

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

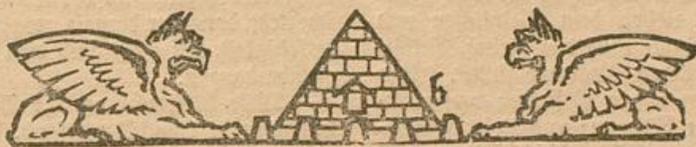
Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Tagblatt. 1843-1937 1922

15.1.1922 (No. 3)

Die Pyramide Wochenschrift zum Karlsruher Tagblatt

11. Jahrg. No 3



15. Jan. 1922

Ackermann-Büß / Molières dichterische Originalität und seine Einschätzung in der Gegenwart.

(Zu seinem 300. Geburtstag am 15. Januar 1922.)

Molière, der Klassiker der Komödie, der freieste Geist und größte Dichter seiner Zeit, war in seinen Schöpfungen einmal der unoriginellste und doch wieder der originellste aller Komödiendichter. Seine vielseitige Belesenheit und das umfassende literarische Interesse finden in seinen Werken ihren deutlichen Ausdruck. Keiner von seinen Vorgängern oder Nachfolgern in der dramatischen Dichtung hat das antike und moderne Element so genial zu vereinen und so harmonisch zu versöhnen gewußt, wie er. Die römische, italienische und besonders spanische Komödie, die halb antiken, halb modernen Formen der französischen Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts, die Anregungen, welche die ältere nationale Dichtungsform gab, alles ist von Molière nachgeahmt, verbessert und mit dem eigenen weit überlegenen Dichtergenius durchdrungen worden. Neben den typischen Charakteren der früheren Komödiendichtung finden wir Gestalten, die ganz aus den Zeitanschauungen und Zeitverhältnissen hervorgegangen sind. Auf der einen Seite die fast schablonenhaften Figuren der tyrannischen Väter, der intriganten Diener und Dienerinnen, der koketten Liebhaberinnen und modischen Liebhaber, die alle noch das unverkennbare Merkmal ihres italienischen oder spanischen Ursprungs an sich tragen — auf der andern die zahlreichen durchaus selbständig entworfenen oder original nachgebildeten Charaktere. Alle Stände des damaligen Frankreichs sind in ihren mannigfachen Formen und Abstufungen von Molière porträtiert worden; die edelsten und erhabensten Gefühle des menschlichen Herzens wechseln mit den niedrigsten und lächerlichsten. Nie ist eine einseitige Tendenz, mit Ausnahme vielleicht der gegen Ärzte, Advokaten und Schulmeister gerichteten Stellen bemerkbar; dem unwürdigen Vertreter eines Standes oder einer Lebensrichtung wird stets ein vornehmerer Standes- oder Geistesgenosse gegenübergestellt. Trotzdem darf man nicht behaupten, daß Molière hoch über den Parteien und Gegensätzen seiner Zeit gestanden habe, denn seine (allerdings begreifliche) Antipathie gegen bestimmte Kasten und Richtungen, gegen Hofleute, Heuchler, Emporkömmlinge, gegen gelehrtes Pöpstum, herkömmliche Standes- und Familientraditionen, gegen selbstfüchtige Haustyrannie und materiellen Egoismus, hat er ja des öfteren mit aller Schärfe ausgesprochen. Er kannte alle Stände und Lebensrichtungen und entwarf von ihnen ein treues, der Wirklichkeit in ihren Grundzügen entsprechendes Bild. Seine eigene Lebensanschauung war eine bürgerlich-demokratische, deren schönste Zierde die oft rührende Dankbarkeit gegen seinen Gönner Ludwig XIV. war.

Molière hat wie Shakespeare alle Charaktere verstanden und zu schildern gewußt. Unübertroffen und vielseitig ist bei ihm die Zeichnung der weiblichen Gestalten. Zwar hier und da hat die

französische Tradition und die nationale Auffassung der Liebe als kokette Täuschung und modischer Zeitvertreib diese Charakterzeichnungen verunstaltet und verdorben. Daneben weiß Molière mit gleicher Meisterschaft erhabene und ideale Frauengestalten, niedrig denkende Bürgersfrauen und Mädchen aus dem Volke, gewitzte und vorlaute Dienerinnen, abgeseimte Kupplerinnen und Intrigantinnen, herrische Mütter, kokette Salondamen, unlautere Gattinnen, verdrehte Blaustrümpfe usw. in ihrer ganzen Individualität lebendig zu machen. Die Reichhaltigkeit und Wahrheit der von ihm selbständig oder doch wenigstens in originaler Nachdichtung entworfenen männlichen Figuren bedarf wohl kaum eines Hinweises.

Denselben Universalismus bekundet die äußere Form seiner Dichtungen. Die Gegensätze der höheren, oft ans Tragische grenzenden Komödie und der niedersten, auf die Lachlust berechneten Possen, des höfischen und wiederum demokratischen Tones sind oft in denselben Stücken vereint. Alle der Poesie dienenden Künste, Tanz und Instrumentalmusik, Gesang, hat er in den Dienst seiner Dichtungen gezogen. Mit gleicher Sicherheit beherrscht er das dramatische wie das lyrisch-musikalische Element, wie er denn selbst eingehendes Verständnis und reges Interesse für alle Formen des Musikalischen bekundet.

Die Sprache seiner Komödien verbindet die Sprache des Volkes mit der guten Prosa der Salons, die älteren Formen mit der modernen Eleganz. Das harmonische Band, mit welchem er diese widersprechenden Formen zusammenschließt, ist der Reim. Daneben beherrscht Molière mit gleicher Vollkommenheit und Sicherheit die Prosa.

Ein frühgereifter Dichter war Molière nicht. Erst allmählich schwang er sich aus der Abhängigkeit von den antiken und modernen Vorbildern zur Ueberlegenheit über sie auf. Den Unterschied zwischen ihm und den früheren französischen Lustspieldichtern hat man oft dahin formuliert, daß diese nur die Situations- und Intrigenkomödie gepflegt, er aber erst die Charakterkomödie angebahnt habe. Das ist nicht zutreffend, denn auch die früheren Perioden weisen Charakterkomödien auf. Ebenjowenig ist Molière der Schöpfer der sozialen Tendenzkomödie. Auch eine solche bestand schon früher. Wohl aber darf man sagen, daß Molière zuerst und ausschließlich Charaktere entworfen hat, die ganz dem unmittelbaren Leben entnommen waren. Ebenso hat er soziale Tendenzen in bisher ungewohnt scharfer, rückhaltloser Weise vertreten, die Gebrechen der Zeit ohne alle Verschleiierung zum Zielpunkt der Satire gemacht, und den Krebschaden des ganzen „Siècle de Louis quatorze“ die weltliche und geistliche Heuchelei tief ins Herz getroffen. Kann man auch den Lustspieldichtern einer

früheren Periode keineswegs vorwerfen, daß sie Menschen gezeichnet, bevor sie Menschen gekannt, so fehlte ihnen doch die Gabe, das Individuelle zu verallgemeinern und, ohne schablonenhaft zu wirken, die Ergebnisse vereinzelter Beobachtungen zu einem dichterischen Gesamtbild zu vereinen.

Neben dieser mehr realistischen Seite der Molièreschen Dichtungen darf man die künstlerisch-ideale nicht übersehen. Vielfach hat man in dem größten französischen Dichter nur einen nüchternen, verständigen Beobachter, einen witzigen Kopf „ohne Phantasie und Humor“, einen treuen Sitten- und Charakterschilderer ohne poetisches Genie und dichterischen Schwung zu erblicken vermocht. Es soll hier nicht nachgewiesen werden, daß Molière Phantasie, Humor und Gefühl besessen hat, daß er wirklich, um ein oft mißverständenes und mißbrauchtes Bild zu wiederholen, ein „Dichter von Gottes Gnaden“ gewesen sei; aber die rein künstlerischen Elemente seiner Dichtung mögen hier kurz hervorgehoben werden. Schon der herrliche Rhythmus, der kunstvolle und doch natürliche Versbau verrät mehr als einen bloß handwerksmäßigen Routinier; auch die Prosa erhebt sich an vielen Stellen zu einer edlen, erhabenen Form. Mehr noch bekundet es die echt poetische Geistesrichtung Molières, daß neben dem Kleinlichen und Vergänglichem in der menschlichen Natur auch das Reine, Selbstlose und Unsterbliche seinen dichterischen Ausdruck findet. Aus der Menge der alltäglichen Figuren ragen Gestalten von weltverachtendem Idealismus, erhabener Toleranz und tiefempfundener Frömmigkeit. Wozu alle diese von hohem dichterischem Geist erfüllten Figuren aufzählen, die wir bei Molière finden? Sie beweisen, daß ein Dichter, der sie zu schaffen vermocht, nicht ein bloßer Verstandesmensch, sondern ein vollendeter Kenner und meisterhafter Schilderer des menschlichen Herzens und deshalb ein Mensch voll Gefühl und Phantasie (denn ohne tieferes Gefühl lernt niemand das menschliche Herz erkennen, und ohne reiche Phantasie es schildern) gewesen ist.

