

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Tagblatt. 1843-1937 1927

19.6.1927 (No. 25)

Die Pyramide Wochenschrift zum Karlsruher Tagblatt

16. Jahrg. No 25



19. Juni 1927

Tim Klein / Ueber Publikum und Kritik.

Auf der ideellen Bühne im Hirn und Herzen des Publikums wird dasselbe Spiel gespielt, wie oben auf der Bühne, nur ist die dramatische Vision, die das Publikum hat, wesentlich durch die Psyche des Publikums mitbestimmt und abgewandelt. Das Publikum ist auch Kritiker, wie es der Regisseur und der Darsteller ist, und zwar ein Kritiker, den ungestraft keine Bühne überhören darf. In romanischen Ländern ist das Urteil des Publikums sehr viel lebhafter, sicherer und entscheidender als bei uns. Goldoni erzählt in seinen Lebenserinnerungen, daß er ein Stück, das vom Publikum einmal abgelehnt war, sofort fallen ließ und nicht zum zweitenmal spielte. Goldonis Zuhörer und Zuschauer waren Venezianer, und zwar hatte Goldoni bei seinen Komödien bekanntlich vorwiegend für das am Hafen und auf dem Markte beschäftigte Volk geschrieben. In Deutschland haben wir von jeher eine dramatische Produktion gehabt, die aus einem gewissen literarischen Ehrgeiz heraus und auch unter dem wachsenden Druck der Intelligenz in den Weltstädten eigentlich bloß für diese Intelligenz geschaffen ist. Man wird nicht zuviel sagen, wenn man behauptet, daß dieser Zustand, das Auseinanderklaffen von Literatur und Dichtung, für die deutsche Dichtung der letzten drei Jahrhunderte überhaupt bezeichnend ist. Und es ist höchst charakteristisch, daß zum Beispiel die Berliner Intelligenz der Geniezeit, vertreten durch Friedrich Nicolai, sofort sich gegen die neuauftommende Pflege der Volkspoesie gewendet hat. In der Entwicklung Goethes kann man die fortschreitende Entfremdung beobachten, die sich zwischen den blutvollen, urtümlich gewachsenen, ja emporgeschleuderten ersten Würfen und der späteren literarischen Produktion vollzieht. Man denke nur an den Urfaust und dann an die ungeheure Fracht von Bildungsstoff im zweiten Teil. Bis in den Schlussvisionen dieser Bildungsstoff wieder verbrannt ist und deren geisterhafte Zeilen, die der gewaltige Greis vor seinem Tode niedergeschrieben hat, wie Schneefirne leuchten. Es ist also bei der Beurteilung der dramatischen Vision im zweiten Schauspiel, das im Publikum vor sich geht, zu beachten, in welcher Weise das Publikum selbst Kritik übt. Und da kann man die Beobachtung machen, daß das einfache Publikum, also die Nichtintelligenz, wenn der ironische Ausdruck erlaubt ist, für die bloße Literatur wenig Organ hat, daß es den dramatischen Aufbau, die schwebende Ironie, den beziehungsreichen Dialog, die raffinierteren Feinheiten eines literarischen Dramas kaum zu würdigen versteht. Ja, es ist eine alte Sache, daß die Stimmung des „einfachen“ Publikums etwa in einer Tragödie leicht umschlägt, so daß es da sich zum Lachen gereizt fühlt, wo Dichter und Darsteller ernste Nührung oder Erschütterung beabsichtigt hatten. Dieses natürliche Schwanken des einfachen Publikums sollte kein Gegenstand des überlegenen Nachelns oder gar der Entrüstung sein, sondern man könnte daraus schließen auf größere Beweglichkeit, Lebendigkeit, oder besser: auf größere Nähe am Leben selbst. Man soll sich durch dieses Schwanken ja nicht irre machen lassen an dem Gesamtgefühl der Zuschauer, das man naive Bereitschaft, also kritische Unbefangenheit, nennen kann. In einem Trauerspiel will es eben weinen, und in einer Komödie will es lachen. Hier knüpft die Kunst unmittelbar an die urtümlichen, primitiven Bedürfnisse des Volkes an. Und dann hat die von der Bühne

