

(Nachdruck verboten.)

15]

Vor dem Sturm.

Roman von M. E. Belle Grazie.

Wenn der Bauer auch angeblich kein Leibeigener mehr war — ein Mensch war er darum noch lange nicht. Und sein Kampf würde diesen Rechten gelten, Rechten, für welche die großen Märtyrer der Revolution schon vor einem halben Jahrhundert geblutet. Aber das ging alles so langsam in diesem lieben Oesterreich, wo so viel friedliches Behagen am täglichen Wissen faute, die Polizei mit langer Spiirnase in alle Ecken hineinschnüffelte und der breite Pfaffenhut vom Licht ferne hielt, was die Faust des „gnädigen Herrn“ etwa noch freiließ. Sie waren gut gedrillt, diese Schafe! Nicht eines wagte zu blöken, selbst wenn ihm das Messer schon an der Kehle saß. So mußte der Sturm von den Städten ausgehen — trotz alledem.

Einstweilen wuchsen einige wenige an diesem Kampfs ums Recht, wuchsen in eine schönere, höhere Menschlichkeit hinein, zu der die Jugend des Landes mit schauer Bewunderung aufsaß. Hätte jemand dem „Schreiber von Schönbach“ gesagt, daß er auch zu diesen wenigen gehöre — er hätte lächelnd den Kopf geschüttelt. Und doch gehörte auch er dazu.

Seine fromme Sippe hatte immer erwartet, daß sich endlich das „Gute“ in ihm regen würde, was eine so hochgeborene Sippe eben unter dem „Guten“ verstand: die Wahrung der „Dehors“ (des äußeren Anstandes) und des „Deforums“, eine Lebensführung, die zur „Hoffähigkeit“ berechtigt und zur österlichen Beichte bei den ehrwürdigen Vätern der Gesellschaft Jesu. Aber von keiner dieser Seiten her war das Gute in ihm aufgestanden. Und seit er dasaß und den „Armeleut'-Advokaten“ machte, schien er ihnen erst recht „deklaffiert“. Und doch war er unterdes ein anderer — ein ganz, ganz anderer geworden; wenn auch die große Welt keine Notiz nahm von seinem Dasein. Das Gute war endlich doch gekommen, und dieses Gute war sogar das Bessere, ob es seine hochgeborene Sippe nun zugab oder nicht.

Als Jüry nach Schönbach kam, dämmerte es bereits. Er fand den „Schreiber“ auf der Bank vor dem Hause. Und weil auch seine Quartiersleute draußen saßen, bat er bescheiden um eine „eigene Unterredung“. So traten sie in die Stube.

Auch das Wohnzimmer des einstigen Schloßherrn barg gerade das Wenige an Einrichtungsstücken, das er im Laufe seines schicksalreichen Lebens als das Notwendige erkannt hatte: einen Tisch, um daran zu arbeiten und zu essen, einen Stuhl, um darauf zu ruhen, und ein Bett, „um die Welt und sich selbst zu vergessen“, wie der „Schreiber von Schönbach“ zu sagen pflegte. Seine andere Habe barg er nach wie vor in den zwei mitgebrachten Koffern, und für die Garderobe, die er am Tage wechselte, genügte der Haken an der Wand. Nur einen Luxus konnte der Kavaliere von einst noch immer nicht lassen: in seiner Stube mußten zwei Kerzen brennen. Anders tat er es nicht. Es war die einzige „Velleität“, die ihm aus einem Leben voll Bedürfnissen zurückgeblieben. Er wußte es, lachte selbst zuweilen darüber und konnte sich doch nicht helfen. Zwei Kerzen mußten es sein. Selbst die ihm so wohlgesinnten Bauersleute belächelten das. Denn erstens hatte er es ja nicht so „dick“ und dann . . . wozu zwei Kerzen, wenn selbst der Herr Pfarrer sich mit einer begnügte?

„Fehlt nur noch's Kreuzifix dazwischen“, meinten sie mit der ruhigen Ueberlegenheit der Geistesstärkeren. Er aber ließ es sich nicht abbringen. Ja, noch mehr: diese zwei Kerzen staken in zwei — silbernen Leuchtern, die er selbst in den Tagen größter Not nicht veräußert hatte, nie veräußert hätte, auch heute nicht.

Die Bauern lächelten darüber. Die Schönbacher und Dorowitzer Herrschaften zuckten geringschätzig die Achseln, wenn von dieser „Velleität“ (schwächtlichen Anwandlungen) gesprochen wurde. „Der Schreiber mit seinen zwei Kerzen!“ Selbst die Znaimer Advokaten nannten ihn so. Aber die wußten ja am besten, zu welcher ärgerlichem Tun die zwei Kerzen ihm leuchteten.

Ruhig und klar setzte Jüry dem Schreiber alles aus-

einander. Verschwieg nichts, weder seine Unbotmäßigkeit, noch den Ingrimm, der ihm damals „s Maul auf'mocht“. Und sein trotziges „Weil i nöt mög'n hob'!“ kam um keinem Ton sanfter und feiner heraus als damals. Wer sein Recht suchte, mußte den Mut haben, zuerst das eigene Unrecht einzugestehen. Das war dem Jüry klar. Darum begann er gleich im vorhinein mit dem Geständnis seiner Schuld, gab auch vor dem „Schreiber“ zu, daß es ihm noch heute eine „damische Freud“ mache, auch einmal den — „ondern Buckl'zoagt z' hob'n“. Nur die „Strof“ — die Strof! Ob die nit do z' hart war“?

Der Schreiber kniff die Augen ein und überlegte eine Weile. So weit er den Fall überjah, lag die Schuld gewiß auf Jürys Seite. Auch der dreitägige Arrest war nicht zu hoch bemessen. Denn Jüry hatte nicht nur die Pflicht, sondern auch den „schuldigen Respekt“ des Untertänigen außer acht gelassen. Der Haken saß ganz wo anders. In der Art, wie das gesetzliche Recht der Bestrafung durch ein willkürliches Hinausschieben zur — Verzation erniedrigt wurde.

