

Freie Bühne

für

modernes Leben.



II. Jahrgang

1891.



S. Fischer, Verlag
Berlin W.

liche Geschwäh eines geistverlassenen und wortüberquellenden Improvisators, der nun einmal mit Einem an derselben Tafel sitzt und den man als notwendiges, wenn auch schreckliches Uebel eine halbe Stunde lang über sich ergehen lassen muß.

„Uns von Schiller zu bekehren
Unternahm's Titar'chen Ibsen
Winkelsüdtische Misere
Normwegs treulich abzugipsen.“

Gier nach raschen Lärmtzumpfen
Schürt sein pridelndes Geschilber.
Seine Schüler übertrumpfen
Selbst Pariser Anzuchtsbilder.“

Das ist das Grundmotiv, und in dem Tone geht es weiter. Die Realisten sind „Unheilunten“, Ehebruch ist ihre „Grundschablone, mit frivolem Witz besittet“. Die Bühne ist „Spital geworden“. Und das alles, wo doch „rings ein freudiges Erköhnen, Wohlstand, Glück und Heil zu schaffen.“ (!) Darum:

„Junge Mannschaft, her zur Fahne.
Jahre zwei und zehnmal sieben
Zählend sieht der VETERANE
Euch voran mit deutschen Hieben.“

In allem aber Schuld soll sein: Schopenhauer. So wendet sich gegen ihn die zweite Hälfte des Büchleins. In einem vor kurzem erschienenen Profabunde „Episteln und Vorträge“, der neben monstrosen Plundertrümern übrigens auch ein paar recht gute Sachen enthält, findet sich ein Abschnitt über persönliche Begegnungen zwischen Schopenhauer und Jordan. Durch ihr Uebermaß beinahe wieder naive Selbstberäucherung dampft aus jeder Zeile. Schopenhauer verrät gleich, daß er in dem jungen Jordan einen ihm „annähernd Ebenbürtigen“ (!!) gefunden zu haben glaubt. Er selbst redet wenig, Jordan viele Seiten lang, und Schopenhauer ruft dann Bravo. Dabei ist der Dialog offenbar als solcher freie Erfindung, und zwar unglückselige Erfindung eines undramatischen Kopfes, der nie in einer seiner Dichtungen zwei Menschen hat auch nur halbwegs naturgemäß reden lassen können. Zum Schluß wird das grob karrikierte Bild des Weisen dem Mitleid und Gelächter preisgegeben. Und dieses Urteil lebt nun hier in den Versen auf. Mit billigen Witzchen wird Schopenhauer als impotentes Männlein geschildert, das deshalb die Welt für schlecht erklärt habe, — zum Teil in Wendungen, wie sie der dumme Philister, der einmal von Schopenhauers Philosophie aus siebter Hand etwas erhascht, auch anzubringen pflegt und wie sie diesem denn auch aus der Seele gesprochen sein werden . . . bravo bravissimo, großer Meister Jordan!

Ich würde bei diesen läppischen und ernster Betrachtung unwürdigen Sachen nicht verweilen, wenn es nicht zwei Punkte bei dem kleinen Buche gäbe, die wirklich wert sind, tiefer gehängt zu werden.

Den modernen, und vor allem den deutschen Realismus auf Schopenhauer zurückführen, heißt von vorne herein das Eingeständnis vollständiger Unwissenheit in den wesentlichen Punkten, um die es sich handelt, machen. Gewiß hat Schopenhauer Einfluß gehabt auf unsere Literatur. Aber die Epoche, da es der Fall war, liegt bereits hinter uns. Hamerling und Griesbach waren ihre Heiligen. Rascher, als zu erwarten stand, ging diese litterarische Epoche wie auch der Einfluß der abstrakt-pessimistischen Weltanschauung überhaupt zu Ende, verdrängt — nicht etwa von dem faulen und flachen Optimismus des Herrn Jordan, der das Christentum „erfüllt“, die Welt als Paradies glaubt — sondern von jenem unendlich fruchtbareren bedingten sozialen Pessimismus, von der Kritik am bestehenden sozialen Leben, die allerdings für jetzt auch hoffnungslos verneint, aber das große Ideal einer durch Kraft und Erkenntnis erreichbaren Besserung der wirtschaftlichen (und damit aller) Verhältnisse aufstellt. Mitten aus diesem sozialen Pessimismus heraus und mitten in ihn hinein ist nun allerdings der moderne Realismus geboren. Das