Die realistischen Züge in Molières Dichtungen, mögen sie auch zu seiner Zeit am meisten verstanden und am beifälligsten aufgenommen worden sein, sind zugleich die vergänglichsten. Ohne Bedeutung für unsere Zeit sind die satirischen Abbilder der Ärzte, der Advokaten und der pedantischen Philister; auch die tyrannischen Hausdespoten, die raffinierten Diensthöflichen, die unweiblichen und unnatürlichen „Pretiosen“ und gelehrten Frauen haben zwar noch Berührungspunkte mit unseren Verhältnissen, aber ein allgemeineres Interesse können sie nicht in Anspruch nehmen. Hingegen Gestalten wie Alceste, Tartüffe und Don Juan sind Kinder aller Zeiten, und ihre dichterisch-menschlichen Abbilder werden darum Zeiten und Nationen überdauern. Deshalb haben diese drei Dichtungen den unsterblichen Ruhm Molières begründet, während die anderen ihm in höherem oder niederem Grade nur die erste Stelle unter den Lustspieldichtern seiner Epoche sichern. Daß freilich die mittelmäßigen possenhaften Lustspiele bei der breiten gebildeten oder ungebildeten Masse die beliebteren waren und sind, ist durchaus kein Kriterium, sondern nur eine immer wieder zu beobachtende Erscheinung. So wurde gerade das beste Vermögen Molières ihm von seinen Zeitgenossen am wenigsten gedankt: „Je kühner sein sozial-kritischer Geist sich regte, desto mehr

stieß er nach oben, bei der Hofgesellschaft, an, je mehr er die Charaktere vertiefte und von den gewohnten Maskenschablonen löste, desto kühler begegnete ihm sein bürgerliches Publikum. Der von seiner Zeit gefeierte Molière war der Molière der Schwänke und Possen, der die Erinnerungen an die alten „Farces und Paraden“ auffrischte. Die reife Kunst Molières bildete im damaligen Paris nur Inseln innerhalb eines trüben Stromes der allerplattesten theatralischen Volksbelustigungen.“ Das war nach Martersteig die Einstellung des 17. Jahrhunderts zu Molière. Auch heute finden wir noch vielfach, daß die Bühnen die zugkräftigeren und nicht die künstlerisch wertvollen Lustspiele Molières bevorzugen. Längst hat man erkannt, daß das deutsche Theater nicht auf Molière verzichten kann, schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil wir bis zum heutigen Tage noch keine Klassiker des Lustspiels aufzuweisen haben. Es gab zwar in Deutschland eine Zeit, wo man Molière „überwunden“ zu haben glaubte. Die Romantiker warfen ihn zum alten Eisen, bestritten seine Fähigkeit, auf einer modernen Bühne zu wirken. Diese Zeit ist vorüber. Wir wissen heute Molières dichterische Erscheinung gerechter zu würdigen, und der Totgesagte hat fast alle die Lebendigen überlebt, denen er damals geopfert wurde; ja, er besitzt genug Besterfestigkeit, um auch noch eine Anzahl ungeborener Tageshelden zu überdauern.

Diese Nichtachtung, die Molière zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland fand, ist um so auffälliger, als Goethe während seines ganzen Lebens mit aufrichtiger Bewunderung von ihm gesprochen hat. Aus seinen Gesprächen mit Eckermann sei hier nur eine Stelle erwähnt: „Ich kenne und liebe Molière seit meiner Jugend und habe während meines ganzen Lebens von ihm gelernt. Ich unterlasse nicht, jährlich von ihm einige Stücke zu lesen, um mich immer im Verkehr des Vortrefflichen zu erhalten. Es ist nicht bloß das vollendete künstlerische Verfahren, was mich an ihm entzückt, sondern vorzüglich auch das lebenswürdige Naturell, das hochgebildete Innere des Dichters.“ Während so die Einschätzung Molières in Deutschland manchen Schwankungen unterworfen war, ist in Frankreich wie in England seine Stellung als Dichter eine unbestrittene. In Frankreich strebt sogar eine unkritische nationale Ueberschätzung dahin, die Schwächen des Dichters und Menschen zu mildern und zu verdecken. Nur jene nie zu verführende Clique der Ultramontanen verfolgt den Dichter des Tartüffe mit unausslöschlichem Haß und glaubt ihn nicht besser vernichten zu können, als wenn sie den Menschen herabwürdigt und profaniert.

Einer überragenden Stellung Molières in der Weltliteratur steht die unleugbare nationale und selbst Pariser Färbung seiner meisten Komödien entgegen. Ein Weltlichdichter kann nur der sein, der allgemein-menschliches, nicht national-individuelles zur Triebkraft seiner dichterischen Schöpfungen macht. Dies ist Molière nur in den wenigen oben erwähnten Fällen gelungen.

Zum Gedächtnistag möchten wir wünschen, daß in Molièreschem Spiegel sich das heutige Frankreich erkenne, daß unter den Peitschenhieben seiner Satire es seine Verbrechen an der gesamten Menschheit wieder gut mache und so seinem größten Dichter die einzigwahre Huldigung erweise.

Max Drexler / Hermann Nohl: Stil und Weltanschauung.*)

Ewige Gegensätze, nicht historisch, sondern tief in den Grundlagen der menschlichen Seele und der Weltanschauung gegründet; Michel Angelo—Niederländer; Michel Angelo—Raffaël, Tizian; Feuerbach—Veibl . . . lauter verschiedene Welten; wie können wir suchen, sie zu umspannen, zu erklären? Eine allgemeine Einteilung spricht von idealistischer und realistischer Kunst; obwohl in Wahrheit jede Kunst, als Kunst, idealistisch ist. Philosophisch wären die Stilgegensätze zu interpretieren als die verschiedenen möglichen Auseinandersetzungen des Menschen mit der Welt auf dem Boden der Anschauung, als die Typen malerischer Weltanschauung. Das Wesen der Malerei ist mit der Funktion Weltanschauung natürlich nicht erschöpft. Stilgegensätze stehen immer in Zusammenhang mit Glauben, Gesinnung und Weltanschauung des Menschen. Die Aufgabe einer Weltanschauung ist, den Sinn der Wirklichkeit zu deuten. Die Weltanschauung ist ein Urerlebnis vor aller begrifflich-rationalistischen Begründung. Alle Lebenserfahrungen, alle Erlebnisse bekommen von diesen Ur-

erlebnissen her ihren Charakter. Wie Cuvier aus einem Knochen das ganze Tier rekonstruiert, so kann man aus jedem Splitter der Wirklichkeit eines Menschen seinen ganzen Lebenszusammenhang ablesen; er enthält und vertritt ein Bekenntnis vom Ganzen.

Dieses Ganze kann man nie an sich haben — an sich ist es ein Dumpfes, eine Stimmung —, sondern nur in einer Form, sei es philosophisches System, sei es abgeschlossenes Kunstwerk, sei es Totalität der Lebensführung und -gestaltung. Es gibt, die — entgegengesetzten — Grundstellungen des Menschen zur Welt zu erfassen.

In der Philosophie stehen drei Systeme nebeneinander, die einer Verbindung spotten: Systeme des Naturalismus, mit Einschluß des Positivismus, die in der Uebermacht der Außenwelt und ihrer Gesetzmäßigkeit wurzeln; Systeme des objektiven Idealismus, Pantheismus, die von der Einheit von Körper und Geist ausgehen und der Welt einen seelischen Zusammenhang geben; und Systeme des subjektiven Idealismus oder Idealismus der Freiheit, die die Unabhängigkeit des Geistes von der Natur behaupten und die Welt von der sittlichen Persönlichkeit aus ver-

*) Eugen Diederichs, Jena 1921.

stehen. Demokrit bis moderne Positivisten; griechische Pantheisten bis Spinoza und Hegel; Sokrates bis Kant. So entstanden drei Welten, zwischen denen es keine gedankliche Auseinandersetzung gibt; denn der Begriff, der hier gilt, ist dort bedeutungslos geworden; sie können nur in sich selbst konsequent sein.

Die letzte Fundierung ist zu finden in der seelischen Struktur: Erlebnis einer Außenwelt, die nur von außen erkannt werden kann; Erlebnis unserer Existenz als eines sinnvollen Ganzen im Gefühl; Erlebnis der Willenshandlung, die ein unterdrücktes Objekt bedingt. Die Entwicklung der Stilgesetze der Malerei erweist sich als Entwicklung dieser selben Urerlebnisse in der künstlerischen Anschauung. Es ist eine psychologische Tatsache: Die Welt geht nicht in uns ein wie in eine camera obscura; jedes Gesicht ist ein geistiges Gebilde, jede wahrgenommene Linie oder Farbe ist ein Erlebnis, ist gesättigt mit Seele der verschiedensten Art und immer, wenn auch noch so leise, zurückbezogen auf die Totalität des Menschen. So wird die Wahrnehmung zunächst verstanden; sie kommt unter die Antriebe und Gesetze des anschaulichen Denkens, ordnet sich hier in den Besitz gehabter Wahrnehmungen, wird verglichen auf Ähnlichkeit und Unterschiede, wird bezogen, wird geklärt — das Herausheben der gesellschaftlichen Verhältnisse in einer Anschauung —, und umgebildet. Diese intellektuelle Entwicklung der Wahrnehmung hat nun nicht nur zum Hintergrund die ganze Lebenserfahrung; das Gefühl geht auch direkt in sie ein, stellt sie in Gefühlsbeziehung, unterwirft sie dem ganzen Stimmungszustand, dem augenblicklichen und dauernden, des Beschauers. Und schließlich erlebt sie auch der Wille und arbeitet an ihr, steigert sie, spannt sie, unterwirft sie seiner Rhythmik und schließlich seinen Idealen. Nichts ist bloß gesehen; es ist verstanden, gefühlt, gewollt. Aus dieser Lebenseinheit des sichbaren Daseins mit der ganzen Lebendigkeit des Beschauers, die man Phantasie nennen mag, erwächst die Kunst. Sie gibt dem Kunstwerk jene unergründliche Realität, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint und zugleich wahrer ist als dieses, durch die Deutung, die die Erscheinung gestaltet hat. Die Bedeutung des Gesehenen wird bestimmt aus der ganzen Seele heraus, unabhängig vom einzelnen Gegenstand. Sie kommt aus dem Lebensverhältnis, in dem uns die Wirklichkeit überhaupt gegeben ist, und sie ist realisiert in der Struktur der Sichtbarkeit. Insofern vermag jedes Bild die Totalität der sichtbaren Welt und ihren Sinn zu repräsentieren, weil es eben die Struktur der Sichtbarkeit zeigt, die aus einem Urerlebnis dieser Welt stammt. Sind mehrere solcher Urerlebnisse möglich, so werden wir verschiedene Stile haben, denn der Stil ist die Form der Weltanschauung; stillos ist ein Bild, das keine reine Durchführung einer solchen Form enthält.

