

(Nachdruck verboten.)

Die Brüder Zenganno.

Von Edmond de Goncourt.

„Zenganno . . . ein sonderbarer Name . . . Er hat so ein verteuflertes B vorn, das faust wie eine Fanfare . . . er klingt, wie so eine Vormusik bei uns, in der Glocken klingeln zwischen Trommelrasseln.“

„Es ist der Name, den wir früher, im Auslande, führten.“

„Richtig, jawohl, ich hatte das ganz vergessen.“

„Er hat in England Erfolg gehabt,“ fuhr Gianni fort, „und wir hatten ihn nur abgelegt, um ihn uns vorzubehalten für die Zeit, wo endlich . . . denn ich liebe diesen Namen, ich weiß selbst nicht, warum . . . oder vielmehr, ich weiß es wohl . . .“ und Gianni fügte, wie im Selbstgespräch, halblaut hinzu: „Wir sind von Bigenerabkunft . . . und ich bin mir selbst nicht sicher, ob ich diesen Namen wirklich ganz erfunden habe . . . es tönt mir aus ihm wie ein bekannter Klang zu, den ich oft von den Rippen unserer Mutter gehört . . . in meiner Kindheit . . . als ich noch ganz klein war.“

„Gut denn; also Zenganno,“ sagte der Direktor.

„Und wie lange Zeit brauchen Sie zum Einüben der Sache im Zirkus?“

„Drei bis vier Tage höchstens . . . um uns an das neue Sprungbrett zu gewöhnen.“

„Gut. Die fünf Tage, welche der Schlosser und der Zimmermann zur Fertigstellung des Apparates brauchen, hinzugerechnet, können wir also in spätestens zehn Tagen die Nummer herausbringen . . . Und nun sagen Sie mir: wo sind Sie geboren, wo haben Sie gelernt — — —“

Am Tage der Vorstellung speisten die Brüder um drei Uhr zu Mittag und gingen zu der Zeit, wo das Publikum zu kommen begann, in den Zirkus.

„Gianni, siehst Du wohl dort die große Eingangstür des Cirque d'hiver?“ fragte Nello am Ende ihres schweigenden Marchés plötzlich seinen Bruder.

„Ja, — weshalb?“

„Fällt Dir nicht bei ihr ein, wie es an dem Abende war, als wir zum erstenmal hier auftraten? . . . die Umgebung rings düster und öde, an den Schaltern für den Billettverkauf kein Mensch, und vor dem Zirkusgebäude ein alter Fiaker, dessen Kutscher auf dem Bod schlief. Du erinnerst Dich noch, nicht wahr? Wie wir vor dem Hause stehen blieben, ehe wir eintraten, um das alles so traurig anzusehen, und uns sagten, daß wir keine Zukunft, keine Ausichten im Leben hätten . . . und weißt Du wohl noch: die beiden Pferdestatuen dort zu den Seiten der Tür mit hohem Schnee auf den Rücken . . . und in dem abscheulichen Dunkel rings umher das finstere Gebäude . . . hinter dessen großen Fensterscheiben man nichts erhellt sah, als die rote Wand des Vorraumes nebst den Hüten der beiden müßigstehenden Kontrolleure und dem Czako eines Municipalgardisten . . . die allein waren in dem leeren Eingangsraum —“

„Nun, und was weiter?“

„Nun, siehst Du, wenn's im Cirque d'été heut . . . am Ende ein bißchen ähnlich so wäre wie damals . . .“

Gianni blickte seinen Bruder erstaunt an, überrascht, bei ihm, der gewöhnlich so vertrauensvoll war, einen Zweifel an dem Erfolge dieses endlich von ihnen erreichten Tages zu finden, drückte ihm die Hand, und erwiderte ihm, als sie vor dem Zirkus standen: „Da! Sieh' Dich einmal um!“

Vor dem Cirque d'été herrschte am heutigen Abend, dem stolzen Abend, an welchem Giannis Werk zum erstenmal von den beiden Brüdern vor dem Publikum ausgeführt werden sollte, ein reges Leben, jene Art von Fieber auf freier Straße, wie bei den Theatervorstellungen, in denen es sich um das Glück oder Unglück, um das Leben eines Talentes handelt, und in die der Pariser mit der leisen Hoffnung geht, auf einer Bühne der Hauptstadt einen Menschen auffressen zu sehen. Aus herrschaftlichen Equipagen, welche den nassen Asphalt der Grande Avenue unter sich knirschen

machten, hasteten jeden Augenblick elegante Damen auf die Straße hinaus. Von Wein angerauschte Programmkäufer boten in lärmender Weise ihre Ware aus, und neben den von dichter Menge umdrängten Billettkassen hatte sich ein Volk gewandter Straßenjungen postiert Gymnastikern in spe, die in den Steinbrüchen der Umgebung von Paris anonym ihre Produktionen machen und der interessanten neuen Erscheinung wegen hergekommen waren und an den Türen auf sie warteten.

