



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Stellanus, Georg: Szenische Ausstattung. 3 .Kostüm und Requisiten

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**



## Szenische Ausstattung

Von Georg Stellanus

### 3. Kostüm und Requisiten



as die auf der Bühne erscheinenden Damen Toiletten nennen, und was den Schauspielern vom Zivilschneider geliefert wird, gehört nicht hierher und bedarf auch wirklich kaum einer besondern Besprechung. Da es sich bei dem modernen Salonstück und bei Wahl des dafür passenden Anzugs nur darum handelt, daß jedermann je nach der Tageszeit und je nach der in Frage kommenden Gelegenheit korrekt, das heißt in einer den Begriffen der eleganten Welt entsprechenden Weise gekleidet sei, so macht sich das da, wo nicht gespart zu werden braucht, ganz von selbst. Es ist bekannt, daß nicht bloß die gefeiertsten unter den Schauspielerinnen der Mode voraus zu sein und sie vielfach zu bestimmen pflegen, sondern daß auch einige Koryphäen unter den Schauspielern dasselbe für die Herrenmoden tun. Das hindert freilich nicht, daß wir an den Schauspielerinnen bisweilen, namentlich wo es sich um Hauskleidung und Promenadenkostüm handelt, die wohlthuende Einfachheit vermissen, die hier der Stempel des guten Geschmacks ist, aber wenn die gewählte, etwas auffallende Toilette unserm Auge schmeichelt und der Trägerin gut steht, wer möchte da nicht nachsichtig urteilen!

Wenn man für Stücke, deren Handlung etwa in die Mitte des vorigen Jahrhunderts fällt, bisweilen auf die Mode der damaligen Zeit zurückgeht, so ist in solchen Fällen die von den Spielenden getragne Kleidung schon Kostüm. Das sich hierin ausdrückende Raffinement entspricht ganz der allgemeinen Richtung der Zeit, der es um echte Lokalfarbe zu tun ist, und dem Lustspiele, wenn es in irgendeiner Weise ein bißchen veraltet ist, geschieht damit ein Gefallen. Aus der Not wird eine Tugend gemacht: was uns im Munde von Schauspielern, die im Geschmacke der heutigen Mode gekleidet wären, sonderbar klingen würde, erscheint uns ganz in der Ordnung, wenn uns die besondere Kleidung der Schauspieler daran erinnert, daß wir nicht die Jetztzeit, sondern die Mitte des vorigen Jahrhunderts vor uns haben. Nur dürfen uns freilich nicht die extremsten, exzentrischsten Ausschreitungen der damaligen Mode vor Augen geführt werden: es genügen vielmehr ein paar charakteristische, dem Schönheitsfinne nicht anstößige Eigentümlichkeiten der damaligen Tracht, da uns, wenn wir auch die Auswüchse der Mode zu sehen bekämen, die Schauspieler leicht zu Karikaturen werden könnten. Das Auge gewöhnt sich an die Sonderbarkeiten einer Mode, die es täglich sieht, und es konnten ihm seinerzeit, ohne daß es sich beleidigt fühlte, allerlei Ausschreitungen vorgeführt werden, die uns heutigentags mehr als barock erscheinen, eben weil unser Auge auch an die

gemäßigten Erscheinungsformen der damaligen Mode nicht gewöhnt ist. Diesem Umstande muß bei der Anfertigung solcher Kostüme aus der jüngsten Vergangenheit Rechnung getragen werden. Daß ein Kostüm, das wie ein schlechter Witz aussieht, genau nach einem damaligen Modebilde angefertigt sei, ist ein Anführen, das eine derartige unglückliche Wahl nicht rechtfertigen kann. Denn nur das Mögliche, das heißt einigermaßen Kleidsame darf Verwendung finden, wenn man nicht ohne jedes burleske Zutun der Schauspieler aus dem Lustspiele eine Posse machen will.