Der einen sichtbaren Welt gegenüber sehen wir die Maler drei verschiedene Standpunkte einnehmen, die ihre Wurzel letztlich in einem metaphysischen Realitätsgefühl dreifacher Art haben und zu drei ganz verschiedenen Bildgestaltungen führen, von denen jede, bis ins Einzelne anders organisiert, eine eigene Ästhetik hat. Unfruchtbar, zu streiten — denn es sind Urerlebnisse. Charakteristisch für das pantheistische Kunstwerk: Ein Ganzes; Gefühl der Totalität, Allheit; der Gedanke an etwas darüber Hinausgehendes taucht nicht auf. Dagegen ist der Naturalismus bemüht, gerade den Eindruck eines Ausschnittes zu erreichen, nur ein Stück der Weltwirklichkeit zu geben; der Eindruck des Zufälligen, Alogischen wird gesucht. Endlich der Typus der personalen Idealität: an Stelle der Zufälligkeit des Moments die Ewigkeit der Erscheinung, an Stelle der Zufälligkeit der Form das Ideal der Vollkommenheit der Erscheinung; an Stelle des *μῦθος* (flüchtigen nichtigen Scheins) die platonische Idee; das Typische, das Notwendige, Allgemeine. Mühselig ist die Produktionsweise der Ethiker (Michel Angelo, Dürer, Feuerbach, Marée, Klinger); jedes Werk ist eine ethische Tat. Dagegen beim pantheistischen Typus ein müheloses Herausquellen der zahllosen Werke (Raffaël, Tizian, Rembrandt, Rubens, Schwind, Böcklin, Segantini). Ein Ausleben aus Vollendung, kein Emporleben, ein Spielen der Phantasie, in deren Fülle sich das Leben genießt. Die Werke kommen ihnen wie Blüten und Früchte. Vergleiche auch die mühsame Arbeit Beethovens, Brahms; dagegen die Leichtigkeit des Schaffens bei Händel, Haydn, Mozart, Schubert, wo die Musik wie aus einem unerschöpflichen Born naturhaft hervorsprudelt. Goethe nennt es: metaphysische Produktion; dagegen Beethoven ujm. menschliche Offenbarung. Die Produktionsform des Naturalismus: meist immer gleichmäßiger Fleiß. Charakteristisch für die idealistische Malerei: Die

Größe, das Großsehen. Feuerbach: „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur die Sicherheit erlangt hat, in das Große zu gehen.“ Goethe: „Nach dem Besuche der Sixtina wollte selbst die Natur nicht mehr schmecken, weil ich sie nicht mit so großen Augen zu sehen vermochte wie Michel Angelo.“ Der Naturalismus ist an Grenzen nach oben gebunden — oft Miniatur (Chodowiecki, Meissonier, Alt, Menzel). Die wesentliche Richtungsachse der idealistischen Bildform: Die Vertikale; vergleiche gotischen Bau; tiefer Augenpunkt —, Hinaufschauen. Dagegen die Horizontale bedeutet eine andere Weltanschauung; an Stelle der Hinaufsicht die Hineinsicht; dem Blick leichteste Hingabe gönnend. Vergleiche Renaissance, von Michel Angelo — als seinen Zwecken fremd —, vergewaltigt; Formen zusammengedrängt, nach oben überhöht, usw. Im naturalistischen Typus sieht der Mensch noch tiefer herab; wird von uns „übersehen“, gehört zu den Gegenständen der Natur.

Die Form unserer Einfühlung ist auch im Kern verschieden. Die pantheistische Bildform zieht uns unmittelbar und vollständig in sich hinein; Kunstwerk und Beschauer werden Eins, und was es uns gibt, ist das Glück der Erscheinung wie des Lebens. Die idealistische Gestalt ist größer als wir und hält uns in Distanz. Das Ideal ist (Kant) nicht schön, sondern erhaben. Die Welt des Naturalismus bleibt unserem Einfühlen überhaupt gleichgültig gegenüber.

Michel Angelo und Beethoven gehören beide demselben seelischen Typus an, der die Kunst in den Dienst des Geistes stellt, der über sie hinaus geht. Das Ideal des Michel Angelo hatte mit dem Ideal der Renaissance, dem reinen Glück der Erscheinung, in der die vollkommenste Gesehlichkeit der Natur lebt, nichts mehr zu tun; das brachte andere Kräfte zur Sprache, die im letzten Grunde unsichtbar waren. Schiller und Goethe, ein typischer Gegensatz, gegründet in einer verschiedenen Gesamthaltung des Künstlers zur Wirklichkeit; dem Künstlergegensatz liegt ein allgemein menschlicher zugrunde. Das Entscheidende: Die verschiedene Stellung des Menschen zur Welt, die dann auch die künstlerische Form bestimmt. Naiv-Sentimental, beide Typen notwendige Formen der Menschheit; gleichwertig-unvergleichlich. Der naive Dichter, einig mit sich selbst und mit der Welt, nimmt diese, wie sie ist. Der sentimentale Dichter, dualistisch in sich, stellt der Welt das Ideal gegenüber, mißt sie an ihm, oder gestaltet sie nach ihm um, bezieht die Wirklichkeit auf die Idee.

Unsere Stellung zur Welt ist wesentlich durch unsere sittliche Haltung bestimmt, als dem Herzen unseres Lebens und damit auch unseres Kunstgefühls. Der sentimentale Standpunkt ist der menschlich höhere, wenn auch künstlerisch weniger wertvoll. Hegel hat die Kunst als gleichwertigen Ausdruck für die höchste Weltanschauung abgewiesen.

Diese Kategorien sind nicht auseinander abzuleiten oder als Stufen ineinander aufzulösen: Die Erkenntnis nicht in das Gefühl, und das Gefühl nicht in den Willen. Wir können sie nur aufeinander beziehen, eine auf die andere richten. Die Art dieser Verknüpfung macht die Struktur der Seele aus, und bestimmt weiter die Struktur der Welt dieser Seele. Einmal steht im Vordergrund die Tat, der Verlauf, die Handlung, fortschreitendes Geschehen — im Idealismus; das andere Mal im Vordergrund das Sein, der Zustand — im Pantheismus. Im ersten Falle wird alles gesehen sub specie futuri; Werden und Sollen; im zweiten Falle alles sub specie acti. Goethe: „Was macht ihr an der Welt; sie ist schon gemacht.“ Kein Suchen nach einer fremden Tiefe; die Tiefe ist gelegen in den Tatsachen des genialen Lebens; das Gefühl genießt seine Zustände in der Wiederholung, in der Erinnerung. Ethik hier unbekannt; hat keine Stelle; Sittlichkeit immanent, höchstens negativ als Resignation auftretend. Dagegen der Idealismus baut vertikal, arbeitet sich hinauf; der Wille steht im Vordergrund mit seinem schweren Ringen. Was im Pantheismus Geschenk und Glück ist (Händel, Mozart, Schubert), wird hier (Beethoven, Brahms) unter höchsten Anstrengungen erarbeitet. Mit dem unmittelbaren Leben ist gebrochen; entweder, kantisch, Entgegensetzung von Natur und Freiheit, oder, Hegel, Entgegensetzung: Weg zur höheren Einheit; Schmerz und Sünde gehören zur Realität der Welt; erst in solchen Gegensätzen tut sich ihr tiefstes Wesen auf. Das Mysterium dieser Art des Pantheismus: Die Verlöhnung, die voraussetzt: Trennung, Schmerz und Arbeit.

Der zweite Typus, der pantheistische, erscheint, wo er vollkommen ist, mit seinem Schaffen selbst wie eine Offenbarung des

Lebens dieses Alls und ist immer schon, was die anderen erst suchen; wie Goethe sich selber auch erstaunt zusah, und in Mozart solche Produktivität verehrte, wie Schiller sie als schöne Seele beschrieb und Schelling im System des transzendenten Idealismus als höchste Potenz der Identität konstruierte, die eine bewußtlose Unendlichkeit enthält. Dagegen z. B. bei Bach Sündenbewußtsein, Erlösungshoffnung und befreite Seligkeit gleichzeitig zusammenklingen.

Typus ist nicht Allgemeinbegriff, nicht Vergewaltigung der Vielseitigkeit und des Reichthums des Lebens, sondern ist ein Wesensbegriff. So begräßen wir ihn und seinen Gehalt aus der in ihm selber gelegenen Einheit, nicht aus einer Einheit, die wir von außen heranzubringen. Typus ist eine Intuition des Lebens selber; durch ihn verstehen wir daselbe und machen es deutlich. Er macht bewußt, was im Wesen selber liegt. Notwendige Züge werden aus einer Einheit verstanden. Dieses einheitliche innere Leben ist zu erfassen. Nicht ein Klassifizieren unter Rubriken, sondern Offenbaren neuer Wirklichkeiten. Was individuell schien, wird allgemein. Die größten Künstler sind auch immer die reinsten Zeugen typischer Gesetzmäßigkeit. Gesetzmäßigkeit ist in der Tendenz des Lebens selbst enthalten. Der Künstler will das Gesetz, und danach reinigt er die Erfahrung von Zufall und Laune und gestaltet die Mannigfaltigkeit durch das lebendige Prinzip.

H. A. Berger / Schauspieler und Kritiker.

Von den Wandlungen, die die jüngste Neuzeit an Verhältnissen und Einrichtungen aller Art hervorgerufen hat, blieb das Theater nicht ausgenommen. Sein Wesen als geistig-künstlerischer Knotenpunkt im enigmatischen Verkehrsnetz kultureller Strömungen brachte es mit sich, daß die internationalen D-Züge des Krieges und der Revolution hier ein Haltssignal vorkam, demzufolge die neue Zeit nur in widerwillig verlangsamtem Tempo an die Theaterportale brandete. Wie sehr auch der Geist als revolutionärer Vorkämpfer am Anfang aller Neuerungen steht: — eingemengt in den Gesellschaftskörper und so eine überallhin dringende fluktierende Masse darstellend, wirkt er in der Gesamterscheinung nicht mehr als der Sauerreißer kühner Neuerungen, sondern vielmehr wie ein zähes Bindemittel zwischen dem Gewesenen und Gegenwärtigen, wie das konservative Prinzip schlechthin. Die politische Geschichte der letzten drei Jahre beweist das, ein Blick auf den Bildungsweg unserer Hochschulen nicht weniger (wobei ein Urteil an dieser Stelle zu unterlassen ist). Das Theater nun, als die plastisch-architektonische Sichtbarmachung der geistigen Struktur einer Zeit, kann dieser Aufgabe immer nur in der Weise dienen, daß es hinter den Ereignissen der äußeren, ungeistigen Welt einhertritt und entsprechend den Gesetzen der technischen Reproduktion ein Abbild erst liefert, wenn die ersten elementaren Stürme des Neuen vorübergerauscht sind. Was sich auf anderem Wege — auf Um- und Abwegen — ergibt, kann selten in den Bereich künstlerischer ernsthafter Zeitspiegelung eingegrenzt werden. Darum zeigt das Theater unserer Tage im großen ganzen noch ein rückwärts gerichtetes, konservatives Gesicht, in dem sich vereinzelte Zuversichtsmomente an die Zeit nur wie gewalttätig eingemeißelte herbe halten ausnehmen.