In dem ruhigen Schein der Gasflammen hinter ihren kleinen gußeisernen Umrahmungen las man auf schönen, gelben Affischen, frisch gedruckt, in ungeheuren Buchstaben:

Erstes Auftreten der Brüder Zenganno

Im Innern des Zirkus fiel unter dem großen etruskischen Fries rings um den Raum her, der die gymnastischen Leistungen des Altertums wiedergibt, — unter einem ersten Plafond, der mit Trophäen aus Schildern mit darüber gekreuzten Lanzen und darüber emporragenden Helmen geschmückt ist, — unter einem zweiten Plafond, der in Medaillons hinter halb offenen Vorhängen nackte Amazonen auf wilden Rossen reitend zeigt, — fiel das strahlende Licht der zahlreichen Kronleuchter, die in den Bogen der schlanken Eisenpfeilerarchitektur hingen, von oben auf die ersten Blöcke herab wie in die Mündung eines ungeheuren Trichters und zeigten auf dem roten Plüsch der Polsterbänke, an den weißgestrichenen Rückenlehnen eine dichte Männermenge, in der sich das Gelle der Damentolletten verlor: — eine schwarze Masse mit Streifen von undeutlichem Rosa darin, aus welches sich die Gesichter abhoben — eine schwarze Masse von geringerer Buntfarbigkeit als in den Theatern. Das Schwarz der Menge erschien noch tiefer und einformiger durch den Kontrast der Bilder dort außerhalb ihrer Reihen — dem Equilibristen in schillerndem Silberstoff, der hoch oben auf einer Leiter von vierzig Fuß paradierte; dem kleinen Mädchen das als Trapezistin sein zierliches Ködchen um das Trapez wirbeln ließ; der Reiterin, die, mit einer Fußspitze auf dem Schenkel eines auf zwei Pferden stehenden Athleten ruhend, sich in schilphidengleicher Haltung weit nach rückwärts niederneigte, unter dem Emporsiegen und Sichaufbauschen der weißen Röde über einem Tritot, das ihr die blafrosa Fleischtöne einer zarten Statuette von Meißener Porzellan verlieh.

Auch die Spannung ist im Zirkus eine andere als in den Theatern. Sie ist eine ernste, überlegende; jeder bleibt mehr für sich, als er sich der Allgemeinheit widmet. Kraft und Gewandtheit, in einer unbefreitbaren gewissen Erhabenheit, blicken in diesen gefahrvollen Exerzitien auf einen Teil jener Erregung herab, wie sie bei den Spielen des antiken Zirkus die Römerbrust erfüllte, und im voraus macht sich bei dem Zuschauer ein Klopfen des Herzens, eine sonderbare Kühle, die über den Rücken huscht, geltend, bei dem Gedanken an die Verwegenheit, die Tollkühnheit, das gefahrudrohte Wagnis dieser Gestalten dort hoch oben über dem Kronleuchter, — bei dem Gedanken an das feierliche „Go!“, dem Zuruf des einen an den anderen, durch die Luft zu ihm zu kommen und ihn am anderen Ende des durchflogenen Raumes zu treffen, — diesem: „Go!“, dem Zuruf „vorwärts!“, der vielleicht den Tod bedeutet!

Der Zirkus war gefüllt. Auf der ersten Bank des Zuschauerraumes zu beiden Seiten des Einganges saßen zusammengedrängt lange, dünne, alte Herren mit weißen Schnurr- und Kinnbärten, in kurzem, hinter große knorpelige Ohren zurückgestrichenem Haar, von dem Aussehen alter Kavallerieoffiziere, die eine Reitbahn halten. Dazwischen, wie ein kundiges Auge wahrnahm, Lehrer der Gymnastik und Inhaber von Turnsälen, Kapitäne der Feuerwehr in Zivil, Artisten des Zirkus, unter denen soeben, sich beim Gehen mühsam auf einen Stock stützend, ein junger Fremder, anscheinend ein Ausländer, mit einer Mütze von Astrachan auf dem Kopf, Platz nahm, dem sich während der ganzen Vorstellung die Aufmerksamkeit des Zirkuspersonals zuwandte. Der Stallgang war, trotz eines Anschlages, der ersuchte, seinen Platz im Zuschauerraum zu behalten, so dicht gefüllt,

daß fast die Passage der Pferde und Reiter gehindert war: gefüllt von einer Schar von Sportsmen und Notabilitäten der Klubs, die sich drängten, um einen Platz auf einer der beiden kleinen Bänke an den Seiten des Stallganges zu erhaschen, auf deren einer stehend man auch die Tompkins bemerkte, die heute abend nicht arbeitete, und die dort voll Neugier die Produktion der beiden Brüder zu erwarten schien,

(Fortsetzung folgt.)

Das moderne Bilderbuch.

Von Ernst Schur.

Das moderne Bilderbuch ist ein besonderes Kapitel in der Geschichte der Gegenwartskunst. Ein spezielles Gebiet, das bis dahin den Druckereien und Verlegern überlassen war, wurde künstlerisch reorganisiert. Die Künstler nahmen, wie auf vielen anderen Gebieten, in Anspruch, was ihnen entziffen worden war.

