

Erledigungen

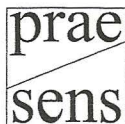
Pamphlete, Polemiken und Proteste

Mit 73 Abbildungen
und 16 Farbtafeln

Herausgegeben im Auftrag
des Literaturarchivs
der Österreichischen Nationalbibliothek
und der Wienbibliothek im Rathaus
von
Marcel Atze und Volker Kaukoreit
unter Mitarbeit von
Tanja Gausterer und Martin Wedl

SICHTUNGEN
Archiv · Bibliothek · Literaturwissenschaft

14./15. Jahrgang





Tafel IV
Gustav Graef: Das Märchen. Ölgemälde
(vgl. S. 119)

»Entartete Kunst« als »Gefahr für die Sittlichkeit des ganzen Volkes«

Die ›Ächtung‹ des Malers Gustav Graef – Hintergründe und Folgen

KLAUS-PETER MÖLLER

Am 15. November 1885 spottete der Wiener Feuilletonist Daniel Spitzer in seiner Kolumne in der »Neuen Freien Presse«:

Es ist gar nicht lange her, daß in Berlin, anläßlich des Processes des Malers Graef, der beschuldigt war, das Modell für sein »Märchen« gründlicher studirt zu haben, als es die Wahrheit eines Märchens erfordert, ein erbitterter Streit über die Berechtigung der Sinnlichkeit in der Kunst geführt wurde. Die Berliner Kritik ergriff [...] für den Künstler Partei; der Staatsanwalt, der denselben angeklagt hatte, suchte sich gegen die auf ihn gerichteten Angriffe durch eine Broschüre zu wehren, und ein großer Theil der Berliner Künstler, denen der Staatsanwalt noch immer lieber ist als die Kritik, drückte Jenem in einer Adresse ihre Zustimmung aus und verzichtete großherzig auf jedes Vorrecht des Künstlers, sich durch eine Extra-Sinnlichkeit auszuzeichnen.¹

Spitzer war gut informiert. Im Herbst 1885 mußte sich der damals fast 64jährige Maler Gustav Graef (1821–1895) vor dem Berliner Landgericht verantworten.² Er war angeklagt, in einem Erpressungsverfahren, in dem er im Vorjahr als Zeuge ausgesagt hatte, einen Meineid geleistet zu haben, als er abtritt, mit einem seiner minderjährigen Modelle sexuell verkehrt zu haben. In neun überlangen Verhandlungstagen versuchte der Staatsanwalt Max Heinemann, die Schuld des Angeklagten nachzuweisen, indem er nicht nur 90 Zeugen befragte, die zum großen Teil aus einem Milieu kamen, in dem Alkoholismus, Zuhälterei und Prostitution zum Alltag gehörten, er ließ auch private Dokumente des Malers beschlagnahmen und verlesen, denen dieser seine geheimsten Gedanken und Phantasien anvertraut hatte – seine Tagebücher, sein Testament, seine Gedichte. Auch Graefs Gemälde wurde herbeigeholt und begutachtet, sein »Märchen«, an dem er jahrelang gearbeitet hatte, ohne damit fertig werden zu können. Es zeigt eine junge Frau, fast noch ein Mädchen, mit langem blondem Haar, sich, eben einem Weiher entstiegen, dem freien Licht zuwendend. Ein Rabe stürzt sich auf die Fischhaut, die sie gerade ab-

streift, nein, kein Rabe, ein verwunschener Prinz ist es, der durch diesen Raub seine wahre Gestalt wiedererlangen kann und zugleich das Mädchen von dem Fluch erlöst, das Leben im Wasser zu verbringen (vgl. Abb. 22). Der Künstler konzentrierte sich allerdings nicht auf das Märchenhafte, Sagenhafte, auch Dunkle des Motivs. Es ging ihm in erster Linie um den jungen weiblichen Körper, der frei in eine natürliche Umgebung gestellt ist – gebadet in Sonnenlicht, umstanden von Schilf, Bäumen und Blumen. In diesem Bild wollte Graef sein Ideal der Schönheit und Natürlichkeit verwirklichen.³

Das Modell, nach dem Graef dieses Bild malte, war ein Mädchen, das zeitweilig unter sittenpolizeilicher Aufsicht stand, weil es als Prostituierte aufgegriffen worden war, das der Künstler dennoch idealisierte und mit großen finanziellen Opfern an sich zu fesseln suchte. Das Verfahren drehte sich zunehmend um die Frage, ob Graef tatsächlich ein sexuelles Verhältnis zu seinem Modell hatte, oder, wie er beteuerte, nur in seiner Phantasie. In aller Öffentlichkeit wurden seine Gedichte vorgetragen, die der Staatsanwalt als Beweismittel für seine Schuld ansah, darunter ein Akrostichon auf den Namen seines Modells Bertha Rother, das am 4. Oktober 1885 in der Zeitung abgedruckt wurde:

Blühendblondes Kind, herein!
 Einzig blaues Augenpaar,
 Reizend wirkt Dein froher Schein,
 Tief Hineinschaun bringt Gefahr,
 Heißen Wunsch, von vollen Lippen,
 Ach, nur einen Kuß zu nippen.
 Rose, schlanke wilde Rose,
 Oeffne Deine frische Blüthe!
 Thau, aus Deinem Jungen Schooße
 Haucht mir Jugend in's Gemüthe:
 Es durchströmt mich Lieb' und Lust,
 Rose, blüh' an meiner Brust!⁴

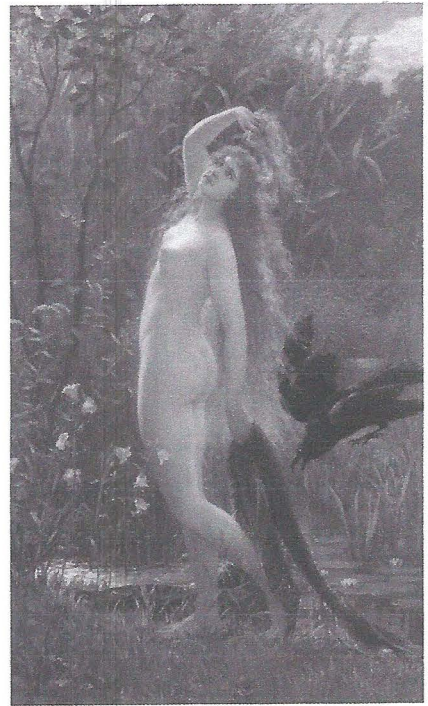


Abb. 22: Gustav Graef: Das Märchen. Ölgemälde (Boris Wilnitsky Fine Arts, Wien)
 | s. auch Farbtafel IV |



Abb. 23: Gustav Graef (Privatbesitz)



Abb. 24: Bertha Rother, 1885 (Privatbesitz)

Während der Staatsanwalt die Gedichte ausschaltete, verlor der Angeklagte, der bis dahin dem Verfahren ruhig und gesammelt gefolgt war, seine Fassung und warf heftig ein:

»Ja wohl, ich bin ein sinnlicher Mensch, denn ohne Sinnlichkeit ist nach meiner Meinung ein Künstler überhaupt nicht zu denken. Ich habe aber meine Sinnlichkeit immer zu beherrschen gewußt, und die Gedichte zeugen nur von einer in der Phantasie gebliebenen Sinnlichkeit: Mit dem Gürtel, mit dem Schleier reißt der schöne Wahn entzwei! Was diese Gedichte enthalten, sind Phantasiegebilde, die auf kleinen Anlässen beruhen. Ein Mädchen, welches ich unsittlich benutze, werde ich doch nicht in schwärmerischen Liedern besingen!«⁵

In seinem abschließenden Plädoyer äußerte sich der Staatsanwalt nicht nur über den speziellen Fall, er leitete auch allgemeine Schlußfolgerungen ab. Er bezweifelt, daß ein ideales Verhältnis eines Künstlers zu einem Modell wie Bertha Rother überhaupt möglich sei, denn »unter einem Ideal versteht man im Künstlerleben doch etwas Anderes, als eine Zuneigung zu einem Modell, man versteht etwas Anderes darunter, als bloße körperliche Beziehungen, man versteht vielmehr in erster Linie geistige Beziehungen darunter«. Durch die Aussagen der Zeugen war zwar keine Schuld nachzuweisen, aber die Gedichte und die Korrespondenz lieferten seiner Meinung nach eindeutige Indizien.

