

(Nachdruck verboten.)

8) Andreas Vöft.

Bauernroman von Ludwig Thoma.

„In derselben Zeit trug Jesus seinen Jüngern dieses Gleichnis vor. Im Himmelreich ist es wie mit einem Könige, der mit seinen Knechten abrechnen wollte. Da er zu rechnen anfing, brachte man ihm einen, der ihm zehntausend Talente schuldig war. Als dieser nichts hatte, wovon er bezahlen konnte, befahl sein Herr, ihn und sein Weib und seine Kinder und alles, was er hatte, zu verkaufen.“

Sier knüpfte der hochwürdige Herr an und sagte:

„Warum befahl der König, nicht nur den Schuldner, sondern auch sein Weib und seine Kinder zu verkaufen? Ihr Leute, das will ich euch erklären. Wo es in einem Hause schlecht geht, hat selten eines allein die Schuld. Von den anderen wird häufig dazu Anlaß gegeben durch Einwilligung, Stillschweigen, Uebersetzung. Da gibt es Leute, welche der Meinung sind, sie wären so gescheit, daß sie überall darein reden dürfen. Sie widersprechen der weltlichen Obrigkeit und geben Ratschläge, wie man es besser macht; ja sogar die geistliche Obrigkeit muß es sich gefallen lassen, daß so ein Siebengeheiter seinen Willen durchsetzen will.“

„Aber wie sieht es oft aus bei einem solchen in Dingen, die ihn mehr angehen? In seiner Familie, in seinem Hause? Da merkt man nichts von der großen Gescheitheit und vom guten Regiment. Einer, der Herr sein will über den Staat und die Kirche, vermag seine Diensthöten nicht in Ordnung zu halten, ja nicht seine Kinder. Wäre es nicht besser, er hätte seinen Willen darauf gerichtet, daß man ihn als rechtschaffenen Hausvater betrachten kann, als daß er sich um fremde Dinge bekümmert?“

„Das ist auch eine sichtbare Warnung für alle, die einem solchen anhängen.“

„Diese sollten sich fragen, ob sie dem Räte eines Mannes folgen dürfen, der in seinem eigenen Hause das Schlechte duldet oder nicht unterdrücken kann.“

„Und sie müßten sagen: Nein! Dieser Mann kann uns kein Beispiel sein.“

„Denn wie sagt Jesus zu seinen Jüngern?“

„Hütet euch vor den falschen Propheten, und an ihren Früchten werdet ihr sie erkennen.“

„Jeder gute Baum bringt gute Früchte, aber ein schlechter Baum bringt schlechte Früchte.“

„Darum, wenn man sieht, daß in dem Hauswesen eines Mannes unziemliche Dinge vorkommen, so wissen wir, daß man seinen Worten nicht folgen darf.“

„Seine Früchte sind schlecht, und er selbst kann nicht als gut erfunden werden. Amen.“

In der Kirche sah keiner, der den Pfarrer nicht verstand.

Der Hieranl hatte überall erzählt, daß sein Sohn vom Schuller angepöckelt worden war, weil er sich nicht dazu hergeben wollte, den Vater von der Ursula ihrem Kinde zu machen.

Eine Dienstmagd, die der Schuller davongejagt hatte, erzählte auch, daß die Ursula in andern Umständen sei, und so war es leicht zu sehen, wen der Pfarrer meinte.

Der Schuller war nicht in der Kirche, aber seine Bäuerin kam mit brennrotem Kopfe heim und erzählte ihm, was sie hatte anhören müssen.

„I hätt' mi am liabern vaschlossa, so hon i mi g'schamt,“ sagte sie.

„Do brauchst di du gor it vaschliassen.“

„Ja, was moanst denn? In de vordern Bant' hamn sie si alle umdracht nach meiner und die Bäcker Ulrich Marie hat d' Prab'n vora Mäu g'habt und hat recht eini g'lacht, dab's ja alle Leut' seh'n.“

„Da brauchst du di gor it vaschliassen,“ wiederholte der Schuller, „de Schand' trifft an andern, der wo so schlecht es und immt d' Ranzel her zu seiner Feindschaft.“

„In den Früchten werdet ihr es erkennen, wo es in einem Hause schlecht ist,“ hat er g'sagt, „und einem Manne dürft ihr nicht trauen, der wo die Schlechtigkeit duldet. Mi hamn do 's Deandl mit Rechten aufzog'n, und für dös Finna mir's aa it derfchlag'n.“

Die Schullerin weinte.

„Zweg'n dem brauchst it trenzen,“ sagte der Bauer, „was der red't, is gar nig. Des sell acht i gar it.“

„Warum hat er nacha nig predigt, wia'r an Schreiber sei Benzl a Kind kriagt hat? Da hat ma nig g'hört von einem schlechten Haus. Grad' ins tat er de Schand' o vor allsamt Leuten.“

Der Schuller gab ihr keine Antwort; er sah zum Fenster hinaus auf die Straße. Schräg gegenüber beim Schubstessel standen noch einige Kirchgängerinnen und steckten die Köpfe zusammen.

Sie und da drehte sich eine herum und warf einen geschwinden Blick herüber.

Da sagte der Schuller: „Bäurin, tua mir an Rock anha, I geh' ins Wirtshaus.“

„Geh, bleib dahoam! De red'n heut' do nig anders, als wia vo dera Predigt.“

„Grad' des'weg'n geh'n i. Einfach moana d' Leut', I versied' mi.“

Er legte den dunkelblauen Feiertagsrock an und ging durch das Dorf.