Die Kunst des Kinderbuches hängt aufs innigste zusammen mit der Entwicklung der Graphik, der es sich eingliedert. Wie unsere Anschauungen hier wesentlich andere geworden sind, so verlangen wir auch vom Bilderbuch etwas anderes, als was unsere Väter verlangten. Und man kann sagen, daß, während das alte Kinderbuch mehr auf das Inhaltliche, Literarische ausging und den Schmuck, die Ausstattung vernachlässigte, wir jetzt die künstlerisch-bildliche Ausstattung vor allem bedenken. Daß dabei der Inhalt nicht zu kurz kommen soll, ist selbstverständlich. Die Kunst will ihm nur den schönen Rahmen geben. Das moderne Bilderbuch ist ja gerade aus dem Bestreben geboren, dem Kinde zu geben, was des Kindes ist. Eine ganze Reihe moderner Dichter ist am Werke, neue Verse, Fabeln und Märchen für das Kind zu erfinden. Man fragt heute viel kritischer, was das Kind braucht, was es sucht und will, und scheidet manches aus, was früher ungeschon passierte. Zudem liegt genügendes Material vor in den alten Märchen, Schwänken und Sagen, an denen das Volk dichtete, die entstanden sind, ohne daß auch festzustellen ist, wer daran feilte. Sie stellen sich dar als ein Extrakt der Volkspoesie, Generationen haben daran gearbeitet; immer wurde der Inhalt durchgefiebt, bis etwas herauskam, dessen Inhalt klassisch feststand. Mündliche Uebersetzung ging lange der schriftlichen Fixierung voraus und meist bewahrte diese gerade noch den Stoff vor dem endgültigen Vergessen. Wohl jeder wird sich noch des Augenblicks entsinnen, wo er den ersten Blick in diese Welt tat, die Welt der sieben Raben, der Relusine, Till Eulenspiegels und Münchhausens. Ein ganz neues Leben tat sich auf. Das Auge weitete sich vor Erstaunen. Und gebannt lauschte das Ohr den fremden, phantastischen Erzählungen, die doch so vertraut klangen und die Phantasie weit fortführten. Das ist das Entscheidende: die Anregung, die der Phantasie gegeben wurde, daß der kindliche Sinn in dieser Welt, die für es besonders geschaffen schien, lebte und mitschuf und mit diesen Menschen ihre Schicksale und Prüfungen und Lustigkeiten miterlebte. Das macht das Kind nicht lebensuntauglich. Im Gegenteil, es legt den Grund zu einer tieferen, instruktiven Lebensauffassung. Denn diesen Erzählungen liegen Weltanschauungen und Lebensgefühle zugrunde. Etappen der Volksentwicklung sind hier festgehalten, im kleinen sehen wir ein Abbild des Lebens, und speziell in den mehr volkstümlich gehaltenen Schwänken und Märchen macht sich eine realistische Lebensauffassung, ein Gefühl für Recht und Unrecht, ein Sinn für urwüchsige Kraft und Wahrheit geltend, der in seiner unaufdringlichen Art bestimmender wirkt als die sentimentalischen Ergüsse mancher Jugendschriftsteller, die mit ihrer aufdringlichen Lehraffektivität und ihrer unangenehmen Moralisierung das Kind nur langweilen und sogar, wenn das Kind fähig wird, Schlüsse zu ziehen, zur Heuchelei erziehen.

In diese drei Kategorien kann man die gesamte Kinderbuch-Literatur einteilen. Erstens: die alten Sagen, Märchen und Schwänke. Zweitens: die lehrhaften Erzählungen, die immer auf moralische Tugenden aus sind und in denen der Erzähler vor das Kind mit erhobenem Zeigefinger tritt. Drittens: die modernen Kinderbücher. Die ersteren bildeten immer den Untergrund, den eisernen Bestand der Kinderliteratur. Die zweiten kamen aus der Kleinbürgerlich-beengten Atmosphäre, einer Welt, in der alles sorgfältig eingeschachtelt war, wo die Moral die Hauptrolle spielte und das Leben anständig und borniert sich abwickelte. Nachdem man sich daran übersättigt hatte, kam als Erlösung das moderne Kinderbuch. Hier herrscht das Kind. Der Erzähler und Schilderer tritt nicht als langweiliger Lehrer vor das Kind, sondern er fragt: was will das Kind? Was paßt für seine Sinne, für seine Phantasie? Wie erhalte ich ihm die Frische der Anschauung, die Innigkeit des Erlebens, wie rege ich es an. Kurz, früher war der Lehrer die Hauptsache, jetzt tritt das Kind in den Vordergrund, als kleine, selbständige Welt von Empfindungen.

Was will das Kind lesen? Es will erleben. Es dürstet nach Geschehnissen, und die Empfindung ist ihm nur als erklärender Begleitumstand von Bedeutung und Wert. Es will in das Leben hinein, das Leben, das es interessiert. Nicht das wirkliche Leben, das ist für es noch ohne Reiz; es ist zu wenig geheimnisvoll, es gibt neben dem Bedeutenden zu viel Nebensachen. Der Erwachsene ist darin heimisch. Das Kind fühlt sich erdrückt. Es ist nicht keine

Welt. — Dann liebt das Kind das Geheimnisvolle. Es ahnt gerne und spürt die Erzählung weiter. Eine alte Frau auf der Straße, die sich die Hände reibt am Feuerbecken, wird für das Kind zu einem romantischen Erlebnis. Es sieht die Hege, die die kleinen Kinder in den Wald lockt. So fornt das Kind die Realität um und das wirkliche Geschehnis wird zum Märchenstoff. Das Kind erlebt die Welt, es sieht sie nicht bloß. — Neben dem Geheimnisvollen liebt das Kind die Wärme der Darstellung. Das Ganze muß von einer einheitlichen Empfindung durchtränkt sein. Das Kind will die Nähe des Menschlichen fühlen. Trodene Darstellungen, mögen sie noch so mit Erlebnissen angefüllt sein, liebt es nicht. Es liebt das Poetische, das Einhüllende. Es will, daß es gleichsam einen freundlichen Erwachsenen neben sich fühlt, der ihm erzählt. Dann vertieft es sich gerne und läßt sich hinwegführen, und die Augen glänzen, die Waden glänzen, und der Ruf der Mutter, die zum Aufstehen mahnt, verhallt ungehört. Und die Geschehnisse begleiten es bis in den Traum.

Es ist darum sehr erklärlich, daß die lehrhafte Gattung dem Kinde nicht behagt. Das Kind unterscheidet schon sehr fein, wo es gelehrt und wo es unterhalten wird. Diese Bücher von früher mit dem aufdringlichen, moralischen Unterbau zeigen die Kinderwelt, wie sie dem sentimentalischen Erwachsenen erscheint, mit all der Gefühlshüchlei, den erdachten Empfindungen, den falschen Schlüssen, der Tugend- und Lastermoral. Das Kind, wie es sein soll, nicht wie es ist, wird als Ausgangspunkt genommen. Denn das Kind ist kein Mustere exemplar, kein Komplex von Moral, keine Unschuld, wie man es sich früher vorstellte. Das Kind, da es die Fülle des Lebens im Abbild haben will, nimmt ganz gerne Kampf und Tod mit in den Kauf; es sieht eben noch naiv, nur die Vorderfläche der Dinge; es ermüdet nicht das damit verbundene Unglück. Es freut sich an List und Verschlagenheit. Diesen ganzen Kreis will es erleben, nicht den kleinen Ausschnitt bürgerlicher Lehrmoral.