Man braucht sich nur die Person anzusehen, welche angeblich des Angeklagten Ideal gewesen, jene Person, welche seit ihrem 6. Jahre Modell und seit ihrem 13. Lebensjahre bei Prof. Graef Modell gestanden hat, welche sich als Dirne auf der Straße herumtreibt, schon mit 17 Jahren ein Schandblatt in dem Register der Sittenpolizei hat, und welche sich mit Männern in öffentlichen Theatern herumtreibt, kurz, welche ein Freudenmädchen in des Wortes verwegenster Bedeutung ist. Ist schon nicht anzunehmen, daß ein Mann zu einem solchen Mädchen

nur ein platonisches Verhältniß aufrecht erhält, so zeigen die Gedichte des Angeklagten Graef ganz klar, daß die Grenze der platonischen Liebe weit überschritten ist.

Der Staatsanwalt berief sich auf Goethe und zerpfückte Graefs Gedichte Vers für Vers. Überall fand er Beweise für eine »glühende Liebe«, für ein »sinnliches Verhältniß« Graefs zu Bertha Rother:

Der Angeklagte ist nur ein Gelegenheitsdichter, der nicht ideale, phantastische Gedanken produziert, sondern mit seinen Gedichten an reale Thatsachen anknüpft. Der Angeklagte hat für unser poetisches Verständniß geringen Respekt, wenn er uns glauben machen will, daß der wahre Poet auch manchmal ideale Gedanken mit sinnlicher Phantasie umrankt. Es ist durchaus unwahr und unhaltbar, daß Verhältnisse vorkommen, wo Jemand, der ein ideales Verhältniß hat, sinnliche Momente in seine Gedichte mit hineinflücht; umgekehrt dagegen wird es oft vorkommen, daß ein Dichter da, wo sinnliche Verhältnisse obwalten, dieselben dichterisch zu idealen Verhältnissen verklärt.

Fünf Stunden dauerten die Ausführungen des Staatsanwaltes. Sie schlossen mit dem Satz: »das Verhältniß ist nicht ein ideales, sondern ein sinnliches gewesen.«⁶ Die Geschworenen folgten dieser Argumentation jedoch nicht. Der Maler wurde freigesprochen. Gemälde, Gedichte, künstlerische Phantasien in einem Prozeß als Indizien herbeizuziehen – was ließ sich auf die Weise nachweisen? Allenfalls ein »Gedankenverbrechen«.

Der Prozeß war ein Medienereignis, auch über die Reichsgrenzen hinaus. Nach dem Freispruch erschienen zahlreiche Kommentare. Ein Teil der Presse solidarisierte sich mit dem geächteten Künstler und verurteilte das rücksichtslose Vorgehen des Staatsanwaltes. Paul Lindau, »Kritikerpapst« der Gründerzeit, beanstandet in »Laienhaften Glossen zum Graef'schen Prozesse« das Beschämende, Grausame, tief Verletzende dieses Verfahrens.

Man versetze sich in die Lage eines Mannes, der vor den Richtern, Geschworenen, Zeugen und den Zuhörern das verlesen hört, was er in den weihevollsten Stunden unbelauschter Einsamkeit, in künstlerischer Erregung, im ungehinderten Spiele seiner Phantasie, für sich allein auszudrücken gewagt hat.

Über die Beweiskraft literarischer Werke konstatiert Lindau, selbst Journalist und Schriftsteller: »Die Gedichte des Herrn Professors Graef beweisen nicht weniger und auch nicht mehr, als die Gedichte aller anderen Dichter, d. h. sie beweisen gar nichts!«⁷

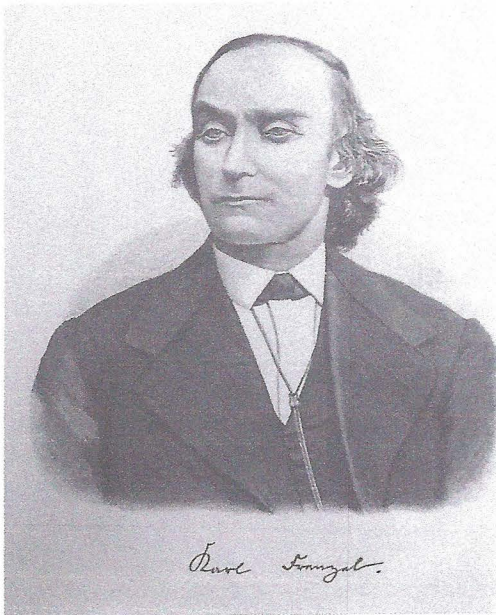


Abb. 25: Karl Frenzel. Anonymer Stich. Aus: Ernst Wechsler: Karl Frenzel. Leipzig: Wilhelm Friedrich [1891]

Von anderer Seite erhielt der Staatsanwalt Beifall für sein rigoroses Vorgehen gegen Graef als Repräsentanten eines um sich greifenden Niedergangs bürgerlicher Ethik und gegen das künstlerische Selbstverständnis, das der Maler vor Gericht vertrat. In der »Frankfurter Zeitung« erschien am 10. Oktober 1885 ein Artikel, in dem es heißt: »Eine Kunst [...], die sich von dem Codex der bürgerlichen Sittlichkeit emanzipieren zu dürfen glaubt, ist schon entartet und wird in dieser Entartung zu einer Gefahr für die Sittlichkeit des ganzen Volkes«. ⁸

In direkter Auseinandersetzung mit den Ausführungen des Staatsanwalts verfaßte Karl Frenzel (1827–1914) seinen Essay »Die Kunst und das Strafgesetz«, der am 11. Oktober 1885 in der »National-Zeitung« veröffentlicht wurde. Er gipfelt in der Fest-

stellung: »Die Kunst und die Jurisprudenz sind absolute, unvereinbare, unveröhnliche Gegensätze«. ⁹ Frenzel war damals eine Instanz. Seine Stimme wurde gehört. Er galt als der »einflußreichste und geachtetste Kritiker Norddeutschlands«, ¹⁰ als das »kritische Orakel« Berlins. ¹¹ Frenzel beklagt, daß die »Kunstgenossenschaft« ihre Verpflichtung nicht wahrgenommen habe, Einspruch zu erheben gegen dieses juristische Attentat auf das Wesen und die Freiheit der Kunst, die trotz des Freispruchs bedroht seien, auf das »unverjährbare und unvernichtbare Recht der Kunst, sinnlich zu sein«. Klarsichtig benennt Frenzel die Gefahren, die in diesem Prozeß zu Tage traten. »Immer schärfer prägt sich der Muckerzug dem Angesicht unserer Zeit ein. [...] Heuchlerisch wird man zwischen heiliger und profaner, sittlicher und unsittlicher Kunst unterscheiden und das »Modellstehen« unter die Staatskontrolle und die polizeiliche Aufsicht stellen«. Erotische Phantasie, sinnliche Erregung, sexuelle Leidenschaft gehörten, wie er an zahlreichen Beispielen demonstriert, seit jeher zu den Bedingungen des Lebens und Schaffens großer Künstler und entzögen sich der Bewertung durch das Publikum, die allein dem vollendeten Werk gelten dürfe. »Wer diese