Der gegenwärtig im Theaterkostüm herrschende Luxus ist von Paris ausgegangen, und London hat das, was es in Paris gesehen hatte, nachgeahmt und in mancher Hinsicht übertroffen, teils mit Hilfe französischer Kostümzeichner und Kostümschneider, teils, was die Ausstattung Shakespearescher Stücke anlangt, auf eigne Hand. In London pflegt man es mit der geschichtlichen Treue genauer zu nehmen, in Paris läßt man sich gern von der eignen Phantasie und von der Rücksicht auf das Geschmackvolle und Kleidsame leiten, obgleich auch hier, sobald es sich um Vorgänge aus der französischen Vergangenheit handelt, in geschichtlicher Treue des Schnitts, der Farben und der Stoffe Hervorragendes geleistet wird. In Italien scheint vor allem Farbenpracht und weitgehendster Luxus in Stoffen, Federn, Galons und dergleichen zu herrschen: daß einzelne hervorragende italienische Künstler und Künstlerinnen der nationalen Vorliebe für bunte Pracht nicht zugetan sind, sondern auch in diesem Punkte ganz ihre eignen Wege gehen, ist jedem, der in einer größern Stadt lebt und diese Ausnahmen bei Gelegenheit von Gastspielen zu bewundern Gelegenheit gehabt hat, aus eigener Erfahrung bekannt. Deutschland ist, soweit die vorhandenen vielen mittelgroßen Bühnen die Kosten aufzubringen vermögen, bestrebt, es Paris und London nach- und gleichzutun. Berlin ist namentlich für eine besondere Art Balletts bekannt, bei denen schöne und farbenprächtige Masseneffekte durch militärisch gedrillte Tänzer- und Tänzerinnenscharen erlangt werden, und für alles, was für Wagnersche Opern sowie für Bilder aus dem deutschen Mittelalter an Kostümen nötig ist, wird Deutschland auch im Ausland als maßgebend angesehen. Das auf diesem Gebiet nötige wird bei uns nicht sowohl, wie in Frankreich, an der Hand eines hervorragend verfeinerten Geschmacks als vielmehr mit Hilfe des gründlichen Quellenstudiums geleistet, durch das die spezifisch altdeutsche Kostümkunde in den letzten dreißig Jahren erstaunlich bereichert und vervollkommenet worden ist.

Übrigens darf man, was die Kostbarkeit der Kostüme anlangt, nicht glauben, daß erst die Neuzeit darin verschwenderisch vorgegangen sei. Den kurfürstlich sächsischen Opern- und Ballettausstattungen wurde schon im achtzehnten Jahrhundert sardanapalische Pracht nachgesagt, und wie es damit zur Zeit Ludwigs des Vierzehnten bei französischen Schauspielergesellschaften stand, ersehen wir daraus, daß Molière, wie uns berichtet wird, einem Kollegen, der in Not war, außer vierundzwanzig Pistolen ein Kostüm (*habit de théâtre*) schenkte, das über zweitausend Livres wert war. Hoffen wir, daß es sich dabei um einen für Lustspiele verwendbaren Salonanzug handelte, denn wie unglücklich man Helden, mythologische Personen und Ballerinen herausputzte, ist ja aus gleichzeitigen Kupferstichen bekannt. Hippolyts Gattin, la Princesse Aricie, die natürlich nach der neuesten Versailler Mode gekleidet und frisiert war, spielte ihre Rolle mit dem Schnupftuch in der Hand, wie es sich für eine am Hofe lebende Dame gehörte, und wenn Flora oder Iris Seiner Majestät einen Paß

vortanzte, so durften weder die Schminkeplästerchen (les mouches) noch der Fächer und der Vertugadin fehlen. Und nun gar die Fürsten und Helden, die zum klassischen Panzer Allongeperücken trugen.

