

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

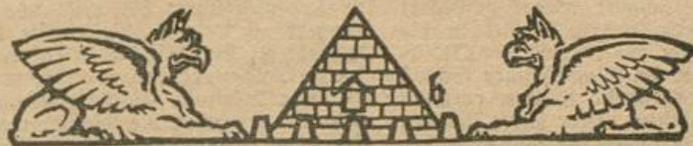
**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Karlsruher Tagblatt. 1843-1937 1931**

20.9.1931 (No. 38)

# Die Pyramide Wochenschrift zum Karlsruher Tagblatt

20. Jahrg. No 38



20. Sept. 1931

Reinhold Better / Zur Theaterkrise

## I. Das Problem.

Das Problem des Theaters ist nicht nur ein wirtschaftliches (wie die heutige Krise im ganzen nicht eine nur wirtschaftliche ist), sondern ein geistiges Problem. Von der wirtschaftlichen Seite her ist die Theaterkrise nicht zu lösen. Oder vielmehr: Die wirtschaftliche Seite der Frage wird für die nächste Zeit dadurch gelöst werden, daß die Theater auf Selbsterhaltung angewiesen sind. Damit ist nichts Entscheidendes geschehen. Der Angriff zur Neugestaltung muß von der Seite des Geistes kommen.

Der Wert aller Gebiete menschlicher Tätigkeit wird bestimmt nach ihrer Bedeutung für das Leben des Volkes. Was bedeutet das Theater dem deutschen Volk, was könnte es ihm, bestenfalls, bedeuten? Unterhaltung, — circenses: das ist die eine Antwort; Klärung, Mahnung, Erziehung: die andere. Beide Antworten sind berechtigt. Beide gelten aber auch etwa für Kino und Sport. Hat das Theater, fragen wir darum weiter, innerhalb der kulturellen und zivilisatorischen Gegebenheiten dieser Zeit eine eigenartige, d. h. unersehbare Wirkungsmöglichkeit? Aus der Erkenntnis des Wesens des Theaters der Gegenwart werden seine eigensten Aufgaben hervorgehen. Dem Wesen entsprechende Aufgaben sind die einzig echten, aus ihrer Erfüllung stammen die notwendigen Leistungen. Sind dem Theater solche unersehbare Leistungen vorbehalten, so müssen wir fordern, daß gerade sie erfüllt werden; die geistige Berechtigung der Existenz des Theaters steht und fällt sodann mit der Erfüllung oder Nichterfüllung dieser wesentlichen Leistungen.

Die Erkenntnis des Wesens und die reine Ausgestaltung desselben wird allein zu einer neuen sinnvollen Ordnung der menschlichen Dinge führen. Jedes und jeder stehe an seinem Platz und erfülle die eigene Aufgabe. Wie groß der Anteil ist, der vom Sozialprodukt einer Leistung zufällt, ist eine Frage zweiter Ordnung, die zwar über Armut oder Reichtum, nicht aber über den lebendigen, geistigen Wert entscheidet.

Wir beschränken unsere Betrachtung, unter Beiseitesetzung der Oper, auf das Schauspiel, welches unzweifelhaft das Gesicht des Theaters unserer Zeit bestimmt. (Die Form der Oper ist historisch, ohne unmittelbare Beziehung zur Gegenwart — sie hat Unterhaltungswert für einen verhältnismäßig engen Kreis. Es ist besonders auch von ihr Selbsterhaltung zu verlangen, denn sie ist es, welche die wirtschaftlichen Nöte des Theaters zum größten Teil hervorruft.)

## 2. Das Wesen des Schauspiels.

Der Kern, die Mitte des Theaters war allezeit der Schauspieler. Er ist auch die Substanz des heutigen Theaters. Die Kunst des Theaters aber in ihrer heutigen Form bedingt die persönliche, gegenwärtige Leistung des Schauspielers in höherem Maße als früher jemals.

I.

Für uns heutige Menschen liegt der Wert der schauspielerischen Leistung darin, daß der imaginäre Mensch der Dichtung als einmaliges menschliches Kräftezentrum rund, plastisch, d. h. mit all seinen Strahlungen von und nach verschiedensten Seiten, in der künstlerischen Sphäre verwirklicht wird. Verdeutlichen wir unsere Meinung durch Vergleich. Weder in Griechenland noch in Rom war dem Schauspieler je eine ähnliche Aufgabe gestellt worden. Bei den Alten war er Maske, Figur in objektiven Geschehensabläufen, per-sona, durch den das Schicksal löst. Unsere Klassiker dann gaben ihm wohl eine Seele, jetzt wurde er zum Subjekt, aber die schöne Sprache war sein überwiegendes Ausdrucksmittel. Der Schauspieler wurde zum Rezitator subjektiver Ideen, wobei die energetischen Hinter- und Untergründe menschlicher Existenz vor den „Zitaten“ verschwanden, die Gebärde vom Wort verschlungen wurde.

