

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Tagblatt. 1843-1937 1916

17.9.1916 (No. 38)



Die Pyramide

Sonntags-Beilage des Karlsruher Tagblatts.

Nr. 38

Karlsruhe, Sonntag, 17. September

1916

Inhalt: Der Rheinflall bei Schaffhausen. Von J. K. Lavater. — Die Entfleidung des Genies. Von Karl Scheffler. — Das deutsche Soldatenlied. Von Wolf Gustaf Haebler. — Erinnerungen an Josef Kainz. Von Ferdinand Gregori. — Der Balkon. Von Paul Ernst.

Der Rheinflall bei Schaffhausen.

Wer, wer gibt mir den Pinsel, wer Farben dich zu entwerfen,
 Großer Gedanke der Schöpfung! Dich majestätischer Rheinflall!
 Nein! du Schwung des Gesangs, der harfe rauschender Dollklang,
 Nein! du erfliegst sie nicht, die Wut des stürmenden Sturzes
 Seiner Flutengebirge! Ja! wie er geschleudert daher schäumt!
 Pfeile, vom Bogen gedrückt! Ihr seid zu langsam! Ihr kriecht nur
 Hoch zu den Flammen der Sonn', ihr furchtbar wehenden Adler!
 Bilder seid ihr mir nicht; nicht Schattenbilder der Schnelle
 Von dem zerstäubenden Sturze des hochlebendigen Schneestroms,
 Der an Felsen empor (er höhlt sie) über die Felsen Braust, ein Wellengewitter, ein immer donnernder Donner!
 Schauernd staun' ich euch an, ihr rusenden Wogengewölke!
 Ihr verschlingt mir den Odem! Ihr raubt den Lippen die Stimme!
 Unter dir zittert die Erde! der Fels bebt! Prächtiger Aufruhr!
 Wer? wer zäumt ihn, den Strom? Wer stellt die Brust ihm entgegen?
 Sonnen hielte der auf! Er hielt' im Zaume Kometen, Wenn der Richter sie schnell zu Weltentzündungen fortrollt.
 Lösche mit Winken die strömende Glut des flammenden Erdballs,
 Der ihn zäumt, den Strom, der immer allmächtiger forstürzt,
 Höhen und Tiefen verschlingt; in weiß aufsedende Nebel
 Seine Herrlichkeit hüllt, und aus dem brausenden Rauschaum
 Uebertäubend dem Schauenden ruft, wie Stimmen der Meere —
 Gott ist! herrlich ist Gott! Ist Allmacht! Fühle dein Nichts hier!

J. K. Lavater.

Die Entfleidung des Genies.

Von Karl Scheffler.

Dem Genie unserer Tage — wenn es eines gibt — muß vor seiner Unsterblichkeit eigentlich grauen; denn an vielen Beispielen sieht es, was ihm dereinst bevorsteht. Bei jeder Zeile, bei jedem gleichgültigen Wort muß es fürchten, seine Leistungen könnten später an die Dessenlichkeit gezerzt werden. Ihm muß zuweilen zumute sein wie einem Verbrecher, der sich vor der Anhäufung von Belastungsmaterial hütet. Die Folge wird sein, daß der bedeutende Mann — wenn er eitel ist — jedes Wort, das er schreibt oder spricht, und handele es sich um eine Bestellung von Würstchen und Zigarren, für die Nachwelt hält, oder daß er sich — wenn er nicht eitel ist — zurückzieht und abschließt. Die schöne menschliche Unbefangenheit leidet jedenfalls unter der Erfahrung, daß sich auf den berühmten Mann nach seinem Tode Scharen von literarischen Raben stürzen, um sich von dem Leichnam zu nähren. Da ist kein Liebesbrief zu zärtlich, kein Familiengeheimnis zu intim, kein Zufallswort zu banal. Das Aufspüren der Bagatelle ist ein Teil der biographischen Wissenschaft geworden.

Darum gibt es so wenig wahrhaft gute Biographie, so wenig Lebensbeschreibungen großen Stils, in denen nur vom Wesentlichen der Persönlichkeit die Rede ist und mehr von den Werken als von der Persönlichkeit. In dem Maße, wie die Fähigkeit raffiniert wird, Tatsachen und Tatsächlichen aufzuspüren, läßt die Gabe nach, einen großen Menschen großen Sinnes abzumalen. Die Darstellungen sind entweder diktiert von einer der konventionellen Wertung und der Phrase verschwärteten Begeisterung, oder sie verlieren sich in subalterner Akratie. Es ist genau wie in der neueren Bildniskunst, die unendlich weit hinter der der alten Meister zurücksteht, und die — von wenigen Ausnahmen abgesehen — entweder ein Idealistisches darbietet oder etwas Photographisches. Beides gehört enger zusammen, als man glauben mag. Auch die moderne biographische Literatur ist im allgemeinen entweder idealistisch oder naturalistisch, phrasenhaft oder neugierig; sie ist auch wohl beides zugleich.

Etwas anderes als die Neugier wird in der Tat kaum befriedigt, wenn, zum Beispiel, in zwei dicken Bänden der Briefwechsel Goethes mit Christiane Vulpius erscheint. Goethe ist ja überhaupt eine von Herausgebern vielgerufte Gans. Sein Leben war so reich, so bunt und er selbst so mitteilhaft und nach vielen Seiten angeregt. Das Haus in Weimar, worin alle seine Lebensschmelzen aufbewahrt werden, ist denn auch etwa viermal so groß wie das Haus, worin er gewohnt hat. Wird Goethe dadurch nun populärer? Dringt sein Werk mehr ins Volk? Lernt man ihn besser verstehen? Im Gegenteil! Sehr viele Leser, die mit Interesse in diesem Briefwechsel mit Christiane blättern, haben nie „Wahrheit und Dichtung“ oder die „Wahlverwandtschaften“ zu Ende gelesen. Es wird nur erreicht, daß die Nation ihre großen Männer allmählich mit den Augen des Kammerdieners betrachtet, vor dem, nach dem bekannten Wort, kein Mensch groß ist. Das Kammerdienerverhältnis entfernt von den Werken, es leitet nicht zu ihnen hin. Die Werke des Genies aber — scheint mir — sind doch wohl das Wesentliche. Um sie zu schaffen, hat sich das Genie unermüdet erzoget, konzentriert und von den Störungen des Zufalls befreit. Und durch diese Arbeit der Selbsterziehung eben ist es der Nation vorbildlich geworden. Der Sinn der Existenz eines großen Mannes ist nicht, daß die Menge in ihm aufsucht, was ihn zu ihrem Niveau herabzieht, sondern daß sich die ganze Nation zu der Plattform erhebt, wo das Genie steht.

