

diese Autoritäten, die ihm Halt, Sicherheit und Ziel gaben? Etwas muß der Mensch doch wissen, um zu kritisieren. Kann der vollendete Septiker noch Kritiker sein? Von irgendwo aus muß doch eine Kritik gehen! Geseht auch, dieser Ausgangspunkt wäre unhaltbar! Lessings Kritiken waren Verteidigungen (er nannte sie „Reisungen“) oder Angriffe. Also war er auf keinen Fall objektiv oder gerecht. Aber gerade die Ungerechtigkeit, die Kampfstimmung, der Wille, den Gegner niederzukämpfen, der Zwang, irgend ein Etwas (die Säge des Aristoteles) bis zum Neuesten zu verteidigen, gerade dieser Zwang und jener Wille machten ihn wichtig und stark. Die Not macht erfinderisch. Ich kann mir sehr wol denken, daß ein Rezensent vielleicht am liebenswürdigsten, wichtigsten und geistreichsten, vielleicht auch am tiefsten und stärksten ist, wenn er einen verlorenen Posten zu verteidigen hat. Die Kameraderie zwingt ihn vielleicht, ein Werk zu loben, an dem wenig zu loben ist. Sei, wie jetzt dieser Rezensent, vorausgesetzt, daß er kein Trottel ist, dieses Wenige auszusprechen wissen wird! Wie er tiefinnig wird, wie er plötzlich geschmeidig wird, wie er in tiefste Geheimnisse des Opus einzudringen versteht! Und wer weiß, gerade diese Rezension wird dann vielleicht die einzig interessante sein, die über besagtes Opus geschrieben ist. Und schließlich kommt es doch überhaupt zunächst darauf an, daß über ein Opus etwas Gescheites geschrieben wird. Das regt jetzt wieder Gegenkritiker an und nun erst beginnt eine wirklich sachgemäße Erörterung über das Werk. Man wende also nicht ein, daß das Erkennen hierbei zu kurz käme.

Aber vielleicht erkennen wir bloß die Erkennenden unter den Künstlern. Und deshalb ist es eben notwendig, daß wir den ganzen Objektivitätsschwindel aufgeben: Warum nicht ehrlich seine Subjektivität betonen, als fürchte man, daß durch solche Ehrlichkeit die Kritik unehrlicher werden könnte!

Nehmen wir Goethes Kritik, die noch subjektiver als diejenige Lessings, aber deshalb nicht wertloser war. Und lernt man durch Goethe schon über den besprochenen Autor nichts, so lernt man doch immerhin noch etwas über Goethe daraus. Goethes Kritik, sie ist auf alle Fälle immer doch die Kritik eines Künstlers, eines Menschen, der künstlerisch etwas Besonderes erlebt hat und daher mitzureden weiß! Was er auch redet, ob es in dem gegebenen Fall auch unrichtig ist, uninteressant ist es niemals. Wo lerne man auch etwas über die Dichter, wenn nicht von den Dichtern selbst. Die tiefste Erkenntnis, die wir heute vom Wesen der Kunst überhaupt besitzen, verdanken wir denjenigen Künstlern, die entweder auch theoretisch beanlagt waren und nun ihre eigenen Erlebnisse für oder gegen die Theorien benutzen konnten (z. B. Goethe und Wagner); oder die entweder die schauerliche Gabe besaßen, in die abgründigsten Mächte ihrer eigenen Seele hinein zu schauen (wie Kleist und Hebbel); oder deren künstlerischer Organismus zerstört war, so daß sie sich jetzt durch ihre Produktion mehr verrieten, als daß sie sich durch ihre Kunst deckten, wie es vielleicht ursprünglich ihre Absicht war (dies war z. B. das Schicksal Platens, auch Hamerlings, und zuweilen selbst Lenau, überhaupt aller innerlich zerstörten Naturen, die nicht Wig genug besitzen, über diesen Schaden noch eine zweite grandiosere Lüge zu decken, wie es Rousseau und Klinger und zuweilen Heine so schön verstanden haben); oder die sich endlich so viel Humor und guten Mut noch erübrigt haben, über diese innere Zerstörung tiefinnige Philosopheme zum Besten zu geben, worin z. B. Otto Ludwig ebenso liebenswürdig als meisterhaft war.