Im Gegensatz dazu will das Kind aber auch nicht das Kindische, das Allzu-kindlich-Nachahmende. Es will seine Welt. Seine Welt ist aber zugleich die Ahnung eines Höheren, Reicheren. Es ist dem Kind nichts peinlicher, als sich nachgeahmt zu sehen. Ja, es versteht den Reiz, der darin liegen soll, gar nicht. Es ist ein Reiz für Erwachsene. Darum ist es falsch, wenn Dehmel seinen „Fischebuche“ in der Kindersprache sprechen läßt. Abgesehen davon, daß es sehr an die Angewohnheit trüchtiger Mütter erinnert, ist dieser Jargon dem Kinde selbst verschlossen. Es meint, richtig zu sprechen und wenn es also nun diese falschen Worte (Tommt statt Kommt) hört oder sogar noch liest, so weiß es gar nicht, was das sein soll. Es ist derselbe Fehler, in den die ältere Generation mit ihrer Moralhaftigkeit verfiel: es wird das Kind vom Standpunkt des Erwachsenen betrachtet. Darum ist auch das andere Buch: „Der kleine Fels“ von Dehmel kein Kinderbuch; indem in jedem Gebiete ein Kindercharakter sachlich geschildert wird. Es steckt viel Lehraffektivität darin; es fehlt die Anschauung, die Fülle, der Reichtum, die Wärme des Lebens.

Und was will das Kind sehen? Hier ist die Antwort nicht so einfach. Denn wir befinden uns hier mitten in der Gegenwartskunst, wir untersuchen, wir probieren noch. Jedenfalls aber wenden wir uns, wie von dem Inhalt, so auch von der Illustration im früher üblichen Stil ab und suchen mehr das Künstlerische zu betonen.

Früher kannten wir nur die Illustration. Jetzt kennen wir drei Wege, das Kinderbuch zu schmücken. Den Druck, den Buchschmuck, das Bild. Das Bild nähert sich am ehesten der Illustration. Aber hier zeigt sich gerade der Unterschied. Das Illustrative tritt zurück. Das Dekorative tritt vor. Es liegt eben die ganze Entwicklung der modernen Graphik dazwischen, die wiederum aus der Entwicklung und Verbollkommnung der Reproduktionstechnik folgt. Ein ganz neues Künstlergeschlecht kam auf. Die Technik erzog sie zu ganz neuer Art. Zuerst brachte sie nur Illustrationen, bei denen das Künstlerische hinter dem Technischen zurückblieb, dann aber lernte man, aus der Technik einen Stil entwickeln. Breite Flächen, lebhaft Farben, charakteristische, nicht allzu kleinliche Formen. Das Dekorative machte sich geltend. Und im Buchschmuck spannte die lebendige Phantasie des Künstlers den Inhalt weiter und schuf um das Seitenbild einen lustigen Rahmen. Ja, selbst wo man sich auf den Druck beschränkte, schuf man aus Type, Papier, Einband, Vorsehpapier eine künstlerische Einheit.

Als Pfadfinder auf diesem Gebiet ist der Verlag Schaffstein zu nennen. Die Arbeiten des phantasievollen Kretzold, des heiteren Freyhof, des primitiven Gosfer holen aus Farbe und Linie für das Kind ganz neue Reize. Die Welt erscheint hier in einem lustigbunten Abbild. Und eine Reihe Neudrucke alter Kinderbücher, die auf diesen farbigen Schmuck verzichteten, zeigen die Anwendung der obengenannten drucktechnischen Neuerungen auf das Kinderbuch. Papier, Type, Anordnung, Vorsehpapier, Einband, alles eine mustergültige, prächtige Einheit.

Man mag bei den Arbeiten eines Kretzold und Gosfer das Karikaturistische als zu stark empfinden. Auch ist der Schmuck oft zu sehr auf Bläuliche, Dekorative beschränkt. Dieses Extrem vermeiden andere Verleger. Aber man muß bedenken, daß es ein Anfang ist, und da kann man die Kühnheit nur bewundern. Die englischen Kinderbücher, die die Vorbilder sind, sind auch dekorativ; sie vermeiden aber die Karikatur, für die das Kind keinen Sinn hat und haben mehr Wildtiefe. Die englischen Bilder sind auch großflächig und stilisiert, sie bleiben aber ruhig, klar und übersichtlich, während bei den deutschen das Krause einer allgemeinen

Anlage des Nationalcharakters entsprechend) vorherrscht. Es läßt sich auch hier eine kommende Entwicklung denken, die die Intimität hinübertreibt in die moderne Technik.

Neben Schaffstein sind dann noch Verleger wie Fischer und Franke in Berlin und Scholz in Mainz zu nennen.

Man soll nicht vergessen, daß diesem Streben, das Bilderbuch wieder künstlerisch zu erneuen, eine ernsthafte Absicht zugrunde liegt. Hier nimmt das Kind instruktiv seine ersten Anschauungen auf. Und es ist, gerade wenn man die modernen Erziehungskräften in dem bildlichen Schmud ansieht, der so viel farbenfreudiger, dekorativer, resoluter ist, als die früheren Illustrationen, nicht zu verkennen, daß die heranwachsende Generation ein ganz anderes Gefühl für Farbe, das uns verloren gegangen war, mitbringt, und also auch der Kunst der Gegenwart sinnfreudiger, unbefangener gegenübersteht. Das ist das Allgemeine, das Erzieherische in diesen Bestrebungen.