her ins Publikum hereinschreitende dramatische Vision ihre Wirkung erreicht, wenn sie die ursprünglichen Affekte geweckt und gereinigt hat. Wir kommen um den alten Aristoteles eben doch nicht herum und wollen es auch gar nicht. Jede Klassikervorstellung, jede Vorstellung auch moderner Dichter, die mit echten Mitteln Lachen und Weinen hervorrufen, beweisen, daß es sich eben um die Läuterung der Affekte handelt, die ja im Volk an sich unbefangener da sind und sich äußern als in den sogenannten höheren Schichten. Die Masse der Zuschauer drängt darauf, Schicksal zu sehen, nachzuerleben, und — das ominöse Wort kann nicht umgangen werden: erhoben zu sein. Geschieht das nicht, dann kann immer noch ein sogenannter Publikums Erfolg festgestellt werden, aber über die wahre Kritik des Publikums dürfte man sich doch nicht hinwegtäuschen. Man vergesse doch nicht, daß gerade im deutschen Volk das Theater immer noch als Bildungsstätte, Bildungsmittel angesehen wird, und man vergesse auch nicht die Begriffsverwirrung, die dadurch entstanden ist, daß die bildende Kunst wie die Dichtkunst und die Schauspielkunst viel zu sehr als Bildungsangelegenheit angesehen werden, anstatt als eine Sache des Lebens. Am Leben aber ist die Dichtung und die Bühnenkunst zu messen und nicht an der Literatur oder an einem gerade geltenden ästhetischen Kanon. Die Bemühungen unserer Zeit, das Volk beim Theater festzuhalten, werden dann erst vollen Erfolg haben, wenn man mehr darauf achtet, wie das Volk in seiner Seele die dramatische Vision umbildet, wie durstig es in seiner Not nach einer Bürgerschaft dafür ist, daß es unmittelbaren Anteil haben darf, ja haben muß an der geistig-leiblichen Gestalt, die ihm von der Bühne her als ein Lebendiges entgegentritt. Mit dem Anteil, den es am Bühnenabend durch Klatschen oder Pfischen bekennt, ist das Letzte, was es in sich hat, nicht erschöpft. Sondern es kann ganz anders Anteil nehmen, indem es nämlich als Zuschauer und Zuhörer die Darstellung eines Bühnenwerkes durch sein seelisches Mitspielen viel mehr als durch sein kritisches Denken beflügelt, und umgekehrt dadurch, daß von der Bühne Antriebe kommen, die das Volk zu einem geistig-leiblichen Ganzen zusammenschrieden helfen. Außer dem Ausdruck von Beifall und Mißfallen am Bühnenabend und dem Zuströmen oder Wegbleiben von einer Aufführung hat das Publikum zunächst eine kritische Stimme nicht. Und dennoch ist eine Stadt wie Wien für die Entwicklung der deutschen dramatischen Dichtung und Schauspielkunst von sehr großer Bedeutung geworden, weil dort ein Theaterpublikum war, das die Bühne reichlich mit Theaterblut versorgte, aber auch den Dichter wie den Darsteller durch lebhafteste Anteilnahme trug.

Wenden wir uns nun der dritten Aufführung zu, die sich am Bühnenabend vollzieht. Der Zuschauer ist natürlich wesentlich aufnehmend, wenn er auch die dramatische Vision noch seiner eigenen Weltanschauung, nach Zeitbedürfnissen und dergleichen verwandelt.

Die Kritik (im engeren Sinne) fordert in hohem Maße das aktive Vermögen heraus. Im Kritiker entsteht das Drama, das droben auf der Bühne gespielt wird, insofern neu, als es bei ihm zusammenstößt mit der Vorstellung, die sich der Kritiker von der dramatischen Vision des Dichters entweder schon gemacht hat oder

während der Aufführung macht. Der Kritiker ist bewußtes Publikum. Es heißt dem kritischen Geschäft zu viel Ehre antun, wenn man sagt, daß der Kritiker unvoreingenommen sei. Er ist nämlich voreingenommen, insofern er ganz bestimmte Vorstellungen oder Maßstäbe, eine von ihm selbst gebildete Gestalt des Bühnenwerkes mit auf seinen Platz bringt. Er ist so voreingenommen wie der Richter, der die Idee des Rechts, das geltende Recht und das Bild, das er aus den Prozeßakten geschöpft hat, an den Richtertisch mitbringt. Er hat die naive Bereitschaft nicht wie das Publikum, das oft am Schauen selbst schon seine harmlose Freude hat. Der Kritiker aber kann sich so völlig der hohen Anforderungen an die Projizierung des dramatischen Gedichts in den Raum, er kann sich der Forderung an die Konsequenz und Glaubhaftigkeit der Charaktere, an die Wucht und den Rhythmus einer Handlung, er kann sich auch der Ansprüche, die an Mimik und Sprache zu stellen sind, so leicht nicht entschlagen, auch wenn er es wollte. Denn darum ist er ja der Unterscheider, Deuter, der sich verantwortlich Fühlende. Kritik hat ihre ethische Richtschnur in der freiwillig übernommenen Verantwortung für die ästhetischen und sittlichen Werte der Kunst dem Volke gegenüber. So entsteht ein oft schmerzhaftes Ringen zwischen dem, was die Wirklichkeit der Bühne bietet, und dem, was die gedachte Wirklichkeit der Kritik fordert. Kritik entsteht also durch das mehr oder weniger scharfe Zusammentreffen des Bühnenwerkes mit der Vorstellung davon, die der Kritiker in sich erzeugt hat oder erzeugt. Insofern ist alle Bühnenkritik subjektiv. Aber wenn erfahrene Theaterbesucher im Publikum diesen Darsteller oder jene Darstellerin unwillkürlich messen an anderen Darstellern oder Darstellerinnen, die sie in derselben Rolle gesehen haben, so hat der Kritiker aus der Seelengestalt des Dramas und der Rollen selbst ein Objektives zu bilden, an dem die Darstellung zu messen ist, und insofern kann die Kritik objektiv und auch produktiv sein. Eine Iphigenie zum Beispiel darf eben die Geschichte des Alkibiades nicht so erzählen, als bekennete sie dem König Thoas einen jugendlichen Fehltritt. Die Seelengestalt der Iphigenie ist eben selbst heroisch-titanisch, und da gibt es keine „Auffassungen“, sondern da gibt es nur die aus der dramatischen Dichtung selbst erhobene innere Gesetzmäßigkeit des Charakters. Ich will mit diesem Beispiel nur andeuten, in welcher Richtung der Kritiker, wenn er auf die dramatische Dichtung blickt, produktiv wirken kann. Er tut es immer dann, wenn er aus dem Gesamtkosmos der Dichtung selbst heraus eine Gestalt deutet und sie an die Gestaltung durch den Schauspieler hält. Es bleibt auch von diesem Standpunkt aus immer noch Raum genug für die schöpferische Gabe des Darstellers. Ja, durch eine Kritik, die immer ihr Augenmerk auf die Vision des Dichters gerichtet hält, kann der Darsteller, wenn er will, zunächst zu einer richtigeren und dann zu einer wirkameren Auffassung seiner Rolle kommen.