Güten wir uns nur unsererseits, besagte und ähnliche

Autoren buchstäblich zu lesen, benutzen wir alles das nur als Fingerzeige ihrer Selbsterkenntnis oder Selbstverleugnung; ich wüßte nicht, wer uns Tieferes und Wissenswerteres über jene gelehrt hätte als eben sie selbst! Man vergesse auch nicht, daß alle wahrhaft bedeutenden Kestheiter abgekühlte oder mißlungene Künstlernaturen waren, und die sich nun für dieses Mißlingen an der Natur vielleicht bitter rächen. In tiefen Kesthetikern steckt immer ein Künstler, das kann man beinahe a priori annehmen! Lessing war vielleicht gerade deshalb ein so feuriger Kritiker, weil er ein etwas trockener Poet gewesen!

Und heut ist man in der Objektivitätssucht bereits so weit gekommen, daß man es einem Kritiker als Verdienst anrechnet, wenn er selbst eben auch nicht der geringste Künstler ist, ja daß er mit Künstlern in gar keiner Beziehung steht. Ist mir aber das mal ein objektiver Rezensent! Ja der objektivste wird wol der sein, der überhaupt nichts von Kunst versteht. Er hat sich mit keiner eingelassen, er kann also auch keine vorziehen, er ist gegen alle gleich gerecht. Indifferentismus als höchste Tugend eines Künstlers gedacht. Und so denkt der spießbürgerliche Zeitungsleser tatsächlich!

Wer heut z. B., wie dies ja von allen Zeitungsschreibern, Kunstschriftstellern, gelehrten Essayisten u. s. w. verlangt wird, über alles gleichmäßig zu reden versteht, der gilt uns als das Muster eines objektiven Menschen! Nur aus diesem Objektivitätsdusel heraus erklären sich alle jene Welt-, Literatur- und Kunstgeschichten in einem Bande, das Entzücken aller gebildeten Frauenzimmer, kurz jener Allerweltdilettantismus, für den wir in Deutschland ganz besonders klassische Vertreter besitzen.

Die Aufgaben der Kritik sind verschiedene. Der Satz, daß sie produktiv (d. h. ja gewöhnlich nur positiv anerkennend, lobend) sein soll, ist eben so richtig wie der andere, daß sie negativ sein müsse, kriegerisch, Götter zertrümmernd, Dilettanten verschwendend u. s. w. Sie soll sowohl Gesetze aufstellen als Gesetze befehlen, sie soll das künstlerische Talent ebensowol fördern als ergänzen, ihm ebensowol Freiheit verschaffen als Fesseln anlegen. Alles das kann die Kritik, alles das soll sie und sie tut es auch. Nicht darauf kommt es an, daß sie bald zu streng, bald zu milde ist, sondern darauf, daß sie sich überhaupt einer Aufgabe bewußt ist, daß sie weiß, was sie will, und daß sie konsequent ausführt, was sie will. Das Recht zum einen muß sie sich ebenso wie zum andern selbst geben. Zu sagen, nur die fördernde, milde, positive Kritik habe allein einen Wert, ist ungefähr gerade so geistreich, als zu behaupten, nur die optimistische Philosophie ist im Recht, nur der Chauvinismus ist eine berechnigte Weltanschauung. An sich hat keine einen Wert. Aber das bewusste Auftreten eines Kritikers, sein Wille zu einem Ja oder Nein, vielleicht auch zu einem ständigen Ja oder Nein mit Bezug auf eine bestimmte Kunst oder Gattung oder Richtung, dieser Wille muß ihm sein Recht verschaffen und erweisen. Dieser Wille ist sein Zwang, seine Zucht, sein Stachel; er zwingt ihn geistreich und tief, oder auch zuweilen geistreich und verworren zu sein, wie den Deutschen, der sich Rembrandt zum Erzieher auserkoren. Dieser seltsame Deutsche, der die Welt so entschlossen vom Standpunkte des Niederdeutschums anzusehen sich zwang, kam dadurch in die angenehme Lage, die ganze Welt zu verniederdeutschem; Also Weltanschauung niederdeutscher Tendenz; und zwar je tendenzloser, desto niederdeutscher. Ein solches Werk, was immer man auch dagegen sagen mag, hat die Liebe geboren, allerdings eine mit Eitelkeit verbundene Liebe. Diese Tendenz konnte sich nur nach zwei Richtungen hin

