

Am Morgen aber bin ich wieder der strenge, unerbittliche Vorgesetzte mit der ehernen Stirn, doch jetzt kennen sie wenigstens das Herz, das sich hinter der starren Maske des Dienstes verbirgt. Sie haben einen Blick in meine Seele gethan und sagen sich: „Als Vorgesetzter ist er streng, aber als Mensch — ein Engel!“ Mir gehört dann der Sieg: durch einen so einfachen Schritt, der Euch ändern überhaupt gar nicht in den Sinn kommt, habe ich sie überwunden, sie sind mein, ich bin ihr Vater, sie sind meine Kinder. Sehen Sie, mein lieber Stepan Nikiforowitsch, Excellenz: machen Sie mir das nach!

... Verstehen Sie wohl und begreifen Sie, daß Pselonymow es seinen Kindern erzählen wird, wie ein General auf der Hochzeit ihrer Eltern zu Gaste gewesen ist? Und diese Kinder werden es ihren Kindern und diese wiederum ihren Enkeln erzählen, und es wird zur Familientradition werden, daß ein Mann von Rang und Würden, ein Staatsmann — und das werde ich ja inzwischen längst geworden sein — sie der Ehre gewürdigt hat u. s. w. u. s. w. . . . Ja wohl, ich werde den Erniedrigten sittlich erhöhen, werde ihm sein Selbstbewußtsein wiedergeben . . . Zehn Rubel beträgt sein Monatsgehalt! . . . Und wenn ich das so fünfmal, zehnmal oder vielleicht noch öfter wiederhole, dann habe ich mir eine Popularität erworben, die beispiellos sein wird, alle Welt wird mein Bild im Herzen tragen, und der Teufel mag wissen, was noch daraus entstehen kann . . . aus dieser Popularität nämlich . . .“

Raum eine halbe Minute währten diese flüchtigen Ueberlegungen und Iwan Nitsch hätte sich vielleicht damit begnügt, hätte sich damit zufrieden gegeben, Stepan Nikiforowitsch in Gedanken zu beschämen, sich dann nach Hause zu begeben und ruhig schlafen zu legen. Aber zum Unglück hatte er eben seinen excentrischen Augenblick, und wie höhrend traten ihm in diesem Moment die selbstzufriedenen Gesichter von Stepan Nikiforowitsch und Semjon Iwanowitsch vor Augen.

„Wir setzen's nicht durch!“ wiederholte Stepan Nikiforowitsch mit überlegenem Lächeln.

„Hi hi hi!“ stimmte ihm Semjon Iwanowitsch zu, indem er sein widerwärtiges Grinsen zeigte.

„Das wollen wir doch sehen, ob wir's nicht durchsetzen!“ sagte Iwan Nitsch trozig, so daß er selbst spürte, wie ihm das Blut in's Gesicht stieg. Und er machte eine Wendung, schritt fest und sicher über die Straße und trat in das Haus seines Untergebenen, des Registrators Pselonymow.

(Fortsetzung folgt.)



Nachdruck der Artikel nur mit genauer Quellenangabe gestattet.
Nachdruck des Romans verboten.

Verantwortlich für die Redaction Dr. Otto Brahm, Verlag von S. Fischer, Kgl. Schwedischer Hofbuchhändler.
Druck von Wilhelm & Braßch. Sämmtlich in Berlin.

Freie Bühne für modernes Leben.

Herausgegeben von Otto Brahm in Berlin. Verlag S. Fischer in Berlin.

Heft 23.

Berlin, den 9. Juli 1890.

I. Jahrgang.

Unzüchtige Schriften.

In Leipzig ist den 27. Juni gegen die Herren Walloth, Sittenfeld und Friedrich wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften verhandelt worden. Es ist nicht meine Absicht, von diesem Prozesse und der Verurtheilung der Herren Walloth und Sittenfeld zu sprechen: erstens kann ich es nicht, weil ich diese Bücher nicht kenne, denn sie sind verboten; zweitens will ich es nicht, weil es mir widerstrebt ein richterliches Urtheil zu glossiren, zu dessen Kritik niemand als die höhere Instanz berufen und befugt ist. Sondern ich will bloß die Gelegenheit wahrnehmen, die nothwendige Stellung der Künstler zu diesem Paragraphen zu formuliren.