Allgemein bekannt ist ja das Verhältnis E. T. A. Hoffmanns zu Ludwig Devrient. Sehr bezeichnend hat sich dieses Verhältnis erhalten in der Anekdote, die erzählt, wie Devrient nach der Vorstellung des ersten Teiles von Shakespeares „Heinrich IV.“ in die Weinstube von Lutter und Wegener kommt. E. T. A. Hoffmann pflegte den berühmten Darsteller, wenn er besonders mit ihm zufrieden war, mit voller Kraft in den Schenkel zu kneifen. Als Devrient wieder einmal in die Weinstube trat mit dem Schlachtruf: „Seht, du Schurke!“ — blieb E. T. A. Hoffmann sitzen und rührte sich nicht. Devrient, noch heiß von der Rolle, fragte, ob er denn nicht zufrieden wäre. Darauf sagte E. T. A. Hoffmann: „Du hast heute gespielt wie ein Schwein!“ Im Verlaufe des Gesprächs setzte E. T. A. Hoffmann nun dem Freunde Devrient auseinander, daß Falstaff doch allen andern Personen im Stück intellektuell hoch überlegen sei, und daß dies an diesem Abend nicht hervorgetreten wäre. Wenn ich mich nicht irre, ist das ungefähr der Sinn der Anekdote. Das ist ein Beispiel produktiver Kritik, — was es nicht wäre, wenn E. T. A. Hoffmann bloß gesagt hätte: „Du hast heute gespielt wie ein Schwein!“

Was für die Nach- und Mitgestaltung einzelner Rollen durch den Kritiker gilt, das gilt selbstverständlich vom ganzen Werk, ja unter Umständen darüber hinaus von der Beurteilung des Zeitgehalts oder der Idee, vor allem aber davon, ob auf der Bühne ein Schicksal gestaltet worden ist. In unseren Tagen halte ich jede Kritik für produktiv, die aus dem rein Zufälligen, aus dem bloß Zeitbedingten oder mehr Schlagwörtlichen hinausführt auf den Boden echten Menschenschicksals. Wenn Gerhart Hauptmann über die bloß literarische Zeitbewegung des Naturalismus von vornherein hinauswuchs, schon als zum erstenmal sein Stück „Vor Sonnenaufgang“ auf der Freien Bühne gespielt wurde, und wenn Theodor Fontane sofort erkannte und deutete, daß hier eine neue große Kraft aufgetreten war, so kann man das als ein wundervolles Zusammentreffen eines überzeitlichen, wenn auch in der Zeit wurzelnden dramatischen Dichters mit dem positiven Kritiker bezeichnen. Es ließe sich aber ein Kritiker denken, der heute sieht, wie schicksalhaft sich zwei Strömungen im modernen Deutschland überworfen haben. Auf der einen Seite hatten wir die ungeheure Expansion der Industrie und Wirtschaft, die notwendig mit Macht verflochten ist, eine wesentlich heroische dramatische Dichtung erwarten können, wie zum Beispiel die Dichtung überhaupt in

Rußland trotz der unglaublichen seelischen Vertiefung in der Idee vom ewigen Rußland, das sich über die Erde breiten wird, immer gehabt hat. Man denke nur an die großartige Vision Nikolaus Gogols, wo die russische Troika wie ein Sturmwind über die beschnittene russische Erde dahinfährt. Bei uns, so könnte jener gedachte Kritiker sagen, hatte die Zeit zwar die Vorstellung der Macht erzeugt, hatte aber keinen entsprechenden vertiefenden dichterischen Ausdruck dafür gefunden, sondern in der Zeit der Ausdehnung des deutschen Volkes hatte es im größten dichterischen Vertreter eine Dichtung, deren höchste Idee das Mitleid gewesen ist. Hier kämpften also schon zwei, wenn nicht entgegengesetzte, so doch in der Wurzel getrennte Impulse miteinander. Es gehörte entweder in die tragische Literaturgeschichte oder in die tragische Geschichte, daß das dem Deutschen angeborene Streben nach Menschlichkeit sich ausschließlich verband mit gesellschaftlichen, mit sozialen Bestrebungen und so dem Vorwärtstreben des deutschen Volkes als Ganzes in die Geschichte hinein der Dichtung nicht eine Weihe geben konnte, wie es etwa Shakespeare dem elisabethanischen England und Schiller und Heinrich v. Kleist dem um seine bare Existenz ringenden deutschen Volke gegeben hatten.

Die Kritik, die von der einzelnen Gestalt auf der Bühne aus bis in die großen Geisteszusammenhänge, in das Weltbild hinein den Weg zum Gestalten und zum Erkennen wies, eine solche Kritik wäre im vollsten Sinne produktiv.