Dinge, diese Geheimnisse, die außerhalb jeder Verhandlung und Debatte liegen, vor die Öffentlichkeit zieht, der allein sündigt gegen den Geist der Kunst, nicht der Künstler, der sich etwa von einer sinnlichen Erregung hinreißen ließ«. Verständnissvoll veranschaulicht Frenzel die Arbeitsbedingungen bildender Künstler und ihr mitunter diffiziles Verhältnis zu ihren Modellen. »Wie malt man sich denn den Verkehr zwischen Künstler und Modell, das Treiben im Atelier, das Leben hinter den Coulissen aus? Soll es etwa da zugehen wie in einer ehrsamem Bäckerfamilie? Das, was die Gesellschaft und das Strafgesetzbuch Moral nennen, wird hier in beständigen [sic!] Konflikt mit den Erzeugerinnen der Kunst, mit der Sinnlichkeit und der Phantasie, liegen«. Frenzel sah es als Selbstverständlichkeit an, daß Kunst nicht allein auf Phantasiegebilden beruhen kann, sondern aus der Lebenspraxis schöpfen muß und auch selbst eine eigene Realität schafft und verkörpert. »Ohne Modelle giebt es keine Malerei, keine Skulptur; ohne Urbilder in der Gesellschaft, ohne Vorfälle aus der Wirklichkeit giebt es keine Dichtkunst; wenn jeder Paragraph des Strafgesetzes rücksichtslos angewandt werden soll, kann keine Theatergesellschaft bestehen«. Verhältnisse, wie sie Graef unterstellt wurden, habe es fraglos gegeben, aber die Betroffenen hätten ganz unterschiedliche Konsequenzen gezogen. »Wie sich jeder einzelne Fall entscheidet, das ist Temperamentssache. Der eine Künstler heirathet sein Modell, der zweite geht daran zu Grunde, dem dritten ist es gleichgültig«. Auch den Einwand des Staatsanwaltes, daß Bertha Rother aufgrund ihres Lebenswandels als Kunstideal überhaupt nicht in Frage komme, läßt Frenzel nicht gelten. »Alle Künste berühren nicht bloß die Erde, sondern leider auch den Schmutz und Staub der Erde, sie setzen Sinnlichkeit und Leidenschaft voraus: gerade die Kräfte des Menschen, welche das Strafgesetz seiner Natur nach bändigen, zähmen, einschränken will, entfesseln sie«. Eben deshalb müßten Künstler mit einem anderen Maßstab gemessen werden als andere Menschen. Wo Maler und Dichter eine »Märchengestalt«, eine »zauberische Erscheinung« sehen, betasten der Arzt und der Jurist nur »das nackte Fleisch«. Denn der Künstler, der in seinem Atelier täglich Umgang hat mit Modellen, für den der Blick auf den unverhüllten Körper zur Normalität gehört, gewinnt ein anderes Verhältnis zum Kreatürlichen als andere Menschen. »Wer den Unterschied nicht zu erkennen, nicht zu wägen vermag, für den ist der Künstler ein unsittlicher Mensch; er gestatte dann nur dem Künstler, ihn selbst einen Barbaren zu nennen«.

Durch Frenzels Vorstoß fühlte sich der Staatsanwalt Max Heinemann nicht nur persönlich brüskiert, er sah auch die Grundlagen von Recht und Moral

gefährdet, für deren Verteidigung er sich einsetzte, sich einsetzen mußte, sich einsetzen zu müssen glaubte. Sofort nach dem Erscheinen des Artikels in der Morgen-Ausgabe der »National-Zeitung« vom 11. Oktober brachte er eine Gendarstellung zu Papier, die umgehend als Broschüre publiziert wurde.¹² Sie datiert vom 12. Oktober 1885. Heinemann sah sich als Märtyrer der öffentlichen Meinung, der Frenzel das Wort geredet hätte, sowie einer tendenziösen Presse, die seine Äußerungen bis hin zum »Blödsinn« entstellte. Mit süffisanter Ironie übergeht er Lindaus »Laienhafte Glossen«, um sich den Ausführungen von Karl Frenzel zuzuwenden. Nichts charakterisiert den Staatsanwalt besser als der Stil seiner Apologie, zu dem er sich berechtigt erachtete, weil Frenzel vom »Wahn« und »Unfehlbarkeitsdünkel« der Juristen gesprochen und auch sonst tüchtig Verbalmauschellen ausgeteilt hatte, die Heinemann nun auf seine Weise zurückzahlte. Unter anderem berief sich Frenzel auf Verse aus Schillers Gedicht »Die Antiken zu Paris«. »Der allein besitzt die Musen, / Der sie trägt im warmen Busen, / Dem Barbaren sind sie Stein«. Den »Barbaren« nahm der Staatsanwalt als schwere persönliche Beleidigung. Obwohl er sich als Kenner von Literatur und Kunst geriert, versäumt er, den Wortlaut richtigzustellen, der eigentlich lautet »dem Vandalen sind sie Stein«. Aber das wäre auch nicht viel besser gewesen.¹³ Frenzel hatte das Verfahren gegen Graef mit dem Inquisitionsprozeß gegen Paolo Veronese verglichen. Auch den »Staatsinquisitor« wollte der Staatsanwalt nicht auf sich sitzen lassen, genauso wenig wie den Vergleich mit Savonarola, den Puritanern und Bilderstürmern aller Zeiten.

Heinemanns Kampfschrift ist voller scharfer Polemik und zeugt von seinem ernstzunehmenden rhetorischen Vermögen. Kern der Argumentation des Staatsanwalts ist der Grundsatz, daß vor dem Gesetz alle Menschen gleich sind. Dabei hielt Frenzel lediglich in ethischen Fragen, in Fällen, wo keine Rechtsverletzungen vorlagen, eine großzügigere Beurteilung der Künstler für geboten:

Niemand verlangt für den Künstler ein besonderes Gesetz in allen Fragen des Mein und Dein, Landesverrath und Todschatz, Fälschung und Betrug wird Niemand, auch durch den größten Künstlerruhm, für gedeckt, gemildert oder entschuldigt halten, aber in der Frage des Sinnlichen wird der Künstler sehr wohl eine andere Behandlung beanspruchen dürfen, als der Nicht-Künstler.¹⁴

Heinemann verfolgt mit seiner Argumentation zwei Richtungen. Zum einen rechtfertigt er sein Vorgehen. Er hätte nichts anderes getan als seine Pflicht. In dem Prozeß sei es keineswegs um sexuelle Ausschweifungen gegangen, sondern lediglich um den Meineid. Der Nachweis einer Straftat sei nur möglich gewe-

sen, wenn der sexuelle Kontakt des Malers mit seinem Modell bewiesen werden konnte. Deshalb habe er in besagter Weise verfahren müssen. Andererseits versucht er, Frenzel zu diffamieren und seine Ansichten Punkt für Punkt abzutun:

Ich kenne, wie Sie, die Konflikte, die jeder lebenskräftige Mann durchmacht, zwischen Sinnlichkeit und Pflicht, und ich habe auch in Zeiten, wo niedere Sinnlichkeit mir fremd war, nicht die Kurzsichtigkeit besessen, einen allgemeingültigen Sitten-Codex Andern aufdrängen oder empfehlen zu wollen, die vielleicht in Lebensstadien sich befanden, wo entgegengesetzte Anschauungen ihre zeitweilige Berechtigung hatten. Aber niemals, auch zu Zeiten nicht, wo ich etwa der Sinnlichkeit zu unterliegen geneigt war, habe ich zu derjenigen Höhe der Anschauung mich emporgeschwungen, auf der Sie schwindelfrei angelangt sind und Posto fassen, auf dem Satze: »Was Gesellschaft und Strafgesetz *Moral* nennen, darüber entscheidet im Einzelfall das *Temperament*«. ¹⁵

Auch dem Aperçu »Nirgends lacht Jupiter mehr über den Meineid der Verliebten, als in der Welt der Kunst« begegnet Heinemann mit gravitäischem Pathos: »Gottlob, die *deutsche Justiz* lacht noch nicht über den Eid, weder über den der Verliebten noch über einen andern Eid, und das *deutsche Volk* wird Ihrer Verwechslung zwischen einem sinnlichen Verhältniß des Künstlers und einem *Eid* über dieses Verhältniß schwerlich Beifall zollen«. ¹⁶

Dem Kunstverständnis Frenzels hält der Staatsanwalt sein eigenes Ideal einer »wahren Kunst« ¹⁷ entgegen: »*Geist und Phantasie, Gemüth und Ehrfurcht vor dem Ewigen* – das sind die elementarsten Faktoren jeder gesunden, vorwärtsgehenden Kunst: ihre Verdrängung durch pure Sinnlichkeit ist ein deutliches Zeichen tiefen Verfalles«. ¹⁸ Schließlich richtet sich Heinemann mit einem Appell an die Künstler, zu deren Sprecher sich Frenzel gemacht hätte, ohne von ihnen dazu autorisiert zu sein und ohne ihre wahren Interessen zu vertreten:

Es giebt ja Künstler genug, die den von Ihnen [gemeint ist Frenzel, Anm. d. Verf.] verfochtenen Grundsätzen, im Leben wie in der Kunst huldigen, aber Gott sei Dank, es giebt auch noch eine *reine Kunst* und *reine Künstler*. [-] Und an Euch, Ihr verehrten Künstler, die Ihr ein Heiligthum der *Sittlichkeit*, nicht bloß der Sinnlichkeit, auch für Euer Leben wie für Eure Schöpfungen in Anspruch nehmt, an Euch denke ich beim Niederschreiben dieser Zeilen, Euch sind sie gewidmet, Euer Beifall, auch wenn er ein stiller bleibt, ist es einzig und allein, an dem mir gelegen ist. Ich habe qualvolle Stunden und Tage zugebracht, da ich im Schwurgerichtssaal vor Hunderten von mißvergnügten oder tauben Ohren die Grundsätze zu verteidigen suchte, die so ungern vernommen wurden, ich bin [...] mit lächerlichen Droh- und Schmähbrieffen aller Art überschüttet worden, – und ein tiefer Ekel müßte die Oberhand gewinnen, wenn ich nicht Eurer gedächte und wenn nicht

eine still glimmende Begeisterung mich über den Schmutz hinweghabe, mit dem man mich zu besudeln versucht.¹⁹