Mit wenigen Worten brachte er dem Bauer zu Bewußtsein, was dieser bisher nur dumpf empfunden. Jürys Augen leuchteten. „Wohl, wohl, i versteh' schon!“ Und voll jener Geduld und innersten Güte, die nur dem Volke eigen ist, meinte er: „Do verlong' i jo a nit z'viel, wenn i 's Arrest noch'n Kirrito osiz'?“

„Gar kein Arrest habt's mehr abzuzusen, Better“, rief der Schreiber. „Nicht ein Viertelstündel mehr! Ein Recht wird geübt oder nicht geübt. Und weil ihr immer zur Stelle war't, ist's nicht Eure Schuld, daß die Herrschaft von ihrem Recht keinen Gebrauch gemacht. Was sie aber jetzt mit Euch vorhaben, ist reiner Mutwille. Und daß der nimmer zu Recht besteht, dafür hat unser guter Kaiser Josef gesorgt.“

Jüry atmete auf. „Und — und . . . i muß wirkl' nit eini?“ stammelte er voll rührender Freude, während er die Mühe zwischen den schwieligen Händen hin und her drehte. „Nicht einen Augenblick.“

„So — wie sollt' i denn döz onstell'n?“

„Daheim bleiben und enk das Gansl schmeden lass'n,“ scherzte der Schreiber. „Und gut schmeden lass'n, Zilly-Better! Wenn ein Fall klar liegt, ist's der Eure.“

„Woann's ober do fahlgelt?“

„Das laßt meine Sache sein.“

„Nacher kommt's zu an'm Prozeß,“ meinte Jüry, während er sich bedächtig hinter dem Ohre fraute.

„Aber Better? Habt's schon einmal g'hört, daß ein Bauer auf einen anderen Weg sein Recht kriegt hätt'?“

Jüry erhob sich. „Woher ist's,“ sagte er mit dumpfer Stimme, und einen Augenblick war ihm, als sehe er wieder das dunkle Marienbild auf sich herablächeln — Mut und Trost spendend. Als höre er noch einmal das geheimnisvolle Gefäusel des Windes, der über die Saaten herkam: „Geh' — geh' — geh'!“

„O ja, er würde weiter gehen, immer weiter. So weit, bis er sein Recht fand!“

„So fog' i holt 'gelts God derweil!“ Er dankte mit einem schlichten Handschlag, ohne jedes weitere Wort. Nach seiner Meinung war nun alles abgemacht.

Als er wieder gegen Dorowitz zurückwanderte, zogen langsam die Sterne auf, und über die Felder klang der vielstimmige Chor der Burtschen, die den Kirchtag „einfangen“. Ordentlich leicht wurde ihm zu Mut. Der „gnädige Herr“ hatte also doch kein Recht, ihm seinen Feiertag zu nehmen! „Wie denn auch?“ dachte er. „Die Feiertag' gibt unser Herrgott! Würden die sich freuen daheim, wenn sie diese Botschaft hörten!“

Der Sonntag kam, und es war ein Feiertag, den wirklich „unser Herrgott“ gab. Blau und klar hing der Himmel über den Saaten, während die Sonne schon mit ernstem Willen dem Frühling an die Hand ging, der sich förmlich über Nacht zurechtgemacht hatte, daß es in allen Gärten und zwischen allen Heden nur so grünte und blühte.

Mit heller Stimme luden die Glocken zum Gottesdienst, und wie sie sich im Schallloch des Turmes hin und her warfen, bald rechts, bald links ins Blaue hinausgrüßend, schienen auch sie Freude und Glanz über Saaten und Menschen zu streuen.

Ueber alle Wege und Stege zogen die Bauern der „Kirra“ zu. Groß und klein, Mann und Weib, Knecht und Dirn, denn heut' durste keiner beim Gottesdienst fehlen, der ein Recht haben wollte, sich nachmittags im Wirtshaus oder unter der „Gütt'n“ setzen zu lassen. Wer seinen „Stuhl“ in der Kirche hatte, konnte etwas gemächlicher einherschreiten. Die anderen mußten sich beeilen, einen Platz zu bekommen. Nur die Burschen blieben vor der Kirche stehen und hörten, die schon buntgebänderten Mützen in der Hand, Predigt und „Amt“ unter den weitgeöffneten Torflügeln an. Rechts war die „Monna“, links die „Weiberzeit'n“. Eine Ordnung, die auch in der Besetzung der Kirchenstühle eingehalten wurde und sich bis auf die Straße fortsetzte. Wär' es doch keinem Bauer jemals eingefallen, die „Seinige“ rechts gehen zu lassen. Die Geringschätzung, welche die Kirche ungeachtet ihres Madonnenkultus dem Weiblichen entgegenbrachte, wirkte hier bis ins Volk zurück.

Jüry und Hannes hatten ihre „Stühle“ nebeneinander, und Jüry freute sich schon den ganzen Morgen her, was für ein Gesicht wohl der Hannes machen werde, wenn er ihn im — Kirchenstuhl fand, statt im Arrest. Darum war er so früh als möglich aufgebrochen. Denn, dachte er, komm' ich später, stör' ich vielleicht seine Andacht. Und doch war Hannes' Freude, den Bruder auf dem gewohnten Platz zu finden, noch größer als sein Staunen. So groß, daß ihm darüber fast das dickbauchige Gebetbuch aus dem Arm gefallen wäre, mit dem er es so fest gegen die Brust drückte.

(Fortsetzung folgt.)

(Nachdruck verboten.)

Die Meisterin.

