



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Der Fall Jacobsohn**

**Jacobsohn, Siegfried**

**Charlottenburg, 1913**

||

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71777](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71777)

## II

Es war ein Justizmord, bei dem nur der Kunstfehler begangen wurde, daß das Opfer am Leben blieb. Das Opfer blieb am Leben, blickte aus tiefer Verwunderung auf das Ethos, die Intelligenz und das Talent seiner kreischenden Verfolger und träumte zwischendurch als Kind sich zurücke. An meinem neunten Geburtstag hatte man mich zum ersten Mal ins Theater geschickt: ins Königliche Schauspielhaus, zu ‚Wilhelm Tell‘, zu Adalbert Matkowskys Melchthal. Ich weinte bitterlich um Melchthals Vater und faßte für mein Leben eine Liebe: das Theater. Dafür wurde jeder Pfennig gespart. Mit fünfunddreißig Pfennigen konnte man nach Beginn der Vorstellung auf den Olymp des Opern- oder Schauspielhauses gelangen. Bei Brahm aber ging das nicht. Da versammelte sich an den Premierentagen die Jugend um elf Uhr früh, und noch früher, vor der Tür zur Galerie und stürmte bei Kasseneröffnung indianerhaft auf die unnummerierten Plätze. Dazu mußte man eine Woche vorher das Billet für eine Mark erwerben. Also hieß es mit dreizehn Jahren durch Nachhilfe-Unterricht und stenographische Aufnahmen solche Summen verdienen und um zehn Uhr herum dem Lehrer glaubhaft machen, daß die Nase blute oder eine Halsentzündung drohe. Eine Viertelstunde später stand man in der Schumannstraße, fiebernd unter fiebernden Genossen, stritt sich bis zum Abend, wer größer sei: Hauptmann oder Sudermann, Kainz oder Rittner, Mauthner oder Schlenther, klebte dann stundenlang an der Decke des Zuschauerraums, verfolgte mit angehaltenem Atem, unersättlichen Augen und triefender Stirn die Schicksale Moritz Jägers, Christine Weirings, Florian Geyers, Helene Alvings und Fritzchen Sudermanns, jubelte oder pfiiff, zeigte einander in den Pausen die Kritiker und verschlang am nächsten Morgen ihre Kritiken, teils um die eigenen Eindrücke zu kontrollieren, teils um Diskussionsstoff für den nächsten Premierentag zu haben. Wie bald, und ich fing an, in Literatur und Theater Lebensmächte, den Inhalt meines

künftigen Lebens, meinen Beruf zu sehen. Ein Wort Wilhelm Scherers hatte gezündet: „Denke ich mir einen Menschen, der in blühendem Jugendalter sich zum höchsten Bewußtsein über sich selbst zu erheben vermöchte, so würde er den Stand und das Maß seiner Kräfte sorgfältig überschlagen und würde untersuchen, auf welche Gebiete menschlichen Tuns seine Hauptanlagen ihn hinweisen. Er würde dann den Lebenskreis prüfen, innerhalb dessen er zu wirken hat, er würde nach den öffentlichen Aufgaben spähen, die ihrer Lösung harren, und aus der Vergleichung der allgemeinen Lage mit seiner individuellen Leistungsfähigkeit würde er zur Wahl und Begrenzung der Ziele gelangen, für die er seine Existenz einzusetzen bereit wäre. Hat er sich nicht selbst getäuscht, hat ihn gereifte Einsicht oder glücklicher Blick in sich wie außer sich das Richtige erkennen lassen, so werden manche irreführende Phantome von ihm entweichen, und er wird durch Beharrlichkeit vielleicht den höchsten Platz einnehmen, der ihm nach seinen natürlichen Anlagen zusteht.“ Scherer wäre gewiß entsetzt gewesen, einen Menschen bereits in dem blühenden Jugendalter von fünfzehn Jahren sich zum höchsten Bewußtsein über sich selbst erheben und nach sorgfältiger Prüfung die — Theaterkritik zum Lebensziel nehmen zu sehen. Es war aber nun einmal nicht anders. Wenn nur nicht alles so langsam gegangen wäre! Jetzt noch zwei Jahre mit schwerfälligen Jungens ein Pensum durchzukauen, das einem Theaterkritiker-Aspiranten gar nicht nützen konnte: das schien unerträglich. Acht Tage, nachdem ich in die Unterprima gekommen war, erklärte ich den Eltern und dem Direktor, daß ich die Schule verlassen und sofort die Universität Berlin beziehen werde. So wurde ich mit kaum sechzehn Jahren Student, lernte tagsüber, was überhaupt zu lernen war, und lief jeden Abend in ein Theater, weil es mein Element war, und weil Laube gesagt hatte: „Für das, was man Theaterkenntnis nennt, ist die Hauptsache, viel zu sehen, das heißt, viele Vorstellungen zu sehen, gute und schlechte.“ Im Fluge waren die acht Semester vorüber, die man ohne Abiturium in Berlin studieren darf. Irgend etwas mußte jetzt geschehen. Da schrieb ich einen Artikel und fuhr damit zu Fritz Mauthner. Der ließ ihn sich vorlesen und erklärte: „Drei solche Artikel an sichtbarer Stelle, und Sie gehören zu Berlins bekanntesten Theaterkritikern.“ Aber wer wagte es, einen Kritiker von gerade zwanzig Jahren an eine sichtbare Stelle zu postieren? Ein paar Wochen später, eines Sonntags, bat mich Albert Bassermann, mit dem ich seit anderthalb Jahren befreundet war, durch einen Rohrpostbrief zu sich: „Ich habe Inen etwas erfreuliches