Auf diese Stellungnahme des Staatsanwaltes reagierte Karl Frenzel mit einer erneuten Replik, die er am 15. Oktober 1885 in der »National-Zeitung« veröffentlichte. Frenzel sah sich durch die Rechtfertigungsschrift des Juristen bestätigt: Sie beweise, wie notwendig es sei, gegen diese Art der Beurteilung künstlerischen Lebens und Schaffens zu protestieren. Nicht heuchlerisch, wie er vorausgesagt habe, sondern sogar mit offenem Visier sei die Freiheit der Kunst angegriffen worden. »Das Atelier wurde an den Pranger gestellt. [...] Nicht mehr der Eid des Angeklagten – seine Künstlerschaft, seine Seele wurde secirt. Der Herr Staatsanwalt behauptet, daß dies sein Recht sei; die Hexenrichter hielten es in ihrem Unfehlbarkeitsdünkel auch für ihr Recht, die Folter gegen die Angeklagten anzuwenden.«²⁰ Die deutsche Justiz, die noch nicht über den Eid lache, forderte Frenzel auf, zukünftig sorgfältiger mit diesem juristischen Instrument umzugehen. Der Prozeß drehte sich um einen Schwur, der seinerzeit nicht protokolliert worden war und dessen genauer Wortlaut daher nicht festgestellt werden konnte.²¹ Frenzel bekräftigt auch seine Auffassung, daß das Temperament über das Verhältnis des Künstlers zu seinem Modell entscheide. »Lord Byron führt eben ein anderes Leben als Friedrich Schiller, Georges Sand als Annette Droste-Hülshoff. Aber wem in der Welt«, hält er dem Staatsanwalt entgegen, »haben die Liebesabenteuer der Georges Sand, das wilde Leben, das Lord Byron in Venedig führte, wehe gethan? Welches allgemeine Interesse haben sie verletzt?« Schließlich erneuert er sein Plädoyer für Sinnlichkeit und Leidenschaft in der Kunst. Angesichts der schöpferischen Leistungen bedeutender Künstler, die eben nicht mit der Durchschnittselle zu messen seien, schrieb Frenzel, der selbst eine Reihe von Romanen und Novellen publiziert hatte, mit neidloser Bewunderung und offenbar im Bewußtsein der ihm selbst gezogenen Grenzen:

[...] daß die Liederlichkeit Lord Byron's den »Don Juan« hervorbringt, während die Liederlichkeit von zehntausend anderen Lords ihnen nur den Verlust ihres Vermögens und ihrer Gesundheit einbringt. »Trinken sie, sind sie betrunken; trinken wir, sind wir begeistert«²² – wer diesen Unterschied zwischen dem Künstler und dem Nicht-Künstler nicht zugiebt, den nenne ich einen Barbaren, er mag mich nennen wie er will. [...] Ich für meinen Theil führe etwa das Leben, still und verborgen, wie es Uhland, den mir Herr Heinemann entgegenstellt, führte; meine Ideale sind weder »Don Juan« noch »Felicie«,²³ wenn mir aber einer kommt und sagt: »Fort mit dem Wüstling Lord Byron, fort mit seinem Don Juan!« dann sag' ich: nein, als Mensch wie als Dichter wiegen hundert Uhland's nicht den einen Lord Byron

auf, wir sind Philister und er ist ein Genius. In der Kunst ist die Leidenschaft das Höchste; wohl dem Künstler, der ohne Makel sie zum Ideal zu läutern vermag, aber weil dies nicht jedem glückt, weil in diesen Beziehungen das »Temperament« das entscheidende Wort spricht, wollt ihr mit plumper Hand ungestraft in das Heiligthum des künstlerischen Schaffens greifen? Nein und nochmals nein!

Die Kontroverse zwischen Karl Frenzel und dem Staatsanwalt Max Heineemann rief ein enormes Echo hervor. Frenzel erhielt nicht nur Zustimmung. Ein Teil der Presse schloß sich der Argumentation des Staatsanwaltes an. In den »Grenzboten« wurden die Einwürfe von Paul Lindau und Karl Frenzel als »Mohrenwäsche« geißelt. Der Redakteur der »National-Zeitung« habe die Tatsachen entstellt und versucht, den Prozeß als ein »von der Barbarei der Juristen gegen Kunst und Künstlertum verübtes Attentat« zu diskriminieren.²⁴ Ganz im Sinne des Staatsanwaltes resümierte die »Leipziger Zeitung« am 26. Oktober 1885: »Die widerlichste Erscheinung in der ganzen traurigen Geschichte ist für uns die Haltung der sog. öffentlichen Meinung in Berlin gewesen, obenan mit sehr wenigen rühmlichen Ausnahmen die Haltung der Berliner Presse, jener [...] mit der Kunst und der Philosophie des Materialismus eng liierten Presse [...]«. ²⁵ Mehrfach fällt in Pressemeldungen auch die Vokabel »Naturalismus«.

Auch die Berliner Künstler meldeten sich zu Wort. Sie distanzierten sich von der Auffassung Frenzels und erklärten dem Staatsanwalt in einer öffentlichen Adresse ihre Zustimmung:

Hochgeehrter Herr!

In Ihrer Druckschrift vom 12. d. Mts. wenden Sie sich gegen die s. Z. in der Nationalzeitung veröffentlichten Ausführungen des Herrn *Dr. Frenzel*, welche für den Künstler gegenüber den Forderungen der Moral in gewissen Beziehungen eine Ausnahmestellung beanspruchen.

Die unterzeichneten Künstler halten es im Hinblick auf die Öffentlichkeit des Streitiges sowie auf die eigene bürgerliche und gesellschaftliche Stellung für geboten, zu erklären, daß sie sich in diesem Punkte mit Ihnen in voller Übereinstimmung befinden; sie verzichten gern auf jene, wenig ehrenvolle Auszeichnung, – wünschen nicht anders angesehen zu werden, als jeder anständige Mann, sei er reich oder arm, in bevorzugter Stellung oder nicht, – und sind der Ueberzeugung, daß es weder die Kunst noch die Künstler schädigt, den Geboten des Rechtes und der Sitte zu genügen.

Berlin, am 20 October 1885.

An
den Staatsanwalt am
Königl. Landgericht I
zu Berlin,
Herrn *Max Heinemann*, Verfasser der Broschüre:
»Der Prozeß Graef und die deutsche Kunst.«

Dieser Stellungnahme lag eine Unterschriftenliste bei. 180 Künstler hatten unterzeichnet, allen voran Anton von Werner und Adolph Menzel.²⁶

Natürlich gab es auch private Äußerungen. Theodor Fontane resümiert am 7. Oktober 1885 in einem Brief an Georg Friedlaender:

Heute sind wir in großer Aufregung durch den Ausgang des Graef'schen Prozesses [...]. Das Gericht mit seiner Anklage vertritt den alten Zustand der Gesellschaft, das Verdikt der Geschworenen den neuen. Ich bin von G's doppelter Schuld überzeugt und hätte ihn trotzdem wahrscheinlich auch nicht verurtheilt. Die gebildete Welt genirt sich nach dieser Seite hin Rigorismus zu zeigen, läßt aus Angst der Tugendboldschaft, richtiger noch der Tugendlüge bezichtigt zu werden, 5 grade sein, und rafft sich erst dann zu einer Verurtheilung auf, wenn die Schuld klipp und klar ist und ein Ertappen *in flagranti* vorliegt. Der Ausgang des Prozesses beweist, daß das sexuelle Gebiet ein Gebiet ist, auf dem der Indizienbeweis zur Verurtheilung nicht mehr ausreicht, weil die moderne Welt dies nicht wünscht. Für die ganze juristische Welt ist es ein furchtbar harter Schlag und der Staatsanwalt, ein, glaub ich, forscher und gescheidter Kerl, steht da wie ein Fatzke. Es ist eine sehr ernste Sache.²⁷

In seinem Brief vom 14. Oktober 1885 an Karl Zöllner schrieb Fontane: »Frenzel ist mir unverständlich. Wie konnte dieser kluge Mann so was Dummes schreiben!«²⁸ Frenzels Essay »Die Kunst und das Strafgesetz« bezeichnete er als »Gequassele«, während er Lindau darin zustimmte, daß es nutzlos und grausam war, Graef's Gedichte zu sezieren. Vier Tage später, am 18. Oktober, erklärte Fontane dem Staatsanwalt Max Heinemann nach der Lektüre von dessen Schrift »Der Prozeß Graef und die deutsche Kunst« seine »vollkommenste Zustimmung zu allem« – allerdings mit einer kleinen Einschränkung, in Klammern fügte er hinzu: »(vielleicht die Secirung der Gedichte ausgenommen)«.²⁹ Vielleicht!