Im Gegensatz hierzu ist der Schauspieler heute in unseren Augen zur künstlerisch-menschlichen Totalität, zum Gestalter eines imaginären menschlichen Kräftezentrums geworden. Seine Rede hat nur Sinn mit bezug auf diese einmalige Totalität der Kräfte, sie soll nur der Beitrag des Bewußtseins zum Gesamtansdruck einer Existenz sein, die sich außerdem, aber kaum weniger bedeutsam, in Tat, Bewegung, Tonfall, Rhythmus, Tempo, Geste äußert. Alle Ausdrucksmittel, die dem natürlichen Menschen in seiner natürlichen Wirklichkeit zur Verfügung stehen, ergreift der Schauspieler zu einheitlicher, runder Gestaltung des nun in der künstlerischen Wirklichkeit leibhaft gegenwärtigen imaginären Menschen. Nach allen Richtungen hat der Schauspieler die Einheit des imaginären Kräftezentrums gegenwärtig zu verwirklichen, wobei sich die Vollkommenheit seiner Leistung nicht an der Intensität der Natürlichkeit, die von ihm innerhalb der künstlerischen Wirklichkeit als Eindruck erzielt wird. Wenn nun noch die per-sona der Griechen oder der Rezitator unserer Klassiker leichter hätten ersetzt werden können durch die entsprechenden modernen mechanischen Wiedergaben (obwohl auch hier das Bild nicht der Mensch ist!), der Versuch eines mechanischen Ersatzes bei der geschilderten modernen Auffassung von der Aufgabe des Schauspielers ist aussichtslos.

In naheliegende, allgemein-künstlerische Formstrengefragen lassen wir uns hier nicht ein. Nur, um größtem Mißverständnis vorzubeugen, sei betont, daß unsere Auffassung von der Aufgabe des Schauspielers weder mit Naturalismus (im engeren Sinne), noch mit Idealismus (ebenfalls im engeren Sinne), noch mit sonstigen „Schulrichtungen“ etwas zu tun hat. Die Kunst des Schauspielers umfaßt in unserem Sinne alle Weiten, Freiheiten und Notwendigkeiten der menschlichen Seele. —

Die Leistung des modernen Schauspielers, wie sie in ihrem Wesen angedeutet wurde, ist, so sagten wir, die zentrale Leistung des heutigen Theaters überhaupt.

## F. Schweikert / Ein zu Unrecht vergessener badischer Musiker

Da, wo von der Dichtentaler Straße in Baden-Baden der Weg in das Falkenbachtälchen abzweigt, erhebt sich auf einem Ausläufer des Schafbergs ein Landhaus. An dem eisernen Gittertor zum Aufgang durch den Garten las man noch vor wenigen Jahren „Villa Rosenhain“. Pietät hatte den Namen stehen lassen, obgleich sein Träger schon 1894 gestorben war. Als ich kürzlich wieder an dem Gittertor vorbeiging, fand ich den Namen ausgelöscht. Dem jetzigen Geschlecht ist der Name „Rosenhain“ fremd geworden. Einst war er musikalischen Kreisen wohl vertraut. Insbesondere jenen, die ihr Gefühlsleben von der Klavierlyrik der Romantiker beschwingen ließen.

Man kann nicht behaupten, daß badischer Erde viel bemerkenswerte schöpferische Musiker entsprossen sind. Um so mehr ein Grund, derer, die dazu gehören, nicht zu vergessen. Jakob Rosenhain gehört zu ihnen. Seine Wiege stand in Mannheim, sein Grab birgt Baden-Baden, seines Lebens Mitte und seine künstlerische Hochzeit sah Paris. In der Mannheimer Bankierfamilie, der er entstammte, zeichneten sich zwei Söhne durch musikalische Begabung aus. Auch Jakobs jüngerer Bruder Eduard war ein vorzüglicher Pianist. Und nebenher Geiger von künstlerischer Qualität, da er mit einem Violinkonzert von Rode öffentlich auftreten konnte. Er lebte als geschätzter Lehrer des Klavierspiels und der Komposition in Frankfurt a. M. Zahlreiche Stücke für Klavier und eine Serenade für Klavier und Violoncello rühren von ihm her. Jakobs Talent war von dem vortrefflichen Klavierpädagogen Jakob Schmitt derart gefördert worden, daß der Zehnjährige mit seinem ersten Schritt in die Öffentlichkeit Aufsehen erregte und sich die Gunst der kunstreundlichen Großherzogin Stephanie, die im Mannheimer Schloß ihren Witwensitz hatte, gewann. Weitergehende Folgen ergaben sich für ihn aus einem Konzert in Karlsruhe. Hier hörte ihn der Fürst von Fürstenberg. Der bekannte Kunstmäzen war von des Knaben Klavierspiel so entzückt, daß er ihn zu sich in seine Residenz Donaueschingen nahm und ihn von seinem Hofkapellmeister Kalliwoda unterweisen ließ. Zwei Jahre — und schon wurde der junge Künstler flügge. In Frankfurt führte er sich als Pianist so glänzend ein, daß er da zu bleiben beschloß.