Und auch die Erwachsenen sollten von dieser Schönheit lernen, deren Kraft so stark ist, daß sie das reale Leben unwandelt in ein phantastisches Spiel von Erscheinungen, die wahr sind und doch nicht wirklich.

Und speziell den modernen Dichter, den der nahen Dinge Gewalt mit schwerer Bucht drückt, muß es wie eine Offenbarung berühren, wenn er sieht, wie frei und fessellos sich hier gestaltendes Empfinden auflöst in Kunst.

Mechanisches und „naturgetreues“ Spielzeug.

DBK. Mechanische Spielsachen sind solche, die ein Uhrwerk oder eine andere Kraftquelle im Innern bergen und sich „von selbst“ bewegen, sobald die Mechanik in Gang gesetzt wird, oder — mit Carmen Sylva drastisch, aber treffend auf mechanische Puppen angewandt: „Die gräßlich Papa und Mama blöten und einen Phonographen im Magen tragen.“

Derartige Spielsachen werden immer häufiger, und jedes Jahr bringt die Mode wieder neue hervor. Als sich in irgendeinem Zirkus zum Beispiel der erste Schießensfahrer für Geld sehen ließ, erschien bald danach „Looping the Loop“ als Kinderspielzeug. Ob sich solche Sachen überhaupt dazu eignen, danach wird selten gefragt, es ist eben etwas Neues und es wird begehrt.

Der Spielwarenindustrie kann man schließlich gar keinen Vorwurf daraus machen, wenn sie lediglich ihre Interessen verfolgt und auf den Markt bringt, was „geht“; aber der Erzieher kann und muß gegen derartige Spielsachen mancherlei Einwände erheben.

Zunächst nehmen sie viel zu wenig Rücksicht auf den kindlichen Spiel- und Tätigkeitstrieb, gestatten wenig Wechsel beim Spiel, geben der Hand, dem Geiste, der Phantasie nicht genug zu tun. Das Kind muß sich oft darauf beschränken, das Ding aufzuziehen und loszulassen. Ist es da ein Wunder, wenn lebhaft und geistig regsame Kinder, sobald der Reiz der Neuheit erbläht ist, zu ihren alten Spielsachen zurückkehren und die neuen entweder achtlos in die Ecke stellen oder sie in ihre Einzelbestandteile auflösen?

Nicht selten tritt auch der Fall ein, daß die Eltern zwar solche künstliche Spielsachen kaufen, aber wegen der Zerbrechlichkeit (Uhrwerk!) und wegen der Kostbarkeit (Preis!) die Kinder nur Feiertags damit spielen lassen, oder wenn sie einmal ganz ausbündig brav gewesen sind, und wenn Besuch kommt. Für gewöhnlich steht dann das kostbare Spielzeug in der „Guten Stube“. Spielsachen müssen aber einen Puff betragen können, denn beim Spiel kommt das Kind in Stimmung, und es denkt dann nicht immer daran, daß das Ding so teuer war und zart behandelt werden muß, wird das Kind aber ohne Unterlaß daran erinnert, so erblüht ihm nie rechte Spielfreude und Spielfreude im Gemüt. Spielen kann das Kind nicht auf Kommando, sondern wenn es innerlich dazu getrieben wird; kann es mit seinen Sachen nicht nach Herzenslust spielen, dann wird es diese auch nie recht lieb gewinnen und nie zu einem wirklichen Herzens- und Gemütsverhältnis zu ihnen kommen. Ein Mädel, das sein Püppchen lieb hat, wird es nicht bloß tragen, spazierenfahren, aus- und anziehen, sondern es auch waschen und kämmen, ihm zu essen und zu trinken geben, es „Mitschen“, wenn es nicht gefolgt, pflegen, wenn es die „Mascen“ hat und sogar mit ihm zu Bett gehen.

Kann das Kind je zu der Puppe in ein solches Verhältnis kommen, die da selbständig geht, spricht, schläft, lebt, hochfeste Kostümiert ist und ein vorzügliches Uhrwerk hat? Von der die Mutter immer sagt, daß sie so teuer gewesen ist und vorzüglich behandelt werden muß, damit ja nichts kaputt geht? Können sich da die für die innere Entwicklung des Mädchens so wertvollen kindlichen, weiblichen und mütterlichen Instinkte entfalten?

Endlich muß noch auf ein Drittes hingewiesen werden. In dem üblichen Bestreben, die Fortschritte der Technik auch dem Spielzeug zugute kommen zu lassen, hat man dieses immer mehr „verbessert“, und es in bester Absicht der „Wirklichkeit“ immer näher zu bringen gesucht. Es sind auf diese Weise Sachen entstanden, die schon kein Spielzeug mehr sind, sondern mehr

naturgetreue Modelle von geradezu bewundernswerter technischer Vollendung.

Aber gerade diese Naturkreue ist vom Uebel, denn „an reicher Wirklichkeit verarmt und welkt die Phantasie“. Eine Torte aus Papiermaché für den Konditorladen, und wenn sie zum Anbeissen naturgetreu geformt und bemalt ist, ist und bleibt eine Torte. Was ist diese aber gegen eine solche, die sich das Dorfmädel selbst aus Lehm gebaden hat? Und was kann alles aus dieser Lehm-torte gemacht werden! Ein paar Handgriffe, und sie ist verwandelt in einen Kuchen, einen Stollen, eine Bregel, ein Ringel, einen Pfannkuchen, einen Kloß, eine Wurst.

Spielsachen, die nicht allzu naturgetreu sind, geben der Geschicklichkeit, dem Formen- und Farbensinn, der Phantasie, der kindlichen Schaffenskraft und Schaffensfreude mehr Bewegungsfreiheit, naturgetreue engen die Phantasie ein.