Mit »Unpolitischen Glossen« zur »heutigen Rechtspflege« meldete sich Fritz Hammer am 24. Oktober 1885 im Münchner Journal »Die Gesellschaft« zu Wort. Zu den »Seltsamkeiten« des 19. Jahrhunderts gehöre, daß

ein Berliner Staatsanwalt unter der hochachtungsvollsten Aufmerksamkeit des Publikums sich unterfangen durfte, aus Liebesgedichten eines Künstlers juristische

Beweise für die Schuld des letzteren zu schmieden! [-] Seitdem lebt mein Nachbar, ein Novellendichter, in tödlicher Angst. Er hat einige umfangreiche Erzählungen gedichtet, worin, wie es so Sitte ist, leichtere und schwerere Ehebrüche benebst natürlichen Kindlein vorkommen. So oft in seinem Stadtviertel ein unehelich Geschöpf das schöne Licht unserer ausgezeichneten Welt erblickt, glaubt sich der Aermste in Gefahr, der erstbeste Staatsanwalt könne ihn bei'm Kragen fassen: »Das hast Du gethan, poetischer Sünder, solche Handlungen sehen Dir ganz ähnlich, hier steht der gedruckte Beweis in Deinen Büchern!« Indessen kann mein Johann, ein strammer Bursch, allen erdenklichen erotischen Unfug verüben. Der Schlingel giebt einfach nichts Schriftliches von sich! Es hat also doch etwas für sich, wenn unsere ultramontanen Reaktionäre gegen die unvorsichtige Verbreitung der Schreibkunst eifern. Bei der Art unserer Rechtspflege ist leicht ein Unglück geschehen.³⁰

Die wichtigste Stimme, die des Malers Gustav Graef, der vor aller Öffentlichkeit bis in die feinsten Falten seiner Seele bloßgestellt worden war, ist bisher, sieht man einmal von den stenographischen Berichten in den Zeitungen ab, noch nicht gehört worden. Auch Graef hat sich zu seinem Verfahren geäußert. Er faßte seine Erinnerungen rückschauend in einem ausführlichen Bericht zusammen, der auf dem Titelblatt die Bezeichnung »Nach drei Jahren« trägt, darunter den Zusatz »Manuskript«.³¹ Bereits unmittelbar nach seiner Freisprechung hatte er das Bedürfnis, sich durch eine öffentliche Stellungnahme zu rehabilitieren, wovon ihm seine Freunde jedoch abrieten. So erklärt Graef im Vorwort zu seinem Manuskript »Nach drei Jahren« seine verspätete Reaktion. Nach wie vor verfolgte er mithin die Absicht, seine Aufzeichnungen zu publizieren, was ihm aber weder 1888 noch zu einem späteren Zeitpunkt gelang. Auch die Darstellung selbst zeigt, daß es sich um einen Text handelt, der zur Veröffentlichung bestimmt war. Graefs Bericht ist mit zahlreichen Fußnoten und Annotationen fundiert, mit Beilagen und langen Anmerkungen zu diesen Beilagen. Immer wieder verweist Graef auf Belegstücke in seinem Privatarchiv, auf Briefe und andere Schriftstücke, aus denen er teilweise ausführliche Zitate einrückt. Mehrfach erklärt er, daß er zu bestimmten Punkten weitere Dokumente vorzuweisen vermag oder mündlich ausführlicher Auskunft erteilen kann. Andernorts beschränkt er sich vorsichtig auf Andeutungen, vermeidet die Angabe von Namen, auch wo seine Anspielungen unmißverständlich sind.

Aus diesem Manuskript soll hier erstmals zitiert werden. Es ist die wichtigste Quelle zum »Märchen«-Prozeß von 1885 und zugleich biographisches Schlüsseldokument. Über alles Dokumentarische hinaus liefert dieses Buch ein eindrucksvolles psychisches Selbstporträt. Immer wieder kommt der Maler darauf zurück, was ihm widerfahren ist und was er nicht zu bewältigen vermag. Er ver-

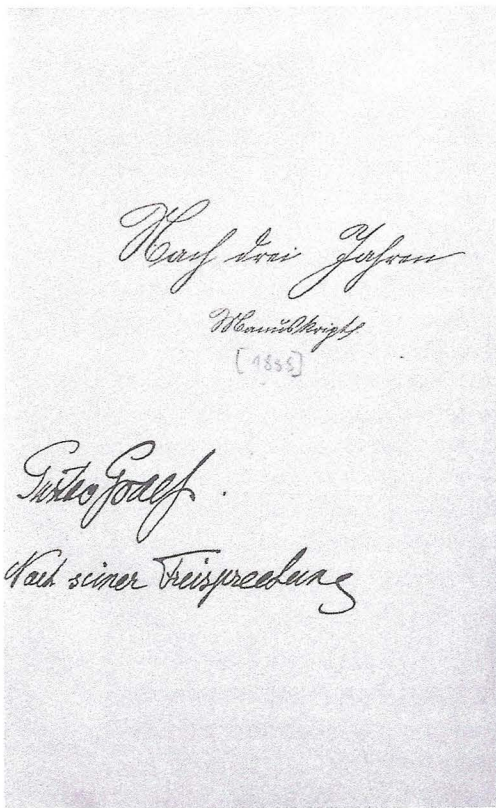


Abb. 26: Gustav Graef: Nach drei Jahren. Manuskript. Titelseite (Privatbesitz)

sucht, sich zu rechtfertigen, Ängste werden sichtbar, Existenzangst, Verfolgungsangst.

Insbesondere empfand Graef das Bedürfnis, seine komplizierte Beziehung zu Bertha Rother zu erklären. Auf 85 Seiten seiner Erinnerungen schildert er in allen Einzelheiten sein Verhältnis zu seinem Modell, wobei die gegen ihn ins Feld geführten Argumente und die in der Presse geführten Kontroversen die Stichworte lieferten. Ausführlich erklärt er, weshalb diese junge Frau eine so wichtige Stellung in seinem Leben und Schaffen erlangen konnte. Sie verkörperte für ihn das Ideal, in dem er sich zu verwirklichen trachtete. Sie war für ihn eine unerschöpfliche Quelle künstlerischer Inspiration und sexueller Anregung. Er bekennt, daß sich »sinnliches Wohlgefallen« in seine Beziehung zu Bertha Rother »gemischt« habe, offenbart in seiner »ästhetischen Sinnlichkeit« den »Haupt-

schlüssel« seines Verhältnisses zu seinem Modell. Ganz im Sinne Frenzels ist sein Eingeständnis, daß eine erotische Sinnlichkeit seiner Natur »in hohem Maaß« zu eigen sei und er sich ihrer freue, denn »ein Künstler dem sie mangelt, wird weder im Stande sein die Schönheit des menschlichen Körpers zu empfinden, noch weniger sie in seinem Werk wiederzugeben!«³² Unentbehrlich sei Bertha Rother für ihn geworden, weil sich das Gemälde, für das sie ihm Modell stand, zu seinem wichtigsten künstlerischen Projekt entwickelte:

Das »Märchen« aufgeben hieß *mich selbst* aufgeben, hieß bekennen, daß ich mich nicht fähig fühle die mir einmal gestellte Aufgabe zu lösen. Meine künstlerische Ehre war in dem Bilde verpfändet. So empfand ich, und das »Märchen« ward für die nächste Zeit die Hauptaufgabe meines Lebens, dem alle Kräfte gewidmet, alle Mittel gespendet, alle Rücksichten geopfert werden mußten.³³

Graef wußte um Herkunft und Lebenswandel von Bertha Rother, trotzdem war sie für ihn »umleuchtet von allem poetischen Zauber«. In ihr sah er seine »Märchenprinzessin«.³⁴ Aller Verständnislosigkeit seiner Künstlerkollegen unerachtet, beharrte er darauf, daß er seine »Keuschheit« bewahrt habe. Die »letzte Schran-

ke« habe er »absolut *nie*« übertreten, denn die »letzte Gewährung« sei für ihn ein »Sakrament«, das von größtem Einfluß auf die Beziehung zwischen Mann und Frau sein muß. »In der Ehe macht sie das Band inniger, fester, unauflöslich, und muß auch dem Manne, der die Ehe heilig hält, eine tiefe Scham einflößen von einer *andern* Frau diese letzte Gewährung zu empfangen. –«³⁵

Auch über die Kontroverse, die Karl Frenzel ausgelöst hatte, war Graef genauestens unterrichtet. Er verwahrt sich dagegen, daß Frenzel seine Stellungnahme ihm zu Gefallen geschrieben habe. Er kenne den Journalisten nur oberflächlich, wie man eben jemanden kennt, dem man gelegentlich am Rande gesellschaftlicher Ereignisse begegnet. Seinen Aufsatz »Die Kunst und das Strafgesetz« hatte er aufmerksam gelesen, genau wie die Replik Heinemanns.

