

WIENER: GRUNDSCHAU

**ALGERNON CHARLES SWIN-
BURNE**

Laus Veneris

VICTOR HUGO WICKSTRÖM

Proteus

FRANZ HARTMANN

Ein Weltuntergang

LEO TOLSTOI

Acte der Selbst-Opferung

CARL HEINE

**Der neue Stil in der Schauspiel-
kunst**

EUGEN HEINRICH SCHMITT

Indische Renaissance

JOHANNES SCHLAF

Alexandrinismus

LUDWIG TORCHI

Mascagnis „Iris“

== **Portrait Algernon Charles Swinburnes.** ==

**Zeitschrift für Cultur und Kunst herausgegeben von
CONSTANTIN CHRISTOMANOS UND FELIX RAPPAPORT**

1. October 1899

Wien I/1
Spiegelgasse 11

III. Jahrgang Nr. 22

ALEXANDRINISMUS.

Von JOHANNES SCHLAF (Magdeburg).

Wir sind neuerdings in eine Zeit der geschmackvollen Bücherausstattungen gekommen. Die Luxus-Ausgaben auf holländischem Bütten- und japanischem Papier sind an der Tagesordnung. Man liebt artmodische Drucktypen; Zeichnungen, Initialen und Vignetten in allen nur erdenklichen Stilarten zieren Text und Umschlag; man kann ohne alles dies schon fast gar nicht mehr auskommen.

Wir wollen es gewiss nicht tadeln; demnach aber scheint es bereits in diesen und jenen Ausartungen eine gewisse archaische Spielerei zu verrathen, die in anderen Erscheinungen freilich weit bedenklicher zu Tage tritt.

Eine dieser Erscheinungen ist die kürzlich aufgekommene Mode, den Text eines Gedichtes um eine Mittelaxe herum zu ordnen, bei der leider gerade Dichter von der Bedeutung eines Richard Dehmel und Arno Holz tonangebend sind.

Das macht sich so gefällig und übersichtlich. Das Gedicht spricht uns gleich auf den ersten Blick an; reizt zur Lectüre. Es verräth sogleich eine ganze Anzahl seiner Intimitäten. Es spricht, singt, übt beinahe unmittelbare Klangwirkungen, zeichnet, malt Bilder. Man thue nur einen Blick in die beiden Hefte »Phantasus« von Arno Holz, die oft mehr wie ein Bilderbuch oder eine Notenschrift wirken als wie eine Gedichtsammlung. Es macht sich das recht nett und — pikant; es macht sich ein wenig wie — Alexandrinismus.

Auch diese Mode möchte nun aber hingehen, wenn sie nicht ihre bedenklichere Seite hätte.

Zwar, man wird sie ja als eine Consequenz der poetischen Formentwicklung hinstellen und rechtfertigen wollen. Aber diese Consequenz scheint hier doch wohl schon an einem Punkte angelangt, wo die organische Nothwendigkeit der äusseren poetischen Form aufhört, und die will-

kürlich künstelnde Spielerei im Begriffe ist, einzusetzen.

Rhythmus, Melos, Reim, aus Tanz, Gesang und Mimik sich entwickelnd, auch wohl aus der Sorge, einen wichtigen Inhalt durch äussere Mittel mündlicher Überlieferung möglichst fest dem Gedächtnis von Mit- und Nachwelt einzuprägen, haben ihre natürliche und organische Nothwendigkeit; sie sind geheiligt wie Alles, was aus der Noth geboren, und welche Bethätigung menschlichen Geistes wäre nicht aus der Noth geboren! — Es hatte nicht minder seine geheiligte Berechtigung, dass diese äusseren Formen aus ihrer ersten primitiven Nothwendigkeit durch die weitere Entwicklung zur Schönheit gesteigert und weitergebildet wurden, zu einer Schönheit, die im harmonischen Gleichmass eines nothwendigen und geheiligten Inhaltes mit dem freieren Spiel der äusseren Form bestand. Die orphischen Dithyramben der Griechen, noch innig verknüpft mit dem religiösen Cult, waren jenes erste primitive Stadium, die Hymnen des Pindar, die Lieder der Sappho und des Anakreon, die Tragödien und Komödien der grossen attischen Dichter kennzeichnen jenes zweite, freiere Gipfelstadium harmonischer Schönheit. Nun aber verlör jener alte, aus mythischen, religiösen und geschichtlich-socialen Elementen geborene Inhalt seine culturwirkende Kraft; ein Stadium trat ein, wo die ethische, religiöse, historische und welche Kritik immer jenen Inhalt zersetzte und ihm sein geheiligtes Pathos nahm, und mit diesem Stadium trat der Verfall, wie der socialen Institutionen des Griechenthums überhaupt, so auch der der Kunst, ein. Ein blasirtes Zeitalter benützte jenen alten Inhalt zu allen möglichen Spielereien, die entweder archaisch die Naivetät jenes alten Inhaltes copierten, oder ihn ironisierten, oder ihn zum Untergrund aller möglichen

Formspielereien machten im Zeitalter der Alexandriner.