13]

„Hä, hä, hä,“ leiste er, als sie auf seinen einfältigen Scherz mit eisigem Schweigen antwortete, „nu do, nu do! Da wird er sich gerade schon freuen darüber, der Rother, was er für a Weib hat!“

Ihr Blick ließ nicht von ihm, er verfolgte und zwang ihn, daß er nach Mühe und Stoß greifen und sich trollen mußte.

Gebuckt schlich er, die Kappe schon in der Stube aufstülpend, hinaus, immer wütend vor sich hin keifend, und trachend fiel die Tür hinter ihm zu.

Noch lange stand die Frau reglos, den starren Blick auf die Tür gerichtet, als warte sie, daß böse Geister über die Schwelle begehren, die Geister der Not, des Jammers, der Verzweiflung.

Meister Rother war an einem der nächsten Tage ganz aufgeregt in das Schusterhäusl gekommen und hatte, des Freundes Arm mit beiden Händen umklammernd, ihn immer nur hin und her geschüttelt:

„Nee, nu denf Dir od, Du! Nee, nu denf Dir od!“

„Nu, was hat's denn, hä?“

„Nee, nu denf Dir od! Für verrückt will sie mich erklären lassen vom Gerichte, einen Vormund will sie mir geben lassen! Weiß ich glee 's Geld verliedern tu! Du weest ja, Du warst ja immer derbei, na gell? Ha ich's Geld verliedert, hä?“

Es gelang Glück-Karl nun doch wenigstens den Aufgeregten von seinem Arm zu lösen.

„Trstcht mußte Dich a wing setzen, Rother, Du nimmst mir ja die ganze Ruhe mit!“

Kaum saß der Meister auf seinem Stuhl, da jammerte er auch schon weiter:

„In a Trinkerasthl will sie mich bringen lassen, bloß weil ich zu Zeiten amal a Bläsel Schnaps trinken tu. Du warst ja immer dabei, na, gell? War ich schon amal betrunken, hä?“

Eine Weile unterbrach er sich, als besänne er sich darauf, daß es doch zu ungeheuerlich wäre, Tatsachen abzuleugnen, die der ganze Kreis wußte. Dann aber beehrte er wieder auf:

„Und wenn auch, vielleicht zwee- oder dreimal, na gell? Amal hat jeder 'ne Krehle, na gell? Du auch, na gell, Und überhaupt: Was geht'n die das an, hä? Was geht'n die das an, frag ich Dich, hä?“

Erschöpft brach er ab, als er aber dem Freunde an den Augen ab sah, daß er ihm recht gab, setzte er sofort wieder ein:

„Und überhaupt: das Geld is ju meine, na gell? Sie hat ja nicht gehabt, na gell? Nicht einen Pfennig, na gell? Was geht denn die mein Geld an, na gell?“

Je erregter er wurde, um so häufiger brauchte er sein geliebtes: „Na gell?“, das ihm bei seinen Begenossen den Spitznamen: der Nagellfager eingetragen hatte.

Der Schuster suchte den Aufgeregten zu beschwichtigen, aber es wollte nicht recht gelingen. So geärgert hatte Meister Rother sich schon lange nicht wie heute über seine Frau, die ihm die Drohungen wiederholt hatte, die sie dem Glück-Schuster schon zu hören gegeben, der sie aber nicht an die dafür bestimmte Adresse hatte gelangen lassen.

„Du wirst amal sehn,“ schrieb der Meister in seiner Wut, so daß die Stimme sich überschlug, „du wirst amal sehn, die bringt's fertig, die bringt alles fertig, die ja, die tut mir das an!“

Und nun kam er sich selbst so bemitleidenswert vor, daß er sich hinsetzte und heulte wie ein kleines Kind.

„A Weib hat man nich mehr, Geld kriegt man keens mehr, keen Bläsel Schnaps wird einem mehr vergunnt! Jeses, jeses nee, was soll man denn noch uff der Welt!“

„s wird ja nich asu heiß geessen, wie gekocht wird“, tröstete der Schuster.

„Du wirst amal sehn, die macht was sie will! Die schon!“

„Do sein wir do ooch noch da!“

„Wir! Wir! Wir! Wer denn: Wir! Ich kann nicht machen gegen sie und Du do ooch nich, na gell?“

Da sprang der Kleine erregt auf. Das konnte er nun schon gar nicht betragen, wenn jemand daran zweifelte, daß er etwas vermochte.

„Na, das wollen wir doch amal sehn!“

Erstarrt starrte der Nagellfager aus wässerigen, entzündeten Augen den Freund an:

„Was willst'u machen, hä?“

„Ich? . . . Nicht! . . . Du mußt's machen!“

Nutlos ließ der Meister Kopf und Schultern wieder hängen und seufzte nur.

Da aber packte der Schuster ihn an den Schultern und rüttelte ihn:

„Mensch, Du bist doch a Mann, Du hast doch Marks in a Knochen!“

„Was soll ich denn machen, hä?“

„Ich wer Dir's schon sagen. Du mußt od tun, was ich Dir sag!“

„Ach nee, nee, laß mich od! Ich bring' nicht mehr zuwege!“

„Mahr nich, ich wer' Dir schon helfen!“

Es war etwas Zwingendes in des Schusters Worten, im Klang seiner Stimme, im Blick seiner Augen, dem der Meister sich fügte.

Im Flüstertone, der seinem Reden etwas Geheimnisvolles und damit eine noch größere Gewalt über den Schwachen gab, sprach der Kleine auf den Freund ein, und je länger er sprach, um so mehr fühlte der: ja, so muß es gehen! Und es kam Kraft über ihn und Sonne in sein Gemüt, daß er die Nutlosigkeit, die ihn zuvor niedergedrückt hatte, nicht mehr begriff. —

Am andern Morgen trat Rother, die Schürze umgebunden, schon verhältnismäßig zeitig in die Werkstatt. Verwundert schauten die beiden Gesellen, die schon länger als eine Stunde tätig waren, sich nach ihm um und verzogen die Gesichter zu einem spöttischen Lächeln.