Dieses meinte auch Lessing als er schrieb, der Kunsttrichter solle vom Künstler nur dessen Werke kennen. In den Werken ist in der Tat alles wesentlich Persönliche enthalten, man muß nur verstehen, es aufzufinden. Schopenhauer ist so weit gegangen zu sagen, unsere sämtlichen persönlichen Angelegenheiten hätten wir als Geheimnisse zu betrachten. Damit würde nun freilich auch der Selbstbiographie das Todesurteil gesprochen sein. Andererseits aber können gerade die wertvollen Selbstbiographien auslegen, was zu offenbaren und was zu verschweigen ist. Ueber allen guten Selbstbiographien steht unstreitbar der Satz des alten Mathias Claudius: „Wisse, was Du sagst, aber sage nicht alles, was Du weißt.“ Selbst der wüste Cellini hat im rechten Augenblick verstanden, diskret zu sein; und der große Schlingel Casanova überschreitet nie eine gewisse Grenze. Selbstbiographien wie die ihren sind höchst wertvoll, weil sich in den Gestalten der Helden die ganze Zeit mit allen ihren Sitten abspiegelt

*) „Goethes Briefwechsel mit seiner Frau.“ Herausgegeben von Hans Gerhard Graf. Literarische Anstalt Mitten und Loeninga, Frankfurt a. M.

und weil die Erzähler wirklich etwas wie Helden des Lebens in allen Situationen bleiben. Was von Goethes Jugend wissenschaftlich ist, das ist in „Wahrheit und Dichtung“ eigentlich reiflos enthalten. Von den Briefpublikationen könnte vieles fehlen. Natürlich wird man Goethes Briefwechsel mit Schiller nicht missen wollen. Aber diese Briefe sind von beiden eigentlich schon für die Nachwelt geschrieben worden. Und Goethe hat sie ebendiesem sorgfältig redigiert. Ich meinstenfalls gebe das Meiste andern unbedenklich hin. Selten fördert es, oft verwirrt es. Mancher Brief verschleierte die Situation mehr, als daß er sie klärt, denn in jedem Briefe fast steckt ein Stück Diplomatie. Willkommen sind natürlich die ganz aufrichtigen, rücksichtslosen Mitteilungen über die Gewohnheiten großer Männer, soweit sie aus unmittelbarer Anschauung und gesunder Urteilskraft fließen. Aber solche Äußerungen sind naturgemäß selten. Die groß gefeierte Wahrheit, die klassische Nacktheit schaden dem Genie nicht, das lebendig Menschliche steht ihm immer wohl an; das taktlose Entkleiden aber, das Herumschnüffeln im Unterzeug, die Kammerdienerdienstfertigkeit rauben großen Männern die natürliche Würde und die schöne Wildheit, die elementare Schönheit und Häßlichkeit und machen aus ihnen Geschöpfe nach dem Bilde der literarischen Philister. Unausständig wirkt der Jubel dieser Kleinen, wenn sie das Genie bei etwas Allzumenschlichem ertappt haben, wenn sie ihm wohl gar einen Quersverdacht anhängen können. Man verstehe mich recht: nichts soll verschwiegen, nichts unterdrückt werden; aber die Wahrheit muß stets so verwandt und so vorgetragen werden, daß sie die Ehrfurcht vor den Wegen der Natur und des Schicksals nur noch vermehrt. Klatsch und Indiskretion sind nicht Psychologie. Seelenkunde großen Stils kann nur ein Geist treiben, der einer lebendigen Synthese fähig ist.

Es sollte zu denken geben, daß kein Künstlergeschlecht uns größer und ehrwürdiger erscheint als das der alten Meister, von denen wir nur die Werke kennen, nicht aber ihr Leben und selten ihre Namen. Im Mantel ihrer Namenlosigkeit schreiten sie feierlich dahin, unbefleckt und doch gar nicht weifenlos; sie wirken überpersönlich, aber nicht unpersönlich. Das Persönliche erscheint bei ihnen monumental. Was ist es groß, daß die Nachwelt von ihnen nicht weiß? Es sind im Grunde nur jene Dinge, die die Meister selbst zu vergeffen bemüht waren, als sie ihre unsterblichen Werke schufen. Wer ganz in dem Werden des Genies lebt, wird nicht sehr neugierig auf das Zufällige der Lebensschicksale sein. Die Heutigen haben diese Neugier in so hohem Maße, weil sie es nicht mehr verstehen, in den Werken und mit den Werken großen Sinnes zu leben. Und weil sie sich unsicher fühlen, brauchen sie Begriffsstützen. Es fehlt — das ist entscheidend — an Kongenialität. Die Verehrung ist blind, ist konventionell, und doch fehlt die rechte Ehrfurcht; das Verhältnis zum Genie ist sentimental und respektlos zugleich, weil — wir selbst nichts rechtes machen können. Nur der schöpferische Geist aber darf rücksichtslos wahr sein, ohne frech zu erscheinen, weil er der schaffenden Natur gleicht. Es ist der Ton, der die Musik macht; und wenn zwei das gleiche tun, so ist es keineswegs dasselbe. Die Mitteilung zum Beispiel, der große Dostojewsky habe sich hinreichend lassen, seine Frau zu schlagen, kann entwürdigend und schmählich klingen, sie kann aber auch erschütternd wirken, im Munde eines Menschenbildners, der die Persönlichkeit des Dichters aus seinen Werken groß und elementarisch aufbaut. Alles kommt darauf an, daß man von Hause aus die rechte Ehrfurcht habe, daß man über sich selbst hinaus denke und daß man, im Verkehr mit dem Genie, das schöne Bibelwort praktisch umdeute: „Niemand kennt den Vater denn der Sohn.“

Das deutsche Soldatenlied.