aber hat mit Schopenhauer direkt gar nichts mehr zu thun. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß Jordan auch gegen diesen Zusammenhang von sozialer Befreiungsidee und realistischer Kunst sein Anathema schleudern würde. Denn ein so oberflächlicher Schönfärber kann nicht wohl jemals sich zum Verständnis der sozial-ethischen Kernfragen durchgerungen haben. Aber verlangen könnte man — halte er es damit wie er will — daß er wenigstens wisse, wie jene Dinge liegen und nicht Schnitzer begehe, die seiner Polemik von Beginn an aus rein sachlichen Gründen einfach den Boden wegziehen, sie lächerlich machen. Der zweite Punkt, den ich erwähnen möchte, ist wahrscheinlich nicht allen Lesern vertraut. Wilhelm Jordan thut dem Wörtchen „Realisten“ gegenüber nämlich so recht naiv wie der ganz unberührte Olympbewohner, — eine ungeheure Klust scheint den Satiriker von dem wilden Gewimmel Jener zu trennen. Und wer nur an den „Dichter der Nibelungen“ denkt, dem scheint das auch sehr plausibel. Wir aber haben hier gar keinen Grund zum Vertuschen. Jordan steht in Wahrheit grade bei dieser Frage keineswegs „jenseits von Gut und Böse“. In zwei langen Romanen („Die Sebalbs“ und „Zwei Wiegen“) hat er in neuerer Zeit den frampfhafteften Versuch gemacht, innerhalb des modernen Realismus in des Wortes strengster Schulbedeutung mitzutun. Wie giftig er auch jetzt in seinen deutschen Hieben auf den Franzosen Zola schimpfen mag, so hat er doch dort mit sklavischem Anpassen alle wesentlichen Forderungen Zola's auszuführen versucht: die peinlich exakte Detailschilderung, das breite Mitspielen des Milieus, vor allem auch die naturwissenschaftliche Anschauungsweise, die allem ihren Prägestempel aufdrückt. Leider, leider kam in diesem Falle nur hinzu, daß der zusammenfassende Dichter als Prosaerzähler eine Kraft geschweige zweiten, nein siebenten oder achten Ranges war. So wurden die Detailschilderungen unermesslich langweilig und trotz enormster Weisheitsausstrahlung unplastisch bis zum Neuzersten, so artete die Milieubehandlung aus in's Fragenhafte, so ergoß sich die naturwissenschaftliche Weltanschauung, anstatt aus den Maßstäben des Gewerbes diskret durchzuleuchten, in einer selbst für viele unbefangene Laien einfach lachbaren Weise in zoologischen oder physikalischen Lehrbuchkapiteln wie einem Passus über die Seelöwen oder einem anderen über das Nordlicht, neben denen große Szenen, wie ein Schiffsunfall zur See, die selbst einen schwächeren Romellisten in Feuer gebracht hätten, sich so farblos abspielten wie eine Skatpartie, dürr referiert wie in einem Leitfaden der Geschichte für höhere Töchterchulen. Und so war es also nichts mehr und nichts minder, als ein ungeheures Fiasco, was der „realistische“ Herr Jordan erlitt, — die künftige Geschichte des Realismus wird ihn ehrend erwähnen unter denen, die noch wollten, aber sie wird hinzufügen müssen, daß die Unfähigkeit eine leider vollkommene war. Nach der neuen Probe der „Deutschen Hiebe“ wird sie nun allerdings auch noch in einer Note verzeichnen müssen, daß derselbe Mann, nachdem er das Werkzeug versucht und damit in die Brüche geraten war, sich nicht entblödet habe, böse Schimpfreden denen nachzurufen, die er zuerst so recht hatte mit Behagen nachahmen wollen.