Aber die Kritik muß sich bewußt bleiben, daß sie zu dienen hat und daß sie schöpferisch in dem Sinne des Dichters nicht ist und nicht sein kann. Wenn man die Geschichte der Kritik überblickt, so muß man feststellen, daß sie sich gegenüber dem Besten, was die Zeiten je und je hervorgebracht haben, konsequent bis auf die Knochen blamiert hat, mit wenigen Ausnahmen. Man braucht nur an Heinrich v. Kleist zu denken, an Hebbel, an Richard Wagner. Und die Kritik keiner Zeit ist sicher vor solchen Fretümern. Am wenigsten ist es diejenige Kritik, die da glaubt, ihr eigenes Geschäft sei schöpferisch, sei ebenbürtig dem schaffenden Genie, der auf der Bühne als Dichtung oder Darstellung erschient. Die Kritik kann der Form nach wohl kunstvoll, ja sie kann für sich ein Meisterwerk sein nach logischer Schärfe, stilistischer Vollendung, nach Anschaulichkeit und Plastik, aber sie kann niemals von sich abstreifen, daß sie auf Erkenntnisakten beruht, deren Vater der Zweifel ist, — auf Scheidungen und Verbindungen, die vom wahren Schöpfungsakte sehr weit entfernt sind, wenn auch ein Kritiker eine starke Phantasie haben muß. Die Kritik tut ihr Bestes, wenn sie bleibt, was sie ist, wenn sie den Boden bereitet für das Große und Schöne, indem sie das Schlechte und Mittelmäßige abwehrt, wenn sie, wie das zum Beispiel Lessing mit Shakespeare, die Romantik mit Calderon oder mit Indien oder der eigenen deutschen Ueberlieferung getan hat, alles Schöpfungsgut entbedet oder Neues auf den Schilf hebt.

Niemand wird leugnen, daß die Theorien und Kritiken des Dramas, wie sie Lessing, Schiller, Hebbel, Richard Wagner aufgestellt haben, für sich selbst und für die Erkenntnis der von den genannten Dichtern geschafften Kunstwerke von großer Bedeutung sind. Wir haben hier Meisterwerke der produktiven Kritik vor uns, und dennoch sind sie nur die theoretischen Spiegel der eigenen Schöpfungen. Die großen Genien kreisen um ihr eigenes Schaffen, sie erleuchten es, aber kein anderer Dichter findet in ihnen etwa Regeln, die er für sein Schaffen unmittelbar produktiv machen könnte. Das Genie gibt sich eben selbst die Regel, aber nicht andern. Aber auch die Kritik selbst darf sich nicht an sie binden, wenn sie die schöpferischen Kräfte in ihrem bescheidenen Teil fördern will.

Darauf aber läuft jede produktive Kritik hinaus, daß sie überall das schon Geschaffene in seiner Reinheit erkennen lehrt und so dem dramatischen Erbe der Nation und der Kulturvölker überhaupt keinen Abbruch tun läßt. Sie ist produktiv aber auch dann und besonders dann, wenn sie die schöpferischen Kräfte der Gegenwart erkennt und fördert.

Da tut sich nun vor uns die Schicksalsfrage auf: Ist produktive Kritik dem dramatischen Schaffen unserer Zeit gegenüber in voller Reinheit noch möglich? Wir haben, aufs Große und Ganze gesehen, eine wesentlich programmatische Dichtung. Ich will damit sagen, daß sich in der dramatischen Produktion übermäßig viel kunstfremde Motive äußern. Es ist für den reinen Kunstsinne unserer Vorfahren überaus bezeichnend, daß sie die gewaltige Umwälzung, die vor rund hundertundfünfzig Jahren einsetzte, also die Probleme der Zeit, nicht umging, sie aber mit ungeheurer Kraft ins rein Menschliche zu erheben wußte. In Mannheim sind zum erstenmal Schillers „Räuber“ über die Bühne gerauscht: in tyrannos! Im Feuer der großen Leidenschaft, die Schiller durchglühte, wurde revolutionärer Rohstoff, ich möchte sagen, in eine bindende Kunstform eingeschmolzen. Es war immer die Idee der Freiheit, die Schiller begeistert hat. Aber er schrieb niemals ein Programm in Dialogen. Gibt es ein in seiner dämonischen Leidenschaft wilder dahinwogendes Stück als die „Dermantochlor“ von Kleist, die der Einheit und der Gegenwehr der Nation galt? Und doch liegt gerade in diesen beiden Stücken eine kaum zu erschöpfende Darstellung des deutschen Wesens überhaupt.