Von Rolf Gustaf Haebler.

Das deutsche Volkslied kennt jeder. Aus tausend Quellen singt es uns immer wieder zu; Schule und Haus, Verein und Geselligkeit sorgen dafür. Freilich war in den letzten Jahren (leider) eine Abnahme des Volksliedsingens zu spüren; nicht nur in Städten, auch auf dem Land wurde es verdrängt: Den Gesangsvereinen war es nicht schwer genug (obwohl es vielleicht keine schwierige Aufgabe gibt für einen Männerchor, als ein Volkslied wirklich schön zu singen) und im übrigen sorgten Klavier und insbesondere Grammophon für Verdrängung durch den üblen Operettenschlager.

Wenigstens ging es dem Soldatenlied. Es hat zwar nie die umfassende Bedeutung des Volksliedes gehabt; war in eigentlichem Sinne Männerlied, Meservistenlied und blieb dem Nichtsoldaten fremd. Bedauerlicherweise. Denn ebenso wie das Volkslied ist auch das Soldatenlied — im Grunde ja nur eine Abart des Volksliedes — von künstlerischer Bedeutung, denn es kennt wie jede Kunst große Inhalte: von allem Leben bis zum Tod.

Es ist nicht wahr, daß das Soldatenlied keine starke inhaltliche Tiefe hat. Es ist möglich, daß man seine inhaltliche Wertigkeit deshalb übersieht oder nicht eindrucksvoll genug empfindet, weil wir heute z. T. nicht mehr gewöhnt sind, das Wort schon allein als die umfassendste und klarste, anschaulichste Darstellung seines Begriffs zu nehmen, sondern empfinden die Notwendigkeit, den Begriff des Hauptwortes durch häufige Beiwörter stärker zu betonen: ein Vorgang, der aus der Literatur, seit der Romantik etwa, selbst bis in das alltägliche Leben gewirkt hat. Dazu kommt, daß das Soldatenlied schon an sich begrifflich knapp ist; es malt nicht lyrisch aus, sondern gibt das bezeichnendste Wort — und hat damit alles gesagt. Sonst ist man in der Lyrik, namentlich in der immer noch für weite Kreise formal und inhaltlich bedeutungsvollen Lyrik der Romantik und des ganzen 19. Jahrhunderts gewöhnt, in dem ganzen Gedicht Idee und Stimmung gefaßt zu sehen. Was hier strophisch gestaltet wird, das gibt das — viel prägnanter und wesentlicher arbeitende Soldatenlied

— versich: in einer Zeile, oft in einigen Worten wird gesagt, was sonst Stoff zu einem ganzen Gedicht gab oder gibt. (Es ist, nebenbei, sehr interessant, daß der moderne Expressionismus ähnliches will wie das Soldatenlied.) Ein sehr klares und deutliches Beispiel gibt uns der vielgesungene Abgesang des Uhländischen guten Kameraden, der gerade wegen dieser knappen, rein logischen, freilich zunächst „unsinnigen“ Prägung so töricht angefaßt wurde. Das ist gerade das Wesentliche des Soldatenliedes (und ähnlich auch des Volksliedes), daß es keinen eigentlichen Kunstbau hat; daß jene kritischen Voraussetzungen, die übrigens nicht immer mit besonderem Recht, als vielmehr überlieferter Weise, bei künstlerischer Dichtung gelten, nicht zutreffen bei dem Soldatenlied. Es hat seine eigenen Gesetze, nicht zuletzt auch eigene Gesetze seiner inhaltlichen Logik. Daraus resultiert dann für den oberflächlichen Beurteiler der „logische Unsinn“. Aber sprunghafte Gedankenverbindungen brauchen durchaus nicht Kennzeichen unlogischen Denkens zu sein; sie sind, wie bemerkenswerte Untersuchungen der experimentellen Psychologie gezeigt haben, sogar Maßstäbe zur Beurteilung des Denkens und Verstandes, auch natürlich der Phantasie. Und dieser letzte Fall liegt hier vor. Greifen wir nochmals zurück zu unserem Beispiel, so werden wir sofort verstehen, daß, richtig betrachtet, das: Gloria, Viktoria, Herz, Hand, Vaterland, Vöglein, Wald, Heimat, Wiedersehen durchaus keinen „logischen Unsinn“ darstellt, sondern geradezu ein genial knapper Ausdruck der Empfindungen sind, die den in die Schlacht marschierenden Soldaten bewegen. Gleichzeitig haben wir hier ein Beispiel, wie stark das Soldatenlied mit festliegenden, gefühlbetonten Begriffen dichtet, die darum nicht weniger bedeutungsvoll werden, weil sie sehr rasch aufeinanderfolgen. Die logische Linie ist hier meines Erachtens nicht nur nicht zerrissen, sondern im Gegenteil sehr deutlich ausgeprägt. Nicht in allen Soldatenliedern ist dies der Fall, und gar manche — die besten und beliebtesten — sind gerade die, in welchen sehr schroffe, weitauseinanderliegende begriffliche Elemente zusammenklingen.