Man sieht, es sind auf der Bühne dem Tagesgeschmack zu allen Zeiten Zugeständnisse gemacht worden, durch die das uns bekannte Kostüm jedes Zeitalters abgeändert und dem der jedesmaligen Gegenwart in dem einen oder dem andern Punkte angepaßt und ähnlich gemacht wird. Die ältern unter uns werden sich in dieser Beziehung alle des sonderbaren Einflusses erinnern, den die sogenannte Krinoline jahrelang auf den Schnitt und das Volumen aller Frauenkostüme, auch der klassischen, ausgeübt hat. Das Auge war an das glockenartig Sichaufbauschende des Frauenrocks so gewöhnt, daß es diesen Typus auch an den Griechinnen und Römerinnen nicht vermissen wollte: auch hier beweisen uns erhaltne Illustrationen und — Photographien eine Tatsache, die wir nach unserm heutigen Geschmack schlechterdings für unmöglich ansehen würden.

Wir sind heutigentags, zum Teil durch die wieder in Aufnahme gekommene Kleidung des ersten französischen Kaiserreichs, die sogenannten Empiremoden, zu dem geraden Gegenteil der Anforderungen des Krinolinenzeitalters gekommen, und es ist kein Wunder, daß sich das auch auf der Bühne deutlich ausspricht. Um nicht von den erfolgreichen Versuchen zu sprechen, die gemacht worden sind, den wie eine Krause oder Lichtmanschette horizontal abstehenden Tänzerinnenrock durch fließende Gewänder und am liebsten durch bloße Schleier zu ersetzen, so sind auf der Bühne neuerdings die Frauenkostüme aller Zeitalter in diesem Sinne gegen früher verändert und dadurch in vielen Fällen wirklichkeitstreuer gemacht worden. Daß in Paris neuerdings einzelne durch körperliche Schönheit ausgezeichnete junge Damen den Versuch gemacht haben, sich für ihr Erscheinen auf der Bühne nur mit einem gewinnenden Lächeln zu schmücken, obwohl es ihnen hierzu an dem Einverständnis und der Billigung der sonst in derlei Dingen nicht übergenaueu Polizeipräfektur fehlte, ist für die heutige Anschauung, nach der die Frauenkleidung die Körperformen möglichst wenig verbergen soll, recht bezeichnend: in radikalerer Weise hätte ihr nicht Rechnung getragen werden können. Daß eine solche radikale Durchführung eines Grundsatzes, der nur mit den Gewohnheiten einiger Südeinsulanerinnen mühelos in Einklang zu bringen wäre, keine Aussicht auf Erfolg hat, liegt auf der Hand, denn selbst wenn Publikum und Polizeipräfektur ihre Meinung änderten und nicht einmal Schleier verlangten, so würde sofort tags darauf eine erfindungsreiche Schöne, um mit Neuem aufzuwarten, einen solchen Schleier in kleidsamster Drapierung in die Mode bringen, und es würde nicht lange dauern, bis man die tonangebenden Bühnenschönheiten wieder mehr denn je verhüllt und vielleicht gar wie zu Schlittensfahrten eingemummelt auf der Bühne erscheinen sähe.

Ziemlich freie Hand haben der Kostümzeichner und der Kostümschneider in Stücken, bei denen es sich um sogenannte ideale Kostüme handelt: unter den Shakespeareschen und Calderonschen sind manche dieser Art. Da es sich bei ihnen nicht um geschichtliche Personen und Begebenheiten handelt, so genügt es, wenn sich der Künstler mit dem Entwurf des Kostüms an irgendeinen Typus der altspanischen oder altdeutschen Tracht anlehnt und dabei in allen Einzelheiten seinen Geschmack und seine Phantasie in völliger Ungebundenheit entscheiden läßt. Von diesen Kostümen, bei denen sich der Künstler durch keinerlei Rücksicht auf geschichtliche Treue beengt fühlt, verlangt man nur, daß

