtlichen Götterbild, das nach tausend Jahren zu neuem Leben erwacht, sie wirken nicht bloß formal, durch ihr Detail und ihre Composition, am beherrschendsten, sondern sie offenbaren auch, weil der Dichter sich am freiesten gehen ließ, den stärksten rein-lyrischen Gehalt. In einem Falle beginnt ein Gedicht mit einer ziemlich geflügelten, fast gequälten und dabei nicht einmal correct beobachteten Wirklichkeitschilderung: „Nachdem in die Siegesallee schwenkt ein Mädchenpensionat“ — und das ganze Gedicht bleibt nüchtern, bis plötzlich die Wirklichkeit über den Haufen gestoßen wird und ein frecher phantastischer Einfall einsetzt, der in dem zündenden Dionysischen Ausbruch gipfelt: „Mädchen, entgürtet euch und tanzt nackt zwischen Schwertern!“

So ist der Impressionismus für Arno Holz lediglich Theorie und Methode seinem eigenen künstlerischen Instincte nach ist er ein bizarrer Ornamentier. Der Gegensatz dieser beiden Elemente, des Impressionistischen und des Decorativen, gibt seiner Dichtung den ebenso pikanten, wie durch und durch persönlichen Zug — das Unnachahmliche! Und es zeigt sich, daß der Impressionismus, obgleich er einzig aus der Wirklichkeitsbeobachtung erwachsen konnte, dennoch jegliche Art von Uebertragung zuläßt und oft erst im Visionären und Phantastischen, oder im Klein-Viduischen, seine höchsten Treffer ausspielt. Ein Phänomen wie Lombert, das ich hier bloß freieren kann, ist dafür vielleicht der stärkste und imponierendste Beleg.

Um Holz herum bildet sich nun allmählich eine Gruppe jüngerer impressionistischer Lyriker. Was man früher „freie Rhythmen“ nannte, das genügt ihnen lange nicht mehr. Holz selbst hat dargelegt, daß sie „im Princip“ etwas anderes wollen als Goethe, Heine, Walt Whitman in ihren einschlägigen Leistungen, die etwa in Julius Hart und Bruno Wille eine Fortsetzung und in Kleiges „Dionysos-Dithyramben“ ihren bisherigen Höhepunkt gefunden haben.

Auch „Gedichte in Prosa“ sollen es nicht sein, wie sie Turgenjeff bechert hat, und wie man sie abermals bei Nietzsche (im „Parasitismus“) und bei vielen modernen Lyrikern antreffen kann. Arno Holz mit seinen Polymetern hat jedenfalls bloß vereinzelt gewirkt. Von Bedeutung war dagegen die chinesische Lyrik, wie sie Judith Walter in ihrem „Livre de jade“ (Paris, Vermerre) gesammelt hat, insbesondere Li-Tai-Pé. Hier wirkten namentlich die große Einfachheit des Vortrages, die Natürlichkeit der Beobachtung und Empfindung und die künstlerische Feinheit der Gestaltung. Pierre Louys' köstliches Buch „Chansons de Bilitis“, obwohl nicht Natur aus erster Hand, hat gleichfalls Ansporn und Einfluß geübt.

In Deutschland hatte namentlich Villenron den impressionistischen Weg in der Lyrik nachdrücklich betreten; sein „Vertrauen“ gilt auch der englischen Holz-Gemeinde für ein Muster der Gattung. Doch wird gerügt, daß er nicht streng genug zur Fahne halte. Sein unabhängiges Dichtertum sprengt, um Principien unbedürftig, nach Rhythmen hin und her. Richard Dehmel, dem der Rhythmus im Blute sitzt, hat gleichwohl ein und das andere impressionistisch skizziert; im allgemeinen liegen aber seine Wege weitab von den Bahnen eines Arno Holz. Johannes Schlaf gehört eher hierher. Sein „Frühling“ ist partiellweise nichts anderes als eine Sammlung feinsten impressionistischer Stimmungskunst und bildet durch die Weichheit des Tones eine angenehme Ergänzung zu Holzens scharfgeschnittenen Conturen. Doch ist Schlaf in letzter Zeit seinem alten Kreise etwas abgerückt und lebt still und einsam in der Provinz. Jedemfalls hat er seinen Jahneid geleistet. In Oesterreich hat Karl von Levegow, sich selbständig vorwärts tappend, verwandte Ziele und Formen gefunden (vgl. „Zeit“ Nr. 170) und auch Peter Altenbergs „Eckentreiben“, obwohl sich als Prosa gebend, deuten in das Reich der neueren impressionistischen Lyrik hinüber.