Sie Bäcker Ulrich Marie, w'sch sich hinter ihre Haustüre stellte und ihm lange nachsah, wunderte sich über seine ruhige Miene und sagte zu der Zwergerin:

„Er muas's no it wissen.“

Die Zwergerin kannte die Menschen besser. „Do bist irr,“ sagte sie, „wenn't moanst, der Schuller loht si was mir'n. Der woas's scho lang.“

Beim Wirt saßen viele Leute; man hörte ihre Unterhaltung schon in Hausgange.

Aber wie der Schuller eintrat, war es mit einem Male still, und alle drehten sich nach ihm um.

Er grüßte kurz und setzte sich wie immer an den Ofentisch, wo die größeren Bauern saßen.

Der Haberlschneider rückte ein wenig hinein und machte ihm Platz.

„Wo kimmst denn her?“ fragte ihn der alte Lochmann

„I? Bon dahoam.“

„I ho mir denkt, du bist a' Webling g'wen.“

„Ja.“

Es trat wieder eine Pause ein, und der Webergürtler, der ein oft gesehener Gast im Pfarrhause war, zahlte sein Bier und ging.

Der Haberlbauer unterbrach die Stille und fragte:

„Bist scho bald firti mit'n bau'n, Schuller?“

„No nit bölli. D' Schaffelbroat'n hab' i no, nacha is g'scheh'n.“

„Was haust denn?“

„An Woas.“

„Gast a' leht an Raps dort g'habt?“

„Ja.“

„Er waar scho recht, da Raps, wann ma no net gar so weni löset dafür.“

Das Gespräch war in Gang gekommen, und der Schuller konnte seine Sachkenntnis zeigen.

Aber wie der alte Lochmann aufstand, rückte der Seitner um einen Platz herauf. Er war als ein Mann bekannt, der gerne herumhorchte.

Niemand traute ihm, aber da er jedem schön tat und offene Feindseligkeit vermied, kam keiner dazu, daß er ihm die Wahrheit gründlich sagte.

Der Seitner rückte herauf und sagte plötzlich, indem er mit der Hand auf den Tisch schlug:

„Und dös glaub' i amal net, daß der Schuller a schlecht's Hauswesen führt. Dös glaub' i durchaus gar net.“

Obwohl niemand widersprach, steigerte er seinen Eifer und schrie so laut, daß ihn alle Leute hören mußten:

„Dös glaub' i net. Und bal's oana anderst sagt, nacha bin i scho dol. Der Schuller wirtschafft' it schlecht. Dös gibt's gor it.“

„Geh, sei staad!“ sagte der Haberlschneider.

„Ja, do bin i it staad. Dös glaub' i amal net. Sieh'st, Schuller, i woas, daß di dös verdriassen muas, was heut'“

Aber di g'red't worn is. Aba bei mir, host g'hört, do sind dös loan Glaub'n. Du bastestst mi scho."

In der Stube wurde es still, und alle schauten neugierig, was der Schuller wohl tun werde.

Der stand langsam auf und sagte:

"I versteh' di guat, Geitner, aba i sag' dir bloß dös. Der schlechteste Mensch is der Schrabtschneider, und wann oaner de Kircha dazua hernimmt, nacha is er zwoamal schlecht. Und dös derfst überall verzähl'n, wo'st magst."

"I? Was glaabst denn? I steh' ja durchaus bei dir! Da gibt's gar nix."

Der Schuller gab ihm keine Antwort und ging mit dem Haberlschneider aus der Stube.

Sie nahmen nicht den Weg durch das Dorf, sondern bogen hinter dem Wirtshaus in einen Feldweg ein.

Der Schuller fragte kurz:

"Was sagst denn du dazua?"

"Daß da Geitner a Tropf is."

"Und de Predigt?"

"Dös hat mi gar it g'wundert, Schuller. I hab' d'as g'sagt, der Pfarra paßt dir an Weg ab. Soaß is er scho lang' auf di, und jetzt erst redt, weil er woaß, daß mir di zum Bürgermoasta hamn woll'n."

Der Schuller blieb stehen.

"Wia'st mi vor acht Täg g'fragt hast, hon i dir mit Wahrheit g'sagt, daß i net gern Bürgermoasta wer. Aba jetzt, Haberlschneider, sieh'gst, jetzt möcht i's wer'n. Und wenn's bloß bez'weg'n waar, daß mi der ander it ganz veracht'n derf."

(Fortsetzung folgt.)

Cecil.

Von Johannes B. Jensen.

Autorisierte Uebersetzung von Mens.

(Schluß.)

Anton suchte die Bügel zusammen, ungeschickt holte er sich die Peilsche aus dem Lederhalter. Und nun ging es in schandbarer Fahrt den Weg entlang.

Jens Madsen knirschte mit den Zähnen, als er das mit ansehen mußte.

Aber das linke Hinterrad an Anton's Wagen war schief, oder sah es locker, genug, bei der wilden Fahrt sahen die Bewegungen des Rades unbeschreiblich komisch aus, das Rad ging aus und ein, ein und aus — wie ein lahmer Bettler, der hin will, wo es brennt.

Cecil war noch nicht ins Haus getreten, sie sah es und begann zu lachen, sie lachte so ungestüm, daß sie sich zusammenschämte.

Bei der Wegbiegung lief das unbändige Rad aus der Achse und rollte waghelnd in den Graben. — Subl! Das ganze Fuhrwerk war wie umgeblaien. Anton flog im Wogen aufs gepflügte Land hinüber — der Wagentasten wurde auf der Seite weitergeschleift.