Graef kannte auch die Adresse, mit der ein großer Teil der Berliner Künstlerschaft dem Staatsanwalt beipflichtete, und teilt sie in seinem Manuskript wörtlich mit. In der längsten Beilage zu seinem Manuskript, sie umfaßt 80 Seiten, bringt er seine Bestürzung und Enttäuschung darüber zum Ausdruck, daß sich seine Kollegen, von denen er Beistand und Anteilnahme erhofft hatte, in dieser Weise gegen ihn positionierten. Er empfand ihre Deklaration als Rufmord, als Signal zu einer Hetzjagd auf ihn. Er suchte nach Ursachen, nennt Kollegenneid, Mißachtung seiner Person, seine Außenseiter-Stellung im Verein Berliner Künstler, mutmaßt, die Künstler seien der sophistischen Überzeugungskraft des Staatsanwaltes erlegen. Trotz allem, er konnte es nicht verstehen. Worum ging es den Künstlern, als sie dieses Manifest aufsetzten? Weshalb mußten sie sich überhaupt erklären? Und weshalb mußten so viele seiner Kollegen die Petition mit ihrer Unterschrift bekräftigen? Die von ihnen beschworenen Grundsätze hielt Graef für so selbstverständlich, daß er sie gegebenenfalls selbst unterzeichnet hätte.

Mit Genugtuung registriert der geächtete Maler, daß die Petition an Max Heinemann unter den Künstlern nicht unumstritten war. Einige seiner Kollegen hätten ihre Unterschrift verweigert, andere wieder zurückgezogen und ihre Namen streichen lassen oder selbst gestrichen. Die Unterschriftenliste enthält wirklich einige Streichungen. In einem Fall findet man die Anmerkung: »Der Name des vorseitig aufgeführten Herrn Professor Paul Meyerheim ist auf den schriftlich ausgedrückten Wunsch desselben gestrichen worden.«³⁶ Aber die Anzahl der Streichungen ist gering. Es sind genau drei. Drei von 180 Unterzeichnern zogen ihre Unterschrift zurück. Kann man daher der Einschätzung Graefs Glauben schenken, daß sich zunehmend Unmut gegen die Erklärung breit machte und der Vorstand des Vereins die Flucht nach vorne antrat, antreten mußte?

Es hat Mancher bald bedauert seinen Namen unterzeichnet zu haben und war noch im Stande ihn zu rechter Zeit zurückzuziehn. – Als indessen immermehr Künstler ihre Unterschriften löschen wollten und dadurch das Zustandekommen der Adresse in Gefahr gerieth, sagte man denen, welche ihre Unterschriften zurücknehmen wollten, es sei zu spät, die Adresse sei abgeschickt.³⁷

In seiner Suche nach Erklärungen äußerte Graef auch die Vermutung, die »Ergebenheitsadresse« könnte ein Racheakt an Karl Frenzel gewesen sein. »Ein Zeitungsstreit zwischen ihm und einen [sic!] hervorragenden Künstler [gemeint ist Anton von Werner, Anm. d. Verf.], für den andere Partey ergriffen, war unausgefochten und eine gereizte Stimmung gegen Herrn K. Frenzel zurückgeblieben«. Er, Graef, habe damals abgeraten, diesen Streit von Seiten des Vereins Berliner Künstler weiter zu verfolgen, was ihm jedoch übel genommen wurde. »Welch doppelt glückliche Gelegenheit zugleich gegen ihn und gegen mich einen Schlag zu führen!«³⁸

Der Vorfall, auf den Graef anspielt, lag zwei Jahre zurück. In der Morgen-Ausgabe der »National-Zeitung« vom 23. November 1883 war eine Rezension von Karl Frenzel über das eben erschienene Buch »Berliner Kunstkritik mit Randglossen von Quidam« zu lesen.³⁹ Durch eine Gegenüberstellung von Zitaten aus 400 Kritiken, die anlässlich der 56. Akademischen Kunstausstellung in Berliner Zeitungen erschienen waren, zeigte der Herausgeber, der sich hinter dem Pseudonym Quidam verbarg, wie widersprüchlich und absurd die Urteile der verschiedenen Kunstkritiker teilweise waren. Es war Julius Stinde, der sich erlaubt hatte, die Kunstkritik auf diese Weise vorzuführen, was Frenzel nicht wußte. Er vermutete vielmehr, einer der Künstler habe diese Zusammenstellung aus verletzter Eitelkeit herausgegeben, um die Kritik selbst zu kritisieren. Mit Engagement und beißendem Spott trat Frenzel in die Schranken und brach eine Lanze für die Kunstkritik, für das Recht der Kritiker auf Individualität und Subjektivität. Die Bedeutung der Kritik für die Kunst könne nicht hoch genug veranschlagt werden, denn ohne Kritik würde die Kunst in der Öffentlichkeit überhaupt nicht wahrgenommen und müßte betteln gehen. Frenzel stellt die Bedeutung der Kunstkritik sogar über die der Künstler selbst, die täglich als Bittsteller an der »Klingelthür« der Kritiker erschienen. Er bezieht sich mit seinen überspitzt formulierten Thesen auf das Buch »Künstler und Kunstschreiber« von Carl Hoff,⁴⁰ allerdings ohne zu vermitteln, was dort Satire, was tiefere Bedeutung ist.

Durch Frenzels Beitrag sahen sich die Berliner Künstler »in maßloser Weise« angegriffen, berichtet Anton von Werner in seinen Erinnerungen, wenigstens auf

ihn selbst traf das offenbar zu, denn er entgegnete Frenzel mit einem offenen Brief, den er am 27. November an die »National-Zeitung« schickte und der dort am 29. November abgedruckt wurde. Werner verwahrte sich dagegen, daß er versucht hätte, die Kunstkritik auf unlautere Weise für sich einzunehmen:

Ich erlaube mir [...] die Frage an Herrn K. Fr. zu richten: Wo und wann hat er mich »an der Klingelthür der Kritik, den Hut in der Hand, erscheinen« sehen? Ich erwarte von Herrn K. Fr. eine befriedigende öffentliche Erklärung dieses Satzes, welchen ich andernfalls zu meinem Bedauern als eine meine Künstlerehre angreifende, gegen mich persönlich gerichtete infame Verleumdung seitens des Herrn K. Fr. erklären müßte.⁴¹

Karl Frenzel nahm diese Drohung gelassen und entgegnete mit einer kurzen Erwiderung, die im Anschluß an den offenen Brief des erzürnten Malers abgedruckt wurde und die er mit vollem Namen zeichnete, während er zuvor nur sein Korrespondentenzeichen K. Fr. verwendet hatte:

Obwohl weder Herr Anton von Werner noch ein anderer Künstler [...] in dem angezogenen Artikel von mir erwähnt worden ist und somit all' seine großen und groben Worte in nichts zerfallen, habe ich dem Briefe die Aufnahme in unser Feuilleton nicht versagen wollen, weil er von der hochgradigen Nervosität und der Selbstüberhebung in gewissen Künstlerköpfen ein drastisches Beispiel abgiebt. Wenn Herr von Werner an die »Objektivität« seiner Kunsturtheile glaubt, so ist das seine Sache, ich halte sie für gerade so subjektiv wie die meinigen und überlasse es dem Publikum, die seinigen oder die meinigen zu ratifizieren. An meiner Klingelthür habe ich nicht die Ehre gehabt, ihn zu sehen, habe es jedoch auch nicht behauptet. Als aber das Sedan-Panorama eröffnet wurde, erhielt ich und mit mir wohl die gesammte Kunstkritik Berlin's eine freundliche Einladung, derselben im Interesse der Sache beizuwohnen. Herr von Werner mag es meiner beschränkten Subjektivität zu Gute halten, wenn ich auch diese »Visitenkarte« zu den vielen anderen zähle, die täglich bei der »Zeitungskritik« abgegeben werden. Ueber den Ton seines Briefes ein Wort zu verlieren, stände meinem Namen wie meiner Höflichkeit schlecht.