Der furchtbare Krieg, an dessen Ende der Zusammenbruch der deutschen Nation steht, hat keine große Dichtung erzeugt, und die

Umwälzung, deren Folgen für die Welt vielleicht noch größer sein werden als die der Revolution vor hundertundfünfzig Jahren, hat ein vielstimmiges Gewirr dramatischer Neußerungen hervorgebracht, weltanschaulicher Programme, zukunftssträumerischer Utopien, denen gegenüber die Kritik und vor allem die produktive Kritik einen überaus schweren Stand hat. Eben weil der Kritiker, der fördern will, so verschiedene sich widersprechende politische, halbpolitische, sozialpolitische, soziale Programmdichtungen vor sich hat, wird er schon als mißführender Zeitgenosse oft wider seinen Willen auf einen Standpunkt zurückgezwungen, den auch er sich im reißenden Strom der Zeit erobert hat. Und wo er zur Ablehnung sich innerlich genötigt sieht, da geschieht das eben oft aus einem Gesamtgefühl heraus, das den harten und überschnittenen, einmal ethisch rigorosen, dann wieder ethisch laxen, einmal ästhetisch rohen, dann wieder ästhetisch überfeinerten Ausdruck, aus einem Gefühl heraus, sage ich, das die Verirrung der dramatischen Kunst ins unmittelbar Ideelle oder in die herzlose und überspitzte Kritik der jüngsten Vergangenheit als peinlich empfindet.

Wer zu viel will, der verliert auch das, was er bei bescheidenerem Anspruch haben könnte. Die Befreiung der Menschheit, der eigenen Volkheit, ja des persönlichen Selbst geschieht nicht auf einen Schlag oder gar mit einem Schrei. Sondern im Gegenteil: das Weiche überwindet das Harte, das Leise überwindet das Laute. Es ist eben so leicht als töricht, alles gut zu finden, wie es leicht und töricht ist, alles schlecht zu finden. Aber echte Dichtung findet nichts schlecht und nichts gut, sondern sie will das lebendige Leben, sie will den Sinn des Daseins. Die dramatische Kunst ist zu hoch und heilig, als daß sie jahrelang der Durchsetzung eines gesellschaftlichen Programms dienen könnte, ohne Schaden an ihrer Seele zu nehmen. Und alle, die der Hoffnung leben, daß die dramatische Kunst wieder reine Kunst wird, werden produktive Kritiker sein, schon dadurch, daß sie, sei es als Dichter, sei es als Zuschauer, sei es als Kritiker, danach streben.

Ich kann mir nicht versagen, hier aus der „Erinnerung an das Publikum“, die Schiller uns Jahr 1788 über den umgearbeiteten „Fiesko“ über einen ähnlichen Zustand sagt: „Wenn es zum Unglück der Menschheit so gemein und alltäglich ist, daß so oft unsere göttlichsten Triebe, daß unsere besten Keime zu Großem und Gutem unter dem Druck des bürgerlichen Lebens begraben werden — wenn Kleingeisterei und Mode der Natur kühnen Umriss beschneiden — wenn tausend lächerliche Konventionen am großen Stempel der Goetheit herumtänzeln, so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos sein, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, das den sterbenden Funken des Hel-

denmuts belebend wieder emporflammt, das uns aus dem engen, dumpfen Kreise unseres alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt.“ Und nun folgt eine großartige Stelle über die Höhe der dramatischen Dichtung und Darstellung. Sie lautet: „Heilig und feierlich war mir immer der stille, der große Augenblick in dem Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderte wie auf den allmächtigen Schlag einer magischen Rute, nach der Phantasie eines Dichters bebten — wo, herausgerissen aus allen Masken und Winkeln, der natürliche Mensch mit offenen Sinnen horcht — wo ich des Zuschauers Seele am Fägel führe und nach meinem Gefallen einem Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann — und es ist Hochverrat an dem Genius — Hochverrat an der Menschheit, diesen glücklichen Augenblick zu versäumen, wo so vieles für das Herz kann verloren oder gewonnen werden.“ Und der Dichter schließt mit dem Wort, das alles Höchste an Selbstentäußerung in uns wachruft: „Wenn jeder von uns zum Besten des Vaterlandes diejenige Krone hinwegwerfen lernt, die er fähig ist, zu erringen, so ist die Moral des Fiesko die größte des Lebens.“ Es wird schwer sein, sich dem Eindruck dieser Worte des Dichters, der auch einer der größten produktiven Kritiker gewesen ist, zu verschließen.

In einem Buch, an dem wir wohl alle in der Jugend herumgelaufen haben, nämlich im Art Poétique von Boileau, steht der Satz: La critique est aisée — die Kritik ist leicht, oder: es ist leicht, zu kritisieren. Bei allem Respekt vor dem Befehlgeber der dichterischen Kunst im Zeitalter Ludwigs XIV. muß ich sagen, daß ich die Kritik gar nicht leicht finde. Am wenigsten das, was man unter produktiver Kritik verstehen mag. Das ist ja wahr: es ist leicht, Fehler herauszufinden, wiewohl auch dies eine Einschränkung erleidet; denn es ist oft sogar sehr schwer, den Fehler herauszufinden und diese Erkenntnis nutzbar zu machen, schwer namentlich in unserer Uebergangszeit, in der das selbst bildende geistige Leben überschattet erscheint, in der das persönliche Bekenntnis zu irgendeiner Richtung, gleichviel zu welcher, vor dem Bedürfnis steht nach reiner Kunstgestaltung.

Hier hat meines Erachtens die Kritik eine hohe produktive Aufgabe. Sie kann der dramatischen Kunst von heute aus dem Zustande des Stammeln oder des Jungenredens oder des allgemeinen Schauffments hinüberheilen in das Gebiet reiner menschlicher Kunst. Dann wird auch wieder die Zeit kommen, wo von dem Künstler das Wort wahr wird: „daß, während Stürme keine Brust durchstoßen, Heiterkeit auf seiner Stirne wohnt“. Die Zeit, wo das Rechte sich wie in einem chemischen Prozeß ganz von selbst vom Nachgemachten scheidet und die Kritik nichts anderes zu tun hat als zu bestätigen, daß eben diese Zeit produktiv, aus ihrer Tiefe heraus also, schöpferisch ist.