Ich schließe mit einem Verse aus dem Buche selbst, der gegen Schopenhauer gerichtet ist und der zugleich noch als eine letzte Probe der gekünstelten, pedantisch mit dem Verstand erkügelten Form aller dieser Reimerereien dienen mag:

„Was er nicht kann, was er nicht ist
Schmäht, besudelt er mit Flecken,
Um, worin er selbst ein Wicht ist,
Sich und Andern zu verdecken.“

Wilhelm Bölsche.

La Princesse Maleine.

Maurice Maeterlinck: La Princesse Maleine. Quatrieme édition. Bruxelles, Paul Lacomblez. 1891.

Seit mancher Zeit klingt die Forderung zu uns herüber, aus dem Westen und dem Norden: von der Ueberwindung des Naturalismus. Psychologisten heißen sie sich, Deca-

dents, Étatsd'artisten, Symbolisten und Neudealisten, die den Kampf mit dem Drachen wagen und vollbringen wollen. In die Mitte gestellt zwischen die Alten und diese Jüngsten, scheint den armen Naturalismus tödlich Uebles zu bedrohen: geht er jenen „entschieden zu weit“, so geht er diesen „entschieden nicht weit genug“; und da sie, die Jüngsten, prinzipiell nur Zukunftsmusik blasen, da sie nur um die „künftige Phase der Literatur“ zu sorgen wissen, so muß der Gegenwart gewordene Naturalismus, Eigentum der Philister, hinter ihren Fortschrittsbeinen trauernd zurückbleiben. Unreif und lärmend und gigerhaft kokett, wie diese Forderung zu uns getragen wird, scheint doch ein Grund nicht gegeben, prinzipiell sie zu bekämpfen. Auch ich halte den Naturalismus nicht für das letzte Wort der Kunst: einmal, weil ich überhaupt an kein letztes Wort der modernen Kunst glaube, und sodann, weil in der selben fruchtbareren Einseitigkeit, in der selben tief aus den Bedürfnissen der Zeit geschöpften Modernität, welche den Naturalismus sieghaft gemacht hat, auch die Bedingungen liegen müssen zur Ueberwindung des Naturalismus durch ein Neues. Ob aber die Stunde dieses Neuen schon da ist, schon für uns Deutsche da ist — das allein kann hier die Frage sein.

Im Ausland ist die Gegenbewegung entstanden, bei den Franzosen und Schweden, nicht bei uns. Das gäbe keinen Anlaß, sie zu verneinen, denn auch der Naturalismus ist nicht auf deutschem Boden gewachsen. Allein wenn dieser eine gemeinsame europäische Erscheinung ist, die von den Russen und Norwegern hinunterläuft bis zu den südlischen Breiten, so antwortet jener neuesten Reaktion kein internationales Bedürfnis, kein deutsches Bedürfnis zumal. Wir blicken nicht auf ein halbes Jahrhundert naturalistischer Literatur zurück, wie die Franzosen, die von Balzac über Flaubert zu Zola gelangt sind; wir stehen vielmehr erst im Beginn einer Entwicklung, die sich nach eigenen Gesetzen nur ausleben muß, und die sich die Stichworte fremder Zungen nicht holen will. Nicht neue Richtungen hat es künstlich zu importieren, sondern daß die Individuen, die von gemeinsamen Ausgangspunkten abmarschirt sind im Beginn, jetzt frei und voll und rein sich entfalten. Keine Schulen, keine —ismen und —ianer brauchen wir, sondern dichterische Persönlichkeiten: nicht mehr, aber auch nicht minder.