Der § 184 bestraft den Verbreiter „unzüchtiger Schriften“, wie der § 183 „unzüchtige Handlungen“, wenn durch sie ein Aergerniß gegeben wird, und der § 174 „unzüchtige Handlungen“ in konkreten Fällen (mit Gewalt, an Willenlosen) bedroht. Ich bin nicht ohne weiteres gezwungen, den Begriff „unzüchtig“ in diesen drei Fällen gleich zu verstehen. Olshausen und Liszt bejahen, Binding verneint diese Frage, die Entscheidung des Reichsgerichts schwankt. Handlungen sind nach dem Gesetze unzüchtig, wenn sie diese drei Momente vereinigen: wenn sie das Schamgefühl verletzen, wenn sie objektiv, in der Wirkung, und wenn sie subjektiv, in der Absicht oder wenigstens dem Bewußtsein des Handelnden, eine sexuelle Beziehung enthalten. Angewendet auf den Begriff unzüchtiger Schriften und die Momente einzeln untersucht:

Erstens, die Thatfache einer Verletzung des allgemeinen Schamgeföhls ist unentbehrlich. Der Ton liegt auf allgemein. Besonders sensitive und pastorale Naturen sind von dem Gesetze schutzlos gelassen; der Durchschnitt der gebräuchlichen Empfindlichkeit aller in einer jeweiligen Periode entscheidet.

Zweitens, es muß sich dazu die subjektive sexuelle Beziehung gesellen; sei es, daß der Autor überhaupt bloß zum eigenen sexuellen Reiz schreibt; sei es, daß der Autor im Leser einen sexuellen Reiz hervorbringen will; sei es, daß der Autor sich wenigstens der Eignung seines Werkes, normale Naturen sexuell zu reizen, bewußt sein muß.

Bewegungen, die wir vielleicht nicht einmal sehen können, aber die Seele, den inneren Impuls zum Leben wird ein mechanischer Apparat nie erfassen. Gewiß ist das Endziel der Kunst die exakte Reproduktion der Natur; aber es ist ein Ziel ohne Ende, weil es so viele exakte Wahrheiten giebt, wie es Individualitäten giebt; jede Wahrheit ist nur exakt für das sie schauende Individuum. Für alle Andern sind es Dokumente, höchst merkwürdige Dokumente für den Seelenzustand des Künstlers, und sie sind Offenbarungen, in dem Grade größer als die Persönlichkeit des Schaffenden dem Genie nahekommt. Die Natur in ihrer ganzen Erscheinung, ihrer Außerlichkeit und Innerlichkeit, mit unserem geistigen und leiblichen Auge zu erfassen und sie wiederzugeben mit allem Können, mit allen Mitteln über die Malerei verfügt, das ist das Ziel der modernen Kunst.