mitzutailen.“ An Bassermann hatte ein berliner Theaterkritiker geschrieben, er habe gestern abend mit mir im Deutschen Theater gestanden und sei nach der Pause von dem Chefredakteur der ‚Welt am Montag‘ gefragt worden, wer dieser junge Mensch sei, von dem er, Hellmuth von Gerlach, im Vorbeigehen eine gescheite Bemerkung über die Aufführung gehört habe. Das sei jemand, hatte der Theaterkritiker geantwortet, der auch Theaterkritiker werden wolle. Dann solle er Montag Vormittag auf die ‚Welt am Montag‘ kommen. Dies nun möge Bassermann mir ausrichten, da meine Adresse nicht aufzutreiben sei.

Ich ging hin und erhielt den Auftrag, künftig über Theater zu referieren. Aber schon nach kurzer Zeit eröffnete mir die Feuilleton-Redaktion, daß meine Kritiken zu schwer, zu inhaltreich, zu konzentriert, zu anspruchsvoll seien; wenn es mir nicht gelinge, sie lockerer, leichter, oberflächlicher, gemeinverständlicher zu halten, so müsse man auf mich verzichten. Ich erwiderte, daß ich kein andres Ziel hätte, als in einen Satz noch viel mehr Inhalt zusammenzudrängen, daß ich den begehrten Aufputz widerwärtig fände, zum Glück aus Berlin stamme und durch unablässige Arbeit dahin kommen werde, in meinen Kritiken den Nerv dieser Stadt, ihr Tempo und ihren Rhythmus scharf und klar zum Ausdruck zu bringen. Wenn man dergleichen nicht wünsche und verstehe, so sei mir das kein Grund, mich zu ändern. Adieu. Zwei Tage später wurde ich durch einen Rohrpostbrief zurückgeholt: Der Verlag mißbillige die Maßnahme der Feuilleton-Redaktion, schätze diese Art von Kritiken und werde sich freuen, sie auch weiterhin zu drucken. Das geschah. Ich bezog weniger ein Gehalt als ein Almosen: vom Februar 1901 bis zum Herbst 1902 ein Zeilenhonorar, bei dem monatlich die Durchschnittssumme von achtundvierzig Mark und dreiundneunzig Pfennigen herauskam; im Winter 1902 zu 3 einhundert Mark; im Winter 1903 zu 4 einhundertdreißig Mark; vom Frühjahr 1904 zweihundert Mark im Monat. „Dafür“, lautete Paragraph Zwei des Vertrages, „übernimmt Herr Jacobsohn die gesamte Theaterkritik. Er zeichnet die Theater- und Musikkritik verantwortlich, hält wöchentlich eine Sprechstunde in der Redaktion ab und besorgt die Schlußredaktion seines Teils in der Nacht vom Sonntag zum Montag. Ferner übernimmt er dafür die Vertretung des Feuilleton- und Lokalredakteurs in Bedarfsfällen.“ Ich mußte mich bei diesen Bezügen, zu denen in dreieinhalb Jahren nur acht Monate lang eine kleine Nebeneinnahme kam, naturgemäß aufs alleräußerste einschränken, aber hatte den unschätzbaren Vorteil, den kaum ein zweites berliner Blatt gewährt hätte: vom ersten bis zum letzten Tag in vollster Unabhängigkeit

und Rücksichtslosigkeit meine Meinung sagen zu dürfen. Es brauchte mich nicht zu berühren, daß dem Blatt von einem Theater nach dem andern die Referentenkarten und die Inserate entzogen wurden; daß die Objekte der Kritik den Verleger geradezu anflehten, eine solche Freimütigkeit nicht zu dulden; daß Sudermann gegen diesen Grad von ‚Verrohung‘ wettete; daß das Kaliber Neumann-Hofer für eine Petition den Auswurf der Berliner Theaterleute mobil machte; daß die Gerichte aufgeboten wurden — mit einem Wort: daß ich nach kürzester Zeit über die Maßen verhaßt war. Weshalb? Weil ich Mut hatte, den Hang, die Wahrheit zu sagen, nie unterdrückte und von der Unfähigkeit eines Bühnenmenschen nicht ärger aufgebracht wurde als von der Ungerechtigkeit oder Feilheit oder Dummheit eines Zeitungsmenschen. Sie tobten. Ich schritt weiter. Ich saß im Theater, schrieb meine Kritiken, erweiterte meine Bildung, hörte Musik und verlangte mirs ab, an jedem Tag die Arbeit zu fördern, die ich nach dem Abgang von der Universität als eine freiwillige Dissertation, als so etwas wie ein Gesellenstück, mir aufgegeben hatte: die Geschichte des Theaters der Reichshauptstadt. Als sie erschien, war ich am Ende meiner Kraft und meines Aufstiegs.