Der Inhalt aller Soldatenlieder ist im Grunde ziemlich eng. Denn das Soldatenlied — stets Marschlied — ist nicht eigentlich lyrisch und ist ebensowenig Gedankendichtung oder Weltanschauungspoesie. Der Soldat hat in diesem Sinne keine Weltanschauung; wohl aber hat er ein starkes Gefühl für sein Erleben. Aus diesem Grunde ist das Soldatenlied höchst reale Dichtung, so sehr durch den sentimentalischen Einschlag dies falsch scheint. Aber auch das Sentimentale ist nur Durchgangspunkt; es erwähnt es, es ist ihm auch sehr wichtig, aber das Letzte ist es nicht. Die Liebe im Soldatenlied ist eine recht irdische, und Gemütsinhalte werden meist der ferneren Braut zugeschoben; das häufige Hineinflechten von Blumen, Mondschein und anderen stimmungstarken Dingen zeigt auch, wie sehr sich, wenn nötig, das Soldatenlied einer eindrucksvollen Dekoration bedienen kann. Besonders mit dem häufigsten Begriff des Scheidens und Weidens werden gerne Dinge der Natur in Beziehung gesetzt. Ueber diesem sentimentalischen Einschlag steht das wichtigste Erleben des Soldatenlebens. Hier nun haben wir den deutlichsten Beweis für die durchaus sachliche Natur des Soldatenliedes: Vom ersten Lied aus der Schlacht bis zur oft recht derben Parodie spannt sich der Kreis. Dem sachlichen Empfinden entspricht es, daß auch das Soldatenlied starke Annäherungen an die Ballade hat, wie es überhaupt sehr häufig dramatisch-dialogisierend sich aufbaut. Dabei zeigt es eine außerordentliche Prägnanz in dem Hervorarbeiten der wesentlichen Momente, die — eben infolge der oben erwähnten sprunghaften Gedankenverbindung — einen ganz besonderen Reiz des Soldatenliedes ausmacht.

Ueber die rein formale Seite ist nicht sehr viel zu sagen. Es ist selbstverständlich, daß das echte Soldatenlied keine kunstvoll geschliffene Form haben kann. Formale Reize liegen ohne Zweifel in der sprachlichen Gestaltung, in der besonderen Art und Kraft des Ausdrucks; aber im bewußten Gestalten von Rhythmus, Vers und auch Reim wird das schulmeisterlich Befangene vieles vermissen. Der Fall liegt hier genau so wie beim inhaltlichen Aufbau: Auch hier zuweilen ein schrankenloses, unbekümmertes Schalten und Walten und Gestalten. Ueberwiegend ist die vierzeilige Strophe; sie ist am sangbarsten, zumal wenn ihr ein Abgesang folgt. Wie man überhaupt nicht übersehen darf, daß für viele Lieder die Melodie eine starke Bereicherung bedeutet. Aber doch darf man sagen: Die meisten Soldatenlieder können auch mit großem Genuß gelesen werden. Klav und hat eine außerordentlich schöne Auswahl unter dem Titel: „Das deutsche Soldatenlied wie es heute gesungen wird“, bei Georg Meißner & Co. München herausgegeben; P r e t o r i u s hat sie mit vielen Bildern geschmückt und der Verleger hat für guten Druck und Papier gesorgt. Das Buch enthält etwa 800 Lieder auf 300 Seiten und kostet kartoniert 3 Mark. Ich kann es sehr empfehlen. Jeder Leser wird ohne Zweifel starke Freude an diesen Liedern empfinden.

Erinnerungen an Josef Kainz.

Im neuesten Heft von „Belhagen und Masings Monatsheften“ stehen Erinnerungen an Josef Kainz von Ferdinand Gregori, der auf der Bühne oftmals des Künstlers Gegenspieler gewesen ist und ihm jahrelang ein Freund war. Wir entnehmen der Arbeit die folgende Stelle, die von dem ernstesten Arbeiten des Künstlers innig-beredtes Zeugnis gibt:

Als Schauspieler brachte Kainz ein Stück oder seine Rolle gern auf ein Reinerwort, das dann der Grundstein des rhetorisch-mimischen Gebäudes wurde. So etwa stand ihm der König in der „Jüdin von Toledo“ auf der Zelle: „Besiegter Feind ist all des

Menschen Jugend"; und die zweite Carlos-Perma-Szene auf dem Ausruf, der dem Freund Posa verteidigt: „Das ist nicht wahr!“

Wer noch heute die Höhepunkte seiner Leistungen in Ohr und Auge bewahrt, der weiß auch gleich, warum der Dichter das ganze Werk geschrieben hat; denn Rainz zog die architektonischen Linien der inneren Form mit seiner Stimme nach. Daher dann die dramatischen Fanfarentöne, deren festliches Geschmetter dem Mächtigsten unnatürlich erschien. Sie hoben sich von den wenig modulierten epischen Tönen ab wie der schlanke, die Rüste zerschneidende Turm vom breit und behaglich hingelagerten Kirchenschiff. Der mittelmäßige Schauspieler wird den inneren Aufbau seiner Rolle meist gar nicht gewahr und überläßt die Gliederung rein äußerlichen Momenten: dem Kostüm- und Dekorationswechsel, dem Auftreten und Abgehen auf verschiedenen Seiten der Bühne, dem örtlich sichtbaren Verhältnis zwischen sich und den Mitspielern, zwischen sich und der Masse. Er ahnt gar nicht, wie plump diese Mittel sind, und wie fein andere sein können. Rainz achtete nie viel auf Maske, Gewand und Umwelt, weil er den Zuschauer von innen heraus gefangen nehmen wollte. Der Fundus verschwand hinter ihm. Wer Rainzens Faust in der Berliner Singakademie gehört hatte, wo er mit dem Buch an einem Tischchen saß, im Frack, von den Orchesterpulten umgeben, der fühlte, daß der große Monolog auf der naturhistorischen Bühne durch keine Dekoration und durch keinen Reflektor ein Mittelding an eindringlicher Gewalt gewinnen konnte. Sein Vortrag stand hier überall im Rembrandt-Licht: nur für das Wesentliche opferte er Farbe, das Unwesentliche — oft war's ein ganzer Akt — verdunkelte er. In seinem Gestalten waltete ein einziges Gesetz wie in Goethes Metamorphose der Pflanzen: bis ins Einblättrigen hinab. Man lese die folgenden Verse Tassos (aus dem fünften Aufzuge) aufmerksam durch:

„Verbiere du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt:
Das köstliche Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.
O geb' ein guter Gott uns auch dereinst
Das Schicksal des beneidenswerten Wurms,
Im neuen Sonnental die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten!“

Es ist das dichterische Symbol für die ewige, zwiespältige Erziehung des Künstlers. Der Dichter schafft, weil er schaffen muß. Er er belohnt, ob er verachtet, belächelt werde, gleichviel — eine heilige Not zwingt ihn. In einem Vers quält er sich das Hirn wund, in einem Adjektivum, über das die ganze Welt hinküßt wie über ein fehlendes Dativ-G. Über des Dichters Wort, während seines Erdendaseins verschmäht, steigt später in die höhere Realität der Unsterblichkeit auf. Der Seidenwurm stirbt, sein wunderbares Gewebe bleibt, und über das geschaffene Kunstwerk schwingt sich der zweiflügelige Schmetterling empor, ein nachzeitlicher verkörperter Leib! Nicht jeder Leser des Goetheschen Textes erschaut diese Vision. Ob nicht sogar einige Darsteller der Rolle darüber hingeglitten sind, muß unerörtert bleiben, weil die Statistik versagt. Die Frage für Rainz aber lautete hier wie überall: wie kontrastiere ich Seidenwurm und Schmetterling (der nur in der Pars-prototo-Form: „Flügel“ erscheint) mit ein, zwei Tonakzenten? Denn die altbewährte rhetorische Methode, bedeutsame Reize in Silbe für Silbe zu betonen und gewissermaßen dem Publikum die logische Gliederung zu überlassen, war nie nach Rainzens Sinne. Er ruhte nicht, bis er die einfachste Lösung für das Exempel fand. Hier ist sie: in der siebenten Zeile legte er einen bescheidenen Druck auf „das“ und in der achten auf „Flügel“. Man lese nun den kleinen Ausschnitt noch einmal und behaupte, daß man's auch anders machen könnte! Jeder andre Versuch wird umständlicher sein!

Proben solcher unausweichlichen Bestimmtheit bekam ich schon bei meiner allerersten Unterredung zu schmieden; sie häuften sich zu Bergen während der fünfzehn Jahre, die wir mit kurzer Unterbrechung Schulter an Schulter gestanden haben. In seinen Urteilen über Menschen und Dinge war er minder beständig, aber wo immer es sich um ein dichterisches Kunstwerk handelte, lag die Welt vor ihm wie vor ihrem Schöpfer, um einen Goetheschen Satz (an Boisseree) zu zitieren, der mir gerade damals nahe trat. So wurde Rainz zum Problemschauspieler, unter dessen Blick und Hauch sich selbst das Ziellicht wie durch ein Spektrum in seine Bestandteile zerlegte. Ich brauche eigentlich nicht hinzuzufügen, daß eine so großzügige Natur wie seine darum doch nie eine Analyse bot, sondern stets die Synthese. Mit wie einfachen Griffen bezwang er den Uebergangsmenschen Randaules, der bis dahin für die undankbare Rolle neben dem dankbaren Gyges gegolten hatte! Noch klingen in mir und vielleicht in jedem, der es gesehen, drei Momente nach: Beginn der Verschuldung (in halber Trunkenheit bestimmt er Gyges, ihm ins Gemach der Rhodope zu folgen), Mitte des Stüdes: „Gyges, ich bin kein Schurkel“, endlich Summe und Sühne: „Nur rühre nimmer an den Schlaf der Welt!“ Wie mit Scheinwerfern leuchtete seine Stimme die Gipfel der dichterischen Landschaft ab. Hätten ihm seine Direktoren Gelegenheit gegeben, den Herodes, den Holo zu spielen, es sähe heute um Hebbels Bühnenseligkeit viel besser aus. Wer hat denn für das gesamte deutsche Theater Kleists „Prinzen von Homburg“, Grillparzers „Traum ein Leben“, „Weh dem, der lügt“ und „Jüdin von Toledo“ interprovinzial gemacht (wenn ich mich dieses Analogieausdrucks bedienen darf)! An der Burg gab man diese Werke wohl auch vor seiner Uebersiedlung, aber wie wenige sahen sie sich an, und welche Provinzbühne nahm sie damals ins Repertoire auf? Rainz wuchs als zierlicher Klücker-

junge Leon in Grillparzers Lustspiel zuletzt mit dem Dichter in eins zusammen, der nach allen Zweifeln und Grotesken einen ersten Beweis für die Existenz Gottes herbeiführen wollte:

„Ich fordere Wunder!

Halt mir dein heilig Wort: Weh dem, der lügt!“

Welche mimische Kühnheit gehörte dazu, die Kühnheit des Dichters im fünften Akt der „Jüdin“ nach herauszustellen! Der rasende Alfons stürmt in das Zimmer der ermordeten Rahel, um seine Wut an ihrer Schönheit zu mehren; und kehrt nach Augenblicken wieder, angeekelt von der Erkenntnis, einer hergelaufenen Dirne zum Opfer gefallen zu sein. Man glaubte die schnelle Wandlung vom blutdürstigen Rächer zum heldischen Wüther, weil Rainz sie körperlich machte.