In diesem Sinne hat die Berliner Schule nur drei Naturalisten, Menzel, der nicht ausgestellt hat, Liebermann, der nicht besonders gut, und Starbina, der sehr gut mit zwei Bildern vertreten ist. Wir haben wenige Künstler, die so entwicklungsfähig sind, wie Starbina. Es ist erstaunlich, was für Fortschritte er von Jahr zu Jahr macht. Er gehört zu den wenigen Naturen, die sich nie genug thun können und dabei so glücklich beanlagt sind, daß zwischen Wollen und Können immer ein verträgliches Verhältniß bestehen bleibt. Im Anfang seiner Laufbahn stand er unter dem Einflusse Menzels; dann hat er in Paris sein Können eminent erweitert, und während wir bis vor Kurzem noch immer bei ihm dem Streben nach Menzelscher exakter Zeichnung und manchen Anlehnungen an seinen früheren Meister begegneten, sind die diesjährigen Bilder, besonders das Größere, die „Geheimnisse“, frei von diesen Einflüssen, und es ist nur zu bedauern, daß seine Eigenart nicht recht zum Durchbruch kommt, weil er jetzt zu sehr französisch geworden ist. Die beiden hier ausgestellten Bilder sind sehr glücklich im Ton und von großer Feinheit in der Farbe, man trifft selten diese Vorzüge bei deutschen Malern, oder wenn man sie trifft, ist meistens große Gefühlseere und unerträgliches Virtuosenhum damit verbunden. Zu den großen Ausnahmen gehört Max Liebermann, der ein merkwürdiger Künstler ist und unter den Naturalisten eine ganz gesonderte Stellung einnimmt; er ist der eifrigste, der am schärfsten hervortretende. Sein Streben, die Dinge in ihrer Unscheinbarkeit zu erfassen, ohne jede Schönfärberei, ist von großer Seltenheit. Für dieses Wollen ist das kleine hier ausgestellte Bildchen „Der Weber“ ein Document. Die Armseligkeit und Dürftigkeit der ganzen Scenerie ist mit einer rührenden Liebe wiedergegeben. Die Technik ist, dem dargestellten Gegenstand entsprechend, schlicht und kunstlos. Und wie wäre es möglich, dieses öde, triste Leben besser auszudrücken? Ist es nicht geboten, um dieses graue Gland so trefflich zu reproduzieren, auf alles technisch Kunstvolle zu verzichten? Jeder Reichtum an Licht, feinen Tönen und virtuosem Vortrag würde die Wiedergabe dieses so lichtarmen und glanzlosen Lebens entstellen. O, ich preiße dieses Bildchen nicht als ein Wunderwerk, gewiß hat es Mängel, es leidet an einer gewissen Absichtlichkeit, es prahlt etwas mit seiner Armuth. Aber gerade die Simplizität und Aufrichtigkeit giebt dieser kleinen Schöpfung ihren besten Werth. Das zweite Bild von Liebermann, „eine Dorfstraße in Holland“, ist mir weniger lieb; es ist nicht einfach, erzählt zu viel und wirkt deshalb genrehaft, recht im deutschen Sinn. Es hat entschiedene Farben- und Tonwerthe, aber es ist arm an Gefühl, und dieser Mangel tödtet für uns alle seine Vorzüge. Doch dem deutschen Philister gefällt eben dieses, er liebt nicht tiefe Erschütterungen der Seele, er will sich amüsiren, erheitern oder gefühlvoll werden, das heißt, sentimental sein. Diese Kunst liebt er am meisten, und da auf der ganzen Ausstellung wenig derartige Bilder zu sehen sind, so langweilt sich das Publikum und irrt interesselos durch die Räume.

Eine Entschädigung findet es vor den Bildern Paul Meyerheim's; hier kann man heiter sein und laut lachen, und wirklich, das große Glücksschwein ist aber auch zu interessant, so etwas sieht man nicht oft; und hätte der liebe Herrgott nicht Berliner Kunstausstellungen eingerichtet, so würde man so schöne, amüsante Sachen überhaupt nicht mehr zu sehen bekommen. Paul Meyerheim ist ein beliebter Künstler und hat schon manch treffliches Bild gemalt, aber man kann wohl sagen, daß er Landschaften ebensowenig wie Portraits und Genre malen sollte, das Thierstück ist seine Spezialität und er sollte dabei bleiben. Auf seine Weise vielseitig sein ist kein Kunststück,

das kann auch ein Anderer; „der ist mir der Meister, der seines Schuß's gewiß ist überall,“ aber Meyerheim ist sich seines Schußes hier gar nicht gewiß und alles Ausgestellte, außer den Thierstücken, ist herzlich schwach.

In der Nähe dieser Bilder hängen zwei Portraits von Konrad Kiesel. Auf ihrem vorgeschobenen Posten sind sie weithin sichtbar und man ahnt, daß man es mit Perlen zu thun hat. „Perlen bedeuten Thränen“; und wirklich man könnte hier Perlen der Behmuth vergießen. Es scheint, als ob es das Loos aller Portraitmaler wäre, mit der Zeit glatt und flach zu werden, oberflächliche Routiniers. Ich will nicht sagen, daß Kiesel hier schon angelangt ist, aber immerhin, er ist auf dem besten, dem schlechtesten Wege dazu. Diese schönen, lächelnden, so süß dreinschauenden Damen in ihren eleganten Toiletten wirken wie hingesezt, um bewundert zu werden und sie werden auch bewundert im Bildrahmen ebenso gut wie im Salon. Und daß man so nett aussieht, gefällt dem großen Publikum, so erbärmlich seelenlos, als ob die Menschen in einer freundlichen Grimasse erstarrt wären. Wie der Photograph, bevor er exponirt, sein „bitte recht freundlich“ lächelt, so scheint es auch sein Colleague von der Palette zu machen. Dem geschmackvollen Besteller zu Liebe, sinkt er immer tiefer hinab, bis zum Orkus. Es ist schreiend, wie wenige gute Portraitisten wir haben, und die wir haben, wie lange sind sie's?