Da lag ich nun; den schlechtern Schichten von Berlin zur Beute. Es hagelte Eselsfußtritte. Gekränkte Eitelkeiten übten Rache. Erleichterte Rivalen trafen die Verfügung, daß dieser Schänder ihres Standes ihnen niemals mehr gefährlich werden dürfe. Wens gar nicht anging, der empfand doch eine schöne Schadenfreude. Um die Empörung der Berliner noch zu steigern, dichtete man mir die tollsten Dinge an. Oder war es etwa wahr, daß ich an jedem Montag wie ein Wilder um mich geschlagen hatte? Harden schrieb: „Mancher Dramatiker, Thespiskärner und Mime hat Grund, ihm das Schlimmste zu wünschen; denn gar zu unsäuberlich ging er manchmal mit ihnen um. Doch er tats nicht, um auf ihre Kosten Witze zu reißen, nicht aus persönlichem Ressentiment noch in der Absicht, als Blutrichter gefürchtet zu werden. Tats, weil er jung ist und von jedem Vergleich zwischen Ideal und Wirklichkeit enttäuscht ward, so grimmig enttäuscht, daß er seine Wut ausbrüllen mußte. Rechte Jugend, liebe Leute, ist immer ungerecht. Wollt Ihr solches Ungestüm nicht, so laßt nur Reife schreiben, die schon die Resignation zu kühler Gerechtigkeit erreicht haben; verzichtet dann aber auch auf den Genuß ungezügelter Kraft, blinden Willens zum Haß und zur Liebe.“ Gewiß: die Mittel, womit ich zum Guten gewirkt, waren nicht immer, besonders im Anfang nicht, die feinsten gewesen. Aber waren

nicht starke Akzente nötig, wo so viele zum Schlechten wirkten? Die Hauptsache blieb oder hätte bleiben müssen, daß ich viel weniger gehaßt als geliebt, und daß ich eben an der richtigen Stelle gehaßt und geliebt hatte. Ich sah jetzt meine Kritiken durch und konfrontierte, wen ich enthusiastisch gepriesen oder nachdrücklich gelobt, und wen ich geschmäht hatte. Da standen rechts: d'Annunzio, Becque, Björnson, Donnay, Eulenberg, France, Gorki, Hauptmann, Hofmannsthal, Ibsen, Maeterlinck, Porto-Riche, Schlaf, Schmidtbonn, Schnitzler, Shaw, Strindberg, Thoma, Tolstoi, Wedekind, Wilde; Alexander, Bassermann, Baumeister, Bernhardt, Conrad, Coquelin, Duse, Engels, Eysoldt, Höflich, Kainz, Kayssler, Lehmann, Maran, Matkowsky, Medelsky, Niemann-Raabe, Pagay, Reicher, Réjane, Rittner, Sauer, Schramm, Sonnenthal, Sorma, Tyrolt, Vollmer. Links aber standen: L'Arronge, Blumenthal, Dreyer, Georg Engel, Otto Ernst, Fulda, Lindau, Lubliner, Philippi, Skowronnek, Sudermann; Bonn, Buska, Christians, Groß, Hausner, Molenar. Also alles in allem war ich lieber auf der Seite der „ungefragten“ Künstler als der erfolgreichen Pfuscher gewesen. Das mußte sich freilich eines Tages rächen. Die ‚Kritik der Kritik‘ traf den Kern: „Vom Geist getrieben, verübte Jacobsohn Ketzereien gegen den literarischen Börsenschwindel und störte das Geschäft. So stieß ihn die Sippe, die jeden nützlichen Genossen mit dem Mantel der Liebe deckt, entrüstet aus, als ihm sein Unfall begegnete.“ Das war es. Die Dunkel männer im Theater und in der Presse fühlten sich wie neugeboren und führten Freudentänze auf. „Man könnte Bände schreiben über diese Freude“, äußerte ein Blatt der Minderheit. Daß solches Volk sich um Gerechtigkeit bemühte, war nicht zu verlangen. Aber hätte wirklich durch dreieinhalb Jahre so viel Interesse, so viel Anfeindungen einer hervorrufen können, dessen ganze Tätigkeit darin bestand, daß er künstlich Sätze und Satzteilchen aus alten fremden Kritiken zu neuen eigenen Kritiken zusammenfügte? Nicht allein die Augsburger Abendzeitung bemerkte: „Es ist keine Frage, daß an der ungeheuer steigenden Auflage des Blattes, für das Jacobsohn tätig war, seine Theaterbesprechungen den Hauptanteil hatten.“ Es war zu dumm, daß ich das durch Geschimpfe erreicht haben sollte. Geschimpft wurde allenthalben, ohne daß man auch nur inhörte. Hier war doch wohl was mehr. Was war es? Leo Berg hatte mich verworfen, weil ich nicht schlankweg erklärt hatte: „Jawohl, ich habe abgeschrieben. Ich habe nämlich gefunden, daß hier sehr schöne Worte auf eine Schauspielerin angewandt sind, die sie nicht verdient. Aber auf Bassermann und die Duse passen sie, und ich habe sie einfach an ihren