Der Meister tat, als sähe er es nicht, aber der Born lockte in ihm hoch. So begann er schon ein wenig aufgeregt auf seiner Hobelbank zu tramen, die, da sie niemals gebraucht wurde, mit allerhand Werkzeug und Werkstücken vollgepackt war. Es ärgerte ihn, daß er die Bank nicht so fand, wie er gedacht hatte und es von früher her gewöhnt war, warf alles durcheinander und konnte doch damit nicht zu Rande kommen, weil er im Grunde nicht recht wußte, was er tun sollte.

Er müsse die Leitung des Geschäfts wieder selbst in die Hand nehmen, hatte der Schuster gesagt, wenigstens eine Zeitlang, und sich mehr in der Werkstatt sehen lassen. Aber er wußte gar nicht, was zu machen war, wer Arbeit bestellt hatte, wann sie geliefert werden sollte, welcher Preis ausgemacht worden. Da er den Gesellen gegenüber sich keine Blöße geben und nicht viel fragen wollte, fand er sich in dem, was er sah und von hintenherum von den Leuten erfuhr, auch nicht zurecht. Es wirbelte ihm der Kopf vor all dem, was er früher so leicht übersehen hatte, daß er von der Anstrengung wie betrunken war, und er hatte doch heute noch keinen Tropfen Schnaps zu sich genommen.

Da kam zum zweiten Frühstück, das der Meister aller Gewohnheit gemäß in der Wohnung einnahm, wie ein Retter in der Not der Schuster; er hatte eine kleine alkoholische Stärkung bei sich, und die brachte den Meister bald auf den Damm.

Mit einem heimlichen, immer größer werdenden Verwundern, das sie sich aber weder in Worten noch im Blick oder in den Rienen merken ließ, hatte die Frau alle diese Vorgänge beobachtet, und mißtrauisch witterte sie dahinter die Vorbereitungen zu einem neuen Schlage.

Glück tat, als wäre zwischen ihnen nie etwas gewesen. Auf des Freundes Einladung langte er mit einem listig verschlagenen Blick auf seine Begnerin beim Frühstück auch zu: „Wenns die Frau Meistern erlaubt!“ und ließ sich Rauchfleisch und Butterbrot prächtig schmecken.

Es war, als hätte des Kleinen Gegenwart Meister Rother neue Kraft gegeben; er wurde lebendiger, wußte, was er wollte und sollte, und ließ sich, immer von dem Schuster heimlich angestachelt, von der Frau berichten über alle Arbeit, die in Bestellung war und fertiggestellt werden mußte. Hernach in der Werkstatt brachte er frisches Leben, neuen Antrieb unter die Leute, und die Gesellen verlernten das spöttische Lächeln. Mit einem Male hatte Rother die Herrschaft über das Geschäft wieder an sich gerissen.

Und so war es nun Tag für Tag, aber nur solange der Schuster im Hause war. Wenn er gegangen war, verfiel der Nagellfager allmählich wieder in seine alte Art: die Lebhaftigkeit sank von ihm ab wie eine Maske, seine Gesichtszüge nahmen den stumpfsinnigen Trinker Ausdruck an, den sie in den letzten Jahren immer gezeigt hatten, er kümmernte sich nicht um die Werkstatt und um die Arbeit, tat nichts und trant nur — als wenn nur der Wille des Freundes

lebendig in ihm gewesen und mit seinem Fortgehen von ihm getrennt wäre.

Darum war Glück-Karl jetzt viel im Tischlerhause, jeden Tag, oft, wenn es sich nötig machte, vom Morgen bis zum Abend. Er ging im Hause umher, als wäre es sein eigenes, wenn Essenszeit war, setzte er sich mit an den Tisch, nach dem Mittagmahle hielt er, wie er das gewohnt war, auf dem Sofa sein Schläfchen, und hatte er sehr preffiert zu tun, brachte er gar sein Handwerkszeug und die Arbeit mit und Klopfe in der Wohnstube lustig pfeifend seine Schuhe, während Rother in der Werkstatt drüben tat, wozu der Wille des Freundes ihn zwang.

Willig hatte die Meisterin sich alle Geschäfte aus der Hand nehmen lassen, wenn sie heimlich auch über allem wachte und da und hier eingriff, wo etwas ins Stocken geriet, auch sofort einsprang, wenn der Meister seine schlimmen Stunden bekam. Auch den Schuster, der ihr in der Seele zuwider war, duldete sie im Hause, ohne eine Miene zu verziehen, vielleicht nur, weil sie sah, daß er einen günstigen Einfluß auf ihren Mann auszuüben vermochte, den sie nicht mehr besaß.

Nur eines ließ sie sich nicht abnehmen, worauf die beiden Männer es am meisten abgesehen hatten: die Kasse. Zwar flossen, da der Meister nun wieder einen größeren Teil des Tages in der Werkstatt stand, manche Lapperbeträge für Reparaturen und kleinere Arbeiten in seine Tasche; größere Summen aber, über die Rechnung ausgestellt und quittiert werden mußte, kassierte die Frau selbst ein. Sie hatte die Kunden, die alle mußten, unter welchem Kreuz sie feußte, gebeten, Zahlungen nur an sie zu leisten, und fast alle kamen dieser Bitte nach zum Verger der beiden Unzertrennsichen, die ihren Plan bereitet sahen. Nur die Hoffnung auf eine günstige Gelegenheit ließ sie ihr Ziel auf dem einmal betretenen Wege weiter verfolgen.

(Fortsetzung folgt.)