Carl Friedrich Wiegand / Mademoiselle Belvina. Novellette.

(Schluß.)

Von weitem schon hörte ich die Musik durch die Reinwand des Zirkuszeltes. Karoline war jetzt auch Feuer und Flamme. Wir beide floßen auf den undeutlich sichtbaren, breiten Zuckerhut zu, der da in der Nacht stand.

Es war fast kein Platz mehr zu haben. Namentlich die Galerie war drückend voll. Aber ich wollte schon Platz bekommen!

Bei der Musik, die auf einem erhöhten Gestell thronte, gab es für mich ein Plätzchen. Ich kletterte an einer Holzstange in die Höhe und stellte meine Füße auf die Bretterwand, welche die Galerie vom zweiten Platz schied. Karoline stand hinter mir und hielt meine Beine.

Die Pause schlug direkt über mir, und wenn der eine Musikant in das große Blechhorn blies, fühlte ich Schmerzen im Rücken, so schmetterte und schütterte das in meinem Körper.

Der Stallmeister in schwarzen Lederschuhen rief die einzelnen Nummern aus.

Als wir eintraten, hatte es schon begonnen, das zweite Stück war gerade im Gange.

Ein junges Mädchen sprang durch Blumenreihen. Es waren aber keine richtigen Blumen, sondern Papierrosen.

Ich hatte den besten Platz. Die Musik hörte ich scharf am deutlichsten, die Arena konnte ich überschauen, und links war der Eingang, durch den alle Künstler auftraten und abgingen.

Wenn sie abgingen, hüpfen sie an dieser Stelle noch einmal in die Höhe. Namentlich die Mädchen hüpfen hoch auf, älterten dann so toll mit den schwebenden Füßchen über der Erde, warfen den Kopf nochmals rückwärts und bewegten leicht die Fingerspitzen, vom Munde aus schräg nach der Höhe fahrend, durch die Luft, als zögen sie unsichtbare Fäden zwischen den Lippen heraus.

Der Stallmeister trat jetzt mit seinen glänzenden Lederschuhen in das weisse Sägemehl der Manege, verbeugte sich, als hinc sein Kopf nur an einem Bindsaden, und rief:

„Mademoiselle Belvina in ihren großartigen Produktionen als Schlangenmädchen...“

In stehender Geste wurde ein großer Teppich entrollt und Mademoiselle Belvina sprang, vom Stallmeister an der Hand geführt, über den Manegegrund.

Zwei Paare in silberglänzenden Schuppenröhmen gaben ihr kleine Hilfen. Sie standen mit weggekehrtem Rucke zu beiden Seiten des Teppichs und richteten ihr das winzige kleine Taschentüchlein, womit sie zuweilen ihre Hände vorsichtig abtrocknet.

Mademoiselle trug einen weißen seidenen Trikot, der über und über mit kleinen runden Tälerchen von Goldblau besetzt war.

Ich war über alle Maßen entzückt von ihr.

Wenn Mademoiselle Belvina ihren Körper bog, war lautlose Stille, und wenn sie sich verneigte, brach der Beifall los. Als sie hinauswühlte, winkte sie allen und zuletzt auch mir mit ihrem Tächelchen zu, daß ich bald von meinem hohen Standpunkt heruntergefallen wäre, so winkte ich Antwort...

Dann kamen noch herrliche Pferde und ergötzliche Spakmacher.

Als wir aber nach Hause gingen, stand nur das Bild von Mademoiselle Belvina vor meinen Augen. Ueberall am Nachthimmel schritt ihre schimmernde Gestalt hin...

Am folgenden Morgen fand es bei mir seit; den Abend mußte ich wieder in den Zirkus.

Aber Karoline wollte nicht. Sie sagte es schon nach dem Mittagessen, vertäubete mich aber auf den Samstag.

Am folgenden Tag stand ich auf der Treppe, da sprang mir mein Herz fast die Brust: „Sie“ kam die Straße daher.

Sie krachte also dicht an mir vorbei, denn sie wohnte ja sicher auch in der „Traube“.

Ein Clown war bei ihr. August Blumm, so hatte der Stallmeister aufgerufen. Er trug ein rotes Taschentuch in der Hand.

Als sie die Treppe erreicht hatten, geschah etwas Unerwartetes.

Mein Vater trat zufällig aus dem Hause, und Fräulein Belvina sagte zu ihm, wie zu einem guten Bekannten:

„Guten Tag, Herr Doktor, warten Sie heute abend.“ Dazu drohte sie ihm, vertraulich lachend.

„Es war ein bißchen spät geworden“, begann sie wieder.

„Ja, ja“, erwiderte mein Vater, „es war ein wenig spät —“

„Gehört der schwarzkodierte Blauerer Ihnen?“ fragte sie, auf mich weisend.

„Ja, ja!“ sagte der Vater, „als der Dame eine Hand.“
Sie nahm meinen Kopf zwischen ihre Hände und presste mich an ihre Brust. Ich ertraut in der Seligkeit dieses Augenblicks und umschlang sie mit beiden Armen.