Um einen Maasstab für die Kiesel'schen Bildnisse zu gewinnen, muß man sich das in demselben Saal befindliche Portrait des Malers Wislicenus von Paul Heyser und Wilma Parlaghy's Portrait ihrer Mutter recht genau ansehen. Es sind keineswegs vollendete Kunstwerke, aber welcher Abstand zwischen Kiesel und ihnen. Heyser kam es nicht darauf an, nur Stoffe gut zu malen, Hintergründe gut zu malen, und wer weiß was alles gut zu malen, ihm ist das Wichtigere, die Persönlichkeit gut zu malen, das heißt eine Individualität zu schaffen, und den ganzen Menschen in Einem zu offenbaren. Was Lenbach erstrebt, aber mit moderneren Mitteln gegeben, das wäre das Wünschenswerthe; es ist nicht nothwendig, daß man wie die Alten malt, es muß ein Hemmschuh sein mit einer fertigen Form operiren zu wollen, und nie wird ganz der moderne Geist in sie gegossen werden können. So wie Albert Keller Frauenbildnisse malt, so etwa ist moderne Portraitmalerei zu denken. Mit dem vollendetsten Können, mit allen Reizen, die moderne Malerei aufbieten kann, darnach streben, Individualitäten zu schaffen und ihr innerstes, seelisches Leben zu erfassen, wie die alten Meister es thaten. Aber solche Portraitisten sind nicht beliebt, und da in erster Linie sie von der zahlungsfähigen Moral abhängig sind, so wird es ihrer immer nur wenige geben, und diese Kunst wird blühen, verborgen wie das Weiden.

(Ein dritter Artikel folgt.)

Robert Richter.

Die gute Schule.

Im Berliner Courier, der mir ein uner schöplich fließender Quell der Belehrung und Anregung ist, fand ich jüngst, als ein allgemein anerkanntes Axiom, den Satz hingestellt: „daß es mehr auf die Gestaltung, als auf den Stoff in der Kunst ankommt.“ Wenn man, einen langen Winter hindurch, die arme, bedrängte Kunst gegen eine nur stoffliche Auffassung hat vertheidigen müssen, wenn einem die Phrasen von der Peinlichkeit der neuen Richtung, von ihren schmutzigen und crassen Sujets noch lästig in den Ohren klingen, wird man diese späte, sommerliche Erkenntniß mit verdoppeltem Erstaunen lesen; wollte man sie nicht nur als graue Theorie, sondern auch in der freien Bühnen-Praxis gelten lassen — aller Streit hätte bald ein Ende! Und wie flug sind die beiden Factoren hier gegen einander abgewogen: „mehr“ auf die Gestaltung als auf den Stoff kommt es an, doch nicht ausschließlich auf die eine, noch den anderen. Die ganze Schwierigkeit der Frage, die das Wesen der Kunst begreift, und an der sich Goethe, Schiller und mancher Andere den Kopf geschmerzt haben, liegt in diesem einen Worte: mehr.

Auch wer über Hermann Bahr's Roman „Die gute Schule“ seine Meinung sagen soll, wird vor die Frage sich gestellt finden: wo er den Werth eines Kunstwerkes sucht, ob im Stoff, ob in der Form. Wer nur an jenen sich hält, wird, sei es nun von einem moralistischen Standpunkt aus oder auch von einem halbwegs ästhetischen, Bedenken über Bedenken zu äußern haben: die Ausführlichkeit der erotischen Szenen, ihre verweilende Deutlichkeit wird ihn belästigen, und zugleich wird die geringe Spannkraft der Fabel seine Aufmerksamkeit zerflattern lassen. Dagegen wer von der Form ausgeht, wer im Kunstwerk das Wie — nicht nur „mehr“, sondern ausschließlich das Wie — sucht, wird eine ganz eigene, persönliche Gestaltung hier erkennen, ein intensives dichterisches Bilden, das sich nicht eher genug thut, bis auch der letzte Rest des Stofflichen aufgegangen ist im individuellen Stil; und er wird, ob auch abgestoßen von mancher Absonderlichkeit, von Manier und Laune, dem Eindruck eines in sich geschlossenen, einheitlichen Kunstwerkes zuletzt sich nicht entziehen. Ein Roman wie „Die gute Schule“ ist in Deutschland noch nicht geschrieben worden; deßhalb hat diese Zeitschrift, die dem Modernen gehört, ihn ihren Lesern zuerst mitgetheilt.