Das Schaffen des Schauspielers.

Die Theatersaison mit ihren Aufregungen und Ueberraschungen hat begonnen; die ersten Premierenkämpfe sind geschlagen; auf den weltbedeutenden Brettern sind Helden und Heldinnen der Bühne in Liebe und Haß, in Lust und Leid nun wieder vereint, um das bunte Abbild des Lebens im Schein des Rampenlichtes heraufzubeschwören. Der faszinierende Zauber schauspielerischer Kunst, der uns für kurze Stunden die Wirklichkeit vergessen läßt, wirkt von neuem mit voller Stärke auf uns ein und wir fragen erstaunt, welche besonderen Kräfte der Mime seine Macht verleiht, aus welcher rätselvollen Tiefen der Seele das Gebilde seines Schaffens emporwächst. Wenn gleich über jeden geistigen Zeugungsprozess ein Schleier des Geheimnisvollen und Unbewußten gebreitet ist, so liegen doch die Verhältnisse bei der Schöpfung des Schauspielers noch besonders dunkel und kompliziert. Er ist zugleich reproduzierender und produzierender Künstler, Instrument eines fremden dichterischen Willens und Gestalter ganz neuer künstlerischer Werte; sein Material, das er formt, ist kein objektiver Stoff, sondern seine Persönlichkeit, sein Körper selbst; er kann sein Werk nicht fertig aus sich herausstellen für alle Ewigkeit, sondern muß es stets von neuem gebären. Subjektives und Objektives sind hier selten miteinander vermischt. Das Problem des schauspielerischen Schaffens ist daher eines der schwierigsten und anziehendsten auf dem Gebiete der Psychologie des genialen Menschen; es ist vielfach, von den Künstlern selbst und den Aesthetikern, erörtert worden, wobei sich die Meinungen oft direkt widersprechen und in mancher Hinsicht keine Klarheit erzielt worden ist. In großen Umrisen aber kann man doch aus der verwirrenden Fülle der Zeugnisse ein lebendiges Bild von den einzelnen Impulsen und Entwicklungstufen gewinnen, in denen eine Rolle aus dämmerigen Ahnungen und langen Studien zu ihrer plastischen Erscheinungsform auf der Bühne emporgehoben wird.

Wie jedem Beruf, der alltäglich ausgeübt werden muß, haftet auch der Schauspielkunst etwas Mechanisches, Handwerksmäßiges an. Der Mime, der ein paar Monate hindurch Abend für Abend in denselben oder in ganz ähnlichen Rollen beschäftigt ist, wird vielfach ganz automatisch seine Aufgabe erledigen, den eingeübten Part gleichsam von selbst sich abrollen lassen. Aber er ist dann auch kein Künstler mehr, kein Schöpfer. Bei unserer Betrachtung kann es sich nur um den bedeutenden Schauspieler handeln, der wirkliche Schönheitswerte schafft und von dem jeder echte Komödiant ein Stück in sich haben muß. Phantasie und Verstand, das sind die beiden Mächte, die, wie bei jeder künstlerischen Leistung, so auch bei der des Schauspielers die eigentlich hervorbringenden Gewalten darstellen. Sein erstes, fundamentales Erleben findet der Bühnen-darsteller natürlich im Versenden in das Drama. Schon hier zeigen sich bedeutende Unterschiede des Eindrucks. Der denkende Schauspieler, bei dem die Reflektion überwiegt, wird nur ganz vage, verschwommene Vorstellungen haben; wir wissen das von Sehdemann, von Raing u. a. Er muß erst alle möglichen Zugänge zu dem Werk und der Gestalt suchen, langsam in die Stimmung und die Details eindringen; das ist dann nicht selten die Arbeit eines Lebens. Aus stets neuen Nüancen setzt sich das Mosaik des Spiels zusammen, solche Schauspieler sind halbe Gelehrte, riesen

an Fleiß, Meister der beherrschten Technik, die auf ihrem mühevollen Wege langsam und hartnäckig zu den Gipfeln ihrer Kunst aufsteigen, ein Ethof, Seydelmann, Dessoit, Lewinsky, Raing, Oskar Sauer.