sie schön und kleidsam seien. Daß sie auch reich und prächtig sein müssen, wenn wir es mit Fürstlichkeiten oder gar mit Majestäten aus dem Zwischenreich, mit der Königin der Elfen oder der der Nacht zu tun haben, ist selbstverständlich: bei Zauberpossen ist es gerade eine das gewöhnliche Maß übersteigende Pracht, die unsere Phantasie anregt und uns in vielen Fällen für das ein wenig Kunterbunte des Geschehenden entschädigen muß. Was sich Schiller unter dem idealen Kostüm vorgestellt hat, worin die Fürstin Eboli den Sohn des Königs empfängt, kann niemand wissen: jede Schauspielerin legt diese Bezeichnung nach ihrem Sinn und Geschmack aus: manche sehen reiche, manche wenig Gewandung als das dem Schillerschen Wink entsprechende an. Ich bekenne, daß ich gerade in dieser Szene Schreckliches gesehen habe, Verunstaltungen, die mir den Wunsch nahelegten, der Dichter möchte die szenische Weisung vom idealen Kostüm der schönen Schwärmerin für sich behalten haben. Wenn man sich das vergegenwärtigt, was zu König Philipps Zeiten und während der Regierungen seiner Nachfolger im königlichen Palaste von Madrid möglich war, so erscheint einem das Vorhandensein eines idealen Kostüms in der Garderobe einer Dame der Königin fast noch unwahrscheinlicher, als daß diese Dame den Mut gehabt haben sollte, es anzulegen.

Die interessantesten und lehrreichsten Kostüme sind jedoch nicht die idealen, sondern die, bei deren Herstellung auf möglichste, sei es historische, sei es volkstuchtenmäßige Treue Wert gelegt worden ist. Den Franzosen gebührt das Lob, daß sie hierin mit ebensoviel Eifer vorgegangen sind, wie sie sich früher urteilslos gezeigt hatten, indem sie jede Zeit- und Landestracht nach ihrem jeweiligen Zeitgeschmack auf das sonderbarste unmodellieren zu dürfen glaubten. Von ihnen rühren auch die zwar keine große Erfindung bedeutenden, aber doch von einem praktischen Blick zeugenden ersten Versuche mit Figurinen her.

Ohne sie wird schon seit Jahren in Paris nicht leicht die Ausstattung irgendeines wichtigen Stücks in Angriff genommen. Wenn ich nicht irre, war Meyerbeers *Parion de Bloërmel* die erste Oper, für deren Inszenierung man sich dieses allerliebsten Hilfsmittels bediente: ein sehr talentvoller Künstler war eigens nach der Bretagne und speziell nach dem Morbihan geschickt worden, um von allen dort noch vorhandenen Volkstrachten Skizzen zu machen, nach denen dann mit möglichster Genauigkeit die kleinen Kostümprototypen für die einzelnen Rollen und Chor- wie Statistengruppen entworfen wurden. Ich verdanke es einem Zufall, daß ich einige Jahre später in Paris die Figurinen für ein Stück zu sehen bekam, das unter der Regierung Heinrichs des Dritten unseligsten Andenkens spielte: die kleine Gesellschaft war mit so vollendetem Geschick hergestellt, daß man unwillkürlich an die Hochzeit der Heinzelmännchen im Grafenschloß erinnert wurde.

Was bei solchen Bestrebungen erreicht wird, ist natürlich alles ein Erfolg gewissenhaften Studiums: alle irgend vorhandenen kunstgeschichtlichen Hilfsmittel müssen zu Rate gezogen werden, und wo es sich um Volkstrachten handelt, müssen Künstler, die für dergleichen ein offnes Auge haben, wacker beobachten, forschen und zeichnen.

Von den vielen Gefahren, die der Ausstattende bei historischen Stücken läuft, soll hier nur auf eine besonders hingewiesen werden, es ist eine, der man weniger durch Studium als durch Nachdenken aus dem Wege geht, ich meine das unüberlegte, ununterschiedliche Anlegen konventionellen, möglichst kostbaren und in die Augen fallenden Putzes. Wie ja das Kostüm im Vergleich zur