Nie habe ich von seinen Lippen Worte vernommen wie: „Das werde ich so machen!“ oder „hier brauche ich das“. Er machte keinem Schauspieler etwas nach, aber ebensowenig betonte er seine Gegnerschaft durch Nuancen u. dgl. Auch die Texte ließ er unangetastet. Ihm war höchstens ein Bild Shakespeares in Uebersetzung ärgerlich, und dann suchte er im Wörterbuch und in seinen englischen Ausgaben nach einer besseren Verdeutschung. Wo Hamlet den beiden Spionen Rosenkranz und Guildenstern zu verstehen geben will, daß er in Wirklichkeit gar nicht toll sei („nur bei Nordnordwest“), ersetzt Schlegel das ihm unverständliche Gleichnis: „Wenn der Wind südlich ist, kann ich den Falken vom Edelreiter wohl unterscheiden“ ganz unshakespeareisch: „kann ich einen Kirchturm von einem Leuchtenpfahl unterscheiden“. Hamlet will aber sagen, er habe sehr gute Augen, denn er vermöge es, bei ungünstiger Windrichtung und blendender Sonne wie nur ein ausgezeichnete Jäger den Raubvogel und sein Bild in höchster Höhe auseinander zu halten. Schlegel macht einen groben Witz, wo der Dichter mit geschärfstem Dolche droht. Einen Kirchturm kann auch ein Halbblinder vom Leuchtenpfahl unterscheiden, den Falken vom Reiter in höchster Höhe und gegen die Sonne gesehen aber nur ein geübtes, ungekrübbtes Auge. Natürlich stellte Rainz das Original her, und es ist recht verwunderlich, daß Gundolf, der die Schlegelsche Uebersetzung neuerdings durchgearbeitet hat, auf Schlegels Irrtum beharrt, obgleich er die Schlegelschen Vergleichsobjekte nicht beibehält. Er wählt statt ihrer: Spatz und Papagei.

Der Balkon.

Eine Komödiantengeschichte von Paul Ernst.

Die Palazzi des Conte Bre und des Duca di Montepulciano stehen dicht nebeneinander. Die Balkone, die sich vor den Fenstern hinziehen, laufen bei beiden Häusern durch; nur in der Mitte, da, wo die Häuser zusammenstoßen, sind sie durch eine Wand in Manneshöhe getrennt. Der Baumeister ist wahrscheinlich kein Italiener gewesen, sonst hätte er eine solche Einrichtung nicht getroffen, bei der ein Liebhaber aus dem eigenen Haus ohne jede Mühe zu seiner Geliebten ins andere Haus hinüberklettern kann. Die Nachbarn haben deshalb auch auf diesen Mauern starke eiserne Bänder mit halbmeterlangen Stacheln befestigen lassen.

Der Conte wie der Duca sind augenblicklich nicht in der besten Vermögenslage. Der Conte war Vertrauensmann des Verbandes der römischen Straßenbettel gewesen und hatte das Vermögen des Verbandes aufzubewahren. Eines Tages kommt der Jude Samuel, erklärt ihm, wie falsch vom volkswirtschaftlichen Standpunkt aus es ist, die Kapitalien brach liegen zu lassen, und schlägt ihm vor, das Vermögen in seinen Handel zu geben, wo er es mit zehn Prozent verzinsen wird. Kein Mensch erfährt etwas von dem Geschäft, der Conte hat eine schöne Einnahme und befördert außerdem die Zirkulation des Geldes, die dem Blutumlauf im menschlichen Körper entspricht. Der Conte geht auf den Vorschlag ein, Samuel stellt einen Schuldschein auf das Bettlerkapital aus und zieht mit den Geldsäcken ab. Nach einem Jahr wird Revision der Kasse angefaßt. Der Conte stürzt zu Samuel, der zieht Nase, Lippen und Stirnhaut in die Höhe; Geschäft ist Geschäft, im Geschäft kommen Unglücksfälle vor. Der Conte hält ihm den Schuldschein vor die Nase; Samuel setzt die Brille auf und liest ihm den Schuldschein laut vor; da steht, daß er ihm das Bettlerkapital geborgt hat. Der Conte schlägt sich mit der Hand vor die Stirn und begreift endlich, daß er Samuel auf den Schein nicht verklagen kann, denn dann erfährt der Richter ja, daß er mit dem Bettlerkapital Geschäfte gemacht hat. Kurz und gut, der Conte muß in der Eile seine besten Güter verkaufen, um das Geld wieder in die Kasse zu bekommen. Dem Duca ist es ähnlich ergangen. Der Heilige Vater hat verkünden lassen, daß er eine Lotterie eingerichtet hat; wer ein Los für zehn Lire nimmt, kann eine halbe Million gewinnen; je mehr Lose einer nimmt, desto größer ist natürlich die Sicherheit, daß er die halbe Million bekommt. Was tut der Duca? Er nimmt eine Hypothek auf seine Güter und kauft alle Lose; natürlich hat er ein tüchtiges Aufgeld bezahlen müssen. Wichtig, er gewinnt auch die halbe Million; aber wie sein Verwalter nachher die Rechnung ablegt, so zeigt es sich, daß die Lose anderthalb Millionen gekostet haben. Selbstverständlich hat er den Verwalter entlassen, der Mensch war nicht ehrlich oder war zu dumm, sonst hätte er doch eine solche Spekulation nicht verpfuschen können; aber die Million war verloren und mußte verzinst werden.

Also der Conte und der Duca stehen auf der Straße vor ihrem Palazzo und sprechen darüber, wie sie ihr Vermögen wieder in Ordnung bringen können. Der Duca ist auf den Gedanken gekommen, zu vermieten und erklärt dem Conte eben seinen Plan, der eine glänzende Spekulation ist.