äußern: entweder produktiv, indem der Verfasser die tiefsten und stärksten Eigenschaften des Niederdeutschums hervordrängte, Schätze aufdeckte; oder antiquarisch, indem er seine vorhandenen Schätze zusammenfas, aufzeichnete, verglich, bewunderte und summierte. Hier passierte dem guten Deutschen aber manches Unglück, ein Mißgeschick, das auch sonst reichen unerfahrenen Erben widerfährt. Ihre Reichtümer gehen so sehr über ihr Verwaltungsvermögen hinaus, daß sie schließlich nur noch blind in den Säcken hineingreifen, glaubend, er sei unerschöpflich, daß sie zu rechnen und fremdes Gut vom eigenen zu trennen immer mehr verlernen und am Ende auf elendige Weise banquerottieren! Auch der Deutsche denkt: was mir gefällt, das ist mein, das ist niederdeutsch, so glückberauscht ist er. Er ist zu leichtsinnig, um mit Ernst zu stehen; denn dann wärs kein Diebstahl mehr! So wußte z. B. Goethe und Shakespeare zu stehen. Was sie nahmen, das war goethisch und shakespeareisch. Selbst die Griechen mußten deutsch und die Römer englisch werden, wenn sie die Faust Shakespeares gepackt oder wenn sich Goethes Hand scheinbar so sanft auf ihre Schulter gelegt hatte!

Hier, im Persönlichen, liegt der gemeinsame Beruf von Kunst und Kritik. Einseitigkeit, Voreingenommenheit, Subjektivität, das sind jedenfalls der Uebel größte nicht: ohne Liebe und Haß keine Kunst und ohne Blindheit und Voreingenommenheit keine Liebe. Und auch in der Kritik immer noch besser Voreingenommenheit als Niemalshingegenommenheit, besser vorgeurteilt als nie geurteilt, immer noch besser Tothas als Gleichgiltigkeit gegen Kunst und Künstler.

Das aber ist die Kardinalsünde unserer Durchschnittskritik. Ihr Banner heißt Indifferentismus. Wenn einem Kritiker die Kunst das Gleichgiltigste von der Welt ist, dann nennt man ihn objektiv, gerecht, vorurteilsfrei!

Auch die Ehe, die zwischen Kritik und Kunst heut besteht, ist eine konventionelle, deren Zerfall oft nicht einmal die Sinnlichkeit aufzuhalten vermag. Sie haben beide ihr Lager in verschiedenen Flügeln des Hauses aufgerichtet, sie kennen sich nicht und sie beachten sich nicht. Ihre vereinzelt Unarmungen sind meist kalt und dann noch mittelst moderner Kulturerzeugnisse unfruchtbar gemacht. Ist es da ein Wunder, daß ihre Ehe kinderlos bleibt?!



Die Pantomime vom braven Manne.

Von
Hermann Bahr (Wien).

Personen:

Pantolon.
Arlequin.
Pierrot.
Scaramouche.
Colombine.
Die Polizei.

Motive:

Das Motiv der Colombine, von der trennen Liebe. Ein heiterer, herzlicher, schlichter Walzer, etwa im Geiste der Lannerischen, wenn er unbegleitet und rein

erscheint; aber gerne pretios, geziert und eitel, mit koketten Pirouetten, und als ob er sich selber nicht ernst nähme und ironisieren möchte, daß man das Vertrauen verliert; aber auf einmal wieder, in lieben Tönen reiner Einfalt, rührend und fromm, daß man sich immer noch einmal betrügen läßt. Veränderlich wie Schillerseide.