Holzens nächste Gefolgsmänner sind zur Zeit Paul Victor (der leider kürzlich erkrankt ist) und Georg Stolzenberg, vielleicht noch einige andere. Beide haben Einwirkungen von Lombert erfahren, der überhaupt eine Art von unbewußtem, befreundetem Gegenpart bildet. Paul Victor ist bloß gelegentlich hervorgetreten. Seine Dichtung ist von still-schwärmerischem, melancholisch-gebrühtem Charakter und, soweit ich urtheilen kann, noch vielfach taufend. Georg Stolzenberg, der soeben (bei Sassenbach) mit einem Bändchen „Neues Leben“, hervortritt, ist nicht reifer, wohl aber beherzter. Er strudelt, wie's scheint, seine Sachen so hin, hat mitunter töslische Einfälle voll bunter Naivität, verhält sich aber auch gerne, daß der Wind nur so fracht. Er gehört deswegen von rechtswegen zur Gruppe, weil er seinem ganzen Naturell nach der geborene Impressionist ist, von impulsivem, rauch-verzücktem Weien, und dabei so kreuzbrav! Von dem durchgebildeten Formeninstinct eines Arno Holz hat er keine Ahnung. Er steht darum der eigentlichen Kunst umso ferner, als er der Unmittelbarkeit näher ist. Gerade Wirklichkeitsstimmungen gelangen ihm am besten, etwa wie die Sonne den Schläfer wachküst, oder wie in der Dämmerung das Grauen schleicht. Seine phantastischen Einfälle sind ungetrübt und confus. Stillsitzend ist er von Arno Holz total abhängig. Eine besondere Stellung nimmt er noch dadurch ein, daß er der Musikus der Gruppe ist. Er hat Lieder von Holz, Lombert, Victor, Dehmel componiert und im engeren Kreise damit Erfolg erzielt. Er vertritt den Standpunkt, daß die moderne Liedcomposition solcher rein-impressionistischer, vom Jwang der Strophe und des Rhythmus befreiter Texte bedarf, um ihrer völligen Freiheit inne zu werden. Nebenfalls ist es interessant, zu beobachten, wie von diesen beiden Künstlern gleichzeitig mit Verze auf das nämliche Ziel losgearbeitet wird.

Etwas isoliert hat sich Paul Ernst, dessen „Polymeter“ kürzlich an dieser Stelle durch Georg Simmel eine so einbringliche, gehaltvolle Betrachtung erfahren. Er ist halb und halb ein Abtrünniger der Gruppe, wenn auch mehr durch gelöste menschliche Beziehungen als der Sache nach. Daß er starke Anregungen von Arno Holz erfährt, hat Ernst nie geleugnet. Er ist ähnlich wie Schlaf eine mehr weiblich angelegte Natur, voll großer Empfänglichkeit und leicht zu befruchten. Dann aber mit außerordentlicher Emphatheit dahinter her; von neuen Gesichtspunkten aus alles nochmals durchdenkend; strudelnd von Einfällen, deren er sich kaum erwehren kann. Er ist reicher und feiner an Vibration als Holz, der seinerseits der stärkere, bewußtere Techniker und der Mann der großen Initiative ist. So hat Ernst von Holzens Form Viel, das Reife, übernommen — aber eine völlig andere Seele spricht sich darin aus. Bei Holz ist alles laut und deutlich, scharf, farbig und umrissen, bei Ernst ist die Stimme leise, fast flüsternd, die Anführung verflüchtend, verzitternd. Er ist der stille, räubernde, in sich verpönnene Germane. Seinem ganzen Dingen nach ein Klein-künstler, voll sinniger, lebenswürdigen Andacht zum Unbedeutenden. Er zeigt uns die Mondschatten der Zweige auf dem Schnee, die guten Augen der Eltern, sich selbst, wie er als Junge des Abends die Milch holt. Und die atmosphärische Lampe summt dazu auf dem Tisch, und Lavendel und Kalkstein stehen am Fenster. Eine Atmosphäre, die an die Gemüthlichkeit alter Landpastoren erinnert. „Das heimliche Schlafkammerchen der Seele“ thut sich auf, und allerhand vage verborgene Gefühle kriechen aus. Bunte Spinn-