Jens Madsen war stehen geblieben und hatte sich heftig durch die Nase geräuspert. Jetzt kam plötzlich Bewegung in ihn. Großer Gott! er lief hin.

Aber Cecil lachte noch ärger. Dann aber wurde ihr schlecht, sie taumelte gegen die Tür. Als sie sich aber erholt hatte, lachte sie wieder los.

Einige Minuten später brachten Jens Madsen und der Führer Anton herangeschleppt. Anton war gegen die gefrorene Erde geschlagen und war so betäubt worden. Als Anton wieder zu sich kam, machte er aber klüglich die Augen wieder zu und tat, als wäre er noch schwach und ohnmächtig — er fand sich nämlich mit dem Kopfe in Cecils Schoß gebettet.

"Warum sähst Du denn so verächtlich!" sagte Cecil streng und tadelnd, als Anton endlich ins Leben zurückkehrte.

"Du darfst mir das doch nicht vorwerfen, Cecil," murmelte Anton sehr zaghaft, "ich muß doch meinen Kammer betäuben können. Ja, wenn . . ."

Mehr wurde nicht gesprochen, Jens Madsen wollte weiter. Aber als Anton, der wieder ganz gesund war, sie an den Wagen begleitete, trat Jens Madsen dicht auf ihn zu und gab ihm Bescheid: "Meine Schweine sind ganz gut, und Du brauchst mich nicht zu beleidigen, das will ich Dir noch mal sagen. Und ein andermal, da kennst Du . . ."

Jens Madsen sah Anton mit scharfen Augen an und lud ihn zu etwas ein, was recht wenig ehrenvoll war.

Dann fuhren Vater und Tochter ab. In der folgenden Zeit kam Christen Bergjassen zweimal zu Jens Madsen, ihm gute Worte zu geben und Freundlichkeit wieder zu empfangen. Aber Cecil blieb in der Küche und wollte nicht mit ihm sprechen.

Als gegen Ostern Anton wieder erschien und zum zweitemal freite, in nüchternen und bescheidenere Form, da gab Cecil ihm ihr Jawort.

Jens Madsen sträubte sich. Aber im Frühling wurde die Verlobung bekannt gegeben und die Hochzeit für einen Monat später angelegt. Jens Madsen mußte seiner Tochter den Willen lassen, er hatte das immer müssen.

Nach dem Verlobungsjahmaus krochen Anton und Cecil für die Nacht zusammen in Cecils Kloben. Das war so Brauch, und in Jens Madsens altväterlichem Hause wollte niemand an dem Ueberliefersten rütteln. Andere Leute, die feiner sein wollten, konnten sich ja eines mehr abwartenden Brauches befleißigen — das war ja ihre Sache.

Fast Monate nach der Hochzeit bekam Cecil ihr erstes Kind. Als Mädchen hatte sie oft Not gehabt, Lust zu bekommen — als ob sie engrüßig gewesen wäre — aber jetzt wußte sie nichts mehr davon.

Am Hochzeitstage war Anton betrunken. Und hinfort wurden die Pausen zwischen den Tagen, wo er einmal nüchtern war, länger und länger. Gleichzeitig wurde sein Fahren mehr und mehr tollköh'n. In weniger als einem Monat jagte er zwei Pferde die Vorderbeine ab. Er und Cecil fuhren fast jeden Tag aus, klappten mehr als einmal mit dem Wagen um, sie kamen sehr ins Gerede. Anton's brutales Wesen kam immer mehr aus Licht. Bei den Gelegenheiten zeigte er sich so großprahlend, daß alle für ihn mit Verlegen werden mußten. Er war wie eine Torne, aus der der Japsen genommen ist, er prahlte über alle Maßen. Männer, die zu Jahren gekommen waren, wechselten die Farbe aus Scham, daß er einer der Jhrigen war. Aber man brauchte nur zu bedenken, woher er stammte, dann konnte man sich erklären, warum Besitz und Wohlstand ihm derart zu Kopf steigen mußte.

Wie trug denn Cecil, die stolze, empfindliche Cecil, diese Schande. Wunderbar. Sie hegte ihn noch an, daß er wie toll drauf los tobte, sie nahm ihre Zuflucht zum Lachen, da sie keinen anderen Ausweg hatte. Cecil war mit allem möglichen einverstanden und schlug immer noch Unerwünschteres vor. Ja, natürlich. Das Unerwünsdteste.

Aber eines Vormittags, als Anton nach einer in Trunk und Spiel verbrachten Nacht noch in der Kammer lag, ging Cecil zu ihm hinein. Die Leute in der Stube vernahmen, daß sie zu sprechen begann. Was sie sagte, verstand man nicht. Aber man konnte merken, daß sie mit ihrem Manne redete; es fielen Worte, die so tonlos und peitschend niederlatschten, wie lange Lederstreifen. Lange fuhr die haherfüllte Stimme fort mit Zucheln und Durcgerben. Dann hörte man einen heiseren Fluch, ein Gepolter — ein Kreischen — umfallende Stühle. . . .

Die jungen Leute waren etwas Unerhörtes für die Gegend. Sie wirtschafteten töricht, sowohl mit ihrem Gut als mit ihrem Auf. Sagte Anton sieben, so schlug Cecil vierzehn vor, fuhr er wie ein Verrückter, so warf sie die Bügel ganz hin.