„Guck, guck, guck — das Kerlchen!“ sagte sie und zog meinen Kopf nach hinten, daß sie mir ins Gesicht sehen konnte; „wie leidenschaftlich er ist —“

Der Vater sah aber fortgesetzt nach den Fenstern der Nachbarschaft, wo man sehr aufmerksam geworden war.

„Wie leidenschaftlich er ist“, hatte sie gesagt. Ich verstand das nicht; aber es klang mir wie ein Schimpfwort, weshalb ich Fräulein Belvina sofort losließ.

„Willst du mir einen Gefallen tun, kleiner Zigeuner?“
„Gern.“

„Hole mir dort unten an der Ecke ein Stück Seife, die viel Schaum macht . . . ich wohne auf Zimmer Nr. 21.“

Ich kaufte schon. Atemlos kam ich zurück in die „Traube“. Der Hausknecht wollte mir die Seife abnehmen, aber ich gab sie nicht her. Ich mußte sie selbst bringen. Nummer 21!

„Das ist aber schön“, lobte sie und gab mir einen Kuß auf den Mund. Ich schlug meine Arme um ihren Hals und klammerte mich so fest, als wollte ich sie nie, nie mehr loslassen.

„Willst du mal in den Zirkus gehen?“ fragte sie und gab mir eine rote Karte in die Hand.

Als ich draußen war, fiel mir etwas siedendheiß ein. Ich trat wieder ins Zimmer.

„Bitte, Fräulein Belvina —“
„Belvina?“ — lachte sie, „wer hat dir denn das gesagt? — So? — Der Stallmeister? — Siehst du, so heiße ich nur im Zirkus, hier kannst du immer Fräulein Bertha zu mir sagen.“

„Immer“, hatte sie gesagt; also durfte ich wiederkommen — und „Fräulein Bertha“ durfte ich sagen.

„Nun, was wolltest du noch, Zigeunerchen?“

„Die Karoline muß auch ein Billett haben, sonst geht's nicht; und bitte, sagen Sie Papa auch nichts, sonst geht's nicht!“

„Gut!“ erwiderte sie strahlend, „Papa erfährt kein Wort!“ und gab mir ein zweites Billett.

Hatte ich recht gesehen? . . . Erster Platz!

Karoline war mit einverstanden, aber auf den ersten Platz setzte sie sich nicht. Sie stand am Abend wieder unter der Musik. Ich aber sah auf dem ersten Platz und drehte mich, so oft mir etwas gefiel, nach hinten um und telegraphierte an Karoline.

Sechs Nummern waren schon vorüber, da erschien der Stallmeister, schnidte wieder sein eigentümliches Kompliment:

„Mademoiselle Belvina in ihren großartigen Trapezproduktionen.“

Da war sie. Im selben Kostüm.

Ich war atemlos. Eine Frau neben mir sagte zu ihrem Mann: „Hör' nur Jakob, den Kleinen neben uns!“ Eine Schaukel wurde heruntergelassen und hing in halber Höhe des großen Mastbaumes.

Fräulein Belvina mußte aber erst ein Stückchen klettern. Das Ende des Tauens hina aber so hoch von der Erde, daß sie nicht daran reichen konnte. Da half ihr der Stallmeister.

Aber wer war das? — Ich habe schon oft gesehen, wie man beim Turnen jemandem Hilfe gibt. Dann sagte man es unter die Arme oder um die Hüfte und sagte: „Soppla!“ und dann war man oben. Was tat aber der Stallmeister? — Er trat dicht hinter Mademoiselle Belvina, setzte sie rittlings auf seine Hand und hob sie auf, die, ohne die Füße zu benutzen, das Trapez erklimmte. Ich hatte ein wildes, widriges Gefühl in der Brust: dieser Stallmeister! Ich konnte ihn nicht mehr ausstehen, den Kerl mit seinem geölten Kopfe . . .

Als die Pause ausgerufen wurde, stand plötzlich mein Vater vor mir.

„Wie kommst du hierher?“ fragte er und riß die Augen auf.

„Karoline ist bei mir“, sagte ich kleinlaut.

„Wer hat dir das Geld gegeben?“ forschte er.

„Fräulein Belvina hat mir zwei Karten geschenkt“, berichtete ich.

Nun trat Karoline heran.

„Sie gehen sofort mit Walter nach Hause!“

Damit stampfte er fort und ging nach dem Pferdestall, zu dessen Besuch der Stallmeister soeben eingeladen hatte.

Am anderen Tage kam ein Hagelwetter über mich, „den Schmaroher“, und das Gebot, daß ich jeden Abend um acht Uhr im Bett zu liegen hätte.

Eine Woche verging unter unsäglichen Qualen. Am Freitag bestellte mein Vater das Essen früher. Um halb acht Uhr schon verließ er das Haus. Soweit ich konnte, verfolgte ich ihn.

Nichtig, er war in den Zirkus gegangen.

Ich beschwor Karoline, bis sie nachgab; nur vor den Zirkus ein Stündchen zu stehen.

Wie lustig klang die Musik und das Pelttschenkfallen heraus! Auch die Rufe des Jockeys hörte man, und dann trommelte der Beifall.

„Vorwärts, Karoline!“ Mein Vater kam aus dem Zirkus heraus, verlor sich in der Menge und schritt in die Dunkelheit hinein.

