



NUMMER 6

# MODERNE BLÄTTER

FÜR MUSIK, KUNST  
UND LITERATUR.

WOCHENSCHRIFT • I. JAHRGANG 1901

PREIS 30 PFENNIG

VERLAG DER „MODERNEN VERLAGS-  
GESELLSCHAFT“ FRANKFURT A. M.

während der Saison in jeder Sonntagsnummer mindestens je eine Anzeigenseite jeder besseren Zeitung. Da wird sich Mr. Editor hüten, Herrn Frohmann das Geschäft durch abfällige Kritiken zu stören! Business is business. — Nun, zu dieser Höhe amerikanischer Anschauungen sind wir in litterarischen Dingen noch nicht emporgewachsen. Bis dies geschieht, muss man energisch Front machen gegen die Gefahr, das Theater an schlaue Spekulanten ausgeliefert zu sehen. Es beginnt sich allmählich zu erfüllen, was ich schon vor fünfzehn Jahren schrieb: »Die Bühne will zur Tribüne werden, zum Lehrstuhl, zur Kanzel! Von ihr aus, durch das lebendige, flammende Wort, wird ein neues Zeitalter eingeleitet werden — nicht durch die Wissenschaft, noch durch die Litteratur an sich, noch gar durch die Presse! Nur von der Bühne aus lässt sich planvoll einwirken auf die Seele des Volkes.« Wenn das heute zu allgemeiner Erkenntnis geworden ist, so bedarf die Bühne in unseren Tagen desselben Schutzes, den einst die Kirche mit Recht für sich in Anspruch nehmen durfte. Und dann sollten wir sie vor allem schützen gegen den Missbrauch ihrer Macht zu rein persönlichen Zwecken. Zweierlei wird dazu helfen: Die Kritik in ihrer Gesamtheit hat dem Theater nicht als nörgelnder, überkluger Tadler gegenüberzustehen, sondern als wohlwollender Helfer und Berater. Dann wird auch der Theaterdirektor den einzelnen Kritiker nicht mehr fürchten müssen — er wird den Mut haben, ihm die Thür zu weisen, wenn er — bar bezahlt sein will.

Und doch — auch diese »kritische Periode« hat ihren Humor. Wie nämlich jemand just in Wien darauf verfallen kann, die Theater-Presskorrumpion ausrotten zu wollen, in jenem Wien, auf dessen höchsten Theaterthronen drei ehemalige »Zeitungsmenschen« herrschen — Schlenther, Bukovics, Müller-Guttenbrunn, — in dem Wien der allmächtigen, dreieinigen »Concordia«, das muss auch ernste Menschen lachen machen.

Paul Blumenreich-Wien.



## Aus der französischen Dekadence.

### I.

Vorauszuschicken ist allem Anderen, dass wir unter diesem Titel eine positive, nicht ohnmächtige, kunsterhöhende, nicht kunstarme, abgeschlossene, nicht problematische Bewegung verstehen. Wir legen gegen die Geringschätzung von Leuten, die mit philiströser oder nordaustisch arroganter Kritik so haltlose Meinungen über eine eminent schöpferische, notwendige Gruppe von Dichtern zu verbreiten suchten und suchen, Protest ein, im Bewusstsein dessen, dass das künstlerische Werk nicht an groben, ethischen Theorien zu messen ist, sondern an sich selbst, und dass die psychologische, nicht vergewaltigende, sondern nachgebende, nachspürende, ausdeutende Betrachtungsweise mit den Grundbegriffen modernen Kunstlebens und moderner Kunstwertung unwiderruflich zusammenhängt. Eine Richtung legitimiert sich dadurch, dass sie produktiv bejaht worden ist, aber durch nichts mehr und nichts weniger.

Der Ursprung dessen, was man Dekadenz nennt, ist bei den romanischen Rassen zu suchen. Man spricht als von einer dekadenten Litteratur zunächst von der spätlateinischen. Diese Beziehung ist von den neuen Franzosen oft in Anspruch genommen worden. In einer der dünnen Prosaskizzen, worin Mallarmé, der ideale Doyen der Symbolisten, seine meisterliche Sprachenvertiefung dokumentiert hat, redet er von der Agonie der Dichtung aus den letzten Momenten Roms; ihre Schminkflecke liebt er mehr als das Fleischrot der Jugend. Der Reiz, nach dem man verlangte, besteht also in einer pervers nuancierten Empfindungsart. Man will nicht das Gesunde, sondern das Kränkelnde, nicht das Einfache, sondern das Komplizierte, nicht das Gewöhnliche, sondern das Ungewöhnliche. Diese Stimmung wird immer nur im Abschluss einer Litteraturepoche zu beobachten sein, wenn das künstlerische Material verbraucht, die Summe der künstlerischen Möglichkeiten erschöpft ist. Dann wendet man sich vom Leben der Menge weg, das Recht einer Emanzipation der Kunst vom Sozialen, das ihr allezeit zuzuerkennen ist, wird mit der Kälte eines Dogma proklamiert, der Kunstbetrieb wird exklusiv, und wenn man dem Publikum gegenübertritt, so affektiert man eine Verachtung seiner Beschränktheit.