In diesem Augenblick kommt die Straße herunter der Dichter; Silvie hängt verklebt an seinem Arm; mit einer großen Handbewegung deutet der Dichter auf den Palazzo des Duca und sagt: „Dies wäre eine entsprechende Wohnung für ein Wesen wie du bist.“ Der Duca tritt auf die beiden zu, nennt seinen Namen, erzählt, daß er vermieten will und bietet ihnen die Wohnung an. Der Dichter ist schnell entschlossen. Er arbeitet augenblicklich an einem Drama, von dem er glänzende Einnahmen erwartet. „Aber wir haben doch keine Möbel für diese großen Räume,“ wendete zaghaft Silvie ein. Der Duca läßt sie kaum ihren Satz beendigen und erklärt, daß er die Räume auch möbliert vermieten wird, viel lieber möbliert. „Stehst du, wie glatt alles geht?“ sagte überlegen der Dichter zu Silvie, und der Duca ladet die beiden ein, gleich die Wohnung anzusehen, ob sie den Herrschaften paßt.

Der Conte macht betrübte Augen; er hat ja viel mehr verloren wie der Duca, ihm wäre das Geschäft viel nötiger. Aber in dem Augenblick, wo der Duca mit seinen beiden Mietsleuten abgehen will, kommen von der anderen Seite der Straße Mezzetin und Violetta. Sie begrüßen den Dichter und Silvie. Der Dichter stellt sich vor, erzählt ihnen, daß er die Etage des Palazzo mieten will. Mezzetin, der boschafte Mezzetin, der den Dichter für einen Phantasten hält, sagt bedauernd, gerade eine solche Wohnung habe er auch gesucht; der Conte mischt sich in das Gespräch, bietet Mezzetin seine Wohnung an; Violetta knieft vor Vergnügen Mezzetin in den Arm, und Mezzetin erklärt mit gravitärischem Gesicht, er wolle gern die Ehre haben, die Wohnung des Herrn Conte anzusehen.

Kurz und gut, die beiden Pärchen mieten, der Dichter in der Hoffnung auf seine Einnahmen und Mezzetin aus Malice. Am Abend kommen zwei Schiebkarren, die das Eigentum der neuen Mieter bringen: eine Kofferbox mit Handschriften und einen großen alten Koffer mit Kleidern, Kamm, Brennshere, Zahnbürste und einem Nachthemd für den Dichter und Silvie und zwei jener großen Kisten, die die Jahrmärkte Kaufleute haben, für das andere Paar.

Der Conte und der Duca haben noch keine Übung im Vermieten und haben deshalb nicht verlangt, daß sie das Geld im voraus erhalten. So wohnen denn die beiden Pärchen ruhig und zufrieden ein Vierteljahr; sie lieben sich, zanken sich, essen auf den Marmortischen ihre Maronen, singen, fangen Streit mit den Diensthöfen des Hauses an — kurz, betragen sich so, daß selbst der Conte und der Duca einen dunklen Verdacht nicht ganz abweisen können, daß sie doch wohl nicht das sind, was sie scheinen. Im Quartalswechsel macht der Duca dem Dichter und der Conte Mezzetin einen Besuch; sie sprachen von den Annehmlichkeiten Roms, von der Gesundheit des heiligen Vaters, vom Wetter, und kommen zuletzt auf die Mietszahlung.

Der Dichter muß erklären, daß sein Drama leider kein Glück gehabt habe, was an der schlechten Besetzung lag; Mezzetin rechnet dem Conte vor, daß seine Wage gar nicht hinlangen würde, bloß die Miete allein zu bezahlen; daß er aber doch auch leben müsse, und daß die Wage knapp ausreichte für Kaufmann, Bäcker und Fleischer; außerdem sei ihm der Direktor die Wage schon seit vier Monaten schuldig geblieben. Der Conte und der Duca haben, ihrem dunklen Gefühle nachgebend, sich vorher erkundigt, was der Hausbesitzer in einer solchen Situation zu tun hat; und so erklärt denn jeder seinem Paare würdevoll, er werde ihre Sachen einbehalten, und fordere sie auf, die Wohnung zu verlassen.

Aber wie die beiden gegangen sind, verständigen sich Mezzetin und der Dichter auf dem Balkon. Die eisernen Stacheln haben sie längst entfernt, um bequemer zueinander kommen zu können. Nun packt jedes Paar in seiner Wohnung fleißig; dann hebt Mezzetin seine Kisten auf die Mauer, und der Dichter stellt sie in sein Zimmer, und der Dichter besorgt mit Mezzetins Hilfe seine Sachen in die Wohnung Mezzetins, darauf steigen sie selber über, nun setzt sich ein jeder in die Wohnung des anderen mit seiner Geliebten ruhig auf seine Sachen und erwartet das weitere.

Jeder der Hausbesitzer erscheint mit einem Polizisten und ist sehr erstaunt, einen fremden Bewohner mit fremden Sachen in seinen Räumen zu finden.

Mezzetin erklärt kaltblütig dem Duca, sein Freund habe, wie er wisse, Unglück gehabt und könne zur Zeit seine Schuld nicht bezahlen; aber er wolle nicht, daß andere Leute unter seinem Unglück leiden sollten; deshalb habe er ihm, Mezzetin, die Wohnung abgetreten, und der Duca habe nun einen Mieter, der anspruchlos, einfach und in jeder Beziehung zuverlässig sei. Der Duca hat seinem Freund, dem Conte, seine Besorgnis über seinen Mieter nicht mitgeteilt, weil ihm das Geständnis peinlich war, und gleicherweise hat dieser gegen ihn geschwiegen; so muß er denn glauben, was Mezzetin ihm sagt, obwohl ihm schwant, daß die Sache wieder nicht ohne Bedenken sein wird. Er macht eine verlegene Anspielung auf Vorausbezahlung der Miete; aber Mezzetin nimmt einen beleidigten Gesichtsausdruck an, fragt, ob ob ihn der Herr Duca für einen Betrüger halte; der Duca verneint das hastig; Mezzetin zieht kaltblütig die Folgerung, daß er denn auch gewiß das Zutrauen auf

pünktlichste Mietszahlung haben müsse; der Duca murmelt etwas von Zinsen, Mezzetin verläßt das bisherige Gespräch und kommt auf allgemeine Betrachtungen über den Nutzen des Geldes; der Polizist wird ungeduldig; die Sachen des Dichters sind verschwunden; es ist nichts weiter zu machen, und seufzend zieht sich der Duca mit dem Polizisten zurück.