Bei einer Tombola, die in einem Nachbardorf gehalten wurde, nahm Anton für über 200 Kronen Nummern. Es war ein herzzerreißender Austritt. Er war betrunken, die Unterlippe baumelte und der Speichel floß ihm aus dem Munde, an der Pfeife herab. Aber an seiner Seite stand Cecil im Gedränge und kaufte Nummern und Rielen, ebenso geschwind wie ihr Mann. Sie gewann ein Paar Holzschuhstiefel und rühmte sich dessen mit übertriebener Munterkeit. Ihr Gesicht war mit kaltem Schweiß bedeckt, aber bengen wollte sie sich nicht. Rings um sie standen Belannte, die aus Mitleid mit ihr weinten. Sie konnte wohl ihre Ehre auf keine andere Weise retten. Aber es war bitter traurig, es mit anzusehen.

Als die beiden eine schwindelnd hohe Summe verspielt hatten, bestieg sie ihren Wagen. Den Plunder, den sie gewonnen hatten, stapelte man hinten im Wagen auf, aber Anton stieß alles mit den Füßen wieder herunter. Dann sagte er die Bügel. Und die Pferde zitterten.

Dann ging's den Weg hinunter. Der Wagen rollte so scharf, wie auf einem Zuhoden, so toll fuhr Anton. Es war, als wenn der Teufel selbst führe. Wo sie vorbeisagten, zitterten die Fensterscheiben. Cecil sah im schwarzen Perlenmantel neben ihrem Manne; in ihrem verschlossenen Gesicht konnte niemand lesen.

Anton und Cecil brachten in Einträchtigkeit das schöne, schuldensfreie Gehöft in anderthalb Jahren durch. Man sollte es nicht glauben, aber es ist wahr. Es wurde auch weit bekannt. Leute aus Salling waren bei der Auktion gewesen.

Jetzt lebten sie eine Zeitlang auf einer Halbhufe, und Cecil bekam ihr drittes Kind.

Anton hoff, daß man denken konnte, er sei übergeknapp. Es sah aus, als wollte er ein Ende mit sich machen. Es war, als renne er so weit wie möglich ins Verderben, weil jemand aus der Hölle nach ihm gerufen hatte. Anton's Haar sträubte sich von Natur schon gerade in die Höhe, und da er auch rote Augen hatte, ähnelte er wirklich einem, der von Abernatürlicher Kraft ausgehoben wird. Es war klar genug, daß sein Vater nach ihm rief.

Als sie auch von der Halbhufe weg mußten, verließ Anton Frau und Kinder und reiste nach Skive. Dort war er zuerst Hafensarbeiter, dann Jaul er noch tiefer und wurde Bahnhäufierer. Für Cecil, die jetzt mit ihren Kindern bei ihrem Vater lebte, war das eine kaum zu ertragende Schande. Und Anton war so hunds-schlecht, daß er in Skive mit einem Frauenzimmer in wilder Ehe zusammenlebte.

Aus Cecil konnte keiner Klug werden. Kam man in seiner Güte und suchte ihr dadurch, daß man auf ihren Mann, den erbärmlichen Lump, schalt, wohl zu tun, so bekam man beinahe eine Ohrfeige. Cecil stach einen mit einem bösen Blick mitten in die Stirn. Und bedauerte man sie selbst, so schlug sie ein Gelächter auf, das einem gewöhnlichen Menschen durch Wut und Wein gehen mühte.

Eines Tages kam dann Anton zurück. Aber das hatte nicht viel zu bedeuten. Der Mann war noch nicht dreißig Jahre alt, aber er glich der Leiche eines Ertrunkenen, die an die Küste geschwemmt ist, so dick und schwammig war er vom Sausen. Anton spielte mit den Kindern und weinte gehörig.

Als Jens Madsen am anderen Tage sich räusperte, bis er bestimmt der Tochter sagen konnte, daß er sie beide nicht haben wolle, — ja, da antwortete Cecil nichts. Nach vierzehn Tagen zog sie vom Vater weg in ein Haus zwischen den Hügeln. Sie legte sich aufs Beden, um damit den Unterhalt zu verdienen. Ihren Mann hatte sie bei sich, sie steuerte zu dem, was er bedurfte, bei. Anton taugte zu nichts mehr.

So ging es der großherzigen und ehrliebenden Cecil, als sie sich verheiratete. So wollte sie auch leben, was auch die Leute sagen mochten.

Cecil wußte wohl selbst nicht, wie sich alles zusammengewunden hatte. Ihr streitbares Herz kannte sein eigenes Gesetz nicht. Cecil wußte nicht einmal, daß sie getrotzt hatte und daß sie fernerhin ihr ganzes Leben lang trocken würde, außerhalb alles Glückes, entgegen jeder gesunden Vernunft. Cecil dachte nicht darüber nach, daß die Menschen nur ein Leben haben, sie dachte nicht klar, und sie verstand nichts. Aber verstand denn jemand sie?

Und die Zeit verging.

Cecil webte. Ihre Leintwand hatte einen guten Ruf; der Einschlag war fest und die Eggen dicht und ordentlich.

Theaterforgen.

II.