Diese und ähnliche Motive sprechen gleich aus den ersten Anfängen der bis in die neueste Zeit

Mall.  
x 27.

hingezogenen Dekadenz des französischen neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Vorgeschichte ist eine halb verborgene, nicht sehr übersichtliche, und nur unterirdisch rinnen die Bäche, die nachher grandios und verwirrend zusammengeströmt sind. Um 1850 herum beherrschte Victor Hugo die nationale Lyrik. Nie ist eine Dichtung umfassender gewesen als die seine. In gewaltigen Epopöen hat er das Fühlen einer durchschnittlichen Menschheit niedergelegt. Vom Gefühl der grossen Idee bis zum bürgerlichsten Grossvatergefühl hat dieser mächtige Arbeiter mit tönenden Worten alles in seine Formen hineingebaut. Nach ihm konnte eigentlich gar kein Dichter mehr kommen; es war nichts mehr zu sagen. Das bedeutete eine Stagnation der Seelen. Sie mussten auf die Deutung des Lebens, das von abgestorbenen Traditionen überschüttet war, verzichten. So begaben sie sich auf neue Wege; alles Banale schieden sie aus ihrem Wesen aus. Diese Regung brachte die Gruppe der Parnassiers hervor, die, weil die persönliche Dichtung abgethan war, objektiv, marmorn-kühl, gebildet dichteten. Aber isoliert blieben einige Talente, die anstatt um eine Verfeinerung des überlieferten Geschmacks sich zu bemühen, diesen feindselig leugneten, seinen Satzungen Hohn sprachen. Wenn die Lyrik der Mittelmässigkeit aufs Leben einwirken wollte, so provozierten sie durch die bewusste Unfruchtbarkeit ihrer rebellischen Kunst. Früher hatte die Form dem Inhalt gedient; jetzt machten sie die Form zum Selbstzweck, bildeten sie mit entschlossenstem Raffinement zur Vollendung durch, hingen sie Empfindungen um, in denen der Spiesser keinen Sinn fand oder die ihm widrig waren. Unter diesen Vorläufern ist — neben dem Virtuosen de Banville — Theophile Gautier zu nennen, der Stammvater der französischen Neudekadenten. Er war in allem excentrisch, in seiner Kleidung, seinen Ideen, seiner Moral. Heinrich Heine hat mit diesem Hass gegen den Philister auf ihn gewirkt. Dem Bizarren jagte er nach. Und so hat er den Bizarren der Lyriker jener Epoche eingeleitet, Charles Baudelaire.

Ich halte ihn kaum für die einzige, wunderbare und mit liturgischen Verneigungen zu ehrende Erscheinung, als die ihn noch vor zwei Jahren der Dichter des „Algabal“, Stefan George, begrüsst hat, mehr für eine grossartige Kombination dessen, was damals in vielen lebte. Gautier hat ihn uns genähert, indem er das Milieu zeichnete, aus dem er hervorging. Dieses Milieu aber ist ein Gemeinplatz geworden; den Duft, den es ehemals hatte, können wir bestenfalls noch in Murgers klassischen, bald übermütigen, bald larmoyanten Bohèmescenen wittern. Ein ganz pariserisches Milieu: Dichter, Maler, schöne Damen (des Ateliers und der Strasse, ergänzt die ironische Kritik), zusammengeführt von ihrer Heimatlosigkeit in der Gesellschaft, in trügerischem Warten auf behaglichen Positionen, die Künstler auf Salonerfolge und Honorare, die Damen auf zahlungsfähige Versorger und Hotels, alle mit sicheren Spuren langsamen Herunterkommens,