richtigen Ort gestellt. Das ist eine ganz originale Leistung von mir.“ Und darum Räuber und Mörder? So hatte es sich ja abgespielt. Der einzige Unterschied, und wahrhaftig kein entscheidender Unterschied, lag darin, daß ich aus dem Gedächtnis solche Wendungen „an ihren richtigen Ort“ gestellt hatte — „in zahllosen Fällen“, wo ich zu müde, zu abgearbeitet, zu widerstandsschwach gewesen war, um der andrängenden Gedächtnisbilder Herr zu werden. Die Zähigkeit dieses Gedächtnisses an sich war die natürlichste Sache von der Welt. Ich hatte von jeher die — teils bestaunte, teils bemängelte — Fähigkeit gehabt, Zitate aus allen Literaturen auf eine besondere Weise zu verwenden. Glaubte vielleicht jemand, daß ich mir diese Zitate immer erst mühsam herausgesucht hatte? War nicht vielmehr durch die Art, wie sie dastanden, erwiesen, daß sie einfach in mir gewesen, heraufgekommen und gewissermaßen durch schriftstellerisches Temperament in den Guß geworfen worden waren? Man mußte weiter bedenken, daß ich die alten Kritiken nicht bloß für mein Buch, sondern auch als Schüler, als ehrgeiziger junger Genosse, als künftiger Rivale dieser Kritiker gelesen, daß ich ihnen allerdings ihre Finten abzusehen, hinter die Geheimnisse ihrer Wirkung zu kommen versucht hatte. Ähnlich intensiv wie von mir waren diese Kritiken nie zuvor, waren Kritiken vielleicht überhaupt noch nicht gelesen worden. Sicherlich bilden sich selten Kritiker so für ihr Amt, weil Kritiker meistens durch Zufall Kritiker werden. Aber immer bilden berufene Schriftsteller sich so aus. „Ich habe niemals danach gefragt: von welchen Schnepfen und Fasanen, Kapaunen und welschen Hahnen ich mein Bäuchelchen gemästet. So bei Pythagoras, bei den Besten saß ich unter zufriedenen Gästen; ihr Frohmahl hab ich unverdrossen niemals bestohlen, immer genossen.“ Bei mir hieß es darum Diebstahl, weil ich den Fehler gemacht hatte, nicht abzuwarten, bis die genossenen Gerichte sich ganz in mein eigen Fleisch und Blut verwandelt hätten. Sie sahen nach dem Genuß kaum anders aus, als vorher. Wie groß die Übereinstimmung war, das überraschte mich jetzt selber. Damals hatte ich mich nur erinnert, ungefähr die und die Sätze bei dem und dem Autor gelesen zu haben. Immer freilich hatte ich gewußt: Jene Sätze, die ein anderer bei anderer Gelegenheit geformt hatte — hier gehörten sie wieder her, oder gar: hier gehörten sie überhaupt erst her. Wie wäre es sonst denkbar gewesen, daß sie im Jahre 1897 spurlos vorübergegangen waren und im Jahre 1904 eingeschlagen hatten? Oder, da meine Kritiken meist, auch ohne solche Sätze, eingeschlagen hatten — vielleicht