Als eine reizvolle exotische Pflanze also, nicht als ein nützliches Produkt, das auch wir anbauen sollen, erscheint mir die Poesie fin de siècle, die von Bourget und Guy-mans und den Andern ausgeht. Es ist viel künstliche Temperatur darin, und unser nordisches Klima, glaube ich, verträgt sie nicht: charakteristisch genug hat darum Maurice Maeterlinck seine Iyrischen Gedichte „Serres chaudes“ genannt: Treibhausluft zog sie groß, und in Treibhausluft nur leben sie: ein gesunder germanischer Wind bläst ihnen den Athem aus.

In jener belgischen Decadence, die in der Zeitschrift „Die Mejade“ ihren Sammel-punkt hat, ist Maurice Maeterlinck der große Stern; Octave Mirbeau hat ihn letzten Sommer „entdeckt“ und zu einem neuen Shakespeare ausgerufen — eine Uebertreibung, die man selbst dem Shakespeare-Unverständnis der Franzosen nur schwer verzeiht. Zwei Kleinigkeiten fehlen ihm dazu: die Fähigkeit Gestalten zu schaffen, und die Fähigkeit, dramatisch zu wirken; und der Dichter selbst scheint es zu empfinden, wie wenig er auf die Bühne gehört, auf die gemeinen Bretter, die die Welt der Vor-Decadence bedeuten: darum will er nicht von lebendigen Menschen, sondern von Puppen sein Werk agirt sehen: dieses Schattenpiel, das lieber Stimmungen auffaßt, als Handlungen und Individuen, das die Furcht, das Grauen, die Neue zu Vorgängen symbolisirt, doch nicht Personen vor uns entwickeln will.

Shakespeareisch in der Dichtung kann nur das äußere Gerüst der Fabel anmuten, dieser Hamletisch-melancholische Prinz Hjalmar etwa, eines fabelhaften Königs Hjalmar von Holland Sohn, der die Prinzessin Maleine heimführen soll, die Tochter des Marcellus, „Königs eines andern Teiles von Holland.“ Doch ein Streit bei der Verlobung, durch Anna angefaßt, die entthronte Königin von Jütland, die die Concubine des alten Hjalmar geworden, läßt die beiden Fürsten in Zorn auseinandergehen; die Königsfinder aber, so lieb sie sich gewonnen haben in schnellem Sehen, können nicht zu einander: die Feindschaft ist gar zu tief. Maleine, um den Ungehorsam ihrer fünfzehn Jahre zu brechen, wird in den Thurm gesperrt, Prinz Hjalmar in seiner Willenlosigkeit läßt sich mit Ugy-

lane verloben, der Tochter der bösen Königin Anna, die zugleich potipharisch nach ihm ausschaut. Krieg entbrennt, elementare Ereignisse, wilder Brand und ungeheure Katastrophen zerstören das Reich des Marcellus, Hjalmar ist Sieger; Maleine aber gilt für todt. Aus ihrem Thurm hervorgekrochen, gerät sie, von der treuen Amme begleitet, in dichten Wald, entgeht drohenden Gefahren unter Bettlern und Bauern und verdingt sich als Dienerin am Hofe Ugyllanens; sie findet sich zu nächtiger Stunde an Stelle jener bei Hjalmar ein, im Garten beim plätscherndem, leuchtendem Wasser, läßt sich erkennen und wird zum zweiten Mal die Verlobte des Prinzen; die böse Anna aber, von dem schwachen König zögernd unterstützt, vergiftet sie, erwürgt sie, den König pakt Neue, er verräth sich freiwillig, der Sohn erschicht zuerst die Concubine des Vaters, dann sich selber, und nur der Alte bleibt, krank im Hirn, von Gewissensqual geschüttelt, zurück.