Ganz anders stehen die „Lieblinge der Phantasie“, schon beim ersten Einleben in ihre Aufgabe, dem Werke gegenüber. Auch sie sind nicht etwa mühelose Improvisatoren, denen alles auf dem ersten Wurf glückt, aber es drängen sich ihnen sogleich sinnlich blutvolle Gestalten ihrer Einbildungskraft auf, mit denen sie sich immer mehr befreunden, bis diese zu ihrem „zweiten Ich“ werden. Kestler hat uns den dämonischen Ludwig Debrient so im inneren Zwiegespräch mit einem neuen „Seelenbruder“, einer neuen Rolle, geschildert. Ueberall, in der Aneipe und auf der Straße, zog er das Buch aus der Tasche und redete auf diesen „verrückten Kerl“, der sein eigen werden sollte mit allen Fibern und Fasern, wie auf einen leidhaftigen Kumpanen, ein. Und bald ging dann mit ihm selbst eine merkwürdige Verwandlung vor; Haltung, Gebärden, Sprachton erhielten eine völlig andere, charakteristische Prägung: er machte den „tollen Burschen“, den er vor seinem geistigen Auge sah, nach und so redete er, lebte er, wühlte er sich in die Rolle hinein. Bei allen großen Schauspielern, deren Grundtalent ein heiziger Drang zum Kopieren ist, kann man diese Art des Schaffens beobachten: sie ahnen ihre inneren Gesichte so lange nach, bis sie in den Körper dieses imaginären Wesens eingeschlüpft sind. So schufen Schröder, Döring und Matkowsky, und wenn sie sich nebenbei noch in tief sinnige Grübeleien über das Stück verknieten, so war darauf nicht viel zu geben, denn im entscheidenden Augenblick siegte doch die Gewalt des Phantasiegebildes, das sich ihnen unvergeßlich eingepägt hatte. Noch stärker lebt das intuitive Element in Künstlern, die schon bei der Vektüre des Werkes von dem Rausch des Schaffens unwiderstehlich ergriffen werden. Von der Wolter erzählt man uns, in welcher wilder Erregung sie beim ersten Studium der Rolle gewesen sei. „Plötzlich springt sie auf; sie beginnt zu agieren, zu spielen. Die Handlung zieht an ihrer Seele vorüber; ihre Gebärden verraten, daß sie alles durchlebt. Sie leidet unter dieser Qual des Fühlens, des Ausdrückenmüssens, Tränen rollen über ihre Wangen, aber noch scheint sie sich nicht im Mittelpunkt der Handlung zu fühlen. Da plötzlich sprühen und blitzen die Augen, die Gebärden werden befehlend, drohend; jetzt zuckt sie auf, der Körper krampft sich zusammen; der Mund öffnet sich und qualvoll langsam entringt sich ein markierhüternscher Schrei ihrer Brust — dann sinkt sie ermattet und laut schluchzend aufs Sofa. Lange weint sie und heftig, bis die Krise vorüber ist. Aber den innersten Gefühlsgehalt der Rolle hat sie sich nun für immer erobert.“ Es folgt nur noch die verstandesmäßige Ausgestaltung und Durcharbeitung. Noch momentaner war das Erfassen der Grundstimmung bei Mitterwurzer. „Ich versenke mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung,“ erklärte er. „Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigener Zustand, in dem ich die Gestalten, die ich darstellen möchte, leidhaft, greifbar, in allen ihren beschriebenen und nicht beschriebenen Lebensformen nicht vor mir sehe, sondern in mir. Was ich sein soll und wie ich es sein soll, das steht eigentlich mit einem Schlage vor meiner Seele.“ Solche Künstler haben dann jähe Visionen, in denen plötzlich eine Gestalt völlig fertig vor ihnen auftaucht. Mitterwurzer sah so den Mephisto, dessen Bild sich ihm nie vorher klar gezeigt, als triumphierend stolzen Fürsten der Hölle, während er auf einer amerikanischen Gasspieltournee in Milwaukee zu Mittag aß; die Schröder-Debrient den Romeo in aller heldenhaften Anmut, als sie nach der ersten Aufführung erschöpft und zitternd auf dem Sofa lag.

Es gibt Künstler, die den stärksten Impuls des Schaffens erst auf den Proben empfangen, in der anregenden Bühnenatmosphäre. So hat Raing manche Idee aus den zufälligen Kombinationen und Situationen der Probe geschöpft. Ueberhaupt spielt die äußere Umwelt, die Kulissenluft, spielen Kostüm und Publikum eine große Rolle im Schaffen des Schauspielers. Seydelmann fühlte sich haltlos ohne seine raffiniert ausgeklügelte Maske, und Matkowsky konnte nur ganz Geld sein in Stulpenstiefeln, mit dem Schwert in der Faust. Die Requisiten sind ein bezauberndes, der Applaus ein anfeuerndes Moment. „Freilich ist alles nur Blunder und Atram,“ meinte die Schröder-Debrient von den Kulissen, „aber das Zeug muß zu dem werden, was ich will. Es muß vergeistigt werden, bis es wirklich lebt.“ Von der ganzen Umwelt geht eine suggestive Wirkung aus, deren der Schauspieler bedarf, um sich völlig einzufühlen in die Seele seiner Rolle. Aus dem Phänomen der Hypnose hat man denn überhaupt das Rätsel der schauspielerischen „Transfiguration“ erklärt. Max Marterstein führt in einem interessanten Buche die wunderbare Verwandlungsfähigkeit, die dem großen Schauspieler eigen ist, auf eine Art Selbsthypnose zurück, wobei der Künstler unter dem Eindruck einer ästhetischen Suggestion sein Ichgefühl aufgibt und ganz in dem Geist und Wesen seiner Rolle aufgeht. Die Schilderungen mancher Künstler, so Mitterwurzers, der Duse, lassen wirklich auf einen solchen Zustand schließen. Von Fleck wird berichtet, er habe bei seinem Spiel nicht selten einem Nachtwandler geglichen; Christine Seibel schilderte ihrem Gatten ihre Empfindungen als Lady Macbeth: „Wir war während des ganzen Stüdes, als wenn ich die Augen nicht aufstun könnte“; von Ludwig Debrient sagt E. T. A. Hoffmann, „in ihm sei ein höherer Geist erwacht, gestaltet wie die Person der Rolle, und diese, nicht er, habe dann weiter gespielt, wiewohl von dem Ich, dessen Bewußtsein ihm

nie entging, beobachtet und gezügelt." Es ist also eine sehr komplizierte Mischung von Bewußtem und Unbewußtem, von hypnotischen Zwangsvorstellungen und reflektierenden Gedankengängen, die im Schauspieler während des Schaffens wirksam sein muß. Nur so lassen sich auch die gegensätzlichen Antworten erklären, die immer wieder auf die Fragen gegeben worden sind: Soll der Schauspieler über der Dichtung oder in ihr stehen, muß er die Leidenschaften des Wesens, das er darstellt, mitfühlen oder nicht?