Das Spielzeug ist dem Kinde nur ein Sinnbild, hinter dem es die Wirklichkeit, die es im Auge hat, nicht die wir ihm aufzwingen, in den lebhaftesten Farben sieht. Mittels der Phantasie wird das Sinnbild erst zur Wirklichkeit ergänzt. Je täuschender das Spielzeug der Wirklichkeit nachgeahmt ist, desto weniger hat die Phantasie Gelegenheit zu dieser ergänzenden Tätigkeit, desto weniger hat sie Spielraum, je weiter das Spielzeug abweicht — vorausgesetzt, daß die wesentlichen gemeinsamen Züge vorhanden sind —, desto kräftiger kann sie sich entfalten, kann das Sinnbild umschaffen (Torte aus Lehmkuchen, Wurst usw.), umdeuten, beleben und befehlen.

Nun mag man aus diesen Ausführungen nicht etwa den Schluß ziehen, als solle das sogenannte mechanische Spielzeug an sich bekämpft werden. Im Gegenteil. Gerade im Zeitalter der Technik wollen auch wir die Kinder für Maschinen, Schiffe, Eisenbahnen und Autos interessieren, aber dieses Spielzeug muß anders beschaffen sein, es muß dem kindlichen Spiel- und Tätigkeitstrieb mehr als bisher entgegenkommen.

Daß dies möglich ist, dafür hat die Industrie bereits den Beweis erbracht. Es gibt zum Beispiel Eisenbahnen, deren Räder auf- und zugeklappt werden können. Das entspricht zwar nicht der Wirklichkeit, aber es gestattet, daß die Kinder allerlei Sachen und „Personen“ aus- und einladen und transportieren können. Bei einer anderen mechanischen Eisenbahn ist dadurch reicher Wechsel beim Spiel ermöglicht, daß zerlegbare Schienen in der verschiedensten Weise zusammengesetzt und durch Zulauf immer weiter ergänzt werden können.

Am besten wäre es, wenn solche mechanische Spielsachen so eingerichtet wären, daß sie auseinander genommen und wieder zusammengesetzt werden könnten. Da mögen sie lieber an Naturgetreue einbüßen. Dadurch würde nicht nur die Spielmöglichkeit bedeutend erweitert, sondern auch das Interesse und das Verständnis fürs Maschinelle und Technische angeregt und befruchtet. Die Kinder bekämen auf Grund eigener Arbeit und Anschauung — und das ist hundertmal mehr wert als alle Belehrung — schon beim Spiele bis zu einem gewissen Grade Einsicht in Bau, Tätigkeit und Zweck der Teile und in ihre Bedeutung fürs Ganze. Dann wären diese Spielsachen wirklich bildend und erzieherisch wertvoll.

Mag Weichfeld.

Kleines feuilleton.

Theater.

Königliches Schauspielhaus; Auf Rissens. 100g, Schauspiel in vier Akten von Rudolf Herzog. Rudolf Herzog, der in seiner „Condottieri“ die Schwerter gewaltig raffelt, bläst in dem neuen Drama die Schalmet zum Lob des Friedens. Dem heroischen Fanatismus, der für eine große oder ihm wenigstens groß erscheinende Sache sein Leben in die Schanze schlagen will und dabei jedes Augenmaß für die gegebenen Machtverhältnisse verliert, stellt er die Vorzüge einer geruhamen Privatexistenz nach dem Wahlspruch: „Glücklich ist, wer vergißt, was nicht mehr zu ändern ist“, empfehlend gegenüber.

Das Drama spielt 1851 im südlichen Schleswig, bald nach dem Friedensschluß von Malmö, in welchem die reaktionäre preussische Politik, unter Protest des Frankfurter Reichsparlaments, die Herzogtümer wieder an die dänische Vormacht ausgeliefert hatte. Kai Rissen bereitet einen Aufstand der Dannebevölkerung zum Sturz der Fremdherrschaft vor. Das Traumbild eines deutschen Schleswig-Holstein, wie es das 18er Kampflied feiert, hat ihm von früh an vorgezeichnet, alle persönlichen Neigungen in ihm zurückgedrängt. Die Erhebung, die doch unmöglich glücken kann, ist seine letzte Hoffnung. Sein Schwager, ein harmloses Professorenlein a. D. und ein stechsigjähriger Kriegsmann, der, als Rissens Mutter in den Mädchenjahren seine Werbung zurückwies, aus Gram nach Indien ging und seither in allen Schlachten und Putschchen mitgeföhren hat, stehen ihm als Freunde und Genossen zur Seite. Nur der aus Deutschland zurückgekehrte Sohn, der der ruhig-flaren Großmutter Unterstützung findet, will nichts von den verfliegenden Plänen wissen und rät vom Kampfe ab. Ein trefflicher Jüngling! Vorsicht paart sich in ihm mit Löwenmut, auch überglänzt er die Lokalpatrioten durch alldemische Gefinnung, wiewohl er sich zum Glücke der sonst so beliebten Prophezeiungen enthält. Das einem Fortrücken der Handlung ist bis weit in den dritten

Alt hinein überhaupt nichts zu spüren. Allerhand lose Genre-
szenen werden zum Ersatz herangezogen. So kommt z. B. Groß-
mutter Nissen plötzlich auf den Einfall, ihren unerschütterlich ge-
treuen Verehrer zum Kartenspiel zu animieren, um ihm auf diese
Weise ein paar Goldstücke zuzuschlagen. Dreimal fragt sie nach
seinen Erinnerungen, um ungestörter moglein zu können, dreimal
erzählt er lang und breit davon, bis er den Axiom bemerkt. Man
könnte glauben, der Autor habe symbolisch die Langsamkeit des
Postfaktischen-Zeitalters einem zum Bewußtsein bringen wollen.
Gätten Max Bohl und Ruscha-Buße hier nicht so viel von
ihrer feinsten Kunst hinzugegeben, die Geduldsprobe hätte ge-
fährlich werden können. Freilich macht die sich hier anschließende
Ausssprache der beiden Alten durch einen Ton aufrichtiger Herzlich-
keit, der in den Worten selbst, nicht nur in ihrer schauspielerischen
Wiedergabe lag, dann manches wieder gut.