verdankten sie es nicht in erster Reihe solchen Sätzen? Ich hatte nach meiner ‚Entlarvung‘ von den drei veröffentlichten Übereinstimmungen die längste abgedruckt. Darauf hatte eine Zeitung geschrieen: „Von Jacobsohns Unredlichkeit legt übrigens auch sein Rechtfertigungsversuch selbst Zeugnis ab. Von den drei Gegenüberstellungen druckt er nur eine einzige ab, die zwar seine gewissenlose Aneignungsmethode gleichfalls kennzeichnet, dennoch aber ihn am wenigsten belastet. Aber er tut noch Schlimmeres. Zur Unterschlagung gesellt er den Betrug, indem er durch die Bemerkung, daß er die „längste“ der drei Gegenüberstellungen abdrucke, den Glauben zu erwecken versucht, als sei das längste der drei Beweisstücke zugleich auch das ihn am schwersten belastende. Das ist aber keineswegs der Fall. Er hütet sich, gerade jene Gegenüberstellung, an deren Beweiskraft alle Knifflichkeit seiner Sophistik elendiglich zerschellt, den Lesern der ‚Welt am Montag‘ vor Augen zu halten. Er rechnet dabei mit der Tatsache, daß viele Tausende von ihnen den ihn moralisch zermalmenden Nachweis nicht gelesen haben, oder daß ihnen, wenn dies dennoch der Fall ist, seine Einzelheiten nicht mehr ganz gegenwärtig sind.“ Ich Verbrecher aus verlorener Ehre, moralisch zermalmt, rückte jene Gegenüberstellung, an deren Beweiskraft alle Knifflichkeit meiner Sophistik elendiglich zerschellt war, jetzt wenigstens mir selber vor die Augen:

Aber was sind alle diese Glossen? Nichts als Beispiele, als arme Versuche, in Worten aufzufangen, was nicht aus Worten geschöpft, sondern erlebt und darum unendlich ist. Man folgt Bassermanns Spiel auch nicht, wie man sonst einer Bühnenleistung folgt. Denn nicht bloß eine einzige verfolgbare Linie läuft durch seine Darstellung, sondern tausend gebrochene Linien und Reflexe kreuzen sich in jedem Moment seines Traumulus-Daseins zur Evidenz reinsten und wahrhaft erhabenen Menschentums.

Aber was sind alle diese Glossen? Nur Beispiele, nur Versuche, in Worten etwas aufzufangen, was nicht aus Worten und Gedanken geschöpft, sondern erlebt und daher unendlich ist. Man folgt ihrem Spiel auch gar nicht so, wie man sonst einer Bühnendarstellung folgt; denn nicht bloß eine einzige Linie läuft durch ihre Darstellung, sondern tausend gebrochene Linien und Reflexe kreuzen sich in jedem Moment ihres Magda-Daseins.

Um davon so viel Aufhebens machen zu können, mußte man allerdings verschweigen, was Harden nicht verschwie: „Über den Traumulus des Herrn Bassermann schreibt Jacobsohn achtundvierzig — achtundvierzig! — Zeilen, die gute, tief eindringende kritische Arbeit geben, und fügt dann acht Zeilen an, die sagen sollen, daß gewisse Schauspielerleistungen nicht ‚in Worten aufzufangen‘ sind. Dieses Absätzchen war überflüssig; wenn es fehlte,



war der Wert des über Stück und Spiel gefällten Urteils nicht gemindert. Eher gemehrt; denn nur kindliche Überschätzung der Schauspielerei wird wähnen, das auf der Bühne Dargestellte lasse sich nicht in Worten wiedergeben. Einerlei; die Sätze stimmen fast wörtlich überein, und derselbe Mensch, der über seinen Lieblingspieler eben noch so klug gesprochen, das Wesen, die Tragik einer — ihm neuen! — Gestalt so richtig erkannt hat, soll sich nun hingesetzt und Silbe vor Silbe einen alten Artikel abgeraubt haben? Ohne auch nur den Versuch zu machen, die Spur zu verwischen? Ich glaube es nicht.“ Aber wiederum selbst den allerschlimmsten Fall zugegeben, daß dem so gewesen wäre: Hatte sich mein ‚Erfolg‘ als Kritiker auf die fremde Hilfe gegründet, ohne die ich meine Sprachlosigkeit vor einer großen künstlerischen Leistung nicht auszudrücken vermochte? Die ‚Rheinisch-Westfälische Zeitung‘ meinte: „Jacobsohns Kritiken fanden Beachtung, denn sie bekundeten eine eigenartige Auffassung“; und selbst ein Blatt wie die ‚Germania‘ erklärte: „Jacobsohns Kritiken verrieten vielfach eine ausgezeichnete Schärfe des sachlichen Urteils.“ Gerade, was hier gerühmt wurde, wäre niemals zu stehlen gewesen. Mag sein, erwiderten darauf selbst Leute, die mir wohlgesinnt waren: Aber wirst du nicht zum Fälscher geistiger Nahrungsmittel, wenn du von der Duse einen Eindruck zu haben behauptest, den ein anderer von der Sandrock gehabt hat? Mit diesem zweiten und dritten von den drei Beispielen nun sah es so aus:

#### Vom Gastspiel der Duse

Es findet im übertrieben großen National-Theater am Weinbergsweg statt, brachte am ersten Abend Maeterlincks ‚Monna Vanna‘, am zweiten Abend die Magda des Dichters H. Sudermann und bewies von neuem, was kaum mehr bewiesen zu werden braucht: daß die Schauspielkunst um so größer wird, je kleiner das Werk der Dichtkunst ist. Eine Bühnen-Kleopatra wird in den seltensten Fällen an die Kleopatra unsrer Phantasie heranreichen. Aber selbst eine erdachte Figur wie Maeterlincks Giovanna lebendig zu machen, ist, weil sie immerhin von einem Künstler erdacht ist, schwieriger, als in eine Hohlheit wie die Dame Magdalene Schwartze-dall’Orto Geist und Leben hineinzutragen.