Der leichte Zustuß von musikalischen Gedanken und ihre mühelose Formung, wodurch sich Rosenhains oft bewunderte Kunst der Improvisation erklärt, hatten ihn schon frühe zu Kompositionsversuchen angeregt. Sie nahmen festere Gestalt an, nachdem er sich bei dem Frankfurter Kontrapunktisten Schnyder von Wartensee das für die Tonsetzkunst nötige Rüstzeug erworben. Eogleich der erste Waffengang mit der einaktigen Oper „Der Besuch im Irrenhause“ brachte einen Sieg. Das Werk erlebte in Frankfurt eine Reihe von Vorstellungen und wurde auch von Hummel in Weimar aufgeführt. Eine zweite dreiaktige Oper „Liswenna“ gelangte durch die Auflösung des Frankfurter Opern-Ensembles, auf das sie zugeschnitten war, zwar nicht auf die Bühne, doch die Musik öffnete ihrem Urheber später für ein anderes Werk die Pforten der Großen Oper in Paris.

Zunächst war es Rosenhains Klavierspiel, das seinen Namen bekannt machte. Nicht wenig trug dazu sein Konzertieren mit Paganini und sein Auftreten in der Philharmonischen Gesellschaft in London bei. Seine Erfolge in Paris bestimmten ihn, sich in dieser Stadt niederzulassen. Das Paris der 20er bis 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts war der Sammelpunkt der verschiedenartigsten musikalischen Geister. Hier stand noch Cherubini als ragender Fels des Klassizismus, aber schon umbrannt von den gegen die überlieferte Gestaltungsweise andrängenden Konzilanten des Neutüners Berlioz. Hier lebte in genießerischer Ruhe im Zenit seines Ruhmes Rossini, der Vollenber der Belcanto-Oper inmitten einer Schar junger Opernschreiber, deren Feldgeschrei „Dramatischer Effekt“ selbst den behäbigen Maestro aus seinem süßen Nichtstun aufzurütteln und zu der Tat des „Wilhelm Tell“ zu begeistern vermochte. Hier war der größte Poet des Klaviers: Friedrich Chopin erschienen. Während von seinen feinnervigen Fingern eine noch nicht dagewesene, mit Empfindung wie Geist gleichermaßen gesättigte Musik ausging, mit der er seine Hörer bezauberte, nahmen ein Thalberg, Herz und Hünten mit ihren Virtuosenkunststücken und dem Klingklang ihrer Erzeugnisse ein oberflächliches Publikum gefangen. In dieser von musikalischen Gegensätzen gespannten Atmosphäre galt es für Rosenhain sich zurecht und zugleich den Weg zu finden, der zum eigenen Aufstieg führte. Er fand den rechten Weg, indem er sich von seinem deutschen künstlerischen Gewissen leiten ließ. Obgleich selbst Virtuose, trat er dem einseitigen, zur geistigen und seelischen Verflachung führenden Virtuositentum entgegen. Er verband sich mit ersten Vertretern von Streichinstrumenten zu Kammermusiken, um durch diese veredelnd auf den Geschmack des Publikums einzuwirken. Auch eröffnete er gemeinschaftlich mit dem berühmten Klavierpädagogen F. B. Cramer einen Kursus für solche Klavierspieler, die nach einer gründlichen technischen Ausbildung verlangten. Für Rosenhains pädagogische Wertung spricht, daß die Konservatorien in Paris und Brüssel seine Studien als Lehrstoff einführten. Vom Klavier herkommend, war es nur natürlich, daß dieses Instrument für ihn das Ausdrucksmittel für Augenblickseingebungen wurde, die sich in kleinen Formen zu poetisierenden Charakterstücken verdichteten. So entstanden „Poeme“, „Caprici“, „Mé-

veries“, „Melodies caractéristiques“ in beträchtlicher Zahl. Neben diesen Klavierlyriken kam auch das deutsche Lied zu seinem Recht, das ebenfalls zu Sammelheften anwuchs.