Das Motiv des Pantolon, von der leeren Tasche. Derb, im Tone des Volkes, wie irgend ein Lied vagirender Burschen. Neben der Colombine ist es das Platte, Bürgerliche, Gemeine.

Der Auf des Arlequin. Ein par jähe, freche Töne, unverschämt hinauf, wie eine Trompete von Hoffart und von Dünkel. Grel und brutal, wie roter Mohr.

Das Motiv des Pierrot, vom guten Kerl. Dumm, mühsam und beladen, wuschlos ergeben ohne Trost und Hoffnung, aus schleimigem Grau getönt und mit erstaunten, heimlichen Fragen, die nicht begreifen. Es klingt wie der müde, geduldige Trost von spanischer Gselu.

Das Motiv des Scaramouche, von der Polizei. Ein langsamer, holpriger, altväterisch gravitätischer Marsch, landstürmisch und invalide. Im Tone des „Immer langsam voran.“

Das Vorspiel mischt diese Motive, gefüllt und trennt sie wieder. Jedes wird erst für sich gezeigt, dann an den anderen verglichen, der Reihe nach. Endlich der steife, hölzerne Marsch der Polizei, das Motiv des Scaramouche. Daneben verklingt der Tag, die Arbeit schweigt, die Stadt bernigt sich vom Lärm. Man hört die Läden schließen, das stille Gebet der letzten Glocken und den Zapfenstreich. Und schwere, feierliche große Akkorde der Raft und der Nacht, unter welchen das Motiv des Scaramouche nur noch wie ein winziger Käfer kriecht.

Der Vorhang auf. Die Bühne ist, mit zierlichen schmalen Wegen und, unter Kastanien und Linden, mit heimlichen Bänken bedeckt, eine heitere Promenade vor der Stadt, zu welcher hinten eine steile, breite Straße führt. Diese kommt aus der zweiten Kulisse links, geht eben quer nach der dritten Kulisse rechts, steigt hier steil quer nach der vierten Kulisse links, wendet sich scharf und verläuft immer steil bergan, nach hinten rechts; an der vierten Kulisse links, wo die Straße sich wendet, ist eine Laterne. Im Grunde Mauern und Türme der Stadt. vorne links eine Bank unter der Linde. Rechts dichtes Gebüsch.

Abend; Frühling. Heller Nebel tauet. Hinten verschimmeln fahl im Dunst die spitzen Zacken und schmalen Giebel der alten Stadt.

Aus der zweiten Kulisse links der Nachtwächter, mit einer Leiter. Er schreitet langsam die Straße entlang zur Laterne, legt die Leiter an und entzündet die Laterne. Dann geht er stadtwärts rechts oben ab.

Das in den Tönen der Raft und der Nacht gedämpfte und verhüllte Motiv des Scaramouche wird lauter und näher. Rechts oben, vom Tore der Stadt her, kommt die Wache. Sechs Mann hoch hinter Scaramouche, langsam, gebrechlich, gravitätisch, schauend, ohne Schritt. Am Fuße des Berges, vor der Promenade, hatten sie und rasten. Sie lehnen die schweren Gewehre weg und trocknen den Schweiß. Scaramouche giebt gemessen seine Instruktionen. Sie treten wieder ins Glied, Scaramouche zählt ab und teilt zwei Gruppen. Diese marschieren vor einander auf und präsentieren. Die eine geht rechts vorne, die andere, von Scaramouche geführt, links vorne ab. Der Marsch verklingt in die Akkorde der Raft und der Nacht, bis plötzlich aus ihnen, erst leise, bald heftiger, eine schmerzliche Klage wächst und schwillt, von Born, Verzweiflung, Sehnsucht, betrogenener Hoffnung und ver-ratener Liebe, die ringen und drängen und müssen doch alle zuletzt in das triviale, flüchtige Motiv der leeren Tasche austausen.