Nur zu sehr wollen nun Formen wie die oben erwähnten von Dehmel und Holz an diesen Alexandrinismus gemahnen. Sie erwecken — bei Dehmel und Holz ist dies nun allerdings vorerst nur noch selten der Fall — bereits den Eindruck, als sei diese Lyrik weniger aus der drängenden Fülle eines nothwendigen inneren Inhaltes heraus erzeugt, als vielmehr aus einer Fin de siècle-Blasiertheit, die einen Gedanken, eine Empfindung lediglich mit allen Chicanen einer raffinierten Virtuosität zu möglichst effectvoller Wirkung bringt, in einer Weise, dass sich im Bereich dieser Lyrik Das, was man früher Pathos im Gedicht und als dessen Wirkung auf Hörer und Leser Katharsis nannte, auflöst in virtuose technische Bravour und eine mehr peripherische Wirkung auf die Nerven. Die Absicht dieser Lyrik geht bereits deutlich weit mehr darauf aus, sinnliches Wohlgefallen zu erregen, als Das zu wirken, was man früher eine Läuterung der Affecte hiess; sie berührt weit mehr den Intellect als die Empfindung, geschweige, dass sie, wie die Höhendichtung früherer Zeiten, vermöge jener Läuterung der Affecte auf so etwas wie einen sittlichen Willen wirkte.

Diese Erscheinung könnte uns nun, wenn wir ihre nothwendigen Consequenzen ins Auge fassen, für die Zukunft unserer Lyrik recht bedenklich stimmen und Anlass zu mancherlei Pessimismus geben, wenn nicht gerade in ihr wohl nichts zu erblicken wäre als das letzte Merkmal, die letzte raffinierte Endconsequenz alter Kunst-Tradition, neben der denn doch noch ganz andere und verheissungsvollere Entwicklungsfactoren einer wahrhaft modernen Kunst vorhanden sind.

Der hauptsächlichste dieser Entwicklungsfactoren aber ist das Pathos eines neuen Inhaltes, den uns die modernen Naturwissenschaften und die sich aus ihnen entwickelnde religiöse Weltanschauung des Monismus geben.

Wir gewahren diesen Inhalt und dieses Pathos vorerst noch in einem Übergangsringen mit allen möglichen absterbenden Culturelementen der mittelalterlichen Welt, in einer Art von Götter- und Götzen-

dämmerung, in einem Hexensabbath alter und neuer Culturwerte, einem Chaos, das indessen sicher einer neuen grossen Individualität trüchtig ist, berufen, dereinst auch eine neue moderne Gipfelkunst zu schaffen, die das gleiche harmonische Gleichmass eines bedeutsamen und volllebendigen Inhaltes und einer schönen Form bieten wird, wie einst die Kunst des attischen Classicismus, die reinste Kunst, welche die europäische Cultur in den Jahrtausenden ihres bisherigen Bestandes hervorgebracht.

Wir reden heute so viel von Technik, und man ist bestrebt, wer weiss welche neuen und bis dahin unerhörten Formen der Wortkunst zu finden, die dann eine ganz neue Ära der Kunstentwicklung herbeiführen sollen; leider sind aber die meisten dieser Erzeugnisse nichts als künstliche Treibhausproducte. Neue Kunstformen werden nicht gemacht, sie machten sich noch je von selbst, erzeugten und entwickelten sich organisch gerade aus der drängenden Fülle eines mächtigen und reichen Inhaltes, den eine neue grosse Culturidee erregte.

Man glaubt, es sei nothwendig, über die bisherigen Formen deutscher Dichtkunst hinauszukommen, selbst über die Sprache eines Goethe, in dessen Werk zum erstenmal das neue Mittelhochdeutsch, wie es sich zu den Zeiten Luthers aus dem Charivari der mannigfaltigen deutschen Dialecte heraushob und hervorzubilden begann, zu einer reinen modernen Vollendung und zu erstaunlichster Ausdrucksfähigkeit, zur Classik gelangte.