Ungefähr dieselbe Szene hat sich nebenan abgespielt, nur daß hier Silvie als die Lebenskundigere das Wort führt.

So bleiben die Paare wieder ein Quartal wohnen und betuern sich oft gegenseitig, daß sie nie eine so gute Wohnung gehabt haben, die allen, aber auch allen Ansprüchen genügt, die sie stellen. Es wird ihnen schwer werden, sich einmal wieder in andere Verhältnisse einzugewöhnen.

Auch dieses Quartal verstreicht, und wieder kommen der Duca und der Conte zu ihren Mietsleuten. Sie erleben eine sonderbare Ueberraschung. Der Duca trifft bei Violetten statt Mezzetin den Dichter, der Conte bei Silvie statt des Dichters Mezzetin. Violetta kommt dem Duca weinend entgegen, sie macht ihm Vorwürfe, daß sein Haus ihr Unglück gebracht habe, sie habe immer so glücklich mit Mezzetin gelebt, und nun habe er sie verlassen. Der Dichter wird gerührt durch ihre Tränen; er verspricht, daß er immer gut zu ihr sein wird, sie immer trösten wird; Violetta wirft sich an seine Brust, die Tränen kommen auch ihm; der Duca steht bestürzt da und kann nur nach den Sachen fragen; aber die Sachen hat Mezzetin mitgenommen; der Duca sieht sich um; da steht nur die alte Kofferbox des Dichters; aber sie enthält keine Rosinen, nur Handschriften; der Duca kniet nieder, stürzt die Kiste um, weil vielleicht auf dem Boden etwas anderes verborgen ist; der Dichter jammert, daß seine Handschriften in Unordnung kommen; Violetta macht dem Duca Vorwürfe, daß er das einzige Vermögen eines armen Mannes vernichtet, eines Dichters, eines großen Dichters, der sogar einmal bei einem Kardinal zu Mittag geladen war, eines Mannes, der sich ihrer, des verlassenen Mädchens, angenommen hat, eines Mannes, der ihm überhaupt nichts schuldig ist; der Duca wird eingeschüchtern, erhebt sich und verläßt endlich traurig das Zimmer.

Nebenan beim Conte hat sich eine ähnliche Szene abgespielt. Mezzetin erklärt, daß der Dichter nichts zurückgelassen hat. Silvie behauptet weinend, daß er ihre Kleider bei dem Weinbändler an der Ecke verjetzt hat; sogar den Kamm hat er ihr genommen; Mezzetin greift den Conte scharf an, daß er in seinem Haus eine solche Gewalttätigkeit gegen eine arme Frau geduldet habe; er droht, daß er sich bei der Polizei beklagen werde; der Conte geht auf eine Jahrmärkte zu, aber die ist Mezzetins Eigentum, und Mezzetin stellt sich vor sie, hebt die drei Finger der linken Hand hoch und schwört, sein Recht zu verteidigen gegen alle blutdurstigen Hauswirte der Welt, und wenn sie Ducas und Contes sind; das ist ihm ganz einerlei, Recht ist Recht. Auch der Conte verläßt traurig das Zimmer.

Auf der Straße treffen sich die beiden Hauswirte; sie klüßern sich ängstlich ihre Erlebnisse zu, sehen fassungslos an ihren Häusern in die Höhe; auf dem einen Balkon steht der Dichter in Hemdärmeln und büßet seinen Rock, auf dem anderen hat Silvie einen Stuhl mit einer Waschkübel hingestellt und wäscht ihren weißen Unterrock. Sie wird ihn nachher auf die Leine vor ihrem Fenster hängen, und das ist einem ja auch nicht angenehm, wenn man Conte ist und einen Palazzo bewohnt.

Wie sie noch so bekümmert sich besprachen, kommt Samuel.

Begreiflicherweise war der Conte nicht gut auf Samuel zu sprechen, aber Samuel hat ihm klar gemacht, daß Unterschrift eben Unterschrift ist, daß man nun einmal vorsichtig sein muß, und daß es in Geschäftssachen keine Gemütslichkeit gibt. So hat er sich denn schließlich wieder mit Samuel ausgesöhnt, denn er braucht ja doch Samuel immer. Samuel kommt also zufällig vorbei, und der Conte erzählt ihm das Mißgeschick, das sie beide getroffen.

Samuel schüttelt den Kopf und sagt: „Mit Komödianten muß man sich nicht einlassen. Mit denen falle ich sogar hinein.“

Das erhöht natürlich die Angst der beiden, und sie flehen Samuel an, sie zu retten. Samuel denkt lange nach und endlich sagt er: „Das einfachste Mittel ist das beste. Sagen die Herrschaften jeder zu seiner Partei: „Wenn ihr in einer Stunde aus meinem Haus seid mit allem, was ihr habt“ — das vergessen die Herrschaften nicht, denn sonst nützt es nicht; wenn etwas zurückbleibt, dann werden Sie die Komödianten nicht los — „dann bekommt ihr eine Dublone!“ Hiermit empfiehlt sich Samuel.

Es ist ja hart, wenn man spekulieren will und seinen Palazzo vermietet, ein halbes Jahr lang den Kerger mit den Komödianten zu haben und dann noch eine Dublone zugeben zu müssen; aber die beiden sahen endlich ein, daß Samuels Rat gut war; denn weshalb sollte Samuel ihnen nicht einen guten Rat geben, es kostete ihn ja nichts; und so befolgten sie ihn denn. Die beiden Paare ließen sich bestimmen, die Schiebkarren erschienen wieder, der Conte und der Duca achteten genau auf, daß alles aufgeladen war, und so wurde der Mietkontrakt gelöst.