degagiert, unreinlich, aber von einem Leichtsinne, der, wenn er nicht der Verrohung anheimfällt, belustigen oder sentimental stimmen kann. Die Bohèmelegende hat sich in mehreren Zeitaltern der französischen Kunst erhalten; durch das Ueberbrettel hat sie sich auch in unserem protestantisch-nüchternen Deutschland naturalisiert. Auch Baudelaire ist von ihr gestreift; er hat die Allüren des Litteraten, der sich rühmt, verderbt und anders als der Rest zu sein, der seine — gewiss trivial erlebte — Erotik aufputzt zu einem Kult geschminkter Weiber mit grausam schillernden Raubtieraugen und den grausamen Posen der Raubtiere, der die kleinen Modistinnen, die ihn besuchen, zu hoheitsvollen Kirchenheiligen transformiert. Er ist bemerkenswert durch seine in die Stirn hinabfallende Künstlerlocke; das Erbe dieser Aeusserlichkeit ist weitergegeben worden bis zu Hermann Bahr. Doch trägt Baudelaire Züge, die ihn von seinen Gefährten absondern. Er affektierte den Dandy, den ganz korrekten, nicht bärtigen, sondern schauspielerhaft, oder in der Art eines englischen Kommiss rasierten; er suchte ernst und undurchdringlich zu sein, sprach gewisse Worte mit auffälliger Betonung, um sie rätselhaft zu machen und bewegte sich gern in bizarren, fremd anmutenden Gedankengängen. Hierzu kamen Umstände seines Lebens, frühe Reisen nach Ostindien, deren Eindruck auf seine Seele er mystisch verschwie, der Kult des zerstörerischen Opium- und Haschischgenusses, den er trieb, seine geistige Verwandtschaft mit dem düsteren Edgar Allan Poe, dem amerikanischen, durch Alkohol ruinierten Dichter, dessen Werk er übersetzte, dämonische, unheimliche Manieren, bis das Verhängnis seine Affekationen beglaubigte und er als ein Gelähmter, der Sprache beraubt, zu armseligem Tode dahinsiechte.

Seine Marke ist das Perverse, wie die alten Herren unter den französischen Litterarkritikern meinen — als der Heftigste Brunetiére, der ihn aus der Poesie hinauswies — seine scheussliche, üble Sinnlichkeit. Es ist wahr, Baudelaire ist wenig gesund und sonderbar in seinen Neigungen: er schläft mit alten Jüdinnen, die ihm Entsetzen einflössen, führt die Geliebte an einem stinkenden Tierkadaver vorbei, der auf dem Feld liegt, und giebt Reflexionen über die Verwesung, entzückt sich über eine gemordete, kopflose, nackte Courtisane, die nur mit rosafarbenem Strumpf und diamantbesetztem Strumpfband angethan auf ihrem weiten Bett sich dehnt; alles im Geschmack der Morgue. Aber es ist thöricht, Baudelaire auf diese Excentricitäten, in denen eine unkünstlerische Erfindung und eine forzierte Nichtigkeit sich offenbaren müsste, beschränken zu wollen. Selbst seine Erotik ist reicher. Er hat, am überzeugendsten in seinem „Traurigen Madrigal“, das in diesem Winter, ihren litterarischen Umwandlungen folgend, die magere Diseuse Yvette Guilbert Berliner Zuhörern vorgetragen, die dunklen Abgründe geschlechtlicher Leidenschaft mit ihrem thränenvollen Schmerz, ihrer Verdammnis, ihren höllischen Träumen und

Baud.  
X passim

StG

den aufrüttelnden Qualen ihrer Trunkenheit uns gesagt. In einem Madonnengedicht von klassischem Gepräge hat er den Typus der perversen, erotisch-schwülen Religiosität festgelegt, wie sie mehrere nach ihm in die Dekadenz hineinbringen sollten, und wenige seiner Verse scheinen die grosse, weihevollte Ruhe der Liebe in sich einzuschliessen. Seine Landschaften sind ersonnen, sind in Herbst, Nebel, Dämmerung oder in die Sonne südlicher Zonen und ihre gleissende Farbenpracht nur einer absichtlichen, nicht unmittelbaren Stimmung zu Gefallen eingetaucht und haben keine leisen Uebergänge, nur starre Konturen. Aber dadurch gewinnen sie eine eigene, entfernte, in architektonischen Linien sich auslebende Schönheit; sie sind gemeisselt, streng wie die Metren dieses untadeligen Künstlers, der allerdings diese Untadeligkeit durch Langeweile in manchen Stellen seiner so gleichmässigen Strophen erkauft hat. Baudelaire gebietet über eine karge Phantasie. Dafür haben zwei seiner Sinne sich zu einer Glut, einer Intensität ausgebildet, der man schwerlich wieder begegnen wird: Tastsinn und Geruchssinn. Er atmet — und in dieser Fähigkeit sucht er etwas Besonderes — den Duft, der in den Haarmähnen seiner Schönen schlummert, bald der Brodem warmer Chaiselongue-Felle, bald, bei einer exotischen Dame, die ihn an das Meer gemahnt, den Geruch von Kokosöl, Moschus und Theer. Das ist oft eine Spielerei, oft aber auch anregend; ein kleines Thor zu einer neuen Kunst ist hier geöffnet. Baudelaire liebte die Katzen und ihren Dunst; seine bizarre Andacht feierte sie als überirdische Wesen. „Compagnon mystique“ hat Mallarmé in jener Skizze den Kater genannt, der um ihn streicht. Wertvolleres haben aparte Maler und Zeichner davon empfangen. In Frankreich der geniale Steinlen „Le peintre des chats“, bei uns Th. Th. Heine, der längst zu den europäischen Künstlern gehört.