Im wesentlichen werden diese Fragen durch die Scheidung von vornehmlich reflektierenden und visionären Schauspielern schon beantwortet. Bei Künstlern, in deren Schaffen die Gedankenarbeit überwiegt, also bei Persönlichkeiten wie etwa Iffland oder La Mota oder von den Modernen Emanuel Reicher, wird gar leicht ein Ueberlegenheitsgefühl über den Dramatiker sich geltend machen. Bei Seydelmann wie Kainz hatte man stets den Eindruck, daß sie souveräne Herrscher über ihren Stoff, also auch über die Dichtung waren. Ein Fled oder Matkowski dagegen ging ganz im Drama auf, tauchte unter in der Stimmungssphäre, die ihn umflutete. Solch ein vom Dämon der Poesie besessener Mime wird dann die klare Sicherheit des Verstandes leicht verlieren, in der dämmernden Vergütung die Offenbarungen seines Innern preisgeben. Dieses Aufgehen im Geist der Dichtung, dieses ekstatische Sichselbstvergessen und Mitfühlen ist nun von den einen als notwendig für den genialen Mimen, von anderen aber als seiner unwürdig erklärt worden. Schon die ersten modernen Aesthetiker der Schauspielkunst liegen sich da in den Haaren. Riccoboni, dem auch Lessing zustimmt, erklärt es für ein Un Ding, daß der Komödiant, der genau wisse, daß alles nur Schein sei, wirkliche Empfindungen habe. Sainte-Albine hält eine „glückliche Naserei“ für unerläßliche Bedingung: ein Schauspieler, der nicht selbst gerührt sei, könne nicht rühren. Diderot hat in seinem berühmten „Paradox über die Schauspieler“ jeden „führenden Mimen“ einen Stümper genannt und der ältere Coquelin sich ihm angeschlossen: Als Anfänger sei er einmal hinter den Kulissen vor Nührung ohnmächtig geworden, aber das sei eine „Jugendeselei“ gewesen, und jetzt würde er sich schämen, wenn ihm so etwas passiere. Demgegenüber wird uns aber von manchen der größten Schauspieler erzählt, daß sie ganz in den Empfindungen ihrer Rollen aufgingen. Wandelte Fled am Morgen eines Tages, an dem er abends den Lear oder Macbeth spielte, durch die Straßen Berlins, dann lag etwas so imponierend Majestätisches in seiner Haltung, daß sich die Leute zuflüsternten: „Der Fled ist schon König vom Kopf bis zur Zeh.“ Nach dem Spiel war der sonst sanfte, gutmütige Mann häufig noch so in seiner Naserei, daß er sich zu Gewalttätigkeiten hinreißend ließ. Ludwig Devrient konnte öfters den Lear nicht zu Ende spielen, weil das unnennbare Weh, das ihn dabei zerwühlte, seine Brust zu sprengen drohte. Karoline Bauer berichtet, daß er beim Todessturz auf der Bühne wirklich in Ohnmacht fiel und mühsam zum Leben erweckt, verwundert jagte: „Ich dachte doch, ich sei gestorben.“ Von Döring erzählt Lindau, daß er sich vor dem Auftreten gewissermaßen in die Stimmung der Rolle hineinredete und während des ganzen Spiels sich durchaus als „der andere“ fühlte; Rossi wütete als Shylock und Othello hinter den Kulissen fort. Andererseits konnte Salvini mitten aus einem heftigen Streit als Othello auf die Bühne treten, mit einem Schläge völlig verwandelt. Er meinte, er könne jeden Augenblick jede Szene spielen, ohne das Geringste dabei zu fühlen. „Ich habe es ja früher empfunden, als ich die Rolle studierte! Da vollkommen, bis zum körperlichen Schmerz. Aber seitdem ich sie beherrsche, kümmere ich mich um das nicht mehr; seitdem habe ich alles am Schnürchen.“ Das gleiche erzählt Richard Wagner von der Schröder-Devrient: „In einer der ausregendsten Szenen, während welcher sie alle Zuhörer in jenes nahe an das Erschrecken streifende Staunen der teilnahmsvollsten Entrücktheit festbannte, hatte sie für einen Augenblick die Bühne verlassen, um sofort wieder dahin zurückzukehren; diese wenigen Minuten verwandelte sie zu einer Aeußerung des übermütigsten Scherzes an ihren alten Lehrer, welchem sie das Taschentuch, womit dieser sich die Tränen der Ergriffenheit trocknete, mit lustiger Festigkeit entriß, um ihre eigenen Tränen abzuwischen, worauf sie das Tuch ihm mit dem Verweise: „Was hast Du Alter zu weinen? Das laß meine Sache sein!“ zurückwarf, um nun heftig wieder auf die Szene zu stürzen und dort in den herzerreißenden Ausruf zu ergehen: „Was hab' ich gesehen!“ So frei und sicher schwebte die große Sängerin über der seelischen Sphäre ihrer Rolle, daß sie ihr eigen Ich hervorlehen konnte, ohne deshalb aus ihrem fast somnambulen Zustand zu erwachen. Wie in jeder Kunst, so müssen eben auch im Schaffen des Schauspielers die Sphären des Bewußten und Unbewußten sich in einem glücklichen Gleichgewicht befinden, Phantasie und Verstand eine harmonische Vermählung eingehen und jene wunderbare „Traumklarheit“, jene „ahnungsvoll dumpfe Hellseherei“ erzeugen, aus der allein das Schöne und das Große geboren wird. Dr. Paul Landau.

Kleines feuilleton.

Hydrographisches.