Technisch wechselnde Eindrücke kehren überall im Stücke wieder;
man ärgert sich über Längen, Trivialitäten, hohle Bühnencoups
und wird bei einzelnen Wendungen, in denen eine ernstere Absicht,
eine gewisse Wärme des Gefühls aufleuchtet, wieder schwabend,
ob man in seiner üblen Laune nicht zu weit gegangen. Vor allem
die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn im dritten Akt
nimmt einen höheren Flug. Wie der alte Nissen in der Stunde,
wo er das Signal zum Losschlagen erwartet, vor Jenz sein Herz
öffnet und den Jungen, den er so lange als Abtrünnigen gehaßt,
in seine Arme schließt, — das hätte in einem bündiger motivierten,
klarer aufgebauten Zusammenhang sogar von starker Wirkung
sein können. Hier bildet diese Szene nur den Uebergang zu einem
lärmenden Hufarenstreiche. Bei der Nachricht, daß einer von
Nissens Leuten, ein junger Kurfürst, als Spion erschossen werden soll,
stellt Jenz sich selber an die Spitze der Rebellen, befreit den Ge-
fangenen und rettet, da der Aufstand doch verloren, alle Welt, den
Vater einbegriffen, auf einen Dampfer, der nach Deutschland
fährt. Großmutter spricht den Epilog dazu. Die Aufführung war
ausgezeichnet. Frau Ruscha-Buße und Herr Bohl wurden schon
erwähnt. Ebenbürtig reichte sich ihnen Frau Necks kräftiger
Nissen und Kollmers bis ins einzelne durchgearbeiteter Pro-
fessor Carlsen an. Der jugendliche Held und Friedensredner Jenz
fand in Herrn Staegemann einen sehr temperamentvollen
Vertreter. Bismlich starker Applaus rief den Verfasser des öfteren
vor den Vorhang.

Musik.

Zwei belehrend-vollstümliche Abende führten uns am Sonntag
Nacheinander in den Westen und in den Osten. Dort gab der
Kaiser Friedrich-Festsaal (des gleichnamigen Gym-
nasiums) am Savignyplatz, hier der Deutsche Hof in der
Ludauerstraße den räumlichen Rahmen. Dort war der Verein
zur Förderung der Kunst, hier der Gesangverein Ver-
lärer Liederkranz der Veranstalter. Dort galt es, den
„Vierten vollstümlichen Kunstabend in Charlottenburg 1907/08“
mit einem Richard Wagner-Abend, hier einen dem
deutschen Lied gewidmeten „Gesellschaftsabend“ zu begehen.
Soweit wir in der Weite des Auseinander und in der Eile des
Nacheinander je einen Teil jedes Konzertes hören konnten, läßt
sich daraus im ganzen eine Empfehlung für den Besuch künftiger
Abende von solcher Art ableiten.

Im einzelnen machte uns namentlich das deutsche Lied Freude.
Der Chormeister des „Liederkranz“, Dr. Max Burkhardt, hielt
einen eingehenden, etwas gar langen Vortrag mit Erläuterungen
am Klavier und mit jeweils sofort daran angeschlossenen Gesangs-
vorträgen von Frau Marietta Bernher. Die Sängerin
besitzt eine dunkle, seelenvolle Stimme, der nur noch etwas mehr
Festigkeit zu wünschen ist, und die der Vielseitigkeit des Dar-
gebotenen auch vielseitig gerecht wurde. Der Vortragende, geschickt
und lebhaft in der Rede, doch etwas unruhig im Klavierspiel,
sprach diesmal lediglich vom Kunstlied der neueren Zeit. In
zwei Teilen bekamen wir erst dessen Entstehung und Vollendung
(Schubert), sodann die Romantik und die Liederkomposition der
Gegenwart zu hören.

Die Anfänge reichen danach weiter zurück als gewöhnlich an-
genommen wird. Von Heinrich Albert in der ersten Hälfte des
17. Jahrhunderts steigen wir zur ersten Blütezeit des deutschen
Kunstliedes bei Adam Krieger um die Jahrhundertmitte an.
Nach ihm tritt eine plötzliche Pause ein: die musikalischen Groß-
meister Bach, Gluck und Haendel sowie die älteren Klassiker der
Poesie kommen hier kaum in Betracht. Von den dreißiger Jahren
des 18. Jahrhunderts an erscheinen Liederfassungen, zum Teil
kurioser Art, auch die Stile des Rokoko und des Jopfes aus der
bildenden Kunst in der tönenden widerspiegelnd, ergänzt durch
theoretische Bemühungen, die besonders zu absichtlichen Vollstüm-
lichkeiten führten. Die Melodie entfaltet sich selbständiger, zum
Teil durch eine „Berliner Schule“, zum Teil auch durch das „Sing-
spiel“. — Nach den klassischen Leistungen Mozarts und Schuberts
erscheint die „Romantik“ mit all ihrem Zauber, hauptsächlich ver-
treten durch Schumann. Nun aber folgt ein besonderer Gegen-
satz zu allem Bisherigen durch das Dramatische im Lied: namentlich
war es Liszt, der die „dramatische Schlagkraft“ bis zum Miß-
verstehen schlächter Liebdigte entfaltete. Neuerdings ist es be-
sonders Meyer, der so „mit Kanonen auf Sperlingen“ schießt, ob-
schon ihm auch freundlicheres gelingt. Abgesehen von dem öfteren