Pantolon kommt aus dem Grunde der Promenade, düster, verhärtet, brütend. Er hält, zögert, verfinstert in sich, schüttelt sich ratlos und wandert wieder, ohne Trost. Vor der Linde vorne links ergrimmt er, habert wild, wütet, ballt die Fäuste und tobt. Hier hat sie tausendmal mit ihm geessen, hier hat sie ihm tausend Eide geschworen! So schön, so lieb und so falsch! Mit dem verfluchten Lumpen von Arlequin! Das Motiv der treuen Liebe und die höhnische Trompete des Arlequin. Er fällt auf die Bank und heult erbärmlich. Dann trocknet und schüttelt er sich und starrt dumpf hinaus. Er kann es noch immer nicht glauben, von ihr nicht glauben, die er so herzlich geliebt und die es ihm so herzlich vergolten. Er denkt an die kensche Güte ihrer schmalen, weichen Wiene, an die sanfte Treue ihres frommen Blickes, an die liebe Unschuld ihrer hellen Rede. Er kann, er kann es nicht glauben! Aber sie ist ihm doch fort! Er hat doch den Brief! Er darf nicht zweifeln. Er holt den Brief und weint und wütet und zerknittert und glättet ihn gleich wieder ängstlich, weil es ja wenigstens ein Andenken ist. Das einzige, das ihm geblieben. Sonst hat er nichts mehr, nichts mehr auf der Welt. Ja — weil er kein Geld mehr hat! Er zeigt die leeren Taschen. Alles für sie verprast und dann ist sie fort! So sind die Weiber! Was soll aus ihm jetzt werden, ohne sie, ohne Geld, ohne Mut, Freude und Hoffnung? Er sinnt lange ratlos auf der Bank unter der Linde.

Plötzlich, schrill zwischen die scheuen Klagen der irrenden Weigen, der freche Ruf des Arlequin. Rechts oben, vom Tore her, erscheinen Arlequin und Colombine. Pantolon springt hastig auf und will ihnen entgegen. Aber er wendet sich wieder und überlegt: Arlequin ist ja viel stärker; Arlequin wird ihn verhaufen; dann wird er auch noch ausgelacht. Dann hat er sie erst recht nicht mehr und noch immer kein Geld und obendrein Prügel. Er kriegt eine ohnmächtige Wut. Er tobt und windet sich und ballt die Fäuste. Wie sie in die Promenade treten, versteckt er sich hinter dem Gebüsch rechts und lauscht.

Arlequin, bunt und üppig gekleidet, mit eitel, prächtigen Gesten, ein rechter Geck und Fanfaron. Colombine, sehr schlank, sehr schmal, sehr zart, spitze, herbe, kindlich düstige Formen unter dem weiten, falligen Gewande, der überlieferte Typus in einem neuen Stil zwischen englischem Rokoko und der Kalte Greenaway. Sie kommen Hand in Hand die Straße herab, von einem langsamem, zierlichen Menuette geleitet: Arlequin leidenschaftlich, eindringlich und pathetisch, Colombine spröde und geziert. Er deklamirt von seiner Liebe. Sie liebt ihn ja auch. Er zieht sie heiß an sich. Sie widersteht verschämt. Er will sie küssen. Sie löst sich geschmeidig. Er bettelt und steht und drängt. Sie beteuert ihre Liebe, aber auch ihre Jugend. Er wird gewaltsam. Sie entflieht. Er hascht sie. Sie weint. Er tröstet sie und schmeichelt ihr. Er will ihr ja doch nichts tun; es wird gar nichts geschehen; sie soll bloß vernünftig sein. Und er wiederholt seine heftige, unverwindliche, narrrische Liebe, und wie herrlich sie es bei ihm haben soll, und ein Kerl wie er findet sich nicht alle Tage, und läßt die großen Taler klumpen. Aber wie er wieder nach ihr greift, entwischt sie ihm wieder und es ist lange ein munteres Spiel von Werben und Sträuben, von Haschen und Fliehen, von Begehren und Verjagen, bis sie sich endlich ergibt. Sie küssen sich lange. Pantolon raschelt im Gebüsch. Sie horchen erschreckt. Sie zeigt auf die Laterne und die Nähe der Stadt. Er zieht sie ins Dunkel der Promenade, wo sie einsam und versteckt ist. Links vorne ab.