Der Schauspieler ist heute, mehr als zuvor, nicht nur Künstler — wenn auch vor allem — er ist ebenso ein politisches und soziales Wesen. Die politische Hypnose der ersten Nachkriegszeit, unter der wir alle standen, hat auch ihn in ihren Bann gezogen, und die sozialen Nöte sind ihm wie jedem Angehörigen freier Berufe bedenklich auf den Leib gerückt. Wie jeder Künstler, angeleitet durch seine naive, mehr herzliche als hirnlische Anteilnahme an allem Geschehen, leicht dem extremen Denken und Fühlen verfällt, so begab sich der Schauspieler in das eine oder andere, durch weite Klüfte voneinander getrennte Lager politischen Bekenntnisses. Das machte jetzt häufig eine sehr persönliche politische und weltanschauliche Stellungnahme zu seiner darstellerischen Betätigung notwendig. Sympathie und Antipathie erstreckten sich nun ebenso sehr auf seine besondere Rolle wie auf das ganze Bühnenspiel. So entschied für seine seelische Eingabe nicht mehr ausschließlich die literarische Qualität, sondern die weltanschauliche Haltung eines Werkes. Und die sozialen Kämpfe, die sich für andere Berufe vor dem breiten Forum der Öffentlichkeit abspielten, weckten auch bei ihm ein Echo, das sich für den Zuschauer allerdings schon an den Kulissen brach.

Die sogenannte vierte Wand der Bühne, der Zuschauer-raum, das Theaterpublikum, erfuhr natürlich die gleiche Veränderung. Das Sprachrohr des Publikums, der Kritiker, sah sich als der öffentliche Gegenspieler des Schauspielers eben-

Mit diesem kurzen Abriss ist der Reichthum des vorliegenden Buches nicht erschöpft; möge er genügen, um darzutun, wie der Autor auf philosophischem Wege und mit Hilfe geistreicher psychologischer Analogien zur Klarheit über den verworrenen Stoff durchdringt. Nach dieser objektiven Würdigung sei mir noch eine subjektive Bemerkung gestattet. Ganz im Vorübergehen wirft der Autor den Satz hin: „Auch das Notenbild des so ganz un-männlichen Brudner zeigt das Nebeneinanderstehen der Akzente.“ — Mit solchen Ausdrücken sollte man doch sehr vorsichtig sein. Der Referent, der sich zu den persönlichen Freunden Brudners zählen durfte, der den Menschen Brudner kennt und sich in jahrelangem Studium in seine Werke vertieft hat, glaubt das Recht zu haben, diesen Ausdruck entschieden zurückweisen zu dürfen. Wenn sich die Bemerkung von der Unmännlichkeit Brudners auf gewisse Erlebnisse des naiv-kindlich-gläubigen Meisters bezieht, so ist sie unrichtig, weil Ehrfurcht noch nicht Unmännlichkeit bedeutet, auch wenn sie zufällig deplaziert ist; soll sie sich aber auf das Werk beziehen, so ist sie erst recht unrichtig, denn einen aufrechteren, stolzeren, männlicheren Verkehr mit dem Göttlichen als in Brudners Werken, kann man sich nicht denken.

Im übrigen kann ich das geistreiche Werk Künstlern und Philosophen und allen, die sich für Philosophie der Kunst interessieren, wärmstens empfehlen.

falls einer neuen Situation gegenübergestellt, zunächst in sich selber, dann in bezug auf sein kritisches Tätigkeitsfeld. Die Entwicklung des Partei- und damit zusammenhängend des Zeitungswezens führte in den meisten Fällen den Zustand herauf, der dem Kritiker die Doppelaufgabe stellte: seine persönliche, rein künstlerische und die politisch-weltanschaulich orientierte Meinung der von ihm „bedienten“ Zeitung zum Ausdruck zu bringen. Wenn die Kunst auch mit Politik nichts zu tun hat, so bestimmt doch die von einer Partei und damit von der Zeitung vertretene Weltanschauung das prinzipielle Verhältnis zu allen künstlerischen Fragen. Und der Kritiker fühlt sich diesen Beziehungen verbunden. (Daß des Kritikers Uebereinstimmung mit dieser Tatsache auch seine Ueberzeugung ist, muß für ihn ein point d'honneur sein, andernfalls er die Konsequenzen ziehen wird.)

Aus der Gleichartigkeit der geschilderten Verhältnisse bei Schauspieler und Kritiker ergeben sich gleiche oder konträre Auffassungen über die künstlerische Leistung, nur mit dem wesentlichen Unterschied allerdings, daß der Kritiker seiner Auffassung eine weithin hörbare Sprache verleihen kann, während der Schauspieler in das Kämmerlein seines künstlerischen Gewissens eingesperrt bleibt. (Freilich reguliert sich die gegensätzliche Auffassung einigermassen von selbst dadurch, daß eine Kritik, variiert nach ihrer politischen Modulation, gleichzeitig in den verschiedenartig gefärbten Zeitungen erscheint.) Daß natürlich die Handhabung zu solchen Auffassungsverschiedenheiten in obigem Sinne nur in sehr geringer Zahl vorkommt, bedarf es nur der Gegenüberstellung etwa von Goethes klassischer „Phigagen auf Tauris“ und Karl Sternheims vereinzelter politischer Komödie „Tabula rasa“. So oft es schon gesagt wurde, muß es doch immer wiederholt werden: nur der Künstler im Kritiker, der mit- und nachschaffende Schöpfer, vermag sich von Ungerechtigkeiten gegenüber der Leistung des Darstellers fernzubalten. Wer nicht wie dieser gleichsam in die Haut des darzustellenden Selsens hineinzuversinken imstande ist, wird ewig um den Kern des Wesentlichen herumreden. Nicht jeder, der über allen Literaturgeschichtsbüchern gelesen hat und dickleibige Kommentare mit gewandter Gelehrsamkeit zu exzerpieren weiß, eignet sich zu diesem Amt.

Es ist die rechte Art, wie sich der Künstler strebend emporarbeiten kann, wenn er zum Kritiker in einem Vertrauens- (nicht: vertraulichen) Verhältnis steht. Auch der größte und anerkannte Künstler, gehöre er einem Kunstzweig an, welchem er wolle, kann nie und nimmer die Kritik eines Anderen entbehren. In ihr erscheint das negative Bild seiner im künstlerisch erregten Augenblick erzeugten Schöpfungen positiv, d. h. objektiv und in Hinsicht auf die gewissermaßen zeitlose Wirkung unverfälscht. Und gerade der Schauspieler müßte sich als Ausgewählter unter allen anderen Künstlern beneidenswert vorkommen, wenn er zu seinem Besten seinem künstlerischen und sozialen Fortkommen, fast täglich seine Leistungen unter die kritische Lupe genommen sieht. Denn der wahre Kritiker strebt mit ihm dem gleichen Ziele: der höchsten Steigerung, Reinerhaltung und vervollkommnung der Kunst und damit einem wesentlichen Teil des Glücks der Menschheit zu. Vor den Augen des Kritikers rollt

sich ein bedeutendes Stück seiner Mimenlaufbahn nicht nur, sondern ebenso sehr auch seines höchst persönlichen, menschlichen Schicksals ab und wie wäre der Künstler, der durch eine solche Arbeitsgemeinschaft sich nicht zu großem Dank an seinen Kritiker verpflichtet fühlte, sei es für Lob, sei es für Tadel, aber immer für seine künstlerische Förderung. Er ist sein Lehrer — ohne Schulmeister zu sein, er ist sein Erzieher — ohne Bedant zu sein. Das drängt den „freien“ Künstler immer wieder in die schön geordnete Bahn liberalster Bevormundung, wohlwollender Kontrolle und nachsichtiger Aufsicht — Freiheit und Zwang in edler Eintracht.

Auf diese Weise bringt auch das Menschliche im Kritiker zur allgemeinen Erfassung der Persönlichkeit des Schauspielers vor, ohne daß darunter die buchstäbliche Bekanntschaft oder Freundschaft mit ihm verstanden sei. Diese sogar ausdrücklich zu vermeiden, wäre der idealste Zustand; denn nichts liegt im anderen Falle näher, als daß menschlich zu verstehende Zu- oder Abneigung das kritische Urteil beeinträchtigt. Indessen spricht es nur für das gegenseitige Verhältnis des Vertrauens, wenn der Künstler sich auch außerhalb der Zeitungskritik Rat und Hilfe bei seinem Kritiker sucht, denn nirgendwo wird ihm mehr uneigennützigere Gerechtigkeit und selbstlose Beratung zuteil als bei ihm. So wenig die private Existenz als Mensch Unterlage für die Bewertung als Künstler sein darf, so nützlich kann die Kenntnis des Außerkünstlerischen in manchen Fällen sein, wo etwa traurige persönliche Erlebnisse, heimlich zehrende Krankheit,

Mißstimmung, jene „Indisposition“ hervorrufen, davon kein Theaterzettel meldet und die doch auf das künstlerische Vollbringen wie auf den Beurteiler ihre Schatten wirft. Die tausend Nergernisse und Aufregungen, die jeder Mensch unseres nervösen Zeitalters täglich durchzulösen hat, will der Theaterbesucher bei seinen Bühnenakteuren nicht gelten lassen; im Licht der Kampen und im Hauber der Kulissen möchte er sich aus dieser schmerzlichen Wirklichkeit in eine Welt untadeligen und abgeklärten Scheins erheben und die phantastische Kette seiner Sinnestäuschung nicht durch das Wissen um menschliches Allzumenschliches unterbrochen sehen. Dem Kritiker aber wird diese Kenntnis dazu dienen können, sein vielleicht zu reiches Urteil auf einen gerechteren Ton abzustimmen.

Der Künstler muß dagegen sich bewußt sein, daß die Zeit des nur frisch-fröhlichen Ländelns und des Liebäugelns mit der „Böheme“ endgültig vorbei ist. Wenn er es sich nicht selber oder die Kritik ihm sagt, wird der unerbittliche Kampf ums Dasein und die liebe Konkurrenz ihn rechtzeitig darüber belehren, daß mit der Zeit auch die Kunst ernst geworden ist. Die Zukunft des Theaters ist an allen Orten sehr in Frage gestellt und der ständige fortwährende Abbau rückt selbst den Besten unter ihnen schwere Sorgen vor die Augen. Das wird eine natürliche Eindämmung aller sich spreizenden Unfähigkeit und „Abenden Erze“ bedeuten, wenn man auch im Interesse der Kunst, wie der Künstler wünschen muß, daß das vielgedeutete „leichte Blut“ dem deutschen Theaterkörper erhalten bleibt.