Meeresstiefen und Wasserdruck. Wohl zu allen Zeiten hat das Meer durch seine gewaltige Erscheinung einen

starken Eindruck auf den Menschen gemacht. Wenn auch so manche sich ins Unbegrenzte verlierende Vorstellung von der wissenschaftlichen Forschung ins Reich der Fabel verwiesener wurde, so hat sie uns doch auf der anderen Seite die Kenntnis von Tatsachen vermittelt, die den Eindruck des Ungeheueren vielleicht noch erhöht haben. Denken wir nur an die unendlichen Tiefen, die man mit dem modernen Taesjelot in den letzten 60 Jahren gemessen hat! Liegen doch über 60 Prozent des Meeresbodens in Tiefen von 3000 Metern und mehr. Ueber 39 Millionen Quadratkilometer liegen 5400 Meter unter dem Meerespiegel. Dagegen erscheinen unsere nächsten Meere, die Nordsee mit ihren 40 Metern durchschnittlicher Tiefe, oder die Ostsee mit etwa ebensoviel, als flache Wasserlachen. Der Atlantische Ozean, der insolge seiner Bedeutung für den Weltverkehr am besten untersucht ist, hat eine Durchschnittstiefe von 3500 bis 4000 Metern, und seine größte Tiefe befindet sich mit 4341 Metern bei Porto Rico. Nicht ganz diese Tiefe erreicht der indische Ozean mit etwa 3500 Metern im Durchschnitt, und in seinem östlichsten Teile, in der Celebes-See, bei den Philippinen, die tiefste Stelle mit 7300 Metern. Von den beiden Eismereen, die im allgemeinen für relativ flach galten, erreicht das südliche größere Tiefen. Für den noch nicht genügend durchforschten Stillen oder Großen Ozean nimmt man schätzungsweise eine Durchschnittstiefe von 3500 Metern an. Er hat aber die zahlreichsten und größten Tiefen aufzuweisen, denn in seinen Grenzen liegen mehr als die Hälfte der tiefsten Lotungen. So befindet sich nicht weit von Japan eine Tiefe von 8513 Metern; bei den Tonga-Inseln eine solche von 8960 Metern; in der Nähe der Hermaades-Inseln sind gar 9412 Meter gelotet worden, und die größte bisher gemessene Tiefe befindet sich in der Gegend der Mariannen-Inseln. Sie ist von dem Vermessungsschiff „Nero“ im November 1899 in 9633 Meter Tiefe gelotet worden. Zum Vergleich sei bemerkt, daß der höchste Berg der Erde, der Mont Everest, 8882 Meter hoch ist. Ohne Frage macht die Zahl 9633 einen großen Eindruck auf uns, aber es geht uns das richtige Verständnis für eine solche Größe ab. So mancher wird überrascht gewesen sein, als er hörte, daß auch mit den besten Apparaten der Taucher selten tiefer als 30 Meter ins Meer hinabsteigt. Die Ursache hiervon ist der kolossale Wasserdruck, der auf ihm lastet. Auf einer Fläche von 10 Quadratzentimetern, also einem Quadratdezimeter (qdm), lastet in 30 Meter Tiefe eine Wassersäule von 6 Zentner Gewicht; und die dem Druck ausgeglichene Oberfläche eines erwachsenen Menschen beträgt etwa 1½ Quadratmeter. Ein Taucher, der sich auf dem Boden des 9633 Meter unter der Wasseroberfläche liegenden „Nerotiefes“ befände, würde den alles zermalmanden Druck einer Wassermasse von etwa 9678 Tonnen (t) auszuhalten haben, welches Gewicht etwa dem von 17 der schwersten D-Zug-Lokomotiven mit gefüllten Tendern gleichkäme. Unter diesem Druck würden die dichtsten Holzballen zu einer Pappendicke zusammengepreßt werden. Diese außergewöhnlichen Druckverhältnisse bedingen daher auch, daß sich die Tierwelt des Meeres dem angepaßt hat, und daß dessen Bewohner während ihres ganzen Lebens sich nur in den Tiefen aufhalten, denen sich ihr Körper durch lange Zeiträume biologischer Entwicklung angepaßt hat. Ein Ueberschreiten dieser Grenzen nach oben oder nach unten bringt eine unmittelbare Lebensgefahr für sie, durch Auseinanderbersten oder Erdrücktwerden, mit sich.

Bergbau.

Die Grubenlampe ist ein Apparat, um den sich die Technik begreiflicherweise fortgesetzt bemüht. Hängt doch von ihrer Beschaffenheit die Sicherheit eines bergbaulichen Betriebes in wesentlichem Grade ab. Die Gefahren bei der Benutzung solcher Lampen sind doppelte, einmal die der Entzündung von Gasen in der Grubenluft, und zweitens die eines Verlösens der Lampe. So sehr viel bedenklicher auch die erste dieser beiden Möglichkeiten erscheinen muß, ist doch auch die zweite recht unangenehm und kann zu Unglücksfällen führen. Der Bergmann darf eben in solchem Fall nicht einfach ein Bündholz nehmen und die Lampe auf diese Weise wieder anstecken, weil er dadurch sofort eine Explosion schlagender Wetter herbeiführen könnte. Deshalb hat ein englischer Ingenieur Hailwood eine besondere Konstruktion erdacht, die ein Wiederentzünden von Grubenlampen in gefahrloser und sicherer Weise gestatten soll. Namentlich ist auch darauf Rücksicht genommen worden, daß bei einer Beschädigung der Lampe, die vielleicht beim Infallen verlöscht ist, keine Explosionsgefahr bei oder nach der Wiederentzündung zu befürchten ist. Der neue Apparat besteht in einem einfachen Zylinder, in den die Lampe vor der Wiederentzündung gesetzt wird, damit keinesfalls eine Flamme von ihr nach außen dringen kann. Sollte es zu einer kleinen Explosion kommen, so kann sie sich nur innerhalb der Lampe abspielen und diese wieder verlöschen, so daß der Versuch wiederholt werden muß. Professor Vellel in Paris hat eine eingehende Beschreibung dieser Hailwoodschen Sicherungsvorrichtung im „Kosmos“ veröffentlicht. Sie ist danach so konstruiert, daß ein Versagen ihrer Vorzüge ausgeschlossen erscheint. Uebrigens wird sie sich nicht nur für den Bergwerksbetrieb eignen, sondern auch zur Benutzung in vielen anderen Fällen, in denen eine gleiche Vorsicht geboten ist.