Pantolon aus dem Gebüsch rechts. Der Mond löst sich von leichten Wolken. Er gießt ein dünnes, helles, in mildes Grün versponnenes Grau auf die Bäume, über

die Wege. Hinten die Türme und Giebel der Stadt ragen schwarz. Die Laterne scheint gelb, fahl, feindlich. Das Motiv von der leeren Tasche in den großen Akkorden der Nacht und der Nacht.

Pantolon ist verzweifelt. Es giebt keine Hoffnung und Hilfe. Sie liebt ihn nicht mehr und ohne sie kann er nicht leben. Sonst freut ihn nichts. Was soll er noch auf der Welt? Ohne Geld und ohne Liebe! Es hat keinen Sinn. Er will nicht mehr leben. Er holt eine Schnur aus der Tasche, prüft ihre Kraft, sieht, welchen Baum er wählen soll, geht nach der Laterne und will sich erhängen. Es gelingt nicht gleich. Er ist ungeschickt. Er fällt und muß es noch einmal versuchen. Der weiche, breite, alte Schlapphut genirt ihn. Er wirft ihn zornig weg. Endlich hat er es zieht die Schlinge, strampelt noch ein bißchen, schnappt und baumelt. Sein müdes, schlaffes, verunkeltes Gesicht ist im schrillen Gelb der Laterne; aber der Leib wird im blaffen Silber des Mondes wie ein entrindender, zerfließender Schatten. So schwankt er im Winde. Das schwere, dämliche, bedrückte Motiv des guten Kerls verkündet die Ankunft des Pierrot.

Pierrot von vorne rechts mit einem Karren, sehr kümmerlich, dürftig und verzagt. Wo die steile Straße beginnt, rastet er eine Weile, dumpf, müde, gedankenlos, ohne Wunsch und Hoffnung, tierisch ergeben. Er rafft sich auf und schiebt den Karren über den Berg, kuschend und mühsam. Vor der Laterne erschrickt er, hält und sieht verblüfft nach der Leiche. Er stellt den Karren weg und zupft den Pantolon. Er will klettern, rutscht aus und schlägt hart nieder. Er steht auf und reibt sich schmerzlich die Nase. Was tun? Die Sache ist nicht so einfach. Aber er kann ihn doch nicht hängen lassen! Er klettert behutsamer und ängstlicher und es gelingt ihm endlich, die Schnur zu lösen. Der Körper fällt. Pierrot erschrickt, fährt mit dem Kopfe jäh zurück, schlägt an die Scheibe der Laterne, welche klirrend zerbricht, läßt unbesonnen los und plumpst auf den Gehängten. Er wischt sich schauernd ab, als ob vom Tode etwas kleben bleiben könnte, und sinnt eine Weile. Er will den Körper nach der Promenade tragen, auf die Bank. Der Körper ist zu schwer. Er leert den Karren und ladet ihn auf. Die Musik vermischt, während er mit dem Karren nach der Promenade kommt, die Motive der leeren Tasche und des guten Kerls und verspottet beide.

Er legt ihn sorglich auf die Bank und möchte ihn wecken. Er reibt ihn, bläst auf ihn, wischt ihn mit nassem Gras. Endlich regt sich der schlaffe Leib.

Pantolon erwacht und sieht erstaunt herum, ohne daß er sich gleich recht besinnen könnte.

Große Freude des Pierrot; er ist stolz und selig. Pantolon erinnert sich. Leise klingt das Lied von der treuen Liebe und der Ruf des Arlequin. Er wendet sich und sieht nach der Laterne. Er wird sehr wild. Nun ist seine ganze Arbeit wieder umsonst. Nun hat er alle Mühe des Sterbens gehabt, ohne den Gewinn des Todes. Nun kann er noch einmal von vorne beginnen. Was braucht der fremde Kerl sich um ihn zu kümmern? Wird er für ihn sorgen? Bringt er ihm seine Colombine wieder? Na also — dann konnte er ihn auch baumeln lassen!