künstlerischen Leistung nie als Hauptsache angesehen werden kann, so handelt es sich auch hier natürlich um Nebensachen, die man aber trotzdem nicht als gar zu unwesentlich für das Gelingen des Ganzen ansehen sollte. Sie stören, wenn ein Fehler gemacht worden ist, die Illusion und kommen ihr umgekehrt zu Hilfe, wenn man dem Gebote der Wahrscheinlichkeit Rechnung zu tragen verstanden hat. Von einer unglücklich gewählten, viel zu auffallenden und prächtigen Reisetoylette der Dona Elvira soll hier nicht noch einmal die Rede sein, die Sache ist bei einer frühern Gelegenheit besprochen worden: ähnlich verhielt es sich bei einer Vorstellung, der ich beizohnte, mit dem Kostüm des Königs im Nachtlager von Granada: er ist aus zum Jagen, und der Künstler, der ihn personifizieren sollte, hatte sich hierfür statt mit den üblichen hohen Reistiefeln mit weißseidnem Trikot und weißen Atlasschuhen versehen. Ein wenig Nachdenken hätte alle, die dabei etwas zu sagen hatten, davon überzeugen müssen, daß das zwar auf der Bühne sehr patent und reinlich aussehen konnte, daß aber alle Jagdgenossen einen Herrn, der es fertig brächte, in weißseidnem Trikot und weißen Atlasschuhen zu Pferd zu steigen, um zu jagen, für nicht ganz bei Trost gehalten haben würden, ganz abgesehen davon, daß er weder das Trikot noch die Schuhe anders als in Fetzen ins Nachtlager gebracht haben würde.

Wie viel mit ein bißchen Nachdenken auch bei der Kostümierung geleistet werden kann, möchte ich vielmehr in den beiden Piccolomini und Wallensteins Tod an den sechs Akten zeigen, in denen der Herzog auftritt. Vorausgeschickt muß ich dabei, daß ich mich an Schiller und nicht an die geschichtliche Tatsache halte, daß Wallenstein schon in Pilsen und also auch während seines Zugs nach Eger so gichtleidend war, daß man sich ihn eigentlich nicht anders als im Bett, auf dem Krankenstuhl oder in der Sänfte vorstellen darf. Schiller zeigt uns einen völlig ungebrochnen Mann, von dem seine Tochter sagt: Wie sein Bild in mir gelebt, so steht er blühend jetzt vor meinen Augen, und über dessen braunem Scheitelhaar, wie er selbst sagt, die Jahre machtlos hingegangen sind. Es ist hier also von dem gesunden Wallenstein die Rede, der mit jugendlichem Glanz auf den Altan eilt, um durch sein bloßes Erscheinen den empörten Sinn der Truppe ins alte Bett des Gehorsams zurückzuzwingen.

In diesen sechs Akten ist für den Darsteller des Wallenstein jeder eigentliche Kostümwechsel überflüssig und von Übel, weil die Wahrscheinlichkeit gegen einen solchen spricht. Nur für gewisse Zutaten wie Mantel, Hut, Panzer und dergleichen ist ein Wechsel nötig, ein Wechsel, der nicht bloß dazu beiträgt, die Situation zu veranschaulichen, sondern auch, wie zum Beispiel im dreizehnten Auftritt des dritten Akts, weit mehr als einen rein äußerlichen Eindruck auf den Zuschauer ausübt.

Seute in Wallensteins Stellung und mit seinem Gefühl für souveräne Unabhängigkeit und persönliche Hoheit legen niemand zu Gefallen und nur ganz selten, bei zeremoniösen Anlässen eine besondere Kleidung an, es braucht hier nur an Gustav Adolf, an Friedrich den Großen und an Napoleon erinnert zu werden; auch von Karl dem Zwölften und von Peter dem Großen wird uns das gleiche berichtet. Hat der Darsteller des Wallenstein die bekannte reich mit Goldblitzen benährte schwarze Kleidung angelegt, die dem Friedländer Bilde entlehnt ist, so ist er in der Hauptsache mit seinem Kostüm für beide Abende fertig. Dazu, dieses Kleid im weitern Verlaufe der Handlung gegen ein ganz schwarzes einzutauschen, etwa um Trauer um Maxens Tod oder eine Reiseveranstaltung anzudeuten,