Die bei Rosenhain seit seinen jungen Jahren bestehende Hinnneigung zum Theater und der damit verbundenen Meinung, einen dramatischen Komponisten in sich zu sehen, näherte den Wunsch in ihm, als solcher vor das Pariser Publikum zu treten. Dies ihm so verlockend scheinende Ziel sollte er wirklich erreichen. Nachdem eine Prüfungskommission, der u. a. auch Cherubini, Halévy, Auber angehörte, Teile seiner ehemals für Frankfurt bestimmt gewesenen Oper „Liswenna“ gehört und von der Musik eingenommen wurde, erhielt er den Auftrag, eine Oper zu schreiben. Freilich mußte er noch vier Jahre warten, bis sie „Le démon de la nuit“ mit dem berühmten Tenoristen Roger in der Hauptrolle an der Großen Oper über die Bretter ging. Mit glänzendem Erfolg. Auch in anderen Städten Frankreichs, in Brüssel und in Frankfurt a. M. Troßdem gab es Rosenhain auf, die Laufbahn als dramatischer Komponist weiter zu verfolgen. Zu wenig Kampfnatur, fühlte er sich den Hindernissen, die sich ihm als Bühnenkomponist namentlich auf so heiß umstrittenem Boden wie in Paris entgegenstellten, nicht gewachsen. Außer der für Baden-Baden bestimmten und 1863 dort aufgeführten kleinen Operette: „Volage et jaloux“ hat er nichts mehr für das Theater komponiert. Sein Schaffen wandte sich der Orchester- und Kammermusik zu. Von seinen drei Sinfonien wurden zum ersten Male aufgeführt: die erste von Mendelssohn im Gewandhauskonzert zu Leipzig, die zweite von Fétis im Konservatoriumskonzert zu Brüssel, die dritte von Fadesloup im Pariser Volkskonzert. Unter seinen Kammermusikwerken (Streichquartette, Violoncellosolone, Klaviertrios), die sonst nur höhere Opuszahlen aufweisen, machen die Klaviertrios eine Ausnahme. Sie verteilen sich über seine ganze Schaffenszeit. Das erste steht unmittelbar am Anfang, das letzte am Ende. Ueber das Frühwerk Opus 2 schrieb nach einer Aufführung in Leipzig Robert Schumann: „Nehme man die Tonart E-Moll, den verächtlichen Dreivierteltempo, denke sich am Flügel einen feurigen Spieler und zwei leise begleitende, verständende Freunde und ziehe über das Bild etwas Morgenrot, und man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage wie im Ausbau; ja ich möchte den Komponisten den Mendelssohnschen Charakteren, die den Sieg über die Form schon im Mutterchoß errungen, beizählen.“ Sein letztes Klaviertrio, Opus 80, berührt der Komponist in einem seiner an mich gerichteten Briefe. Am 27. April 1893 schrieb der Achtzigjährige ein Jahr vor seinem Tode: „... daß in Frankreich mein Wirken und Schaffen viel mehr Ermutigung gefunden, als im eigenen Vaterlande, wo fast alle meine größeren Werke unbeachtet und unaufgeführt geblieben sind... Vor einigen Tagen aber hatte ich dennoch hier in einem kleinen Künstlerkreis die Genugung, daß bei der ersten Aufführung meines vierten Klaviertrios (noch Manuskript) es eine so sensationelle Aufnahme fand, daß es da capo gespielt werden mußte. Einem alten Einsiedler, wie ich es geworden bin, macht dies doch Freude.“ Zu den größeren Werken zählt noch ein Klavierkonzert, eine Konzertszene für Gesang und Orchester nach einer Dichtung Lamartines und eine „Biblische Kantate für Solo, Chor und Orchester“. Weitans den größten Teil des Gesamtsschaffens hat ein Pariser Musikverlag aufgenommen, doch sind wertvollere Werke außerdem noch bei bekannten deutschen Verlagen erschienen.

Rosenhain hat kein musikalisches Amt bekleidet. In Weimar, wo man ihn gerne hörte, trug man ihm nach Hummels, des Mozartschülers Tode, die Hofkapellmeisterstelle an. Er schlug sie aus. Troß Goethestadt und der Aussicht: in Sachen der Musik der Erste zu sein. Paris mit seinem vielgestaltigen, geistigen und künstlerischen Leben und der Möglichkeit des Verkehrs mit bedeutenden Menschen war für ihn ein geistiger Nährboden, den er nicht missen möchte. Es würde zu weit führen, wollte man alle die Künstler aufzählen, mit denen er zusammen wirkte oder zu denen er sonst in freundschaftlichen Beziehungen stand. Kaum ein Name der Hervorragendsten würde fehlen... Als mit zunehmenden Jahren sich bei ihm das Bedürfnis nach mehr Ruhe einstellte, und er sich von der öffentlichen Betätigung zurückzog, wählte er als Wohnsitz Baden-Baden. Abseits vom Brennpunkt des damals lebhafter denn heute pulserenden Lebens der internationalen Bäderstadt baute er sich sein Tuskulum. Bald galt die Villa Rosenhain als ein Caput der Geister. Kaum ein Musiker von Bedeutung, der sich da nicht einfand. Verschieden nach Art und Kunstausfassung. Unter den vielen: Clara Schumann und Pauline Viardot, Brahms und Bülow, Johann Strauß und Richard Pohl, der Musiker und Schriftsteller, der für Wagner, Liszt und Berlioz eintrat. Nicht zu verwundern, wenn da einmal die Geister aufeinander plakten. So daß die Rede ging, der sonst so liebenswürdige Hausherr habe verlangt, daß von Gott und Richard Wagner nicht gesprochen werde.

Ein so langes Künstlerleben, wie dasjenige Rosenhains, das in seinem Beginn noch in die Zeit der Klassiker hineinreichte, in seiner Entwicklung zu den Romantikern hinführte und in seinem weiteren Verlauf Zeuge der Umwertung der musikalischen Werte durch die neue Kunst wurde, mußte durch die mannigfache Berührung mit Repräsentanten der verschiedenen Kunstströmungen sich

mit einem Reichtum von Erinnerungen füllen. Von diesen Erinnerungen hatte Rosenhain die an Paganini veröffentlicht. Mit dem Gedanken, auch die übrigen festzuhalten und herauszugeben, hat er sich in seinen letzten Lebensjahren wohl beschäftigt, allein der Gedanke war durch die Hinfälligkeit des Alters nicht zur Tat geworden. Schon bei stark schwindender, körperlicher, keineswegs aber geistiger Lebenskraft hat er aus seinem Gedächtnis einiges hervorgeholt und unter dem Titel „Pariser Künstler-Silhouetten“ aufgeschrieben. Diese „Silhouetten“ stellte er mir zur Verfügung. Wenn auch nur als Schattenrisse sind die Gestalten: Alard, Baillot, Cherubini, Verlioz und Chopin so lebensvoll mit ihren charakteristischen Merkmalen gezeichnet, daß die auf Grund persönlicher Fühlung entstandenen Porträtstizzen die Physiognomien der in die Musikgeschichte eingegangenen Künstler durch neue Züge bereichern. Es möge deshalb die mit Rosenhains Blick gezeichnete Betrachtung der drei Lebigenannten — Alard und Baillot, wenn auch hervorragende Geiger, dürften als nur nachschaffende Künstler weniger allgemeines Interesse erwecken — sein hier entworfenes Lebensbild abschließen.