Pierrot findet das ungerecht. Er hat es anders erwartet. Er meint, daß er ihm vielmehr danken müßte. Danken? Das wird ihm Pantolon gleich zeigen, wie er es verdient. Er schlägt ihn mitten ins Gesicht und läuft davon.

Pierrot reibt sich verduht die Wacke und kann es nicht verstehen. Die Welt ist nicht gerecht. Man hat keinen Dank. Er schiebt den Karren wieder hinauf, hält vor der Laterne und ladet ein.

Das Motiv des Scaramouche. Die Wache kommt

von der Streifung zurück. Von vorne links langsam über die Promenade nach dem Fuße des Berges. Scaramouche erblickt den Pierrot, die zerbrochene Laterne und den verlassenen Hut des Pantolon daneben. Die Sache ist verdächtig. Sie halten und beraten. So ein Bösewicht wird oft sehr unangenehm. Es gehört Verstand und Mut dazu. Scaramouche entwickelt seinen Plan. Einer soll rechts, einer links am Rand der Straße schleichen, heimlich, leise, scheinbar ohne Arg an dem Pierrot vorbei. Oben wenden sie sich und warten, bis Scaramouche mit dem Dritten angerückt und also der Verbrecher rings umzingelt ist. So geschieht es. Pierrot ist sehr verwundert, was die Polizei mit den gefällten Bajonetten will. Es hat sich einer gehängt und er hat ihn gerettet. Ja, das kann jeder sagen. Er wird verhaftet. Sie nehmen ein umständliches Protokoll mit ihm auf.

Arlequin und Colombine kommen vorne links zurück, zärtlich verschlungen, girrend und schnäbelnd, selig und müde. Sie beteuern ihre Gefühle und preisen das Glück. Sie werden sich niemals verlassen. Colombine sieht die Gruppe auf der Straße. Sie nähern sich neugierig. Gerade hebt Scaramouche den Hut des Pantolon vom Boden. Sie erkennen ihn und erstaunen Arlequin läuft hinauf: Was ist das für ein Hut, woher kommt der Hut? Pierrot erklärt es ihm, daß es der Hut des Gehängten ist, den er gerettet hat. Arlequin schleppt den Pierrot wütend von der Wache weg vor Colombine. Sie wird sehr zornig. Was geht ihn der Pantolon an? Ein anderes Mal soll er ihn ruhig hängen lassen. Das wäre viel bequemer. Sie frögelu den Pierrot. Die Wache braucht eine Weile, bis sie wieder im Gliede und abgeteilt ist. Arlequin nimmt Scaramouche bei Seite, giebt ihm Geld und erklärt die Geschichte. Scaramouche sieht es ein. Er hat gleich gewußt, daß es ein gefährlicher Verbrecher ist. Ihn betrügt man nicht. Aber der soll es büßen. Er wird nichts zu lachen haben. Sie binden ihm die Hände, nehmen ihn in die Mitte und führen ihn stolz nach der Stadt, während Arlequin und Colombine, zärtlich verschlungen und mit vielen Küffen, langsam folgen. Der Vorhang fällt.



Camilla Collett.

Von
Harald Hansen.

Eine Jubiläumsfeier von seltener Großartigkeit wurde am 23. Januar hier in Christiania und überhaupt in allen größeren Städten Norwegens begangen; das vollendete achtzigste Jahr der Seniorin unter den norwegischen Autoren, der Frau Camilla Collett.

Frau Collett ist der klassische weibliche Name unserer Litteratur. Sie hat den ersten modernen Roman in Norwegen („Die Töchter des Amtmannes“, 1855) geschrieben und mit ihm hier zu Lande die Frauenemanzipation eröffnet. Seitdem hat sie noch ein paar Bände von hervorragender litterarischer Bedeutung veröffentlicht und dazu Essays, Feuilletons und Aphorismen polemischer Natur — eine stattliche Reihe von Bänden.