Als in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Naturalismus seinen Siegeszug antrat, schien für die deutsche Bühnen eine neue Blütezeit zu beginnen. Die blutige, lebensfremde Dürre und der überhöhte, gedankenlose Schwulst der klassizistischen Epigondramatik und des nach französischen Mustern gebildeten, verlogenen Volks- und Gesellschaftsstückes verlor seine Anziehungskraft bei der großen Masse des Publikums. Auf der Bühne erschienen wieder Gestalten, die redeten, sich gebärdeten und handelten, wie lebendige Menschen zu tun pflegen. Weite fruchtbare Stoffgebiete wurden der Kunst erschlossen, die bisher brach gelegen hatten, weil eine schulmeisterliche Westhetil sie für „un schön“, oder weil spießbürgerliche Prüderie ihre Weaderung für „anständig“ gehalten hatte. Ein frischer Frühlingwind wehte über die Bühnen und setzte einen unendlichen Ballast alten Gerümpels hinweg. Starke Talente neuen Gepräges erstanden und manches Dichterwerk ward geschaffen, das schöne Hoffnungen für die Zukunft erweckte. Aber vergebens wartete man auf das Erscheinen des Meßias, der die junge Bewegung zur Höhe und zum Abschluß führen, vergebens ersehnte man die große künstlerische Schöpfung, die dem Zeitgeist vollendeten Ausdruck geben und den Wandel des Zeitgeschmacks überdauern sollte. Alles trug den unverkennbaren Stempel der Uebergangsperiode, die Entwicklung ging nicht vorwärts, sondern im Kreise herum, und so tröstete man sich schließlich mit der Hoffnung, der Naturalismus habe wenigstens den sicheren Pfad bereitet, auf dem in nächster Zukunft das Heil kommen werde, und es kam — wenn auch nicht das Heil, so doch die neue Kunst, die den Naturalismus überwand, indem sie seine künstlerischen Errungenschaften neuen Zwecken dienstbar machte. An die Stelle des Schlagwortes „Natur“ trat das Schlagwort „Stil“, im Drama wie in den bildenden Künsten. Neue Namen rüdten in den Vordergrund. Die sprachlichen Schönheiten Hofmannsthalscher Versdichtungen, Maeterlinds poetisches Zauberband mit seinen stillen, farbenschönen Märchenbildern und seinen beängstigenden Traumphantasien und der scharf pointierende Plakat- und Epigrammstil Wedekinds fanden begeisterte Verehrer. Es ist heute noch nicht möglich, über diese letzte Entwicklungsphase ein zusammenfassendes Urteil zu fällen. Daß sie neue künstlerische Werte in reichem Maße hervorgebracht hat, kann nicht bestritten werden; aber ebenso zweifellos ist es, daß auch auf ihrem Wege das lange ersehnte Ziel, die Schöpfung eines aus dem innersten Wesen unserer Zeit heraus geborenen und den tiefsten Extrakt der modernen Kultur darbietenden Dramas, nicht erreicht werden wird.

Die Bühne soll — nach Shakespeare — der Spiegel und die abgefärbte Chronik des Zeitalters sein. Tatsächlich ist sie es niemals gewesen. In der Zeit des dreißigjährigen Krieges gab man auf den deutschen Theatern zierliche Schäferspiele, die die Freuden des Landlebens verherrlichten. In den Tagen der großen französischen Revolution, als eine neue Welt im Werden war, erfreute sich das Volk von Paris an lebhaften Theaterstücken, die die trockenste, hausbackenste Philistermoral predigten und die Vorzüge stiller, häuslicher Tugenden darlegten. Auf dem Konfordinplatz arbeitete während-

dessen die Guillotine. Die moderne deutsche Bühnen hat nie spießbürgerlichere, konventionell sittlichere Tendenzen verfolgt, hat ihr Publikum nie auf eine naive, harmlosere, ehrbare Weise unterhalten als in den berückichtigten Gründerjahren, wo die wohlfeile Melodramatik L'Arrongetischer Volksstücke raffinierten und abgebrühten Jobbern Tränen sanfter Nührung entlockte. Das Theater hat sie und da gewissen Träumen und Sehnsüchten bestimmter Kreise Ausdruck gegeben — Spiegel oder Chronik des Zeitalters ist es aber nie gewesen, weder im moralisierenden, noch im symbolistischen Sinne. Es ist daher auch nicht weiter wunderbar, daß in unseren Tagen die größten und tiefsten Kulturfragen, die die heutige Gesellschaft bis ins innerste Mark erregen, auf den sogenannten weltbedeutenden Brettern kaum oberflächlich gestreift werden. Das Theater, wie die Kunst überhaupt, kann eben nur da und dann der reinste Ausdruck des Zeitgeistes, die höchste, vollkommenste Blüte der Kultur sein, wo und wann eine einheitliche, alle Schichten und Kreise der Bevölkerung umfassende, tragende und gleichmäßig durchdränkende Kultur existiert. Daß innerhalb der kapitalistischen Gesellschaftsordnung mit ihren bis ins tiefste Innere des sozialen Körpers greifenden Klassencheidungen und Massengegenätzen eine solche Kultur möglich oder denkbar ist, wird niemand behaupten wollen. Die Kunst und das Drama, die die heutigen Bühnenreformatoren ersehnen, können sich erst auf der Basis einer neuen Kultur entfalten, einer Kultur, deren notwendige Voraussetzung eine fundamentale Umgestaltung des sozialen Organismus ist. Wenn das Volk in seiner Gesamtheit fähig ist, an den Segnungen der Kultur und dem Genuß der Kunst vollen, ungeschmälerter Anteil zu nehmen, dann werden auch die Theaterforgen beschieden sein, die heute die Herzen der Landsberg und Savits befehlen. Wenn die Bühnen aufhören, kapitalistische Erwerbsinstitute zu sein, wird man erst im Ernst mit künstlerischen Forderungen an sie herantreten dürfen. Dann erst wird man an die Umgestaltung eines idealen Spielplans denken können, der als ästhetisches Volkserziehungsmittel und zugleich als Maßstab für die Beurteilung der zeitgenössischen Produktion dienen soll. Bis dahin müssen die Forderungen des Herrn Landsberg schlechterdings fromme Wünsche bleiben. Denn es ist einfach lächerlich, heute von einem Bühnenleiter zu verlangen, daß er der Kunst irgendwelche Opfer bringen solle. Der Mann hat als kapitalistischer Unternehmer in erster Linie seine oder seiner Hintermänner Gelder zu verwalten und zu verzinsen und kann der Kunst immer nur so lange und so weit dienen, als es dem Geschäft förderlich ist. Die Bedürfnisse des zahlenden Publikums, nicht die Wünsche einiger Ideologen geben ihm die Richtschnur. Gewiß wird ein kunstverständiger und zugleich praktisch tüchtiger Theaterdirektor den Gedächtnis seines Publikums leuten und heben können; aber solcher erzieherischen Tätigkeit sind, wie alle Blätter der Bühnengeschichte lehren, sehr enge Grenzen gesteckt. In jeder größeren Stadt genügt schon ein gewandter Konkurrent, der den Finstern der großen Masse zu schmeicheln versteht, um alle pädagogischen Bestrebungen der künstlerisch vornehmen Theaterleiter zu vereiteln.