fäden verschlingen sich, Märchen-erinnerungen gaukeln darauf umher. Ein Pfefferkuchenmann verliebt sich in eine unartige Prinzessin — sie heißt Cephise Fleurette — und bekommt dafür den Kopf abgebissen. Und auf der Burg Krachmandel sitzt der alte Kiese Mengelmuß in seinem Großvaterstuhl und weicht sich in einem warmen Fußbad die Hühneraugen auf. Ein leichtes Träumelchen — dann plötzlich ein Zug bitterer Ironie. Die moderne Weltstadt-lecke erwacht. Die Zerrissenheit unseres Daseins drängt sich vor. Ein seltsames Zittern über den ganzen Leib. Eine Grimasse — ein Ausspucken. Die Welt will ein Tollhaus werden, Todtentanzphantasien schleichen bedrückend einher. Langsam steigt das Unglück aus dem Herzen auf. „Hinter dir sind Leichen!“

Dieser matte mühselige Zug tritt bei Ernst häufiger hervor, das Gefühl einer ungeheueren bitter-skeptischen „Wurzigkeit“. Wozu? Bei einem so reichbegabten, leichtbeweglichen Menschen sollte es dawider starke, ständige Gegenmittel geben. Die Resignation ist eine schlechte Schlussweisheit. Sie macht uns zu Greisen. Und das Leben fordert doch Männer! Von einem Menschen mit biegsamer Seele, wie Paul Ernst, darf man wohl erwarten, daß er diesen schleichenden lähmenden Numuth überwindet.

Auch das ist im Wesen des Impressionismus: ewiger Wechsel. Heute Regen, morgen Sonnenechein! Heute Zweifel, morgen Zuversicht! Und so mit Grazie in infinitum!

Berlin.

Franz Zervaz.

### Eine Darmstädter Kunstausstellung.

Als ich vor einiger Zeit in diesen Blättern\*) sagte, daß es so scheint, als ob die Rolle des internationalen Virtuositenthums in der bildenden Kunst ausgepielt sei, als ich mich soweit vermaß, von einer aufsteigenden Neigung zum Ehrlichen, Einfachen, Heimatlischen zu reden, als ich dafür auf den Münchener Ausstellungen einige längliche Beispiele aufsuchte, da ahnte ich noch nicht, daß mir so bald ein gültiger Beweis für meine Behauptung von den Künstlern meines eigenen, lieben, kleinen, wunderbaren Heimatländchens dargebracht würde. Diese heftigen Maler sind freilich keine Menschen für die Federführung in den großen Zeitungen und für die Schwopfhastigkeit der großstädtischen „Gemeinden“, und doch haben sie in Darmstadt eine kleine, reizende Ausstellung aufgethan, die eine symptomatische Bedeutung hat. Hier ist ein halbes Duzend junger Maler, die draußen irgendwo in der großen Welt, in Paris oder in München, malen gelernt haben, welche die moderne Technik einigermassen, theilweise auch gut beherrschen. Wären sie da draußen geblieben in den Gaslatzen hoch oben in den Mietklostern großer Städte oder auf den modischen Studierplätzen nach der Natur, wo Männer und Weibchen alle denselben Baum und denselben armen Eschen in derselben Technik, an demselben Tage, nach denselben Modetheorien, in demselben Format aufzunehmen, so wäre nichts anderes aus ihnen geworden als eben — Maler, so wie sie in München in Herden auftauchen; modern und mittelmäßig und gleich untereinander wie die Zinnkolonnen.