Die Vorgänge, man sieht es, sind ohne Eigenart: bekannte Combinationen bekannter Motive. Nicht in ihnen liegt das Neue der Dichtung, und sie sind flüchtig entwickelt, schattenhaft, sprunghaft; in das Werden der Handlung, in die treibenden Ursachen der Entschlüsse blicken wir nirgends hinein, wir sehen weder deutlich was den ersten Streit entfacht, noch welche psychischen Motoren diese böse Frau aus Jütland denn bewegen. In schnell vorübergehenden Szenen intime Stimmungen abzuschildern mit allen Schattierungen, mit allen Tönen, treu und exact und pedantisch, das ist es, was dem Dichter glückt; er läßt die umgebende Natur, Sonne, Mond und alle entfesselten Elemente, teilnehmen an seinen Vorgängen, um ihre Schaurigkeit zu vermehren, und scheut sehr starke Mittel nicht, uns das Grauseln zu lehren. Ein eigenes Beispiel seiner Kunst mag, besser als alle fremde Charakteristik, Maeterlinck's Art anschauen lassen:

Zimmer der Prinzessin Maleine.

(Man gewahrt die Prinzessin Maleine auf ihrem Bett ausgestreckt. Ein großer schwarzer Hund birgt sich zitternd in einem Winkel.)

Maleine:

Hierher, Pluto! Hierher, Pluto! Sie haben mich ganz allein gelassen! In einer solchen Nacht haben sie mich ganz allein gelassen! Hjalmar ist heute nicht nach mir sehen gekommen, meine Amme ist nicht nach mir sehen gekommen, und wenn ich rufe, antwortet kein Mensch. Es ist was vorgefallen im Schloß . . . nicht einen Ton hab' ich heute noch gehört — als wenn Tote darin wohnten. — Wo bist Du denn, mein armer schwarzer Hund? Willst Du mich am Ende auch verlassen? — Ich kann Dich in der Dunkelheit nicht erkennen; Du bist auch schwarz wie mein Zimmer. — Bist Du's, was ich da im Winkel sehe? — Aber Deine Augen, die leuchten ja im Winkel, um Gotteswillen, mach die Augen zu! Hierher Pluto! Hierher Pluto! (Der Sturm bricht los.) Bist Du's, was ich da im Winkel habe zittern sehen? Aber so etwas von Zittern habe ich noch nie gesehen! Er macht alle Möbel mitzittern! Hast Du was gesehen? — Gib Antwort, mein armer Pluto! Ist jemand im Zimmer? Komm her, Pluto, komm, hierher! Aber so komm doch zu mir in's Bett! Aber Du zitterst Dich ja tot da im Winkel. (Sie steht auf und geht auf den Hund los, der zurückweicht und sich unter ein Möbel versteckt.) Wo bist Du, mein armer Pluto? O, Deine Augen sehen jetzt ganz im Feuer. Aber weshalb hast Du denn heut' Nacht Furcht vor mir? — Ich lege mich wieder in's Bett. (Sie legt sich wieder nieder.) Wenn ich nur für einen Moment einschlafen könnte . . . mein Gott, mein Gott, wie krank ich bin. Und ich weiß nicht, was mir fehlt; — kein Mensch weiß es, was mir fehlt; der Arzt weiß nicht, was mir fehlt; meine Amme weiß nicht, was mir fehlt; Hjalmar weiß nicht, was mir fehlt . . . (Der Wind schaukelt die Bettvorhänge.) Ah, — es rührt wer an meine Bettvorhänge! Wer hat an meine Bettvorhänge gerührt? Ist jemand in meinem Zimmer? Es muß jemand in meinem Zimmer sein! — Oh, da scheint der Mond mir in mein Zimmer! — Aber was ist das für ein Schatten auf der Tapete? — Ich meine, das Kreuzifix bewegt sich an der Wand! Wer stößt an das Kreuzifix? Mein Gott, mein Gott, ich kann hier nicht mehr bleiben! (Sie erhebt sich und geht zur Thür, die sie zu öffnen versucht.) — Sie haben mich in meinem Zimmer eingeschlossen! — Uns Himmelswillen, macht auf! — Es ist was in meinem Zimmer! — Ich bin des Todes, wenn man mich hier läßt. Amme!