Hans Rott / Oskar Eisenmann.

(Zu seinem 80. Geburtstag.)

Eine bescheidene Kunstgemeinde begeht in diesen Tagen geräuschlos, aber mutmaßlich bei jählig vergorenem Künstlerstolz, den Geburtstag eines achtzigjährigen, des in Museums- und Sammlerkreisen wohlbekannten Kunstkenners, Gelehrten und früheren Kasseler Galeriedirektors Oskar Eisenmann, wobei insonderheit des daleins- und schönheitsreichen Menschen gedacht wird, der zu jenen begeisterten Pionieren und besüßten Entdeckern aus den Jugendtagen der deutschen Kunstwissenschaft gehört. Vor Jahren schon hat Eisenmann beschlossen, in stiller Zurückgezogenheit seinen Lebensabend in Karlsruhe zu verbringen, wo der um wenige Tage vorausziehende Altersgenosse und hochverdiente Chemiker Karl Enoker am Gymnasium einst sein Klassenkamerad gewesen und er den von München her befreundeten Künstler Hans Thoma wiederfand. Dies hellstehende Dreieck ist noch übrig von einer weiland so wohlbekannten Karlsruher Tischrunde.

Vor einem größeren Publikum, um das sich der Gefeierte allerdings zeitweilig nicht eben viel kümmerte — denn er sah die Welt in seinen Freunden —, möge deshalb einiges über sein langes und inhaltsreiches Leben ausgespaubert werden. Von den süddeutschen Eltern Eisenmanns, der am 14. Januar 1842 in Berlin zur Welt kam, war die Mutter eine geborene Bendler aus Pforzheim und ihr Mann jener Herrenalber Klostervogt, Kurt, Metzger und Handelsmann Johann Adam Bendler, der in die Mitte des 18. Jahrhunderts die Durlacher Savoncelfabrik als neue gründete und zu höchstem Flor brachte. Das Schwäbische führte den Sohn mit dem früh verwitweten Vater von Berlin in die Heimatstadt, weiter nach Karlsruhe und Stuttgart, und nach abeulausener Gymnasialzeit zunächst als Zwanagsjurist — wie so manchen spätern Kunstgelehrten — für einige Semester nach Heidelberg und Tübingen. Dann riß er sich gewaltig von den Institutionen und Pandekten los und wandte sich anfangs der für Jahre in Berlin philologischen und kunsthistorischen Studien zu, wobei die Bierden der dortigen Universität, Ranke, Böckh und Mommsen, seine Lehrer waren. Auf kunstgeschichtlichem Gebiet verdankte Eisenmann am meisten dem alterwürdigen, hervorragend veranlagten Gemälde- und Galeriekenner, dem dortigen Museumsdirektor Fr. Waagen, dem Archäologen Friedrichs und nicht minder dem jungen Privatdozenten Alfred Voltmann, der ihn hauptsächlich in die deutsche Kunstvergangenheit einführte und zu Forschungen über Hans Baldung Grien aufmunterte.

Die Vorarbeiten, die er der Untersuchung dieses damals noch nicht enger umrissenen klassischen Meisters und seines Gesamtwerks widmete, führten den jungen Kunstbesessenen, der auch im späteren Leben seine meisten Kunstkenntnisse erwarbte, nach Alschaffenburg, Douaneschlingen, Starningen, Freiburg und Straßburg, wo er im dortigen Stadtarchiv die wichtigen Lebensdaten Baldungas, darunter sein Todesjahr, ans Tageslicht zog. Zu Basel wies ihn Jakob Burckhardt, bei dem er die liegend gewordene Pastete mit Rotwein verzehrte, bedeutsam nach Kolmar hinüber, auf Grünwalds Wanderwerk. Noch heute kann man aus Eisenmanns Mund die seltsamen Worte unseres größten deutschen Kunstgelehrten hören: Da müssen Sie hin, da werden Sie was erleben; da haben viele Meisterhände mitgearbeitet. In Kolmar erkannte das Kennerauge Eisenmanns

alsbald das einheitliche Monumentalwerk des gewaltigen heimischen Koloristen, dessen Name — vergessen wir es nicht — in jenen Tagen erst langsam sich dem Grabesdunkel historischer Verschüttung entrang. Dem Genius des überragenden türeichen Meisters ist der Kunstforscher sein ganzes Leben lang mit beharrlicher Liebe und unentwegtem Forscherernst gefolgt.

Bei dem etwas altväterlichen, aber vielseitigen Tübingen Köstlin, dem Musiktheoretiker, Literaturhistoriker und Leibeten promovierte Eisenmann im Frühjahr 1869 über den Maler Baldung oder es fand vielmehr, wie er sich gelegentlich launig ausdrückte, die Feststellung der Autorschaft des Doktoranden statt, wobei von eigentlicher kunstgeschichtlicher Spezialprüfung weniger die Rede war. Zum Exempel fragt Köstlin: Herr Kandidat, woraus besteht der Mensch? Kandidat der Kunstgeschichte, damals Eisenmann, beginnt, ihm selbstbekremdlich, mit anatomischer Aufzählung der Körperteile. Dem schwäbischen Polyhistor genügte dies nicht, er bohrte fragend weiter; nach einer längeren Pause fuhr der Examinator selbst mit der halbägyptischen Antwort heraus: Noa aus Bewäaaong!

Weit mehr als damaliger Schulweisheit verdankte Eisenmann während jener Jahre der persönlichen Bekanntschaft, die er bereits 1868 zu München mit dem hervorragenden Kunstkennner, Kritiker und späteren Galerieinspektor Adolf Bayersdorfer und mit dem Pfälzer Poeten Martin Greif aufknüpfte, dessen Gedichte im gleichen Jahr erstmalig bei Cotta erschienen. Mit den beiden Charaktergestalten schloß Eisenmann einen durch das ganze Leben dauernden innigen Freundschaftsbund. Greifs bester Biograph Koch hebt unter den um den ringenden Dichter verdienten Männern vor allen andern Eisenmann hervor, „der sich dem Dichter als edler, selbstloser und hochherziger Freund sein Leben lang bewährte.“¹⁾

Nun folgt eine langjährige Vorbereitungszeit des jungen Kunsthistorikers, wirkliche Kunstwanderjahre, die ihn nach den Niederlanden — die er zeitweilig fast ein dutzendmal besuchte —, nach England und mehrmals nach Italien führten, das er 1871 bis Syracus geniekend und lernend durchzog, zum Teil in Begleitung des späteren Gießener Kunstdozenten Ad. Philipp, während er in der neuen römischen Hauptstadt dem Rektor der Archäologie und langjährigen Vorstand des dortigen deutschen Instituts, Wilh. Henzen, dem Bildhauer Kopf, dem uns Jüngern noch bekannten gastfreundlichen Helbig und Ferd. Gregorovius nähertrat, dem Geschichtsschreiber und Dichter und in jenen besten Tagen Roms Ehrenbürger.

Nachdem Eisenmann alle wichtigen Kunstsammlungen Europas besucht und kleinere, wie Kassel und Hannover, bereits „exzerpiert und katalogisiert“ hatte, gründete er 1872 in München seinen Hausstand und verlebte dann hier in einem treuen Kreis geistesverwandter, später berühmt gewordener Männer seine schönsten Jahre, sich seinen künstlerischen und dichterischen Neigungen allseitig hinhingend. Zu seinen Musefreunden Bayersdorfer und Greif gesellten sich des letzteren Kriegskamerad und Wandergenosse, der nachmals in spiritistischen Bahnen wandelnde Schriftsteller Karl du Prel, die Dichter Leuthold und Lina, die Maler aus seiner engeren bairischen Heimat, Thoma und Trübner, u. a.

1) W. Koch, Martin Greif in seinen Werken, 1907, Vorwort.

Der Münchener Archäologe Brunn, ein Freund des späteren preussischen Generaldirektors Schöne, war es, der diesen auf den ihm nahestehenden Kunstgelehrten Eisenmann nachdrücklich hinwies, worauf dieser 1877 einen ehrenvollen Ruf an das Kasseler Museum erhielt, mit der dortigen kostbaren Bilderammlung in dem vornehmen Bauwerk Dehn-Rothsellers, das heute noch hinsichtlich der Sichtverhältnisse als mustergerüstigster Galeriebau Deutschlands dasteht. In sechs Wochen hat Eisenmann ohne jegliche Hilfe und ohne wissenschaftlichen Katalog den herrlichen Bilderichthab in für Jahrzehnte vorbildlicher Weise zur Aufstellung gebracht. Zu dieser für ihn selbstverständlichen Leistung, zu der allseitigen Wiederherstellung zahlreicher, durch einen früheren Galerieinspektor und Malerprofessor verborbener Bilder geistlichen sich seine weiteren Verdienste um die Vermehrung dieser heute europäisch berühmten Sammlung.

Seiner seltenen Kennerkraft, die ihn damals in die Reihe der ersten Entdecker auf dem Gebiet der Gemäldebestimmung stellte, verdankt die Kasseler Staatsammlung trotz völlig unzureichender Mittel ihres Direktors hervorragende und charakteristische Galeriestücke, wie Rembrandts Bildnis seines Vaters, das Eisenmann seinerzeit um 245 Mk. aus einer Auktion herausholte, einen Pieter Galtman, Rembrandts Lehrer, einen Cuijp, Ter Brugghen, van Goyen, de Keijser, Sal. Ruijsdael, Rubens, Jordans, Brouwer, Baldung, Cranach u. a.