Verlioz und Cherubini! Kaum ließen sich zwei größere Gegenätze nebeneinanderstellen, als diese beiden, Verlioz, jung, kräftig, gegen alles Bestehende in der Kunst ankämpfend, das selbe selbst umstürzend, und trotzdem er damals noch wenig gekannt und nur eine sehr kleine Anzahl Verehrer besaß — gleichsam eine kleine Sekte, die in ihm ihren Heiligen verehrte — mit Zuversicht an seine Zukunft glaubend und in seinem Schaffen unentwegt fortvordringend. Eines nur brachte ihn außer aller Fassung und machte ihn geradezu wütend, das nämlich, daß man beim Beginn des Richard Wagner-Kultus seinen und Wagners Namen in einem Atem zusammen nannte, Wagner mit ihm verglich und eine Ähnlichkeit in ihren Genies, in ihren künstlerischen Zielen finden wollte. Sicher ist es, daß beide weit verschieden waren. Um es kurz zu sagen: Verlioz hatte als Ziel, sich ganz und wahr, wie er es in seinem Innern fühlte, in seinen Schöpfungen wiederzugeben; Wagner hatte im Gegensatz zu jenem, mit seinem scharfen Verstande und der Erkenntnis dessen, was ihm

die Natur versagt, sich künstlich einen Stil geschaffen, dessen höchstes Ziel es war, der großen Masse durch neue überraschende Effekte zu imponieren, ein Ziel allerdings, das er mehr als irgend einer seiner Vorgänger in glänzender Weise erreicht hat.“ (Diese Verkennung des Genies Wagner teilt Rosenhain mit anderen, dem romantischen Kreise Nahestehenden. Das geringste Verständnis für Wagner hat Klara Schumann aufgebracht und ohne Zweifel in ihrem Sinn auf Brahms eingewirkt.)

„Und nun Cherubini! Der Repräsentant der klassischen Musik, wie seit dem Tode unserer großen Meister wir keinen Befahren, der trotz der großen Leidenschaft, die in ihm wogt, nie die Linie des Schönen, Reinen, Edlen überschritt. Ernst, hart, schroff in seinem Wesen, war der edle Greis, der als Direktor des Konservatoriums gleichsam das Zepter in der Pariser Musikwelt führte, geführt durch die aller Diplomatie und Weltmanier entgegengesetzte Weise, mit der er seine Urteile aussprach. Die jungen Künstler und seine berühmt gewordenen Schüler, wie Halévy und andere, zitterten vor ihm und man erzählte sich wahrhaft niedererschütternde Äußerungen von ihm.

Den direkten Gegensatz zu Cherubini in dieser Beziehung bildete Chopin. Als Pole besaß er in seinem Wesen etwas überaus Feines, Schmiegames, Weltmännisches; schwächlich, zart von Gestalt, mit seinen durchgeistigten Zügen, vornehm in allen Bewegungen, gleich er mehr einem Diplomaten, als einem schaffenden, genialen Künstler, wie er einer war. Saß er am Klavier, so versank er ganz in dem, was er vortrug; er war kein Klavierspieler, den man hörte, sondern ein großer Dichter, den man fühlte, der statt in Worten, in Tönen aussprach, was seine Seele bewegte, und alle, die ihn hörten, mit sich fortzog und begeisterte. Nach ihm dürfte man von französischen Künstlern eigentlich keine mehr anführen, denn so bedeutend auch z. B. Anber, Felicien David, Gounod und mehrere neuere sind, so ist doch keiner unter ihnen allen von einer solch ausgesprochenen prägnanten, hochbedeutenden Physiognomie, wie Chopin, der, fast könnte man sagen, der modernen Musik einen neuen Weg eröffnet hat, durch die Tiefe und die Originalität seines Genies.“

## Lili Blum-Martini / Ganymed / Skizze

Kühl ruhte sich's im saftgrünen Rasen, während aus den Fliederdolden Maidust und Maiwärme niedertropften. Ganz verborgen lag man unter den tiefhängenden Zweigen, die den Händen gedankenlos liebliche Beschäftigung gaben. Zärtliche Blüten umschmeichelten ein junges Gesicht und verwirrten die Gedanken mit verschwenderischem Gedülte.

Es war schön, so zu liegen — und unerträglich schwer. Man zerschelte sich nach irgend etwas Lockendem, Unbestimmtem — Gefährlichem. Nach etwas, das die süße Ruhe aber gänzlich zerstören, das alle dunkeln Sehnsüchte aufhellen sollte.

„Zum Kuckuck, ich werde sentimental!“ schalt das Mädchen und gab sich einen innerlichen Ruck. Aber die Frühlingsfaulheit überwog. Wohligh und unzufrieden dehnte sie den jungen Körper und träumte mit schlechtem Gewissen weiter ihre süchtigen Träume.