Amme! Wo bist Du? Hjalmar, Hjalmar! Hjalmar! Wo seid Ihr? (Sie kommt zum Bett zurück.) Ich habe keinen Mut mehr aus dem Bett zu gehen. — Ich will mich auf die andere Seite drehen. — So seh' ich nicht, was an der Wand vor sich geht. (Weiße Bekleidungsstücke, die über einen Weisstuhl hängen, werden langsam vom Winde bewegt.) — Ah — es ist jemand über dem Weisstuhl! (Sie dreht sich auf die andere Seite.) — Ah, der Schatten ist noch an der Wand. (Sie dreht sich wieder um.) Ah, es ist noch über dem Weisstuhl — oh! oh! oh! oh! oh! — Ich will versuchen die Augen zu schließen. (Man hört die Möbel tragen und den Wind seufzen.) Oh! Oh! Oh! Was gibt's jetzt? Es ist Geräusch in meinem Zimmer! (Sie erhebt sich.) Ich will mich überzeugen, was es auf dem Weisstuhl gibt! — Ich habe mich vor meinem Hochzeitskleide gefürchtet! Aber woher kommt der Schatten hier auf der Tapete? Ich will einen Schluck Wasser trinken! (Sie trinkt und setzt das Glas auf ein Möbel.) Oh! Wie das in meinem Zimmer knarrt! Und bei jedem Schritt hallt alles im Zimmer mit! Ich glaube, es ist der Schatten der Cypresse; es steht eine Cypresse vor meinem Fenster. (Sie geht an's Fenster.) O dies traurige Zimmer, das sie mir gegeben haben! (Es donnert.) Ich sehe beim Schein der Blitze bloß Kreuze; mir bangt, die Toten kommen durch's Fenster. Was für ein Sturm auf dem Kirchhof! Wie der Wind in den Trauerweiden wühlt! Ich gehe wieder in's Bett. (Sie legt sich in's Bett.) Jetzt hör' ich nichts mehr; der Mondschein ist aus meinem Zimmer fort. Jetzt hör' ich nichts mehr. Ich möchte lieber irgend ein Geräusch hören. (Sie horcht.) Auf dem Corridor tönen Schritte. Fremde Schritte, fremde Schritte, fremde Schritte . . . man flüstert rings um mein Zimmer; ich höre Hände an der Thür. (Der Hund hebt an zu heulen.) Pluto! Pluto! Es kommt jemand herein! — Pluto! Pluto! Pluto! Heul nicht so! Mein Gott, mein Gott, ich glaube, mein Herz bricht!"

Trotz aller breiten Manier, trotz des an Mendorf's Grammatik gemahnenden Frage- und Antwortspiels solcher Szenen, sind hier ohne Zweifel starke Wirkungen auf die Nerven vollbracht, denen sich kein moderner Leser ganz entzieht. Es spielen, neben dem alten Apparat der Romantik, neben archaischer Steifheit, viel neue Effekte mit, die die Ausdrucksmittel der Kunst vermehren helfen — und das ist immer ein Gewinn, der nur den wirklichen Künstlern glückt. Nicht umsonst ist diese Neuroromantik der Symbolisten durch den Naturalismus hindurchgegangen: sie hat von ihm gelernt, reichere Wirklichkeits-elemente aufzunehmen, wenn sie sie gleich willkürlich auswählt aus der Region des Schreckhaften, sie hat gelernt, die Umwelt besser zu erfassen und selbst in ein Schattenspiel wie diese „Prinzesse Maleine“ etwas von lokalem Colorit, das Meer, die Schiffe, die Sümpfe von Holland hineinzu beziehen. Sie hat die Klarheit der Sprache gelernt, diese präzise Anschaulichkeit, die Natur giebt statt romantischer Phrasen; kurz ihre besten Resultate hat sie doch aus dem Modernen gezogen, aus dem Naturalismus — nur daß sie ihn mit vielem Ueberlieferter, mit romantischem Spul verquickt hat. Darum hat es mit der Ueberwindung des Naturalismus einstweilen gute Wege; wir wollen ihn nicht eher zum alten Eisen werfen, als bis wir das neue im Feuer, rötlich glühend, sehen.