So hat Baudelaire sich fortgesetzt; allmählich hat er als Inbegriff der Dekadenz gegolten. Vor allem durch die Liebe zum Tode, die er zur Schau trug. Das ist die Entstehung des „romantisme macabre“. Seine Brutalität ist nicht bloss von Jean Richepin, dem lästerlichen Dichter der bereits in einen outierten Naturalismus hinübergleitenden Bettellieder, übernommen worden, nicht bloss von den schlechten, zuweilen ranzigen Litteraten, die in Zeitschriften wie dem Gil Blas — der seine hohe Bedeutung für die Kunst hat — ihre Uebungen abhalten. Die Makabre-Romantik hat eine ganze Gattung der Poesie hervorgerufen, die mit ihrer anderen Hälfte von Béranger und Musset beeinflussten Chansons der Pariser Strassen. Yvette Guilbert ist daher zu erklären, alle ihre Verse vom Moulin Rouge als die Mühle der menschlichen Not, ihre Verse von der morphiumsüchtigen Frau, vor deren Augen im Dunkel Ratten tanzen. Daher die unflätig ergreifenden Dimenlieder eines Aristide Bruant, die Litteratur der Cabarets, die früher den Montmartre bedeckten, jetzt freilich

finanzierten Etablissements gewichen sind und nur in der Sage noch existieren. Daher die Plakate eines Toulouse de Lautrec, die tanzende Dirnen mit totesblauen Backen, geschminkte Fäulnis gemalt hat. Daher vieles und mehr und noch mehr.

Doch das wären Abschweifungen. Ich will bei der litterarischen Poesie verbleiben. Paul Verlaine ist hier die nächste Station, vielleicht die Erfüllung der Erfüllungen.

(Ein zweiter Artikel folgt.)

Lübeck.

Paul Wiegler.



## Zwei zeitgemässe Betrachtungen.

Von Jos. M. Jurineck-München.

### II.

#### Das Variété oder seine Kritik.

Meine Abhandlung »Artist und Schauspieler«, in welcher ich dargelegt zu haben glaube, dass der Artist mit gleicher Achtung und Hochschätzung in moralischer und ästhetischer Hinsicht behandelt werden muss, wie der Schauspieler, schloss ich mit dem Gedanken, dass die Erscheinung des modernen Variétés durchaus wert ist, dass auch die Gebildeten versuchen, ihren Geschmack, ihr Fühlen und Denken zu einem mitbestimmenden Faktor der Variétéleistungen zu machen. Dieser Gedanke des Mitwirkens der Gebildeten an dem weiteren Emporkommen der Spezialitätenbühne liess die Frage offen:

In welcher Weise kann der Gebildete ein mitbestimmender Faktor der Variétéleistungen werden?

Dieser Frage will ich in dieser Abhandlung näher treten.

Das Variété ist unleugbar ein Kind unserer Kultur. Ohne dass sich weitere massgebende Kreise um diesen begabten, aber verwahrlosten Jungen gekümmert haben, ist er zu einem stattlichen Jüngling herangewachsen, bricht mit Gesellen aller Herren Länder in die Gärten der sesshaften Kunstgeschwister ein und bringt, durch Verspottung entrüsteter Mienen ein gut Teil Lacher auf seine Seite. Das ist unser Variété. Doch ebenso, wie man sich in gewissen gebildeten Kreisen um das Wachsen und Gedeihen dieses Kindes unserer Kultur nicht gekümmert hat, so sieht man auch nunmehr, nachdem der Bengel gross und stattlich geworden, nachdem er sich Achtung und eine gewisse Existenzberechtigung verschafft hat, ja sogar zum Aerger und Hohne zimperlicher Keuschheitsjünger — dass ich es doch herausage, Moralitätskätzken, hoffähig geworden ist, immer noch mit verschränkten Armen dem Treiben, dem erfolgreichen Treiben dieses grossen und starken Burschen zu — und — verachtet ihn. Das ist der wunde