Nicht darauf kommt es indessen an; nicht auf neue, unerhörte, noch nie dagewesene Formen. Solche mit nur zu bewusster Absicht eines grüblerischen, nur zu kalten Intellectes hervorzubringen, war noch je in Verfallszeiten einer Kunst und Cultur lediglich das Bestreben der jeweiligen Alexandriner.

Alles aber dürfen wir heute erwarten von dem Pathos und den innerlich treibenden Mächten eines neuen Inhaltes und von der Intensität, mit welcher er sich der starken und productiven Individualitäten bemächtigt. Ob diese nun unter der Gewalt dieses neuen Geistes, der heute so tief und intim in das Leben jedes

Einzelnen eingreift, erliegen oder ob sie sich ihm gewachsen zeigen, das bleibt sich gleich; Niederlage wie Sieg, beides wird von höchstem Interesse sein, und selbst die Niederlage einer starken Individualität wird noch zukunftswirkender Sieg sein.

Eines aber möchte ich hier noch einmal aussprechen, wie ich es gelegentlich wohl schon ausgesprochen: Das Werk und die Sprache Goethes wird bei alledem nicht zum alten Eisen geworfen werden können. Es ist nichts als Dünkel und Grössenwahn, theoretische Verfahrenheit, wenn man hier und da dichterische

Formen gefunden zu haben meint, die ein tiefer Abgrund von der Sprache Goethes trenne. Denn, gesetzt selbst den Fall, dass Goethes Sonder-Individualität im Laufe des kommenden Jahrhunderts von einer gleichwertigen ersetzt oder in mancher Hinsicht an Modernität überflügelt werden könnte — wir wollen es hoffen! —, diese neue Individualität wird sicher mit ihm und seiner Sprache in einem intimen organischen Zusammenhange stehen, denn er ist und bleibt der erste rein und harmonisch ausgebildete Geist der deutschen Moderne.



MASCAGNIS »IRIS«.*

Von LUDWIG TORCHI (Bologna).

Wer heutzutage die italienischen Opern der jungen Schule einer Betrachtung unterzieht, wird sehr bald einsehen, wie mittelmässig die Ideale sind, von denen sie sich ruhmvoll nährt. Vielleicht hat man das bei Ihnen in Wien schon eingesehen. Die italienischen Theatercomponisten wollen mit der Mode gehen und für den Tag schreiben. Dieses Bestreben kam vor allem von Mascagni. Man begriff es als Reaction und zollte seiner »Cavalleria Rusticana« Beifall. Das genügte. Er aber war davon nicht überzeugt und componierte angesichts allgemeiner Gleichgiltigkeit immer weiter auf einer stereotypen Linie. Wie er, ja noch mehr als er, blieben seine Nachahmer erfolglos. Sie hatten kein Talent. Und nun kommt Herr Mascagni wieder, um uns in seiner Oper »Iris« neuerdings zu sagen, dass er auch weiterhin ein Modecomponist, ein Sensations-Opernschreiber sein und für den Tag schaffen werde. So der Meister! Und auch die anderen werden binnen kurzem folgen, sein Spiel wiederholen und, gleich ihm, verlieren.

»Iris« fand in Rom und Neapel einen bemerkenswerten Klatscherfolg; in Mailand wurde die Oper viel umstritten und gefiel

in der Majorität nicht. Dies der Thatbestand. Die dünne, abstossende Fabel des Stückes mit ihren Naivitäten, ihren bizarren Verzauberungen, dem Theater im Theater und ihren choreographischen Effecten, ist ein Machwerk, das durch den Aufwand an Bühnenkunst nur noch unerträglicher wird. Aber heutzutage lässt sich ein Publicum, das jedweden ästhetischen Sinn verloren hat, mit derlei Romantik gern abspesen. Die Handlungen und Wirkungen der Verderbtheit und Brutalität zu zeigen, ist nach der Ansicht mancher möglicherweise noch im Rahmen des Theaters gelegen. Kyoto und Osaka verkörpern in der That die schamloseste Schlechtigkeit; der Eine mit der Unverfrorenheit des berufsmässigen Zuhälters, der Andere unter der Maske einer erdichteten Leidenschaft, die auf den Sieg der Wohllust abzielt.

Iris ist ein unschuldiges, empfängliches, kindliches Wesen. Alle haben sie verstanden, niemand hat sie aufgeklärt. Sie ist begehrllich und unwissend bis in ihren Tod, der das falsche Bewusstsein eines nie begangenen Fehltrittes ist. In dieser seltsamen Umgebung verliert auch die Figur des Blinden, ihres Vaters,

* Vor einigen Tagen gieng die Oper in Frankfurt am Main in Scene.