Die Giovanna der Duse ist nicht nur vorwiegend eindruckslos, sondern vor allem unverständlich, unverständlich in den Charakterisierungsabsichten der Schauspielerin wie in der Zwiespältigkeit ihrer Technik. Man darf der Gestalt das Flutende und Flammende, das Tragende und Fortreißende, aber nicht der Dichtung ihren Sinn schuldig bleiben. Es ist der Sinn der Maeterlinckschen Dichtung, daß Giovannas große Liebe zu ihrem Guido unerschütterter ist bis zu dem Augenblick, wo seine Liebe die entscheidende Probe nicht besteht: ihrer höchsten Wahrheit gegen allen trügerischen Schein zu glauben. Wenn nun eine Schauspielerin vor diesem Augenblick im dritten Akt am Ende des zweiten Aktes, statt Prinzivalli auf die Stirn zu küssen, eine brünstige Liebesszene mit ihm aufführt, so lockt sie den Betrachter auf eine falsche Fährte und verkehrt den Sinn in Sinnlosigkeit. Da schadet es weiter nichts, daß in der Schlussszene des Ganzen der Text verstümmelt worden ist, und wieder aus unerklärlichen Gründen. Denn durch diese Änderungen ist weder die Dichtung tiefer noch das Theaterstück stärker geworden. Wie die Duse hierin ihr literarischer Geschmack, so hat sie in der Ausgestaltung der Rolle merkwürdigerweise ihr sonst so sicheres Stilgefühl im Stich gelassen. Man kann eine Gestalt aus dem Leben reißen, und man kann sie kunstbewußt stilisieren. Nimmt man ihr aber jede Zeitlichkeit, und ist man auf flügelhaft leicht emporstrebende Bewegungen der Arme bedacht, auf unendlich gleitende Bewegungen, die verwandt sind dem Rhythmus eines prärafaelitisch keuschen Faltenwurfs, dann kann man nicht gleichzeitig einem überwundenen Naturalismus huldigen und anderthalb Akte lang durch Blutrünstigkeit Hände verunzieren, die wissen sollten, daß sie schön sind.

Als Magda ist die Duse auf ihrer alten Höhe. Wo ihr Autor erlahmt, spielt sie seine Puppe als ein lebendiges Wesen, in dem Geiste, den er nicht gehabt hat, mit der letzten Deutlichkeit des Ausdrucks, den er nicht gefunden hat. Sie stellt die Übergänge her, sie füllt die Lücken der Motivierung aus, sie rekonstruiert im Drama den psychologischen Roman. Was wirbelt in der Magda des Stücks nicht alles durch einander! Gefühlsroheit und sentimentale Weichheit, Schrankenlosigkeit und Sehnsucht nach dem Frieden der Heimat, Künstlermartyrium und angstvolle Mutterliebe — zwischen diesen grellen Gegensätzen taumelt die Figur hin und her. Die Duse gibt ihr Halt und Einheit. Eine Frau stellt sie dar, die durch Leidenschaften und Not und Verlassenheit zu einer mühevoll errungenen und um so tieferen Läuterung und Neuordnung ihres Lebens gelangt ist; die plötzlich doch wieder in Beziehungen gestellt wird, denen ihr Geschick sie ganz entfremdet hatte; die einen Augenblick sich zu verlieren droht, um sich am Ende aufzuraffen und zurückzukehren in ihre Freiheit, ihre Schönheit, ihre Kunst. Das ist der große Zug der Duseschen Gestalt. Innerhalb dieses Zuges erzählt jedes Wort, jeder Blick, jedes Zucken der Lippen eine lange, bange Leidens- und Befreiungsgeschichte, findet jede Situation den ihr gemäßen Ausdruck. Dieser schwere Kummer, dem Worte versagt sind! Diese Verachtung in Haltung und Ton, diese Verachtung bis in die Fingerspitzen hinein, mit der diese Magda den Baron Keller behandelt, und die sie doch unter leichtem Geplauder verbirgt! Diese scheue Veränderung, mit der sie zuerst zu dem Pastor aufblickt! Dieses glückselige Lächeln, so oft sie ihres Kindes nur gedenkt! Dieser aufrichtige Stolz, mit dem sie nach der Enthüllung ihrem kindischen Vater entgegentritt! Im letzten