Von höherer Warte aus betrachtet müssen alle Ideen und Versuche der heutigen Bühnenreformatoren schlechtweg als Donquixotterien und oberflächliche Quacksalbereien erscheinen. Aber der Theaterkritiker, der über die künstlerischen Ereignisse des Tages zu berichten hat, kann nicht alles von dieser hohen Warte aus betrachten und beurteilen. Er muß seinen Wertungen andere, bescheidenere Maßstäbe zugrunde legen und er wird, will er an seinem Beruf nicht ganz verzweifeln, sich am Ende selber zu den Quacksalbern gesellen und zusehen, was auf dem heute gegebenen Kulturniveau und mit den zu Gebote stehenden Mitteln im günstigsten Fall zu erreichen, auf welche Weise innerhalb der fest und eng geteigten Grenzen künstlerische Fortschritte möglich sind. Wie in der Politik bestehen auch in der Kunst neben den großen Endzielen, die nicht aus dem Auge verloren werden dürfen, die kleinen praktischen Forderungen des Tages. Von diesem Standpunkt aus wollen wir die im ersten Artikel kurz analysierten Erörterungen des Münchener Theaterpraktikers Jozza Savits einer näheren Prüfung unterziehen.

Als der Naturalismus auf der deutschen Bühne seinen Einzug hielt, strebten die Theaterleute vor allem eine Erneuerung der Schauspielkunst an. Der Verein „Freie Bühne“ beorgte die Vorarbeiten, Brahms Deutsches Theater vollendete die Reform. In den künstlerischen Persönlichkeiten Rudolf Mittlers und der Elise Lehmann gipfelte die Entwicklung. Möglichste Vereinfachung, Verinnerlichung, „Entstilisierung“ des Spiels war das Ziel. Die Darsteller gewöhnten sich die plastische Pose und den wohlklingenden Gesang der Deklamation, die konventionellen Bühnenakzente und das altmodische Histrionenspiel ab. Um die Reinigung und Verjüngung der Schauspielkunst drehte sich alles, von der dekorativen Ausstattung war kaum die Rede; der von den Meinungen geschaffene Stil schien allen künstlerischen Anforderungen zu genügen. Erst als die dramatische Dichtung vom Naturalismus abzuwenden begann, erfahen selbstamerweise plötzlich das Verlangen nach einer Reform der Szene auf der Tagesordnung. Daß die neue literarische Richtung, die den Naturalismus ablöste, auch und vor allem eine radikale Erneuerung und Umgestaltung der Schauspielkunst bedingte, schien und scheint niemand zu bezweifeln. Die Bühnenkünstler, die an dramatischen Naturalismus sich gebildet haben, verfügen liberal, wo es weniger darauf ankommt, lebendige Menschen glaubhaft zu gestalten, als seine, diskrete, intime lyrische Stimmungen hervorzuzaubern und die eigenartigen Schönheiten einer neuen Versprache zu Gehör zu