Wie hätte sie sich auch wehren können! Der Tag selber verträumte seinen Glanz in sonntäglicher Stille und schlug das gelassene Landhaus samt Mensch und Tier und Blütengefändel alles sichgehenlassen. Sie drängten die dichten Zweige ineinander und taten ernsthaft ihre Pflicht: den leichtsinnigen Garten gegen jedes Staubförmchen und jeden unberufenen Blick von der grauen Straße her zu schützen.

Aus dem Hause strömten Klangwellen und schmiegt sich in die Stille hinein, vermählten sich mit ihr zu schöner Einheit.

Das Mädchen wußte, sie spielten dort oben Franz Schuberts D-Moll-Quartett. Sie hörte nicht eigentlich zu. Duft, Farbe und Klang verwoben sich ihrem vom Frühling beschwerten Gefühl und trieben ihr Tränen in die Augen, so sehr sie sich dagegen wehrte.

„Es ist ja toll mit mir und ein wahres Glück, daß der Sonntagsschwindel nicht alle Tage herrscht!“

All der ziehenden Süßigkeit zum Trost, zwang sie ihre Gedanken auf durchaus reale Dinge. Auf der klaren Stirn erschien die feile Oberprimafalte — der Vater nannte sie so — und mit hartem Willen wurde die schier unlösbare Mathematikaufgabe noch einmal durchgedacht.

Wer aber kann unter blühendem Flieder lang an Logarithmen denken? Ihre Gedanken schweiften schon wieder ab. Sie umkreisten jetzt die vier Spieler, die mit inbrünstiger Hingabe ihre Instrumente bearbeiteten. Der Vater meisterte das Cello. Für ihn war Musik die große Leidenschaft des Daseins. Am Sonntag, wenn die Freunde kamen, die Instrumente ausgepackt wurden, fing ihm das Leben an. Dunkel und klar trug sein warmer Ton das Klanggewoge. Eben führte die Bratsche ein paar seltene Takte lang. Das feine Ohr der Zuhörerin registrierte die näselnde Trockenheit des Instruments. Zugleich mußte sie lächeln, da sie doch wußte, wie selig stolz der weißlockige Musikant „seine“ Stellen brachte.

In eifersüchtiger Abwechslung klagten die beiden Geigen. Beide wurden gleich meisterlich gehandhabt. Die eine neigte vielsleicht mehr zu verhaltener Innigkeit, die andere zu feurigem Sichausgeben.

Die beiden Geiger! „Famose Kerle“ nannte sie der Vater. Elisabeth hatte zu diesem Urteil versonnen genickt. Sie wußte, daß die beiden Burtschen verliebt in sie waren, und daß sie mit beiden süß und sündhaft spielte...

Oben verströmte der langsame Saß. In dunkeln Tönen lockte der Tod. Dem Mädchen löste es Glieder und Seele zu ungekannter Weichheit. Ohne ferneres Widerstreben gab sie sich einer seligen Trunkenheit hin. Und plötzlich wußte sie: diese Stunde voll Maidust und Himmelsmusik ist ein Gnadengeschenk des Lebens, unvergänglich für alle Zeit...

„Elisabeth!“  
Des Vaters Stimme. Die Instrumente waren verklungen. Rasch schlüpfte die Gernese ins Haus. Es konnte ihrer Ueberlegenheit schaden, wenn das Musikantenvolk sie so beim Träumen erwischte. Gelassen betrat sie nach wenigen Minuten das Zimmer, nur aus ihren Augen leuchtete erhöhtes Leben.

„Du sollst singen, Elisabeth!“ sagte der Vater, und Professor Martens, der Sternquacker, sah schon erwartungsvoll am Flügel, den er besser noch als die Bratsche beherrschte. Ohne ein Wort ging Elisabeth zum Notenschrant und holte den dritten Band Schubertlieder hervor, schlug auf und stellte ihn vor den Besorger hin:

„Das hier!“ sagte sie kurz.  
Nach den ersten Taktten der Begleitung nickte der Vater zufrieden:

„Ganymed!“  
Warm blühte die junge Stimme auf:  
„Wie im Morgenglanz  
du rings mich anglühst  
Frühling! Geliebter...“

Der Vater horchte erstaunt: Donnerwetter, das Mädel! mit solcher Inbrunst hatte sie noch nie gesungen. Auch Professor Martens' Begleitung ging beschwingter mit. Den beiden Burtschen aber tat die leuchtende Mädchenstimme den Jugendhimmel auf. Doktor Heinz wurde es ganz feierlich zumut, und der blasse, stille Georg schlug die Hände vor's Gesicht, um seiner Bewegung Herr zu werden.

Elisabeth sang sich frei und selig. Das Lied löste alle Schwere in ihr auf und steigerte sie in ungeheuern Jubel hinein. Liebe und Jugend und Frühling und All trugen sie.