Besondere Freundschaft verband ihn während der Kasseler Jahre mit dem Deutsch-Amerikaner und Kunstsammler Habich, der nach Eisenmanns Winken eifrig nach Qualitätsstücken sammelte und seine trefflichen Gemälde dem Museum als Leihgabe überließ. Wie mutig und temperamentvoll sich Eisenmann jederzeit für angegriffene Freunde einsetzte, beweist dessen Eintreten für seinen Berliner Kollegen W. Bode, den hochverdienten späteren preussischen Generaldirektor, dessen anfangs der 80er Jahre aus Wiener Privatbesitz für Berlin erworbenen Rubens der bekannte Historienmaler Anton von Werner und sein Karlsruher Genosse Karl Hoff, letzterer in einer eigenen, hoch- und breitbaherfahrenden Broschüre¹⁾ als unecht um jeden Preis totzuhängen gedachten. In geharnischten Artikeln der „Kölnener Zeitung“ zog der Kunsthistoriker Eisenmann für Bode gegen die Anreifer mannhaltig zu Felde, worauf sich die gesamte Düsseldorf-Malerakademie „mutentbrannt“ gegen Eisenmann und die ganze Sippe der „Kunstschreiber“ wandte. Der Kärm der schreienden und kunstschreibenden Maler von damals ist längst verstummt, und das Gemälde Neptun und Amphitrite hängt heute als Perle und echter Rubens im Kaiser-Friedrich-Museum; eine treue Freundschaft hat seit jenen Kämpfertagen den Kasseler und Berliner Museumsvorstand, die so verschieden gearteten, eng miteinander verbunden.

Kaum weiß jemand von den Heutigen, daß wir Eisenmanns Kennerblick die erste Kunde von Grünwalds berühmten Altarbildern verdanken, die heute auseinandergerückt zu den Pretiosa unserer Karlsruher Kunsthalle gehören. Wegen der wunderbaren Zusammenhänge von Menschen und Objekt lohnt es sich, die Geschichte dieser schicksalsreichen Bilder mit ein paar Strichen hier wiederzugeben, wie sie dem Mund des Entdeckers selbst entstammt. Gegen die Mitte der 70er Jahre zeigte Altmeister Thoma, mit Eisenmann in München zusammenlebend, diesem die Photographie eines Altarbildes, die ein Kunststudierender damals dem Maler gebracht. In den Gemälden der Altartafel, die ursprünglich einst den Heilkreuzaltar der Martinskirche zu Tauberbischofsheim schmückte, erkannte Eisenmann sofort die Meisterhand. Und als er 1877 zum Galeriedirektor ernannt worden, machte er auf der Installationsfahrt von München nach Kassel einen Abstecker nach dem Tauberstädtchen, fand die große Tafel bei einem Vergolder daselbst, der sie angeblich in autem

¹⁾ C. Hoff, Künstler und Kunstschreiber, ein Akt der Notwehr, München 1882.

Glauben als Entgelt für frühere Kirchenarbeiten im Veriabr und in seinem Hause hatte.

Eisenmann, damals wie so oft der tüchtigsten Mittel bar, veranlaßte seinen Sammlerfreund Habich, den Grünwald von dem Vergolder um 2000 Mk. zu erwerben und das Altarblatt der Kasseler Galerie als Leihgabe zu überlassen. So hing Grünwalds Altarbild, vom alten Bauer erstmalig und allernötigst restauriert, unter Eisenmanns Aufsicht von einem geschickten Kasseler Schreiner zu zwei Bildtafeln auseinandergerückt und von Fachleuten bereits allseitig bewundert, volle acht Jahre auf der „Schönen Aussicht“ zu Kassel, bis Tauberbischofsheim und der badische Staat merkten, welcher Schatz ihnen durch Kemmers Blick und Geschick entführt worden sei. Vermöge preussisch-badischer Kunstpolitik und Eisenmanns Euada gab der rechtmäßige Eigentümer die Tafeln der Stadtkirche in Tauberbischofsheim 1887 zurück. Jahrelang hingen sie nun wieder, zwar nicht in der finstern und heute verschwundenen Pfarrkirche, sondern im feuchten Treppenhaus des Pfarrhauses, wo sie Gesehat von Deschtaeuser anfänglich der amtlichen Denkmäleraufnahmen in erbärmlichem Zustande Ende der 90er Jahre „wiederentdeckte“ und in verdienstlicher Weise deren Erwerbung um 40.000 Mk. für die Karlsruher Galerie mitverantwortete, in der sie seither wie ein nie zur Ruhe gelangendes Geipenst umherwandern.

Ein mit festem Qualitätsinn Beobachter, dessen Herz oft in Leidenschaftlichkeit für eine von ihm zu Recht erkannte Sache entbrannte, eine harmonisch in sich gefestigte Natur, die stolz sich nach keinem Ausschreier für das geleistete Tagewerk umschau, vielmehr hinter ihre Lebensarbeit bescheiden zurücktrat, der Fadelträger einer untergehenden Generation: So wandert die ehrwürdige Greisengestalt noch rüstig durch die Straßen der Stadt; denn er hat den Weg, den sein Grünwald gewandelt, wohin ihm die alten Münchener Freunde Trübner und Thoma vorausgegangen, nach Mühlbacher Schuster musealer und literarischer Tätigkeit in seine geliebte badische Heimat zurückgefunden, deren Schwarzwald und Bodensee er in zwei Gedichtsammlungen besungen, so warm er es vermochte.²⁾

Hier konnte der Kunstgelehrte nun erst recht seiner dichterrischen Muße leben, die ihn zeitweilig und zeitweilig sogar als die stärkere Geliebte anzog; denn ohne wenigstens mit einigen Worten auf Eisenmanns innigste Beziehungen zu Dichtkunst und Dichter hinzuweisen, hieße sein unfertiges Kontext aufhängen.

Singe, hebe deines Lebens,
tiefschöpftes Bild hervor,

mahnnte einstens die hehre Göttin seinen Dufrennd Greif, der seinerzeit den wesenverwandten Eisenmann zur Sünde der Poesie verlockt und begeistert hat, daß heute noch den Freunden allen die Sndschreiben auf Versfüßen zuwandern. Aber der sein empfindende Kunst- und Seelenkennner erjah als seinen höheren literarischen Beruf: als getreuer Mentor hinter dem geistigen Zwillingssbruder Greif zu stehen. Erst eine spätere Zeit wird es vielleicht enthüllen, was er für diesen Eigengearteten, den Menschen und den Dichter, helfend und mitarbeitend in 43 Lebensjahren getan. Ihm und du Prel sind deshalb auch Greifs Gedichte gewidmet.

Den stets erden- und sinnenfrohen und unentwegt von Dionysos begeisterten Meister und Rubelareis möge uns ein gültig Geschick in diesen stimmungslosen Tagen fürbaß noch lange heiter und jugendlich erhalten. Sein Greif heißt ihn heute wieder, wie so oft in alten Tagen, das Glas bis zum Rande füllen, freudigen Zurufs:

Rehre deinen Blick ins Dichte,
in dein Jugendmorgenrot.

²⁾ D. Eisenmann Wieder vom Bodensee. 2. Aufl. 1901 und Schwarzwaldbieder, 2. Aufl. 1896.

Karlsruher Baukunst vom Barock bis zur Romantik.

Im Karlsruher Geschichts- und Altertumsverein führte vor einigen Tagen vor zahlreichen Zuhörern Diplom-Ingenieur Dr. A. Waldenaire, der Verfasser des bekannten Weinbrennerwerkes, über Karlsruher Baukunst vom Barock bis zur Romantik etwa folgendes aus:

Die Karlsruher Architektur vom Barock bis zur Romantik umschließt unstreitig das Schönste, was die Stadt aufzuweisen hat. Sie trägt außerdem ein durchaus eigenartiges Gepräge, wie es ähnlich sonst nirgends zu finden ist. Eigenartig sind die barocke Kunst Müllers wie der große Stil Weinbrenners, der unter allen klassizistischen Stiländerungen in Deutschland unzweifelhaft der stärkste ist. Von besonderer Weisensart sind endlich die Bauten der romantischen Architektur, die gleichfalls eine ganz bestimmte heimatische Färbung aufweist.

Um die Zeit, da Karlsruhe gegründet wurde, hatte die Architektur als angewandte Baukunst ihren Höhepunkt erreicht. Der Architekt war damals der alles umfassende Künstler, zu tener

Zeit außerdem hoch angesehen und geehrt. Kraft seines hochentwickelten Könnens und Raumgefühls gliederte er Landschaft und Garten, machte aus dem Stadtgebäude eine Komposition von Räumen, Haus und Schloß zu einem vollendet räumlichen Kunstwerk, wies der Malerei, Plastik und dem Kunstgewerbe dem von der Architektur bestimmten Platz an. Karlsruhe, ein Dokument dieses hochentwickelten Stils, ist somit nicht zu vergleichen mit einer natürlich gewachsenen Stadianlage des Mittelalters, sondern ist eine von einem klar architektonischen Geist erdachte Raumkomposition, ein städtebaulich gestaltetes Symbol fürstlicher Selbstherrlichkeit.

Das Schloß, in die zauberhafte Situation des Schloßplatzes gestellt, wirkt durch seine ausgezeichnete Stellung, obwohl nur ein wenig höher als ein dreistöckiges Wohngebäude, außerordentlich beherrschend und groß. Seine Erbauer, Wilhelm Ferencas Müller, zuerst Zeichner des Herrn von Reklau, später Baudirektor, zeigt durchaus persönliche Eigenart. Seine Architektur kennzeichnet eine überaus weiche Plastik, eine feine Kultur des

Pubes und der Flächenbehandlung, seine Proportionen sind von einer gewissen Schwere und Gemächlichkeit, verbunden mit feiner Anmut und Grazie. Auf Müller gehen außerdem eine große Anzahl Karlsruher Bürgerhäuser zurück, die bei weitem gediegener sind als die der Gründungszeit der Stadt, zwei- und dreistöckig und von geordneter Raumeinteilung.