Bringen, die vom naturalistischen Dialog ebenso verschieden ist wie, vom alten Janbentpathos des klassischen und klassizistischen Dramas. Es handelt sich um einen neuen dramatischen Stil, um eine neue Kunst des „Idealisierens“ der Wirklichkeit. Von dieser Tatsache scheinen unsere Darsteller und Regisseure kein Notiz nehmen zu wollen. Welcher deutsche Schauspieler kann Hofmannsthal'sche Verse sprechen? Welcher Regisseur ist imstande, die eigensten Webedind-Dramen so zu inszenieren, daß auch nur ein Hauch ihres Wesens auf der Bühne lebendig wird? Im Anfang der neunziger Jahre spielte man Hauptmann wie Dumas, heute spielt man Maeterlinck wie Hauptmann. Es scheint, daß Publikum und Kritik dafür keine Empfindung haben. Man läßt sich die ungeheuerlichsten darstellerischen Stilwidrigkeiten ohne Protest gefallen und konzentriert das ganze Interesse auf die Ausstattung, auf das Bühnenbild. Man versucht die Stimmung, die die Schauspielerei nicht erzeugen kann, durch eine künstlerische Dekoration der Szene hervorzuheben. Die malerischen Effekte sollen es leisten. Dies ist das Gebiet, auf dem vor allem experimentiert, kritisiert und reformiert wird. Gegen diese Ueberhöhung des dekorativen Elements wendet sich, wie gesagt, Savits mit großer Energie und einem aus der Literatur aller Zeiten und Länder hergeholten gelehrten Müßzeug. Er zitiert, mit Aristoteles beginnend, eine Anzahl von Autoritäten, die sich gegen den szenischen Ausstattungspomp erklärt haben. Und er führt — was uns wichtiger dünkt — mehrere praktische Gründe zur Verteidigung seines Standpunktes an. Der dekorative Luxus nötige zu einer Verlängerung der Pausen, lenke das Interesse des Publikums von der Hauptsache ab, räume dem Theatermeister einen ungebührlichen Einfluß auf die Inszenierung ein und verleite die Schauspieler zu Uebertreibungen und Effekt-häbereien. Daß der letzte Einwand unberechtigt ist, liegt auf der Hand. Ausdringliches Virtuosenum, markt-schreierische Solospielei waren in der guten alten Zeit, als der Dekorationsprunk auf den deutschen Bühnen noch nicht herrschte, viel mehr verbreitet als heute, wo sie nur noch in der finsternen Provinz ihr Wesen treiben. Mit dem Starkultus hat der Naturalismus gründlich aufgeräumt, er macht uns heute keine Sorgen mehr. Auch die von Savits behauptete und beklagte Supriorität des Theatermeisters ist durchaus keine notwendige Folge einer sorgfältigeren und luxuriöseren Bühnenausstattung. Es kommt dabei lediglich auf die Persönlichkeiten an, und der über dem Ganzen schwebende Spielleiter wird, wenn er die nötige Autorität und Energie besitzt, den Theatermeister auf seinem Gebiet schalten und walten lassen und trotzdem dafür Sorge tragen, daß die Grenzen des Ressorts nicht überschritten werden und die „innere Regie“ nicht zu kurz kommt. Was schließlich die Ablenkung des Publikums durch den Dekorationspomp und die Zersplitterung des Interesses und der Stimmung durch zu lange Pausen anbetrifft, so ist hiergegen zu sagen, daß es bei diesen Dingen lediglich auf die Gewohnheit ankommt. Ich habe noch nie gefunden, daß das Interesse des Publikums an einem guten Stück und einer tadellosen Darstellung durch lange Pausen gelähmt worden ist. Unser Publikum hat sich an wiederholte längere oder kürzere Unterbrechungen der Vorstellungen gewöhnt und seine Aufnahmefähigkeit leidet viel mehr, wenn man ihm ein unangenehmes Drama ohne die gewohnten Pausen vorspielt. Und ähnlich verhält es sich mit der Behauptung Savits', das Publikum werde durch die moderne Bühnenausstattung von der Hauptsache, dem dramatischen Gedicht und der Kunst der Darsteller, abgelenkt. Auch hier spielt die Gewohnheit eine entscheidende Rolle. So lange dieser dekorative Stil etwas Neues ist, nimmt er das Publikum gefangen und lenkt es ab. Sobald man sich aber daran gewöhnt hat, betrachtet man die reichere Ausstattung des Szenenbildes als etwas Selbstverständliches und läßt sich nicht mehr durch sie verwirren. Vor allem aber sollte doch nicht übersehen werden, daß die moderne künstlerische Bühnendekoration durchaus nicht immer prunkvoll und pomphaft zu sein braucht. Prunkvoll war die Meiningerer, aber der von Reinhardt eingeführte dekorative Stil — gegen den Savits, ohne ihn speziell zu nennen, die Pfeile und Schleudern seines Jornes in erster Linie richtet — ist es nicht. Künstlerische Dekorationen brauchen an sich nicht mehr zu kosten als eine einfache und geschmacklose Bühnenausstattung.

Trotzdem ich die von Savits angeführten Gründe nicht als stichhaltig erachten kann, stimme ich seiner Forderung einer Vereinfachung des szenischen Apparats durchaus zu. Nicht aus Abneigung gegen „Prunk“ und lange Pausen, sondern weil ich alles für verderblich halte, was dazu dienen kann, uns das Bühnenbild als einen Ausschnitt aus der realen Natur erscheinen zu lassen. Wir sehen auf der Szene wirkliche, lebendige Menschen im Rahmen einer künstlichen, gemalten Welt. Das ist eine unüberbrückbare Kluft für jedes feinere Empfinden. Nur die Gewohnheit hat uns gegen diese ungeheuerliche Barbarei abgestumpft. Die alten Griechen suchten sich dadurch zu helfen, daß sie ihre Schauspieler mit Mäskeln versehen. Dieser Ausweg würde unserem heutigen Geschmack allzusehr widerstreben und so bleibt uns zur Verhöhnung des stülpischen Zwiespalts nichts anderes übrig, als die Szene nach Möglichkeit zu maskieren, sie absolut unauffällig und neutral zu gestalten und alle naturalistischen Effekte dabei zu vermeiden. Denn jedes dekorative Detail, das dazu dient, die Illusion der Wirklichkeit zu verstärken, weist tatsächlich, je raffinierter und künstlerischer vollendeter es ist, nur um so nachdrücklicher auf den Gegensatz zwischen dem lebenden und dem toten Material hin, mit dem die Kunst der Bühne arbeiten muß.