liegt keine Veranlassung vor. Ein solcher Kostümwechsel, der für Leute angebracht wäre, die ihr Tagewerk friedlich in geregelter Zeiteinteilung abspinnen oder, wie Ludwig der Bierzehnte, für ihre Tageseinteilung eine Art von Liturgie erfunden haben, ist bei Wallenstein nicht am Plage. Wie eine Art von Uniform wird er seine Kleidung angesehen haben, die er nur je nach den Umständen durch diese oder jene rasch von einem der Kämmerer herbeigeholte Zutat vervollständigte. Der schwarze, dem Kleid entsprechend mit Goldblitzen benährte Mantel darf natürlich beim Empfange Questenbergs nicht fehlen, ebensowenig der schwarze gefälte spanische Hut, so schlecht der Herzog auch in seinem letzten Lebensjahre auf spanische Einflüsse in Wien zu sprechen war. Auch die rote, goldgestickte Feldbinde, das Goldne Bliess und das Wehrgehäng mit dem Dolche können dazu dienen, das mehr oder minder offizielle seines Auftretens zu kennzeichnen. Die ihm vom Erzherzog Ferdinand im Kriege von Friaul umgehängte goldne Kette trug er offenbar Tag für Tag: in der vierten Szene des fünften Aufzugs, wo deren erwähnt wird, schreibt der Dichter ausdrücklich vor, daß der Kammerdiener dem Herzog den Mantel, den Ringtragen und die Feldbinde abzunehmen hat. Im dreizehnten Auftritte des dritten Akts, wo Schiller nur den Spanisch erwähnt, sind der mit Hermelin gefütterte rotfarbne Fürstenmantel und der in gleicher Ausstattung gehaltne, für unsre heutigen Begriffe etwas kolossale Fürstenhut theatralisch sehr wirksam: sie erinnern uns daran, daß sich Wallenstein nicht mehr als kaiserlicher Generalissimus, sondern als souveräner Fürst fühlt. Auch das Empfinden, das Wallenstein haben konnte, gegenüber den von allen Seiten auf ihn fallenden Schicksalsschlägen werde majestätisches Auftreten als Zeichen ungebeugten Selbstvertrauens eine gewisse Wirkung auf seine Umgebung nicht verfehlen, könnte dadurch angedeutet werden, wenn es überhaupt einer solchen besondern Motivierung für die angelegte höchste Gala bedürfte: bei feierlichen Gelegenheiten zeigte sich der Herzog den Truppen nie anders.

Und hier möchte man an die reichern Bühnenleitungen die Aufforderung richten, den Blick, den das Publikum fürs Echthe hat, nicht zu unterschätzen. Fürstenhut und Fürstenmantel habe ich nur bei einem Schauspieler echt und auch sonst nach Form und Beschaffenheit von der Art gesehen, daß man wirklich fürstlichen Aufzug und fürstliche Pracht vor sich hatte. Er hatte sich beides aus eignen Mitteln beschafft, weil ihn die Theaterleitung, obwohl sie eine königliche war, mit Theatertrödel hatte abspießen wollen, und das Geld, das er dafür ausgegeben hatte, war nicht zum Fenster hinausgeworfen gewesen. Jedes Kind sah, daß der Fürstenmantel und der Fürstenhut, die er trug, etwas Andres waren, als was einem sonst als fürstlicher Ehrenschild glaublich gemacht werden soll. Es heißt, die Abnutzung, die dergleichen auf der Bühne erfahre, durch Schminke, Staub und schonungslose Behandlung im Affekt, mache die Anschaffung des Echthen unmöglich: das Echthe werde auf der Bühne in Folge der nötigen häufigen Erneuerung zu kostbar: das mag wahr sein: wer die Rechnungen bezahlt, muß das ja am besten verstehen: aber schade bleibt es doch, daß es so ist. Wenn der Mantel nicht über und über mit Hermelin gefütterte ist, sondern nur, wie der Franzose sagt, pour la montre an den beiden vordersten Bahnen, so ist hundert gegen eins zu wetten, daß sich die gemachte wohlmeinende Ersparnis im allerheikelsten Augenblicke verraten wird: wie sonderbar, daß es der Herzog von Friedland oder König Philipp von Spanien für ihren Fürstenmantel an ein paar Duzend Hermelinfellen hätten fehlen lassen sollen! Bei Choristen- und Statistenausstattungen nimmt man ja solche praktische Ersparnisse beiseiten in