Nach Müllers Tod waren die Formen des Barock verbraucht. Eine neue Zeit war unterdessen heraufgezogen, eine Zeit, die neue Ziele kündete, eine neue Ethik von Form und Inhalt aufstellte. War das Rokoko weich, zierlich-höflich und feminin im Ausdruck, so ist der Stil des kommenden Klassizismus herb, straff und männlich. Man sah künstlerisch mit einem Male anders, nicht mehr malerisch, sondern plastisch und linear. Man liebte die harmonische Linie und Proportion, eine einfache Flächen Schönheit, klar herausgearbeitete Gegensätze und die reine Wirklichkeit. Der Vertreter dieses klassischen Stils ist Friedrich Weinbrenner, der zweite Erbauer Karlsruhes. Man muß sich indessen klar darüber sein, daß trotz der stilistischen Gegensätze zum Vorhergehenden die Grundgesetze der Weinbrenner-Architektur immer noch die gleichen sind wie die des Barock, daß dieser Stil im Grunde genommen nur eine Variante des Barocks darstellt. In diesen Bauten liegt eine feine Harmonie, eine Bauform, bei welcher mit der Erfüllung der technischen und hygienischen Forderungen die raumkünstlerische Durchbildung durchaus Schritt gehalten hatte. In der Fortführung der Tradition brachte Weinbrenner die Keime, die der Wohnbau des Mittelalters und der Barockzeit gepflanzt, zur höchsten Entfaltung und schuf den Typ des Wohnhauses, der die

Grundlage der Karlsruher Architektur für immer geworden. Mit seinem Tode hatte die alte Bautradition ihr Ende erreicht, auch in der Karlsruher Baukunst der große Zug endgültig aufgehört. Was nun kam, waren nur Richtungen, die zunächst literarisch entstanden. Die Baukünstler, die in Karlsruhe die neue romantische Richtung wesentlich bestimmten, sind Heinrich Hübsch, der sich dem neuchristlichen Barock zuwandte; Friedrich Eilenlohr, der Vertreter der neugotischen Periode, Joseph Berkmüller, welcher renaissancestilisch baute und Friedrich Fischer, der auf Weinbrennerischer Grundlage den Zweckgedanken in aller Nüchternheit dem künstlerischen Gestalten voranstellte. Die logische, wissenschaftliche Denkungsweise dieser Romantiker, dieses unerbittliche Abstrahieren der Bauform aus dem Material, dem Zweck der Konstruktion, geht auf Weinbrenner zurück, der allerdings nur in seinen Theorien der ungebundenen Phantasie, dem Ueberchwang des Formalen im Barock die logische und kritische Auffassung einer Bauaufgabe gegenüber gestellt hatte, führte indes zu einer nüchternen, verstandesmäßigen und knöchernen Architektur.

Der Redner, der den Wandel der Karlsruher Baukunst vom Barock bis zur Romantik an zahlreichen Lichtbildern erläuterte, ging am Ende seines interessanten Vortrages noch auf den Bauumbau des Weinbrennerhauses am Marktplatz ein und zeigte an Hand von Entwürfen, in welcher Weise diese Bauaufgabe gelöst werden kann und wie sich der Neubau, gut proportioniert und auf die Umgebung taktvoll eingestellt, harmonisch in das Bild des Marktplatzes, an dem so viel schon verdorben worden, einfügen müsse.

Konrad Arnold Bergmann / Die Fahnenweihe der „Cäcilia“.

Eine heitere Geschichte.

(Schluß.)

Herein trat danach eine Frau Levy, die in einem hastig-aufgeregten Ton sofort begann: „Sie wissen, Herr Stadtpfarrer, wie rücksichtsvoll und teilnehmend wir Israeliten hier gewesen sind immer bei jeder Gelegenheit, wie wir immer geschmückt haben unsere Häuser, wenn Prozession war. Sie nehmen gewiß nun auch Rücksicht etwas auf uns. Wir haben von gut unterrichteter Seite gehört, daß die „Cäcilia“ bald haben wird Fahnenweihe, daß bei diesem Fest soll gesprochen werden ein Prolog von Fräulein Babette Gontner. Wir nehmen innerlich an ihrem großen Feste teil, freuen uns mit ihnen, sind aber sehr in Aufregung, daß gerade Fräulein Babette Gontner soll vortragen den Prolog. Sie wissen, Herr Stadtpfarrer, vielleicht, warum wir sind aufgeregt.“

„Keineswegs, Frau Levy.“

„Meine Tochter Senta ist gegangen mit der Babette Gontner in die Schule. Im zweiten Schuljahr hat Babette meine Senta belästigt und geschlagen, weil mein Kind ihr nicht zu Willen war und unter keinem Preis wollte „Jesus“ sagen. Die Lehrerin, Fräulein Hütle, hat damals nicht unparteiisch gehandelt. Sie hat meine Senta mitausgelacht, weil mein Kind in der Aufregung zu ihr sagte: Fräulein Lehrerin, die Babette Gontner schlägt mich immer, weil ich „Jesus“ soll sagen, und ich darf nicht sagen „Jesus“. Weil sie das Wort in der Aufregung doch sagte, hat die Babette Gontner geschrieben: Eben hat sie's gesagt! Und das Fräulein Lehrerin hat die Babette dafür nicht bestraft, nein, sie hat mitgelacht mit der ganzen Klasse.“

„Ja, ja, ich erinnere mich jetzt an diesen Fall. Aber, Frau Levy, das ist doch schon eine lange Reihe von Jahren her, und Dummheiten der wilden Jugend darf man als Erwachsener doch nicht so ernst nehmen!“

„Erlauben Sie, Herr Stadtpfarrer, anderer Meinung zu sein. Meine Senta hat deshalb gelitten sehr viel von der Klasse, solange sie in der Schule war, und das ist allgemein stadtbekannt. Sie nehmen gewiß Rücksicht auf meine Senta, die doch jetzt auch schon ist ein Fräulein.“

Dem Pfarrer kam diese Angelegenheit wie an den Haaren herbeigezogen vor; aber da er sich immer etwas darauf zu gute gehalten hatte, mit den Juden der Amtstadt in freundschaftlichen Beziehungen zu stehen, bemerkte er: „Daß Fräulein Babette Gontner den Festprolog sprechen wird, ist erstens noch gar nicht sicher bestimmt, und zweitens, wenn sie ihn dennoch sprechen sollte, geschieht das doch in einem engen Rahmen, sozusagen in einem privaten Kreis, innerhalb eines Vereins.“

„Herr Stadtpfarrer, wenn es doch nicht sicher ist bestimmt, daß Fräulein Gontner vorträgt, kann doch schon werden sicher bestimmt, daß Fräulein Gontner nicht vorträgt. Was in der „Cäcilia“ vor sich geht, ist nicht mehr privat. Die „Cäcilia“ ist heute der erste Verein der Stadt.“ Frau Levy wollte mit der letzteren Bemerkung dem Pfarrer zugleich auch schmeicheln.

Der geistliche Herr hatte kaum Zeit, sich über den doppelt merkwürdigen Besuch die ersten Gedanken zu machen, als ihm auch schon ein neuer Besuch gegenüber saß. Es war eine in den vierziger Jahren stehende Jungfer, knochig, bager, mit

strengem Gesichtsausdruck. Fräulein Philomene Bindsfaden. Sie konnte von sich rühmen, die ausdauerndste und eifrigste Kirchgängerin der Gemeinde zu sein.

„Der hochwürdige Herr Stadtpfarrer entschuldigt doch, wenn ich störe. Ich würde den hochwürdigen Herrn Stadtpfarrer ganz gewiß nicht stören, wenn ich wüßte, daß ich den hochwürdigen Herrn Stadtpfarrer stören würde. Der hochwürdige Herr Stadtpfarrer hat ja so viel immer zu tun! Ich, wenn ich an die schönen Predigten denke vom hochwürdigen Herrn Stadtpfarrer, denke ich oft: Wie kann dieser Mann das alles nur so machen!“

„Fräulein Bindsfaden, nun was haben Sie für ein Anliegen?“

„Wenn ich den hochwürdigen Herrn Stadtpfarrer gerade störe, komme ich lieber ein andermal; denn ich weiß, daß der hochwürdige Herr Stadtpfarrer wirklich viel zu tun hat.“

„Einen Augenblick habe ich schon noch Zeit. Ich muß um zehn Uhr in der Mädchenschule sein. Also, was gibt's, Fräulein Bindsfaden?“

„Es ist wegen der Fahnenweihe, die unser Kirchenchor am 22. November hat. Da soll, wie es überall in der Stadt heißt, da soll ein Gedicht vorgetragen werden, und das Gedicht soll, wie es überall in der Stadt herumgeht, von Gontners Babette vorgetragen werden. Ich weiß nicht, ob der hochwürdige Herr Stadtpfarrer das weiß von der Gontners Babette. Es ist freilich schon einige Jahre her. Da hat — — Wenn ich den hochwürdigen Herrn Stadtpfarrer aufhalten tu, kann ich ja ein andermal lieber kommen?“

„Was ist das mit Fräulein Babette Gontner?“

„Das Fräulein hat während dem Essen nach der Fastenandacht, wo alles vorn niedergekniet ist, meinen Rock heimlich mit Nadeln mit dem Rock von zwei anderen Frauen zusammengesteckt, und als wir dann nacheinander aufstehen und die eine vor der andern fort will, da hätten wir uralten können, der Teufel selber treibe mit uns seinen Spuk. Acht Tage später hat die Babette es noch einmal versucht; aber da ist sie von ihrer eigenen Mutter verwickelt worden.“

„Ich entsinne mich des Vorfalles; ich hörte damals davon. Aber das liegt ja so viele Jahre zurück.“

„Wie der hochwürdige Herr Stadtpfarrer meint! Aber der hochwürdige Herr Stadtpfarrer gestattet, daß ich im Namen meiner Bekannten die Ansicht äußere, daß für den Vortrag des Festgedichtes — — Wenn ich den hochwürdigen Herrn Stadtpfarrer aufhalten tu, kann ich ja lieber ein andermal — —“

„Bitte, Fräulein Bindsfaden, machen Sie nur fertig!“

„Nun, es gibt in der „Cäcilia“ noch andere Jungfrauen, die für den Vortrag in Betracht kommen, und denen man eine solche Lumpeeri wie der Babette Gontner nicht nachsagen kann. Aber ganz wie der hochwürdige Herr Stadtpfarrer denkt.“

„Ich denke über jenen Streich, der zudem doch weit zurückliegt, wie man eben über einen Streich der ausgelassenen Jugend zu denken hat. Das sind doch keine Staatsvergehen, Fräulein Bindsfaden. Aber sagen Sie mir einmal offen, wer

Sie veranlaßt hat, diesen alten Kram wieder ans Tageslicht zu ziehen und mir ins Pfarrhaus zu bringen?"

"Wenn ich gewußt hätte, daß der hochwürdige Herr Stadtpfarrer es mir so übel aufnimmt, würde ich den hochwürdigen Herrn Stadtpfarrer ganz sicher nicht damit aufgehalten haben. Ich will den hochwürdigen Herrn Stadtpfarrer übrigens auch nimmer länger aufhalten —"

"Bitte, Fräulein Bindsaden, einen Augenblick noch."