Ein Mädchen stellt sie dar, das durch Leidenschaften und Not und Verlassensein zu einer mühevoll errungenen und um so tiefer innerlichten Läuterung und Neuordnung ihres Lebens gelangt ist, das eine ganz eigene, ästhetische Weltanschauung sich erworben hat, in der es von der Außenwelt gleichsam nur den Duft und die äußern Eindrücke abstreift; das mit einem Male in Beziehungen gestellt wird vor eine Seite des Lebens, denen es innerlich ganz entfremdet und feindlich ist; das einen Augenblick lang seinen Halt zu verlieren droht, um am Ende sich doch aufzuraffen und zurückzukehren zu ihrer Freiheit, ihrer Größe, ihrer Kunst. Das ist die Magda der Sandrock. In jedem Wort, in jeder Bewegung, in jedem Zucken ihrer spöttischen, sentimentalen Lippen klingt eine lange, lange Leidens- und Befreiungsgeschichte nach.

Akt, wo die psychologischen Lücken auch von dem wundertätigen Pastor nicht mehr geschlossen werden können, wo Magda an falscher Stelle die Bilanz ihres Lebens zieht, da ist die Duse erstaunlich durch die geistige Durchdringung ihrer advokatorischen Rede. Wenn sie dem Vater versichert, die Kunst sei ihr Heiligstes, nein doch, ihr Kind, dann hat sie für die Kunst eine unnachahmlich ernste, kluge, männliche Betonung und für das Kind den Stolz und die Weichheit der Mutter. Noch feiner ist das Spiel der Lichte und Schatten, die über das Gesicht der Duse huschen und die, wie die Erschlaffung oder Lösung der Glieder, in jedem Moment ihr Inneres abmalen. Auch ihr künstlerisches Geheimnis ist jene Allgegenwart der Seele im ganzen Leibe, die Lichtenberg als das Höchste Garrick nachrühmte.

Es braucht uns nicht gleich ein Taumel zu befallen, wenn wir von der Duse sprechen. Sie hat in Deutschland ihresgleichen, was den Grad ihrer Künstlerschaft betrifft, und ihren Rassemerkmalen und Eigentümlichkeiten haben wir anders geartete von ebenbürtiger Stärke und Schönheit entgegensetzen. Auch ihre Art gehört ihr nicht allein, in allen Gebilden des Dichters souverän das eigene Ich zu offenbaren. Nur das organisch gewordene Gefüge eben dieser Individualität heischt — an glücklichen Abenden — immer wieder Bewunderung. Eine mater dolorosa steht sie heute vor uns, mit einem durchleuchteten Leidensantlitz, wie man es auf italienischen Märtyrerbildern sehen kann. Über ihrem Wesen liegt eine gedämpfte Schwermut, und ein Unterton von Müdigkeit und Gram begleitet ihre Schöpfungen, die in einer verweinten Melodie die Melancholie einer kranken Seele aussprechen. Wie sie es tun, unaufdringlich, in eingeschleierten Tönen, das bedeutet ohne Zweifel ein

Und wenn sie ihrem Vater im letzten Akte versichert: Die Kunst sei ihr Heiligstes, nein ihr Kind, so hat sie für die Kunst eine unnachahmlich kluge, ernste, männliche Betonung und für das Kind die Weichheit der Mutter . . .

Letztes, das wohl unsre Auserwählten auf eigenen Wegen erreicht haben, das aber den Berufenen noch immer als Ziel gewiesen werden kann.

Lag hier unbedingt eine Fälschung geistiger Nahrungsmittel vor? Die Duse hatte ihre Magda in der ganzen Welt gezeigt und war von vielen deutschen Schauspielerinnen kopiert worden. Manche hatten jahrelang damit zu tun gehabt, wieder sie selber zu werden. In kaum einer Stadt war die Duse vom Publikum so laut bejubelt, von der Kritik so nachdrücklich als das Maß aller schauspielerischen Dinge hingestellt worden wie in Wien. Wahrscheinlich hatte die Sandrock, halb oder ganz unbewußt, ihre Magda nachträglich der Magda der Duse angeähnelte. Jene alten Sätze — die zwar sieben Jahre früher gedruckt, aber doch nicht etwa, wie von den Anklägern behauptet wurde, sieben Jahre früher gelesen worden waren — sie mochten in einem treuen Gedächtnis aufgewacht sein, weil ein Eindruck erzielt worden war, ähnlich dem, der die Sätze seinerzeit hervorgerufen hatte. Jedenfalls war es glaubhafter, daß es sich so verhielt, als daß ein umlauerter Kritiker es riskiert hatte, von einer schauspielerischen Leistung, auf der zugleich mit seinen Augen aberhunderte geruht, ganz bestimmte Einzelheiten im Widerspruch zu dem Tatbestand zu schildern. Wenn ich schon auf eine Vorlage angewiesen war und über den wohllassortierten Zettelkasten verfügte, der mir nun nachgesagt wurde, dann hätten sich darin vielleicht auch verschollene Kritiken über die Magda der Duse gefunden, die in einer Kritik über die Magda der Duse zu verwenden waren, ohne daß der Vorwurf der plumpen Fälschung geistiger Nahrungsmittel Stichhaltigkeit bekam. Aber zum dritten Mal den allerschlimmsten Fall angenommen: Daß ich hier und sonstwo kaltblütig Sätze benutzt, die nicht haarscharf auf den Anlaß paßten — hatte nicht auch dann Carl Bleibtreu recht, der mir vorwarf, daß ich nicht seelenruhig erwidert hatte: „Nun wohl, ich habe plagiiert. Und was tut ihr alle in euren sogenannten Kunsturteilen? Ihr kaut bloß wieder, was ihr irgendwo anders hörtet oder laset. Alle frühern Rezensionen über Hauptmann waren Schlenther, Brahm, Erich Schmidt nachempfunden oder abgeschrieben. Und woher bezieht ihr eure Urteile über solche Dichter, die seitab von der Heerstraße liegen? Aus dem Dutzend spottschlechter Literaturgeschichten, deren Urheber die Werke, über die sie hochtrabend faseln, ebensowenig kennen wie ihr. Und da wollt ihr von Plagiiern reden! Eure ganze Tätigkeit ist ein einziges Plagiiern. Eure Urteile entlehnt ihr fix und fertig der Mode, die ein paar Kritiker eingeführt haben, und bei eurer Stel-