Frau Collett war übrigens schon durch ihre Geburt und ihre sonstige soziale Stellung in den Vordergrund

der öffentlichen Aufmerksamkeit gestellt. Ihr Vater, der Pfarrer Nicolay Bergeland, war ein bekannter politischer Schriftsteller und Mitglied des Reichstages von 1814, der Norwegen seine Verfassung gab; und ihr einige Jahre älterer Bruder Henrik Bergeland (1808—45) ist der erste große Dichtername im neuen Norwegen, ein sagenumwobener Nationalheld, ein titanischer Stürmer und Dränger, der in einem größeren Lande und einer schon befestigten Kultur von Weltbedeutung geworden wäre und Weltruhm erlangt hätte wie Byron, Schiller, Büschkin, Viktor Hugo, Manzoni oder im Norden selbst Tegner und Dehnenkläger. Frau Collett behauptet sich völlig an der Seite des gewaltigen Bruders, weil sie in so vielem der Gegensatz zu ihm ist, oder wie es ein Kritiker sagt: „Wenn Henrik Bergeland das sanguinisch-cholerische, erotische, gutmütige, wenig komplizierte Wesen der Mutter geerbt hat, besitzt Frau Collett die stark reflektierende, verstandescharfe, zu Grübeln und Melancholie neigende Natur des Vaters.“ Für beide gilt, daß sie „Menschen, das heißt Kämpfer“ gewesen sind, aber wenn Bergeland im wahren Wunderkindalter seine ungeheure Iyrisch-epische Produktion beginnt, wenn er Rebelhaftes, Geschmackloses, selbst Rohes mit Inspirationen von der höchsten Schönheit und in bezauberndster Wiedergabe nicht, wenn er in seinem Leben der Spiegel seiner Schriften wird, Skandal auf Skandal in der kleinen, philiströsen Hauptstadt erregt, von der Gesellschaft gemieden oder wenigstens gründlich verlästert, aber doch zugleich der Abgott des Volkes wird durch seine wahrhaft edle, selbstlose Arbeit für die Stiefkinder der Gesellschaft — unter anderem ist er auch in ergreifend schönen Gedichten für die Juden, die damals keinen Zutritt in Norwegen hatten, eingetreten, und die dänischen und schwedischen Juden errichteten das Denkmal auf seinem Grabe, — so ist dagegen Frau Collett zuerst Weltbame, mit einem Aesthetiker aus vornehmer und reicher Familie verheiratet und durch diese Ehe an einen Kreis gefesselt, welcher die meisten Gegner ihres Bruders in Bezug auf Politik und Litteratur zählt. Schon über dreißig Jahre alt, veröffentlicht sie unter strengster Anonymität einige unschuldige Feuilletons, und erst als sie über vierzig und schon Witwe ist, schreibt sie, immer noch anonym und geradezu in Angst, entdeckt zu werden, den Roman, der die Leidensgeschichte der Töchter der höheren Bourgeoisie giebt, jener Mädchen, welche die Konvention entweder zu heiraten oder aber eine demütige, verkrüppelte Hausinventarregistriz zu führen zwingt, die aber niemals etwas für eine selbständige, wahrfreie Lebensführung haben lernen dürfen. „Die Töchter des Amtmannes“ (Amtmann bedeutet vielleicht hier soviel wie im Deutschen Oberpräsident) zeichnen sich durch die sorgfältige psychologische Schilderung und den durchsichtigen, vornehmen Stil aus; Frau Collett errang sich mit einemmal den Platz als erster Stilist des Landes, und seither ist sie auch die geistreichste Schriftstellerin der nordischen Litteratur geblieben; am Jubiläumsfeste nannte eine Rednerin sie: Nordens Madame de Sevigné. Das paßt wol besonders auf das Buch „In den langen Nächten“ mit seinen Schilderungen aus dem Elternhause der berühmten Geschwister und aus dem Leben der Verfasserin.*

Das rein polemische Hauptwerk der Frau Collett, die Essays „Aus dem Lager der Stimmten“, erschien erst 1877 und rief besonders in Dänemark zahlreiche Flugschriften hervor. Man hat von der Agitation der Frau Collett treffend gesagt, daß sie weit weniger auf bestimmte

*) „Die Töchter des Amtmannes“ erlebten vier Auflagen und erschienen 1864 in Leipzig, auch in deutscher Uebersetzung von der Baronin von Skoest.