„Aufwärts! Aufwärts an deinen Busen  
alliebender Vater!“

Mit dem letzten Ton aber geschah ein Sturz in ihr aus wolkenloser Höhe in bitteres Schäumen hinein: wie hatte sie sich ausgegeben, wie ganz sich verchenkt! Sie konnte sich nicht rühren und blieb in tiefster Besangenheit beim Flügel stehen. Da legte der alte Herr den Arm um sie:

„Schön war das, Fräulein Elisabeth!“  
Recht von Herzen kam es ihm und gab ihr Trost und Ruhe zurück. Die andern schwiegen. Es war in diesem wahrhaft

musikalischen Kreis nicht Sitte zu loben. Man fühlte doch was los war, das genügte. Aber wie ein Bann lag es jetzt über allen. Der Vater hatte mit leisem Stolz und leiser Anruhe erkannt, daß sein Kind kein Kind mehr war, daß dort ein erwachtes Menschenwesen glühte. Jrgendwie tröstlich erschien ihm der schützende Arm des alten Freundes, der das Mädchen noch immer umschlang.

Die beiden Geiger wagten gar nicht, Elisabeth anzuschauen. Fremd und unsäglich verlockend erschien sie ihnen. Die töricht selbstverständliche Verliebtheit in ein junges und schönes Geschöpf steigerte sich in jedem von ihnen nach seiner Eigenart . . .

„Herrschaften, wollt Ihr heut nichts zu essen?“ Urgemüthlich kam es von der Tür her und ein behäbiges Alt-frauengesicht lachte herein, so recht spöttlich freundlich. Das führte urplötzlich wieder alle auf die Erde zurück und man begrüßte freudig das durchaus amüsische alte Fräulein, die Schwester des Hausherrn. Sie erschien immer erst, wenn die „langweilige“ Musizierenerei zu Ende war, um den Gästen doch auch noch was „Rechtes“ zu bieten, worin sie im Gegensatz zur Musik ein handfestes Abendbrot verstand.

Angeregt plaudernd saß man dann um den ovalen Tisch. Der Bann war restlos gebrochen und hatte nur gesteigertes Wohlsein zurückgelassen. Die Abendsonne lugte ungehindert durch die weit-offenen Fenster herein und spiegelte sich in den geschliffenen Karaffen voll goldfunkelndem Markgräfler. Professor Martens hob sein Glas:

„Frau Musika soll leben!“

Er schaute Elisabeth dabei an und es klang wie eine Huldigung an das strahlende Geschöpf. Sie dankte ihm lachend durch einen kräftigen Schluck. Dann wandte sie sich zum Vater, der an ihrer andern Seite saß:

„Hab ich's jetzt kapiert, Vater?“

Er wußte, was sie meinte. Den Ganymed hatte sie ihm bisher immer zu leer, zu wenig erfüllt gefungen. Mit ihrer Frage gab sie den Auftakt zur allgemeinen Kritik. Das ganze Programm des Mittags wurde noch einmal durchgesprochen und jeder beschimpfte sich wegen irgendwelcher Fehler und verpakter Stellen. Auch die beiden Jungen stürzten sich wieder kopfüber in Musik und ließen ihre Tischdame, das alte Fräulein, gänzlich im Stich. Sie schmunzelte. Denn sie merkte wohl, daß weniger musikalische Süchte, als das Verlangen nach einem Gespräch, an dem auch Elisabeth teilnahm, die beiden ihre ganze Wohlerzogenheit vergessen ließ. So etwas machte ihr diebischen Spaß. Inzuehem beobachtete sie auch Elisabeth und stellte mit Vergnügen fest, daß diese ausgiebig an den unsichtbaren Fäden zog, die von ihr aus quer über den Tisch zu den jungen Menschen hin liefen.

Nach Tisch wurde beschlossen, daß Vater und Tochter die drei Musikanten bis zur Sternwarte hinauf begleiten wollten. Dort waren zwei von ihnen, der Professor und Doktor Heinz Föhr am Ziel. Nur Georg Ammer mußte jenseits den Berg wieder nach der nahen Universitätsstadt hinuntersteigen.

Die Sonne ging unter, als man voll frohster Laune in den warmen Frühlingsabend hineinmarschierte. Elisabeth hatte sich bei Professor Martens eingehängt und fing an, ihn nach Stern-dingen auszufragen. Der Vater ging mit den beiden Jungen voraus, selbstverständlich redeten die drei schon wieder von Musik. Bei fortschreitender Dunkelheit zeigte sich's, daß ein wundervoll klarer Sternhimmel zur Beobachtung lud. In Martens erwachte der Astronom. Seine Erklärungen wurden immer wissenschaftlicher und Elisabeth vermochte immer weniger zu folgen, obwohl sie ihr humanistisch geschultes Gehirn nicht wenig anstrenzte. Schließlich kapitulierte sie lachend und rief Doktor Föhr zu Hilfe:

„Erlösen Sie mich, Heinz, Ihr Chef verwechselt mich mit Ihnen!“

Martens plumpste aus Tausendjahrenfernungen auf die Erde zurück und machte ein betretenes Gesicht. Ihm war wohl gewesen, so durch den lauen Abend neben dem schönen Mädchen zu gehen und von seinen Sternen zu reden.