Weber über die Originalität noch über die künstlerische Bedeutung des Werkes ist damit etwas Entscheidendes ausgesprochen. Es ist neu für die deutsche, nicht für die europäische Litteratur: seine Vorbilder liegen Jedermann vor Augen im französischen psychologischen Roman, Schule Bourget. Längst sind den älteren Naturalisten, die die Außenwelt, die états de choses zu schildern unternahmen, die Huysmans und Rod, gefolgt, die Decadenten, die ihren Blick in die Innenwelt richten, auf die états d'âmes: „seelische Zustände“ nennt, als ihr Discipel, Hermann Bahr seine Erzählung. „Erzählung“ — das altmodische Wort will hier kaum passen: sparsamer kann Niemand, als Bahr, Erlebnisse, Vorgänge, die Schatten der Dinge nur auf das Ich des Helden fallen lassen. Um Gotteswillen keine Fabel! scheint oberste Regel; aber um so exacter, um so unbegrenzt genauer wird das seelische Leben geschildert, die ruhelos wogenden Sensationen eines höchst complicirten, singulären Individuums: wie dieser modisch nervöse, raffinirte Decadent denkt und empfindet in jedem Augenblick, erfahren wir; wie er heißt — nicht. Ohne Zweifel ist es dem Autor gelungen, den Typus, den er hier schildern wollte, mit großer Schärfe hinzustellen; daß es kein angenehmer Typus ist, könnte nur die stoffliche Betrachtung einwerfen, und der Vorwurf zählt also nicht. Wahr ist dieser „verworfelte, verhußelte“ Kerl mit seinen Genialitäts-Mühen, seiner hysterischen Erotik gewiß, und jeder von uns hat ihn schon gesehen; ob es nicht anging, ihn rascher zu schildern, mit weniger Worten und weniger Pathos, mit mehr Ueberlegenheit und mehr Humor ist eine andere Frage. Zuweilen wenigstens schildert Bahr nicht einen Ungesunden, sondern ungesund: Uebertreibungen laufen unter, und von fleischender Brunst, von Tobsucht und Tollwuth hören wir mehr als glaublich scheint. Der Autor wird an solchen Stellen selbst von dem „fieberischen, tropischen Stil“ seines Helden fortgerissen; er instrumentirt zu stark, mit rauschendem Wagnerischen Orchester, und all seine Musik ist con brio, ein einfaches Andante kennt er nicht. Paul Lindau würde sagen: es fehlt seinem Schaffen der große ästhetische Regulator, der Geschmack; oder, wie ich vielmehr glaube: er hat seine eigene Natur noch nicht frei genug entwickelt, er ist allerlei Impressionen wehrlos hingegeben, und ob es grade die „gute“ Schule ist, in die er sich begeben, bleibt mir zweifelhaft.

Noch ein Bedenken habe ich gegen das Werk, das wesentlich ist: seine Dekonomie scheint mir verfehlt. Das Wichtigste ist zu kurz gekommen: die seelische Wandlung des Helden. Eine Art von grünem Heinrich will uns Bahr schildern, eine Abart vielmehr, einer grünen Heinrich fin de siècle, der an seinen Capricen, seinen Veiseltäten nicht zu Grunde geht, sondern der ein praktischer Mensch dieser Zeit wird, ein moderner, kalter Streber; aber diesen interessantesten Theil der Entwicklung

stellt der Dichter uns nicht dar, er spricht nur mit klugen, dünnen Worten das Resultat aus. Daß es so kam, sagt er; warum es so kommen mußte aber, sagt er nicht. Sie stehen da, jeder für sich: drüben der Narr von ehemals, hüben der Streber von heute; „es fehlte jede Verbindung mit dem früheren“, muß der Autor selbst gestehen. Hier lag die eigentliche psychologische Aufgabe; aber grade hier wird der zuerst so wortreiche Erzähler karg und seiner Darstellung fehlt die Anschaulichkeit und somit die Ueberzeugungskraft.