"Der hochwürdige Herr Stadtpfarrer muß doch zur Mädchenschule —"

"Fräulein Bindsaden, wer hat Sie veranlaßt? Ich habe schon noch einen Augenblick Zeit."

"Aber ich möchte den hochwürdigen Herrn Stadtpfarrer ganz gewiß nicht aufhalten!"

Und schon war sie aus dem Zimmer und schon aus dem Pfarrhaus. Dem geistlichen Herrn begann ein Licht aufzugehen. Fräulein Bindsaden, Frau Levy, die Schlachtplatte, das Pfaffenbier, die Kuchen, die Notiz im „Volksblatt“, das schien ihm alles aus ein und derselben Richtung zu kommen. Der Mann in ihm sträubte sich wider diese Intrigue und er empfand die Präsente, die er ahnungslos angenommen hatte und, wenn er nicht beleidigen wollte, hatte annehmen müssen, als Bestechungsversuche. Und die „Versucherle“ waren bedeutend! Der Diplomat in ihm mahnte ihn indes zur Ueberlegung und Vorsicht. Der Bäckermeister Gutbeck war doch Stadtrat und sein Anhang und Einfluß groß! Den Widerstreit dieser Gedanken in sich tragend, ging er zur Mädchenschule und trat in die sechste Klasse. Der Kopf stand ihm nicht nach dem Unterrichts. Er beschäftigte darum die Mädchen durch allerlei Fragen, wie sie gerade auf seine Zunge kamen. Schließlich ließ er sich Sprüche und Lieder aussagen. Wenn ein Kind fertig war, fragte er nur, ohne weiter zuzuhören zu haben: „Wer weiß noch eines?“ Gontners Leopoldine streckte.

„Laura, mein Weibchen,

Mein süßes Täubchen,

Fühlst du das Klopfen an meiner Brust? —

Au ja, ich fühl' es, daß du mich liebst,

Daß ich dein Engel! O, selige Lust!"

Einige Schülerinnen lachten hell hinaus, bald die ganze Mädchenschule. Der Pfarrer, der geistesabwesend vor der Klasse hin- und widersprach, blieb ärgerlich stehen und rief: „Was gibts?" — Ein Mädchen rief: „Die Gontners Leopoldine hat gar kein heiliges Gedicht gesagt!"

„Leopoldine, noch einmal!"

„Tawohl, ist's ein frommes Gedicht!"

„Leopoldine, noch einmal!"

„Laura, mein Weibchen,

Mein süßes Täubchen —"

„Seh dich, Leopoldine!" brüllte der Pfarrer. Das ahnungslose, naive Mädchen begann nun fürchterlich zu weinen und zu schluchzen.

„Leopoldine, woher hast du den Vers?" — Er mußte diese Frage mehrmals wiederholen; denn das Kind konnte sich nicht beruhigen. Er redete schließlich mit gutem Ton auf sie ein, weil er merkte, daß sie unschuldig sei. Sie zog denn auch eine Pfefferminzschachtel aus ihrem Büchseck hervor und reichte sie dem Pfarrer. Der las den Spruch, der auf dem Deckel stand, nun ganz und mußte in seinem Innern herzlich lachen. Dann fragte er das immer noch weinende, schluchzende Kind milde: „Warum hältst du den Spruch für fromm?"

„Es kommt doch Engel drin vor!" Und wieder perlten die Tränen.

„Wer hat dir denn diese Schachtel gegeben?"

„Unser Vabettl hat sie mir aus der Residenz mitgebracht. Also wieder dieses Vabettl!"

Nach der Schule begegnete er auf der Kaiserstraße dem Herrn Wellenreiter, der seinem getreuen Freund Zimmermann wieder einmal vergeblich klar zu machen suchte, daß dieser sich ebenfalls zur Ehe entschließen müsse. Da der Pfarrer allerlei zu erzählen hatte, gab es ein längeres Zusammenstehen, das schließlich obenrauf durch ein schoppenlanges Zusammenstehen im „Wolk" abgeklüßt wurde. Dabei wurde über das Vabettl und die Leopoldine viel gelacht. Der Pfarrer tat kräftig mit; denn die männlich-humorvolle, natürliche Auffassung, die sich am runden Stammtisch ankerte, saute seinem innersten Wesen doch entschiedener zu als das intrigenhafte Veredeln einer Frau Levy und eines Fräulein Bindsaden. Auch stimmte er durch mehrmaliges Kopfnicken ehrlich dem herben Urteil bei, das über die Notiz im „Volksblatt" gefällt wurde. Seine Denkart war doch zu innig mit der des fernabenden Volkes verwachsen! So empfahl er sich den Herren am Stammtisch, besonders Herrn Wellenreiter als ein Mann, der nur noch eine Seele in der Brust hatte, nämlich eine bewußt männliche.

Der alte Silberer, Tischler und Sargschreiner und zugleich Leichenbeschauer, der unter der Wirkung davon, daß zwei Personen gestorben waren, auf seine üblichen vier Morgenschoppen zwei weitere sich genehmigt und infolgedessen kräftig geladen hatte, verlieh eben das Vokal, als der Pfarrer aufbrach.

„Na, Silberer, wohin?"

„Ich muß nie zu's Gutbeck owe ich e Kind g'schornwe bei's Pfendingers."

„So, so! An was denn?"

„Phiderie, secht se, hat se a'faat die Alt!"

Der Pfarrer ging seines Weges, ein kurzes „Memento" der abgeschiedenen Seele widmend. Der alte Silberer aber schlurkte über die große Brücke auf den Bäckerladen zu. Frau Gutbeck sah hinter der Theke mit rot verweinten Augen und begann heftig zu jammern, als der Leichenbeschauer eingetreten war. Der stand eine geraume Weile wie tiefstimmig und ließ die Klage des Weibes geduldig über sich ergehen, ohne im geringsten zuzuhören; denn er war ganz unfähig dazu. Sein Begriffsvermögen wurde um so verschwommener, je länger die Frau vor ihm jammerte. Sie redete von der Furcht, die sie für ihr Bertale hege, weil s' Pfendingers Martha habe sterben müssen; meinte, man sollte doch nie solche Mietsleute ins Haus nehmen, die sich nicht so recht nähren können und deshalb leichter erkranken und immer darum eine Anstekungsgefahr bedeuten; erzählte dann, wie gestern noch der Arat den Kopf bedenklich über's Bertale geschüttelt habe, weil das Fieber bis über 41 gestiegen sei, und wie ihr Mann in seiner Ratlosigkeit die alte Gontnerin geholt habe, weil die alle ihre Kinder über die schlimmsten Krankheiten hinweggebracht, und wie die Nachbarin ihrem Bertale Olivenöl eingeschüttelt habe, soviel und wo es irgendwie in das Kind hineingegangen sei, und daß, Gott sei Dank, das Fieber zum Erlöschen des Arates heute wie gebrochen sei. Als Frau Gutbeck eine Pause eintreten ließ, war es dem alten Silberer aus dem Bewußtsein geschwunden, daß er eine Treppe höher mußte. „Es ist traurig; aber daran ist nix zu ändern! Wo liegt das Kind?" Sie führte ihn in das Krankenzimmer zum Bertale, das eingeschlafen dalag. Er warf unter seinen schweren Auendekeln einen Blick hervor und sagte trocken: „Maustot! Maustot!"

Nach einem jähen, blitzartigen Schreck mußte die Gutbeckin, woran sie mit dem Alten war und schob ihn unfaßt zur Türe hinaus. Dann ging sie in den Laden, um einen Kuchen auszusuchen, den sie der alten Gontnerin hinüberreichen wollte. Da sie weder den terersten noch von den billigeren einen hierzu für geeignet hielt, kam sie vorerst an sein Ziel und rief deshalb ihren Mann, der nebenan auf dem Sofa sein Mittagschlafchen machte. Sein Gesicht hatte einen arätischen Ausdruck, nicht nur, weil er aus seiner Ruhe aufgestiegen war. Die Not seines Kindes und dessen Rettung durch die kluge, verständige Nachbarin hatte ihm deutlich zum Bewußtsein gebracht, wie sehr er in unmännlicher Nachahmung gegen seine Frau Unrecht getan hatte an der Familie Gontner, und als sie ihm die Absicht, schließlich den besten Kuchen des Ladens zu wählen, im alten überlegenen Tone verweisen wollte, da faßte ihn männlicher Zorn, und er saute ihr mutig, was sie alles Saagenswerte verdiente. Zum ersten Male spürte sie den Meister, und es war ihr in der Folge gar nicht unbehaulich in die'm Verhältnis. Auf den Anbruch, daß Sabine den Prolog sprechen müsse, kam weder er noch sie wieder zurück. Sie trug sogar eine geheime Furcht, er möchte dahinterkommen, daß sie sich hinter Frau Levy und Fräulein Bindsaden versteckt hatte. Als daher der 22. November herangekommen war, fand Bobette in einem schnee-weißen Kleide und einer himmelblauen Schärpe, die neue, prächtige Rahne in der Rechten, auf dem Podium des Festsaals und sprach zum Wohlgefallen des gesamten Vereins den von Wellenreiter gedichteten, schönen Prolog. Zimmermann, der Getreue, bewunderte im Stillen die imposante Erscheinung mit dem frischen, rotwangigen Gesicht, den blauen Augen, dem goldblonden Haar wie eine Germania; aber bei der Bewunderung blieb es. Sabine Gutbeck hatte nicht viel an ihr auszusuchen; sie fühlte sich gar sehr an der Seite des Vohramtspraktikanten Dörfler, den der Stadtpfarrer von St. Peter und Paul ihr als Tischherrn gewonnen hatte, und wir können verraten, mit größerem Erfolg, als beim letzten Feste Wellenreiter seinen Freund Zimmermann für Bobette. Ihre Mutter sah nun stolz und zufriedener wie eine Nuno und lächelte auf das Freundlichste dem immer heiteren Kättele zu. Der Stadtrat und Bäckermeister Gutbeck aber feierte seine Ernennung zum Ehrenmitglied der „Cäcilia" mit einigen klatschen Schampus und deklamirte auf das Drängen seiner Freunde Griechisch und Sotterex, als die festliche Stimmung ihren Höhepunkt erreicht hatte, seinen Prolog unter allseitigem, rauschendem Beifall.