Der Zwiespalt wird unserem Empfinden am erträglichsten sein, wenn die Dekoration nirgends die Absicht verrät, lebende Wirklichkeit vortäuschen zu wollen. Als Ideal erscheint auch mir eine Szene, die nichts weiter bietet als einen schlichten, neutralen Hintergrund und Rahmen für die Darsteller. Ihren künstlerischen Charakter erhält diese Szene durch die rein ornamentale Sprache ihrer Linien, ihrer Farben und ihrer Beleuchtung, deren Zusammenklang die Grundstimmung des dramatischen Gedichts und seiner einzelnen Teile verdeutlichen und verstärken soll.

John Schikowski.

Kleines feuilleton.

Romankrisis in Frankreich. Unter den französischen Schriftstellern herrscht großer Jammer: ihr Lieblingstind, der Roman, schießt langsam dahin. Und wenn er auch noch nicht tot ist, so lebt er doch im Vergleich zu den Glanztagen von einst in sehr kümmerlichen Verhältnissen. Selbst berühmte Romandichter müssen schmerzlich bewegt einen Niedergang der Verkaufsziffern konstatieren. „L'Emigré“, der Ende 1906 erschienene jüngste Roman von Bourget, hat ja allerdings schon das 43. Tausend erreicht, aber was will das gegen den Abfall von Zolas „La Terre“ und „Nana“ sagen, die auf den ersten Wurf in je hunderttausend Exemplaren erschienen. „Prostituee“ von Paul Marguerite behandelt das „Nana“-Sujet; aber Marguerites Roman ist sechs Monate nach seinem Erscheinen erst beim 17. Tausend angelangt, während „Nana“ sechs Monate nach ihrem Erscheinen schon in 150 000 Exemplaren verbreitet war. Jetzt hat man billige Ausgaben, die sogar illustriert sind, aber die Autoren haben gar keine Vorteile davon, wenn auch Marcel Prévost von seinem Verleger Zahrad schon 100 000 Fr. Lantien erhalten haben soll. Das sind eben Ausnahmen. Der Niedergang ist so groß, daß auch schlüpfrige Stoffe und gewagte Illustrationen nicht mehr ziehen. Dazu kommt noch, daß in Frankreich von einer literarischen Kritik kaum noch die Rede ist. Die Blätter lassen sich lieber das Lob, das sie einem neuen Buche spenden, als Neckame bezahlen. Vor kurzem erst — so erzählt Gallois in der „Revue“ — drohte ein Romanchriftsteller einem Blatte mit Klage, weil „infolge eines unglücklichen Zufalls“ der berufsmäßige Kritiker der Zeitung sein Buch heruntergerissen hatte, daselbe Buch, das in einer bezahlten Neckame desselben Blattes in den Himmel gehoben worden war. Ja, es wird jetzt schon folgendes gemacht: Zeitungen bezahlen die Romane, die sie unter dem Strich veröffentlichen, nicht bar, sondern in Annoncen und Neckamen; der Autor darf also so und soviel Zeilen der Neckamespalten des Blattes für sich in Anspruch nehmen. Er kann in diesen Zeilen seine eigene Genialität preisen oder aber den Raum zu Ausnahmepreisen an einen anderen Literaten verlaufen, auf daß auch dieser sein Eigenlob sänge. Das Publikum aber, das diese Geschäfte jetzt schon kennt, läßt sich kein K für ein U mehr vormachen. . . .

Die Ausbildung der Taubblinden. Bei der Volkszählung im Jahre 1900 wurden im Deutschen Reiche in 255 Gemeinden 340 taubblinde Personen gezählt. 62 dieser Unglücklichen besaßen ein gewisses Maß von Erwerbsfähigkeit, zum Teil waren es solche, die seit der Geburt oder von frühester Jugend an diesem Gebrechen litten. Die Ausbildung dieser Kinder ist demnach eine sehr schwere, aber nicht ganz undankbare Aufgabe. In welcher Weise diese vorgenommen wird, zeigte jüngst ein Lehrer des Taubstummenblindenheims in Nowawes, Herr Niemann, in der „Berliner Otiologischen Gesellschaft“. Er führte aus, daß man dem Geiste des Taubblinden durch das Gefühl nahekommen müsse. Zunächst leistet das Handalphabet Hilfe, eine sehr alte Erfindung, die schon im 17. Jahrhundert verwendet wurde. Ein zweites Hilfsmittel ist die Gebärdensprache, von welcher man drei Arten unterscheidet: 1. die natürliche Gebärde, 2. die künstliche Gebärdensprache ohne grammatische Zeichen, 3. die künstliche Gebärdensprache mit grammatischen Zeichen; letztere gibt unter Umständen ein gutes Hilfsmittel für Taubblinde ab. Weiter leisten die Blindenschrift und die deutsche Schreibschrift Hilfe, letztere muß von den Taubblinden durch das Gefühl erlernt werden. Der Erfolg hängt ab von der Begabung; natürlich sind die hervorragendsten Begabten unter den Taubblinden seltener wie unter den Vollsinigen. Entscheidend für den Erfolg sind auch die Verhältnisse, aus denen die Kinder stammen, die Zeit der Entwicklung des Leidens und die Zeit des Eintritts des Unterrichts. Tritt der Unterricht zu spät ein, so ist der Erfolg gering, weil der Gedankengang des Kindes kindlich und fleischlich bleibt. Eine wichtige Stütze für den Unterricht bildet das Gedächtnis, das oft bei diesen Kindern gut entwickelt ist. Ein taubblinder Kind kommt zu seinem ersten Wort dadurch, daß man nicht wie beim Vollsinigen in der Lautsprache, sondern im Handalphabet ein volles Wort fortgesetzt auf es einpricht, bis das Kind selbst diese Zeichen mit den Fingern wiederholt.