Vergleiche ich Bahr's Roman mit seinem Drama „Die große Sünde“ so finde ich eine völlig andere Welt: dort ein ungemessener Reichthum der Personen, der sich hemmt und bedrängt, hier die sparsamste Beschränkung; dort gut österreichisches Localcolorit, hier Pariser Ton, nur leicht verfehlt mit ein bißchen Austriacismen; dort Zurücktreten der psychologischen Entwicklung vor den äußeren Vorgängen, den Reden und Volksszenen im Stile des „Volksfeindes“, hier seelische Zustände des Eines, immer des Eines. So völliger Gegensatz zeigt, daß der Autor noch die Stätigkeit der Entwicklung nicht gefunden hat, welche in einer starken Persönlichkeit ruht; aus der Schule Ibsen ist er, ein talentvoll Suchender, in die Schule Bourget gelangt, und wird nun hoffentlich auch zu sich selber bald kommen, zu seiner eigenen Natur und Kunst.

Otto Brahm.

Von neuer Kunst.

Emilia Pardo Bazan „Por Francia y por Alemania“ (Madrid, la España Editorial). Ein wunderliches Durcheinander draußen, auf dem Titel: die phrygische Mütze mit dem Wappen der République française neben der Deutschen Kaiserkrone über dem einköpfigen Nar, ganz brüderlich zusammen. Und dann ebenso drin, im Text, die gleiche kunterbunte „Mezclilla“: Maschinenhalle, Edison, Tour Eiffel, Boulanger, Mode, Scha von Persien, spanische Malerei, Anklung des Meissonier, Zwingli, Pinakothek, Bathalla, Nürnberg, Straßburger Pastete, Karlsbad, die alte Bastille, Buffalo Bill, Jean Richpin und die Decadents, Sarah Bernhardt, Eça de Queiroz — und wenn man sich da endlich durchgefressen hat, dann möchte man am liebsten, sie sänge gleich noch einmal von Anfang an. Denn die kleine Person weiß alles und thut, als wüßte sie gar nichts: das gerade Gegentheil des Deutschen Professors.

Das kommt nämlich daher: die kleine Person ist zudem eine große Dichterin, so nebenbei (das wirklich große ist man immer nebenbei): keine wird heute in Spanien mehr gelesen, mehr gerühmt und die grausamsten „Merker“ der Litteratur, was in der Presse und von den Kathedern heute den Marshallsstab schwingt, preisen sie in kritischen Diplomen. Ich weiß schon: das junge Spanien, die Vorhut der geistigen Entwicklung nach den neuen Bealen, mag es nicht leiden, daß man das sagt, und ich sehe noch immer meinen lieben Luis Paris vor mir, den streitbaren Pabst der Gente Nueva, wie der stolze Adel seines bleichen Profils noch fahler erblakte und der trotzige Haß seines imperatorischen Blickes noch leidenschaftlicher erglühte, wenn meine naive Ausländererei sich zu ihrem verfehmten Namen erkühnte, den auszusprechen schon Kezerei und Hochverrath war. Es wird eben von diesem ringenden Volke die Politik heute in alles gemischt, zur Vergiftung der Gerechtigkeit, und über der fanatischen Katholikin vergißt diese republikanische Jugend die geniale Naturalistin, will sie vergessen, welche in La madre naturaleza die gewaltigste Schöpfung der kastilianischen Moderne vollbracht und mit ihrer „cuestion palpitante,“ als der alte Valera, der madrilenische Frenzel, mit seiner „Arte nueva d'escribir las novelas“ auf den Naturalismus loszudreschen anhub, auch der neuen Theorie den ersten großen Triumph auf der Halbinsel erstieg hat.

Sie ist jedenfalls eine „Natur,“ im Goethe'schen Sinne, eine für sich, über der Menge und eigen; und sie ist, bei allem Heimweh rückwärts nach der frohen Gothik des frommen