Gerlach vertretenen „gesprochenen Lied“ und von anderem, was
den „Krankheiten der Zeit“ entspricht, erstreuen wir uns des Neuen,
das die Lieder von Cornelius durch ihren „psychologischen Prozeß“
darbieten und werden dann mit Brahms zu Vorbildern der Klavie-
r- und des Volksliedes (z. B. bei Begleitung der Solostimmen
in Terzen oder Sexten) zurückgeführt. Der Vortragende dürfte
jedoch Brahms um so mehr überschätzt haben, als er zwei gerade
für das Lied Bedeutendere, Franz und Ritter, ganz übergang.
Schließlich soll es Weingartner sein, der mit seinem Neubeleben
aller Formen des Rokoko und anderer Schichten noch am ehesten
die dem Liede verloren gegangene Vielseitigkeit wieder zu ge-
winnen suche.

Derselbe Vortragende hatte den Wagner-Abend des Son-
ntages mit einem einleitenden Vortrag eröffnet. Die Konstruierung
Richard Wagners aus der Romantik heraus sowie die nähere Auf-
zeigung des Neuen im „Holländer“, „Lannhäuser“ und „Lohen-
grin“ war eine günstige Vorbereitung auf die Klavier- und Ge-
sangsdarbietungen, die hier nicht in die Rede vertieft wurden,
sondern ihr nachfolgten. Schon dies war eine weniger geschickte
Anordnung. Auch sonst erschien uns das westliche Konzert von
dem Ideal belehrender Vollstümlichkeit weiter entfernt als das
östliche. Wir müssen uns allerdings mit manchen Minderwertig-
keiten zufrieden geben, solange dem Ideale nicht in einer viel
schärferen und systematischeren Weise, die freilich zunächst Sache
der öffentlichen Schulen sowie der Theater usw. sein würde, nach-
gestrebt wird. Dazu gehören vor allem elementare, aber doch um-
fassende Einführungen in die Grundlagen der Musik, etwa im
Sinne der Anläufe von Dr. Ernst Rander. Wie viele wohl unter
jenen westlichen Zuhörern mögen sich bei Hinweisen auf Klang-
farben, auf Tonfolgen usw. ein zutreffendes Bild davon gemacht
— wie viele mögen mehr als ein dunkles Mäuschen davongetragen
haben?!

Indessen muß einstweilen mit den vorhandenen Tatsachen,
nicht zuletzt mit „schönen Stücken“ aus einem dramatischen Kom-
positen, der nichts weniger als Stückwerk gibt, gerechnet und durch
allgemeines Entgegenkommen einige Zufriedenheit erreicht werden.

Humoristisches.

— Der gute und der böse Majestätsbeleidiger.

Der Mann, der Steuern zahlen muß,
Empfindet immerhin Verdruf
Und schimpft auf Gott, was ja noch geht,
Doch leider auch auf Majestät.
Da naht sich ihm ein Engelsbild
Und spricht: Dein König ist so mild,
Er nimmt dein Wort in Güte an
Und hemmt des Strafgesetzes Lauf,
Wer Steuern zahlt, auch wenn er schimpft,
Dem ist das Gute eingepfist.

Monarchisch sein ist ziemlich schwer,
Hat einer nichts zu essen mehr.
Der Hunger hindert den Respekt,
Dah man vor keinem Wort erkläret.
Ein solcher gilt dem Königsthron
Für immer als verlorn'r Sohn;
Sein schlechter Sinn bleibt stets erbitt,
Schon deshalb, weil er nichts besitzt;
Er handelt böß und vorbedacht,
Weß ihm, wenn er Spektakel macht!

— Qualifikation. Ich finde es begreiflich, daß man
Juristen im höheren Postdienst verwendet. Ich verstehe am Ende
noch, daß man ihnen die leitenden Stellen im Sanitätsdienst ein-
räumt. Aber die richterliche Laufbahn sollte den Juristen unbedingt
verschlossen sein.

— Er macht sich. „Wie geht's denn nacha Eahnam Herrn Sohn
auf da Unterfütat?“ — „Gnat, dös wollt' i moanal Früher, im
Gymnasium, is er jed's Jahr amal sig'n blic'n, aber jetzt, wo er
Student is, kimmt er allweil ganz glatt von oan' Semester ins
andere, scho fünfzehn Semester lang.“ („Simplicissimus“.)

Notizen.

— Im Vorking-Theater geht die Neueinstudierung der
„Zauberflöte“ am 20. d. M. in Szene. Eine Neueinstudierung
des „Trompeters von Säckingen“ geht am 2. Weihnachts-
feiertag in Szene.

— In New York ist von deutschen Arbeitern eine „Freie
Volksbühne“ nach dem Berliner Muster gegründet worden.
Das Unternehmen fand in weiten Kreisen der deutschen Bevölkerung
Anklang. Jüngst wurde Max Halbes „Jugend“ aufgeführt. Zeigt
sich in New York ein guter Erfolg, so wird man alsbald in anderen
Städten, z. B. in Chicago, dasselbe versuchen. Der New Yorker
Verein erhebt einen Mitgliedsbeitrag pro Monat von 50 Centis
(2 M.), der zum Besuch einer Vorstellung berechtigt.

— Ein Logen-Lieher als Opernkomponist wurde,
wie die „Frankf. Ztg.“ berichtet, in diesen Tagen im Adriano-Theater
zu Rom beauftragt. Es ist das Herr Cesare Morlacchi, der mit seiner
einmaligen Oper „Vetagna“ debütierte und vielen Erfolg fand.