Otto Brahm.



Die Dekabristen.

Roman

von

Graf Leo Tolstoi.

(2. Fortsetzung.)

Im Empfangszimmer brodelte auf einem runden Tische der Samowar. Vor demselben saß Natalia Nikolajewna. Sonja zog ihre Stirn in krause Falten und lächelte unter der weichen Hand der Mutter, die sie aus dem Schlafe kitzelte, da Vater und Sohn bereits mit zusammengeschrunpften Fingerringen, in feuchten Büscheln abstehehemd Haar und strahlenden Gesichtern aus dem Badehaus zurückgekehrt waren.

„Seht doch, wie weiß Ihr geworden seid — es ist förmlich heller geworden, seit Ihr ins Zimmer tratet“, scherzte Natalia Nikolajewna.

Seit Jahrzehnten wiederholte sie an jedem Sonnabend diese Worte, und an jedem Sonnabend empfand Pierre bei denselben eine gewisse Verlegenheit und Zufriedenheit. Sie setzten sich an den Tisch, und bald duftete das Zimmer nach Thee und Tabaksqualm, und man vernahm die Stimmen der Eltern, der Kinder und der Dienerschaft, die in demselben Zimmer ihren Thee bekam. Man rief sich drollige Reiseerlebnisse ins Gedächtniß, fand Sonjas Frisur entzückend und lachte über alles. In geographischem Sinne waren diese Menschen fünftausend Werst weit in eine andere, ihnen fremdartige Mitte versetzt, innerlich jedoch waren sie an diesem Abend noch ganz bei sich „zu Hause“, waren sie ganz dieselben, die sie im Laufe der Jahre durch ihr eigentümliches, einfaches Familienleben geworden. Morgen aber, morgen sollte es anders werden.

Petr Zwanytsch nahm mit ernstem Gesichte vor dem Samowar Platz.

„Nun, da wären wir an Ort und Stelle,“ begann er, „und ich bin froh, daß wir heut noch einmal so ganz unter uns sind. Dieser letzten Abend wollen wir im engsten Familienkreise zubringen . . .“ und er ließ diesen Worten einen großen Schluck Thee folgen.

„Warum den letzten Abend, Pierre?“ fragte Natalia Nikolajewna.

„Warum? Weil die jungen Adler flügge geworden sind und nun ein jeder nach seiner Richtung fliegen wird, um sich selbst ein Nest zu bauen.“

„Was für Einfälle, Papa,“ jagte Sonja lachend, indem sie sein Glas nahm und von neuem füllte — „das alte Nest gefällt mir ausgezeichnet.“

„Das alte Nest ist ein trauriges Nest“ versetzte Pierre. „Der alte Adler hat nicht verstanden, es zu bauen, er ist in einen Käfig geraten, hat im Käfig seine Jungen aufgezogen, und nun, da man ihn hat fliegen lassen, sind seine Fittiche nicht mehr tauglich zum Fliegen. Nein, die jungen Adler müssen sich ihr Nest höher bauen, in glücklicheren Regionen, näher der Sonne. Sie sind keine Kinder, und sein Beispiel muß ihnen zur Warnung dienen; der Alte aber wird nach ihnen hinschauen, so lange er noch nicht blind ist, und ist er blind geworden, dann wird er wenigstens nach ihnen hinhorchen . . . Sieh mir etwas Num zu — noch, noch . . . genug!“