Die »Berliner Panorama-Gesellschaft« sah sich durch diese Volte veranlaßt klarzustellen, daß Anton von Werner auf den Versand der Einladungen zur Eröffnung seines Sedan-Panoramas am 1. September 1883 »absolut keinen Einfluß« ausgeübt habe.⁴²

Noch in seinen 30 Jahre später veröffentlichten Erinnerungen wird spürbar, wie aufgebracht Anton von Werner durch dieses Geplänkel war. Mehrfach kam er auf die »Klingeltürfrage« zurück, und mit Genugtuung zitiert er schließlich

Spottverse, die im selben Jahr auf dem Weihnachtsfest der Kunst-Akademie vorgetragen wurden: »Fünf kleine Kritiker, all' in einer Reih', jeder hat 'ne Klingeltür, ein Künstler steht dabei«. ⁴³

Fontane, der die Ereignisse aufmerksam verfolgte, schrieb am 6. Dezember 1883 an Friedrich Stephany, den Redakteur der »Vossischen Zeitung«, er halte diesen öffentlich ausgetragenen Zwist für einen »Sturm im Glase Wasser«, eine »Kleinkramfrage«, die allerdings auch »Revolutionskraft« in sich berge und nicht eher beigelegt würde, als bis die »immer maßloser gewordenen Prätensionen der Farbenklexerwelt auf ein richtiges und verständiges Maß zurückgeführt sein werden«. Fontanes Empörung über die Sprache und die anmaßende Selbstgefälligkeit des offenen Briefes seines früheren Vorgesetzten Anton von Werner war sicher nicht persönlich motiviert:

Man mag über Frenzel denken, wie man will: unter allen Umständen ist er ein *sehr* kluger, sehr gescheiter, sehr unterrichteter kleiner Mann, der sich die ganze Wernerweisheit längst an den Schuhsohlen abgelaufen hat. Und diesen Mann nimmt sich der von der Tarantel gestochene Pittore vor und hält ihm einen Vortrag über Kunstästhetik. [...] Doll. Die Kunstkritiker haben viel auf dem Gewissen, aber verglichen mit dem Gequatsch, das die Maler selbst loslassen, sind es Halbgötter. ⁴⁴

Fontane gehörte selbst zu den Kunstkritikern, er kannte sich aus.

Trotz seines Freispruchs war das 1885 gegen ihn geführte Verfahren für Gustav Graef eine öffentliche Hinrichtung. Er sah sich als unschuldiges Opfer der gehässigen Verfolgungssucht des Staatsanwaltes Max Heinemann, und, wie er argwöhnte, einer gegen seine Person wie gegen Karl Frenzel gerichteten Verschwörung der Berliner Künstler. Zweifellos haben persönliche Beweggründe eine Rolle gespielt. Aber die Suche nach subjektiven Motiven der damals in der Kunstszene und in weiten Kreisen der Gesellschaft geführten Debatten darf nicht dazu führen, diese Auseinandersetzungen zu personalisieren und zu verharmlosen. Ein Akt persönlicher Vergeltung mit 180 Unterschriften? Die erregten Äußerungen über diesen Prozeß liefern viele sehr aufschlußreiche Zeugnisse für den Diskurs jener Jahre.

Die Kontroverse um den Prozeß Graef steht im unmittelbaren Vorfeld der Lex Heinze, benannt nach Gotthilf Heinze und seiner Frau, denen der Mord an dem Nachtwächter Braun zur Last gelegt wurde. Von Ende September bis Anfang Oktober 1891 wurde das Verbrechen, das sich am 22. September 1887 ereignet hatte, vor dem Berliner Landgericht I verhandelt, am selben Ort wie der »Märchen«-Prozeß. Angesichts der erschreckenden sozialen und moralischen

Verhältnisse, in die das Verfahren Einblick gewährte, forderte Wilhelm II. am 22. Oktober 1891 eine rigide Verschärfung des Sittlichkeitsstrafrechts. Bereits 1892 lag ein erster Gesetzesentwurf vor, der erst nach wiederholter Lesung im Jahr 1900 verabschiedet wurde. Der Fall Graef war eine Causa Heinze vor der Causa Heinze. Karl Frenzel ist bereits früh für die Freiheit der Künste eingetreten, die er gefährdet sah, lange bevor der Protest von Künstlern und Intellektuellen gegen die neuen »Sittlichkeitsparagrafen« laut wurde.

Die Beurteilung von Bildern hinsichtlich ihrer Sittlichkeit blieb in den folgenden Jahren ein wichtiges Thema, mit dem jeder Künstler konfrontiert wurde. Besonders die sich entwickelnde Nacktfotografie, die zunächst vor allem als kommerzielle Erscheinung wahrgenommen wurde, war davon betroffen. Hans Thoma antwortet der Wiener »Zeit« 1907 auf eine entsprechende Anfrage, er werde sich nicht weiter zu solchen Themen äußern. »Ob diese Dinge sittlich oder unsittlich wirken, das ist eine Frage, die weder mich noch einen anderen Künstler etwas angeht. Dem Künstler muß die Nacktheit zum Schönheitswunder werden, wie es in seinen Augen alles in der Welt werden soll, sonst ist er kein Künstler.«⁴⁵

ANMERKUNGEN

- 1 Daniel Spitzer: Wiener Spaziergänge. Sechste Sammlung. 2. Aufl. Leipzig: Klinkhardt 1886, S. 331.
- 2 Über dieses Verfahren wurde viel geschrieben. Nicht nur die Presse berichtete mit größter Ausführlichkeit, es erschienen in der Folge auch einige Broschüren. Hingewiesen sei hier nur auf: Paul Lindau: Idealismus und Naturalismus in Berlin. Proceß Gräf. In: Nord und Süd 35 (1885), H. 104, S. 204–268 (später auch separat abgedruckt sowie in Lindaus Pitaval »Interessante Fälle. Kriminalprozesse aus neuester Zeit« aufgenommen, der 1888 in Breslau bei Schottlaender erschien und 1985 mit dem Titel »Der Proceß Graef. Drei Berliner Sensationsprozesse sowie zwei andere aufsehenerregende Kriminalfälle des ausgehenden 19. Jahrhunderts« im Verlag Neues Leben Berlin nachgedruckt wurde) sowie [Anonym]: Proceß Graef verhandelt vom 29. September bis 7. October 1885, vor dem Geschworenengericht zu Berlin. Nebst den Portraits der Hauptangeklagten Professor Graef und Bertha Rother. Berlin: Bartels [o. J.].
- 3 Nachdem es über 100 Jahre verschollen war, wurde das Gemälde im September 2008 versteigert – unerkant, bezeichnet als »Meerjungfrau« (Hargesheimer & Günther, Düsseldorf, 5.–6. Sept. 2008, Lot 214). Der Zuschlag erfolgte bei € 22.000 (Schätzpreis € 4.000). Es wird heute von dem Wiener Kunsthändler Boris Wilnitsky angeboten, dem für die freundliche Erlaubnis gedankt sei, ein Foto des Gemäldes abzdrukken. Die Odyssee dieses Bildes ist mithin noch nicht beendet. Sie begann einst damit, daß ein Pariser Kunsthändler das Gemälde im Oktober 1885 für 55.000 Mark erwarb.
- 4 National-Zeitung (Berlin), Nr. 552, 4. Oktober 1885, Morgen-Ausgabe, 2. Beiblatt.
- 5 Ebd.
- 6 National-Zeitung (Berlin), Nr. 557, 7. Oktober 1885, Abend-Ausgabe.