Aber diese jungen Künstler haben Glück, ein großes, innerliches Glück! Ein wahrhaftiger, großer Künstler, einer von denen, die es nach einem allgemein verbreiteten Aberglauben gar nicht mehr gibt, führte sie durch sein Beispiel und seine Lehre in die Heimat zurück. Dieser Künstler war Heinz Heim, der am 12. Juli 1895, noch nicht 35 Jahre alt, zu Darmstadt einer tödtlichen Krankheit erlag, gerade als er in zwei wunderbaren Gemälden „Sonntag im Odenwalde“, „Dulle“, seine Vollkraft zum erstenmale enthüllt hatte, als er sich anschickte, die bereits innerlich concipierten Werke auszuführen, die seinen Ruhm auch in die Welt hinausgetragen hätten, der Held einer Künstlertragödie voll tiefsten Schmerzes! Seine Werke, Oelgemälde und die klassischen, unvergleichlichen Blätter in Röthel, hat heute zerstreut in den Gemächern der Gallerien und der feinsten Kenner der Kunst. Es ist heute bereits dem Kunstfreunde sehr schwer, sich einen Ueberblick über das Schaffen dieses einzigartigen Mannes zu gewinnen. Ich habe versucht, in dem bei J. A. Stargardt in Berlin erschienenen „Werk des Heinz Heim“ dies wenigstens mit Hilfe von Reproduktionen literarisch zu ermöglichen. Dort habe ich auch aus seinen Briefen und Aussprüchen Sätze festgehalten, die uns seine Ziele erhellen. Man möge mir erlauben, einige davon zu wiederholen, denn sie sind zum Wertvollsten zu rechnen, was neuerdings über das Wesen der Kunst und ihre lebendige Weiterentwicklung gesagt worden ist.

„Was mir vorzweibt, ist, der Größe der Natur gerecht zu werden, und zwar, wie mir scheint, ist mein Ziel: die stille Größe der Natur.“ — „Ich glaube, daß jede Kunst, die wahrhaft groß und frei sein will, unmittelbar auf die uns umgebende große und ewige Natur gehen muß.“ — „Daß übrigens die Natur nicht die Kunst sei, dafür ist gezeigt im Sinne der Erklärung Jolas von dem Begriffe Kunst. La nature vue à travers un temperament.“ Und hierzu die ganz seltsame Erläuterung und Einschränkung: — aber es gibt eine Schranke: die alle regulierende der Natur, die sich sowohl im Urwald als im menschlichen Leben äußert.“ Er

meinte damit — und es war dies ihm als einem geborenen Künstler so selbstverständlich, daß er es mit jener fast mythisch anmutenden Allgemeinheit hinstellte — daß sich die Natur ohne jede Absichtlichkeit ganz von selbst typisch den Sinnen des Künstlers einprägt. Er konnte gar nicht begreifen, daß man überhaupt etwas anderes als Typen sehen könnte. Er hielt seine Werke für getreue Wiedergaben der natürlichen Erscheinungsformen, denn ihr Stil war ihm ganz unbewußt zugleich mit den stofflichen Eindrücken überliefert worden. Andere, die meisten, bestritten natürlich, daß seine Werke „porträtähnliche Natur“ seien, im Gegentheil, sie fanden sie „falsch“, ihnen war eben die Natur nie in dem Sinne „reguliert“, d. h. auf ihr Wesen vereinfacht entgegengesetzten, wie ihm. Er wies immer auf Dürer und, noch begeistert, auf Holbein hin. In der That: auch Holbein gab die heimatlische Erscheinungswelt ganz getreulich so, wie er sie sah, er wollte der allerehrliche „Naturalist“ sein. Daß er es in der That nicht ist, daß seine Werke Stil, d. i. Vereinfachung, typische „Regulierung“ und Completierung sind, kam nicht daher, daß er absichtlich änderte, sondern daß er überhaupt so sah. Es gibt bekanntlich keine realistische und keine idealistische, sondern nur eine Kunst. Wer die Dinge gewöhnlich sieht, ist ein gewöhnlicher Mensch und, wenn er auch noch so geschickt die Technik beherrscht, kein Künstler. Ebensovienig ist der ein Künstler, welcher willkürlich ändert, verhässelt, stilisiert. Künstler gibt es nur, einzig und allein in jenem selbstverständlichen Sinne Heims.