„Haben Sie's nicht verstanden, was ich sagte?“

„Nein,“ lachte sie ehrlich, „fast ist mir ein Mühlrad im Kopf herumgegangen.“

Doktor Heinz stellte sich mit schelmisch tiefer Verbeugung zur Verfügung:

„Ich bitte, das gnädige Fräulein ablösen zu dürfen.“

„Nichts da,“ erklärte der Professor energisch, „das Mädel bleibt. Aber hören Sie, Föhr . . .“

Und wieder reiste er in ferne Weltssysteme hinein, nun er seinen Assistenten neben sich wußte, sogar mit Siebenmeilenstiefeln. Der Doktor folgte den Ausführungen seines Chefs merklich zerstreut. Kein Wunder. Die Gedankengänge des alten Astronomen erforderten schärfstes Mitgehen. An seinem Arm aber hing schlank und hell das liebe Mädchen. Elisabeth hatte das Zuhören aufgegeben. Sie reiste in ihre eigene Sternenwelt hinein, einem Wort nach. Sie dachte: Nichtjahre . . . Das Wort spielte in ihr, wurde Klang und Bild, vermählte sich mit einem andern Wort: Ganymed . . . Und wie am Mittag unter dem Fliederstrauch fing sie wieder an zu träumen. Aber keine Schwere lag mehr in ihr, sondern beschwingte Heiterkeit. Als jetzt der Professor im Eifer des Gestikulierens ihren Arm los ließ und stehen blieb, ging sie weiter.

Der schöne Tag verklang in ihr und immer tiefer gab sie sich an das Wohlgefühl der zauberischen Frühlingsnacht hin, die jetzt voll hereingebrochen war. Erst nach einer Weile merkte sie, daß Georg an ihrer Seite schritt. Der Vater hatte sich zu den Astronomen gesellt, und Doktor Heinz fühlte sich von leichten Eifersüchtichauern überlaufen, aber sein Chef hielt ihn fest.

„Ein Tag, so wie heute, ist ein Geschenk,“ sagte jetzt der junge Philologe leise.

Elisabeth nickte verstonnen. Das Todesmotiv des D-Moll-Quartetts klang in ihr auf; dabei hatte sie ja am Mittag das selbe gedacht. In herzlicher Uebereinstimmung gingen die zwei jungen Menschen nebeneinander. Noch lag das Leben vor ihnen und doch wußten sie einen guten Tag schon voll zu werten. Sie schwiegen wieder, umflutet von unschuldiger Sinnlichkeit.

In diese Atmosphäre glitt als durchaus zugehörig auch Doktor Heinz hinein, der dem Professor endlich entwischt war.

Der fröhliche Heinz konnte nicht lange schweigen. Zu gewaltig bedrängte ihn kräftigste Lebensfreude. Aber auch ihm lag Befangenheit in der Kehle. So kam alles, was er sagte, in einer Gedämpftheit heraus, die der weichen, durchfunkelten Dunkelheit wohl angemessen war.

Bald kam ein Gespräch zustande, über der Welt höchste Dinge, mit denen die seelische Gehobenheit der drei junggläubig und großartig zweifelnd jonglierte. Ihr glückhaftes Wandern führte sie den beiden Alten voraus.

Die folgten in schweigendem Wohlbehagen. Abgerissene Wort-fetzen über Gott und Welt tönten mitunter zu ihnen her. Sie lächelten in der Weisheit des Alters und fühlten doch herzlich ein gutes Wollen in jedem Wort, das die Nachtlust ihnen zutrug.

„Elisabeth wird reif — und — schön,“ begann der Professor schließlich leise. Der Vater nickte:

„Ja. Heute hab ich's zum erstenmal empfunden. Wohin wird sie treiben?“

„Sie findet ihren Weg!“ Mit warmer Ueberzeugung sagte es der Alte. Zugleich streckte er dem Freund die Hand zur guten Nacht hin. Das Ziel war erreicht.

Elisabeth und ihre Begleiter warteten schon einige Zeit vor der schlafenden Sternwarte.

„Kommen Sie, Föhr, wir arbeiten noch eine Stunde!“ drängte Professor Martens. Also galt es kurzen Abschied. Doch bildete sich Heinz Föhr ein, Elisabeths Blick sei ihm besonders warm gewesen.

Die gleiche Ueberzeugung beflügelte Georgs Fuß, als er nun einsam weiter wanderte, seiner fernen Behausung zu.

Elisabeth aber ging vergnügt und unbeschwert neben dem Vater her. Unter geruhamen Gesprächen über die Geschehnisse des heutigen und die Erfordernisse des morgigen Tages schritten Vater und Tochter wieder ihrem stillen, baumumstandenen Land-hause zu.

## Karl Föhrer / Heinrich Suso

Zu Reichenau im Kloster  
ein Mönch am Beipult kniet,  
er spricht kein Paternoster,  
singt kein geschriebnes Lied.  
Er formt sich eine eigne Weise,  
wie jubelt zu Mariens Preise  
Heinrich Suso!

„Maria! Blume reine,  
weiß wie der Schlehdorn blüht!  
Du Krone edler Steine,  
nach dir mein Herz verglüht!“  
So singt zur Sommerabendstunde  
zu Reichenau mit frommem Munde  
Heinrich Suso!

Zu Reichenau die Zelle  
steht jählings lichtverklärt,  
auf weißer Wolken Welle  
der Väter heimwärts fährt  
aus Erdennacht zu Sternbreiten. —  
So schied aus Zeit zu Ewigkeiten  
Heinrich Suso!