„Ich schaue, wohin er geht“, sagte ich zu Karoline, „bleib hier stehen! Wenn er nach Hause geht, müssen wir gleich fort und ihn überholen!“ Ich verschwand im Dunkeln.

Mein Vater ging um den Zirkus herum, bis er an die grünen Wagen kam. Dann sah er sich vorsichtia um. Im trübem Lichtschein der Wagen konnte ich deutlich sehen, wie er ganz dicht an die Vorhänge der Wagenfenster heranging. Eben schlug Fräulein Belvina das Zelt des Stalles auf und ging nach einem der grünen Wagen. Sie war noch im Straßenkleid.

Wie flink aber warf sie im Wagen ihre Kleider aus! Jetzt mußte sie sicher auftreten.

Da kam des Vaters Kopf ganz dicht an die Scheibe heran.

Der Stallmeister — nun ja, auf den war ich gar nicht mehr wütend. Ein Horn kochte in mir, der nichts von einer angelernten Moral hatte, aber den Vater ohne Bedenken verdamnte.

Auf einmal hörte ich heiseres Hundegebell.

„Verdamnte Bestie!“ schallte es durch die Nacht, und mein Vater rannte davon. Er mußte gestrauchelt sein. Es gab einen dumpfen, schweren Fall.

Ich stürzte davon.

„Karoline, schnell nach Hause!“

Ich wagte dem Mädchen nichts zu sagen, ich schämte mich zu viel. Wir erreichten glücklich das Haus vor meinem Vater.

„Sehen Sie einmal, Karoline, ich bin da gestern abend bei dem Zirkus irgendwo hängen geblieben, die neue Hofe ist rein zum Teufel.“

Bis zum Anie waren die Beinkleider aufgerissen!

Am Nachmittag umschlich ich die Unglücksstätte. Beim dritten Wagen, wo die Bulldogge angebunden war, lag ein zerrissener Herrenhut. Es war meines Vaters Hut.

Nur noch vierzehn Tage blieb der Zirkus.

Ich durfte ihn nicht mehr besuchen. Fräulein Belvina hatte ich nicht mehr gesehen. Sie war wie von der Erde verschwunden. Ich ahnte den Grund nicht. Tausend Gedanken schossen mir durch den Kopf. Tausend Pläne machte ich, zu ihr zu kommen. Eines Abends las Karoline aus der Zeitung vor: „Das in der vorigen Woche im Zirkus Neuhof bei der Trapezarbeit unglücklich zu Fall gekommene Fräulein Belvina wird in den letzten Vorstellungen wieder auftreten.“

„Zu Fall gekommen . . .“ murmelte ich für mich hin. Sief Verunglückt! Und ich wußte es nicht — ich wußte es nicht!!

Nun hielt mich nichts mehr.

Ich mußte zu ihr.

Schon stand ich vor Nr. 21. Es war dunkel auf dem Korridor.

Ich wußte nicht, was ich zu ihr hätte sagen sollen. Ich wußte nur, ich hätte mich an ihre Brust geworfen. So stand ich also vor ihrem Zimmer, wagte nicht anzuklopfen und zitterte am ganzen Körper.

Da hörte ich auf einmal: „Ich verzichte auf Ihre fernere Behandlung, Machen Sie, daß Sie aus meinem Zimmer kommen, sonst klinge ich!“

Schritte klangen.

Ich sprang zur Seite, und heraus stolperte — mein Vater.

Ich stand wie gelähmt.

Ich ahnte dumpf den Sinn der Worte, aber ich konnte nicht denken. Ich mußte in dem dunklen Gang mein Gesicht mit den Händen bedecken.

Nachdem ich zitternd wohl eine Stunde vor der Türe gestanden hatte, kam der Hausknecht und zündete die Lampen im Flur an.

Wie ein Schuldbewußter schlich ich mich an ihm vorbei in unser Haus.

Nach einigen Tagen war der Zirkus verschwunden. Fräulein Belvina habe ich nie wieder gesehen.

Trotzdem es am nächsten Morgen regnete, hielt mich nichts an Hause.

Ganz allein war ich auf dem Zirkusplatz. Nichts war mehr da.

Nur die Sägespäne, der runde Kreis waren noch vorhanden; Sägespäne, über die so oft ihr Fuß gegangen war . . .

Die Sägespäne waren vom Regen oben durchnäßt, unten weiß und trocken.

Und wie mein Fuß die feuchte, klumpige Masse zur Seite schob, blinkte ein kleines rundes Goldtälcherchen.

Den ganzen Nachmittag und an den folgenden Tagen habe ich nach den kleinen durchlöchernten Goldmünzchen gesucht, die auf Mademoiselle Belvinas weißseidenem Gewande so entzückend geschimbert hatten.

Fünfszehn Stück habe ich davon gefunden, und ich habe sie alle noch, alle noch . . .

. . . Stille im Zimmer . . . Der Frühlingwind blähte die Gardinen und brachte Syringenduft herein . . . Irrendwo wimmerte in der Nachbarschaft eine Drehorgel . . . Lange schauten wir, beide erregt, zum Fenster hinaus . . . Endlich hub Walter wieder an sprechen an. Aber er sah an mir vorüber . . . nach der Wand . . . nach der Decke . . . „In törichtesten Dingen hängt mein ganzes Herz . . .“