- 7 Paul Lindau: Laienhafte Glossen zum Graef'schen Prozesse. In: National-Zeitung (Berlin), Nr. 558, 8. Oktober 1885, Morgen-Ausgabe.
- 8 Frankfurter Zeitung und Handelsblatt (Frankfurt am Main), Nr. 283, 10. Oktober 1885, Morgenblatt. Referiert auch in: Leipziger Zeitung, Nr. 239, 13. Oktober 1885.
- 9 K[arl] Fr[enzel]: Die Kunst und das Strafgesetz. In: National-Zeitung (Berlin), Nr. 564, 11. Oktober 1885, Morgen-Ausgabe. Später auch als Broschüre publiziert und mehrfach aufgelegt; vgl. z. B. Karl Frenzel: Die Kunst und das Strafgesetz. 3. Aufl. Berlin: Walther und Apolant 1885. Zitiert wird in diesem Beitrag der Abdruck in der »National-Zeitung«.
- 10 Ernst Wechsler: Karl Frenzel. Leipzig: Wilhelm Friedrich [1891], S. 5.
- 11 Franz Mehring: Gesammelte Schriften. Bd. 15: Politische Publizistik 1905–1918. Berlin: Dietz 1966, S. 429.
- 12 Max Heinemann: Der Prozeß Graef und die deutsche Kunst. Eine Antwort auf Dr. Karl Frenzel's Abhandlung in der National-Zeitung: Die Kunst und das Strafgesetz. 7. Aufl. Berlin: Luckhardt 1885.
- 13 In der Broschüre (Anm. 9) korrigiert.
- 14 Frenzel: Die Kunst und das Strafgesetz (Anm. 9). – Daß die Argumentation schief ist und die Kontrahenten nicht aufeinander eingehen, bemerkte bereits die zeitgenössische Presse. Die »Vossische Zeitung« erinnert an den Rechtsgrundsatz der Gleichheit vor dem Gesetz, den Frenzel nicht in Frage gestellt habe, er sei lediglich dafür eingetreten, die Künstler nicht mit dem Maßstab der »Durchschnittsmoral« zu messen (Nr. 482, 15. Oktober 1885, Abend-Ausgabe, Beilage).
- 15 Heinemann: Der Prozeß Graef und die deutsche Kunst (Anm. 12), S. 10f. Kursivierungen im Original gesperrt.
- 16 Ebd., S. 10. Kursivierungen im Original gesperrt.
- 17 Ebd., S. 11. Kursivierung im Original gesperrt.
- 18 Ebd., S. 15. Kursivierungen im Original gesperrt.
- 19 Ebd., S. 15f. Kursivierungen im Original gesperrt.
- 20 K[arl] Fr[enzel]: Noch einmal »Die Kunst und das Strafgesetz«. In: National-Zeitung (Berlin), Nr. 570, 15. Oktober 1885, Morgen-Ausgabe.
- 21 Dieser Punkt spielte auch in den durch den Prozeß angestoßenen Diskussionen in juristischen Fachkreisen eine Rolle.
- 22 Frei zitiert nach dem Lied »Aus dem Feuerquell des Weines« (vgl. Die Lieder des Mirza Schaffy. Mit einem Prolog von Friedrich Bodenstedt. 2., durch einen Anhang erw. Aufl. Berlin: Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei 1853, S. 37).
- 23 Skandalisiertes Gemälde von Gustav Graef.
- 24 [Anonym]: Notizen. In: Die Grenzboten 44 (1885), S. 205–207, hier S. 206.
- 25 Leipziger Zeitung, Nr. 250, 26. Oktober 1885, Beilage.
- 26 Nach dem handschriftlichen Original mit sämtlichen Unterschriften wiedergegeben in dem Aufsatz d. Verf.: »Sie haben in ein Wespennest gestochen«. Unbekannte Dokumente zum Prozeß gegen Gustav Graef. In: Fontane Blätter 78 (2004), S. 8–35, hier S. 22f. Nach dieser Quelle wird die Petition hier zitiert. Dort wird erstmals auch der Brief publiziert, in dem Theodor Fontane am 18. Oktober 1885 dem Staatsanwalt seine Zustimmung erklärt hat. Sowohl die Petition der Künstler als auch der Brief Fontanes wurden am 16. April 2013 bei Stargardt versteigert, ohne daß der Überlieferungszusammenhang erwähnt wurde (Kat. 699, Nr. 113 und 603). Kursivierungen im Original lateinische statt deutscher Schrift.
- 27 Theodor Fontane: Briefe an Georg Friedlaender. Hg. u. erl. von Kurt Schreinert. Heidelberg: Quelle & Meyer 1954, S. 23. Die erste und dritte Kursivierung im Original kursiv, die zweite gesperrt.
- 28 Theodor Fontane: Briefe. Bd. 4: Briefe an Karl und Emilie Zöllner und andere Freunde. Hg. von Kurt Schreinert. Berlin: Propyläen 1964, S. 88.
- 29 Brief von Theodor Fontane an Max Heinemann vom 18. Oktober 1885, abgedruckt in: »Sie haben in ein Wespennest gestochen« (Anm. 26). Kursivierung im Original unterstrichen.

Fritz Hammer: Zur heutigen Rechtspflege. Unpolitische Glossen. In: Die Gesellschaft, Nr. 43, 24. Oktober 1885.

Das Exemplar, das mir zur Verfügung stand, befindet sich in Privatbesitz. Es ist keine Original-Handschrift, sondern das Faksimile einer Abschrift. Es umfaßt zwei Bände, die neu in Halbleinen gebunden sind. Der Hauptteil ist unter Auslassung von Titelblatt und Vorrede (4 Bl.) paginiert und umfaßt 212 Seiten. Die Beilagen sind jeweils separat mit römischen Ziffern paginiert. Sie umfassen 2, 7, 29, 12, 4, 23, 80, 17 und 23 Seiten. Der zweite Band besitzt ein separates Titelblatt »Zu ›Nach drei Jahren‹ Beilage 5-9«. Auch sämtliche Beilagen sind von derselben Hand abgeschrieben wie der Hauptteil, das Vorwort und die beiden Titelblätter. Nur auf der Titelseite des ersten Bandes und unter der Vorrede findet sich Graefs Unterschrift, sowie auf der Titelseite die von ihm mit eigener Hand hinzugefügte Bemerkung »Nach seiner Freisprechung« (vgl. Abb. 26). Die Blattgröße ist 22 x 14 cm. Beiliegend fanden sich einige Zeitungsartikel. Es gibt Anzeichen dafür, daß mehrere Exemplare (Abschriften bzw. Kopien) von Graefs Manuskript existiert haben. Sabine Lepsius hat einige Passagen der Erinnerungen ihres Vaters in ihre Autobiographie übernommen, allerdings nur in das Manuskript (Deutsches Literaturarchiv Marbach, A:Lepsius, Kasten 1 Autobiographie, Bd. II, Kap. 6-7), das weitaus umfangreicher ist als die später publizierte Fassung, in der keines dieser Zitate mehr zu finden ist. Auch Graefs langjähriger Freund Edmond du Bois-Reimond besaß ein Exemplar, wie sich seinem Brief vom 14. Oktober 1895 an den Direktoral-Assistenten der Königlichen National-Galerie Lionel von Donop entnehmen läßt, der in Vorbereitung der Retrospektive nach der Datierung seines Porträts gefragt hatte.

32 Ebd., S. 31f.

33 Ebd., S. 45f. Kursivierung im Original unterstrichen.

34 Ebd., S. 64.

35 Ebd., S. 39. Kursivierungen im Original unterstrichen.

36 Zit. n. »Sie haben in ein Wespennest gestochen« (Anm. 26).

37 Nach drei Jahren (Anm. 31), Beilage 7, S. LXVf.

38 Ebd., Beilage 5, S. Xf. Kursivierung im Original lateinische statt deutscher Schrift. Der Schreibfehler »gezeitze« statt »gereizte« ist hier korrigiert.

39 Vgl. K[arl] Fr[enzel]: Künstler und Kritiker. In: National-Zeitung (Berlin), Nr. 551, 23. November 1883, Morgen-Ausgabe sowie Berliner Kunstkritik mit Randglossen von Quidam [d. i. Julius Stinde]. Berlin: Freund und Jeckel 1884.

40 Carl Hoff: Künstler und Kunstschreiber. Ein Act der Notwehr. München: Theodor Stroefers' Kunstverlag 1882.

41 National-Zeitung (Berlin), Nr. 561, 29. November 1883, Morgen-Ausgabe.

42 National-Zeitung (Berlin), Nr. 567, 2. Dezember 1883, Morgen-Ausgabe, 1. Beiblatt, S. 3.

43 Anton von Werner: Erlebnisse und Eindrücke 1870-1890. Berlin: Mittler und Sohn 1913, S. 390.

44 Brief von Theodor Fontane an Friedrich Stephany vom 6. Dezember 1883. In: Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. München: Hanser 1969-1997, Abt. IV, Bd. 3, S. 292.

45 Hans Thoma: Im Herbste des Lebens. München: Süddeutsche Monatshefte G.m.b.H. 1909, S. 183.