Mit der Logik des Intuitives zog sich Heim in die Heimat zurück: hier, wo uns alles Einzelne von Kindheit an vertraut ist, tritt uns das Wesentliche, das Große, das Typische der Dinge am schnellsten und wärmsten in die Sinne. Es ist alles längst bekannt — nun wird es erkannt. Wenn ich mit ihm durch unsere heimatlischen Berge im Odenwalde ging, so gab er, der des Wortes in großartiger Weise mächtig war, bei allem, bei einem Baume, einem Krautfeld, einem Bauersmann oder einem Thiere mit unannahmlicher Knappheit sofort das Wesen an. Ihm erschienen nur noch die typischen, ewigen Formen, alles Accidentielle lag „im weichensten Scheine“. Von Hans von Marées, dem Vater der sogenannten „neu-idealistischen Malerei“, dem Inspirator Bödlners, Thomas, Hildebrands erzählen seine Freunde, daß er ganz das Gleiche konnte und that, und daß er es, ganz wie Heim, mit Leidenschaft, mit einer intuitiven, sinnlichen Lust zu thun schien.

Und diese Uebereinstimmung zwischen Heim und Marées führt uns zum Begreifen der großen historischen Bedeutung, welche Heim in der Entwicklung der bildenden Kunst unserer Zeit trotz seines frühen Todes zuerkannt werden muß. Wenn es die kunsthistorische Bedeutung Goethes ist, daß er die Synthese von theoretisch durch die Antike erlasketem Kunstideale und heimatischem, neuem Geiste erreichte („Faust“), d. h. daß er eine hohe Kunstform zum erstenmale mit neuem Geiste erfüllte, so muß von Heim ein Ähnliches angenommen werden. Ein heimatlischer, ganz neu und ganz eigenartig erlasket Lebensinhalt tritt in seinen besten Werken in Formen ein, die unseren ästhetischen Bedürfnissen, die durch die Antike, Renaissance u. s. w. so hoch gespannt sind, daß unsere zeitgenössische Production nur ganz selten daran reicht, entsprechen. Seine „Luelle“, Brustbild eines frischen Bauernmädchens, wirkt genau wie ein guter Holbein, und ist doch technisch und der Empfindung nach etwas ganz anderes, etwas einzig und allein Modernes. Die Vorbedingung dieser „Synthese“ ist jedoch das „typische Sehen“, das Marées ganz richtig durch ein rein artistisches Studium des menschlichen Körpers zu erlangen empfahl, wobei ebenfalls das zufällige, Accidentielle, das Typische mehr und mehr enthüllend, zurückzuführen muß.

Heim suchte und erreichte dasselbe durch sein inniges sich-Versenken in die Natur und die Menschen der Heimat. Die heftigen Künstler, welche ihm darin gefolgt sind, wie Wilhelm Wader, Richard Döllcher, Paul Kippert, Melchior Kern, August Sondra u. a., die jetzt ihre erste Ausstellung in Darmstadt aufgethan, zeigen nun alle, je nach der Reife mehr oder weniger, eine deutliche Tendenz zu jener „Stilistik aus Temperament“. Ihre Bilder sind fast alle ganz modern gemalt und in technischer Hinsicht gar nichts Besonderes. Allein sie scheitern durch den Klang des Heimatlischen, das sich ganz unwillkürlich wie ein Zauber darüber senkte. Eine fertige, geschlossene Individualität ist nur Wilhelm Wader: melancholische Dämmerungsbilder, die etwas wie ein wehmüthiges Vollsied durchbebt, zeichnen ihn am meisten aus. Im übrigen ist es nicht die individuelle Bedeutung dieser meist noch sehr jungen Maler, die uns veranlaßt, so eingehend von ihnen zu reden, sondern vornehmlich die Thatsache, daß ihre Werke und Versuche einen bestimmten, eigenartigen Charakter, einen leimenden Stil zeigen. Dem internationalen Virtuositenthum fehlt das, weshalb auch seine unglücklichsten technischen Kunststücke und seine stofflich effectvollsten Darstellungen ruhmlos der Vergessenheit anheimfallen müssen. Dagegen kann ein einfaches Bildchen, wie Waders „Dämmerung“, „Windig Wetter“, seinen Reiz nicht verlieren, denn es ist etwas für sich, etwas natürlich Gewordenes mit eigener Melodie.

Die Ausstellung enthält außerdem einige decorative Versuche von Ph. D. Schäfer und Adolf Beyer, der sich übrigens auch

\*) Vergl. „Die Zeit“ Nr. 173 und 202.