lungnahme schielt ihr nach den Fleischtöpfen Aegyptens, den einflußreichen Verbindungen. Ihr geistigen Plagiatores, ich stahl wenigstens nur Worte und Sätze, ihr aber stiehlt alle Urteile, alle Wertmaßstäbe aus Quellen, die selber unlauter sind!“ War es nicht so? Darum hatte ich ja, trotz aller Qual, nicht bis in die letzte Silbe selbständig sein zu können, und unbekümmert um die Widerstände meiner Nerven und meiner Augen, weiter und weiter gearbeitet: weil ich für die gute Sache immer noch mehr zu leisten glaubte, als manche andre mit ihren unantastbar eigenen Sätzen und ihrer Verdrossenheit, ihrer Theaterfremdheit, ihrer Unterscheidungsunfähigkeit und ihrer Nachgiebigkeit gegen jede feinere und selbst gröbere Art von Bestechung. Oder überschätzte ich mich so? Überschätzte mich auch Harden? Der kannte mich und hieß mich einen, „der keine fette Redakteurpfründe sucht, sich nicht beliebt machen, in die Gunst Mächtiger einschmeicheln will. Der auf alle Luxusgenüsse, auf manchen anregenden Umgang verzichtet, um selbstständig zu bleiben. Seinen Lieblingen selbst, wenn das Gewissen dazu zwingt, derb die Meinung sagt. Und von der rage du métier ganz besessen ist. Das Beste hat er immer empfunden oder mit richtigem Kinderinstinkt gewittert. Und wo er irrte, sprach leidenschaftlich überzeugte Jugend aus ihm.“

\*

Mit der Jugend freilich schien es vorbei. Nun war ich so alt wie Höhl und Wald. Ich verstand mit einem Mal die Welt. Ich lernte lächeln. Über die Kleingläubigkeit der Menschen, über ihre Stumpfheit, ihre Erfolgsanbeteri, ihre Bequemlichkeit, ihre Vergeßlichkeit, ihren Opportunismus. Wie sie hierhin schielten und dorthin! Wie sie abwarteten, ob ich nicht am Ende doch meine Stellung behielte, bevor sie sich von mir losmachten! Ich hatte plötzlich ein Lügenohr. Ich sah hinter die Masken und hatte das meistens nicht einmal nötig. Denn wem lohnte es noch, eine Maske vor mir zu tragen? Wer aber sich zu mir bekannte — tat er es nicht am Ende aus Mitleid, das schwerer zu ertragen war als irgend etwas? Manche allerdings, die ich nie recht beachtet, gaben Zeichen unbezweifelbarer Treue. Ein paar wieder erklärten in glaubhaftem Schmerz, daß sie sich in mir getäuscht. Für diese gerade hätte ich die Hand ins Feuer gelegt. Nichts stand mehr fest. Nichts als die Zuversicht, daß unverlierbar war, was mir gehörte. Was war geschehen? Goethe hatte recht behalten: „Wie mächtig auch eine Entelechie, das innere Prinzip eines

Lebens, sich erweise — es wird doch über das Körperliche nie ganz Herr werden, und es ist ein gewaltiger Unterschied, ob es an ihm einen Alliierten oder einen Gegner findet.“ Die Entelechie war mächtig, der Gegner mächtiger gewesen. Es galt, sich gegen ihn zu waffnen, gesund zu werden, einen Vorrat von Gesundheit anzulegen. Ich ging zu Schiff nach Frankreich, wenngleich auf weitem Umweg, und schrieb nach Haus, was mich bewegte.