den Kauf, aber bei Fürstlichkeiten, die man sich doch, wenn es sich nicht gerade um den Herzog Stanislaus von Lothringen vor der Vermählung seiner Tochter mit Ludwig dem Fünfzehnten handelt, für bemittelt hält, fällt es einem schon schwerer, einen Pflock zurückzustecken.

(Schluß folgt)



## Der rote Hahn

Von Palle Rosenkrantz. Deutsch von Ida Anders

### Neunzehntes Kapitel. Schluß



on Myggesjed nach Deichhof führte ein Pfad über das Feld; er ist ganz kurz, und er war viel zu kurz für Seydewitz, denn er hatte etwas auf dem Herzen. Er hat deshalb Inger, mit ihm die Deiche entlang zu gehn, dieser Weg sei viel besser — und er war auch viel länger. Die Sonne war im Sinken, aber sie konnten Deichhof erreichen, bevor es ganz finster wurde. Inger ging schnell, sie sehnte sich, zu ihren Eltern nach Hause zu kommen und zu erzählen, daß jetzt alles vorbei, daß jetzt Frieden und keine Gefahr mehr zu fürchten wäre. Seydewitz dagegen wünschte, der Weg wäre doppelt so lang gewesen; er hatte soviel zu sagen, und es ließ sich auch gerade heute an dem stillen Abend so gut sagen, während das Wasser draußen seufzte und so leise gegen die Ufersteine schlug.

Da standen sie auf dem Deich, von wo der Weg über eine große Schleuse führte. Seydewitz nahm Ingers Arm und sagte: Inger, jetzt muß ich sprechen. Nun ist ja alles in Ordnung gebracht. Jetzt haben wir beide Zeit, an uns zu denken, jetzt dürfen wir an uns denken.

Inger ging vorwärts, aber Seydewitz hielt sie zurück.

Inger, ich liebe dich!

Das war es ja doch, was gesagt werden mußte. Er legte seinen Arm um ihre Taille, und sie ließ es geschehen. Er beugte sich über sie und küßte ihren Mund.

Inger, sagte er, seit dem Tage, du weißt schon welchem, habe ich keine andern Gedanken gehabt als dich, aber ich mußte dich ja gewinnen. Ich wußte nicht wie, ich sah ja, daß du mir nicht freundlich gesinnt warst; ich wußte ja auch so gut, daß ich deiner nicht wert war. Ich bin deiner nicht wert in diesem Augenblick, aber nicht wahr, daß ich dich liebe, muß mich deiner Liebe wert machen. Ich weiß wohl, daß du nur dankbar bist, daß du mich nur anhörst, weil du meinst, daß ich einen Anteil an dem glücklichen Ereignis habe, das dir heute widerfahren ist. Und begnüge dich nur mit der Dankbarkeit, bis du begreiffst, daß ich dich liebe, und daß diese meine Liebe mir das Recht gibt, die deine zu fordern. Denn du bist der erste Mensch, den ich geliebt habe. Ich wußte gar nicht, was es heißt, zu lieben, ehe ich begriff, daß ich dich liebte. Aber von dem Tage an sind meine Gedanken nur bei dir gewesen, und je mehr du mir ausweichst, desto mehr war ich danach bestrebt, deiner würdig zu werden. Ich sage nicht, daß ich es schon bin, ich werde es vielleicht nie, aber du mußt mir deine Liebe schenken, so unwürdig wie ich bin.

Inger lauschte seinen Worten, wie sie an stillen Sommerabenden dem Brausen des Meeres lauschte. Ihr Kopf konnte eigentlich nur den einen Gedanken fassen: Vater ist gerettet. Sie meinte, daß sie Seydewitz Dank schuldig sei, und deshalb